Г. А. АХМЕТОВА

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ИСКУССТВО (МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ, ТЕАТР)

Монография

Санкт-Петербург
Издательство «Социально-гуманитарное знание»
2012

УДК 821.161.1.«18»

ББК 83.3(2Рос.Рус)5

Рецензенты: д-р филол. наук, профессор Т. Л. Селитрина (БГПУ им. А. Акмуллы, Уфа); канд. филол. наук, доцент Е. В. Леготина (Академия ВЭГУ, Уфа)

Ахметова Г.А.
Лев Толстой и искусство (музыка, живопись, театр):
А95 Монография. – СПб.: Социально-гуманитарное знание, 2012. – 172 с.

ISBN 978-5-9904243-1-9

Монография посвящена исследованию художественной и теоретической интерпретации музыки, живописи и театра в творчестве Л. Н. Толстого. Художественные произведения Толстого, его теоретико-эстетические эссе, переписка, дневники рассматриваются в едином ракурсе истолкования писателем разных родов искусства.

Книга предназначена для широкого круга читателей: преподавателей гуманитарных дисциплин, аспирантов, студентов и всех интересующихся вопросами литературы, эстетики и искусства.

УДК821.161.1.»18»
ББК 83.3(2Рос.Рус)5

ISBN 978-5-9904243-1-9

© Ахметова Г.А., 2012
© Издательство «Социально-гуманитарное знание», 2012

Научное издание

Ахметова Гузель Азатовна

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ИСКУССТВО

(МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ, ТЕАТР)

Монография

Редактор Р.И. Газизов
Корректор Р.И. Газизов

Лицензия на издательскую деятельность
РЛ № 021319 от 05.01.99 г.

Подписано в печать 31.10.2012 г. Формат 60 84/16
Усл. печ. л. 10,00. Уч.-изд.л 10, 84.
Тираж 200 экз. Изд. № 185. Заказ 613.

ООО «Издательство «Социально-гуманитарное знание»
191024, Санкт-Петербург, пр-кт Бакунина, д. 7, литер А, пом. 16-Н

Отпечатано на множительном участке
Башкирского государственного университета
450074, РБ, г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.

искусстве, сторонник серьезного искусства, проникнутого искренним религиозным чувством.

Именно с этой точки зрения Толстой в своей критической статье противопоставляет двух художников, Гомера и Шекспира, с которыми ассоциирует «истинную поэзию» и «подобие ее». Автор эссе обнаруживает свою близость искусству Гомера.

Парадокс заключается в том, что в своем художественном творчестве Толстой выступает как непосредственный продолжатель не только эпической поэзии любимого им Гомера («Война и мир»), но и драматургии отрицаемого им Шекспира. В драме «Власть тьмы», романе «Анна Каренина» Толстой обращается к тематике Шекспира («Макбет») и наследует ряд художественных находок своего предшественника.

Тема «Толстой и театр», разумеется, не исчерпывается предложенными в работе аспектами исследования. Так, предметом отдельного рассмотрения может стать вопрос о сложном отношении Толстого-художника и теоретика искусства к «новой драме» конца XIX – начала XX века, в частности к драматургии Чехова, и о месте писателя в драматургических исканиях своей эпохи[240].

Анализ творчества Толстого с точки зрения воплощения в нем представлений писателя о музыке, живописи, театре вплотную подводит к другому вопросу – о синтезе искусств в его произведениях. Этот аспект темы также нуждается в специальном рассмотрении.

[240] Вопрос этот затронут в работе В. Я. Лакшина «Толстой и Чехов» (гл. «Искусство психологической драмы») (М., 1975, с. 381-465).

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 3
ГЛАВА 1. МУЗЫКА 9
1.1. Музыка в жизни Льва Толстого (композиторы и исполнители) 9
1.2. Интерпретация музыки как «воспоминания» в повести «Детство» и романе «Война и мир» (в свете взглядов Платона) 41
1.3. Романтический культ музыки в рассказах «Альберт» и «Люцерн» 53
1.4. Лев Толстой против оперы и программного (вагнеровского) направления в музыке («Война и мир», «Анна Каренина», «Что такое искусство?») 61
1.5. Депоэтизация музыки в повести «Крейцерова соната». Толстой и А. Шопенгауэр 74
1.6. «Крейцерова соната» и романтическая традиция («Русские ночи» В. Ф. Одоевского) 83
ГЛАВА 2. ЖИВОПИСЬ 89
2.1. Образ художника Михайлова и интерпретация живописи в романе «Анна Каренина» 89
2.2. Русские художники в оценках Льва Толстого. Толстой и Н. Н. Ге 101
ГЛАВА 3. ТЕАТР 135
3.1. Театральные эпизоды в прозе Толстого. Символика маскарада и античной зрелищности 135
3.2. Толстой о театре Шекспира и драматическом искусстве в статье «О Шекспире и о драме» 149
3.3. «Власть тьмы» Толстого и «Макбет» Шекспира. Символическое воплощение темы греха и воздаяния 158
3.4. Роман «Анна Каренина» и традиции Шекспира 165
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 170

ВВЕДЕНИЕ

В последние годы актуальны работы, выполненные на стыке литературоведения и искусствознания. Соотнесение конкретного вида искусства (живописи, музыки, театра и др.) с творчеством крупного писателя предполагает, как правило, не менее двух аспектов исследования.

Во-первых, предметом изучения может стать объективное отношение писателя к данному роду искусства, выраженное художественно, в его произведениях.

Во-вторых, важно понять непосредственное отношение писателя к конкретному виду искусства, получившее отражение в его теоретических работах, прямых и косвенных высказываниях, переписке, свидетельствах современников.

Следует учитывать и степень участия самого автора в данной области искусства, каким бы малым или большим оно ни было.

В юношеском дневнике в 1847 году Лев Толстой записал, что одной из главных его жизненных целей является достижение «совершенства в музыке и живописи»1. Образы музыкантов и живописцев Толстой вывел на страницах своих произведений. Всегда волновавшие Толстого вопросы искусства – в области музыки и живописи – стали предметом его осмысления в художественной прозе, теоретических работах («Что такое искусство?» и др.), дневниках, письмах.

Лев Толстой и музыка – тема многогранная и при этом очень органичная, глубинная с точки зрения восприятия творчества писателя.

Врожденная страстная любовь к музыке была отличительным свойством Толстого. Мать писателя Мария Николаевна Волконская обладала тонким музыкальным слухом и великолепно исполняла на фортепиано классические произведения. В повести «Детство» Толстой изобразил татап нежной, мечтательной и музыкальной. От матери Толстой унаследовал слух и страстную увлеченность музыкой.

[1] Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 томах. – Т. 21. – М., 1985. – С. 14. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы даны в тексте.

Толстой высоко ценил позднюю религиозную живопись Н. Н. Ге, серию его больших евангельских картин: «Что есть истина? Христос и Пилат», «Суд Синедриона. Повинен смерти!», «Голгофа», «Распятие» и др. Живопись Ге Толстой рассматривал как новую эпоху в истории христианской живописи, видя в ней отражение трагической судьбы Учения в современном мире.

Напряженно-экспрессивная, лихорадочно-эскизная манера Ге в его поздней живописи были постоянным предметом споров и нареканий современников. Так, даже П. М. Третьяков, следуя совету Толстого приобрести отдельные картины Ге для своей художественной галереи, в недоумении писал о картине «Распятие»: «… это… не художественное произведение»239.

Толстой всегда признавал высокую «технику» Ге, хотя, как правило, был немногословен, касаясь этого вопроса и возражая оппонентам. Возможно даже, что реалист Толстой чувствовал себя отчасти чуждым экспрессивно-натуралистической манере позднего Ге. При этом Толстой остро ощущал «болевой эффект» живописи Ге, ее пронизывающую душу трагическую экспрессию (изображение «бойни»), противоречащую привычной живописи «с дамами и пейзажами и naturmorte'ами».

Мучительная экспрессия изображения «распятия» на картинах Ге оказалась в известной степени созвучной стилю самого же Толстого в его поздней прозе. Думается, в конце XIX века в творчестве Н. Н. Ге и Л. Н. Толстого получили развитие общие стилевые тенденции, предвещавшие искусство следующего века.

Многогранна и недостаточно изучена тема «Толстой и театр». Очевидно, плодотворное рассмотрение ее возможно только в соотнесенности многочисленных театральных эпизодов художественной прозы Толстого с теоретическими суждениями писателя о театре и его собственным драматургическим опытом.

Такой подход ярче всего обнаруживает парадоксы Толстого-теоретика театра, романиста и драматурга.

Ироническое, на грани с сатирической пародией истолкование светского театра Толстым-романистом дополняет критическое эссе писателя «О Шекспире и о драме». Везде Толстой предстает как отрицатель фальшивой иллюзии и фривольности в театральном

[239] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – С. 200.

сложной, «ужасной», «загадочно-двойственной» (В.-Г. Вакенродер) природы музыки. В этом смысле повесть «Крейцерова соната» внутренне созвучна музыкальным новеллам русского романтика В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» и «Себастиян Бах», вошедшим в роман «Русские ночи».

Толстой принял участие в полемике своего времени о программной музыке, в частности об операх Р. Вагнера, считающегося создателем музыкальной драмы и оперным реформатором. Отрицая изобразительность в музыке, Толстой в вопросе о программной музыке занял самостоятельную и принципиальную позицию. Воззрениям на оперу немецкого композитора он противопоставил собственные музыкальные взгляды. Полемику с Р. Вагнером и программной музыкой Толстой вел как художник и теоретик – в романе «Анна Каренина» и трактате «Что такое искусство?»

Не получила до сих пор глубокой разработки тема «Лев Толстой и живопись».

Анализ эпизодов романа «Анна Каренина», посвященных художнику Михайлову и его картине на евангельский сюжет, позволяет сделать вывод, что истолкование живописи и образа художника в романе служит своеобразной художественной иллюстрацией теоретических суждений писателя об изобразительном искусстве, выраженных им позже в переписке с религиозным художником Николаем Ге и трактате «Что такое искусство?»

Образ художника Михайлова не только отчасти воплощает черты И. Н. Крамского, автора знаменитой картины «Христос в пустыне», но и предвосхищает черты и живопись другого художника, Н. Н. Ге, тесное знакомство писателя с которым произойдет в 1880-е годы.

Из переписки Толстого с Николаем Ге видно, что писатель хорошо был знаком с его художнической «кухней», внутренней творческой лабораторией. Близкое участие в работах Ге не могло не повлиять на формирование толстовских взглядов, касающихся, например, способов воплощения Христа в искусстве, профессионализма и любительства в живописи, техники и содержания.

Уже в юности Толстой занимался музыкой очень серьезно. В молодости он часами просиживал за инструментом.

Ясную Поляну посещали выдающиеся композиторы и исполнители конца XIX – начала XX века: С. И. Танеев, А. Б. Гольденвейзер, П. И. Чайковский, Б. О. Сибор, А. Я. Могилевский, А. С. Аренский и другие. В московском доме Толстого бывали А. Рубинштейн, Ф. Шаляпин, Ю. Гофман, А. Скрябин.

В. Булгаков, секретарь писателя, записал слова Толстого, сказанные в последний год его жизни: «Люблю музыку больше всех других искусств, мне всего тяжелее было бы расстаться с ней, с теми чувствами, которые она во мне вызывает»2.

Тема «Лев Толстой и музыка» не раз затрагивалась в исследованиях о писателе разных лет3. На наш взгляд, наиболее целостное освещение эта тема получила в воспоминаниях сына писателя С. Л. Толстого и композитора А. Б. Гольденвейзера, а также в работах И. Эйгеса, Б. Бялокозовича, Э. Г. Бабаева, М. И. Найдорфа.

Воспоминания сына Толстого Сергея Львовича «Очерки былого» (глава «Музыка в жизни моего отца») ценны биографическими фактами, характеризующими музыкальные вкусы писателя, его пристрастия и антипатии4. Хорошим дополнением к

---

[2] Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – М., 1957. – С.175.

[3] Толстой С. Л. Очерки былого. – М., 1956; Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – М., 2002; Чертков В. Г. Записи (О Толстом). 1894-1910. – М., 1939. – Кн. II. – С. 524-538; Бялокозович Б. Польская музыка в оценке Льва Толстого // Л. Н. Толстой. Ученые записки, статьи и материалы. – IV– Горький, 1961. – С. 198-213; Э. Г. Бабаев. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография / Сост. З. Г. Палих и А. В. Прохорова. – М., 1977. – С. 7-40; Найдорф М. И. Музыкальность Л. Н. Толстого. Источники мотивации. – 1990; Жаткин Д. Н., Борисова И. В. Музыка Л. ван Бетховена в творческом восприятии Л. Н. Толстого // Альманах современной науки и образования. – Тамбов, 2007. – Т. 2. – С. 114-115; Николаева Н. А. Толстой о музыке. Современный взгляд: диалог с Д. Коварски // Метафизика музыки и музыка метафизики. СПб., 2007. – С.146-153; Конова И. Г. Музыка и философия: пересечения (А. Шопенгауэр – А. П. Чехов – Л. Н. Толстой) // Личность А. П. Чехова в культурном пространстве XXI века. – Сыктывкар, 2011. – С. 55-58; Френкель Н. В. Взаимоотношения Л. Толстого и русских композиторов его времени: воззрения писателя на их творчество // Искусство и образование. – 2012, №2 – С. 31-41.

[4] Толстой С. Л. Очерки былого. – М., 1956.

этим воспоминаниям служит мемуарная книга А. Б. Гольденвейзера «Вблизи Толстого. Воспоминания»5.

И. Эйгес в своем интересном исследовании «Воззрение Толстого на музыку», анализируя музыкальные эпизоды в произведениях Толстого, сосредоточился не столько на их литературоведческом аспекте, сколько на психологии музыкального творчества и его восприятия6. Так, исследователь пишет: «… рассмотрим музыкальный материал в произведениях Толстого с точки зрения принципиальной, – именно собственно музыкальной. Поставим эти данные не перед лицом биографа Толстого, а отчасти перед лицом теоретика литературы, но, главным образом, перед лицом музыканта, точнее, перед собственно-музыкальным сознанием»7.

Б. Бялокозович в своей статье «Польская музыка в оценке Льва Толстого» рассматривает отношение Толстого к польской музыкальной культуре и, в частности, к музыке Ф. Шопена8.

Статья Э. Г. Бабаева «Лев Толстой и музыка» интересна исследованием толстовского восприятия музыки «ученой» и народной9.

Работа М. И. Найдорфа «Музыкальность Л. Н. Толстого. Источники мотивации» посвящена рассмотрению культурной мотивации, которая направляла интересы и вкусы Толстого в широком мире музыки10. Основой анализа является предложенная автором типология музыкальных культур: от домашнего музицирования – до «новой» оперной и симфонической музыки, получившей развитие в России в середине XIX века.

Предметом внимания в данной работе являются собственно литературоведческий и культурологический аспекты вопроса: музыкальные предпочтения Толстого, его любимые композиторы и исполнители, а также сложная эволюция взглядов писателя на

[5] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – М., 2002.
[6] Эйгес И. Воззрение Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого. – М., 1929. – С. 241-308.
[7] Там же. – С. 247.
[8] Бялокозович Б. Польская музыка в оценке Льва Толстого // Л. Н. Толстой. Ученые записки, статьи и материалы. – IV– Горький, 1961. – С. 198-213;
[9] Бабаев Э. Г. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография / Сост. З. Г. Палюх и А. В. Прохорова. – М., 1997. – С. 7-39.
[10] Найдорф М. И. Музыкальность Л. Н. Толстого. Источники мотивации. – 1990.

работе исследованием художественных произведений писателя, именно тех многочисленных эпизодов, которые посвящены трем родам искусства.

Предметом особого внимания в первой главе работе стали музыкальные предпочтения Толстого, его любимые композиторы и исполнители. Анализ музыкального окружения Толстого своего рода ключ к теоретическим высказываниям писателя о музыке и к «музыкальным» эпизодам его художественной прозы.

Воспоминания современников о Толстом, письма и дневники самого писателя свидетельствуют, что именно классическая музыка «старых мастеров», «чистая музыка прежних периодов», в первую очередь Моцарта и Гайдна, а также романтическая музыка Шопена, Бетховена, Шуберта, нашли в писателе глубокого и тонкого ценителя.

Страстная и постоянная любовь Толстого к музыке классических композиторов определялась теми чертами их музыкальной культуры, которые были сродни его собственной душе: совершенством и строгостью музыкальной формы, мелодичностью, эмоциональной насыщенностью и выразительностью.

Критерию «простоты, добра и правды» отвечала, в восприятии Толстого, и народная музыка.

Напротив, «новая музыка» – оперы и симфонии Р. Вагнера, Р. Штрауса, Ф. Листа и ряда других композиторов отталкивала Толстого чрезмерной эффектностью и попыткой придать музыке подчиненный, изобразительный характер.

До сих пор мало изучен культурно-философский «фон» воззрений Толстого на музыку. Взгляды на музыку таких философов, как Платон и Артур Шопенгауэр, несомненно, повлияли на эстетику Толстого, на его философию музыки.

Анализ этих влияний позволяет рассмотреть сложную динамику взглядов писателя на музыку – от повести «Детство», романа «Война и мир», отразивших влияние на Толстого философско-эстетических взглядов Платона, до поздней повести «Крейцерова соната», в которой музыка Бетховена становится своеобразной иллюстрацией «метафизики музыки» А. Шопенгауэра.

Музыкальные представления Толстого находятся в сложных отношениях притяжения-отталкивания с эстетикой писателей-романтиков. Толстой сходился с романтиками в понимании

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема «Лев Толстой и искусство» обширна и, безусловно, не может быть исчерпана в рамках одного или даже нескольких исследований. Данная монография имеет целью рассмотрение трех аспектов большой темы: истолкование Л. Толстым музыки, изобразительного искусства и театра.

Анализ теоретических высказываний Толстого о музыке, живописи и театре в его переписке, дневниках, эстетических эссе «Что такое искусство?», «О Шекспире и о драме» дополнен в

музыку (от ранних произведений к поздним), взятая в литературно-философском контексте.

Культурно-философский «фон» музыкальных взглядов Толстого достаточно широк и мало исследован.

В частности, большой и актуальный интерес представляют взгляды на музыку таких философов, как Платон и Артур Шопенгауэр, несомненно, повлиявших на эстетику Толстого, на его философию музыки.

Музыкальные представления Толстого находятся в сложных отношениях притяжения-отталкивания с эстетикой писателей-романтиков (В.-Г. Вакенродер, Э. Т. А. Гофман, В. Ф. Одоевский и др.).

Толстой принял участие в полемике своего времени об оперной музыке Р. Вагнера, заняв в этом вопросе собственную принципиальную позицию.

Тема «Лев Толстой и живопись» еще одна малоизученная страница в истории русской литературы. На общем небогатом исследовательском фоне особо следует отметить давнюю работу М. Фабриканта, который впервые обозначил «контуры проблемы», до сих пор не получившей глубокой разработки11.

Актуальный интерес в рамках данной темы представляет вопрос о художественном истолковании живописи и образа художника в творчестве писателя, в частности в романе «Анна Каренина». Вопросы изобразительного искусства, поставленные Толстым в романе – в эпизоде, связанном с художником Михайловым и его картиной на евангельский сюжет, – проливают дополнительный свет на поздний трактат Толстого «Что такое искусство?»

Образ художника Михайлова отчасти предвосхищает черты и живопись религиозного художника Н. Н. Ге, тесное знакомство писателя с которым произошло в 1880-е годы.

---

[11] Фабрикант М. Толстой и изобразительные искусства: (Контуры проблемы) // Эстетика Льва Толстого: Сборник статей. – М., 1929. – С. 309-324; См. также: Бродский А. Вступительная статья // Л. Н. Толстой и художники. Толстой об искусстве. Письма, дневники, воспоминания. – М., 1977. – С. 3-46; Кузьмин А. И. Лев Толстой и русские художники. // А. И. Кузьмин. – Литература и живопись: Сб. ст. – Л., 1982; Лев Николаевич Толстой в изобразительном искусстве / Авторы-составители О. Е. Ершова, Т. К. Поповкина. – М., 1979.

Из переписки Толстого с Николаем Ге очевидно, что писатель был хорошо знаком с его внутренней творческой лабораторией. Близкое участие в работах Ге, часто очень сложном процессе создания произведения искусства, не могло не повлиять на формирование толстовских взглядов, касающихся способов воплощения Христа в искусстве, профессионализма и любительства в искусстве, техники и содержания.

Переписка Толстого с Ге дополняет страницы романа «Анна Каренина», посвященные живописи, а также теоретические высказывания писателя об изобразительном искусстве в его трактате «Что такое искусство?»

Многогранна и не исследована во всей полноте тема «Лев Толстой и театр»»12. Не претендуя на ее исчерпывающее раскрытие, хотелось бы сосредоточиться на некоторых ее малоизученных и взаимосвязанных аспектах.

Отнесем к ним, в первую очередь, художественную интерпретацию театра в прозе писателя, во-вторых, характеристику театрального искусства Толстым – теоретиком искусства, автором эссе «О Шекспире и о драме» и, в-третьих, вопрос об усвоении шекспировских традиций самим Толстым.

В трех главах данной работы сделана попытка целостно рассмотреть темы: «Толстой и музыка», «Толстой и живопись», «Толстой и театр».

Монография предназначена для специалистов-филологов, студентов гуманитарных специальностей, а также для всех, кто интересуется вопросами литературы, эстетики и искусства.

---

[12] Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М., 1972. – С. 482-453; Аникст А. Лев Толстой – ниспровергатель Шекспира // Театр. – 1960, № 11; Анненский И. Три социальные драмы // И. Анненский. Книги отражений. – М., 1979; Димитров Л. Парадоксы драматургии (Театр Льва Толстого) // Вестник ВГУ. – Сер. Гуманитарные науки. – 2003, № 2. – С. 53-61; Левин Ю. Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века // Вопросы литературы. – 1968, № 8; Лакшин В. Толстой и Чехов. – М., 1975; Ломунов К. Драматургия Л. Н. Толстого. – М., 1956; Основин В. В. Драматургия Л. Н. Толстого. – М., 1982; Полякова Е. Театр Льва Толстого. – М., 1978; Шульц С. А. Драматургия Л. Н. Толстого в контексте исторической поэтики: Герменевтический аспект. Дисс. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук. – Ростов на Дону, 2004;

ведьм и оживший Бирнамский лес двинется на него. Леди Макбет страдает сомнамбулизмом; по ночам в своем замке она пытается отмыть со своих рук воображаемую кровь

Точно так же Германн в «Пиковой даме» Пушкина инстинктивно чувствует свою вину за смерть графини. Оттого он оступился, поднимаясь к ее катафалку, ему показалось даже, что графиня подмигнула ему в гробу. В кульминационный сцене игры, на третий вечер, Германн «обдернулся», поставив на пиковую даму вместо туза. Бессознательные мотивы его ошибки обнажены Пушкиным. Нечто подобное происходит и в романе «Преступление и наказание». Раскольников, убив старуху, выходит, пошатываясь, на улицу и в ужасе слышит фразу прохожего: «Ишь нарезался!»

«Случайные» фразы, как и сны, имеют сущностный смысл: больная совесть в них слышит голос Бога.

В финале на последней в своей жизни станции Обираловке Анна из окна вагона замечает рабочего, выстукивающего колеса поезда: «Что-то знакомое в этом безобразном мужике», – подумала Анна». Ужас перед материализовавшимся дьяволом рождает желание прекратить этот кошмар и истребить себя: «Нет, я не дам тебе мучать себя», – подумала она, обращаясь с угрозой не к нему (Вронскому – Г. А.), не к самой себе, а к тому, кто заставлял ее мучаться» [5, с. 350, 352].

Изображая подсознательный механизм самонаказания, Толстой использует находки Шекспира. Как и в трагедии «Макбет», в романе «Анна Каренина» действует композиционный принцип предварения трагических событий. Он служит воплощению ключевой для Толстого и Шекспира идеи виновности и наказания.

Роман «Анна Каренина» не имеет такого просветляющего финала, как драма «Власть тьмы». В момент самоубийства гаснет «свеча» жизни Анны, и она погружается во тьму. Жизненный финал героини Толстого во многом повторяет финал жизни Макбета.

Толстой, «ниспровергая» Шекспира в своем критическом эссе, оказался близок ему как художник. Драма «Власть тьмы», как и роман «Анна Каренина», внутренне созвучны драматургии Шекспира.

Карениным «… она чувствовала, что какая-то невидимая сила помогала ей и поддерживала ее» [3, с. 158].

Дьявол и ад – традиционные символы страсти, греховности и воздаяния. Символика эта воплощается в романе в навязчивом кошмаре Анны и в образе железной дороги.

«Лохматый мужик» сновидений Анны навеян ее реальными «железнодорожными» впечатлениями. Казалось бы, вполне реален истопник с недостающей пуговицей на пальто, наблюдавший за топкой и температурой в вагоне. Но в странном сновидении Анны истопник теряет свои реальные очертания и превращается в беса, хлопочущего у адской топки: «Мужик этот с длинною талией принялся грызть что-то в стене… потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась» [3, с. 112].

«Мужик», с мешком в руках, приговаривающий непонятные французские слова и что-то делающий в углу над железом, становится мучительным кошмаром Анны после ее сближения с Вронским. «Мужик» – проводник Анны в царство смерти. Он обладает сверхъестественной, нечеловеческой силой. Анна всегда чувствовала, что свое страшное дело с железом он делает над нею. Смысл его французских слов: «Надо ковать железо, толочь его, мять» [3, с. 387].

Это сам дьявол, терзающий не то железо, не то живую плоть Анны. Так в описании Толстого железная дорога начинает ассоциироваться с адской печью и ее хозяином.

Кошмар, впервые приснившийся Анне до ее связи с Вронским, приводит в действие бессознательный механизм самонаказания. Подсознание героев Толстого часто не совпадает с разумом, оказывается мудрее его, ибо оно «в руце Божьей». Так, разумом Анна не осознает всю меру своей вины перед сыном и мужем. Но бессознательно, в глубине души она чувствует свою вину и оттого страшится гнева Бога. Внутренний ужас перед содеянным сопровождает ее до последней минуты и воплощается в кошмарах.

Подсознательный ужас толстовской героини напоминает нравственную агонию Макбета и леди Макбет после совершенных ими злодеяний. Макбета посещает призрак убитого им Банко; самозванец живет в предчувствии, что свершится предсказание

ГЛАВА 1. МУЗЫКА

1.1. Музыка в жизни Льва Толстого (композиторы и исполнители)

Из всех искусств Льва Толстого более всего впечатляла и захватывала музыка. От природы музыкальный, в молодости он одно время сильно увлекался игрой на фортепиано. Толстой, конечно, не был профессиональным музыкантом, он воспринимал музыку как любитель, дилетант, обладая при этом выдающейся чуткостью к музыке.

А. Б. Гольденвейзер, пианист и близкий друг Толстого, часто посещавший Ясную Поляну, вспоминает: «Ему нравилось только самое лучшее, как из музыкальных произведений, так и из области музыкального исполнения. Не нравилось ему или оставляло его равнодушным иногда то, что, с моей точки зрения, было прекрасным (например, музыка Вагнера), но то, что ему нравилось, было всегда действительно хорошо»13.

Толстого глубоко занимала философская природа музыки, он напряженно размышлял над вопросами: что такое музыка, почему звуки разной высоты и скорости в их различных сочетаниях складываются в живой музыкальный организм, в чем тайна воздействия музыки на человека?

По словам А. Б. Гольденвейзера, из высказываний разных философов и писателей о музыке Толстой выше всего ставил то, что писал о музыке Артур Шопенгауэр14.

Письма и дневники Толстого свидетельствуют о строгой избирательности его музыкального вкуса. Среди его любимых классических композиторов: Йозеф Гайдн, Георг Вебер, Вольфганг Амадей Моцарт, Фредерик Шопен, Людвиг ван Бетховен, Франц

[13] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – М., 2002. – С. 647.
[14] Там же. – М., 2002. – С. 648.

Шуберт, Роберт Шуман, Иоганн Штраус, Джузеппе Верди, Якоб Мендельсон и другие.

Р. Роллан в своем исследовании «Жизни великих людей», касаясь музыкальных вкусов Толстого, писал, что он «твердо придерживается той музыки, которая уже была признана классической в сороковых годах, не признает никого из последующих композиторов (за исключением Чайковского, музыка которого повергает его в слезы)…»15

Р. Роллан прав лишь отчасти. Традиционно «“классическим периодом” считается промежуток между 1750 и 1830 гг., когда творили Гайдн и Моцарт»16. Музыкальные интересы Толстого выходят далеко за пределы данного периода, хотя главные представители эпохи музыкального классицизма Й. Гайдн и В. Моцарт относятся к числу самых любимых и почитаемых писателем композиторов.

Гайдн и Моцарт, в ряду прочих музыкальных жанров, развили жанр струнного квартета. Так, Гайдн явился, «по сути, первым композитором, по достоинству оценившим и использовавшим все звуковые и эмоциональные достоинства струнного квартета… чтобы выразить свои самые глубокие мысли и чувства»17.

Толстой, всегда любивший камерную и вокальную музыку, воспринимал квартеты и фортепианные сонаты Гайдна и Моцарта как противоположность современной искусственно-усложненной музыки. В воспоминаниях А. Б. Гольденвейзера от 7 декабря 1899 года есть интересная запись, касающаяся толстовской оценки музыки Гайдна и Моцарта: «Л. Н. просил что-нибудь Моцарта или Гайдна.

Он спросил:

– Отчего пианисты никогда не играют Гайдна? Вот вы бы играли. Как хорошо рядом с современным сложным, искусственным произведением сыграть что-нибудь Моцарта или Гайдна»18.

В записи от 3 июля 1900 года Гольденвейзер приводит еще одно высказывание Толстого: «Л. Н. опять говорил о своем отрицательном отношении к современной усложненной музыке.

[15] Роллан Р. Жизни великих людей. – Минск, 1986. – С. 269.
[16] Коллинз С. Классическая музыка от и до. – М., 2000. – С. 9.
[17] Там же. – С. 174.
[18] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 26.

– Да что же? У Грима есть басня: человек без тени, человек лишен тени. И это ему наказание за что-то. Я никогда не мог понять, в чем наказанье. Но женщине должно быть неприятно без тени.

– Да, но женщины с тенью обычно дурно кончают» [3, с. 147].

Ошибочно упоминается имя Гримма, но очевидны аллюзии на сказку Андерсена «Тень» и новеллу Шамиссо «Необычайные приключения Петера Шлемиля». В обоих случаях тень замещает собой человека, становится его враждебным, демоническим двойником. Анна – человек, утративший свою «тень», свое духовное «я». Ради страсти («тени» Вронского) она пожертвовала своей «благодатью».

Именно как «благодать», «милость Божия» переводится имя «Анна» с древнееврейского языка. Имя героини в сочетании с отчеством (Аркадия – мифологическая страна счастья) намекают на изначальную духовность героини, ее призвание любить и жалеть, быть счастливой и дарить счастье другим.

Это свойство ее натуры глубоко понял талантливый художник Михайлов. На портрете, нарисованном им, Анна изображена как женщина, «сияющая счастьем и раздающая счастье другим» [5, с. 282]. Вронский долго и тщетно пытался написать портрет Анны – Михайлов в несколько сеансов уловил и передал на портрете ее душу, самое сердечное и задушевное ее выражение.

Однако в романе история Анны Карениной предстает как история постепенной утраты ею «благодати», собственного имени. Светский каламбур о женщинах с чужой «тенью» таит тему дьявола, овладевшего душой человека, ставшего его вторым «я».

Уже не раз была отмечена «адская» цветовая гамма портретной характеристики Анны – черно-красная. После свидания с Вронским лицо Анны озарено ярким блеском, «… но блеск этот был не веселый – он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи». Позже в постели она «… долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела» [3, с.157, 161].

В глазах Анны отражается блеск адского пламени. Зарево ада сопровождает ее, когда ею овладевает «дух зла и обмана». Анна сама ощущает присутствие в душе дьявола; в разговоре с

что-то ужасное и жестокое в ее прелести». На лице Вронского вместо спокойной и твердой манеры появляется выражение «покорности и страха». Во время мазурки Анна смотрит на Кити и улыбается «прищурившись». Маленькая деталь оставляет ощущение хитрости и потенциальной жестокости. «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней», – сказала себе Кити» [3, с. 91,93].

Бесовская прелесть – архаизм, удачно найденный Толстым. Едва намеченный в бальном эпизоде мотив зазвучит с нарастающей амплитудой на страницах романа.

Мотив ада проскальзывает как будто случайно в реплике Каренина в семейном эпизоде после возвращения Анны в Петербург. На вопрос Анны, что он читает, Каренин отвечает: «Теперь я читаю Duc de Lille, «Poesie des enfers» («Поэзия ада») [3, с.123]. В тишине семейного вечера Карениных «инфернальная» деталь подобна вспышкам молнии на горизонте.

Еще один мимолетный штрих – злословие в салоне Бетси Тверской о туалете Мальтищевой: «Вы слышали, и Мальтищева, – не дочь, а мать, – шьет себе костюм diable rose» [3, с.146]. В 1874 году на сцене французского театра в Петербурге шла комедия Е. Гранжа и Л. Тибу «Les diables roses» («Розовые дьяволы»). Отсюда стиль модного костюма мадам Мальтищевой. При этом деталь входит в единое семантическое поле: отблески адского пламени то и дело вспыхивают в романе, предваряя главную тему.

Мимолетны, казалось бы, упоминания о Яшвине, приятеле Вронского, завсегдатае игорной залы в Английском клубе, называемой «инфернальной»: «Я иду в инфернальную», – сказал полковник и отошел от стола»; «… заглянули в инфернальную, где у одного стола, за который уже сел Яшвин, толпилось много державших» [5, с. 272, 273]. Оргийная безудержность игры, не контролируемая разумом, своего рода наваждение, бесовская прелесть, как и любовное влечение.

Еще одна сцена в романе таит в себе «дьявольский» подтекст. В салоне Бетси Тверской звучит светский каламбур о женщинах с «тенью» и без нее (то есть имеющих любовников и не имеющих их):

« – … она привезла с собой тень Алексея Вронского, – сказала жена посланника.

Между прочим, он сказал:

– Я тоже искусился в теперешних диссонансах, но это все извращение вкуса. Современный композитор возьмет какую-нибудь, иногда и милую, музыкальную мысль и ворочает ее без конца и меры, соединяет с другими темами и когда наконец опять повторит просто, то хочется сказать: слава Богу!»19

В записи от 25 августа 1905 года композитор приводит еще одно суждение Толстого с высокой оценкой музыки Гайдна: «По просьбе Л. Н. мы с женой играли в четыре руки симфонии Гайдна. Л. Н. восхищался Гайдном; между прочим, он сказал:

– Едва ли не самое ценное для меня свойство Гайдна – его жизнерадостность; а то теперешний какой-нибудь напьется, испортит себе желудок, а потом говорит, что жизнь – зло…

Потом Л. Н. сказал, что симфонии Гайдна доставляют ему больше удовольствия на фортепиано в четыре руки, чем в оркестре.

На мой вопрос, почему это так, Л. Н. сказал:

– Во-первых, возможность совершенства исполнения обратно пропорциональна количеству исполнителей. Самое благоприятное условие – один исполнитель, меньше два; трио в этом отношении лучше квартета… камерная музыка – оркестра. При многих исполнителях все более утрачивается чистота звука… Вторая причина – моя субъективная: для меня яркость красок не способствует, а мешает силе впечатления. Особенно я замечаю это на картинах. Я помню, я давно знал и любил «Тайную вечерю» Ге, а когда увидел ее на выставке, впечатление было значительно меньше. Яркие цвета мне просто мешали» (запись от 25 августа) 1905 года20.

Аналогия музыки и живописи, приведенная Толстым, говорит о его понимании зависимости эмоционально-содержательной стороны искусства от формы. В живописи воспринимать ее содержание Толстому мешают «яркие цвета», в симфонической же музыке при многих исполнителях, по его мнению, утрачивается «чистота звука», а значит и сила впечатления.

Симфонии Гайдна Толстой предпочитал слушать в фортепианном исполнении в четыре руки. По свидетельству Софьи

---

[19] Там же. – С. 33.

[20] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 139.

Андреевны, в Ясной Поляне «по вечерам Лев Николаевич иногда играл с мисс Вельш в 4 руки симфонии Гайдна, которого очень любил»21.

Гениальный Моцарт, создатель струнных квартетов, опер, симфоний, фортепианных концертов и сонат, вызывал трепетное чувство не только в Толстом. Известны слова, сказанные скромным Гайдном о Моцарте: «Друзья часто говорили мне, что у меня есть талант, но он стоит намного выше меня»22.

Из опер Моцарта Толстого особенно восхищали «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта». Так, 5 июня 1856 года из Ясной Поляны в письме к сестре Марии Николаевне он просит прислать ему ноты оперы Моцарта «Дон-Жуан»: «… пришли мне рояль и «Дон-Жуана», как ты обещала, и еще что-нибудь из бетховенских или моцартовских вещей, которые, может быть, теперь тебе не нужны» [18, с. 405].

Софья Андреевна в воспоминаниях «Моя жизнь» оставила запись: «Как-то раз Лев Николаевич уговорил нас ехать в его любимую оперу «Дон-Жуан» Моцарта и сам поехал с нами. Он очень восхищался любимыми мотивами, указывая их и нам, двум сестрам»23. В дневнике Толстого имеется запись от 15 декабря 1856 года о том, что он слушал «Дон-Жуана» Моцарта в Итальянской опере: «поэтическая вещь очень»24. Очевидно, про это посещение театра вспоминает Софья Андреевна Толстая.

В Веймаре во время заграничной поездки, 17 апреля 1861 года, Толстой слушал оперу Моцарта «Волшебная флейта». Свои впечатления он выразил кратко и эмоционально: «“Zauberflote” – восторг, особенно дуэт» [21, с. 234].

В романе «Анна Каренина» упомянута оперная певица Паолина Лукка: «Очень хороша была Лукка…» [8, с. 275]. Певица приезжала в Россию в начале 1870-х годов и пользовалась большим успехом в партиях Церлины («Дон-Жуан» Моцарта) и Кармен («Кармен» Бизе).

Любовь к музыке Моцарта Толстой сохранил на всю жизнь. А. Б. Гольденвейзер вспоминает в 1902 году: «Нынче Л. Н. восхищался операми Моцарта, особенно «Дон-Жуаном». Наряду с

[21] Толстая С. А. Моя жизнь // Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». – Т. 12. – М., 1980. –С. 186.
[22] Коллинз С. Классическая музыка от и до. – М., 2000. – С. 176.
[23] Толстая С. А. Моя жизнь // Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». – Т. 12. – С. 153.
[24] Лев Толстой и музыка / Сост. З.Г. Павлюк и А.В. Прохорова. – М., 1977. – С. 60.

«Анна Каренина» не имеет такого просветляющего финала, но шекспировская традиция в нем ощутима не менее отчетливо.

3.4. Роман «Анна Каренина» и традиции Шекспира

Подобно Шекспиру, Толстой переосмыслил античную тему слепой, враждебной человеку судьбы.

В начале романа «Анна Каренина», в эпизоде на железнодорожной платформе, отчетливо звучит тема рока, или предопределения. Несчастный случай – смерть станционного рабочего под колесами поезда в момент знакомства Анны с Вронским – воспринимается героиней как «дурное предзнаменование». Возникает знакомый по античной трагедии мотив изначальной обреченности.

Но Толстой расставляет свои четкие акценты в теме греха и наказания. Акценты эти выражены уже в библейском эпиграфе к роману: «Мне отмщение, и аз воздам». Рок, преследующий Анну, вовсе не исключает свободы выбора между страстями и жизнью по совести.

Тема судьбы, а точнее виновности и самонаказания, структурирует роман «Анна Каренина». Ощущение трагизма судьбы Анны и ее обреченности Толстой создает тонкими художественными средствами, сближающими его с театром Шекспира.

Смутное предчувствие героиней страшного конца передается автором через ряд емких деталей и эпизодов, предваряющих трагический финал. Повтор неоднозначных мотивов создает сложный символический подтекст романа238.

Уже на первых страницах романа Анну настойчиво сопровождает христианская символика дьявола и ада. В эпизоде на московском балу ее красота дана в восприятии Кити, страдающей от предательства Вронского. Какая-то «сверхъестественная сила» притягивает ее взгляд к Анне.

Глазами Кити передан полный набор туалета Анны, при этом Кити с ужасом ощущает ее демоническую прелесть: «… но было

[238] Ветловская В. Е. Поэтика «Анны Карениной» // Русская литература. – 1979, № 4. – С. 17-37.

тьме, а будет иметь свет жизни» (Ин., 8: 12); «Если же свет, который в тебе, тьма, то как велика тьма!» (Мф., 6:23)236.

Поздние произведения Толстого пронизывает евангельская символика «тьмы» и «света»237. Так, в философском трактате Толстого «О жизни» «тьма» трактуется как синоним животной жизни для собственного блага, а «свет» становится метафорой духовной жизни по заповедям Христа. По мысли Толстого, человек, живущий во «тьме», мертв при жизни, а живущий в «свете» смерти не знает.

В драме «Власть тьмы» «тьма» связана с животной чувственностью Никиты и жаждой легких денег.

Важнейшим лейтмотивом в драме становится тема нравственного «пропадания» Никиты, погружения его во «тьму». Эта тема соединяется с другим повторяющимся мотивом – «скуки», душевной тоски, переходящей в страдание и агонию.

Во втором действии Никита «плачет» и просит прощения у умирающего Петра. В следующем действии осуждающие слова отца Акима вновь рождают тоску в душе Никиты: «Ох, скучно, скучно… Где ж гармошка-то?» И снова: «Ох, скучно мне, как скучно! (Плачет)» [11, с. 71].

После убийства в погребе младенца, прижитого с Акулиной, звук «хрустящих» детских косточек и «писк» ребенка становятся наваждением Никиты. Оно подобно наваждению, преследующему Макбета и его жену.

Страх и ужас достигают высшей точки в финальном акте драмы. Никита уже не в силах лгать перед образом, не может в качестве отчима благословить брак падчерицы Акулины. Он помнит о погребе, где раздавил доской ребенка и погубил свою душу.

Вслед за Шекспиром Толстой обращается к теме самонаказания. Речь идет о наказании, которое приходит к человеку не от людей, но от Бога. Тема эта волновала Толстого уже в романе «Анна Каренина» с его библейским эпиграфом: «Мне отмщение, и аз воздам» [8, с.7].

«Власть тьмы» завершается сценой покаяния убийцы, в душе которого, по словам Акима, совершается «Божье дело». Роман

[236] Новый Завет. – Живой поток. Анахайм, 1998. – С. 362, 433, 44.

[237] Бялый Г. А. «Власть тьмы» в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов // Г. А. Бялый. Русский реализм конца XIX века. – Л., 1973. – С. 68-96.

необыкновенным мелодическим богатством он особенно высоко ставит в этой опере замечательное отражение в музыке характеров и положений. Л. Н. вспоминал статую командора, сельскую картину и в особенности сцену поединка. Он сказал:

– Здесь я слышу и как бы предчувствие трагической развязки, и волнение, и даже эту поэзию дуэли…»25.

В операх Моцарта Толстой ценил не только «необыкновенное мелодическое богатство». Он находил в них редкую в оперном искусстве гармонию музыкальности и литературного сюжета, эмоциональное отражение в музыке «характеров и положений».

По свидетельству сына Толстого Сергея Львовича, писатель «делал исключение для весьма немногих опер»26. Он «с удовольствием» слушал «Дон-Жуана» и «Волшебную флейту» Моцарта, «Фрейшютца» Вебера, «Севильского цирюльника» Россини.

В операх «старых мастеров» Толстой находил гармонию музыки и драматического действия. При этом он резко негативно воспринимал современную ему «новую» оперу Р. Вагнера, Р. Штрауса и некоторых других композиторов, в которой не находил этой гармонии.

11 марта 1894 года в Москве Толстой у А. А. Берса слушал Моцарта и квартет Чайковского. В письме к детям, Льву и Татьяне, Толстой выразил свое отношение к всегда захватывающей его музыке Моцарта: «Вчера после чепухинского квартета Чайковского я разговорился с виолончелем – ученик, очень хорошо играющий, консерватории. А там начали петь. Чтобы не мешать пению, мы ушли в другую, заднюю комнату, и я горячо доказывал ему, что музыка новая зашла на ложную дорогу; вдруг что-то перебивает мне мысли, захватывает меня и влечет к себе, требует покорности. А это там начали петь – ученик консерватории, прелестный баритон Бабурин и девица Риг – дуэт «La si darem la mano». Я перестал говорить и стал слушать, и радоваться, и улыбаться чему-то. Что же это за страшная сила… Как за колдовство, то есть за таинственное воздействие злое, казнили, а за молитвы, таинственное воздействие доброе, прославляли, возвеличивали, так и с искусством надо. Это не шутка, а ужасная

[25] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 81.

[26] Толстой С. Л. Очерки былого – Тула, 1965. – С. 412.

власть. А оказывается, что люди хотят только дурного воздействия» [19, с. 281].

Сильное эмоциональное впечатление от музыки австрийского композитора соединяется здесь с рефлексией о «страшной», почти мистической власти музыки над человеком, ее «добром» и «злом» воздействии. В этих раздумьях Толстого о музыке слышатся отзвуки «Крейцеровой сонаты».

Пожалуй, наиболее часто упоминается в письмах Толстого, с юношеских лет, имя Людвига ван Бетховена. С гениальным немецким композитором у Толстого были свои особые, непростые отношения. По словам исследователя, «у Толстого были как бы свои счеты с Бетховеном»27.

Музыка Бетховена, провозвестника эпохи музыкального романтизма, автора знаменитых симфоний (Третья «Героическая», Девятая и др.), струнных квартетов, фортепианных сонат, внушала Толстому сложные чувства умиления, радости и ужаса одновременно.

Так, 27-28 ноября 1856 года в письме к В. В. Арсеньевой Толстой описывает впечатление от исполнения одного из любимых своих произведений Бетховена – трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ор. 70) на вечере у О. А. Тургеневой: «Вчера я был у О. Тургеневой и слышал там бетховенское трио, которое до сих пор у меня в ушах, восхитительно» [18, с. 442]. 1 января 1957 года Толстой сообщает В. В. Арсеньевой о новогоднем вечере в доме А. Д. Столыпина, где вновь слушал то же трио Бетховена (ор. 70): «Много слушаю музыки это время и вчера даже встретил Новый год, слушая прелестнейший в мире трио бетховенский…» [18, с. 454-455].

20 февраля / 4 марта 1857 года во время своего первого заграничного путешествия Толстой из Парижа пишет В. В. Арсеньевой: «Французы играют Бетховена, к моему великому удивлению, как боги, и вы можете себе представить, как я наслаждаюсь, слушая эту musique d'ensemble, исполненную лучшими в мире артистами» [18, с. 469]. Вообще музыкальные ансамбли, трио и квартеты, Толстой всегда предпочитал симфониям и операм.

[27] Бабаев Э. Г. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография / Сост. З. Г. Палюх и А. В. Прохорова. – М., 1997. – С. 19.

оказывается все же на улице. Его шатает, и он вздрагивает, услышав случайную фразу прохожего: «Ишь нарезался!»235.

Случайная фраза эта подобна словам банкомета в повести «Пиковая дама». Она знаменует начало нравственного ужаса, в который погружается убийца, она «запускает» механизм самонаказания.

В драме «Власть тьмы» изображен тот же механизм самонаказания.

В остром конфликте показаны герои, желающие жить по совести (Аким, Митрич, Анютка) и герои, жаждущие денег и легкой жизни любой ценой (Матрена, Аксинья).

Главный герой драмы Никита Чиликин не закоренелый злодей, именно его душа оказывается полем борьбы «божеского» и греховного.

История Никиты на протяжении почти всей драмы – история гибели божеского в человеке. В первом действии он ложно клянется отцу перед образом, что не имеет отношения к совращению сироты Марины. Во втором действии он завладевает деньгами отравленного Аксиньей Петра. В третьем –Никита вступает в противоестественную связь с падчерицей, дочерью Аксиньи. Аким отказывается взять деньги от сына, и осуждение отца подобно осуждению Отца Небесного. В четвертом действии Никита убивает ребенка, прижитого с Акулиной.

События развиваются по закону трагической прогрессии. Никита все более и более вязнет в грехах, своей судьбой демонстрируя неизбежный нравственный закон: «Коготок увяз – всей птичке пропасть».

В двух заглавиях драмы – «Власть тьмы, или Коготок увяз – всей птичке пропасть» заключен важный символический смысл. Если второе заглавие имеет фольклорное происхождение, то первое восходит к библейским текстам.

Мотив царящей в мире «тьмы» проецируется на слова Иисуса, обращенные к толпе: «Когда Я каждый день был с вами в храме, вы не поднимали на Меня рук. Но это – ваш час и власть тьмы» (Лк., 22: 53); «Итак Иисус опять стал говорить им: Я есть свет мира; тот, кто последует за Мной, ни в коем случае не будет ходить во

[235] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. – Т. 6. – Л., 1973. – С. 70.

труднее, чем по ней пройти вперед»232. Эту кровь нельзя уничтожить, она остается на руках, она превращает жизнь Макбета и его жены в нравственную агонию.

Настойчиво варьируется в трагедии мотив ада. Первоначально – в словах леди Макбет, когда она призывает себе в помощь «бесов, духов тьмы» и просит глухую ночь «одеться дымом ада»233.

Мотив повторен в словах привратника. Когда стучат в ворота, привратник поминает Вельзевула и приглашает всех пройти в пекло, где бушует «вечный огонь ада». При очередном стуке он говорит, что наслужился в «адских привратниках», а точнее, привратником дьявола. Привратник Макбета сам не понимает, насколько верно он себя характеризует.

Сомнамбулизм леди Макбет – проявление нравственной агонии, закона самонаказания. Для Макбета этот закон воплощается в преследующем его призраке Банко и – в финале трагедии – в образе «ожившего» Бирнамского леса. Оживший лес – это сама судьба, превратившая жизнь убийцы и самозванца в ад.

В античной трагедии гибель героя была не столько возмездием за его вину, сколько знаком необратимости слепого рока. Шекспир и позже – Толстой сосредоточили внимание на свободном выборе человеком его поступков, на вине и самонаказании.

Однако еще до Толстого к шекспировской тематике обратились Пушкин и Достоевский.

Так, в повести «Пиковая дама» Германн узнает от призрака старой графини тайну трех карт, но на третий вечер игры проигрывает все деньги. Он ошибся, «обдернулся», поставив не на туза, а на пиковую даму. Герман вздрагивает, когда слышит фразу банкомета: «Ваша дама убита» (вместо «Ваша дама бита»)234. Фраза банкомета, в сущности, правильна, ибо Германн виновен в смерти графини. Пиковая дама в его подсознании ассоциируется со старой графиней – этим объясняется его ошибка.

В романе «Преступление и наказание» Раскольников, убив старуху-процентщицу и Лизавету, пережив ужас разоблачения перед дверью старухи, к которой пришли двое клиентов,

[232] Там же. – С. 591.
[233] Там же. – С. 553.
[234] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти томах. – Т. 5. – М., 1975. – С. 219.

18 августа того же года, находясь один в Ясной Поляне, Толстой пишет бабушке А. А. Толстой о спасительности для него музыки Бетховена, неотделимой от «мира морального»: «Благо, что есть спасение – мир моральный, мир искусств, поэзии, привязанностей… сижу один, ветер воет, грязь, холод, а я скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена и проливаю слезы умиленья…» [18, с. 487]. Музыка Бетховена рождает в Толстом «умиленье».

13 сентября 1904 года, находясь в Ясной Поляне, где тогда гостили музыканты А. Б. Гольденвейзер, А. Я. Могилевский, Б. О. Сибор, Толстой в своем дневнике сделал запись: «Играли трио Аренского, Бетховена, Гайдена превосходно» [22, с. 338].

Уже в ранних произведениях Толстого есть эпизоды, связанные с миром бетховенской музыки. Так, черновая редакция повести «Детство» (глава XI «Занятия в кабинете и гостиной») содержит важный отрывок, посвященный Патетической сонате.

Толстой говорит о воздействии на душу Николеньки музыки Бетховена, исполняемой татап: «... давно знакомые звуки пьесы, которую заиграла татап, производили во мне впечатление сладкое и вместе с тем тревожное. Она играла Патетическую Сонату Бетховена. Хотя я так хорошо помнил всю эту сонату, что в ней не было для меня ничего нового, я не мог заснуть от беспокойства»28.

Устами автобиографического героя Толстой выражает в повести «Детство» свое неоднозначное восприятие музыки Бетховена («впечатление сладкое и вместе с тем тревожное»), ощущение таинственной, «беспокойной» силы музыки.

В романе «Семейное счастье» все фазы любовных отношений Маши с Сергеем Михайловичем разворачиваются на поэтическом музыкальном фоне, создаваемом сонатой Бетховена «Quasi una fantasia».

В финале романа «Воскресение» Нехлюдов слушает andante из Пятой симфонии и с трудом удерживает слезы, умиляясь музыкой.

Отношение писателя к музыке Бетховена не оставалось неизменным. Чем старше становился Толстой, тем больше он боялся влияния музыки вообще и музыки Бетховена в особенности, поскольку именно она производила на него самое сильное впечатление.

[28] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 1 – М.; Л., 1928. – С. 182.

Бертольд Ауэрбах, с которым Толстой еще в 1860 году встречался в Дрездене и которым восхищался, усилил предубеждение Толстого против музыки. В дневнике от 21 апреля 1861 года Толстой повторил слова Ауэрбаха о музыке как «pflichtloser Genuss («безнравственном наслаждении» – Г.А.). Поворот, по его мнению, к развращению» [21, с. 234].

После мировоззренческого кризиса рубежа 1870-1880-х годов взгляды Толстого на искусство приобрели четко выраженный моралистический характер. Поздние толстовские оценки музыки Бетховена, особенно последнего периода творчества композитора, контрастируют с его ранними отзывами о ней.

Свидетельство тому – почти враждебные высказывания Толстого в трактате «Что такое искусство?» по поводу «совсем выдуманных, недоделанных и потому часто бессмысленных, непонятных в музыкальном смысле произведений», которые пишет «глухой Бетховен» [15, с.141]. Прямо выраженное Толстым сомнение в гениальности Бетховена в свое время оскорбило П. И. Чайковского и во многом охладило его прежнее восторженное отношение к писателю. Поздняя повесть «Крейцерова соната» дает толстовское художественное опровержение музыки Бетховена как «страшной» и потому опасной силы воздействия на человека.

Высказывания Толстого последних лет жизни о музыке Бетховена уже не содержат той страстной запальчивости, которая возмутила Чайковского. А. Б. Гольденвейзер передает слова Толстого о Бетховене, сказанные им в 1905 году: «О бетховенской музыке Л. Н. сказал, что она иногда приедается ему, как это, по его мнению, часто бывает с тем, что сразу очень поражает. То же, например, было у него с картинами Ге»29.

Видимо, прав Р. Роллан, писавший, что «Толстой любил Бетховена и не переставал никогда любить… Он-то знал во всяком случае те грозные страсти, то дикое неистовство, которые грохочут в музыке «глухого Бетховена» и которых совсем не чувствуют ни современные виртуозы, ни оркестры. И, пожалуй, ненависть Толстого была бы приятнее Бетховену, чем любовь теперешних его поклонников»30.

[29] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 122.
[30] Роллан Р. Жизни великих людей. – Минск, 1986. – С. 286, 288.

«Вот наконец когда он убедился, что титул короля на нем висит, как мантия гиганта на воришке»227.

Макбет совершает тройное убийство, но при этом он убил еще свой «сон», то есть покой. Потрясенный собственным злодеянием, Макбет слышит голос совести, подобный крику: «Не надо больше спать! Рукой Макбета зарезан сон!»228.

Мотив «зарезанного» сна становится важнейшим лейтмотивом в трагедии Шекспира. Для Макбета и его жены сон превращается в кошмар, в котором возвращается явь, отравленная мыслями об убийстве и ужасом перед возмездием. Убийство «запускает» механизм самонаказания.

Мотив окровавленных рук углубляет смысл трагедии. Зарезав Дункана и его слуг, Макбет пристально рассматривает свои руки – они, конечно, окровавлены. Наглядный символ преступления – несмываемая кровь на руках будет потом мучить и леди Макбет. После убийства она советует мужу: «… отмой улики эти»229.

Леди Макбет в своих кошмарах вновь и вновь переживает ночь кровавого преступления. Как сомнамбула, она ночами бродит по замку со свечой в руке. Образ свечи в христианстве символизирует «канал связи с Богом, определяет точку встречи земного с потусторонним»230. Но леди Макбет взывает не к Богу – со словами раскаяния в преступлении, соучастницей которого она была. Свет свечи соединяет в ее сознании прошлое и настоящее. При свете свечи она пытается стереть воображаемую кровь с рук, но следы неуничтожимы. Отмыть руки от крови – становится манией обезумевшей леди Макбет: «А руки, руки!.. Океана не хватит их отмыть». Эта кровь, по словам Макбета, не может быть смыта даже целым океаном: «… скорей вода морских пучин от крови покраснеет»231.

С каждым преступлением крови становится все больше. Макбет сравнивает себя с человеком, бредущим по этой крови: «… погрузился в кровь, как в реку. Чрез эту кровь назад вернуться вброд

[227] Там же. – С. 618.
[228] Там же. – С. 564.
[229] Там же. – С. 564.
[230] Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 2000. – С. 445.
[231] Шекспир У. Трагедии. – М., 1983. – С. 565.

ответственность за собственный нравственный выбор – грех кровопролития. Макбет самовольно упреждает свою судьбу, сознательно идет на преступление.

Сцена с ведьмами в начале трагедии Шекспира – оригинальная форма пролога. Страшный хоровод ведьм предвещает чудовищное попрание человечности. «Зло есть добро, добро есть зло», – этими словами предсказано нарушение естественного порядка вещей, которое произойдет вследствие преступлений Макбета.

Ведьмы вещают Макбету, что он будет Кавдорским таном (бароном), а впоследствии и королем Шотландии. В подтверждение их слов Макбет получает соответствующее известие от короля. Слова вещуний звучат как призыв, почти соблазн: они пробуждают в Макбете тайные помыслы о короне.

Злые силы порабощают лишь тех людей, кто уже носит в себе семена зла. Одержимый честолюбивыми желаниями, Макбет поддается наваждению и выбирает преступление. Леди Макбет выступает в роли вдохновительницы тройного убийства, Дункана и двух его слуг, а также убийства наследника трона – Банко.

Судьба в трагедии «Макбет» предстает как нравственное наказание, или самонаказание, за грех кровопролития. Начиная с мистического пролога, все сцены трагедии полны предварений и намеков на будущую нравственную судьбу Макбета и его жены. Оправдываются слова Макбета: «Но нас возмездье ждет и на земле»224.

Тема виновности и наказания воплощена в драме в системе лейтмотивов: двойного предсказания ведьм о будущей короне и «ожившем» Бирнамском лесе, «чужого наряда», «зарезанного» сна, окровавленных рук, ада.

Так, мотив «чужого наряда» становится сквозным в пьесе. В первом акте Макбет, провозглашенный Кавдорским таном, говорит: «Зачем рядить меня в чужой наряд?»225, а Банко замечает: «Он должен к новой почести привыкнуть, ее, как платье, надо обносить»226. В пятом акте в словах Ангуса открыто звучит мысль о том, что Макбет незаконно владеет чужой «мантией»:

[224] Шекспир У. Трагедии. – М., 1983. – С. 556.
[225] Там же. – С. 548.
[226] Там же. – С. 549.

Франц Шуберт еще один композитор эпохи романтизма, внутренне близкий Толстому. Шуберт, как и Бетховен, творил на стыке эры классицизма и романтизма. «Отличительной чертой творчества Шуберта является неисчерпаемое мелодическое богатство… Наиболее хорошо это ощутимо в его песнях»31. Шуберт написал более шестисот песен для голоса и фортепиано в стиле народных немецких песен Lieder.

С. А. Толстая в своем дневнике 1898 года сообщает, что Толстому понравилась игра молодого пианиста О. С. Габриловича, исполнявшего балладу и ноктюрн Шопена, Imprompti Шуберта, Rondo Бетховена. Толстой «наслаждался» этой музыкой32.

А. Б. Гольденвейзер передает высокую и вместе с тем неоднозначную оценку, которую Толстой давал музыке Шуберта: «Мы играли в шахматы на террасе, а в зале пела Софья Николаевна (жена Ильи Львовича) «Странник» Шуберта. Л. Н. сказал:

– Ах, этот Шуберт! Много он вреда наделал!

Я спросил – чем.

– А тем, что у него была в высшей степени способность соответствия между поэтическим содержанием текста и характером музыки. Эта редкая его способность породила множество подделок музыки под поэтическое содержание, а это отвратительный род искусства» (запись от 13 июля 1905 года)33.

Слова Толстого свидетельствуют о высоте его музыкальных требований. Можно заметить, что при оценке сочинений Шуберта, написанных на литературные сюжеты («Странник», «Лесной царь» и др.), Толстой сближал музыку немецкого композитора с оперной музыкой Моцарта. В произведениях Шуберта и Моцарта он находил редкую гармонию музыки и текста без умаления первой в пользу второго. С точки зрения Толстого, подчинение музыки литературному тексту («подделки музыки под поэтическое содержание») – «отвратительный», недопустимый род искусства.

[31] Коллинз С. Классическая музыка от и до. – М., 2000. – С. 195.
[32] Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1897-1909. – Ч. 3. – М., 1932. – С. 19.
[33] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 129.

Неизменно и страстно любимым композитором Толстого был Фредерик Шопен. Толстой был в числе первых русских ценителей творчества польского музыканта34.

Уже в ранних произведениях Толстого есть эпизоды, связанные с миром музыки Шопена. Так, в рассказе «Альберт» (1857-1858) музыкант Альберт, возражая Делесову, отрицающему музыку «старых» оперных классиков Г. Доницетти, В. Беллини и Д. Мейербера, говорит: «О, нет, нет, извините меня… старая музыка – музыка, и новая музыка – музыка. И в ней есть красоты необыкновенные: а Сомнамбула?! А финал Лючии?! А Chopin?! а Роберт?!» [3, с. 44].

Герой Толстого упоминает об особенно популярных в середине XIX века операх: «Лючия де Ламмермур» Г. Доницетти, «Сомнамбула» В. Беллини, «Роберт-Дьявол» Д. Мейербера – и относит музыку Шопена к «новой музыке», то есть к романтической музыкальной культуре, которая пришла на смену классицистической.

В черновых вариантах рассказа «Альберт» оценка Шопена была еще выше. Альберт так отзывается о музыке Шопена в исполнении Пишо: «Ах, прелестно! прелестно!» – закричал Альберт и… побежал слушать. – Прелестно, прелестно! – твердил он, улыбаясь, встряхивая волосами и подпрыгивая. Он взял скрипку и стал аккомпанировать»35.

Толстой не раз говорил, что музыка Шопена вызывает не уныние, а волю к жизни, гордость за человека. Жизнерадостность и оптимизм музыки Шопена он отмечал в письме к Т. А. Берс от 14 декабря 1864 года: «Играй Chopin и пой. Держи себя в струне и в аккурате, чтобы что ни придет к тебе – счастье или несчастье, оно бы застало тебя молодцом»36.

Музыка Шопена помогала преодолевать житейские трудности самому Толстому. С. А. Толстая 14 марта 1865 года записала в дневнике: «Левочка играет прелюдии Chopin. Он очень

[34] Бялокозович Б. Польская музыка в оценке Льва Толстого // Л.Н. Толстой. Ученые записки, статьи и материалы. – IV– Горький, 1961. – С. 198-213.

[35] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 5. – М., 1935. – С. 159.
[36] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 61. – М., 1953 – С. 63.

преступления»: «Они делаются простодушно, людьми скверными, но не злодеями во вкусе Шекспира или Вальтера Скотта».

Н. Страхов первый подметил сходство ситуаций в «Макбете» и «Власти тьмы»: главные герои в них действуют под влиянием женщин. При этом критик выразил опасение, что при постановке драмы Толстого на сцене «из Матрены сделают леди Макбет и придадут демонскую ядовитость ее речам и т.п.»222

Толстой, видимо, сам опасался этого. Так, в 1895 году он заметил одному своему собеседнику: «Матрену не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие»223.

Таким образом, уже современники провели параллель между «Властью тьмы» и «Макбетом». Думается, шекспировское начало в драме Толстого проявилось не только в силе и глубине страстей, которыми движимы ее герои, и отдельных сюжетных мотивах.

Толстой, как и автор «Макбета», обращается к традиции античной трагедии с ее главной темой рока, предопределения. В античном театре гибель героя всегда обусловлена законами слепого и неотвратимого рока. Так, в трагедии Софокла «Эдип» главный герой, полагая, что бежит от судьбы, на деле бессознательно осуществляет ее волю.

В трагедии «Макбет» господствует идея Судьбы. Та же идея выражена в названии драмы Толстого, во второй ее части: «Власть тьмы, или Коготок увяз – всей птичке пропасть».

При этом античная тема слепого рока сходным образом переосмысляется в драмах Шекспира и Толстого. Она предстает как высшее правосудие, как моральная цена свободного выбора.

Тема эта находит близкое у двух драматургов художественное воплощение в поэтике «сцеплений» – сложной системе символических мотивов и образов, пронизывающих драмы «Власть тьмы» и «Макбет». Система неоднозначных мотивов выводит религиозно-философский смысл двух драм за рамки прямого, морального назидания, создает глубинный подтекст, характеризующий подлинное искусство.

Роковая предопределенность жизни Макбета связана не с прошлым его рода, не с тяготеющим над ним проклятием, как в античной трагедии, а с его честолюбием. Он несет

[222] Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870-1894. – СПб., 1914. – С. 345.
[223] Полякова Е. Театр Льва Толстого. – М., 1978. – С. 94.

Обратившись к традициям античной трагедии и средневековых мистерий, он написал драму из народной жизни «Власть тьмы»219.

Чрезмерная суровость толстовских оценок пьес Шекспира очевидна уже потому, что в своем художественном творчестве Толстой оказался близок предшественнику, которого он «ниспровергал». Так, шекспировское начало ясно ощутимо в драме «Власть тьмы» и романе «Анна Каренина».

3.3. «Власть тьмы» Толстого и «Макбет» Шекспира. Символическое воплощение темы греха и воздаяния

Рассмотрение вопроса о литературном влиянии Шекспира на Толстого усложняют отрицательные высказывания Толстого об английском драматурге в ряде его эстетических работ. Парадокс заключается в том, что толстовские негативные оценки драм Шекспира «опроверг» Толстой-художник, усвоивший определенные находки своего предшественника.

Можно утверждать, что в своей поздней драматургии Толстой выступил не столько как оппонент Шекспира, сколько как его литературный наследник. Основание для такого вывода дает, например, сравнительный анализ драмы «Власть тьмы» и трагедии Шекспира «Макбет»».

Принято говорить о «несоизмеримости двух поэтик» – Шекспира и Толстого220. Однако современники Толстого, восхищаясь «Властью тьмы», нередко сравнивали русского автора с Шекспиром. Так, В. В. Стасов писал о шекспировской силе страстей в драме Толстого221.

Н. Н. Страхов также соотносил «Власть тьмы» с пьесами Шекспира. В феврале 1887 года критик писал Толстому, что тот показал, как делаются «самые обыкновенные, ходячие

[219] Шульц С. А. Символический подтекст в пьесе Л. Н. Толстого «Власть тьмы» // Вестник Моск. ун-та. – Сер. 9. Филология. – 2001, № 5.
[220] Левин Ю. Д. Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века // Вопросы литературы. – 1968, № 8. – С. 59.
[221] Стасов В. Письмо к Толстому от 30 января 1887 года // Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878-1906. – Л., 1929. – С. 76.

хорош духом…»37. Сам Толстой в дневнике от 25 сентября 1865 года замечает: «Chopin до слез осчастливил меня»38.

Славу Шопену принесли небольшие произведения: баллады, ноктюрны, полонезы, мазурки и вальсы. В мазурках и полонезах Шопена слышатся народные мотивы оставленной композитором родины (Шопен жил в Париже). Владение высочайшей пианистической техникой позволило ему значительно расширить выразительность фортепианного исполнения, потрясающую современников.

Музыка Шопена привлекала и до слез трогала Толстого особой, только ей присущей певучестью, богатством мелодии и гармонии даже в самых мелких вещах. В. Булгаков, описывая впечатление, производимое музыкой Шопена на Толстого, вспоминает: «Гольденвейзер играл очень хорошо…

– Когда хорошее музыкальное произведение нравится, то кажется, что сам его написал, – заметил он (Толстой – Г. А.) после этюда Шопена e-dur, opus 10.

Гольденвейзер сообщил, что певучую мелодию этого этюда сам Шопен считал лучшей из всех своих мелодий.

– Прекрасно, прекрасно! – восклицал Лев Николаевич по окончании игры, вспоминая те вещи, которые ему больше нравились»39.

В. Г. Чертков в своих воспоминаниях 1909 года приводит следующее высказывание Толстого: «Я люблю Бетховена, но не очень. Как вам сказать? Он не Гайдн и он не Шопен. Нет той простоты и ясности; а с другой стороны, нет той краткости»40 .

В. Булгаков в своем дневнике последнего года жизни Толстого передает мнение писателя о музыке Бетховена, Шопена и Гайдна: «Гольденвейзер играл.

– Прекрасно, прекрасно! – говорил Лев Николаевич после сыгранной первой сонаты Бетховена, «Quasi una fantasia»

Затем Гольденвейзер играл преимущественно Шопена. Говорили о музыке.

[37] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. В 2 томах. – Т. 1. – М., 1955. – С. 118.
[38] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 48. – М., 1952. – С. 63.
[39] Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – С. 175.
[40] Чертков В. Г. Записи (О Толстом). 1894-1910. – М., 1939. – Кн. II. – С. 534.

– Мне нравится Гайдн в своем роде, – говорил Лев Николаевич, – какая простота и ясность! Все так просто и ясно, и уж никакой искусственности»41.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой указывал на некоторые музыкальные творения Шопена и Гайдна как на образцы подлинного искусства, передающие самые глубокие чувства.

Толстой так объяснял свою исключительную любовь к Шопену. По его мнению, польскому композитору удалось избежать в музыке двух неприятных крайностей – пошлости и изысканности. «Во всяком искусстве – я это и на своем опыте знаю, – говорил он в 1896 году А. Б. Гольденвейзеру, – трудно избежать двух крайностей: пошлости и изысканности. Например, Моцарт, которого я так люблю, впадает иногда в пошлость, но и поднимается зато потом на необыкновенную высоту. Недостаток Шумана – изысканность. Из этих двух недостатков изысканность хуже пошлости, хотя бы потому, что от нее труднее освободиться. Величие Шопена в том, что как бы он ни был прост, никогда он не впадает в пошлость, и самые сложные его сочинения не бывают изысканны»42.

В музыке Шопена Толстой ценил изумительное мелодическое богатство и безупречную стройность формы. В фортепианном стиле Шопена нет ничего лишнего, к его произведениям – прелюдиям, полонезам, ноктюрнам, мазуркам, балладам – ничего нельзя прибавить, ничего нельзя и отнять, Музыка Шопена в восприятии Толстого всегда оставалась ясной, отчетливой, лишенной всякой звуковой мишуры и притом очень мелодичной.

Сын писателя Сергей Львович Толстой так пишет о музыкальных вкусах отца: «Казалось бы, что его особенное пристрастие к Шопену противоречит мнению, что он любил преимущественно энергическую, мажорную музыку. Но я думаю, что здесь противоречия нет, так как его прежде всего прельщала мелодичность Шопена, а затем из произведений Шопена он больше всего любил энергические и мажорные пьесы. В минорных же пьесах ему нередко больше всего нравились вторые мажорные темы, ярко выступающие на минорном фоне»43.

[41] Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – С. 205.
[42] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 8
[43] Толстой С. Л. Очерки былого. – С. 415.

Толстой также высоко оценивает особые, невербальные средства выражения эмоций персонажей в пьесах английского драматурга: «Шекспир, сам актер и умный человек, умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств, происходящих в действующих лицах» [15, с. 281].

Статья Толстого явилась существенным моментом в истории русского шекспироведения. Искусства Шекспира она не отменила, но покончила с бездумным, культовым отношением к нему. В Яснополянской библиотеке писателя хранятся произведения Шекспира на древнеанглийском языке с пометками Толстого, которые до сих пор не изучены

Суждения Толстого о творчестве Шекспира, выраженные в его критическом эссе, дополняют воспоминания современников писателя. Так, Г. А. Русанов в 1896 году передает мысль Толстого: «Большое зло – это преклонение перед авторитетами, перед именами... Почему-то считают, что есть писатели, у которых всё хорошо – возьмём хотя бы древних трагиков и того же Шекспира и Гёте, разве это так? Ну, Шекспира я вообще не люблю, а у Гёте хороши только «Герман и Доротея», «Фауст» и лирические произведения»217.

А. Б. Гольденвейзер в записи от 29 апреля 1900 приводит слова Толстого: «Как-то говорили о Шекспире. Л. Н. мало его любит. Он сказал:

– Шекспира и Гёте я три раза в жизни проштудировал от начала до конца и никогда не мог понять, в чём их прелесть»218.

В своих эстетических работах «Что такое искусство?», «О Шекспире и о драме» Толстой по-новому подошел к произведениям признанных мастеров: Данте, Гете, Шекспира, Бетховена. На примере творчества Шекспира писатель выразил свое неприятие искусственности и эффектов в драматическом искусстве, а главное – неприятие театра, лишенного искреннего религиозного содержания.

В поздний период творчества Толстой предпринял попытку создания собственного религиозно-символического театра.

[217] Минокова И. В. Л. Н. Толстой о Шекспире //http://orwell.ru/library/reviews/tolstoy/russian/r_tos
[218] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – М., 2002. – С. 29-30.

искусства является его высокая серьезность, когда этические ценности драматизируются либо о них размышляют.

Центральная часть статьи Толстого содержит в себе противопоставление Шекспира и Гомера. Размышляя об искусстве, Толстой предлагает в качестве высокого его образца не драмы Шекспира, но эпическую поэзию Гомера: «… какие бы чуждые нам события ни описывал Гомер, он верит в то, что говорит, и серьезно говорит о том, что говорит, и потому никогда не преувеличивает, и чувство меры никогда не оставляет его. От этого-то и происходит то, что, не говоря уже об удивительно ясных, живых и прекрасных характерах Ахиллеса, Гектора, Приама, Одиссея и вечно умиляющих сценах прощанья Гектора, посланничества Приама, возвращения Одиссея и др., вся «Илиада» и особенно «Одиссея» так естественна и близка нам, как будто мы сами жили и живем среди богов и героев» [15, с. 294].

Статья Толстого – подтверждение его близости Гомеру.

Всеобщую славу Шекспира Толстой считал одним из «эпидемических внушений», овладевавших людьми во все времена, и видел ее вред в том, что она отклоняет драму от основного назначения – «уяснения религиозного сознания».

Размышляя о причинах популярности английского драматурга, Толстой приходит к выводу, что драмы Шекспира соответствуют современному безнравственному настроению людей высшего сословия. По его мнению, пьесы Шекспира пришлись ко времени: они «объективны», морально нейтральны и служат целям развлечения и увеселения толпы.

Ради справедливости следует все же отметить, что к достоинствам английского автора Толстой относит его «умение вести сцены, в которых выражается движение чувств».

Так, по словам Толстого, «как ни неестественны положения, в которые он ставит свои лица, как ни несвойствен им тот язык, которым он заставляет говорить их, как ни безличны они, самое движение чувства: увеличение его, изменение, соединение многих противоречащих чувств выражаются часто верно и сильно в некоторых сценах Шекспира и в игре хороших актеров вызывают, хотя на короткое время, сочувствие к действующим лицам» [15, с. 291].

Толстой любил Шопена за гениальное мастерство его фортепианных сочинений, за богатство эмоций, выраженных с предельной ясностью замысла в четкой и законченной форме.

Однажды, прослушав музыку Шопена в исполнении А. Б. Гольденвейзера, Толстой высказал мысль, что новая музыка после Шопена чужда ему, и что это – падение искусства44. Писатель осуждал искусственную сложность и внешнюю эффектность современной музыки, например, оперных сочинений Р. Вагнера. Творчество Шопена Толстой противопоставлял нарочито усложненной современной музыке.

Толстой чутко уловил, что Шопену удалось разрешить трудную задачу: органично сочетать оригинальность музыкального языка с народно-польскими его основами. По воспоминаниям А. Б. Гольденвезера 1907 года, Толстой воспринимал Шопена прежде всего как национального композитора: «Я играл на днях Шопена. Л. Н. сказал:

– Вот за это одно можно поляков любить, что у них Шопен был!

Потом он прибавил:

– Когда слушаешь музыку, это побуждает к художественному творчеству»45.

В воспоминаниях Гольденвейзера от 7 декабря 1899 года есть интересная запись, касающаяся толстовской оценки музыки Шопена: «Потом я играл на фортепиано. Л. Н. просил не играть Шопена, сказав:

– Боюсь расплакаться.

Л. Н. просил что-нибудь Моцарта или Гайдна»46.

Толстого огорчало, что народ не понимает «ученой», классической музыки его любимых композиторов: Шопена, Гайдна, Моцарта. Иногда он приглашал к себе крестьян и просил кого-нибудь из домашних сыграть для них. А. Б. Гольденвейзер вспоминает: «Очень редко попадались настолько чуткие к музыке, что до них Шопен «доходил». Это бывало обычно с пьесами, насыщенными энергией, вроде ре-минорной прелюдии, полонезов, даже с соль-минорной балладой (одно из самых любимых

---

[44] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 182.
[45] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 160.
[46] Там же. – С. 26.

произведений Льва Николаевича)»47. Обычно же крестьяне сознавались, что не понимают такой музыки.

Сомнения Толстого в ценности классической музыки выражены в поздней неоконченной автобиографической пьесе «И свет во тьме светит».

Герой пьесы Николай Иванович Сарынцев высказывает своим домашним суровое мнение о музыке: «Вы все здесь, семь, восемь здоровых, молодых мужчин и женщин, спали до 10 часов, пили, ели, едите еще и играете и рассуждаете про музыку, а там, откуда я сейчас пришел с Борисом Александровичем, встали с трех часов утра, – другие и не спали в ночном, и старые, больные, слабые, дети, женщины с грудными и беременные из последних сил работают, чтобы плоды их трудов проживали мы здесь. И мало этого. Сейчас одного из них, последнего, единственного работника в семье, сейчас тащат в тюрьму за то, что он в так называемом моем лесу срубил весной одну из ста тысяч елок, которые растут там. А мы здесь, обмытые, одетые, бросив по спальням наши нечистоты на заботу рабов, едим, пьем, рассуждаем про Шумана и Chopin, который больше нас трогает, разгоняет нашу скуку… Ну, подумайте, разве можно так жить» [16, с. 231-232].

В поздний период творчества классическую музыку, даже любимого Шопена, Толстой склонен был воспринимать как развлечение высшего класса, проявление пресыщенности и жажды наслаждений на фоне тяжелой трудовой жизни народа.

В своем дневнике от 22 ноября 1896 года Толстой упоминает об одном из задуманных сюжетов: «Описание угнетения крепостных и потом точно такое же угнетение земельной собственностью, или, скорее, лишением ее».

Сразу же после этих слов следует запись о музыке: «Сейчас играл Гольденвейзер. Одна фантазия фуга: искусственность ученая, холодная и претенциозная, другая Bugarure Аренского: чувственно, искусственно, и третья баллада Chopin: болезненно, нервно. Ни то, ни другое, ни третье не может годиться народу» [22, с. 57]. При этом А. С. Аренский, как и Ф. Шопен, относились к композиторам, творчество которых Толстой особенно любил.

---

[47] Гусев Н. Н., Гольденвейзер А. Б. Лев Толстой и музыка. Воспоминания. – М., 1953. – С. 34-35

проклятиями: «Варвар, скиф или тот, что делает свое потомство трапезой для удовлетворения своего аппетита, будет столь же близок мне, встретит такую же жалость и помощь, как ты, некогда моя дочь» [15, с. 263].

Кроме того, Толстой не находил индивидуальных различий в языке шекспировских персонажей, считая, что характерность языка каждого из них заслоняется общей для всех повышенной выразительностью языка, его сложной метафоричностью.

Так, по мнению Толстого, представление о характере Отелло нарушается несвойственными ему речами: «Человек, готовящийся к убийству любимого существа, не может говорить таких фраз и еще менее может после убийства говорить о том, что теперь солнце и месяц должны затмиться и земля треснуть, и не может … обращаться к дьяволам, приглашая их жечь его в горячей сере и т.п.» [15, с. 287].

Видя в этом преувеличение и неестественность, Толстой делает вывод: «… без чувства меры не может быть художника и, в особенности, драматурга»» [15, с. 293].

Но Толстой отверг шекспировскую драму не только оттого, что она «ненатуральна». Он был слишком великим и тонким художником, чтобы не заметить, что шекспировское искусство лежит вне критерия обыденного реализма.

Главный аргумент Толстого в том, что Шекспир «не может производить на читателя той иллюзии, которая составляет главное условие искусства» [15, с.279].

Толстой различает два различных рода иллюзии: первая – фальшивая иллюзия, которую так остро воспринимает Наташа Ростова в московской опере, другая – правдивая иллюзия. Водоразделом между ними служит искренность художника, градус веры, который он вносит в изображаемые события и лица.

Толстой отказывается отделять художника от творения и творение от цели. Он осуждает пьесы Шекспира за то, что чувствует в них гения, который был морально нейтрален. Для Толстого пьесы Шекспира воплощают «объективное, то есть равнодушное к добру и злу, искусство» [15, с. 312].

В основу искусства Толстой положил правдивую иллюзию и веру. По мысли писателя, отличительным качеством великого

в письме к брату Сергею Николаевичу Толстой, касаясь его взаимоотношений с детьми, пишет: «Ты, кажется, несешь свое Лирство (король Лир) мужественно. Помогай тебе бог» [20, с. 452].

Судьба самого Толстого оказалась близка судьбе шекспировского героя, когда старый, царственный писатель покинул свой дом и ушел на поиски справедливости. Возможно, в нападках Толстого на «Короля Лира» отразились эмоции человека, увидевшего свое отражение в творении другого гения.

Обратившись к подробному разбору «Короля Лира», Толстой заявляет, что в трагедии Шекспира «все преувеличено», что в ней совершенно отсутствует «чувство меры». Толстой отмечает в пьесе неестественность завязок и сюжетных положений, чрезмерную метафоричность языка, аффектацию и театральность.

Так, по мнению Толстого, в трагедии Шекспира борьба персонажей «не вытекает из естественного хода событий и из характеров лиц, а совершенно произвольно устанавливается автором и потому не может производить на читателя той иллюзии, которая составляет главное условие искусства» [15, с. 279].

По словам автора эссе, у короля Лира нет повода отрекаться от власти так же, как нет оснований верить старшим дочерям и не верить младшей. А на этом построена основная драматическая коллизия. Неестественной Толстой считает завязку другой драматической линии: отношений Глостера с сыновьями: «Положение Глостера и Эдгара вытекает из того, что Глостер точно так же, как и Лир, сразу верит самому грубому обману и даже не пытается спросить обманутого сына, правда ли то, что на него возводится, а проклинает и изгоняет его» [15, с. 279].

Толстой опровергает общее мнение о Шекспире как мастере создания характеров. Герои Шекспира «поступают не свойственно своим определенным характерам, а совершенно произвольно» [15, с. 281].

Например, Эдмунд уговаривает брата при входе отца сделать вид, что они бьются на шпагах, и тот соглашается, хотя непонятно – почему. Корделия говорит, что после замужества будет любить не только отца, но и мужа. Лир, услышав эти слова, почему-то выходит из себя и проклинает любимую дочь страшными

В Москве в 1897 году Толстой слушал игру польского пианиста Юзефа Казимира Гофмана, выдающегося ученика Антона Рубинштейна. В домашней обстановке у Толстых велись разговоры о Гофмане. Тогда же Толстой записал в дневнике: «Разговоры об игре Дузе, Гофмана, шутки, наряды, сладкая еда… И так каждый день и целый день» [22, с. 62].

Музыка Гофмана упоминается в ряду прочих светских удовольствий, которыми были захвачены Софья Андреевна и дочери писателя. Увлеченные московскими гастролями Гофмана, они не замечали тяжелых переживаний Толстого.

Свое настроение писатель выразил в письме к дочери Марии от 12 января 1897 года: «Жизнь, окружающая меня и в которой я по какой-то или необходимости, или слабости, участвую своим присутствием, вся эта развратная отвратительная жизнь с отсутствием всяких не то что разумных или любовных к людям, но просто каких-либо, кроме самых грубых животных интересов нарядов, сладкого жранья, всякого рода игры и швыряния под ноги чужих трудов в виде денег, и это даже без доброты, а, напротив, с осуждением, озлоблением и готовностью раздражения на все, что против шерсти, до такой степени временами становится противна мне, что я задыхаюсь в ней, и хочется кричать, плакать, и знаешь, что все это бесполезно и что никто не то что не поймет, но даже не обратит внимания на твои чувства, – постарается не понять их, да и без старания не поймет их, как не понимает их лошадь… Таня бедная хотела бы жить ближе ко мне, но она ужасно слаба и вся завлечена этим безумным водоворотом: Дузе, Гофман, красота, выставка…» [20, с. 386].

По воспоминаниям М. С. Сухотина, однажды, когда Гольденвейзер исполнял пьесу Шопена, Толстой начал разговор на тему: «способен ли простой рабочий человек получить от этой пьесы наслаждение?» «Ему очень хотелось решить этот вопрос в положительном смысле»48.

Парадоксально, но отрицательные отзывы позднего Толстого о музыке (искусстве вообще) как забаве высших классов не ослабляли ее сильнейшего воздействия на писателя и не мешали его постоянному интересу к ней.

---

[48] Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891-1910. – М., 1960. – С. 752.

Раз в беседе с М. Ф. Мейендорф Толстой высказал интересную мысль о границах восприятия музыки, сравнив народную песню с музыкой любимых им Моцарта, Бетховена, Шопена, с одной стороны, и произведениями С. Баха и Р. Вагнера, с другой: « – Основание горы широко, – говорил он. – Широк и слой людей, способных понимать народную музыку, народную песню. Моцарт, Бетховен, Шопен стоят уже выше; их музыка сложнее, интереснее, ценителей ее тоже очень много, но все же не так много, как первых: количество их изобразится средней частью горы. Дальше идут Бах, Вагнер; круг их ценителей еще уже, как и уже верхняя часть горы.

В то время появилась уже новейшая музыка, в которой диссонанс как бы спорил с гармонией, создавая новую, своеобразную гармонию. Толстой ставил ее еще выше на своей горе, но затем не без юмора добавил:

– А в конце концов появится музыкант, который только сам себя и будет понимать»49.

Это высказывание Толстого – зримый образ его понимания истории музыки и границ ее восприятия.

Сам Толстой отдавал безусловное предпочтение народной музыке, как и музыке Моцарта, Бетховена, Шопена. Музыка С. Баха, представителя музыкального барокко, и Р. Вагнера, композитора эпохи позднего романтизма, с точки зрения Толстого, – это «верхняя часть горы», их музыка чересчур сложна и элитарна, мало доступна массам.

Сомнения писателя в ценности «ученой», классической музыки были все же временными и «теоретическими», а страстное увлечение Шопеном, Моцартом, Гайдном, Бетховеном, Шубертом и другими выдающимися композиторами оставалось постоянным.

В записях А. Б. Гольденвейзера приведены тонкие суждения Толстого о психологическом отпечатке личности композитора в его музыке: «Запели Глинку. Л. Н. сказал…

– В Глинке я чувствую, что он был нечистый, чувственный человек. Всегда чувствуешь самого человека в его музыке. Юноша –

[49] Мейендорф М. Ф. Страничка воспоминаний о Льве Николаевиче Толстом // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. В 2 томах. – Т. 2. – М., 1978. – С. 117-118.

Ну да пускай бранят. Может быть, и вы, но мне нужно было высказать то, что сидело во мне полстолетия» [20, с.555].

Существует мнение, что о Шекспире судит не Толстой-художник, а Толстой-моралист, отказавшийся от других критериев оценки художественных произведений216. Мнение это неверно. О Шекспире судит и моралист, и художник.

Суждения Толстого о Шекспире прямо связаны с представлением писателя о его собственном искусстве. Кроме того, они связаны с антагонизмом, существующим, по мысли Толстого, между искусством Шекспира и Гомера. До сих пор мало обращают внимание на то, что Толстой в своем критическом эссе резко противопоставляет Шекспиру Гомера, отдав безусловное предпочтение искусству последнего.

Отсутствие или наличие иллюзии в драме преследовало Толстого. Он стремится отличить фальшивое изображение реальности, которое он ассоциирует с Шекспиром, от правдивого изображения, представленного в «Илиаде» и «Одиссее» Гомера. По его мнению, «… при сравнении Шекспира с Гомером… особенно ярко выступает то бесконечное расстояние, которое отделяет истинную поэзию от подобия ее. Как ни далек от нас Гомер, мы без малейшего усилия переносимся в ту жизнь, которую он описывает… Но не то у Шекспира. С первых же слов его видно преувеличение: преувеличение событий, преувеличение чувств и преувеличение выражений» [15, с. 294].

В своем эссе Толстой утверждает: «… Шекспир не может быть признаваем не только великим, гениальным, но даже самым посредственным сочинителем» [15, с. 259].

Это парадоксальное утверждение Толстой подкрепляет пространным разбором «Короля Лира». Почему «Король Лир»?

Возможно, потому, что сюжет этой трагедии среди других шекспировских – наиболее фантастичен. В частности, в ней есть эпизоды, такие, как прыжок Глостера с утеса, которые усиливают недоверчивость даже добросовестного зрителя.

Но есть и другие причины – биографического характера. Существует родство между Толстым и фигурой Лира. Это подтверждается ссылками на Лира в письмах Толстого. Например,

[216] Оруэлл Д. Лир, Толстой и шут // Д. Оруэлл. Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии. – М., 2003. – С. 415-435.

[21, с. 263]. Писатель упоминает о трагедиях Гете и Шекспира как о положительных образцах, недостижимых в современную эпоху.

Однако в 1880-е годы, пережив религиозный кризис, Толстой резко меняет свое мнение о Шекспире. В письме к Софье Андреевне 28 января 1884 года он пишет: «Нынче читал Шекспира «Кореолана» – прекрасный немецкий перевод, – читается очень легко, но – несомненная чепуха, которая может нравиться только актерам» [19, с.29]. Ей же – 29 января: «Я утром прочел «Макбета» с большим вниманием – балаганные пьесы, писанные умным и памятливым актером, который начитался умных книг, – усовершенствованный разбойник Чуркин» [19, с.29].

С течением времени суждения Толстого о Шекспире становились только более резкими. Так, в январе 1896 года в письме к Н. Н. Страхову Толстой замечает: «На днях я, чтобы проверить свое суждение о Шекспире, смотрел «Короля Лира» и «Гамлета», и если во мне было хоть какое-нибудь сомнение в справедливости моего отношения к Шекспиру, то сомнение это совсем исчезло. Какое грубое, безнравственное, пошлое и бессмысленное произведение – «Гамлет». Все основано на языческой мести, цель одна – собрать как можно больше эффектов, нет ни складу, ни ладу. Автор так был занят эффектами, что не позаботился даже о том, чтобы придать главному лицу какой-нибудь характер, и все решили, что это гениальное изображение бесхарактерного человека. Никогда я с такой очевидностью не понимал всю беспомощность в суждениях толпы, и как она может себя обманывать» [19, с.348].

Как в миниатюре, здесь собраны мысли Толстого об английском драматурге, которые будут в развитом виде представлены в его критической статье «О Шекспире и о драме». Толстой осуждает эффекты и отсутствие «характеров» в пьесах Шекспира, их «безнравственное» содержание. Для него очевидна «беспомощность» толпы в суждениях о Шекспире.

Об устойчивости и многолетней обдуманности суждений Толстого о Шекспире, высказанных им в эссе «О Шекспире и о драме», свидетельствует его письмо к В. В. Стасову от 9 октября 1903 года: «Я все копаюсь с Шекспиром. Думаю на днях кончить. Дело не в аристократизме Шекспира, а извращении, посредством восхваления нехудожественных произведений, эстетического вкуса.

светлый, непосредственный Моцарт, наивный Гайдн, суровый, самолюбивый Бетховен – слышны в их музыке»50.

О «глубине биографического отпечатка» в музыке Шопена писал Б. Пастернак. По его словам, творчество Шопена «насквозь оригинально не из несходства с соперником, а из сходства с натурой, с которой он писал… Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому что подобно другим великим реалистам, Шопен смотрел на свою жизнь, как на орудие познания всякой жизни на свете…»51

На протяжении всей жизни Толстой сохранял страстную любовь к музыке Шопена, которая всегда до слез трогала его. 28 марта 1897 года А. Б. Гольденвейзер исполнял в Ясной Поляне прелюдии до-мажор, ля-мажор и полонез ля-мажор Шопена. Толстому особенно понравилась прелюдия до-мажор, которую он попросил Гольденвейзера проиграть второй раз. 7 декабря 1899 года Толстой просит Гольденвейзера не играть Шопена: «Боюсь расплакаться»52.

В музыке польского композитора Толстой более всего ценил мелодическое богатство, ясность и отчетливость музыкальной темы, отсутствие мишуры.

По словам сына писателя Сергея Львовича, Толстой ценил в музыке не столько гармонию, сколько мелодию: «Прежде всего он любил простую, ясную мелодию… Он любил музыку ясную, энергическую, преимущественно мажорного характера… Гармонию, контрапункт и разработку он чувствовал лишь постольку, поскольку этим оттенялась мелодическая канва пьесы. Фуги он находил искусственным и скучным родом музыки»53.

По позднему определению Толстого, музыка – «стенография чувств». Гольденвейзер в записи от 16 июня 1905 года передает слова Толстого: «О музыке Л. Н. часто говорит, что не может найти подходящего определения ее. Как-то весной он сказал:

– Музыка – это стенография чувства. Так трудно поддающиеся описанию словом чувства передаются непосредственно человеку в музыке, и в этом ее сила и значение»54.

---

[50] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 129.
[51] Пастернак Б. Шопен // Литературная Россия. – 1965, 19 марта. – С. 19.
[52] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 26.
[53] Толстой С. Л. Очерки былого. – С. 411.
[54] Там же. – С. 124.

Толстой был убежден, что музыке чужда изобразительность, к которой стремилась современная ему «новая», программная музыка. При этом следует отдать должное музыкальной беспристрастности писателя, высоко ценившего в современной музыке творчество Н. Рубинштейна, А. Аренского, А. Скрябина, однако не принявшего искусство Р. Вагнера и С. Танеева.

Д. П. Маковицкий в дневнике 25 февраля 1905 года записал суждение Толстого о «старых» и «новых» композиторах: «После чая Л. Н. попросил Александра Борисовича сыграть что-нибудь. Он сыграл пять вещей Шопена и одну Аренского. Л. Н. хвалил и был, видимо, растроган, взволнован; пересаживался с места на место, потом попросил еще сыграть, и Александр Борисович сыграл (по просьбе Страхова) кое-что из декадентской музыки, а затем одну вещь Аренского и одну Шопена.

Л. Н. разговорился о музыке:

– Напрасно мало ценят Рубинштейна; он был последний из крупных композиторов; в нем есть и старое и новое. После него пошло декадентство. Когда Танеев играл свои композиции, я ничего не понимал – что это такое? Моцарт швыряет жемчугами, то есть его композиции полны прекрасных <мелодий>... В сонатах Бетховена со скрипкой нет драматизма, как в других, но больше мелодичности... Недавно я определил, что такое музыка: музыка – это стенография чувств. Когда мы говорим, говорим с одушевлением, с восторгом, плачем, подчеркиваем слова – эти состояния души передает музыка, но не мысли. Музыкальные народы, как цыгане, и простой народ поют напевы без слов или слова искажают. Вагнер, желая соединить музыку со словами, ослаблял ее, а он думал, что творит что-то новое, музыку будущего»55.

Толстой находил много общего в музыке современного композитора А. Аренского, принадлежащего к «декадентской» эпохе, и Ф. Шопена. По свидетельству Д. П. Маковицкого, Толстой считал, что из новых композиторов «лучший – Аренский: он прост, мелодичен, но однообразен в хорошем смысле, как Шопен, т. е. характерен – сейчас его узнаешь»56.

[55] Маковицкий Д.П. У Толстого. Яснополянские записки. 1904-1910 // Литературное наследство. – Том 90. В 5 кн. – Кн. 1. – М., 1979 – С. 184.
[56] Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891-1910. – М., 1960. – С. 519.

представленной именами Метерлинка, Ибсена, Бьёрнсона, Гауптмана, Чехова («неясность, путаница, бесцельная игра на чувствах», «нравственное чувство устарело»). Свое неприятие современной драмы Толстой объясняет отступлением ее от высоких образцов религиозного античного и средневекового театра, обладавшего огромной способностью нравственного влияния. Наконец, Толстой определяет место, которое, по его мнению, в истории драматургии занимает Шекспир («Даже Шекспир выше современных драм»).

Чехов однажды тонко заметил о Толстом: «… он смотрит на нас (современных писателей – Г. А.) как на детей. Наши рассказы, повести и романы для него детская игра… Другое дело Шекспир: это уже взрослый, его раздражающий, ибо он пишет не по-толстовски…»214

Чехов верно подметил: Шекспир «раздражал» Толстого. «Раздражал» так же, как Бетховен. Шекспир и Бетховен были для Толстого знаковыми, равновеликими ему фигурами.

Отношение Толстого к Шекспиру в разные периоды жизни было противоречивым, но никогда не принимало характер безоговорочного преклонения. Из ранних дневниковых записей Толстого следует, что произведения Шекспира не производили на него очень сильного впечатления. Так, прочитав трагедию «Король Лир» в переводе Дружинина Толстой 11 декабря 1856 года записывает: «Читал Лира, мало подействовало…» [21, с.168].

Однако Софья Андреевна Толстая в своем дневнике 15 февраля 1870 года оставила запись другого рода: «Вчера вечером… много говорил Левочка о Шекспире и очень им восхищался, признает в нем огромный драматический талант»215.

Толстой всегда считал, что создание трагедии в современную эпоху необычайно затруднено. В дневнике 2 февраля 1870 года Толстой пишет: «… трагедия, при психологическом развитии нашего времени, страшно трудна. Оттого только в учебниках можно говорить об «Ифигении», «Эгмонте», «Генрихе IV», «Кориолане» и т. д. Но ни читать, ни давать их нет возможности»

[214] Бунин И. А. Собр. соч. в 9 томах. – Т. 9. – М., 1967. – С. 203.
[215] Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. – М., 1963. – С. 6-7.

Почему именно Шекспир стал темой специальной статьи Толстого о драматическом искусстве? По мысли А. Аникста, уважая Шекспира, Толстой по этой же причине становится его «ниспровергателем»212. Иначе говоря, ярость толстовских атак на Шекспира выдает уважение оппонента к равному противнику.

Д. П. Маковицкий в своих воспоминаниях 1905 года передает разговор Толстого с В. Мейерхольдом о современном драматическом искусстве: « – Хорошие пьесы, – сказал далее Л. Н., – есть и у нас, и у других народов, как и хорошие рассказы; но это не те, которые признаются критикой и пользуются славой. О них не знают. Средние драмы Потехина лучше Чехова, Горького и др. Чехов – несомненный талант, но пьесы его плохие. В них не решаются вопросы, нет содержания. Внешняя техника выработана. Метерлинк, Ибсен, даже Бьёрнсон – одно: неясность, путаница, бесцельная игра на чувствах. Нравственное чувство устарело (для них). Его нет, о нем не спрашивают. Пишут волнующее… В «Ткачах» Гауптмана есть что-то... Другие его пьесы (Л. Н. назвал две — я не расслышал) плохи, ничего в них нет, путаница».

На реплику Мейерхольда: «У меня мечта – народный театр среди природы (Я: Как в «Bournemouth'е»), играть для народа» – Толстой отреагировал живо: «Если бы актер играл для всего народа, какие перемены, какое развитие в его игре получили бы! Держать во власти в течение трех часов тысячу людей! Как бы теперь можно было влиять драмой на тот нравственный, общественный переворот, который происходит! У греков все драмы были религиозные. Были мистерии. (Религиозные пьесы были бы теперь на очереди, было бы время для религиозных пьес.) Обедни – это тоже театральные представления. Даже Шекспир, – продолжал Л. Н., – выше современных драм. Даже Шекспир, которого я смолоду не люблю, спорил о нем с Тургеневым...»213

В этих суждениях Толстого, как в миниатюре, отразились многие его важные мысли о драматическом искусстве.

В первую очередь писатель ясно выражает свое неприятие «новой» европейской и русской драмы конца XIX – начала XX века,

212 Аникст А. Лев Толстой – ниспровергатель Шекспира // Театр. – 1960, №11. – С. 53-65.
213 Маковицкий Д.П. У Толстого. Яснополянские записки. 1904-1910 // Литературное наследство. – Том 90. В 5 кн. – Кн. 1. – М., 1979. – С. 472-473.

Музыка Шопена сопутствовала Толстому всю его жизнь – в минуты радости, но чаще – в горестные, тяжелые моменты, предшествовавшие его уходу из Ясной Поляны.

В день своего восьмидесятилетия, 28 августа 1908 года, Толстой слушал в исполнении Гольденвейзера два этюда: E-dur и C-moll и вальс As-dur Шопена. Толстой был очень взволнован, слезы выступали у него на глазах, и он горячо благодарил за исполнение. По словам Гольденвейзера, «Л.Н. очень волновался от музыки, и я беспокоился, не повредил ли ему. Скоро после этого он отправился совсем к себе… У него были слезы на глазах, и он благодарил меня за музыку»57.

Дневниковые записи Ф. Булгакова свидетельствуют, что Толстой много слушал музыку Шопена в последний, самый драматичный год своей жизни. 4 марта 1910 года он был до такой степени взволнован Шопеном, что сквозь слезы проговорил: «Я должен сказать, что вся эта цивилизация – пусть она исчезнет к чертовой матери, но – музыку жалко!»58.

Об этом же эпизоде вспоминает и А. Гольденвейзер: «Позже я довольно много играл на фортепиано. Л. Н. музыка, видимо, доставила большое удовольствие. После одной из пьес (не помню какой, но, кажется, его любимого Шопена) он воскликнул:

– Если б вся наша цивилизация полетела к чертовой матери, я не пожалел бы, а музыки мне было бы жаль!»59.

Классическая музыка занимала важное место в жизни и эстетике Толстого, она была его глубокой внутренней потребностью и побуждала к литературному творчеству. Прослушав раз одну из баллад Шопена, Толстой сказал: «Когда играют, у меня всегда художественная жилка просыпается. Это совсем особенное средство общения с людьми»60.

Толстой находил аналогии между музыкой и литературным творчеством, между классическими композиторами и любимыми писателями.

Музыкальные произведения Шопена Толстой воспринимал как творческие образцы. В 1905 году, когда писатель собирался издать

57 Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 202.
58 Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – С. 132.
59 Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 281
60 Чертков В. Г. Записи (О Толстом). 1894-1910. – М., 1939. – Кн. II. – С. 129.

целую серию рассказов для «Круга чтения» и намечал их тематику, он, услышав прелюдию Шопена в исполнении Гольденвейзера, воскликнул: «Вот какие надо писать рассказы!»61.

Толстой неоднократно сравнивал Шопена с Пушкиным. По воспоминаниям Д. П. Маковицкого, однажды, после того, как сын писателя Сергей Львович исполнил несколько русских народных песен и некоторые произведения Шопена, растроганный Толстой сказал: «Вот это музыка – это Тютчевы, Пушкины; а ваши Григи – это Федор Сологуб»62.

Можно понять в этой связи непростое, скорее негативное, восприятие Толстым музыки Ф. Листа. Лист считается автором термина «программная музыка» и является создателем ряда симфонических поэм («Тассо», «Мазепа» и др.), которые принято относить к «программной музыке», то есть музыке, написанной на литературную или повествовательную тему.

В произведениях Ф. Листа Толстой не находил ясности и простоты в выражении музыкальной мысли, которые ценил в музыке «старых мастеров».

А. Б. Гольденвейзер приводит суждение Толстого о композиторе в записи от 17 июня 1908 года: «На днях Сергей Львович говорил что-то о симфонических поэмах Листа и о «Мефисто». Я со Л. Н. в это время играл в шахматы. Потом Л. Н. говорит мне (я хвалил «Мефисто»):

– Нет, это нехорошая музыка. У Листа отсутствует эта особенность старых мастеров, эта законченность, ясность целого, когда чувствуешь, что так должно, иначе быть не может. А у него все выдумано, неясно.

Потом Л. Н. спросил:

– А вот этот француз, как его?

Я стал перебирать разных французских композиторов.

– Да еще все московские барыни у него учились!

– Фильд?

– Да, да.

– Он был англичанин.

[61] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 122.

[62] Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891-1910. – М., 1960. – С. 736.

детьми, а вечером едет в балет, «где в трико маршировали сотни обнаженных женщин». По словам Толстого то, что «распутство женатого человека было не хорошо, ему и не приходило в голову, и он очень удивился бы, если бы кто-нибудь осудил его за это» [14, с. 86].

Николай I – «лицедей» и безбожник. Оттого судьба Хаджи-Мурата изначально предрешена: он оказался между двумя деспотами – русским и восточным.

По мысли Толстого, «нет величия там, где нет простоты, добра и правды» («Война и мир»). Писатель нарушает конвенцию сакрализации царей, «великих людей», сложившуюся в русском классицизме XVIII века. В повести «Хаджи-Мурат» писатель развенчивает Николая I, обнажая «маскарад» его личной жизни и государственных деяний.

Символика бездушного маскарада и античных жестоких зрелищ пронизывает театральные сцены прозы Толстого. Как театральное действо писатель воспринимает жизнь высшего общества и государственную политику власти.

3.2. Толстой о театре Шекспира и драматическом искусстве в статье «О Шекспире и о драме»

Позднее критическое эссе Толстого «О Шекспире и о драме» (1904) органично дополняет театральные сцены его романов. Толстой изложил в нем свои взгляды на драматическое искусство и его законы, связав эти взгляды с творчеством знаменитого английского драматурга. В работе Толстого получила законченное выражение его реакция на культ Шекспира.

Эта статья поразила в начале века все культурное человечество и вызвала многочисленные взволнованные отклики современников не только в России, но и на Западе. «Восстание Льва Толстого против Шекспира, вылившееся в форму критического очерка «О Шекспире и о драме», вобрало в себя антишекспировские тенденции, копившиеся не только в русской, но и в мировой литературе и публицистике, придав этим тенденциям наиболее законченный декларативный характер»211.

[211] Левин Ю. Д. Лев Толстой, Шекспир и русская литература 60-х годов XIX века // Вопросы литературы. – 1968, № 8. – С. 72.

лжет и притворяется: «Эта, уличная женщина, – вонючая, грязная вода, которая предлагается тем, у кого жажада сильнее отвращения; та, в театре, – яд, который незаметно отравляет все, во что попадает» [13, с. 312].

Театральные эпизоды романов Толстого ясно отражают неприятие писателем светского театра, театра высшего сословия. Театр предстает в своей ненатуральной, жестокой, безнравственной сущности, сближающей его с языческим действом.

О задуманном одновременно с повестью «Хаджи-Мурат» романе о декабристах Толстой писал: «… занят Николаем I и вообще деспотизмом, психологией деспотизма, которую хотелось бы художественно изобразить…» [20, с. 569].

«Психологию деспотизма» Толстой остро воспроизвел в повести «Хаджи-Мурат». Ее пятнадцатая глава целиком посвящена изображению одного дня из жизни русского императора Николая I. В ней описан один из придворных маскарадов, которые так любил Николай I и с которых, как правило, уезжал не один. И в этот раз прелестная молодая маска «своей белизной, прекрасным сложением и нежным голосом» возбудила в Николае I «старческую чувственность» [14, с. 85]. Наутро после маскарада, усталый и разбитый, царь вершит государственные дела.

Толстой обнажает «маскарадное» двоедушие жизни и государственной деятельности Николая I.

Так, глубоко лицемерен и жесток приговор царя студенту-поляку Бжезовскому, который в состоянии нервного припадка нанес несколько ничтожных ран профессору. Резолюция царя продиктована его злобным чувством к полякам, которым он сделал так много зла: «Заслуживает смертной казни. Но, слава богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз скрозь тысячу человек, Николай» [14, с. 90-91].

Столь же лицемерна и жестока политика императора в отношении горцев: «Твердо держаться моей системы разорения жилищ, уничтожения продовольствия в Чечне и тревожить их набегами» [14, с. 91].

Толстой видит двоедушие в семейной жизни Николая I. После ночи, проведенной с девицей Копервейн, царь утром молится богу, не приписывая словам молитвы ровно никакого значения. После обедни он проводит время в семейном кругу, шутит с императрицей и

– Ну, все равно. У него было дарование небольшое, а он умел найти простую форму, и его сочинения не очень значительны, а приятны. А когда нет настоящего таланта и начинают стараться во что бы то ни стало сделать что-то новое, необыкновенное, тогда искусство идет к чертовой матери»63.

Симфонические сочинения Ф. Листа, как и оперы Р. Вагнера, Толстой противопоставлял сочинениям классических композиторов («старых мастеров») с их «законченностью», «ясностью целого», – таких, как Моцарт, Гайдн, Фильд. К ним же Толстой причислял и Шопена.

Чуть позже, 5 июля 1908 года, Толстой, по словам Гольденвейзера, «наслаждается Пушкиным, читал его все последние дни. Восхищался его отдельными заметками, этими «перлами ума»…

Л. Н. неподражаемо прочел вслух всю сцену из «Пиковой дамы» у графини, приход Томского и проч. Он сказал:

– Как это все хорошо – повести Белкина. А уж «Пиковая дама» – это шедевр.

Когда кончил читать, он сказал:

– Так умеренно, верно, скромными средствами, ничего лишнего. Удивительно! Чудесно! И как это странно: были Пушкин, Лермонтов, Достоевский… А теперь что? Еще милый, но бессодержательный, хотя и настоящий художник, Чехов. А потом уж пошла эта самоуверенная декадентская чепуха. А главное, эта самоуверенность!»64

Толстой применяет общие критерии художественности, говоря о музыке любимых композиторов и прозе Пушкина. Критерии эти выражаются словами: «простая форма», «ничего лишнего», «скромные средства», «умеренно».

В 1909 году, после того как А. Гольденвейзер в течение двух вечеров исполнял в Ясной Поляне музыку Шопена, Толстой, растроганный, сказал: «У него (Шопена – Г.А.) все хорошо, ни звука не выкинешь…»65 Эта оценка музыки польского композитора, с ее изящной, отточенной формой, очень напоминает толстовскую оценку прозы Пушкина.

---

[63] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 174

[64] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 180.

[65] Лев Толстой и музыка. – М., 1953. – С. 252.

При всем сложном, неоднозначном отношении Толстого к музыке Бетховена, особенно позднего периода творчества, он никогда не скрывал глубокого и очень сильного впечатления, которое оставляли в нем произведения немецкого композитора.

В последний год жизни Толстой часто слушал Бетховена в исполнении А. Б. Гольденвейзера. Воспоминания последнего свидетельствуют об этом. 29 июля 1910 года: «Когда я прощался со Л. Н., я сказал ему, что начал учить Es-dur'ную сонату «Quasi una fantasia» Бетховена и, когда выучу, хочу сыграть их обе.

Л. Н. сказал:

– Это самое, о чем я мечтал. Сыграйте сначала ми бемоль мажор, а потом ту»66.

8 августа:

« – Что бы вы могли сыграть? – спросил Л. Н.

Я сказал, что хочу сыграть «Appassionat'у» Бетховена.

– Как хорошо! Я давно не слыхал ее. Это одно из лучших сочинений Бетховена. Я очень рад послушать.

Я играл удачнее, чем когда-либо в это лето.

Л. Н. сказал про сонату:

– Первая часть очень хороша, но много повторяется одна мысль. Я не знаю, может быть, ошибаюсь, но говорю свое чувство. Я слушал вторую и думал, что лучше не может быть, а финал еще лучше. Этими двумя частями вы меня победили. Во мне так все и будут петь эти звуки…

Я еще сыграл вальс и мазурку Шопена. Л. Н. … очень хвалил мою игру и, когда я стал прощаться, несколько раз благодарил меня. Мне не было так стыдно, как обычно бывает в таких случаях, так как я играл лучше обыкновенного»67.

Короткая запись пианиста от 9 августа: «Лев Львович и Ферре заиграли сначала Пасторальную, а потом пятую симфонию Бетховена…»68

Однако чаще всего в последний год жизни Толстого в Ясной Поляне звучала музыка Шопена. Характерна запись Гольденвейзера от 8 июля 1910 года: «Я поиграл на фортепиано. Сыграл «Warum». Л. Н. сказал:

[66] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 460.
[67] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 500–501.
[68] Там же. – С. 503.

Чуть позже мотив уточняется: возникает уже прямое упоминание о древнем Риме как городе зрелищ. Бетси Тверская, обращаясь к Анне, говорит: « – Нет, я не поеду в другой раз: это меня слишком волнует…

– Волнует, но нельзя оторваться, – сказала другая дама. – Если б я была римлянка, я бы не пропустила ни одного цирка» [8, с. 232].

В сцене Царскосельских скачек возникает устойчивый мотив жестоких языческих зрелищ, который связывает данный эпизод с изображением петербургского театра.

В романе «Анна Каренина» Толстой неявно проецирует светский Петербург на античный Рим. Мысль о современном язычестве объединяет многие эпизоды романа. Так, сцены Петербургской оперы и Царскосельских скачек внутренне связаны с картиной Михайлова «Увещание Пилатом». Пилат и Христос на этой картине символизируют полярность культур – языческой и христианской.

В свой поздний роман «Воскресение» Толстой ввел небольшой, но важный театральный эпизод. Эпизод этот ярко отражает новый взгляд Нехлюдова на высшее общество, к которому он принадлежит по рождению.

Уступая настойчивой просьбе Mariette, Нехлюдов посещает ее театральную ложу. На петербургской сцене дают драму «Дама с камелиями» по роману Александра Дюма-сына, не сходившую со сцен русских театров: «… он приехал ко второму акту вечной «Dame aus camelias», в которой приезжая актриса еще по-новому показывала, как умирают чахоточные женщины» [13, с. 310].

На Нехлюдова, в том серьезном настроении, в котором он находился после утверждения каторжного приговора Масловой в Сенате, сценическое действие производит впечатление фальши и кривляния на потребу жаждущей зрелищ публики: «… все зрители были сосредоточены в созерцании нарядной, в шелку и бархате, ломавшейся и ненатуральным голосом говорившей монолог худой, костлявой актрисы» [13, с. 310].

В отличие от Наташи Ростовой, опьяненной театром, Нехлюдов ясно видит за «покровом прелести» ложь и порок. С его впечатлениями от театра сливается образ светской проститутки Mariette, которая, по мысли Нехлюдова, хуже уличной женщины, ибо

Именно в эпизоде посещения Анной театра впервые с очевидностью обнаруживается непонимание, установившееся между ней и Вронским. Более того, Вронского, в сущности, предает любимую женщину. Его замешательство, сомнения, нежелание сопровождать Анну в театр подобны предательству. Зная, чем грозит Анне поездка в театр, он все же отпускает ее одну, как бы сознательно отдает на растерзание светской толпе.

Не найдя поддержки во Вронском, Анна остается один на один с мнением света, которым она посмела пренебречь. Именно она становится героиней театрального действия. Мать Вронского, обращаясь к нему, иронично говорит о Карениной: «Elle fait sensation. On oublie la Patti pour elle» («Она производит сенсацию. Из-за нее забывают о Патти») [9, с. 129].

Приехав в середине спектакля в театр, Вронский смотрит на сидящую в ложе Анну враждебными, осуждающими глазами. Почти так же, как княгиня Картасова, оскорбленная присутствием Анны в театре и устроившая скандал.

Эпизод оперного представления в Петербурге внутренне созвучен другому эпизоду – Царскосельских скачек. Два далеких, на первый взгляд, эпизода сближены по закону «внутренних сцеплений». Блестящая публика, присутствующая в опере и на скачках, являет собой безжалостную толпу, жаждущую зрелищ.

Именно в эпизоде скачек придворный Петербург неявно уподоблен Толстым языческому Риму, а светские развлечения - античным жестоким зрелищам.

Эта параллель введена сначала опосредованно: «Скачки были несчастливы, и из семнадцати человек попадало и разбилось больше половины. К концу скачек все были в волнении, которое еще более увеличилось тем, что государь был недоволен. ... Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: «Недостает только цирка с львами», и ужас чувствовался всеми…» [8, с. 234].

По наблюдениям В. Е. Ветловской, в «черновиках эта фраза выглядела иначе: «Это гладиаторство. Недостает цирка со львами»210.

[210] Ветловская В. Е. Поэтика «Анны Карениной» (система неоднозначных мотивов) // Русская литература. – 1979. – № 4. – С.20.

– А теперь ту, ритмическую; ее всегда хочется после этой.

Я сыграл «Grillen» (тоже Шумана), потом прелюдию As-dur Шопена. Л. Н. сказал:

– Теперь мазурку.

Я сыграл маленькую e-moll'ную мазурку. Л. Н. заметил:

– Какая хорошая, бодрящая музыка! Начало так просто, а как разрослось, – и все та же мысль. Удивительно!

Потом я сыграл As-dur'ный этюд (opus 25). Л. Н. сказал:

– Какая тихая, добрая, кроткая, ласковая, радостная музыка. Как хорошо, что вы этим кончили!»69

4 августа 1910 года Гольденвейзер записывает: «Мне очень не хотелось играть на фортепиано, но так как я видел, что Л. Н. очень хочется, я предложил поиграть и сыграл сонату b-moll Шопена.

Софья Андреевна, как я и ожидал, говорила все то же, что говорит всякий раз, когда я играю эту сонату: что здесь рассказана вся жизнь человеческая, что сестры Стахович до сих пор помнят, как я играл ее когда-то, что финал – это «ветерок» на могиле, что Гофман (знаменитый пианист) играет его весь pianissimo от начала до конца, и проч.

Я скоро уехал. Л. Н., кажется, был очень тронут музыкой»70.

Современная, «новая» музыка, как правило, вызывала неприятие Толстого, как и вся литература и искусство эпохи декаданса и модернизма. Говоря о «новой» литературе и музыке, Толстой в лучшем случае признавался в равнодушии к ним: «… неужели я уже так стар стал, что не понимаю нового искусства? Я стараюсь, искренне стараюсь вникнуть в него, но не могу заставить себя сочувствовать ему. То же и новая музыка. Я, правда, по отношению новой музыки и не старался никогда особенно, но она не действует на меня, чужда мне»71.

Оперная и симфоническая музыка Р. Вагнера, Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Штрауса отталкивала Толстого своей чрезмерной усложненностью. Кроме того, в современных операх и симфониях Толстой видел недопустимый, с его точки зрения, синтез искусств: музыки и драмы. При таком смешении, считал он, музыке, как правило, отводится подчиненное место по отношению к самому

[69] Там же. – С. 381.
[70] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 485.
[71] Там же. – С. 74.

спектаклю, она приобретает не свойственное ей «программное», изобразительное значение.

29 августа 1910 года А. Гольденвейзер записал высказывание Толстого по поводу драм Г. Гауптмана и современного оперного искусства; то и другое писатель считал «фальшивыми»: «Драма – это не чистое искусство. Это смешение литературы с другими способами воздействия. В музыке это еще больше. Опера – совершенно фальшивый род искусства»72.

И далее: «Я играл. Под конец Л. Н. попросил сыграть прелюдию Шопена.

Я кончил и Л. Н. воскликнул:

– Das ist Musik!»73

Толстовское сравнение «чистой», инструментальной музыки с оперным исполнением имеется в записи Гольденвейзера от 31 августа: «Я говорил вчера с Александром Борисовичем, насколько опера ниже чистой музыки: в ней к музыке примешиваются посторонние элементы, так и драма – низший род произведений литературы. Кроме того, мне лично мешает, что я всегда чувствую механизм этого. Я вижу, как это сделано, как автор подгоняет действие к нескольким моментам, в которые совершается все то, что ему нужно»74.

Речь идет о неизбежной условности оперного спектакля и «посторонних элементах» в нем, мешающих воспринимать главное – музыку. Это объясняет неприятие Толстым музыкального творчества немецкого композитора Рихарда Вагнера.

Автор тетралогии «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»), опер «Тристан и Изольда», «Парсифаль» на сюжеты скандинавской мифологии, реформатор оперы и создатель музыкальной драмы вызывал споры и неоднозначные суждения. Авторитет Вагнера для его последователей был непререкаем. «Вагнер смело изменил существующую в то время гармонию, используя аккорды, которым не было места в традиционной музыке: такая гармоническая

[72] Там же. – С. 203.
[73] Там же.
[74] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 207.

зажженный фонарь. Колесницы же богов и богинь – рамы, сбитые из четырех брусьев…»209

У Руссо те же картонные ширмы с грубо нарисованными на них предметами, тот же большой холст на заднем плане, расписанный одинаковым образом, и даже с дырой в небе (луна) и с другой дырой в земле, откуда выходили демоны. В гротескной манере Руссо описывает танцы, пение и игру музыкантов.

Герой романа, присутствующий на спектакле, относится ко всему происходящему на сцене с таким же недоверием и осуждением, как Наташа Ростова, и такими же нелепыми и бессмысленными ему кажутся аплодисменты публики.

Несомненно, Руссо подсказал Толстому ироническое отношение к театру как фальшивому и легкомысленному зрелищу. Описание московской оперы в романе «Война и мир» прямо перекликается со страницами романа «Юлия, или Новая Элоиза».

В романе «Анна Каренина» театральная тема наполняется новым содержанием. Она объединяет два важных эпизода: посещения Анной концерта знаменитой итальянской певицы Карлотты Патти и Царскосельских скачек.

Поездка в петербургскую оперу становится предметом спора между Анной и Вронским, который заранее предвидит реакцию высшего общества на появление Анны в свете. Анна, вопреки здравому смыслу и желанию Вронского, бросает вызов свету в его самом почитаемом месте – в театре.

Петербургская оперная сцена и зрительный зал в этом эпизоде даны через восприятие Вронского, приехавшего в театр после начала оперы: «Те же, как всегда, были по ложам какие-то дамы с какими-то офицерами в задах лож; те же, бог знает кто, разноцветные женщины, и мундиры, и сюртуки; та же грязная толпа в райке…» [9, с. 126].

Театр предстает как средоточие «фраков», «мундиров», «разноцветных дам». «Пестрое стадо зрителей» жадно тянется к сцене, к оголенной певице. Ирония заключается в том, что свет судит «безнравственность» Анны в том самом месте, где его собственная фривольность и легкомыслие проявляются ярче всего – в театре.

[209] Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. – М., 1968. – С. 259.

На театральном вечере у Элен Безуховой Наташа снова чувствует себя нравственно обезоруженной, она окончательно утрачивает понимание того, «что дурно, что разумно и что безумно» [5, с. 352]. После чтения трагедии в салоне Элен начинается ее интрига с Анатолем. Здесь она изменяет слову, данному Болконскому, и впоследствии расторгает помолвку с ним.

Театр, особенно опера, ассоциируются в сознании Толстого с искусственным, легкомысленным зрелищем, созданным для развлечения светской праздной публики. Толстой не прощает театру алебард из серебряной бумаги, дыры в полотне, призванной изображать луну, фальшивых страстей, ненатуральных переживаний. Актеры безнравственны уже потому, что избрали своей профессией бесполезное, ненужное дело, как танцовщик Duport, который, по словам Толстого, получал 60 тысяч в год за то, что «прыгал очень высоко и семенил ногами» [5, с. 342].

Толстой не был одинок в своем негативном отношении к театру. Уже Жан-Жак Руссо воспринимал театр как наглый символ социального неравенства. Автор «Новой Элоизы» и «Письма к д'Аламберу о зрелищах» характеризовал театр как вредное, безнравственное учреждение.

Спектакль, описанный в «Войне и мире», очень похож на спектакль Парижской оперы, изображенный в романе Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза».

Даже прием «остранения» тот же: «Представьте себе коробку шириною в пятнадцать футов и соразмерной длины; коробка эта и есть театр. По обе стороны, на некотором расстоянии друг от друга, помещаются створчатые ширмы, на которых намалеваны предметы, нужные для обозначения места действия. Задняя декорация – это большой занавес, размалеванный таким же манером и почти всегда кое-где продырявленный или разодранный, – сие обозначает то пропасти, зияющие в земле, то просветы в небесах, в зависимости от места. Стоит задеть за кулисы, пробираясь позади, и они начинают презабавно ходить ходуном, словно во время землетрясения. Голубовато тряпье, свисающее с балок или веревок, как белье, вывешенное для просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно, – просто

неопределенность позволила ему раздвинуть границы собственно музыкального мышления, отойти от сложившихся стереотипов»75.

Толстой принадлежал к критикам творчества Вагнера. Во многом в полемике с «вагнеровским» направлением в музыке рождался трактат Толстого «Что такое искусство?» 13 июня 1889 года писатель записывает в дневнике: «Страхов рассказывал воскресенье Вагнера оперы: Вотан, Валгала, Валкирия, Сигмунд, Сигфрид и т.п. Ужасно слушать, до какого полного безумия дошли люди. Надо писать об искусстве» [21, с. 387-388].

18 апреля 1896 года Толстой в Большом театре слушал оперу Вагнера «Зигфрид». На другой день он пишет сыну Сергею Николаевичу: «Вчера же вечером был в театре, слушал знаменитую новую музыку Вагнера «Зигфрид», опера. Я не мог высидеть одного акта и выскочил оттуда как бешеный, и теперь не могу спокойно говорить про это. Это глупый, не годящийся для детей старше 7 лет балаган с претензией, притворством, фальшью сплошной и музыки никакой. И несколько тысяч человек сидят и восхищаются… Может быть, оттого что я смолоду испортился, но все-таки несравненно больше музыкант тот, кто отвергает и Бетховена, чем тот, кто допускает Вагнера» [19, с. 356]. Впечатление Толстого от этого спектакля отразилось и в трактате «Что такое искусство?»

Решительное отрицание в музыке изобразительности и «подражательности» объясняет холодное отношение Толстого к русской реалистической музыкальной школе, сложившейся в XIX веке, – «Могучей кучке». М. Балакирев был музыкальным наставником «пятерки», в которую вошли М. Глинка, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи. Все эти композиторы испытали определенное воздействие идей Вагнера.

По словам исследователя, Толстой «“не любил” Мусоргского, был равнодушен к Даргомыжскому, затевал “громадные, прегромадные споры” с Римским-Корсаковым, не пошел слушать оперу Чайковского «Евгений Онегин», удивлялся, если ему что-нибудь нравилось из Скрябина и Аренского», критически отзывался о Глинке76.

---

[75] Коллинз С. Классическая музыка от и до. – С. 210–211.

[76] Бабаев Э. Г. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография. – М., 1977. – С. 24; См. также: Френкель Н. В. Взаимоотношения Л.

Нелюбовь Толстого к русскому оперному искусству проявилась, например, в его оценке оперы «Садко» Римского-Корсакова. А. Гольденвейзер передает впечатление Толстого от нее: «… там в освещенных, наполненных публикой театрах совершается священнодействие: играют какого-нибудь «Садко» – глупую сказку, да еще исковерканную, или «Когда мы мертвые пробуждаемся» Ибсена! Просто безумие!»77

В. В. Стасов, один из теоретиков русской реалистической музыкальной школы, считал, что Толстой «ничего не понимает в музыке»78. По словам сына писателя Сергея Львовича, Толстой «был равнодушен к «могучей кучке», произведения которой он, впрочем, мало знал», и вообще «не увлекался русскими композиторами»79. И далее Сергей Львович продолжает: «Однажды, когда я сыграл увертюру из «Руслана и Людмилы» Глинки, он заметил:

– Хорошо, но это не первый сорт. Увертюра из «Фрейшюца» лучше»80.

Толстой сохранял верность классической (немецко-австрийской и итальянской) музыке, сложившейся в Европе в 1840-е годы. В. В. Стасов называл ее «чистой музыкой прежних периодов»81.

Толстой с юности любил оперы «старых мастеров»: В. Моцарта, Д. Верди, Г. Доницетти, В. Беллини, Д. Мейербера, Д. Россини. В недатированном письме директор итальянского оперного театра «La Scena Illustrata» просил Толстого написать об его отношении к композитору Джузеппе Верди, автору знаменитой «Травиаты». Толстой ответил ему 31 октября 1900 года: «Благодарю высокочтимого маэстро Верди за то чистое

Толстого и русских композиторов его времени: воззрения писателя на их творчество // Искусство и образование. – 2012, №2. – С. 31-41.

[77] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 48.

[78] Советская музыка. – 1960, № 11. – С. 66-67.

[79] Толстой С. Л. Очерки былого. – Тула, 1965. – С. 416.

[80] Толстой С. Л. Очерки былого. – Тула, 1965. – С. 416.

[81] Френкель Н. В. Взаимоотношения Л. Толстого и русских композиторов его времени: воззрения писателя на их творчество // Искусство и образование. – 2012, №2. – С. 38.

был виден ее профиль, по ее понятиям, в самом выгодном положении» [5, с. 341].

На сцене в это время смешные персонажи «… начали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили…» [5, с. 340]. И далее: «В четвертом акте был какой-то черт, который пел, махая рукой до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда» [5, с. 344]. Таким образом, действие пьесы травестирует похищение Наташи Анатолем.

Уже во время второго акта Наташу не удивляют «картины, изображающие монументы, и ... дыра в полотне, изображающая луну» [5, с. 341]. В спектакле солирует танцор – «мужчина с голыми ногами», который «стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Duport, получавший шестьдесят тысяч серебром за это искусство)» [5, 342]. Толстой возмущен и ценой, и фальшью. Но Наташа «уже не находила это странным. Она с удовольствием, радостно улыбаясь, смотрела вокруг себя» [5, с. 342].

Наташа окончательно поддается гипнозу оперной сцены в конце спектакля. Сцену со странными декорациями и таким же поведением актеров она начинает воспринимать как нечто вполне натуральное. При этом она уже не чувствует нравственной преграды между собой и Анатолем, ее восхищает до невозможности обнаженная Элен.

В московской опере завязалась интрига, приведшая Наташу в дом Элен для новой встречи с Анатолем. Произошла она тоже в театральной обстановке. Публика собралась, чтобы послушать M-lle Georges – знаменитую французскую драматическую актрису: «M-lle Georges строго и мрачно оглянула публику и начала говорить по-французски какие-то стихи, где речь шла о ее преступной любви к своему сыну. Она местами возвышала голос, местами шептала, торжественно поднимая голову, местами останавливалась и хрипела, выкатывая глаза» [5, с. 352].

Актриса, манерно и «ненатурально» декламирующая монолог Федры из одноименной трагедии Расина, внушает Толстому отвращение. Сама тема преступной любви мачехи к пасынку, по мысли писателя, глубоко аморальна.

кончике носка, а другую ногу выше головы подняла кверху. Это было нехорошо, и детям стало жалко этой девочки»207.

Во всех романах Толстого точка зрения на театр ясна: с театром связана утрата моральной ориентации. И в «Войне и мире», и в «Анне Карениной» опера становится местом моральных и психологических кризисов в жизни героев. Опасность возрастает, по мысли Толстого, оттого, что зритель забывает об искусственной, условной природе спектакля и переносит в свою собственную жизнь фальшивые эмоции и мишуру сцены.

Описание московской оперы в романе «Война и мир» – пример толстовского «остранения»208. Наташа только что приехала из деревни и смотрит на оперную сцену с простотой и непосредственностью сельского жителя, не искушенного цивилизацией.

Ее восприятие оперы – сатира в миниатюре. Во время первого акта все происходящее на сцене представляется Наташе почти абсурдным, до невозможности фальшивым: «Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашеные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них» [5, с. 340].

Намеренный комизм очевиден; тон повествования таков, будто глухой пересказывает оперу. Наташа не слышит музыки, которая, видимо, безнадежно испорчена условиями оперного представления:

Но постепенно магия театра вводит ее в состояние «опьянения»: «Наташа мало-помалу начинала приходить в давно не испытанное ею состояние опьянения. Она не помнила, что она и где она и что перед ней делается…» [5, с. 341].

В этот момент в соседней ложе Елен появляется Анатоль Курагин. Увидев Анатоля, «которого она давно… заметила на петербургском бале», Наташа неожиданно для себя сама превращается в актера: «Она даже повернулась так, чтобы ему

[207] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 5. – М., 1935. – С. 225.

[208] Шкловский В. Б. О теории прозы. – М., 1983. – С. 43.

наслаждение, которое я испытывал с моей ранней юности, слушая его прекрасную музыку» [20, с. 479].

К редким случаям высокой оценки Толстым оперного искусства можно отнести его отзыв об опере Гуно «Фауст», которую он слушал в 1861 году во время заграничного путешествия. Толстой написал из Брюсселя Герцену о своем ярком впечатлении от оперы Гуно: «… вчера, слушая «Фауста» Гуно, испытал весьма сильное и глубокое впечатление, хотя не мог разобрать, произведено ли оно было музыкой или этой величайшей в мире драмой, которая осталась так велика даже в переделке французского либретто. Но музыка в самом деле недурна» [18, с. 557].

Чутко воспринимая музыку, Толстой и в опере ставил ее на первое место. Отрицательно относясь к современному оперному искусству, он любил оперы «старых мастеров», в которых музыка не умалялась в пользу драматического действия.

Наряду с классической музыкой, благодарного и тонкого ценителя в Толстом находило народное музыкальное творчество.

Так, в декабре 1876 года Толстой послал П. И. Чайковскому для музыкальной обработки сборник Кирши Данилова «Древние российские стихотворения», текст с нотами. Из Ясной Поляны Толстой пишет Чайковскому: «Посылаю вам, дорогой Петр Ильич, песни… Это удивительное сокровище – в ваших руках. Но, ради бога, обработайте их и пользуйтесь ими в моцартовско-гайденевском роде, а не бетховено-шумано-берлиозо-искусственном, ищущем неожиданного, роде» [18, с. 793].

В этом письме Толстого, наряду с высокой оценкой фольклорного материала как основы музыкального творчества, важным и принципиальным является противопоставление «старых мастеров», классицистов В. Моцарта и Й. Гайдна, композиторам, которых принято относить к романтическому направлению в искусстве, – Л. ван Бетховену, Р. Шуману, Г. Берлиозу.

В июне 1909 года в Ясной Поляне побывал Б. С. Трояновский – музыкант, виртуоз игры на балалайке. Под впечатлением его яркого исполнения русских народных песен Толстой записал 5 июня в дневнике: «Очень приятно играл вчера Трояновский…» [22, с. 316].

В гостях у Толстого бывал В. В. Андреев, известный виртуоз-балалаечник и композитор. Еще в 1881 году он организовал так называвшийся "великорусский струйный оркестр" и совершал с ним

поездки по России и Европе, сопровождавшиеся большим успехом. По свидетельству С. А. Толстой, он несколько раз посетил Толстого и играл ему на балалайке народные песни.

14 сентября 1909 года в Ясную Поляну приехала Е. Э. Линева, известная собирательница русских народных песен. Гольденвейзер вспоминает об этом посещении так: «После обеда Е. Э. Линева демонстрировала свои фонографические записи русских песен и музыки рожечников, среди которых были очень интересные напевы»82.

20 ноября 1909 года к Толстому в Ясную Поляну вместе с А. Б. Гольденвейзером приехали пять членов «Общества старинных инструментов», основанного французским альтистом Анри Казадезюсом. Д. П. Маковицкий, присутствовавший на этой встрече, отметил в своих записках: «Л. Н. указывал на сходство старой французской музыки, когда еще не отошла от народной, с народной музыкой русской… Л. Н. был очень тронут, восхищен. Французы оказались все – живые, интересные, симпатичные, простые люди»83.

Позже Толстой ответил на письмо А. Казадезюса, в котором тот просил его дать отзыв о квартете: «Исполняю только долг совести, свидетельствуя о том, что превосходное исполнение вами и вашими товарищами различных произведений старинных композиторов было для меня одним из самых больших музыкальных наслаждений, когда-либо мною испытанных» [20, с. 686].

В Ясную Поляну трижды приезжала со своим клавесином известная польская пианистка Ванда Ландовская. В первый раз она приехала в дом к Толстым 24 декабря 1907 года и пробыла там три дня. Она исполняла на клавесине песни разных народов. Большое впечатление на Толстого произвели польские рождественские песни (коленды), а также произведения старинных композиторов, старинные французские народные танцы и восточные песни. Такая музыка, по словам Толстого, переносила его в другой мир.

Д. П. Маковицкий записал следующее суждение Толстого: «У меня был момент, что я забылся, перенесло меня куда-то. Это

[82] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 277.
[83] Маковицкий Д.П. У Толстого. Яснополянские записки. 1904-1910 // Литературное наследство. – Том 90. В 5 кн. – Кн. 4. – М., 1979 – С. 109.

По мысли Островского, причастность актера к высокой литературе рождает такие же высокие чувства, способность сострадать, любить по-настоящему. Не случайно, в ответ на слова Милонова о том, что после такой речи Несчастливцева стоило бы отвести прямо к становому, актер, вынимая пьесу Шиллера «Разбойники», говорит: «Меня? Ошибаешься. Цензуровано. Смотри! Одобряется к представлению… где же тебе со мной разговаривать! Я чувствую и говорю, как Шиллер, а ты – как подьячий!»206

Таким образом, театральная тема по-разному интерпретируется в произведениях русских писателей XIX века.

Зрительный зал может представать как сфера жизни, в которой до конца обнажается театральность и фальшь света («Маскарад» Лермонтов, «Евгений Онегин» Пушкина).

С другой стороны, театр становится воплощением подлинной жизни, антитезой невыносимого существования в реальности («Сорока-воровка» Герцена). Сопричастность высоким «театральным» страстям на сцене может быть основой формирования «настоящих» чувств в жизни («Лес»). Наконец, театр (оперная музыка) с особой остротой обнажает глубинные, затаенные переживания героев, предвещая реальные жизненные драмы («Накануне» Тургенева).

Думается, Толстой-художник в большей мере усвоил пушкинское и лермонтовское отношение к театру как символу театральности и фривольности жизни высшего сословия.

Театральные эпизоды входят в светские главы всех трех романов Толстого, а также повести «Хаджи-Мурат».

Однако еще в раннем произведении писателя «Сказка о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» (1856-1857) дети, от природы правдивые и непосредственные, находят театр смешным и неправдоподобным: «– Смотрите же сюда, дети, вот где сцена… Дети посмотрели туда, и им не понравилось. Там сидели музыканты, все черные, со скрипками и с трубами, а повыше были нехорошие простые доски, как в доме в деревне пол, и на полу ходили люди в красных рубашках и красных колпаках и махали руками. А одна девочка без панталон в коротенькой юбочке стояла на самом

[206] Островский А. Н. Собр. соч. в 10 томах. – Т. 6. – М., 1960. – С. 102.

порывом моленья» певица произносит: «Lascia mi vivere… morir si giovane!» (Дай мне жить… умереть такой молодой!), что весь зал затрещал от бешеных рукоплесканий и восторженных кликов», Еленой и Инсаровым овладевает отчаяние. «Елена вся похолодела. Она начала тихо искать своею рукою руку Инсарова, нашла ее и стиснула ее крепко. Он ответил на ее пожатие; но ни она не посмотрела на него, ни он на нее. Это пожатие не походило на то, которым они, несколько часов тому назад, приветствовали друг друга в гондоле»203.

Опера Верди рождает в душе Елены предчувствие смерти как неизбежной цене счастья: «Ей стало страшно своего счастья. "А если этого нельзя – подумала она. – Если это не дается даром? Ведь это было небо… а мы люди, бедные, грешные люди… Morir si giovane…"»204

Оперное представление – музыка Верди и игра солистки становится предвестием смерти Инсарова, которому суждено умереть от чахотки, так и не доехав до Болгарии, а также Елены, «след которой затерялся». Театральный эпизод романа предваряет его трагический финал.

Иную функцию выполняет театральная тема в пьесе Островского «Лес». Драматург, много размышлявший о проблемах театра и трудностях актерской профессии, в пьесе «Лес» обращается к жизни провинциальных актеров, чей труд редко находил своего благодарного зрителя.

В финальном высказывании трагика Несчастливцева пошлое восприятие артиста как комедианта, или шута, переосмыслено. Гурмыжская называет его и собрата-комика Счастливцева комедиантами, на что Несчастливцев отвечает: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты – вы. Мы коли любим, так уж любим; коли не любим, так ссоримся или деремся; коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы»205.

[203] Тургенев И. С. Сочинения в 2 томах. – Т. 1. – М., 1980. – С. 320.
[204] Там же. – С. 321.
[205] Островский А. Н. Собр. соч. в 10 томах. – Т. 6. – М., 1960. – С. 102.

музыка рабочего народа, серьезная, веселая. Бетховен и Вагнер выросли на ней»84.

Далее Маковицкий пишет: «Вечером Ванда Ландовская играла польские календы и напевала их, затем армянские, еврейские, персидские, лезгинские… Л. Н. говорил: "Я имею некоторое понятие о восточной музыке. Персидские мотивы мне совершенно понятны, доступны. Поэтому я думаю, что и наша народная музыка им доступна. Новый мотив в первый момент чужд, а потом радуешься, что можешь проникнуть в него. Всякая народная музыка доступна всем людям, персидскую поймет русский мужик и наоборот…"»85.

24 декабря 1907 года Толстой под впечатлением игры Ванды Ландовской сказал ей: «Я вас благодарю не только за удовольствие, которое мне доставила ваша музыка, но и за подтверждение моих взглядов на искусство»86. Старинная народная музыка в исполнении Ванды Ландовской подтверждала мысль Толстого о доступности и ясности как главном критерии искусства.

Второй раз Ванда Ландовская посетила Толстого в Ясной Поляне 14-15 января 1909 года. Кроме произведений старинной музыки, она играла сонату Моцарта, вальсы и мазурки Шопена. Однако Толстой, видимо, не вполне остался доволен ее исполнением, так как в своем дневнике записал: «Впечатление слабое» [22, с. 290].

Толстой был очень чуток как к музыкальным произведениям, так и к игре конкретных исполнителей. При этом камерные ансамбли (трио, квартеты) и домашнее музицирование на фортепиано он всегда предпочитал современной оперной и концертно-симфонической музыке, получившей развитие в середине XIX века87.

В Ясной Поляне побывали многие замечательные исполнители. Из них в первую очередь следует назвать А. Б. Гольденвейзера, оставившего воспоминания «Вблизи Толстого».

Гольденвейзер – композитор, пианист, с 1904 года профессор Московской консерватории – стал в Ясной Поляне своим человеком. Толстой ценил в музыканте не только его удивительное исполнительское искусство, но и человеческие качества, всегда

[84] Толстой С. Л. Очерки былого. – Тула, 1965. – С. 410.
[85] Там же. – С. 410-411.
[86] Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. – М., 1928. – С. 44-45.
[87] Найдорф М. И. Музыкальность Л. Н. Толстого. Источники мотивации. – 1990.

подчеркивал духовное с ним родство. О Гольденвейзере Толстой писал Н. И. Стороженко 27 апреля 1903 года: «Передаст вам это письмо мой молодой приятель, прекрасный музыкант и милый человек Гольденвейзер» [20, с. 549].

Гольденвейзер был невольным свидетелем драматичной семейной жизни Толстого в Ясной Поляне в последние годы. Талантливый музыкант исполнением классической музыки Шопена, Бетховена, Моцарта, Шумана, Шуберта давал душевное успокоение Толстому в самые тяжелые моменты его жизни.

Между писателем и пианистом возникли доверительные, сердечные отношения духовно близких людей. Их соединяла страстная любовь к музыке и человеческая привязанность. Воспоминания Гольденвейзера «Вблизи Толстого» дают богатый материал для понимания музыкальных вкусов Толстого, его музыкальных пристрастий, а также характеристику психологического состояния писателя в годы, предшествовавшие его уходу из Ясной Поляны.

В письме от 26 августа 1910 года, незадолго до своего ухода, Толстой благодарит Гольденвейзера за участие и дружбу: «Спасибо вам за ваше хорошее письмецо, милый Александр Борисович. Спасибо за вашу дружбу и ко мне, и к моему лучшему другу Владимиру Григорьевичу, но вы слишком мрачно смотрите на мое положение. Без преувеличения и хвастовства скажу правду, что не только не худо, но часто даже очень, очень хорошо. Какое удивительное свойство – духовное понимание (сознание) жизни… Отчего бы вам не приехать сюда. О том, что все здесь будут рады вам (без вашей музыки, разумеется), говорить нечего» [20, с. 728].

Среди талантливых исполнителей, часто посещавших Ясную Поляну, был скрипач, виолончелист и педагог А. Я. Могилевский. Об его игре Толстой оставил отзыв в дневнике 1 мая 1909 года: «Вчера приехал Пастернак с женой и Могилевский. Могилевский превосходно играл. Я плакал не переставая» [22, с. 306].

А. Б. Гольденвейзер записал 13 сентября того же года в своих воспоминаниях: «Нынче мы с женой решили ехать в Крекшино. Я позвал с собой Б. О. Сибора, чтобы поиграть Л. Н. Кроме нас в Крекшино собрался живущий там всегда летом виолончелист А. И. Могилевский, так что мы решили поиграть там трио. К нам присоединился еще его двоюродный брат, скрипач А. Я. Могилевский,

Весь эпизод построен на принципе контраста. В начале оперы Верди Елена и Инсаров чувствуют «игривое расположение духа, которое нашло на них в академии delle Belle arti», оно «все еще не проходило», тем более, что «сезон в Венеции минул, и все певцы не возвышались над уровнем посредственности; каждый кричал, во сколько хватало сил»: «когда отец несчастного юноши, попавшего в сети соблазнительницы, появился на сцене в гороховом фраке и взъерошенном белом парике, раскрыл криво рот и, сам заранее смущаясь, выпустил унылое басовое тремоло, они чуть оба не прыснули…»200

Однако игра Виолетты, роль которой «исполняла артистка, не имевшая репутации и, судя по холодности к ней публики, мало любимая, но не лишенная дарования… молодая, не очень красивая, черноглазая девушка с не совсем ровным и уже разбитым голосом», одетая «до наивности пестро и плохо», неожиданно «подействовала на них». «… в ее игре было много правды и бесхитростной простоты, и пела она с той особенной страстностью выражения и ритма, которая дается одним италиянцам»201.

О своем серьезном впечатлении от музыки Верди и игры солистки Елена говорит Инсарову: «Этой бедной девушке почти не хлопают… а я в тысячу раз предпочитаю ее какой-нибудь самоуверенной второстепенной знаменитости, которая бы ломалась и кривлялась и все била бы на эффект. Этой как будто самой не до шутки; посмотри, она не замечает публики». На это Инсаров отвечает: «Да… она не шутит: смертью пахнет»202.

Между тем «игра Виолетты становилась все лучше, все свободнее. Она отбросила все постороннее, все ненужное и нашла себя: редкое, высочайшее счастие для художника! Она вдруг переступила ту черту, которую определить невозможно, но за которой живет красота». «Публика встрепенулась, удивилась», а Инсаров и Елена погружаются в мучительные переживания.

Наконец, когда «с слезами художнической радости и действительного страдания на глазах», «перед грозным призраком внезапно приблизившейся смерти с таким, до неба достигающим,

---

[200] Тургенев И. С. Сочинения в 2 томах. – Т. 1. – М., 1980. – С. 318 - 319
[201] Там же. – С. 318.
[202] Там же. – С. 320.

воровка») становится прямой противоположностью ее невыносимого существования за кулисами театра.

Это противопоставление подчеркнуто восприятием рассказчика, тоже актера (прототипом которого был Щепкин), игры актеров княжеской труппы: «… я… смотрел на правильное размещение лиц по чинам, на странное сборище физиономий, вовсе друг на друга не похожих, а выражающих одно и то же, на провинциальных барынь, пестрых, как американские птицы, и на самого князя, который так гордо, так озабоченно сидел в своей ложе. Вдруг меня поразил слабый женский голос; в нем выражалось такое страшное, глубокое страдание. Я устремился глазами на сцену… Я почти не слушал ее слов, а слушал голос. «Боже мой! – думал я. – Откуда взялись такие звуки в этой юной груди; они не выдумываются, не приобретаются из сольфеджей, а бывают выстраданы, приходят наградой за страшные опыты»… Теперь, через двадцать лет, я слышу этот раздирающий крик»198.

Трагическая актриса на сцене, в жизни Анета всего лишь «крепостная девка» князя Скалинского. Это несоответствие ярко проявляется в сцене неудачной попытки соблазнения Анеты князем. Застав ее в тот момент, когда она читает «Коварство и любовь» Шиллера, князь, настойчиво предлагая Аннете «любовь», заявляет: «Как к ней идет этот гнев! Да полно ролю играть»199.

Однако Аннета не способна не только «играть ролю» в жизни, ответив на ухаживания князя, но и притворяться на сцене. Только играя в театре, она живет. Игра для нее становится подлинной жизнью.

Театральная тема получила развитие в творчестве русских писателей второй половины XIX века – И. С. Тургенева, А. Н. Островского, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого.

Тургенев обращается к театральной теме в романе «Накануне». В эпизоде посещения Инсаровым и Еленой Стаховой в Венеции знаменитой оперы «Травиата» сопереживание героев музыке Верди обнажает в них такие чувства, о которых они хотели бы не знать. «Травиата» становится для Елены своего рода откровением о ее собственной судьбе и судьбе Инсарова.

[198] Герцен А. И. Собр. соч. в 8 томах. – Т. 1. – М., 1975. – С. 331.
[199] Там же. – С. 340.

которого Чертковы звали приехать с квартетом, и он хотел сговориться о дне своего приезда…

После обеда мы играли трио g-dur Гайдна, c-mol Бетховена и Аренского. Музыка доставила Л. Н., по–видимому, большое удовольствие. Особенно радовался он на веселый финал трио Гайдна, который просил повторить»88.

В октябре 1909 года в Ясную Поляну приезжали скрипач М. Г. Эрденко с женой, пианисткой Е. И. Эрденко. По поводу их исполнения классической музыки Толстой 22 октября сделал в дневнике запись: «Потом стали играть. Превосходно. Он цыганской породы. Я особенно был тронут Nocturn'ом Шопена. И оказались очень милые люди» [22, с. 346].

Особые отношения у Толстого сложились с композитором С. И. Танеевым. Толстой, по-видимому, всегда был равнодушен к музыкальному творчеству Танеева, его симфониям и операм («Орестея»). Подтверждением этого служит запись Гольденвейзера от 7 декабря 1999 года: «… мы с Сергеем Ивановичем играли в четыре руки его симфонию. Сочинения Танеева никогда не производят на Л. Н. впечатления»89.

Присутствие Танеева в Ясной Поляне, где он провел два лета в 1895 и 1896 году по приглашению Софьи Андреевны, стало для Толстого источником мучительных переживаний.

В 1895 году Софья Андреевна пережила смерть маленького сына Ванечки. К этому времени относится ее страстное увлечение музыкой С. И. Танеева.

В мемуарах «Моя жизнь» Софья Андреевна так описывает исцеляющее влияние музыки Танеева на свою душу: «Помню я, какое странное внутреннее пробуждение чувствовала я, когда слушала прекрасную, глубокую игру Танеева. Горе, сердечная тоска куда-то уходили, и спокойная радость наполняла мое сердце. Игра прекращалась, – и опять, и опять сердце заливалось горем, отчаянием, нежеланием жить.

И вот проигранная партия, и Сергей Иванович играет сонату Бетховена, As dur-ный полонез Шопена, увертюру Фрейшюца, песни без слов Мендельсона, вариации Бетховена и Моцарта и много, много других прекрасных вещей…

[88] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 275-276.
[89] Там же. – С. 45.

Так было два лета, отчасти и зимой. Отравившись музыкой и выучившись ее слушать, я уже не могла без нее жить: абонировалась в концерты, слушала ее, где только могла, и сама начала брать уроки. Но сильнее, лучше всех на меня действовала музыка Танеева, который первый научил меня, своим прекрасным исполнением, слушать и любить музыку… Это был гипноз; невольное, неизвестное совершенно ему, воздействие на мою больную душу»90.

Особое отношение Софьи Андреевны к Танееву, ее повышенный интерес к музыканту, экзальтированное восприятие его музыки, постоянная потребность в его обществе вызывали у Толстого мучительные переживания.

17 октября 1895 года состоялась премьера оперы Танеева «Орестея». Толстой на премьеру с Софьей Андреевной не поехал, о чем свидетельствует его письмо сыну Льву Львовичу от 19 октября: «Мама поехала с Таней и Мишей слушать первое представление оперы Танеева» [19, с. 342].

1 февраля 1897 года, в связи с поездкой Софьи Андреевны в Петербург на репетицию концерта с участием Танеева, Толстой пишет ей письмо с просьбой это письмо уничтожить: «Ужасно больно и унизительно стыдно, что чуждый совсем и не нужный и ни в каком смысле не интересный человек руководит нашей жизнью, отравляет последние года или год нашей жизни, унизительно и мучительно, что надо справляться, когда, куда он едет, какие репетиции когда играет.

Это ужасно, ужасно, отвратительно и постыдно» [19, с. 389].

19 мая 1897 года Толстой пишет жене неотправленное письмо, вновь касаясь в нем ее отношений с Танеевым: «Твое сближение с Танеевым мне не то что неприятно, но страшно мучительно. Продолжая жить при этих условиях, я отравляю и сокращаю свою жизнь. Вот уже год, что я не могу работать и не живу, но постоянно мучаюсь» [19, с. 398].

17 июля 1898 в дневнике Толстой сделал запись, связанную с поездкой Софьи Андреевны в Киев и ее намерением заехать на обратном пути к знакомым Масловым в имение Селище, где гостил в то время Танеев: «Соня уехала в Киев. Внутренняя борьба. Мало

[90] Толстая С. А. Моя жизнь // Прометей. – Т. 12. – М., 1980. – С. 167.

Протяжный раздается вой,
Где машет мантией мишурной
Она пред хладною толпой,
Где Талия тихонько дремлет
И плескам дружеским не внемлет,
Где Терпсихоре лишь одной
Дивится зритель молодой…
Не обратились на нее
Ни дам ревнивые лорнеты,
Ни трубки модных знатоков
Из лож и кресельных рядов197.

В «Евгении Онегине» Пушкин исповедуется в своей любви к театру, балету, удивительному искусству балерины Истоминой. Но он понимает и другое: театр – это место, где светское общество в полной мере театрально, искусственно и, вероятно, аморально.

Лермонтов развил мотив светского, «бездушного» маскарада в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен…» и в одноименной романтической драме. В маскараде Нина Арбенина теряет один из двух парных браслетов и становится объектом светской клеветы, заговора. После маскарада Арбенин, который не верит Нине, но верит клевете, дает жене яд. Маскарад в драме Лермонтова предстает как символ эгоизма и порочности под маской блеска и роскоши.

Именно такая интерпретация театра как зеркального отражения бездушной «театральности» света созвучна Толстому, автору романов «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», повести «Хаджи-Мурат».

Иную функцию театральные эпизоды выполняют в повести Герцена «Сорока-воровка». Писатель изображает жизнь крепостных актеров. В доказательство возможности появления на русской сцене трагических актрис масштаба знаменитых Марс и Рашель, рассказчик, спустя двадцать лет, с горечью вспоминает историю невероятно талантливой и не менее несчастной актрисы.

Жизнь на сцене для главной героини (Анеты, как называют ее именем сыгранной ею героини французской мелодрамы «Сорока-

[197] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 томах. – Т. 4. – М., 1975. – С. 138.

Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором,
Все видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился – и зевнул,
И молвил: «Всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел»195.

Это описание театра интересно не только с точки зрения эволюции главного героя романа. В комментариях к произведению Пушкин об этом отрывке писал: «Черта охлажденного чувства, достойная Чайльд-Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе»196.

Эпизод интересен в контексте традиции восприятия театра высшим обществом. Онегин вначале глядит «на ложи незнакомых дам», раскланивается с мужчинами и лишь затем «на сцену / В большом рассеянье взглянул». Пушкин в нескольких строчках передает основную особенность светского театра – это место, где мало быть зрителем, здесь нужно «показать» самого себя, сыграть собственную роль. Онегин, например, надевает на себя маску Чайльд-Гарольда.

Эта деталь – когда важно не столько видеть сцену, сколько продемонстрировать себя – повторится в романе в эпизоде посещения театра Татьяной Лариной. Ее, чтобы показать в высшем свете, сначала везут в театр и лишь затем на бал дворянского собранья, так как:

… там, где Мельпомены бурной

[195] Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 томах. – Т. 4. – М., 1975. – С. 14-15.
[196] Там же. – С. 163.

верю в бога. Не радуюсь экзамену, а тягочусь им, признавая наперед, что не выдержу. Всю ночь нынче не спал» [22, с. 92]. «Диалог» – так называется дневниковая запись откровенного разговора Толстого с женой о Танееве в ночь с 28 на 29 июля 1898 года. Толстой намеревался послать ее Т. А. Кузминской, однако не отослал, поэтому она осталась в бумагах.

Увлечение Софьи Андреевны музыкантом Танеевым, конечно, не могло стать биографической канвой ранее написанной Толстым повести «Крейцерова соната». Однако сходство жизненной ситуации с литературным сюжетом повести несомненно. Очевидно, литературная модель, как часто бывало у Толстого, опередила жизнь, а жизнь подтвердила прозорливость писателя.

Воспоминания о Толстом современников, письма и дневники самого писателя свидетельствуют, что именно классическая музыка «старых мастеров», «чистая музыка прежних периодов», в первую очередь Моцарта и Гайдна, а также романтическая музыка Шопена, Бетховена, Шуберта нашли в нем глубокого, тонкого и страстного ценителя.

Любовь Толстого к классическим композиторам определялась теми чертами их музыкальной культуры, которые были сродни его собственной душе: совершенством и строгостью музыкальной формы, мелодичностью, эмоциональной насыщенностью и выразительностью.

Этому же критерию «простоты, добра и правды» отвечала, в восприятии Толстого, народная музыка, и не только русская.

Напротив, «новая» оперная и симфоническая музыка Р. Вагнера, Ф. Листа, Р. Штрауса и ряда других композиторов отталкивала Толстого чрезмерной эффектностью и попыткой придать музыке подчиненный, изобразительный характер.

1.2. Интерпретация музыки как «воспоминания» в повести «Детство» и романе «Война и мир» (в свете взглядов Платона)

Во многих произведениях Толстого музыка и музыкальные переживания становятся объектом изображения и одновременно – предметом теоретической рефлексии писателя. Пережив на рубеже

1870-1880-х годов религиозный кризис, писатель создал трактат «Что такое искусство?», в котором много страниц посвятил музыке, ее загадочной природе и могучему влиянию на человеческую душу. Но и в своих художественных произведениях Толстой немало страниц уделил музыке.

Уже первое автобиографическое произведение Толстого «Детство. Отрочество. Юность» содержит музыкальные эпизоды, важные как для характеристики действующих лиц трилогии, так и для понимания музыкальных взглядов Толстого.

Так, в главу XI «Занятия в кабинете и гостиной» введен отрывок, посвященный музыке: «Матап играла второй концерт Фильда – своего учителя. Я дремал, и в моем воображении возникали какие-то легкие, светлые и прозрачные воспоминания. Она заиграла патетическую сонату Бетховена, и я вспоминал что-то грустное, тяжелое и мрачное. Матап часто играла эти две пьесы; поэтому я очень хорошо помню чувство, которое они во мне возбуждали. Чувство это было похоже на воспоминание; но воспоминание чего? казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было» [1, с. 40].

В одном из ранних черновых вариантов главы, приведенном ниже, этот музыкальный эпизод был значительно объемнее и включал в себя, помимо воспроизведения музыкальных впечатлений Николеньки, общие размышления Толстого о музыке: «... давно знакомые звуки пьесы, которую заиграла матап, производили во мне впечатление сладкое и вместе с тем тревожное. Она играла Патетическую Сонату Бетховена. Хотя я так хорошо помнил всю эту сонату, что в ней не было для меня ничего нового, я не мог заснуть от беспокойства. Что, ежели вдруг будет не то, что я ожидаю? Сдержанный, величавый, но беспокойный мотив интродукции, который как будто боится высказаться, заставлял меня притаивать дыхание. Чем прекраснее, сложнее музыкальная фраза, тем сильнее делается чувство страха, чтобы что-нибудь не нарушило этой красоты, и тем сильнее чувство радости, когда фраза разрешается гармонически.

Я успокоился только тогда, когда мотив интродукции высказал всё и шумно разрешился в allegro. Начало allegro слишком обыкновенно, потому я его не любил; слушая его, отдыхаешь от сильных ощущений первой страницы. Но что может быть лучше того места, когда начинаются вопросы и ответы! Сначала разговор

ГЛАВА 3. ТЕАТР

3.1. Театральные эпизоды в прозе Толстого. Символика маскарада и античной зрелищности

Существует немало исследований о театральной эстетике Льва Толстого. Однако эстетика Толстого отражена не только в его теоретических работах и драматургии, но и в художественной прозе. Связи поздних эстетических работ Толстого с театральными эпизодами его прозы и собственно драматургией интересны и недостаточно изучены.

Театральные сцены романов «Война и мир», «Анна Каренина», повести «Хаджи-Мурат», несомненно, внутренне созвучны статье «О Шекспире и о драме». Везде Толстой предстает как принципиальный противник зрелищности, призванной давать лишь наслаждение и лишенной серьезного содержания. Писатель склонен воспринимать театр с его бездушием и фривольностью как своего рода языческое зрелище в современном мире.

Светский театр часто становился предметом изображения в произведениях русских писателей XIX века.

В первой половине века к театральным эпизодам обращаются А. С. Пушкин в романе «Евгений Онегин», М. Ю. Лермонтов в драме «Маскарад», А. И. Герцен в повести «Сорока-воровка».

Широко известно описание петербургского театра в романе Пушкина «Евгений Онегин»:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла – все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина…
Все хлопает. Онегин входит,

По наблюдению М. Г. Уртманцевой, Толстой обратился к тому же евангельскому сюжету в рассказе «Божеское и человеческое». Ситуация казни Светлогуба в рассказе – толстовский вариант изображения распятия. Слова Светлогуба к палачу «И не жалко тебе меня?» – вариант евангельского обещания, поскольку в этом вопросе – надежда на духовное просветление разбойника. При этом Толстой изображает казнь Светлогуба психологически крайне скупо. В момент казни писатель фиксирует превращение человека в труп, в «куклу, с неестественно выпяченной вперед головой». Этот момент становится толчком к постижению «божеского» откровения разбойником.

Сходство в трактовке евангельского сюжета Толстым и Ге проявилось не столько в событийной стороне эпизода, сколько в особой, мучительной экспрессии изображения «распятия».

В конце XIX века литература и живопись обращаются к новым художественным формам, которые передают экспрессию чувства, но не конкретизируют изображение. Так в творчестве Н. Н. Ге и Л. Н. Толстого получили развитие стилевые тенденции, предвещающие искусство XX века.

тих и нежен, но вдруг в басу кто-то говорит такие две строгие, но исполненные страсти фразы, на которые, кажется, ничего нельзя ответить. Однако нет, ему отвечают и отвечают еще и еще, еще лучше, еще сильнее до тех пор, пока наконец всё сливается в какой-то неясный тревожный ропот. Это место всегда удивляло меня, и чувство удивления было так же сильно, как будто я слышал его в первый раз. Потом в шуму allegro вдруг слышен отголосок интродукции, потом разговор повторяется еще раз, еще отголосок, и вдруг в ту минуту, когда душа так взволнована этими беспрестанными тревогами, что просит отдыха, всё кончается так неожиданно и прекрасно...

Во время Andante я задремал; на душе было спокойно, радостно, хотелось улыбаться и снилось что-то легкое, белое, прозрачное. Но Rondo в ut mineur разбудил меня. О чем он? Куда он просится? Чего ему хочется? И хотелось бы, чтобы скорее, скорее, скорее и все кончилось; но когда он перестал плакать и проситься, мне хотелось еще послушать страстные выражения его страданий.

Музыка не действует ни на ум, ни на воображение. В то время, как я слушаю музыку, я ни об чем не думаю и ничего не воображаю, но какое-то странное сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я теряю сознание своего существования, и это чувство – воспоминание. Но воспоминание чего? Хотя ощущение сильно, воспоминание неясно. Кажется, как будто вспоминаешь то, чего никогда не было.

Основание того чувства, которое возбуждает в нас всякое искусство, не есть ли воспоминание? Наслаждение, которое нам доставляет живопись и ваяние, не происходит ли из воспоминания образов? Чувство музыки не происходит ли из воспоминания о чувствах и переходах от одного чувства к другому? Чувство поэзии не есть ли воспоминание об образах, чувствах и мыслях?

<Музыка еще у древних греков была подражательная, и Платон в своей «Республике» полагал непременным условием, чтобы она выражала благородные чувства. Каждая музыкальная фраза выражает какое-нибудь чувство – гордость, радость, печаль, отчаяние и т. д., или одно из бесконечных сочетаний этих чувств между собой. Музыкальные сочинения, не выражающие никакого чувства, составлены с целью или выказать ученость, или приобресть деньги, одним словом, в музыке, как и во всем, есть

уроды, по которым судить нельзя. <<К числу этих уродов принадлежат некоторые попытки музыкой выразить образы и картин>>. Ежели допустить, что музыка есть воспоминание о чувствах, то понятно будет, почему она различно действует на людей. Чем чище и счастливей было прошедшее человека, тем более он любит свои воспоминания и тем сильнее чувствует музыку; напротив, чем тяжелее воспоминания для человека, тем менее он ей сочувствует, и от этого есть люди, которые не могут переносить музыку. Понятно будет тоже, почему одно нравится одному, а другое другому. Для того, кто испытал чувство, выраженное музыкой, оно есть воспоминание, и он находит наслаждение в нем, для другого же оно не имеет никакого значения>»91.

Подробное описание впечатления от Патетической сонаты Бетховена и размышления о музыке в черном варианте повести «Детство» напоминают специальную музыковедческую работу обилием профессиональных терминов и несомненным близким знакомством писателя с музыкальным произведением, о котором идет речь, его отдельными частями и даже мелкими фрагментами.

Толстовское определение музыки как неясного воспоминания о «том, чего никогда не было», очень тонко и точно передает ощущение, которое дает музыкальное переживание. Определение это обращает мысль к эстетике греческого философа Платона. Его имя, видимо, не случайно упомянуто в отрывке.

Мысли Платона о музыке («мусическом искусстве») рассыпаны во многих его работах: не только в «Государстве», но и в «Законах», «Пире», «Федре», «Федоне» и других92.

Платон, создатель философии «идей», рассматривал искусство как «подражание подражанию». Считая «идеи» первичными, а материальный мир – вторичным их отражением, искусство античный философ воспринимал как подражание материальному миру.

Анализируя и обобщая многочисленные разрозненные высказывания Платона о музыке, можно придти к выводу, что музыку философ непосредственно соотносил с этикой, учением о душе.

[91] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 1. – М.; Л., 1928. – С. 182-183.

[92] Платон. Собр. соч. в 4 томах. – М., 1990-1994.

идей, и помогая ему всячески внешне в этой пропаганде, он (Толстой – Г. А.) внутренне и органически чувствует себя чуждым его искусству и подает ему советы добиваться технического совершенства, которое с его же точки зрения дается надлежащим содержанием и само по себе не существует»192.

Связь писателя-реалиста и художника, позднюю живопись которого рассматривают как предвестие экспрессионизма в русском искусстве конца XIX века, была основана главным образом на близости их религиозно-моральных взглядов, а не стилевых форм.

И все же стилевые искания позднего Толстого оказались в чем-то созвучны напряженно-экспрессивной технике позднего Ге. Об этом пишет, например, М. Г. Уртманцева в статье «Божеское и человеческое: традиции А. Ван–Дейка в творчестве Н. Н. Ге и позднего Л. Толстого»193.

По мнению исследователя, «в «Распятии»… мастер портрета Ван-Дейк не изображает лицо Христа в момент крестных страданий! Художник как бы отказывается изобразить то, что не переводимо на язык живописи. Перед нами не исторический сюжет, а изображение вневременного страдания и апелляция к состраданию. Экспрессия изображенной позы наполнена смыслом, и поэтому отпала необходимость в детальной проработке портретного изображения»194.

По мысли искусствоведа, эту традицию наследует русское искусство конца XIX века в лице двух его блестящих представителей Н. Н. Ге и Л. Н. Толстого. Анализируя эскиз Ге «Христос и разбойник», написанный на слова: «истинно говорю тебе, сегодня будешь со Мною в раю» (Лука, 23: 43), она делает вывод о том, что поздний Ге отступает от прежней точной, детальной, «реалистической» манеры письма. Черты лица Христа не проработаны, выражение страдания передано нервными, отрывочными штрихами, в то время как голова разбойника представляет собой овал, прочерченный одной линией.

[192] Фабрикант М. Толстой и изобразительные искусства: (Контуры проблемы) // Эстетика Льва Толстого. – М., 1929. – С. 323.

[193] Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного симпозиума «Восьмые лафонтеновские чтения». Серия «Symposium». – Вып. 26. – СПб., 2002. – С. 165-166.

[194] Там же. – С. 166.

пожеланием: приобрести все, что осталось от Ге. Известно также, что Толстой предложил П. М. Третьякову устроить при его картинной галерее музей Ге. Третьяков согласился выставить картины Ге в галерее, он предполагал спустя пять лет выстроить специальное помещение для них.

Толстой не написал воспоминаний о Ге. Сделал это критик В. В. Стасов («Н. Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка». – М., 1904). Толстой называл его книгу прекрасной и писал о ней автору: «Я не могу судить об этой вещи, потому что она мне слишком близка. Меня она сильно трогает и восхищает. Отрешившись от своей близости к этой биографии, мне все-таки кажется, что это очень хорошая, полезная людям, в особенности художникам, будет книга» [20, с. 404].

Сложным, но неизбежным представляется вопрос о соотношении стилевых исканий самого Толстого в поздний период его творчества с живописью Ге. Реалист Толстой, безусловно, не мог не чувствовать яркую изобразительную и жанровую новизну таких произведений Ге, как «Голгофа», «Повинен смерти!» и «Распятие». Однако вопрос о «технике» Ге он, как правило, обходил, считая ее само собой разумеющейся.

В дневниковой записи от 2 июня 1894 года, сделанной в связи со смертью Н. Ге, Толстой дает общую высокую оценку его творчества, однако в ней впервые ощутимы нотки разочарования: «Я его очень – не хочу говорить: любил, очень люблю, но все-таки мне казалось, что он, хотя далеко не кончил в смысле художественном, далеко не кончил в смысле христианского развития движения. Страшно говорить это. Но это казалось мне. Мне ужасно жалко его. Это был прелестный, гениальный, старый ребенок» [21, с. 505-506].

А. Б. Гольденвейзер передает слова Толстого о Бетховене и Ге, сказанные им в 1905 году: «О бетховенской музыке Л. Н. сказал, что она иногда приедается ему, как это, по его мнению, часто бывает с тем, что сразу очень поражает. То же, например, было у него с картинами Ге»191.

Возможно, прав исследователь, считавший, что «ценя необычайно высоко Ге, как человека, признавая его исключительную роль, как пропагандиста в изобразительных формах близких себе

[191] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 122.

По Платону, душа человека – тоже «идея», которая большую часть времени пребывает в небесном мире. В момент рождения человека душа вселяется в тело, в эту «темницу», и забывает большую часть того прекрасного, доброго, что дано было ей увидеть в мире «идей». Этим объясняются людская глупость и безнравственность, излечить которые может только философия.

Живя на Земле и философствуя, душа желает вернуться в родной для нее мир «идей» и ради этого многое может вспомнить. Платон пишет об этом так: «… это есть припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия. Поэтому по справедливости окрыляется только разум философа: у него всегда по мере его сил память обращена на то, чем божествен бог. Только человек, правильно пользующийся такими воспоминаниями, всегда посвящаемый в совершенные таинства, становится подлинно совершенным»93.

Философ считал, что человеческие души – неодинаковы. В одних преобладает телесно-материальная тяга к вещам, земным удовольствиям, в других – духовно-божественная страсть к «идеям». Душа первого рода не может воспарить в небо после смерти человека. Она падает вниз и смешивается с землей. Но души тех, кто не уставал философствовать, легко взмывают ввысь, к свету и занимают свое место среди идей. «Если душа при жизни прониклась философской мудростью и освободилась от земных, животных привычек, то смерть для нее – не уничтожение, а новое рождение в прекрасном, духовном мире»94.

По Платону, душа всегда помнит о своей небесной родине. Идеи приходят в мир путем воспоминаний, а земная жизнь является своеобразным «чистилищем» для души.

Музыка, по мысли Платона, своего рода воспоминание души о прекрасном мире идей. В диалоге Платона «Федон» тело сравнивается с лирой, а душа – с издаваемой ею гармонией: «… в настроенной лире гармония – это нечто невидимое, бестелесное,

[93] Платон. Федр // Платон. Собр. соч. в 4 томах. – Т. 2. – СПб., 2007. – С. 190.

[94] Соколов Э. В. Античность (Платон, Сократ, Аристотель) / http://www.zhurnal.lib.ru/s/sokolow_e_w/2antich.shtml

прекрасное и божественное, а сама лира и струны – тела, т. е. нечто телесное, сложное, земное и сродное смертному»95.

Музыку античный философ воспринимал главным образом как искусство, «ведущее душу к добродетели». По Платону, «действие звуков, воспитывающее и ведущее к добродетели, мы, уже не знаю каким именно образом, назвали мусическим искусством», то есть музыкой96.

Музыка является пищей души, поскольку она вносит в нее гармонию. Платон замечает: «…в этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека…»97.

В своем идеальном государстве Платон допускал только музыку, выражающую благородные, мужественные чувства, и изгонял из него печальную, разнеживающую или застольную музыку. Он осуждал музыку без слов, способную раздражать, по его мнению, дурные страсти. Считая, что музыка может пробуждать и дурные страсти, Платон все же видел в ней по преимуществу духовное начало, связывающее ее с миром «идей».

Близкое к Платону восприятие музыки как духовного воспоминания «о том, чего никогда не было», Толстой перенес из чернового в беловой вариант «музыкального» эпизода повести «Детство»: «Чувство это было похоже на воспоминание; но воспоминание чего? казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было».

В черновом варианте текста Толстой оставил иное определение музыки как «воспоминаний о чувствах», уже когда-то пережитых: «Наслаждение, которое нам доставляет живопись и ваяние, не происходит ли из воспоминания образов? Чувство музыки не происходит ли из воспоминания о чувствах и переходах от одного чувства к другому?»

Таким образом, в окончательном варианте отрывка Толстой сохранил определение музыки как смутного воспоминания души «о том, чего никогда не было». Принципиальной для Толстого становится мысль Платона об идеально-духовной природе музыки.

---

[95] Платон. Собр. соч. в 4 томах. – Т. 2. – СПб., 2007. – С. 54.
[96] Там же. – С. 158.
[97] Там же. – С. 201.

Третьяков настойчиво затрагивает вопрос о «нехудожественности» живописи Ге, его, якобы, слабой технике, противопоставляя изображения Христа на полотнах Крамского и Ге. Экспрессивная, лихорадочно-эскизная манера позднего Ге, автора «Распятия», уже мало напоминала Третьякову «понятную» манеру Крамского: «… Христа совсем не вижу». Христос Крамского кажется Третьякову более художественно правдоподобным.

Толстой, в свою очередь, готов даже согласиться с Третьяковым в том, что «Христос в пустыне» Крамского – это «лучший Христос», которого он знает.

Однако в последних картинах Ге («Распятие», «Повинен смерти!», «Что есть истина?») Толстой видит и ценит совершенно новый в христианском искусстве содержательный мотив. Мотив этот заключается даже не в самом образе Христа – «как человека», а в запечатленной на полотнах художника трагической судьбе Учения: «О значении последних произведений Ге я вам писал когда-то: в них выражен не Христос как человек, один сам с собою и с богом, как у него же «в Гефсиманском саду» и у Крамского «в пустыне» (это лучший Христос, которого я знаю), а Христос в известном олицетворяющем всегдашнее и теперешнее положение всех последователей Христа отношении его к окружающему миру. Таков он и в «Что есть истина?», и в «Повинен смерти», и в «Распятии». И тут мотив другой, и отношение зрителя должно быть другое» [19, с. 295].

Картины Ге «Суд Синедриона. Повинен смерти!» и «Распятие» летом 1894 года были привезены в Ясную Поляну, а затем в Москву в галерею П. М. Третьякова.

14 августа 1894 года в письме Н. С. Лескову Толстой вновь высказывает итоговые суждения о Ге как о большом художнике: «О Ге я не переставая думаю и не переставая чувствую его, чему содействует то, что его две картины: «Суд» и «Распятие» стоят у нас, и я часто смотрю на них, и что больше смотрю, то больше понимаю и люблю. Хорошо бы было, если бы вы написали о нем! Должно быть, и я напишу. Это был такой большой человек, что мы все, если будем писать о нем, с разных сторон, мы едва ли сойдемся, т.е. будем повторять друг друга» [19, с. 299].

Толстой заботился о Ге и его произведениях и после смерти художника. Письмо П. М. Третьякову он заканчивает советом-

доступном всем содержании. Говорят, что его техника слаба, но это неправда. В содержательной картине всегда техника кажется плохою для тех особенно, которые не понимают содержания. А с Ге это постоянно происходило. Рядовая публика требует Христа – иконы, на которую бы ей молиться, а он дает ей Христа – живого человека, и происходит разочарование и неудовлетворение…» [19, с. 293-294].

Этим комментарием Толстой дает ответ на вопрос о том, почему цензура снимала с выставок и даже находила «карикатурными» картины Ге. «Очеловеченность» Христа и особая трагическая экспрессия живописи художника были причиной такого отношения к нему власти и публики. Сам Толстой был близок Ге, изобразив за несколько лет до знакомства с ним в романе «Анна Каренина» Христа на картине Михайлова не как сына Бога, но просто как человека.

В том же письме к Третьякову Толстой советует ему приобрести картины Ге для национальной галереи: «Пишу вам… чтобы посоветовать приобрести все, что осталось от Ге, так чтобы ваша, то есть национальная русская галерея, не лишилась произведений самого своего лучшего живописца с тех пор, как существует русская живопись» [19, с. 293-294].

Третьяков по совету Толстого приобрел для своей художественной галереи картину «Что есть истина? Христос и Пилат». Но для него, как и для многих, вопрос о художественной манере Ге, или о его «технике», оставался открытым.

В своем письме Толстому от 29 июня 1894 года Третьяков пишет о том, что последняя картина Ге «Что есть истина?» не имеет у посетителей галереи успеха. О картине же «Распятие» он заметил, что в ней «много интересного (ужасно талантливо), но это… не художественное произведение»189.

В письме от 12 июля Третьяков вновь поделился с Толстым своими сомнениями о последней приобретенной им картине Ге: «В «Что есть истина?» Христа совсем не вижу. Более всех для меня понятен «Христос в пустыне» Крамского»190

[189] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – С. 200.

[190] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – С. 263.

Дополнением этой мысли служит оставленный в черновом варианте фрагмент: «Музыка не действует ни на ум, ни на воображение. В то время, как я слушаю музыку, я ни об чем не думаю и ничего не воображаю, но какое-то странное сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я теряю сознание своего существования, и это чувство – воспоминание. Но воспоминание чего? Хотя ощущение сильно, воспоминание неясно».

Духовное «воспоминание», чуждое реальности, дает музыке высокое наполнение, рождает особое эстетическое наслаждение, близкое к умилению и сладостному переживанию. Душа Николеньки в сладком полусне, навеянном музыкой Фильда и Бетховена, «вспоминает» то, чего не было, но о чем она изначально «помнит». Фильд навевает «какие-то легкие, светлые и прозрачные воспоминания». Патетическая соната Бетховена – что-то «грустное, тяжелое и мрачное».

Толстой часто, говоря о музыке, использовал слово «воспоминание». «Когда вы играли, я совершенно слился с этой музыкой, как будто это воспоминание о чем-то, такое чувство, будто я сочинил эту музыку», – восхитился он однажды игрой А. Б. Гольденвейзера98. В «Крейцеровой сонате» Позднышев сходным образом воспринимает сонату Бетховена: «… но не приписывал этому никакого другого значения, кроме того, что она (жена – Г.А.) испытывала то же, что и я, что и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства» [12, с. 181].

Восприятие музыки как духовного переживания, близкого к «воспоминанию», лежит в основе нескольких музыкальных эпизодов романа «Война и мир». Два фрагмента связаны с пением Наташи.

В первом эпизоде Толстой передает впечатление Николая Ростова от пения Наташи сразу после его огромного карточного проигрыша Долохову. Понимая, что его проигрыш ставит семью на грань разорения, Ростов находится в состоянии, близком к отчаянию.

Пение Наташи властно и неожиданно захватывает его душу: «“И чему она радуется! – подумал Николай, глядя на сестру. – И как ей не скучно и не совестно!” Наташа взяла первую ноту, горло ее расширилось, грудь выпрямилась, глаза приняли серьезное выражение. Она не думала ни о ком, ни о чем в эту минуту, и из в

[98] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 209.

улыбку сложенного рта полились звуки, те звуки, которые может производить в те же промежутки времени и в те же интервалы всякий, но которые тысячу раз оставляют вас холодным, в тысячу первый раз заставляют вас содрогаться и плакать» [5, с. 64].

Сила музыки, чуждая материальному миру и всему рациональному, захватывает певицу («Она не думала ни о ком, ни о чем в эту минуту…») и слушателя: «Что же это такое? – подумал Николай, услыхав ее голос и широко раскрывая глаза. – Что с ней сделалось? Как она поет нынче?» – подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: Oh mio crudele affetto… Раз, два, три… раз, два.. три… раз… Oh mio crudele affetto… Раз, два, три… раз. Эх, жизнь наша дурацкая! – думал Николай. Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь, – все это вздор… а вот оно – настоящее… Ну, Наташа, ну, голубчик! ну, матушка!.. Как она этот si возьмет… Взяла? Слава Богу! – И он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот si, взял втору в терцию высокой ноты. – Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!» – подумал он.

О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире» [5, с. 64-65].

Музыка заставляет забыть о материальном – карточном проигрыше и пробуждает «лучшее, что было в душе Ростова».

В романе «Война и мир» описано еще одно впечатление от пения Наташи – Андрея Болконского: «В середине фразы князь Андрей замолчал и почувствовал неожиданно, что к его горлу подступают слезы, возможность которых он не знал за собой. Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. Он был счастлив, и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не о чем было плакать, но он готов был плакать. О чем? О прежней любви? О маленькой княгине? О своих разочарованиях?.. О своих надеждах на будущее? Да и нет. Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время ее пения» [5, с. 220].

Третьякову от 7/14 июня 1894 года. Толстой пишет о Ге- человеке и живописце: «В этом человеке соединялись для меня два существа, три даже: 1) один из милейших, чистейших и прекраснейших людей, которых я знал, 2) друг, нежно любящий и нежно любимый не только мной, но и всей моей семьей от старых до малых, и 3) один из самых великих художников, не говорю России, но всего мира» (19, с. 292-293).

По словам Толстого, Николай Ге среди современных живописцев – «все равно что Монблан перед муравьиными кочками» [19, с. 293].

В этом письме Толстой, как всегда, немногословен в вопросе о художнической технике Ге, не повторявшей манеру передвижников. Парадоксально, но для Толстого техника в искусстве скорее отрицательное качество, нежели положительное, ибо мешает искренности. По мнению писателя, техника как ремесло стала доступна многим, доведена до совершенства и затмевает представление о главном – искренности автора и новизне содержания.

Новизну же содержания картин Ге Толстой видит в изображении Христа – «живого человека», в отличие от иконописного: «В искусстве, кроме искренности, то есть того, чтобы художник не притворялся, что он любит то, чего не любит, и верит в то, во что не верит, как притворяются многие теперь, будто бы религиозные живописцы, кроме этой черты, которая у Ге была в высшей степени, в искусстве есть две стороны: форма – техника и содержание – мысль. Форма – техника выработана в наше время до большого совершенства. И мастеров по технике в последнее время, когда обучение стало более доступно массам, явилось огромное количество, и со временем явится еще больше; но людей, обладающих содержанием, то есть художественною мыслью, то есть новым освещением важных вопросов жизни… становилось все меньше и меньше и в последнее время стало так мало, что все не только наши выставки, но и заграничные салоны наполнены или картинами, бьющими на внешние эффекты, или пейзажи, портреты, бессмысленные жанры и выдуманные исторические или религиозные картины, как Уде, или Беро, или наш Васнецов. Искренних сердцем содержательных картин нет. Ге же главная сила в искренности, значительном и самом ясном,

«домашним, карманным», удобным для многих. Однако Толстой остро чувствует, что живопись Ге, с ее пронизывающей душу трагической экспрессией (изображением «бойни»), противоречит привычной живописи «с дамами и пейзажами и naturmorte'ами».

Критик В. В. Стасов, уже после смерти Ге, высоко оценивал творчество художника последних лет и находил, что он был на пути к великим творческим достижениям. «Распятие» Н. Н. Ге, по мнению Стасова, «решительно высшее и значительнейшее «Распятие» из всех, какие только до сих пор появлялись в нашей старой Европе. Такого впечатления ужаса, смерти, такой трагедии в самом воздухе, везде вокруг, никто из живописцев отроду еще не видал…»187.

Н. Н. Ге был дружен с семейством А. Н. и Е. И. Страннолюбских, на квартире которых находилась некоторое время его картина после того, как была снята с выставки. Художник заезжал в Москву, чтобы показать ее Толстому. Вот как рассказывает об этом К. И. Ге: «Лев Николаевич просил оставить его одного. Когда через некоторое время Н. Н. пришел к нему, Толстой был весь в слезах. Он обнял Ге и сказал: «Друг мой, я чувствую, что это именно так и было. Это выше всего, что Вы сделали...»188.

4 июня 1894 года П. Н. Ге, сын художника, послал Толстому из Нежина большое письмо с описанием неожиданной смерти отца. Николай Ге умер в ночь с 1 на 2 июня, только что приехав в свой хутор Плиски Черниговской губернии. Умер от паралича сердца.

Эта смерть потрясла Толстого. Письмо В. В. Стасову от 12 июня 1894 года Толстой полностью посвящает своему другу. Писатель говорит о своем духовном родстве с Ге, стремившимся воплотить в своем искусстве христианский идеал, не совпадавший с ортодоксальными взглядами: «Очень рад, что вы цените деятельность Ге и понимаете ее. По моему мнению, это был не то что выдающийся русский художник, а это один из великих художников, делающих эпоху в искусстве» [19, с. 291].

Посмертные итоговые суждения о Ге и его значении в русской и европейской живописи Толстой высказал в письме к П. М.

187 Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 196.

188 Стасов В. В. Н. Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка. – М., 1904. – С. 338.

Музыка рождает в Болконском душевное умиление и чувство счастья. Она снова выводит из эмпирического, физического бытия – узкого и телесного – в мир бесконечного и неопределимого, смутного «воспоминания» души.

Слушая пение Наташи, Болконский как никогда ощущает конечность всего земного (включая его собственные мечты о подвиге и славе) и бесконечность духовной жизни, выраженной в музыке.

Два музыкальных эпизода пения Наташи объединяются философским осмыслением музыки в духе эстетики Платона. При этом вся сила впечатления отнесена в них именно к музыке, без всякого упоминания о тексте.

Изображение музыкального переживания как «воспоминания» души о небесной родине дано еще в одном эпизоде романа. Наташа, поделившись с братом детскими воспоминаниями и прослушав Nocturne Фильда, исполненный на арфе учителем Димлером, говорит: «… когда этак вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете… я знаю наверное, что мы были ангелами там где-то и здесь были, и от этого все помним» [5, с. 288–289].

Смысл такого «воспоминания» близок тому, как его понимал Платон: «… душа существует не только до нашего рождения, но, что вполне возможно, некоторые души существуют и после того, как мы умрем, и будут существовать, и много раз родятся, и снова умрут: ведь душа по природе своей настолько сильна, что способна вынести много рождений»99.

Наташа наивным языком передает древнее представление о душе и о музыке.

Восприятие музыки в платоновском понимании не раз возникает в других произведениях Толстого. Именно как «воспоминание» она изображена в раннем рассказе «Альберт». Музыка, исполняемая главным героем, скрипачом Альбертом, воспринимается слушателями как «какой-то прекрасный поток давно знакомой, но в первый раз высказанной поэзии» [5, с. 35].

Близко к платоновскому пониманию идеальной природы музыки описание игры княжны Марьи, исполняющей сонату

99 Платон. Федон // Платон. Собр. соч. в 4 томах. – Т. 2. – СПб., 2007. – С. 56.

Бетховена: «… любимая соната переносила ее в самый задушевно-поэтический мир, а чувствуемый на себе взгляд (Анатоля – Г. А.) придавал этому миру еще большую поэтичность» [4, с. 286].

Как проявление мира «идей», духовное переживание музыка может естественно сливаться со сновидением. В романе «Война и мир» и других своих произведениях Толстой не раз описывает музыкальные сновидения. И всегда музыка придает снам толстовских героев необычные, прекрасные, чуждые реальности очертания, вносит в них высокий духовный смысл.

Такая музыка звучит в сновидении Пети Ростова перед его гибелью. Музыкальный сон подросток видит в партизанском отряде Василия Денисова накануне своего первого и последнего боя.

Музыка, которую слышит Петя во сне, – свидетельство его тонкой врожденной музыкальности, присущей всем Ростовым. Петя не учился музыке, но его музыкальный инстинкт рождает прекрасный звучащий сон: «Петя стал закрывать глаза и покачиваться. Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то.

– Ожиг, жиг, жиг, жиг…– свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услыхал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн… Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое фуга... «Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу», – сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов… И звуки слушались его» [7, с. 158].

Странный музыкальный сон описан поразительно отчетливо. Творчество во сне создает музыку гимна или марша, исполняемую оркестром и хором. Инструменты во сне – новые, фантастические, похожие на скрипки и трубы, но лучше и чище, чем они. Возникает чуждая реальности, необычная красота. Петя во сне властно повелевает звуками, они его слушаются. Свободная и мощная музыкальная импровизация, переживаемая в состоянии сна, рождает в подростке гордость и восторг: «Сколько хочу и как хочу».

Торжественная музыка во сне эмоционально выражает страстную мечту Пети о подвиге и славе, ради которой он

эпохи. Распятия, данного в такой экспрессивно-натуралистической форме, как на полотне Ге, прежде не существовало.

На темном, почти графитного цвета небе рисуются фигуры, косо освещенные солнцем, каменистая почва ослепительно сверкает. Центральная фигура Христа, обвисшая на кресте, с искаженной мукой запрокинутой головой, поражает беспощадным реализмом. Разбойник слева, поднявшись на руках на кресте, повернул голову к Христу; фигура правого разбойника, изогнувшаяся вперед из-за средней фигуры, видна лишь отчасти, срезанная краем картины; на втором плане видна спина человека в темной одежде, своим отступлением в глубину ярко подчеркивающая контраст с фигурами первого плана, полными поразительной пространственной иллюзии. Реализм Ге достигает в этой картине предела экспрессивности.

В письме к сыну Льву и дочери Татьяне 11 марта 1894 года Толстой сообщает: «… Ге картину сняли, потому что это бойня, это нарушает удовольствие» [19, с. 281].

Художнику Толстой пишет 14 марта: «То, что картину сняли, и то, что про нее говорили,– очень хорошо и поучительно. В особенности слова «Это бойня». Слова эти все говорят: надо, чтобы была представлена казнь, та самая казнь, которая теперь производится, так, чтобы на нее было так же приятно смотреть, как на цветочки. Удивительная судьба христианства! Его сделали домашним, карманным, обезвредили его, и в таком виде люди приняли его, и мало того, что приняли его, привыкли к нему, на нем устроились и успокоились. И вдруг оно начинает развертываться во всем своем громадном, ужасающем для них, разрушающем все их устройство, значении.

Не только учение (об этом и говорить нечего), но самая история жизни, смерти вдруг получает свое настоящее, обличающее людей значение, и они ужасаются и чураются. Снятие с выставки – ваше торжество. Когда я в первый раз увидал, я был уверен, что ее снимут, и теперь, когда живо представил себе обычную выставку с их величествами и высочествами, с дамами и пейзажами и naturmorte'ами, мне даже смешно подумать, чтобы она стояла» (19, с. 282).

Толстой не говорит много о художественной манере Ге, его особой «технике». Речь идет о содержательной стороне картины: трагедии «распятия» и «судьбе христианства», которое сделали

утешает то, что в этом смысле я похож на моего дорогого друга Льва Николаевича, не могу остановиться на искании высшего и высшего, а потом, важная вещь – это сохранить картину. Картина – не слово: она дает одну минуту, и в этой минуте должно быть все, а нет – нет и картины185.

Важна отмеченная художником специфика живописи: картина, в отличие от литературы, «дает одну минуту» и поэтому должна в одном моменте выразить «все». Речь идет о высокой степени экспрессивности живописи, призванной создавать «болевой эффект».

К началу 1894 года «Распятие» было закончено, и Ге повез картину на выставку в Петербург. Как и многие его прежние картины, она была снята с экспозиции еще до открытия выставки. 8 марта 1894 года Ге сообщает Толстому, что «Распятие» по распоряжению правительства снято с выставки, потому что, по одной версии, Александр III, а по другой – президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович, сказал, посмотрев ее: «Это бойня».

Ге пишет Толстому: «Дорогой друг Лев Николаевич. Наконец все то совершилось, что должно было совершиться. Картина снята с выставки... Я получил бумагу, в которой сказано, что картина должна быть снята...» Далее художник приводит слова великого князя Владимира Александровича: «Для нас, собственно, безразлично отношение к этому предмету, но нужно считаться с толпой, а ей это кажется карикатурно, а этого делать нельзя»186.

Толстой видел картину «Распятие» в одной частной мастерской в Москве, куда Ге поместил ее перед отъездом на выставку в Петербург, и ощутил трагическую атмосферу отчаяния, пронизывающую картину и производящую на зрителя шокирующее впечатление.

Сцена распятия изображалась в истории христианских народов множество раз, но всегда с известной степенью идеализации. Кроме того, отвлеченности изображения способствовала условность изобразительного языка той или иной

185 Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 175-176.
186 Там же. – С. 190-191.

добровольцем пришел в отряд Денисова. Музыкальный сон служит лирическим аккомпанементом этой героической мечты и судьбы Пети Ростова. Его судьба – трагический вариант своеволия. Он погибает в первом же бою – красиво и бессмысленно.

Странную музыку в своем предсмертном сновидении слышит Андрей Болконский. Находясь в состоянии полусна, он слышит «какой-то тихий, шепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: «И пити-пити-пити» и потом «и ти-ти» и опять «и питии-пити-пити» и опять «и ти-ти» [7, с. 398]. Под звуки этой музыки князь Андрей чувствует, что над лицом его воздвигается необычное здание из тонких иголок или лучинок, которое он должен удерживать во что бы то ни стало.

Шепчущая музыка и фантастические детали сновидения предваряют момент, когда появляется «она» и Болконский до конца осознает ценность духовной жизни и тщету славолюбия.

Музыка во сне эмоционально и торжественно сопровождает процесс умирания – освобождения души от оков плоти и слияния с духовным первоисточником.

В нескольких эпизодах романа «Война и мир» описана фольклорная музыка – народная песня. Естественная и поэтичная, она воспринимается как своего рода «воспоминание» о чувствах, уже пережитых, близких и понятных каждому.

Толстой всегда был увлечен миром народных песен. П. И. Чайковскому он в 1876 году послал сборник песен Кирши Данилова с просьбой дать музыкальную обработку их, а Фету примерно в это же время указывал на песни кавказских горцев: «Читал я в то время книги, о которых никто понятия не имеет, но которыми я упивался. Это сборник сведений о кавказских горцах, изданный в Тифлисе. Там предания и поэзия горцев и сокровища поэтические необычайные…

Мое тело достояние земли,

Мою душу примет небо…» [18, с. 774].

И Толстой восклицал: «Каково!» Сам Толстой дал в поздней повести «Хаджи-Мурат» обработку горских песен, этого «сокровища необычайного».

Народные песни Толстой рассматривал как «всемирное искусство», которое способно преодолеть разобщенность людей, «заразить» их общечеловеческими чувствами.

В роман «Война и мир» Толстой ввел несколько эпизодов, в которых описана народная песня. Это плясовая на балалайке и гитаре в доме дядюшки после охоты Ростовых и хор солдат-песенников после военного смотра в 1805 году под Браунау.

Наташа и Николай, оказавшись после охоты в доме дядюшки, живо ощущают поэтическую прелесть игры на балалайке Митьки-кучера, который «задребезжал Барыню с переборами и перехватами… Мотив Барыни повторился раз сто. Несколько раз балалайку настраивали, и слушателям не наскучивало, а хотелось еще и еще слушать эту игру» [5, с. 275].

Общее эстетическое наслаждение от игры нарушает неверное «колено», сделанное Митькой, которое тотчас замечает дядюшка: « – Вот в этом колене не то делает, – вдруг с энергическим жестом сказал дядюшка. – Тут рассыпать надо – чистое дело марш – рассыпать» [5, с. 276].

Исполнение самим дядюшкой на гитаре русских народных песен «По улице мостовой…» и «Как со вечера пороша…» завораживает слушателей общим радостным, бодрым и поэтическим настроением. Именно под гитару «дядюшки» Наташа неожиданно для всех и самой себя исполняет русский танец, которому «в шелку и бархате воспитанную графиню» никто и никогда не учил.

Легким намеком Толстой дает понять, что мелодия народных песен, подобная «напеву птиц», самоценна, гораздо важнее слов, чего наивно не понимает исполнитель: «Дядюшка пел так, как поет народ, с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах, что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев – так только, для складу. От этого-то бессознательный напев, как бывает напев птицы, и у дядюшки был необыкновенно хорош» [5, с. 278].

Эпизод военного смотра под Браунау завершается исполнением солдатами-песенниками двух народных песен: «Не заря ли, солнышко занималося…» и «Ах вы, сени мои, сени!» Обаяние песен так велико, что они захватывают общим радостным и бодрым чувством не только уставших солдат, но и Кутузова и всю его свиту: «Главнокомандующий дал знак, чтобы люди продолжали идти вольно, и на его лице и на всех лицах его свиты выразилось

В том же письме Толстой тонко отмечает своеобразную черту таланта художника, заключающуюся в любви к эскизным формам.

Толстой сравнивает многочисленные эскизы и этюды-наброски Ге с «капитальными отрубями», которые приносятся в жертву «господскому белому хлебу» – законченной картине: «Вы меня простите, если то, что я скажу, не то, но я не могу не сказать все, что думаю: мне кажется, в ваших картинах, в работе ваших картин происходит страшная трата самого драгоценного матерьяла, вроде, простите за сравнение, печенья белого хлеба из первого сорта муки, который любят господа, и бросания отрубей, в которых самое вкусное и питательное. Вы мне рассказывали первую мысль картины – и, верно, она была написана, – состоящую в том, что смерть на кресте Христа побеждает разбойника. И мне это очень понравилось по своей ясности, живописности, по выражению величия Христа на впечатлении, произведенном им на разбойника… Потом еще иначе вы изображали» [19, с. 273].

В этом же письме Толстой сожалеет о серии евангельских рисунков карандашом и маслом к народным рассказам и Евангелию, задуманной Ге в 1886 году, но оставшейся незавершенной: «Я непрестанно жалею, что вы оставили тот план ряда картин евангельских. Может быть, трудно их кончать, довести до известной нужной степени технического совершенства, этого я не знаю, но знаю, что это – все то, что передумали, перечувствовали и перевидели своим художественным, христианским зрением, все это вы должны сделать: в этом ваша прямая обязанность, ваша служба богу. Dixi» [19, с. 273].

Однако основная картина настойчиво побуждала Ге к работе. Обдумывания, коренные изменения и переделки «Распятия» шли непрерывно; всего эскизов к картине насчитывают 19. Все композиции возникали одна за другой, оставляя лишь мимолетный след, а иногда не оставляя ничего.

Ге часто пишет о том, что, добиваясь максимальной экспрессии, опять изменил картину. Так, он пишет Татьяне Львовне Толстой: «Раз я так подробно рассказал вам о своей картине, я должен опять написать, что я сделал, идя дальше в развитии своей мысли, а то выйдет так: вы увидите картину, надеясь найти одно, а увидите другое, и произойдет смущение. Я все переделал; меня

отклонением, но всегда непосредственно связанным с избранной им темой – Распятием. Много раз изменялась композиция и переписывалась картина. Иногда не удовлетворявший художника до конца вариант удавалось спасти путем горячих просьб начать новую картину и оставить то, что он сделал. Это достигалось в том случае, если был уже готовый холст, на котором бы Ге мог работать, не делая перерыва184.

Картина «Голгофа», писавшаяся в промежутках между работой над «Распятием», также не удовлетворяла художника, и он оставил ее незаконченной.

Бюрократически указующий перст, дрожащий в бессильном ужасе разбойник, предсмертная печаль о загубленной жизни – у второго разбойника и жертва Христа за счастье и спасение своих братьев во исполнение воли пославшего его Отца – такова психологическая атмосфера, которая чувствуется на Голгофе. Острие копья – как знак безличной жестокости и неотвратимости закона. Фигуры – как тени людей, не ведающих, что творят. Контрасты фигур, до последней степени напряженных, и особая экспрессия красок: лиловых, желто-оливковых, серебристо-фиолетовых.

По поводу эскиза «Христос и разбойник», созданного в ходе работы над «Голгофой», Толстой 5 ноября 1893 года отвечал Николаю Ге письмом, в котором горячо одобрял выбор сюжета: «… рад известию, что Вы довольны последним замыслом картины. Я уверен, что это будет хорошо. Мне нравится дрожащий в лихорадке разбойник (я уже давно знаю и жду), нравится и момент. Только бы Христос не был исключителен, и даже исключительно непривлекателен, каким он на последней картине. И только бы вы по технике удовлетворили требованиям художнической толпы. Если уж выставка и большая картина, то надо считаться с этим» [19, с. 273].

В упоминании о «требованиях художнической толпы» слышится отголосок сыпавшихся на Ге нареканий на слабость его техники и призыв к компромиссу с техникой передвижников.

184 «… его кисть не поспевала за его воображением. Он долго обдумывал свои сюжеты, но быстро набрасывал их на полотно, и либо бросал свою работу, либо никак не мог остановиться в ее переработке. Причем экономил холсты и писал по уже использованному холсту» (Толстой С. Л. Очерки былого. – М., 1956. – С. 361).

удовольствие при звуках песни, при виде пляшущего солдата и весело и бойко идущих солдат роты» [4, с. 153].

Думается, можно говорить о близости толстовского восприятия музыки платоновскому ее пониманию. Во многих эпизодах «Детства» и «Войны и мира» музыка – «воспоминание» души о небесной родине, «о том, чего никогда не было». Иногда это воспоминание об уже пережитых чувствах. Одно не исключает другого.

1.3. Романтический культ музыки в рассказах «Альберт» и «Люцерн»

Толстому, до написания им «Крейцеровой сонаты», свойственно по преимуществу восприятие музыки как проявления прекрасного. В этом Толстой близок и романтикам.

В представлении писателей-романтиков, музыка как никакое другое искусство выражает романтическое томление по идеалу. Э.Т.А. Гофман устами музыканта Крейслера говорит: «Какое все же удивительное, чудесное искусство музыка, и как мало человек сумел проникнуть в ее глубокие тайны! Но разве не живет она в груди самого человека, так наполняя его внутренний мир благодатными образами, что все его мысли обращаются к ним, и новая, просветленная жизнь еще здесь, на земле, отрешает его от суеты и гнетущей муки земного?»100

Теоретик романтического искусства В.-Г. Вакенродер посвятил музыке вторую часть своего обширного сочинения «Фантазии об искусстве». В разделе «Чудеса музыки» он пишет о божественной природе музыки: «Когда же ангелы с неба смотрят на эту милую игрушку, которую мы зовем искусством, то невольную грустную улыбку вызывают у них дети, населяющие землю, с их искусством звуков, при помощи которого смертные существа хотят возвыситься до них, ангелов»101.

В раннем творчестве Толстого наиболее важным музыкальным произведением является рассказ «Альберт» (1857-1858), который входит в ряд известных романтических

100 Гофман Э. Т. А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М., 1972. – С. 35.

101 Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977. – С. 164.

произведений о музыке и музыкантах: «Кавалер Глюк», «Крейслериана», «Житейские воззрения кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана, «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, «Последний квартет Бетховена» и «Себастиан Бах» В. Ф. Одоевского.

Зимой 1856-1857 годов Толстой жил в Петербурге, в атмосфере бурных споров об искусстве в кружке «бесценного триумвирата» – Дружинина, Боткина, Анненского. Толстой находился под особым обаянием музыки в эту пору. Он увлекается оперой и игрой на фортепиано.

Желание писателя высказать свой взгляд на природу и значение музыки совпало с его случайной встречей с талантливым скрипачом Георгом Кизеветтером102. Как будущий герой рассказа «Альберт» Делесов, Толстой пригласил Кизеветтера к себе домой, раздобыл для него скрипку и с наслаждением слушал его игру. Толстого в музыканте поразило противоречие внешнего облика спившегося и опустившегося человека и огня искусства, горевшего в нем.

В дневнике 7 января 1857 года Толстой записывает: «История Кизеветтера подмывает меня». Далее следует запись от 8 января: «Пришел Кизеветтер. Он умен, гениален и здрав. Он гениальный юродивый. Играл прелестно». И, наконец, запись от 12 января: «Кизеветтер, огонь и нет силы» [21, с. 179-180].

Через несколько дней после знакомства с Кизеветтером, 9 января 1857 года, Толстой набрасывает начало будущего рассказа. А полтора месяца спустя за границей он уже читает Тургеневу «Пропащего» – первую редакцию «Альберта». Но Тургенев остался «холоден» к рассказу, и сам автор не был удовлетворен написанным.

Летом 1857 года Толстой вновь энергично работает над произведением, получившим теперь название «Поврежденный». В октябре была закончена третья редакция рассказа под названием «Погибший» и послана в «Современник» Некрасову. Но Некрасов ответил Толстому, что считает рассказ неудачным, и автор вновь взялся за его переделку. «Альберт» был напечатан в августе 1858 года.

Холодная реакция на рассказ Тургенева и Некрасова, возможно, объясняется непривычным для Толстого ярким

[102] Срезневский В. И. Георг Кизеветтер, скрипач петербургских театров // Толстой. 1850-1860. Материалы. Статьи. – Л., 1927. – С. 42-72

Вновь Толстой в этом письме проводит границу между христианской живописью Ге и просто «хорошей картиной» с ее однозначным смыслом. Толстой имеет в виду картины В. Е. Маковского «Осужденный» и Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь», к которым Чертков просил написать тексты: «К евангельской картине могу пытаться писать текст – выразить то, как понял художник известное место, а тут – хоть «Осужденный» или «Повсюду жизнь» очень хорошие картины, но не нужные, и нечего писать о них. Всякий, взглянув на них, получит свое какое-либо впечатление, но одного чего-нибудь ясного, определенного она не говорит…» [19, с. 210-211].

Картину «Суд Синедриона. Повинен смерти!», запрещенную для демонстрации на XX выставке передвижников, Ге по возвращении из Петербурга в Москву привез в Хамовники, где Толстой с ней познакомился.

Тактично, но убежденно писатель высказал в письме к Ге от 22 сентября 1892 года принципиальное замечание, касающееся выражения лица Христа на картине.

Ге изобразил Христа с выразительным, но малопривлекательным лицом. Толстой пишет: «Простите меня, милый друг, если я ошибаюсь, но ужасно крепко засела мне в голову мысль, что в вашей «Повинен смерти» необходимо переписать Христа: сделать его с простым, добрым лицом и с выражением сострадания – таким, какое бывает на лице доброго человека, когда он знакомого, доброго старого человека видит мертвецки пьяным, или что-нибудь в этом роде. Мне представляется, что будь лицо Христа простое, доброе, сострадающее, все всё поймут. Вы не сердитесь, что я советую, когда вы всё думали-передумали тысячи раз. Уж очень мне хотелось бы, чтоб поняли все то, что сказано в картине: «То, что велико перед людьми, мерзость перед богом…» [19, с. 252].

С лета 1892 года началась работа Ге над последней картиной «Распятие». Мысль написать ее являлась ему давно, но казалась неосуществимой и непосильной. Два года работы над этой картиной и два последних года своей жизни Ге казалось, что ему так и не удастся выразить на полотне то, что он хочет.

Попутно создавались эскизы, служившие для него как бы опорой для дальнейшего продвижения, иногда известным

Толстой дает подробный анализ картины, который во многом повторяет комментарий к ней в письме к Третьякову. Писатель обращает внимание адресата на высокий реализм картины, в которой отсутствует «отношение к Христу, как к богу», но выражено «нравственное понятие жизни и учения Христа»: «Достоинство картины, по моему мнению, в том, что она правдива (реалистична, как говорят теперь) в самом настоящем значении этого слова. Христос не такой, какого бы было приятно видеть, а именно такой, каким должен быть человек, которого мучали целую ночь и ведут мучать…

Эпоху же в христианской живописи эта картина производит потому, что она устанавливает новое отношение к христианским сюжетам. Это не есть отношение к христианским сюжетам как к историческим событиям… Отношение к Христу, как к богу, произвело много картин, высшее совершенство которых давно уже позади нас. Настоящее искусство не может теперь относиться так к Христу. И вот в наше время делают попытки изобразить нравственное понятие жизни и учения Христа. И попытки эти до сих пор были неудачны. Ге же нашел в жизни Христа такой момент, который важен теперь для всех нас и повторяется везде во всем мире, в борьбе нравственного, разумного сознания человека, проявляющегося в неблестящих сферах жизни, с преданиями утонченного, и добродушного, и самоуверенного насилия, подавляющего это сознание» [19, с. 201-202].

Трактовка картины Ге, образов Христа и Пилата внутренне связана с проблематикой поздних философских трактатов Толстого «О жизни», «Царство божие внутри вас», а также романа «Анна Каренина». В основе всех этих произведений лежит толстовское противопоставление жизни животной и жизни духовной, по Божьему закону любви, а также мысль о забвении Учения в современном мире.

По поводу успеха картины «Что есть истина?» за границей Толстой 18 декабря 1890 года пишет ее автору: «Вчера получил «Review of Reviews», в котором статья Диллона о вас и ваш портрет Ярошенки, «Тайная вечеря», «Выход с тайной вечери», «Милосердие», «Петр и Алексей» и «Что есть истина?». Диллон был у нас и рассказывал, что и в Англии последняя картина понравилась» [19, с. 210].

романтическим колоритом, которым он окрашен. Рассказ «Альберт» можно считать удачей или неудачей Толстого, но это единственное его истинно-романтическое произведение, рожденное страстной любовью к музыке.

Романтический характер рассказа проявляется уже в том, что главным героем в нем становится полубезумный талантливый музыкант, напоминающий Крейслера из «Крейслерианы» Э.Т.А. Гофмана.

Пафос рассказа заключается в поэтизации музыки, возвышении и моральном оправдании музыканта. В опустившемся человеке Толстой видит чудесного скрипача. Ради его удивительного таланта автор прощает ему не только то, что он поступает не comme il faut, но и то, что он пренебрегает простыми нравственными нормами. Парадоксально, но Толстой, с его повышенными моральными требованиями, за высокое музыкальное наслаждение готов многое оправдать.

В связи с образом Альберта, в котором так разительно не совпадают гениальный музыкант и опустившийся человек, можно вспомнить мысль А. Шопенгауэра в его работе «Мир как воля и представление». Философ уподобляет композитора «сомнамбуле», дающей «откровения» на языке, «которого его разум не понимает»: «… композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает, подобно тому как сомнамбула в состоянии магнетизма дает откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия. Вот почему в композиторе больше, чем в каком-нибудь другом художнике, человек совершенно отделен и отличается от художника»103.

В рассказе «Альберт» Толстой использует по отношению к музыке и музыканту совершенно непривычную для его стиля, обычно раздражавшую его высокую, романтическую фразеологию.

Культ музыки и красоты экзальтированно выражает художник Петров, друг Альберта: «Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня, которому мы все служим... Вы могли презирать его, мучить, унижать... а он был, есть и будет неизмеримо выше всех вас. Он счастлив, он добр. Он всех одинаково

[103] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // А. Шопенгауэр. Собр. соч. в 6 томах. – Т. 1. – М., 1999. – С. 226.

любит или презирает, что всё равно, а служит только тому, что вложено в него свыше. Он любит одно — красоту, единственно несомненное благо в мире. Да, вот кто он такой! Ниц падайте все перед ним! На колена!..» И далее: «Какое право имеете вы обвинять его? Разве вы жили его жизнью? Испытывали его восторги?.. Искусство есть высочайшее проявление могущества в человеке. Оно дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится и трудно удержаться здравым. В искусстве, как во всякой борьбе есть герои, отдавшие всё своему служению и гибнувшие, не достигнув цели». И наконец: «Да, унижайте, презирайте его... а из всех нас он лучший и счастливейший!» [3, с. 55-56].

Через двадцать лет, в 1876 году, говоря о впечатлении, оставленном у него кружком музыкантов Московской Консерватории во главе с П. Чайковским и Н. Рубинштейном, Толстой вновь использует непривычную для себя высокую фразеологию. В письме к П. И. Чайковскому от 19/21 декабря он назовет композиторов «жрецами высшего в мире искусства», оставившими в его душе «чистое и серьезное впечатление» [18, с. 793].

С. А. Толстая в своих воспоминаниях «Моя жизнь» приводит слова Толстого: «Я всегда был и пребуду поклонником литераторов, сочинителей музыки и всех артистов; в них я вижу «un feu sacre», который всегда меня согревал»104.

Романтические мотивы избранничества, страдания и одиночества, неизбежно сопряженных с гениальностью, сближают рассказ Толстого не только с произведениями о музыкантах Гофмана, Вл. Одоевского, но и с романом Жорж Санд «Консуэло»105. Толстой не любил этого романа и оставил о нем негативный отзыв, но музыкальная атмосфера романа, проникающий его культ искусства не были чужды писателю.

В романе Ж. Санд изображен романтический герой – безумный, загадочный скрипач, по имени Альберт, дано описание его

[104] Толстая С. А. Моя жизнь // Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». – Т. 12. – М., 1980. – С. 160.

[105] Эйгес И. Из творческой истории рассказа «Альберт» Л. Толстого // Искусство. – М., 1928. – № 1-2; Его же. Ж. Занд о музыке по роману «Консуэло». К вопросу о программности // Музыкальная новь. – М., 1924. – № 4. – С. 38-40.

В картине Ге Толстой высоко оценил не церковное и даже не историческое, а нравственно-психологическое толкование евангельского сюжета, одновременно исторически верное и символически обобщенное. В живописи художника Толстой находил подтверждение своей мысли об умалении морального учения Христа.

Толстой имеет в виду воплощенный на картине Ге извечный конфликт власти и подавляемого ею Учения: «На картине изображен с совершенной исторической верностью тот момент, когда Христа водили, мучили, били, таскали из одной кутузки в другую, от одного начальства к другому и привели к губернатору, добрейшему малому, которому дела нет ни до Христа, ни до евреев, но еще менее до какой-то истины, о которой ему, знакомому со всеми учеными и философами Рима, толкует этот оборванец; ему дело только до высшего начальства, чтоб не ошибиться перед ним. Христос видит, что перед ним заблудший человек, заплывший жиром, но он не решается отвергнуть его по одному виду и потому начинает высказывать ему сущность своего учения. Но губернатору не до этого, он говорит: какая такая истина? и уходит. И Христос смотрит с грустью на этого непронизываемого человека.

Таково было положение тогда, таково положение тысячи, миллионы раз повторяется везде, всегда между учением истины и представителями сего мира» [19, с. 195-196].

По словам Толстого, замученный Христос сострадает духовно непроницаемому Пилату – мысль, которую писатель уже воплотил в романе «Анна Каренина» в картине Михайлова на тот же евангельский сюжет.

Еще более развернутый комментарий к картине Ге Толстой дал в письме к Джоржу Кеннану, американскому писателю. С ним Толстой познакомился в 1886 году, после его возвращения из путешествия по Сибири с целью изучения карательной политики русского правительства в отношении уголовных и политических преступников. В России очерки Д. Кеннана о жестоком обращении самодержавия со ссыльными были изданы в 1906 году (Кеннан Д. Сибирь и ссылка. 1906).

Касаясь судьбы картины Ге, вызвавшей нападки церковников и правительства и снятой с выставки, Толстой просит Д. Кеннана обратить на нее внимание американской общественности (незадолго до этого она была увезена в Америку Н. Д. Ильиным).

изумляются: как могло случиться, что правительство дозволило выставит публично картину кощунственную, глубоко оскорбляющую религиозное чувство… Художник именно имел в виду надругаться над… образом Христа богочеловека и Спасителя»181.

С этого времени евангельские картины художника начинают подвергаться гонению со стороны официальных кругов.

Картина Ге возбуждала споры и возмущение. Лишь очень немногие могли разделить с художником радость от созданного произведения. Среди них был Лев Толстой, которому Ге после снятия картины с выставки писал: «Все-таки жаль, что она запрещена, жаль того, что общество в таком еще диком, идолопоклонническом состоянии, что не может выносить истины»182.

В связи с картиной Ге «Что есть истина? Христос и Пилат» Толстой написал 30 июня 1890 года П. М. Третьякову важное письмо. Это письмо – образец глубокого искусствоведческого анализа живописи Ге.

Но еще до этого Третьяков в своем письме от 18 июня 1890 года в некотором недоумении писал Толстому о приобретенной им по его совету картине Ге: «Я ее не понял. Я видел и говорил, что тут заметен большой талант, как и во всем, что делает Ге, но и только… Окончательно решить может только время, но ваше мнение так велико и значительно, что я должен во избежание невозможности поправить ошибку, теперь же приобрести картину и беречь ее до времени, когда можно будет выставить»183.

В своем ответе Третьякову Толстой называет картину «Что есть истина?» «эпохой в истории христианского искусства». Толстой пишет о принципиально новом воплощении Христа в живописи Ге в сравнении с предшествующей традицией: канонической религиозной живописью, изображавшей «святых, мадонну и Христа, как бога»; исторической живописью, трактовавшей Христа как «историческое лицо» («Явление Христа народу» Иванова, «Христос в пустыне» Крамского, «Тайная вечеря» Ге); эстетической живописью, заботящейся «только о красоте» (Поленов, Доре); бытовой живописью.

---

[181] К. П. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки. – Т. 1, полутом 2. – М.; Пг., 1923. – С. 934.
[182] Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. – С. 145.
[183] Литературное наследство. Л. Н. Толстой. II. – Т. 37-38. – С. 256.

вдохновенной игры, которое сопровождается размышлениями о ложности программной музыки, имеющей целью перевести реальные образы на язык музыки. Можно поэтому предположить влияние на Толстого романа французской писательницы.

В свое время И. Эйгес верно отметил особую ценность для музыкантов рассказа «Альберт», который «является, быть может, единственным по полноте художественного воспроизведения всей картины артистического выступления, и как произведение, так сказать, всецело и исключительно музыкальное, напитанное истинной страстью к музыке, – «апофеоз музыкального вдохновения»… составляет драгоценнейший дар Толстого для музыкантов»106.

Самым значительным в рассказе является описание вдохновенной игры скрипача Альберта и впечатления, производимого его игрой на слушателей. Детали портрета музыканта в момент его вдохновения, его поза, жесты, выражение лица отражают «восторженную жадность наслаждения» и вместе с тем гордость, величие, сознание своего могущества.

Обаяние музыки так велико, что властно захватывает исполнителя и слушателей, рождает в душах ощущение значительности, успокоенности, ясности: «В комнате пронесся чистый, стройный звук, и сделалось совершенное молчание. Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым каким-то неожиданно-ясным и успокоительным светом вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя. Ни один ложный или неумеренный звук не нарушил покорности внимающих, все звуки были ясны, изящны и значительны. Все молча, с трепетом надежды, следили за развитием их. Из состояния скуки, шумного рассеяния и душевного сна, в котором находились эти люди, они вдруг незаметно перенесены были в совершенно другой, забытый ими мир» [3, с. 35].

В платоновском духе Толстой вновь уподобляет музыку идеальному воспоминанию о другом, «забытом» душой мире. Музыка властно подчиняет слушателей, которые хранят «покорное молчание» во время игры скрипача. После окончания игры слушавшие со странным ощущением возвращаются к действительности, чувствуя в душе «чистое впечатление пролетевших звуков» [3, с. 38].

---

[106] Эйгес И. Воззрение Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого. – М., 1929. – С. 264.

Передавая в рассказе музыкальные переживания слушателей во время исполнения Альбертом пьесы с названием Mélancolie C-dur, Толстой тонко обозначает только тему музыкального сочинения: «В комнате пронесся чистый, стройный звук, и сделалось совершенное молчание. Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым…» Можно заметить, что Толстой уже в раннем рассказе является противником программной музыки, предполагающей возможность воплощать с помощью звуков определенные образы.

Музыкальное переживание как «чистое впечатление звуков» Толстой тут же дополняет в рассказе ассоциативно-образной характеристикой того же музыкального переживания – воспоминаниями Делесова о чувствах, уже когда пережитых им. Одно сочетается с другим.

Через переживания Делесова Толстой передает высокую, почти непереносимую меру художественного восторга на грани с потрясением. Захватившая героя музыка сливается в единое целое с ожившими в его душе воспоминаниями. «Живя звуками», Делесов в то же время спонтанно наполняет их в своем воображении зримыми картинами.

Музыкальная пьеса «по странному сцеплению впечатлений» отожествляется с картиной молодости и образом любимой им девушки: «По какому-то странному сцеплению впечатлений первые звуки скрипки Альберта перенесли Делесова к его первой молодости...» Возникает картина первой любви и «несомненной веры в возможность невозможного счастья». И далее: «Воспоминания возникали сами собой, а скрипка Альберта говорила одно и одно. Она говорила: «Прошло для тебя, навсегда прошло время силы, любви и счастья, прошло и никогда не воротится. Плачь о нем, выплачь все слезы, умри в слезах об этом времени, – это одно лучшее счастие, которое осталось у тебя» [3, с. 37].

Напряжение музыкального переживания так велико, что ошибка пианиста-аккомпаниатора во время исполнения пьесы вызывает в скрипаче болезненное ощущение: «Один раз пьянист ошибся и взял неверный аккорд. Физическое страдание выразилось во всей фигуре и лице музыканта. Он остановился на секунду и, с выражением детской злобы топая ногой, закричал: «Moll, c–moll!». Пьянист поправился, Альберт закрыл глаза, улыбнулся и, снова забыв

Кроме того, по мнению Толстого, то, что написал Репин, «не дорого автору» – картина же Ге написана с внутренней верой, искренним чувством, вызывающим у зрителя «умиление». И еще: отсутствие искренности и нового, важного содержания влияет, по мысли Толстого, на технику исполнения: у Репина «вся картина без фокуса, и все фигуры ползут врозь».

Всякий раз, касаясь вопроса о технике и содержании в искусстве, Толстой отдавал предпочтение новизне и искренности содержания, а не технике, которая, по его мнению, поддается овладению и скорее вредит исполнению замысла, чем помогает.

В коротких, емких отзывах Толстого о живописи Ге поражает безукоризненность самой «художнической» терминологии, свидетельствующей об общей начитанности писателя в эстетической литературе и еще больше – о непосредственной близости его к творческой «кухне» художника.

Осенью 1889 года Ге начал работу над картиной «Что есть истина? Христос и Пилат». Она представляет собой живописную иллюстрацию известного эпизода из Евангелия от Иоанна (глава XVIII). 17 января 1990 года Ге пишет Толстому: «Картину, слава Богу, окончил, и вышел из того особого мира, в котором ее писал, и увидел, что делается вокруг»180.

В этой картине Ге, как и в последующих его произведениях, показана борьба Света с тьмой. Предельно лаконично композиционное и живописное решение картины. Полоса солнечного света резко разделяет стоящие друг против друга фигуры. В ярком свете Пилат, сытый, холеный и самодовольный вельможа, отдавший Христа на казнь в руки фанатика первосвященника, – в тени измученный, отверженный, но духовно не сломленный Христос. Вдохновение художника создает образы, которые по своей экспрессивной достоверности выше «реальности». Это своего рода высшая реальность.

Картина была выставлена на Передвижной выставке весной 1890 года, но почти тотчас была запрещена цензурой и снята с экспозиции. 6 марта 1890 года К. П. Победоносцев, обер-прокурор Святейшего Синода, обратился к Александру III с письмом, в котором писал по поводу картины Ге: «Люди всякого звания

---

[180] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 118-119.

в Петербурге, от Прянишникова, по словам Маковского, очень хорошо, говорили. Вот поняли же и они. А простецы-то и подавно. Да не в том дело, как вы знаете, чтобы NN хвалил, а чтоб чувствовать, что говоришь нечто новое и важное и нужное людям. И когда это чувствуешь и работаешь во имя этого – как вы, надеюсь, теперь работаете, – то это слишком большое счастье на земле – даже совестно перед другими» [19, с. 171].

В апреле 1889 года Толстой посетил XVII выставку передвижников, где демонстрировались картины Ге «Выход с тайной вечери» и Репина «Святитель Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных». Отзыв писателя об этих двух картинах напоминает профессиональную искусствоведческую статью.

Высоко оценив обе картины, Толстой отдал предпочтение работе Ге. «Поразительная иллюстрация того, что есть искусство, на нынешней выставке: картина ваша и Репина. У Репина представлено то, что человек во имя Христа останавливает казнь, то есть делает одно из самых поразительных и важных дел. У вас представлено (для меня и для одного из 1 000 000 то, что в душе Христа происходит внутренняя работа, а для всех) – то, что Христос с учениками, кроме того, что преображался, въезжал в Ерусалим, распинался, воскресал, еще жил, жил, как мы живем, думал, чувствовал, страдал, и ночью, и утром, и днем. У Репина сказано то, что он хотел сказать, так узко, тесно, что на словах это бы еще точнее можно сказать. Сказано, и больше ничего. Помешал казнить, ну что ж? Ну, помешал. А потом? Но мало того: так как содержание не художественно, не ново, не дорого автору, то даже и то не сказано. Вся картина без фокуса, и все фигуры ползут врозь. У вас же сделано то, что нужно. Я знал эскиз, слышал про картину, но когда увидал, я умилился. Картина делает то, что нужно – раскрывает целый мир той жизни Христа, вне знакомых моментов, и показывает его там таким, каким каждый может себе его представить по своей духовной силе» [19, с. 175-176].

На картине Ге Толстой увидел «живого», «очеловеченного» Христа («…жил, как мы живем, думал, чувствовал, страдал…»), воплощающего высокую духовность («… каким каждый может себе его представить по своей духовной силе»). Этого принципиально нового качества Толстой не нашел в картине Репина.

себя, других и весь мир, с блаженством отдался своему долгу» [3, с. 36].

Аккомпаниатор, как и Альберт, ощущает себя участником почти священнодействия: «Пьянист впивался глазами в лицо Альберта и, со страхом ошибиться, выражавшимся во всей его вытягивавшейся фигуре, старался следить за ним» [3, с. 37].

Характеристика музыки как воспоминания о «том, чего никогда не было», и как воспоминаний об уже пережитых когда-то чувствах дополнена в рассказе описанием музыки как сновидения.

В конце рассказа застывающему на морозе Альберту снится музыкальный сон. Фантастические подробности этой музыки во сне еще более прекрасны, чем музыка наяву. Альберту снится, что он играет на скрипке из стекла: «Звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слыхал Альберт. Чем крепче прижимал он к груди скрипку, тем отраднее и слаще ему становилось. Чем громче становились звуки, тем шибче разбегались тени и больше освещались стены залы прозрачным светом» [3, с. 56-57].

«Отрадность» и «сладость» переживания, прозрачный свет, хрупкость стеклянного инструмента – все придает финалу особую красоту и значительность. Музыка во сне выражает то, что лежит за гранью сознания, это своего рода музыкальное предчувствие смерти.

С «метафизикой музыки» А. Шопенгауэра Толстой познакомится только в конце 1860-х годов, но интуитивно, еще не прочитав сочинение философа «Мир как воля и представление», он сходился с ним ранее.

По мысли Шопенгауэра, музыка иррациональна и заключает в себе метафизическое содержание. В отличие от других видов искусства, она непосредственно, глубинно отражает «волю» и оттого придает особую метафизическую серьезность любой картине или явлению: «… музыка… непосредственно отображает саму волю и, таким образом, для всего физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений – вещь в себе. Поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; этим и объясняется, отчего музыка сразу же повышает значение всякой картины и даже всякой сцены

действительной жизни и мира, – и конечно, тем сильнее, чем аналогичнее ее мелодия внутреннему духу данного явления»107.

Рассказ «Альберт» отразил, таким образом, сложные влияния на Толстого идей Платона, романтиков. Рассказ обнаруживает близость Толстого музыкальным идеям Шопенгауэра еще до его знакомства с главной работой философа «Мир как воля и представление».

Рассказ «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» (1857) был написан Толстым во время работы над «Альбертом». Рассказы эти близки по общему романтическому колориту, основой которого является музыкальное переживание.

В «Люцерне» музыку Толстой вновь называет «лучшим благом мира». Через много лет, в 1910 году, Толстой повторит эту мысль в высказывании, дошедшем до нас в передаче А. Б. Гольденвейзера: «Позже я довольно много играл на фортепиано. Л. Н. музыка, видимо, доставила большое удовольствие. После одной из пьес (не помню какой, но, кажется, его любимого Шопена) он воскликнул:

– Если б вся наша цивилизация полетела к чертовой матери, я не пожалел бы, а музыки мне было бы жаль!»108

Музыкант и цивилизация – тема рассказа «Люцерн». Его сюжет образует встреча в курортном Люцерне князя Дмитрия Нехлюдова с бродячим уличным певцом, талантливо исполнявшим под гитару народные итальянские песни. Передавая впечатление от его пения, Толстой умалчивает о содержании слов как о чем-то несущественном для понимания мелодии. Определена только общая музыкальная тема: «Тема была что-то вроде милой и грациозной мазурки» [3, с. 12].

Песни бродячего музыканта чаруют, захватывают Нехлюдова. Прежнее раздражение от ощущения пошлости и рутины курортного города под впечатлением музыки вдруг уходит на второй план, а на первый выступает поэзия и красота природного мира Швейцарии. Музыкальное воздействие придает окружающему миру серьезный и прекрасный смысл.

Реальный мир приобретает фантастически прекрасные очертания: «... вдруг меня поразили звуки странной, но чрезвычайно

[107] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // А. Шопенгауэр. Собр. соч. в 6 томах. – Т. 1. – М., 1999. – С. 228.
[108] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 281

письме выражает надежду, что Ге закончит «начатое дело чудесное», серию рисунков на евангельские сюжеты. Одновременно Толстой делится с Ге своим резко отрицательным впечатлением о XIV выставке Товарищества передвижников: «Меня затащили на выставку; так ведь ничего похожего на картины, как произведения человеческой души, а не рук – нету» [19, с.141].

Ге все же был неудовлетворен своими рисунками-иллюстрациями евангельских сюжетов. Он не мог быть просто моралистом, он хотел быть художником. В конце 1880-х годов Ге начинает работу над серией больших евангельских картин.

13 февраля 1888 года Толстой, узнав из письма художника о работе его над новой картиной «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад», радостно отвечает ему: «Спасибо, что порадовали меня письмом, дорогой друг, и такими хорошими вестями, что нашел на вас период работы. Помогай вам бог. Давно пора! Я это говорю больше себе, чем вам. И вместе с тем знаю, что никак нельзя заставить себя работать, когда привык работать на известной глубине сознания и никак не можешь спуститься на нее. Зато какая радость, когда достигнешь. Я теперь в таком положении. Работ пропасть начатых и всё любимых мною, и не могу нырнуть туда – всё выносит опять наверх...» [19, с. 163].

Толстой говорит об «известной глубине сознания» – таком особом состоянии художника, при котором только возможно для него вдохновение. Об этом Толстой уже писал в романе «Анна Каренина», характеризуя творческое состояние художника Михайлова: «Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и слишком видел всё. Была только одна ступень на этом переходе от холодности к вдохновению, на которой возможна была работа» [9, с. 47].

22 марта 1889 года Толстой, как бы ощущая сомнения Ге, работавшего над большой картиной евангельской серии «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад», вновь ободряет его. Попутно он говорит о том единственном, что делает художника настоящим творцом – об искренности автора и новизне содержания произведения искусства: «Надо делать и выражать то, что созрело в душе. Никто ведь никогда этого не выразит, кроме вас. Я жду всей серии евангельских картин. Слышал о той, которая

за что не поверю, что он воскрес в теле, но никогда не потеряю веры, что он воскреснет в своем учении. Смерть есть рождение, и мы дожили до смерти учения, стало быть, вот-вот рождение – при дверях» [19, с. 32].

Еретически, вопреки церковному канону отрицая факт воскрешения Христа, Толстой утверждает, что христианство как этическое учение должно пережить в современном мире смерть и возрождение.

Под влиянием Толстого Ге начал серию рисунков-иллюстраций на евангельские сюжеты карандашом и маслом. В июле 1886 года Толстой с радостью сообщает В. Г. Черткову о письме, полученном им от художника, о его желании иллюстрировать Евангелие: «Он пишет эскизы на Евангелие прямо сначала и описывает мне 7 эскизов, сделанных им. Одно описание порадовало меня очень. Помоги ему бог сделать эту работу, картины (иллюстрацию) на Евангелие. Кажется, что это большое и хорошее божье будет дело. Как бы хорошо было, если бы вы устроили за границей издание этих картин» [19, с.116].

Толстому особенно нравился замысел картины «Искушение». Писатель не просто одобрял работы художника, но и пытался помочь ему в продвижении его картин за границей.

Работа Ге над серией евангельских рисунков шла непросто, с сомнениями и заминками. Он жаловался Толстому на незавершенность, недовоплощенность замыслов.

Умеряя высокие требования, предъявляемыми Ге к самому себе, Толстой пишет ему 14 мая 1887 года ободряющее письмо: «… все художники настоящие только потому художники, что им есть что писать, что они умеют писать и что у них способность писать и в одно и то же время читать или смотреть и самым строгим судом судить себя. Вот этой способности, я боюсь, у вас слишком много, и она мешает вам делать для людей то, что им нужно. Я говорю про евангельские картины… Пускай некоторые из них будут ниже того уровня, на котором стоят лучшие. Пускай они будут недоделаны, но самые низкие по уровню будут все-таки большое и важное приобретение в настоящем искусстве и настоящем единственном деле жизни» [19, с.140-141].

Понимая, что не может советовать, указывать художнику и вмешиваться в его внутреннюю работу, Толстой все же в этом

приятной и милой музыки. Эти звуки мгновенно живительно подействовали на меня. Как будто яркий, веселый свет проник в мою душу… Заснувшее внимание мое снова устремилось на все окружающие предметы. И красота ночи и озера, к которым я прежде был равнодушен, вдруг, как новость, отрадно поразили меня». И далее: «... среди фантастической обстановки темного озера… всё было странно, но невыразимо прекрасно, или показалось мне таким» [3, с. 11-12].

Взвесив на одной чаше весов музыку, исполняемую бродячим певцом, а на другой – буржуазную цивилизацию, Толстой осудил цивилизацию с ее жестокими, бесчеловечными формами. По мысли писателя, незначительный, казалось бы, эпизод с певцом, который долго и талантливо импровизировал перед элегантной курортной публикой и не получил ничего, хотя трижды обошел толпу, должен быть записан в историю «огненными, неизгладимыми буквами». Он гораздо важнее тех фактов, о которых пишут историки, ибо свидетельствуют о том, что так называемый прогресс есть на самом деле прогресс бездушия и жестокости.

Толстой признает только один критерий для определения прогресса – духовно-нравственный. По мысли писателя, единственный судья прогресса – это «я» со своим сердцем, или «всемирный дух, проникающий нас всех вместе и каждого… тот самый дух, который… велит нам бессознательно жаться друг к другу» [3, с. 29].

Это духовное «я», изначально вложенное в человека, полнее всего выражается в музыке. Так в рассказе «Люцерн» тесно слились культ музыки и морализм Толстого, отрицающего цивилизацию с ее жестокими формами.

1.4. Лев Толстой против оперы и программного (вагнеровского) направления в музыке («Война и мир», «Анна Каренина», «Что такое искусство?»)

В роман «Война и мир» включен музыкальный эпизод, связанный с посещением московской оперы Наташей Ростовой. Толстой применил здесь особый, характерный для него прием изображения, получивший название «остранение» (В.Б.Шкловский).

Писатель описывает оперу таким же образом, каким он в романе «Воскресение» рисует суд и церковь. За описаниями такого рода кроется непосредственный, искренний взгляд, рождающий недоуменные вопросы. Беспощадная ирония Толстого заключается в доведении общепринятого и известного явления до нелепости, почти абсурда. Это близко к иронии Сократа, который задавал вопросы собеседникам, как бы ничего сам не зная и не понимая.

В такой «недоуменной» манере пересказаны четыре акта какой-то оперы: пение и игра артистов, их костюмы, декорации на сцене. В устах писателя порой звучит даже специальная музыкальная терминология: «Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали…» [5, с. 342].

Изображение московской оперы дано сквозь призму восприятия Наташи Ростовой. Кроме непосредственности и художественной чуткости у Наташи есть особые причины того, почему она отнеслась к оперному представлению как к чему-то искусственному и чуждому ей. После деревни, в том серьезном настроении, в котором находилась Наташа (ее любовь к Андрею Болконскому), «… все это было дико и удивительно ей. Она не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашеные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них» [5, с. 338].

Ирония автора очевидна. Вся совокупность оперной условности воспринимается писателем болезненно, делает для него невозможной иллюзию. При этом часть толстовских нападок на оперу касается таких ее сторон, которые свойственны театру вообще: «На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашеные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках»; «… были картоны, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну…» [5, с. 340].

Толстой осуждает оперу вообще как неподлинный род искусства. Он видит в ней насильственное соединение трех разных искусств, разрушающее необходимое единство: драмы, музыки и танцев. Толстой убежден, что опера вовсе не представляет собой

конкретности, которая так импонировала его зрителям. Историю Христа, особенно ее заключительную часть, художник воспринимал как один из эпизодов вечной борьбы Добра со Злом и неизменного торжества Зла. Неприглядностью этого торжества он старался поразить зрителя, не боясь преступить границы художественности, минуя всяческие нормы и условности. Живопись Ге приобрела лихорадочную и пугающую взволнованность, что впоследствии дало право называть его предшественником экспрессионизма – течения, которое возникло позже…»178

Толстой всегда признавал высокую технику Ге, между прочим, и в известных своих письмах к П. М. Третьякову и Д. Кеннану. Он никогда не ставил под сомнение мастерство позднего Ге, автора картин «Что есть истина?», «Суд Синедриона. Повинен смерти!», «Голгофа», «Распятие». Писатель вообще был убежден, что техника в искусстве не может быть самоценна и первична, она всегда обусловлена содержанием. Связь Толстого с Ге была основана именно на близости их религиозно-моральных взглядов и содержательной общности произведений.

Можно говорить о сотворчестве двух художников. В 1886 году Ге проживал у Толстого в Москве около двух месяцев и занимался иллюстрированием рассказа «Чем люди живы». Альбом этих рисунков вышел в том же году. Об этом 16/17 января 1886 года Толстой сообщает В. Б. Черткову: «Милый Ге все у нас, старший, все работает, и все лучше и лучше» [19, с. 95].

28 февраля 1884 года Ге пишет Толстому о своих новых работах; она из них – первый вариант «Распятия» (над картиной Ге работал с перерывами десять лет): «Сочинил две картины… картины сочинены такие, что и вы одобрили бы. Одна страшная: казнь Христа на кресте, другая – начало, предчувствие наступающего страдания. Ничего другого не могу ни чувствовать, ни понимать»179.

В ответ 4 марта 1884 года Толстой пишет Ге по поводу его работы над картиной «Распятие»: «Нарисованное вами мне понятно. Правда, что, фигурно говоря, мы переживаем не период проповеди Христа, не период воскресения, а период распинания. Ни

178 Кузнецов Э. Д. Николай Николаевич Ге / http://bibliotekar.ru/kGe/17.htm

179 Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 118-119.

тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем… Г-н Ге гнался за реализмом»176.

Лев Толстой, как и Салтыков-Щедрин, высоко оценил картину Ге и даже решил написать текст к ней. В письме к В. Г. Черткову Толстой сообщает: «Все последние дни я занимался тем, что писал текст к «Тайной вечере» Ге. Я дал переписывать и пришлю вам с картиной. Мне кажется, что это была бы очень хорошая, богоугодная картина. Что вы скажете и что скажет цензура?» [19, с. 96]. Духовная цензура толстовский текст не пропустила.

В 1884 году Ге написал портрет Толстого. Затем последовал ряд больших картин на религиозные сюжеты: «Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад» (1889), «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890), «Иуда» («Совесть») (1891), «Суд Синедриона. Повинен смерти!» (1892), «Голгофа» (1892) и, наконец, «Распятие» в нескольких вариантах (1892-1894). В то же время Ге пишет портреты Лихачёвой, Костычева, Петрункевича, автопортрет; делает рисунки к рассказу Толстого «Чем люди живы» и лепит бюст Толстого.

Снова в периодике разгорелась полемика по поводу последних произведений Ге. Судьба их была драматична. Картину «Что есть истина? Христос и Пилат» сняли с выставки; один из поклонников Ге повёз её в Европу и Америку. Та же участь постигла «Суд Синедриона», а в 1894 году – и «Распятие». Последнюю картину ходили смотреть на частной квартире, где она была помещена после её удаления с выставки, затем её увезли в Лондон.

Причины неприятия живописи Ге заключались в неканонической трактовке образа Христа и особой экспрессивной технике поздних картин художника. М. Фабрикант верно заметил по поводу «техники» позднего Ге, вызывавшей нарекания многих современников: «Сейчас, после экспрессионистов, вряд ли кто-нибудь станет рассматривать оригинальный строй картин Ге как результат недостатка у него техники»177.

По словам современного исследователя, в 1880-е годы «живопись Ге претерпела разительные перемены. Он отказался не только от канонов академизма, но и от стремления к исторической

[176] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 томах. – Т. 25. – Л., 1980. – С. 76-77.

[177] Фабрикант М. Толстой и изобразительные искусства: (Контуры проблемы) // Эстетика Льва Толстого. – М., 1929. – С. 313.

высший род музыкального творчества, но, напротив, заключает в себе непреодолимые трудности для создания художественного единства под главенством музыки. А подчиненное положение музыки для него совершенно недопустимо. Оттого, вероятно, описывая оперу, Толстой ничего не говорит о музыке, считая ее загубленной условиями оперной сцены.

Есть еще одна причина негативного отношения писателя к оперному искусству и к театру вообще – этическая. Театр и особенно опера, по его мнению, обладают способностью «заражать» душу искусственностью и лишать человека нравственных ориентиров.

Наташа только в начале оперы воспринимает все происходящее на сцене как невозможную фальшь и абсурд. Но постепенно она становится частью зрительного зала. Театр опьяняет ее: «Наташа мало-помалу начинала приходить в давно не испытанное ею состояние опьянения. Она не помнила, что она и где она и что перед ней делается. Она смотрела и думала, и самые странные мысли неожиданно, без связи, мелькали в ее голове. То ей приходила мысль вскочить на рампу и пропеть ту арию, которую пела актриса, то ей хотелось зацепить веером недалеко от нее сидевшего старичка, то перегнуться к Элен и защекотать ее» [5, с. 338].

Неожиданно для самой себя из зрителя Наташа превращается в актера, становится частью единого театрального пространства: «Наташа знала, что он (Курагин – Г. А.) говорил про нее, и это доставляло ей удовольствие. Она даже повернулась так, чтоб ему виден был ее профиль, по ее понятиям, в самом выгодном положении» [5, с. 339-340].

Оперное представление рождает в душе Наташи нравственную смуту: она уже не удивляется тому, что происходит на сцене, ее не смущает присутствие в соседней ложе оголенной Элен и она не чувствует «преграды стыдливости» между собой и Анатолем. Наташа «опьянена» оперой, и это подобно наваждению.

Р. Роллан в своей книге о Толстом приписывает зарождение чувства Наташи к Анатолю эротическому воздействию оперного представления. По его мнению, ощутив фальшь оперы, Наташа усвоила ее и, перестав разбирать, что хорошо и что дурно,

поддалась страсти, и, таким образом, «Наташа едва не гибнет из-за нее (музыки – Г. А.)»109.

Ироническое, почти пародийное описание оперы в романе «Война и мир» вводит в атмосферу бурных музыкальных споров второй половины XIX века, связанных с программным, или вагнеровским, направлением в музыке.

С Рихардом Вагнером Толстой справедливо связывал развитие в искусстве программной музыки, то есть музыки, написанной на определенный, например, литературный сюжет.

Начиная со второй половины века, принцип подчиненного положения музыки в опере настойчиво проводился многими знаменитыми композиторами.

Среди них видное место принадлежит Рихарду Вагнеру, немецкому композитору, теоретику и реформатору оперы. Его музыкально-мистические драмы на темы скандинавской мифологии – тетралогия «Кольцо нибелунга», оперы «Тристан и Изольда», «Парсифаль» – воспринимались как новый жанр музыкальной драмы, крупное достижение в развитии оперной формы.

Наиболее полное воплощение теория музыкальной драмы получила в статьях Вагнера: «Опера и драма», «Искусство и революция», «Музыка и драма», «Художественное произведение будущего». Среди русских музыкантов знатоком и пропагандистом Вагнера был его друг А. Н. Серов110.

По Вагнеру, музыкальная драма – произведение, в котором осуществляется романтическая идея синтеза искусств (музыки и драмы), выражение программности в опере. Вагнер отказался от традиционных оперных форм, итальянской и французской. Первую он критиковал за излишества, вторую — за пышность. С яростной критикой он обрушился на произведения ведущих представителей классической оперы Россини, Мейербера, Верди.

Стараясь приблизить оперу к жизни, он пришёл к идее сквозного драматургического развития. В классической опере Верди и Россини отдельные номера (арии, дуэты, ансамбли с хорами) делят единое музыкальное движение на фрагменты. Вагнер же полностью отказался от них в пользу больших сквозных вокально-

[109] Роллан Р. Жизни великих людей. – С. 286.

[110] Серов А. Н. Вагнер и его реформа в области оперы // Серов А. Н. Избранные статьи. – Т. 2. – М., 1957.

авторитетом как писатель, слава которого была утверждена во всем мире. Его неизменно высокая оценка живописи Ге – не только результатов, но даже и возможностей – была необходима для художника, поздняя религиозно-историческая живопись которого получала официальное неодобрение, общественное непризнание, вызывала душевные кризисы.

Картина «Тайная вечеря» (1863) произвела сильное впечатление не только на Толстого, но и на многих гениев русской культуры. Противопоставление Христа и Иуды, трагедия человека, предвидящего предательство ученика, но готового к самопожертвованию, составляют основу ее конфликта. Религиозный сюжет осмыслен художником не в каноническом, а в нравственно-психологическом плане. Знаменательно, что официальный лагерь увидел в произведении недопустимый «материализм», картину было запрещено репродуцировать.

Из русских писателей М. Е. Салтыков-Щедрин, может быть, наиболее глубоко воспринял символический смысл картины, воспроизводящей ситуацию предательства. В своей рецензии он так написал об этой картине Ге: «Внешняя обстановка драмы кончилась, но не кончился ее поучительный смысл для нас. С помощью ясного созерцания художника мы убеждаемся, что таинство, которое собственно и заключает в себе ядро драмы, имеет свою преемственность, что оно не только не окончилось, но всегда стоит перед нами, как бы вчера совершившееся»174.

Илья Репин считал, что «с «Тайной вечери» Ге уже неузнаваем: у него образовался собственный стиль, оригинальный, страстный и в высшей степени художественный»175.

Напротив, Ф. М. Достоевский был неудовлетворен чересчур «реалистическим» колоритом картины Ге. В «Дневнике писателя» за 1873 год он писал: «Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, – но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который

[174] Салтыков-Щедрин М.Е. Наша общественная жизнь // М.Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20 томах. – Т. 6. – М., 1968. – С. 154.

[175] Репин И. Е. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству // Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 268

душевная работа Ге и моего отца, вначале шли независимо друг от друга, но в одинаковом направлении. Оба они были художники, за обоими были в прошлом крупные произведения искусства, создавшие их славу, как художников, – и оба они, пресытившись этой славой, увидали, что она не может дать смысла жизни и счастья. Мой отец провел несколько лет в мучительных исканиях и сомнениях. Насколько я знаю – то же было и с Ге. Несколько лет его жизни прошло, в которые он не написал ни одной картины. Он жил у себя, на хуторе в Малороссии, и тосковал без дела и без цели в жизни.

Он был на перепутье, – и как только он увидал по статьям отца, что отец переживает ту же душевную работу, которая в нем происходила, – он узнал себя и с радостью и восторгом бросился к отцу, в надежде, что он поможет ему выбраться из той темноты, в которой он пребывал в последнее время. Это так и случилось»171.

Их многое сближало, даже в бытовых привычках. Оба были вегетарианцами, оба старались как можно реже использовать наемный труд, а выполняли любую работу сами, одновременно они бросили курить. Но больше всего их объединяло понимание религиозного назначения искусства. Как пишет исследователь, «Толстой мог бы сказать о Ге то же, что впоследствии записал об одном своем единомышленнике: «Он слишком согласен»172.

В. Панченко в статье «Евангелие от Николая Ге. Великий художник один на один с вечностью» замечает: «Думаю, что Николай Ге выходил на дорогу «толстовства» раньше самого Л. Толстого, только выходил стихийно, интуитивно. Как тут не вспомнить еще раз его письма будущей жене в Монастырище: в них уже звучала альтруистическая идея прощения как принципа собственной жизни! Уже тогда духовный компонент для молодого Ге значил больше, чем материальный…»173.

Переписка Толстого и Ге, их записки и воспоминания современников являются интересными документами общения двух родственных душ. Толстой пользовался уже непререкаемым

[171] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 253.
[172] Муратов М. Б. Л. Н. Толстой и В. Г. Чертков в их переписке. – М., 1934. – С. 20.
[173] Панченко В. Евангелие от Николая Ге. Великий художник один на один с вечностью // День. – 2006. № 97, 17 июня.

симфонических сцен, перетекающих одна в другую, а арии и дуэты заменил драматическими монологами и диалогами.

Вагнер придавал исключительное значение оркестровке и шире – симфонизму. Он внедрил в оперу развитую систему лейтмотивов. Каждый такой лейтмотив (короткая музыкальная характеристика) является обозначением чего-либо: конкретного персонажа, предметов, выступающих зачастую в качестве персонажей-символов (кольцо, меч и золото в «Кольце нибелунга», любовный напиток в «Тристане и Изольде»).

Классическим примером программности в музыке может также служить «Фантастическая симфония» французского композитора Гектора Берлиоза (1830), имеющая литературное предуведомление автора и названия частей, вызывающих ассоциации литературного, живописного, театрального происхождения: «Мечтания и страсти», «Бал», «В полях», «Шествие на казнь», «Шабаш ведьм».

В кругу русских композиторов в 1860-1870-е годы тоже преобладало мнение, выраженное критиком В. В. Стасовым, что время «все сильнее требует для музыкальных созданий действительного, определенного содержания»111.

По словам Е. Орловой, композиторы «Могучей кучки» (М. Балакирев, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин, М. Глинка) «считали программность одним из требований современности»112. Исследователь пишет: «Если обратиться к самим произведениям, созданным кучкистами в конце 1860-х и в 70-е годы, то становится ясно, что нужно различать три разные тенденции в применении ими программного принципа: повествовательно-сюжетную («Садко» и «Антар» Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского), драматически-конфликтную, в своем существе психологическую (музыка к «Королю Лиру» Балакирева) и жанрово-бытовую, продолжавшую традиции «Камаринской» Глинки, где «программность» как таковая по сути заменяется конкретной жанровой связью с тем или иным типом народного творчества («Увертюра на три русские темы» Балакирева)»113.

[111] Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. – М., 1979. – С. 277.
[112] Там же. – С. 297.
[113] Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. – М., 1979. – С. 278.

К вагнеровскому направлению в музыке Толстой относился однозначно отрицательно. Он не раз критически отзывался о прославленных в Европе сочинениях Вагнера, считая позицию немецкого композитора ошибочной.

Неприятие Толстого вызывала в первую очередь романтическая идея синтеза музыки и драмы, активно проводившаяся Вагнером и его последователями. Толстой считал такого рода задачу в искусстве вредной и неисполнимой. В трактате «Что такое искусство?», созданном во многом в полемике с немецким композитором, Толстой писал, что «необходимость… приноровить... музыкальное произведение к произведению поэзии или наоборот, есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность творчества…» [15, с. 147].

Опере и шире – программному направлению в музыке посвящена пятая глава седьмой части романа «Анна Каренина». Она отражает музыкальные споры середины XIX века о музыке «чистой», инструментальной, с одной стороны, и «программной», изобразительной, с другой.

«Новая музыка» – симфоническая фантазия «Король Лир в степи» и квартет, посвященный памяти Баха, – дана в восприятии Константина Левина, который так же, как и Наташа Ростова, обладает непосредственным музыкальным чутьем.

Автор «фантазии» не назван, но известно, что на тему шекспировского «Короля Лира» писали М. А. Балакирев – «Король Лир» (1860) и П. И. Чайковский – «Буря» (1874). «Я помню, как я с Чайковским познакомился, – говорил Толстой, – он мне играл «Бурю»114.

С началом звучания «фантазии» Левин обращает внимание на присутствующих в зале и видит «лица, или ничем не занятые, или занятые самыми разнообразными интересами, но только не музыкой» [9, с. 273]. Для Толстого такого штриха достаточно, чтобы заподозрить публику во фривольности и лицемерии.

Левин искренне хочет самостоятельно понять «новую музыку», составить о ней свое впечатление, независимое от мнения

[114] Маковицкий Д. П. У Толстого. Яснополянские записки. 1904-1910 // Литературное наследство. – Том 90. В 5 кн. – Кн. 2. – М., 1979. – С. 422.

счастливым человеком, а помирать все равно – что на золотом ложе, или под воротами»168.

В 1882 году, как писал сам Ге, он случайно в газете прочел статью Толстого, посвященную переписи, когда писателю пришлось столкнуться с жизнью подвалов и трущоб. Толстой посещал подвалы и, видя в них несчастных, писал: «Наша нелюбовь к нищим – причина их плохого состояния». Под впечатлением статьи Толстого Ге пишет: «Я нашел здесь дорогие для меня слова… Как искра воспламеняет горючее, так это слово всего меня зажгло, я понял, что я прав, что детский мир мой не поблекнул, что он хранит целую жизнь и что ему я обязан лучшим, что у меня в душе осталось свято и цело. Я еду в Москву обнять этого великого человека и работать ему»169.

Знакомство и сближение с Толстым становится для Ге поворотным моментом его жизни. Именно Толстой стал для художника нравственной опорой. «Я вижу, как вы, мой дорогой, идете твердо, хорошо, – и я за вами поплетусь, хотя бы и расквасить мне нос», – пишет он Толстому ещё в начале их знакомства170.

Встреча Ге с Толстым (а не превращение Ге в толстовца) не была простой случайностью или следствием подчинения Ге более сильной личности. Не только лично, но и своим искусством Ге был близок Толстому, ведь его «предмет» был еще ближе последнему, чем, скажем, у художника Орлова.

Толстой высоко ценил Ге как художника – мыслителя, ценил и его душевные качества. Между ними завязалась очень тесная дружба.

Старшая дочь писателя Татьяна Львовна замечает, что после «второго» знакомства художников их взгляды всегда совпадали и пути сходились: «Трудно сказать – насколько мой отец был причиной того нравственного переворота, который произошел в душе Ге. Я была слишком молода во время их первого знакомства, чтобы тогда быть в состоянии составить себе об этом ясное представление. Но теперь мне кажется, что пути, по которым шла

[168] Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 114-115.
[169] Там же. – С. 117-118.
[170] Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. – Л., 1930. – С. 61.

нашел, так сказать, прирожденного толстовца»166. С другой стороны, «связь Ге с Толстым была основана на близости их морально-общественных взглядов, а не на сродстве типов их формотворчества…» 167

Мимолетное знакомство Толстого с художником в Риме в 1861 году не оставило заметного следа в памяти писателя. «Я решительно не помню, когда я познакомился с Ге в Риме. Даже не помню, чтобы я видел его в Риме. У меня есть в моем прошедшем совершенно белые места, на которых ничего не отпечаталось, – ничего не помню», – говорил Толстой [20, с. 556].

Настоящее знакомство произошло в 1882 году. Ге в это время переживал трудный период своей жизни, глубокий душевный и творческий кризис. Он утрачивает веру в общественный смысл и назначение искусства – меняет свой образ жизни, покидая Петербург и переезжая в Черниговскую губернию. Переезд в деревню и первые годы были трудным временем. Нужно было платить долги, в которые Ге вошел для покупки своего хутора. Деньги доставались главным образом все же живописной работой – заказными копиями с некоторых своих прежних работ и портретами. Это становилось для него мучительным испытанием.

Так, 3 ноября в письме к М. Ф. Каменскому Ге пишет: «Считаю большим благополучием, что этот год меня никто не пригласил на работу живописью. Это такое мучение, которое я уже выносить почти не могу, и, благодарю Бога, может быть, уже и не нужно. Я могу опять думать о том, что для меня важнее всего после исполнения долга относительно моих близких. Затею имею обдумывать, даже холст имею, но еще не приступаю, так как еще не готов. Ежели еще прибавить, что мы, кроме детей, стали стары, только что, можно сказать, снискиваем свой хлеб – в старости трудно, и лучше было бы сидеть на готовом. Но я никогда не умел так себя устроить, а теперь уже если б и захотел по слабости, то поздно, да и не жалею. Лучше в лишениях окончить, но не изменить своей веры и своих убеждений. Я чист и считаю себя

[166] Фабрикант М. Толстой и изобразительные искусства: (Контуры проблемы) // Эстетика Льва Толстого: Сборник статей. – М., 1929. – С. 321.
[167] Там же. – С. 323.

«знатоков искусства». Но его откровенно раздражает происходящее в зале (в публике) и сама музыка: «В утреннем концерте давались две очень интересные вещи. Одна была фантазия «Король Лир в степи», другая был квартет, посвященный памяти Баха. Обе вещи были новые и в новом духе, и Левину хотелось составить о них свое мнение... Он старался избегать встреч со знатоками музыки и говорунами, а стоял, глядя вниз перед собой, и слушал.

Но чем более он слушал фантазию короля Лира, тем далее он чувствовал себя от возможности составить себе какое-нибудь определенное мнение. Беспрестанно начиналось, как будто собиралось музыкальное выражение чувства, но тотчас же оно распадалось на обрывки новых начал музыкальных выражений, а иногда просто на ничем, кроме прихоти композитора, не связанные, но чрезвычайно сложные звуки. Но и самые отрывки этих музыкальных выражений, иногда хороших, были неприятны, потому что были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены. Веселость, и грусть, и отчаяние, и нежность, и торжество являлись безо всякого на то права, точно чувства сумасшедшего. И, так же, как у сумасшедшего, чувства эти проходили неожиданно.

Левин во всё время исполнения испытывал чувство глухого, смотрящего на танцующих. Он был в совершенном недоумении, когда кончилась пиеса, и чувствовал большую усталость от напряженного и ничем не вознагражденного внимания» [9, с. 273].

Верный признак психологического неприятия – «выключенный звук» («чувство глухого, смотрящего на танцующих»). Левин, подобно Толстому, не может уловить в «фантазии» на литературный сюжет Шекспира внутреннего музыкального единства, последовательного развития тем. Старые музыкальные формы, классические оперы и симфонии писались так, чтобы создать впечатление естественного и закономерно-объективного развертывания музыкального материала. Для музыки, с которой столкнулся в концерте Левин, характерно акцентированное выражение авторского начала, того, что названо Толстым «прихотью композитора».

Музыкальный слух Левина больно режет фрагментарность и внутренняя неорганичность «фантазии» на либретто Шекспира.

Музыка своей бессвязностью напоминает Левину «чувства сумасшедшего», отсюда его недоумение и усталость.

Толстой намеренно не предлагает читателю точку зрения «знатоков искусства», ведь искусство рассчитано на понимание многих сидящих в зале. Но человек из публики, Песцов, мало что смог объяснить Левину: « – Удивительно! – говорил густой бас Песцова. – Здравствуйте, Константин Дмитрич! В особенности образно и скульптурно, так сказать, и богато красками то место, где вы чувствуете приближение Корделии, где женщина, das ewig Weibliche, вступает в борьбу с роком. Не правда ли?

– То есть почему же тут Корделия? – робко спросил Левин, совершенно забыв, что фантазия изображала короля Лира в степи.

– Является Корделия... вот! – сказал Песцов, ударяя пальцами по атласной афише, которую он держал в руке, и передавая ее Левину...

– Без этого нельзя следить, – сказал Песцов... » [9, с. 274].

Песцов не воспринимает музыку как таковую, но только как иллюстрацию известного литературного сюжета. Когда Песцов говорит «является Корделия», он обращается не к самой музыке, не указывает на появление музыкальной «темы Корделии», но, апеллируя к программе, «ударяет пальцами по атласной афише». Как именно устанавливает Песцов соответствие между музыкой и либретто – в этом причина понятного недоумения Левина.

В этой связи можно вспомнить эпизод посещения Толстым и С. И. Танеевым оперы Вагнера «Зигфрид». О нем Софья Андреевна вспоминала так: «Занятый изложением статьи об искусстве, Лев Николаевич изучал его во всех областях, и тогда еще весной в Москве поехал слушать оперу Вагнера «Зигфрид». С нами был и Сергей Иванович Танеев, над которым смеялся Лев Николаевич, что он сидел в ложе с партитурой и серьезно следил по ней за оперой. К сожалению, Льву Николаевичу пришлось слышать одну из плохих опер Вагнера, и, не дослушав до конца, он уехал. Очень бранил тогда и оперу, и Вагнера, и новую музыку вообще»115. Поведение Песцова в «Анне Карениной» напоминает поведение С. И. Танеева, «серьезно» следившего за оперой по партитуре.

[115] Толстая С. А. Моя жизнь // Прометей. Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». – Т. 12. – М., 1980. – С. 191.

Дважды в истории русской художественной культуры XIX века произошел интересный факт тесного, органичного сближения двух художников слова и кисти: Н. Гоголя и А. Иванова, Л. Толстого и Н. Ге.

Николай Николаевич Ге – многогранный мастер, его стилевые, жанровые и тематические горизонты очень широки. В его творческом наследии – великолепные портреты, пейзажи, исторические и религиозно-исторические композиции.

При всей близости Ге к художникам-передвижникам, его творчество не умещается в рамки реалистической социально-бытовой живописи. Некоторые современные исследователи рассматривают его позднее творчество как предвестие модернизма в русской живописи, в частности экспрессионизма и символизма165.

Н. Н. Ге – один из немногих художников, чье творчество было для Толстого примером истинного искусства. Сохранилась обширная переписка писателя с Ге, имеющая колоссальное значение для понимания поздней эстетики Толстого и толстовского христианства.

Мимолетное знакомство Толстого с Ге состоялось в Италии во время заграничного путешествия писателя, но подлинное знакомство произошло в начале 1880-х годов. В марте 1882 года Ге прочитал статью Толстого о переписи в Москве. В январе 1884 года художник гостил в Ясной Поляне – Толстой завершал тогда свое сочинение «В чем моя вера?» Портрет Льва Толстого работы Н. Ге был выставлен на XII выставке художников-передвижников («Л. Н. Толстой за работой»).

Духовный путь Ге сходен с религиозными исканиями позднего Толстого. Романист Толстой и живописец Ге чувствовали внутреннюю близость и взаимно влияли друг на друга.

По мнению М. Фабриканта, автора уже упомянутой статьи, «… в отношении Толстого к Ге была несомненная двойственность. С одной стороны, он был одним из самых близких, родственных Толстому людей в самом подлинном смысле этого слова (не так, как, напр., Страхов, Фет, или «толстовцы»), потому что в нем он

[165] Н. Н. Ге. Выставка произведений. Каталог. Автор вступит, статьи и составитель Н. Ю. Зограф. – М., 1969; Н. Н. Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников. Вступит, статья, сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. – М., 1978;

– Вот видите, – говорил Касаткин, – как крестьянин относится к земле: он не допускает небрежного к ней отношения и пропуски в пахотьбе называет огрехами, то есть грехом против земли.

В речах Николая Алексеевича было много черточек, навеянных, очевидно, Толстым»164.

Однако Толстой во время посещения XXII выставки художников-передвижников высказал Н. А. Касаткину свое отрицательное мнение о его картинах «Клевета», «Неизбежный путь» и в особенности «Трамвай пришел» («Народная конка»). В письме к детям, Льву и Татьяне, он пишет: «Я, кажется, без тебя, Таня, обидел Касаткина, высказав ему очень откровенно неодобрение его картине «Паровая конка». Очень мне уж стало противно искусство для забавы» [19, с. 278].

В 1908 году Толстой написал предисловие к альбому «Русские мужики» художника Н. Орлова. Писатель называл Орлова своим любимым художником, объясняя это тем, что он изображает его «любимый предмет» – русский народ. «Сила народа в наибольшей истинности его религиозного, руководящего его поступками, понимания законов жизни. Я говорю «наиболее истинном» потому, что вполне истинного религиозного понимания законов жизни, как и вполне истинного понимания бога, никогда не может быть у человека. Человек только все больше и больше приближается к тому и другому» [15, с. 326].

Н. Н. Ге Толстой как раз и считал живописцем, приближающимся к истинному пониманию Бога. В биографии художника Ге его взаимоотношения с Толстым имеют особый и важный смысл.

Далеко не все художники получали похвалу из уст Толстого. В одном из писем П. М. Третьякову Толстой назвал «мазней» живопись художника В. М. Васнецова на религиозные сюжеты: «Люди ужасаются на произведения Васнецова, потому что они исполнены лжи, и все знают, что ни таких Христов, ни Саваофов, ни богородиц не было, не могло быть и не должно быть» [19, с. 295] В трактате «Что такое искусство?» Толстой повторил свою отрицательную оценку живописи художника [16, с. 162].

---

164 Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. – Л., 1959. – С. 148.

В заключение Толстой прямо связывает симфоническую «фантазию» на либретто Шекспира с вагнеровским, программным направлением в музыке.

Писатель считает несостоятельной музыку, которая «хочет переходить в область чужого искусства» и в которой собственно музыка занимает подчиненное положение: «В антракте между Левиным и Песцовым завязался спор о достоинствах и недостатках вагнеровского направления музыки. Левин доказывал, что ошибка Вагнера и всех его последователей в том, что музыка хочет переходить в область чужого искусства, что так же ошибается поэзия, когда описывает черты лица, что должна делать живопись, и, как пример такой ошибки, он привел скульптора, который вздумал высекать из мрамора тени поэтических образов, восстающие вокруг фигуры поэта на пьедестале. «Тени эти так мало тени у скульптора, что они держатся о лестницу», – сказал Левин...

Песцов же доказывал, что искусство одно и что оно может достигнуть высших своих проявлений только в соединении всех родов» [9, с. 274].

Левин без сочувствия относится к романтической идее синтеза искусств и сохраняет верность классицистическим взглядам на разграничения между искусствами.

Как пример невозможности «соединения всех родов» в искусстве Левин приводит проект памятника Пушкину работы скульптора М. М. Антокольского: «... вздумал высекать из мрамора тени поэтических образов...» В 1875 году проект этот был выставлен в Академии художеств. Скульптор изваял Пушкина сидящим на скале; к нему по лестнице поднимаются герои его произведений. Памятник должен был, по мысли Антокольского, служить пластическим выражением пушкинских стихов: «И вот ко мне идет незримый рой гостей, // Знакомцы давние, плоды мечты моей». «Тени эти так мало тени, что у скульптора они даже держатся о лестницу», – иронически замечает Левин.

Справедливости ради следует сказать, что сам Рихард Вагнер не считал свою музыку «программной», в смысле программы образов, но понимал ее скорее как программу чувств. По словам Вагнера, «… то что выражает музыка, является вечным, бесконечным и идеальным, она не выражает страсть, любовь или страстное стремление к какому-нибудь индивиду по какой-нибудь

причине, а выражает страсть, любовь или страстное стремление сами по себе, и все это присутствует в том неограниченном разнообразии мотиваций, которое является исключительной и особой характеристикой музыки, совершенно невыразимой каким-либо другим языком»116.

Комментируя данное высказывание Вагнера, культуролог С. Лангер замечает: «Несмотря на свою романтическую фразеологию, данный отрывок совершенно ясно утверждает, что музыка – это не самовыражение, а формулирование и представление эмоций, настроений, психического напряжения и его разрешения – то есть «логическая картина» чувственной, чуткой жизни, источник прозрения, а не мольба о сопереживании. Обнаруживаемые в музыке чувства, в сущности, являются не «страстью, любовью или страстным стремлением к какому-нибудь индивиду», побуждающими нас погрузиться в это конкретное состояние, а непосредственно представляются нашему пониманию, чтобы мы могли постичь эти чувства, не претендуя на обладание ими и не приписывая их кому-то другому»117.

«Оперные» эпизоды романов «Война и мир» и «Анна Каренина» дополняют теоретические высказывания Толстого о музыке в его позднем трактате «Что такое искусство?» (1897)

В стремлении лучше обосновать свои взгляды на искусство Толстой приступил в 1882 году к систематическим занятиям эстетикой, плодом которых стал трактат. Книга эта произвела большое впечатление в русских литературно-общественных кругах резкой постановкой вопросов, касавшихся всех сфер художественной жизни. «Большой переполох вызывает у нас статья Толстого об искусстве – и гениально и дико в одно и то же время», – писал 26 января 1896 года Чехову Левитан118.

Толстой, часто касавшийся музыки в своих художественных произведениях, упорно размышлявший о ней, не мог пройти мимо нее в своей главной теоретической работе по вопросам искусства. Трактат, писавшийся 15 лет, содержит немало страниц о музыке.

[116] Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. С. П. Евтушенко. – М., 2000. – С. 201.
[117] Там же. – С. 202.
[118] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 томах. – Т. 17. – М., 1980. – С. 296.

художником в августе 1906 году в Ясной Поляне, где тот провел некоторое время. В живописи Нестерова Толстому импонировала «серьезность» замыслов и несомненный талант.

3 октября 1906 года в ответ на присланные Нестеровым фотографии его картин Толстой пишет ему ободряющие и важные слова: «Благодарю вас за фотографии. Вы так серьезно относитесь к своему делу, что я не побоюсь сказать вам откровенно свое мнение о ваших картинах. Мне нравятся и Сергий отрок, и два монаха в Соловецком. Первая больше по чувству, вторая больше по изображению и по поэтично-религиозному настроению. Две же другие, особенно последняя, несмотря на прекрасные лица, не нравятся мне. Христос не то что нехорош, но самая мысль изображать Христа, по-моему, ошибочна. Дорого в ваших картинах серьезность их замысла, но эта-то самая серьезность и составляет трудность осуществления» [16, с. 175-176].

Понравились Толстому картины Нестерова «Видение отроку Варфоломею» и «Мечтатели» и не слишком – «Юность преподобного Сергия» и «Святая Русь».

23 января 1907 года Толстой дал сочувственный отзыв о фельетоне М. О. Меньшикова «Письма к ближним», первая часть которого «Две России» была посвящена картине Нестерова «Святая Русь». Меньшиков отметил в картинах художника «церковно-мужицкое» содержание, любовь к «доподлинной России… народной, настоящей, святой». Толстой, прочитав статью, написал автору: «Спасибо вам, Михаил Осипович, за ваше вступление к фельетону «Две России». Я заплакал, читая его. И теперь, вспоминая, не могу удержать выступающие слезы умиления и печали. Но умру все-таки с верой, что Россия эта жива и не умрет» [20, с. 610].

Художник Н. А. Касаткин, безусловно, испытал большое влияние Л. Н. Толстого, знакомство с которым произошло в начале 1880-х годов. Теплые дружеские отношения скреплены были взаимным творческим интересом. Современник вспоминает: «Николай Алексеевич был тогда полутолстовцем; преклонялся перед всяким произведением Толстого, но из его учений признавал одно революционизирующее начало, к непротивлению же злу относился как-то уклончиво. По-народному сочувствовал «мужичку», видя в нем страстотерпца.

решению о самопожертвовании. Христос Крамского – человек, мучительно раздумывающий над судьбами людей. Традиционно божественный образ истолкован художником как образ человеческий. В евангельский сюжет художник вложил мысль о моральной ответственности человека перед миром, близкую взглядам Толстого162.

К лучшим портретам Крамского принадлежит «Портрет писателя Л. Н. Толстого», написанный в 1873 году. Позже он создает серию портретов крестьян: «Полесовщик», портрет крестьянина Мины Моисеева, «Крестьянин с уздечкой». Крестьяне на портретах Крамского, как и в произведениях Толстого, сильные, умные, проницательные люди.

Определенное влияние Толстого испытал на себе другой русской передвижник, И. Е. Репин. Автор «Бурлаков на Волге» и «Крестного хода в Курской губернии» написал несколько произведений на философско-моральные темы, близкие Толстому, в том числе «Николай Мирликийский избавляет от казни трех невинно осужденных», «Искушение Христа» (эти картины были написаны в нескольких вариантах).

В живописи Репина Толстому, однако, недоставало искреннего и глубокого религиозного переживания – того, что он находил в картинах Крамского и Ге. Тем не менее, длительное общение Репина с Толстым оказало на художника воздействие. Не без влияния Толстого Репин в 1896 году написал картину «Дуэль» (второе название – «Простите»). Смертельно раненный на дуэли человек простил своего убийцу и просил у него прощения. Толстому очень понравилась эта картина.

Проводя параллель между Толстым и Репиным, критик В. В. Стасов писал: «Конечно, Репин не Лев Толстой, о том и речи нет, но он тоже принадлежит к той самой породе людей и художников, у которых главный герой их рассказов и изображений – правда, неподкупная, ничем не заласкиваемая, никакими сластями и полезными соображениями, и в этом вся его сила и обаяние»163.

Толстой высоко ценил живопись М. В. Нестерова, автора картины «Видение отроку Варфоломею». Толстой встречался с

[162] Кузьмин А.И. Лев Толстой и русские художники // Литература и живопись. – Л., 1982. – С. 167.
[163] Стасов В. В. Статьи и заметки. – М., 1952. – С. 52.

Уже в таком особом внимании к музыке заключается большая положительная особенность работы Толстого.

Толстой начинает «Что такое искусство?» с вопроса о музыке, с описания репетиции оперы «Фераморс» А. Рубинштейна, проходившей в московской консерватории под дирижерством Сафонова 19 апреля 1897 года. «Фераморс» (Feramors) – лирическая опера по поэме Т. Мурра «Лалла Рук» (немецкое либретто Ю. Роденберга). Писатель присутствовал на этой репетиции. Далее, в середине трактата, Толстой дает описание еще одной оперы – «Зигфрид» Р. Вагнера .

В сущности, характеристика опер А. Рубинштейна и Р. Вагнера во многом повторяет «оперные» эпизоды в романах «Война и мир» и «Анна Каренина». К «новой» опере Толстой всегда относился отрицательно. Если в «Войне и мире» писатель дает ее пародийную характеристику, то через тридцать лет он усиливает резкость отзыва («величайшая нелепость», «гадкая глупость», «образцовое поддельное произведение искусства»).

Толстой по-прежнему не может примириться с неизбежной условностью оперы. Условность оперы, которая неизбежна при любой степени ее реалистического воплощения на сцене, вызывает у Толстого один ответ: так в жизни не бывает. С этим, конечно, трудно согласиться.

Однако при всей запальчивости своей критики «новой» оперы Толстой остро чувствует, что она осуждена на то, чтобы в ней страдала музыкальная сторона. Требование собственно музыкальной правды всегда преобладало у Толстого над требованием правды драматического действия. Самостоятельность музыки, ее неподчинение тексту – вот условие, которое примирило бы Толстого с современной ему оперой.

В тринадцатой главе трактата «Что такое искусство?» Толстой говорит об операх «старых мастеров» Моцарта, Вебера и Россини как примерах органичного соединения текста с музыкой при главенстве музыки.

Толстой противопоставляет их операм Вагнера: «Соединение драмы с музыкой, придуманное в XV веке в Италии для восстановления воображаемой древнегреческой драмы с музыкой, есть искусственная форма, имевшая и имеющая успех... только тогда, когда даровитые музыканты, как Моцарт, Вебер, Россини и

др., вдохновляясь драматическим сюжетом, свободно отдавались своему вдохновению, подчиняя текст музыке, вследствие чего в их операх для слушателя важна была только музыка на известный текст, а никак не текст, который, будучи даже самым бессмысленным, как, например, в «Волшебной флейте», всё-таки не мешал художественному впечатлению музыки.

Вагнер хочет исправить оперу тем, чтобы музыка подчинялась требованиям поэзии и сливалась с нею. Но каждое искусство имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область, и потому, если соединить в одно целое проявления не только многих, но только двух искусств, драматического и музыкального, то требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого, как это и происходило всегда в обыкновенной опере, где драматическое искусство подчинялось или, скорее, уступало место музыкальному» [15, с. 146].

Толстой выдвигает сильные аргументы против соединения музыки с текстом путем подчинения музыки слову и метко характеризует неизбежную в этом случае фрагментарность и неорганичность музыки. Писатель отстаивает принцип «внутренней закономерности» музыки и «полной свободы» ее «от всякого рода предвзятых требований», включая зависимость от текста.

Утверждая в опере самоценное значение музыки, Толстой во многом повторяет мысли, ранее высказанные А. Шопенгауэром в его работе «Мир как воля и представление».

В разделе книги «К метафизике музыки» Шопенгауэр также протестовал против «программы образов» в опере: «… наша фантазия так легко возбуждается музыкой и пробует оформить, облечь в плоть и кровь этот непосредственно говорящий нам, незримый и притом столь оживленный мир духов, т. е. старается воплотить его в аналогичном примере. В этом – источник пения словами и, наконец, оперы, текст которой поэтому никогда не должен выходить из своей подчиненной роли и становиться чем-то главным, не должен делать музыку лишь средством для своего выражения: это – дурная, превратная практика и большое заблуждение. Ибо музыка выражает всюду только квинтэссенцию жизни и ее событий, но вовсе не самые

страшно правдиво написано. Но в этих картинах схвачен только известный психологический момент, т. е. сделано опять-таки писанье с натуры, которое мы видим и в современной литературе»159. Сравнивая Репина с Крамским, Толстой отдавал безусловное предпочтение второму художнику.

Вопрос о творческих связях писателей и художников, литературы и живописи чрезвычайно сложен. Однако при всей специфике у литературы и изобразительного искусства общий объект художественного исследования – человек и одна цель – выразить духовное содержание жизни.

В конце XIX века Толстой оказался одной из центральных фигур литературного и культурного развития. Близость Толстого к художникам, его дружеские отношения с Н. Ге, И. Крамским, И. Репиным, М. Нестеровым, Н. Касаткиным, Н. Орловым и другими имели для них важные последствия. Русские художники испытывали на себе воздействие идей и образов произведений Толстого160. Он привлекал художников как гениальный писатель и в высшей степени яркая, самобытная личность. По словам И. Е. Репина, Толстой был для художников поистине «неисчерпаемым сюжетом»161. Многие художники, в частности Н. Н. Ге, И. Е. Репин, Н. А. Ярошенко, близко соприкоснулись с учением Толстого.

Первым крупным живописцем, с которым познакомился Толстой, был И. Н. Крамской, основатель Товарищества передвижных выставок. Как известно, по инициативе этого художника группа выпускников Академии отказалась писать программную работу на заданную тему, потребовала свободного выбора сюжета. Так возникли Артель художников, а затем и Товарищество передвижных выставок.

В 1872 году на Второй передвижной выставке была показана картина Крамского «Христос в пустыне». Толстой обратил внимание на это произведение. Картина написана на сюжет евангельской легенды о сорокадневном пребывании Христа в пустыне, где он подвергался искушениям сатаны и где пришел к

---

[159] Жиркевич А. В. Первое посещение Толстого // Л. Н. Толстой. – М., 1939. – Кн. II. – С. 426.

[160] Кузьмин А. И. Лев Толстой и русские художники // Литература и живопись. – Л., 1982.

[161] Лев Николаевич Толстой в изобразительном искусстве / Авторы–сост. О. Е. Ершова, Т. К. Поповкина. – М., 1979. – С. 37.

«характерность», в противоположность «искусственности» декадентов и даже Рафаэля.

А. В. Жиркевич в своих мемуарах «Встречи с Толстым» пишет:

«Вот несколько высказываний Толстого о живописи и литературе, записанных мною…

– Я не признаю картинных галерей. В них разбрасываешься, впечатление меркнет. Я предпочитаю им книжку с иллюстрациями, которую можно спокойно перелистывать дома, лежа на кровати.

– По моему мнению, все же лучшей картиной, которую я знаю, остается картина художника Ярошенко «Всюду жизнь» – на арестантскую тему.

– Сколько потрачено бесполезно Репиным времени, труда, таланта для такой бессодержательной картины, как его «Запорожцы». А зачем?»157.

С присущей ему резкостью Толстой определил круг своих интересов в области классического искусства, приуроченных ко времени его пребывания за границей.

« – Вы в Дрездене были, – спросил П. И. Бирюков, – классические картины галереи произвели на вас впечатление?

– Никакого – ответил Л. Н., – т. е. я еще находился под гипнозом, что надо восхищаться. Выжимал, дулся – ничего не вышло.

– Чичерин рассказывал, что вы в Брюсселе занимались тем, что собирали картинки...

– Эти картинки премилые, жанровые – ответил Л. Н. –

Это искусство, а мадонна Рафаэля не есть искусство»158.

Особенно категоричны были взгляды Толстого на современную живопись. А. В. Жиркевич в своих воспоминаниях передает фрагмент разговора с Толстым, где речь идет о художнике Репине: «Я знаю, что вы дружны с Репиным; но это не помешает мне сказать вам правду. У Репина техника доведена до великого совершенства. Но у него, в его картинах, нет идей, двигающих общество вперед. Его «Иоанн Грозный», «Царевна Софья», «Не ждали» – все это хорошо, поразительно, даже

[157] Жиркевич А. В. Первое посещение Толстого // Л. Н. Толстой. – М., 1939. – Кн. II. – С. 427.

[158] Фабрикант М. Толстой и изобразительные искусства: (Контуры проблемы) // Эстетика Льва Толстого. – М., 1929. – С. 318-319.

события, поэтому различия их не должны непременно влиять на нее. Именно эта исключительно ей свойственная всеобщность, при строжайшей определенности, придает ей то высокое значение, которое она имеет как панацея всех наших страданий»119.

Вся тринадцатая глава «Что такое искусство?» полностью посвящена вопросам музыки и является замечательным местом работы Толстого уже потому, что автор пишет о музыке так много и подробно.

Правильно относя всё новое движение в опере к Вагнеру, Толстой посвящает главу критике немецкого композитора как оперного реформатора. Писатель не смутился перед таким явлением, как Вагнер, противопоставив его взглядам – сознание собственной музыкальной правды. В целом же, критика Вагнера в трактате «Что такое искусство?» является развитым повторением того, что сказано в пятой главе седьмой части романа «Анна Каренина», написанного за двадцать лет до трактата.

Интересно, что два современника, противоположные по воззрениям, Ф. Ницше и Толстой, сходным образом выразили неприятие Вагнера и программной музыки.

Ницше, например, в работе «Странник и его тень» так писал о «новой» опере: «Драматическая музыка. Для того, кто не видит, что происходит на сцене, драматическая музыка – бессмыслица, вроде каких-то длинных комментарий к утраченному тексту. Она настойчиво требует, чтобы у нас были уши на месте глаз: но этим совершается насилие над Эвтерпой: бедная муза желала бы иметь глаза и уши на тех же местах, как у других муз»120. Это высказывание почти буквально повторяет восприятие Левиным фантазии «Король Лир в степи»: «… испытывал чувство глухого, смотрящего на танцующих».

Критику программного течения и музыки Р. Вагнера дал немецкий музыковед Э. Ганслик в своей остро полемической книге «О музыкально-прекрасном» (нем. Vom Musikalisch-Schönen; 1854). Центральным для музыкально-эстетической теории Ганслика стало

[119] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // А. Шопенгауэр. Собр. соч. в 6 томах. – Т. 1. – М., 1999. – С. 227.

[120] Ницше Ф. Странник и его тень // Ницше Ф. Сочинения в 3 томах. – Т. 2. – М., 1994. – С. 164.

понятие «абсолютной музыки». Критической атаке Ганслика подверглись также сочинения Ф. Листа, П. И. Чайковского.

Толстой близок Э. Ганслику, утверждавшему, что музыкальная форма является своим собственным содержанием. Э. Ганслик принимал только формальное сходство музыки и эмоционального переживания, но отрицал законность любой дальнейшей интерпретации. Он заявил, что музыка не передает никакого значения вообще, что содержание музыки не что иное, как движущиеся звуковые формы («tonendbewegteFormen») и что «собственно содержанием музыкальной композиции является ее тема»121.

Особое возражение вызвало у Э. Ганслика вагнеровское намерение семантического использования музыки для «представления» эмоциональной жизни: «Это не простое фехтование при помощи слов – возражать самым решительным образом против понятия «представления», поскольку это понятие положило начало величайшим ошибкам в музыкальной эстетике. «Представление» чего-либо всегда включает в себя концепцию двух отдельных вещей, одной из которых посредством особого действия должно быть дано в первую очередь определенное отношение соответствия с другой вещью»122. Музыка, по мнению Ганслика, никогда не должна использоваться таким унизительным образом.

Таким образом, Толстой оказался в русле бурных споров об оперной и симфонической музыке своего времени и занял в них принципиальную позицию. Справедливости ради следует сказать, что Толстой вряд ли был прав, утверждая, что не чувствует подлинной гениальности Вагнера, даже просто богатства его мелодий, хотя бы в тех немногих местах его опер, которые, по его же словам, имеют «самостоятельный музыкальный смысл» [15, с. 148].

[121] Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. – М., 2000. – С. 204.
[122] Там же.

чувства самые простые – житейские… веселия, умиления, бодрости, спокойствия…» [15, с.175].

В зависимости от того чувства, которое вызывает у нас то или иное произведение искусства, христианское искусство Толстой разделяет на два вида: искусство собственно религиозное и искусство, передающее самые простые житейские чувства, которые доступны всем людям, – искусство всемирное. Именно эти два рода искусства писатель считает «хорошими» [15, с.175-176].

Все остальное Толстой относит к искусству дурному, разъединяющему людей. В живописи – это все картины ложно религиозные и патриотические, а также картины, изображающие забавы и прелести пресыщенной жизни, картины, воплощающие женскую наготу.

Предпочтения Толстого в живописи нашли отражение не только в его трактате об искусстве, но и в письмах, дневниках, а также в воспоминаниях современников.

В. Булгаков в своем дневнике последнего года жизни Толстого оставил интересное свидетельство категоричности и независимости вкусов писателя в области изобразительного искусства: « – Не знаю, за что так любят «Сикстинскую мадонну!» – произнес Лев Николаевич. – Ничего хорошего в ней нет. Я, помню, тоже когда-то восхищался ею, но только потому, что восхищались Тургенев, Боткин, а я им подражал и притворялся, что мне тоже нравится…

Ему гораздо больше нравится «Madonna della Sedia» Рафаэля. Нравятся еще ему следующие картины: «Дочь Лавиния» Тициана («Это не красиво, но, видимо, так похоже»); его же «Кающаяся Мария Магдалина» («Превосходно! Я не про красоту говорю, а про правдивость, в противоположность рафаэлевской искусственности»); «Девушка, считающая деньги» Мурильо («Это восхитительно! Какое выражение, какая правдивость! Это не декадентская картина»); «Францисканец» Рубенса («характерно»); «Монна Лиза Джоконда» Леонардо да Винчи»156.

При всей очевидной субъективности суждений Толстого о европейской живописи, они позволяют понять главные критерии писателя в оценке искусства: «правдивость» («так похоже»),

[156] Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – М., 1957. – С. 186.

Толстой считает его эмоциональную «заразительность». По его глубокому убеждению, «признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный – заразительность искусства» [15, с.164]. «Чем сильнее заражение, тем лучше искусство как искусство, не говоря о его содержании, то есть независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает» [15, с.165].

По Толстому, «заразительность» произведения искусства достигается при трех условиях: «1) вследствие большей или меньшей особенности того чувства, которое передается; 2) вследствие большей или меньшей ясности передачи этого чувства и 3) вследствие искренности художника, то есть большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает» [15, с. 165].

Последнее условие Толстой считает самым важным, ибо при отсутствии искренности произведение уже фальшиво, принадлежит к подделкам под искусство.

В шестнадцатой главе трактата Толстой размышляет о природе «хорошего» и «дурного» искусства. В основе высшего, христианского искусства, по Толстому, лежит религиозное, христианское сознание.

Толстой так определяет разницу между искусством христианским и нехристианским: «… искусство нехристианское, соединяя некоторых людей между собой, этим самым соединением отделяет их от других людей, так что это частное соединение служит часто источником не только разъединения, но враждебности к другим людям. Таково все искусство патриотическое, с своими гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство церковное… со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное; таково все искусство утонченное, собственно развратное, доступное только людям, угнетающим других людей…» [15, с. 173]. Иначе говоря, это элитарное искусство для немногих.

По мысли Толстого, «христианское искусство… должно быть кафолично в прямом значении этого слова, то есть всемирно, и потому должно соединять всех людей» [15, с.174].

Соединяет же всех людей только два рода чувства: «чувства, вытекающие из сознания сыновности богу и братства людей, и

1.5. Депоэтизация музыки в повести «Крейцерова соната». Толстой и А. Шопенгауэр

Когда возникает вопрос о Толстом и музыке, прежде всего вспоминается повесть «Крейцерова соната» (1889).

«Крейцерова соната» – одно из наиболее известных камерных произведений Людвига ван Бетховена. Официальное название произведения: Соната № 9 для скрипки и фортепиано ля мажор (ор. 47); посвящено оно французскому скрипачу Родольфу Крейцеру. Первоначально соната была посвящена скрипачу Джорджу Бриджтауэру, который и стал её первым исполнителем 24 мая 1803 года в Вене. В печать соната попала с посвящением уже не Бриджтауэру, а Крейцеру. Парадоксальным образом Р. Крейцер никогда не играл эту сонату – считается, что он счёл её неудобной для исполнения.

Конечно, не музыка сама по себе образует сюжет повести Толстого. Однако поскольку домашнее музицирование, игра на скрипке и фортепиано органично входят в быт главных ее героев, музыка оказывается предметом пристального внимания автора.

Повесть написана после религиозного кризиса Толстого, когда писатель выступил со страстной проповедью евангельских истин и осуждением жизни высшего, образованного сословия. Культурный образ дома, «семейного счастья», сквозной в творчестве Толстого от ранних повестей «Детство», «Семейное счастье» до романов «Война и мир», «Анна Каренина», в «Крейцеровой сонате» оказался заметно сниженным и развенчанным.

В своей поздней повести Толстой сосредоточился на анатомии дворянской семьи, брака, проникнутого, по его мнению, стихийно-чувственным началом, далеким от нравственного «разумного сознания». Музыка Бетховена в контексте повести становится особым средством символизации данной темы.

Чувственность в повести изображена как не контролируемая разумными, нравственными нормами сфера жизни. Толстой связывает ее с двумя феноменами: женской красотой и музыкой.

Очевиден параллелизм их описаний в повести. Аналогия – в гипнотическом воздействии женской привлекательности и музыки на окружающих.

По словам автора, женщина «властвует, действует на чувственность мужчины, через чувственность покоряет его… А раз овладев этим средством, она уже злоупотребляет им и приобретает страшную власть над людьми» [12, с. 142].

О музыке сказано почти то же: «… страшная вещь музыка… Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом… мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу» [12, с. 179].

По мысли Позднышева, эти угрожающие семье начала одобрены и поддержаны общественным мнением. Герой Толстого рассказывает о своей беспорядочной половой жизни в молодости, которой не мешают, однако, планы будущей «чистой» семейной жизни: «Ну, вот так я и жил до тридцати лет, ни на минуту не оставляя намерений жениться и устроить себе самую возвышенную, чистую семейную жизнь» [12, с.137].

Позднышев не согласен с общепризнанным мнением о домашнем музицировании: «Люди занимаются вдвоем самым благородным искусством, музыкой; для этого нужна известная близость, и близость эта не имеет ничего предосудительного… А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе» [12, с. 174-175].

Любовь и музыка – традиционные предметы воспевания поэтов, художников, музыкантов: «Возьмите всю поэзию, всю живопись, скульптуру, начиная с любовных стихов и голых Венер и Фрин, вы видите, что женщина есть орудие наслаждения… И заметьте хитрость дьявола: ну, наслажденье, удовольствие, так так бы и знать, что удовольствие, что женщина сладкий кусок. Нет, сначала рыцари уверяли, что они боготворят женщину… Теперь уже уверяют, что уважают женщину…» [12, с.154].

«Предполагается в теории, что любовь есть нечто идеальное, возвышенное…» Толстой имеет в виду культурную традицию, от Петрарки до Пушкина, когда женщина была предметом обожествления, сакрализации, – и видит в этом большую долю лукавства.

Разительное несовпадение принятого в обществе отношения к любви и музыке, возведения их в культ искусством и реального

Толстого в Николае Николаевиче Ге, религиозная живопись которого оказалась во многом созвучной живописи Михайлова.

2.2. Русские художники в оценках Льва Толстого. Толстой и Н. Н. Ге

В трактате «Что такое искусство?» есть немало страниц, посвященных живописи и художникам. На некоторых из них Толстой критикует «новое», декадентское изобразительное искусство, в частности импрессионизм.

Одно из общих свойств этого искусства, по мысли Толстого, заключается в следовании принципу эффектности. Проявляется это, например, в «изображении одним искусством того, что свойственно изображать другому, так чтобы музыка «описывала», как это делает вся программная музыка, и вагнеровская, и его последователей, а живопись, драма и поэзия «производили бы настроение», как это делает все декадентское искусство» [15,с.131].

Так живопись «настроения» – импрессионизм оказывается в поле критики Толстого. Очевидно, что толстовская критика декадентского искусства все же чересчур запальчива, временами наивна и порой сама не выдерживает критики.

Однако глубоки и убедительны в двенадцатой главе трактата размышления Толстого о «технике» и «школе» в изобразительном искусстве. По мнению писателя, «никакая школа не может вызвать в человеке чувство и еще менее может научить человека тому, в чем состоит сущность искусства: проявлять чувство своим особенным, ему одному свойственным, образом» [15, с.142-143].

Толстой ссылается на глубокое изречение об искусстве русского художника К. Брюллова: «Искусство начинается там, где начинается чуть–чуть» [15, с.143]. Этому «чуть–чуть», по мысли Толстого, не учат в школах, это признак подлинного таланта. Размышления Толстого о роли малых величин в искусстве перекликаются со страницами романа «Анна Каренина», посвященными Михайлову («пятно стеарина»).

В пятнадцатой главе работы Толстой задумывается о природе искусства вообще. Основополагающим признаком искусства

никто никогда не передавал. Это он знал твёрдо и знал уже давно, с тех пор как начал писать ее» [9, с. 42]. Михайлову противопоставлен Вронский, думавший о своей картине, что она «очень была очень хороша, потому что была гораздо более похожа на знаменитые картины, чем картина Михайлова» [9, с. 52].

Михайлов и Вронский – оба пишут портреты Анны. После портрета Анны, выполненного Михайловым, Вронский перестал писать свой. Картину же из средневековой жизни он продолжал. Но и этой картине не суждено быть завершенной: «Он смутно чувствовал, что недостатки ее, мало заметные при начале, будут поразительны, если он будет продолжать» [9, с. 52].

С глубоким сарказмом Толстой подчеркнул отличие эскизов и набросков любителя от творений настоящего художника. У художника воплощение сюжета оформляет первоначальную идею, у дилетанта – убивает ее, обнаруживая бессилие автора.

По парадоксальной логике Толстого, техника только вредит искусству, ибо плодит дилетантов. В дневнике в 1901 году Толстой записывает: «Одно из самых вредных дел, в особенности для той самой цели, которой хотят достигнуть, есть обучение искусству, то есть тем образцам, которые считаются лучшими, тому вкусу, который царствует. Ничто так не задерживает развитие искусства» [22, с. 137].

Михайлов и Вронский пишут портреты Анны, однако Вронскому не дается этот портрет. Толстой еще раз тонко проводит границу между дилетантом и истинным художником, который умеет «снимать покровы», чтобы показать всем открывшиеся ему «границы содержания».

Михайлову достаточно нескольких сеансов, чтобы сразу уловить и передать на полотне «самое милое… душевное выражение» Анны. «“Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение”, – думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение. Но выражение это было так правдиво, что ему и другим казалось, что они давно знали его» [9, с. 50].

Михайлов – тип художника, наиболее близкий Толстому. Это художник, изобразивший Сына Божия человеком и высказавший никем прежде в искусстве не высказанную мысль о глумлении грубой силы над Истиной и Божьим словом. Такой художник «оживет» для

безнравственного наполнения их в жизни – остро волнует, «раздражает» Позднышева.

«Раздражение», «ненависть» становятся ключевыми словами в повести. «Раздражение» определяет отношения героя с женой: «Стоило на волосок выступить из этого до невозможности сузившегося кружка разговоров, чтобы вспыхнуло раздражение» [12, с.162]. «Раздражающим душу образом» действует и музыка.

«Раздражение» и ненависть – знак преобладания в жизни стихийного начала, утраты людьми разумного сознания, предвестие грозящей семейной и жизненной катастрофы.

Музыка Бетховена усиливает нравственный «туман» семейной жизни Позднышевых, лишает их способности контролировать свою психическую и бытовую жизнь.

Сначала музыка упоминается в повести в ряду других светских увлечений: «Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? Как поучительно! А на тройке, а спектакль, а симфония? Ах, как замечательно. Моя Лиза без ума от музыки» [12, с. 141]. Следующий момент – переломный в жизни героини, когда она, получив возможность снять с себя бремя рождения детей, «опять взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось» [12, с. 166].

Кульминацией музыкальной темы повести является воскресный домашний концерт. Этот музыкальный эпизод предшествует главным драматическим событиям: ревности Позднышева к скрипачу Трухачевскому, а затем убийству им своей жены.

В роковой вечер «начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот… и началось». И прежде жена Позднышева музицировала с Трухачевским «какие-то песни без слов и сонатку Моцарта». И в воскресном концерте звучали «элегия Эрнста и еще разные вещицы» [12, с. 180].

Но «ужасно» поразило Позднышева исполнение «первого престо» из Крейцеровой сонаты Бетховена. Именно с этой частью сонаты связано ощущение непостижимой, могущественной, «раздражающей» силы музыки и неуместности ее в светской гостиной среди декольтированных дам и мороженого: «Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо?

Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, эта вещь подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Все те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете» [12, с. 180].

Соната Бетховена действует на Позднышева одновременно «ужасно» и «радостно». «Радостно» – потому что, как воспоминание, открывает ему чувства, которых он «не знал до сих пор». «Ужасно» – оттого что природа музыки непостижима, она «раздражает» эмоции, властно подчиняет, захватывает душу. По словам Позднышева, музыка «заставляет меня забывать себя, мое истинное положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу» [12, с. 179].

Толстой, несомненно, писал повесть не без воздействия взглядов Платона, но еще в большей мере – А. Шопенгауэра.

Автор повести ссылается на Китай, говоря о цензуре над музыкой: «В Китае музыка государственное дело… Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих…» [12, с. 180]. Однако еще Платон в своем «Государстве» (III) выразил мысль о необходимости государственного контроля над музыкой.

Мысль об иррациональной, «ужасной» природе музыки сближает Толстого с воззрениями на музыку немецкого философа Артура Шопенгауэра. Шопенгауэр в своей главной работе «Мир как воля и представление» (1818), в разделе «К метафизике музыки», выразил представление о музыке как о метафизическом искусстве,

Позже, обратившись в двенадцатой главе трактата «Что такое искусство?» к вопросу о технике и содержании в произведении искусства, Толстой сошлется на глубокую мысль русского художника К. Брюллова: «Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, чуть-чуть тронули, и все изменилось», сказал один из учеников. «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть», сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства» [15, с. 143].

Искусство достигает своей цели – «заражения» чувствами – в той мере, в какой художник находит бесконечно малые выразительные моменты. Этому «чуть-чуть», по мысли Толстого, не учат в школах, это не «техника», но признак подлинного таланта, умеющего видеть «границы содержания».

Мысль о значении «чуть-чуть» в настоящем искусстве Толстой повторит в своем отзыве о скульпторе П. П. Трубецком. Трубецкой несколько раз бывал в Ясной Поляне, ему принадлежит статуэтка «Л. Н. Толстой верхом». Толстой, при всей его нелюбви к скульптуре, высоко ценил талант Трубецкого. В. Булгаков передает отзыв о нем Толстого: «Трубецкой удивлял меня, как этим удивляет большой художник и в музыке! Он лепил статуэтку: вот этакая рука и такая головка, и он в этой головке кое-что снимет, кое-что прибавит, и получается то, что он хочет»155.

По мысли Толстого, отличие художника от дилетанта заключается не в том, что один владеет искусством писать (рисовать, ваять), а другой нет, а в том, что один видит нечто такое, чего не видят другие.

Толстой одновременно подчеркивал содержательную ценность искусства и важность особых форм, в которых художник видит мир. Эта слитность содержания и техники при главенстве первого дана в романе «Анна Каренина» в яркой формулировке: «... технику противополагали внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно» [9, с. 47].

Подлинный художник всегда находит собственные, новые пути в искусстве. Художник Михайлов симпатичен Толстому, ведь он «не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать и передал в этой картине,

[155] Булгаков В. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. – М., 1957. – С. 288.

Искусство, по Толстому, это «чуть-чуть», доступное видению только истинного таланта. Как, например, случайное «пятно стеарина» на рисунке Михайлова, вдруг давшее изображенной на ней фигуре новую, живую позу: «Он рисовал эту новую позу, и вдруг ему вспомнилось с выдающимся подбородком энергическое лицо купца, у которого он брал сигареты, и он это самое лицо, этот подбородок нарисовал человеку. Он засмеялся от радости. Фигура вдруг из мертвой, выдуманной стала живая и такая, которой нельзя уже было изменить. Фигура эта жила и была ясно и несомненно определена» [9, с. 42].

В противоположность традиционному представлению о технике как о положительном качестве, отличающем талант, Толстой в размышлениях Михайлова парадоксальным образом подчеркивает отрицательное содержание этого понятия, соседствующее с отсутствием искреннего переживания, а значит – с фальшью. Писатель отвергает привычное понимание мастерства как всё большего овладения техникой.

«Технике» Толстой противопоставляет подлинное искусство как способ «снятия покровов», которые скрывают от художника и от зрителя истину – «открывшееся художнику содержание»: «Но делая эти поправки, он (Михайлов – Г. А.) не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе, такою, какою она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна» [9, с. 42].

Создавая образ Михайлова, Толстой рисует сам процесс, «кухню» творческой работы художника-реалиста. Художник впитывает в себя впечатления жизни, отбирает самые характерные, подчас сокровенные черты, выражающие главное в людях. Создавая образ, он «снимает покровы», открывая то, что составляет душу образа, его сущность.

Так, «… мягкое освещение фигуры Анны… поразило его. Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впечатление, так же как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится». И далее: «… отметил в своем воображении еще выражение лица Вронского, в особенности его скул» [9, с. 43].

непосредственно отражающем «волю» и оттого самом могущественном среди других искусств123.

Еще не зная работ немецкого философа, Толстой во многом сходился с ним во взглядах, а узнав их, назвал Шопенгауэра «гениальнейшим из людей». 30 августа 1869 года Толстой писал Фету по поводу его перевода труда Шопенгауэра «Мир как воля и представление»: «Знаете ли, что было для меня нынешнее лето? Неперестающий восторг перед Шопенгауэром и ряд духовных наслаждений, которых я никогда не испытывал. Я выписал все его сочинения и читал и читаю…

Не знаю, переменю ли я когда мнение, но теперь я уверен, что Шопенгауэр гениальнейший из людей» [18, с. 682].

В годы, предшествовавшие работе над «Анной Карениной», и во время написания романа Толстой усиленно занимался философией. «… философские вопросы нынешнюю весну сильно занимают меня», – писал он Н. Страхову 11 мая 1873 года [18, с.733]. Наибольшее внимание Толстого привлекли сочинения Платона, Канта, Шопенгауэра, Декарта и Спинозы, «тружеников независимых, страшных по своей оторванности и глубине»124.

Два основных мотива в системе Шопенгауэра оказались особенно близки Толстому – пессимистическая мысль о призрачности индивидуального бытия и ощущение метафизической природы и самодостаточности музыки в мире125.

По мысли Шопенгауэра, музыка принципиально отличается от всех других искусств, стоит особняком. Это «великое и прекрасное искусство так сильно влияет на душу человека и так полно и глубоко понимается им в качестве всеобщего языка, который своей внятностью превосходит даже язык наглядного мира…» 126

Отталкиваясь от теории «идей» Платона и развивая ее, Шопенгауэр замечает: «Адекватной объективацией воли служат платоновские идеи; вызвать познание этих идей путем изображения

---

[123] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // А. Шопенгауэр. Собр. соч. в 6 томах. – Т. 1. – М., 1999.

[124] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 48. – М., 1952 – С. 126.

[125] Кривых Е. Ю. Метафизика воли в иррационалистических концепциях А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше // Вестник Челябинского государственного университета.– 2009. № 33 (171). Философия. Социология. Культурология. – Вып. 14. – С. 151–155.

[126] Шопенгауэр А. Собр. соч. в 6 томах. – Т.1. – С. 222-223.

отдельных вещей (ибо таковыми являются все художественные произведения)… – вот цель всех других искусств… Музыка – это непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей»127.

Таким образом, философ рассматривает музыку как «отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе»128.

По словам Шопенгауэра, мелодия иррациональна, лишена какой-либо рефлексии, логики: «Изобрести мелодию, раскрыть в ней все глубочайшие тайны человеческого желания и ощущения – это дело гения; здесь его творчество очевиднее, чем где бы то ни было: оно далеко от всякой рефлексии и сознательной преднамеренности и может быть вызвано вдохновением. Понятие здесь, как и всюду в искусстве, бесплодно»129.

Утверждая, что «… музыка – это язык чувства и страсти, подобно тому как слова – это язык разума», Шопенгауэр цитирует Платона: «… уже Платон определяет ее как melodiarum motus, animi affectus imitans» («движение мелодий, подражающее волнениям души»). Философ цитирует и Аристотеля: «Cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus similes esse exhibent?» («Почему ритмы и мелодии, будучи простыми звуками, тем не менее оказываются похожими на душевные состояния?»)130.

По Шопенгауэру, музыка выражает всеобщие чувства безотносительно к конкретным мотивам и событиям: «… музыка имеет к ним не прямое, а лишь косвенное отношение, так как она выражает вовсе не явление, а исключительно внутреннюю сущность, в себе всех явлений, самую волю. Она не выражает поэтому той или другой отдельной радости, той или другой печали, муки, ужаса, ликования, веселья или душевного покоя: нет, она выражает радость, печаль, муку, ужас, ликование, веселье,

[127] Там же. – С. 224.
[128] Шопенгауэр А. Собр. соч. в 6 томах. – Т.1. – С. 224.
[129] Там же. – С. 226.
[130] Там же. – С. 226.

В романе «Анна Каренина» Толстой глубоко осмыслил всегда волновавшие его вопросы любительства и профессионализма в искусстве, техники и содержания. Противопоставление художника-дилетанта Вронского профессиональному живописцу Михайлову поднято Толстым до высоты глубоко принципиальной проблемы, полярно противоположного отношения к искусству вообще.

Вронский – любитель; Толстой почти с презрением подчеркивает его случайность в живописи: «Так как смолоду у него была способность к живописи и так как он, не зная, куда тратить свои деньги, начал собирать гравюры, он остановился на живописи, стал заниматься ею…» [9, с. 37]. Дилетантскую сущность Вронского-художника сразу же понял Михайлов: «… знатные и богатые русские, ничего не понимающие в искусстве, но прикидывавшиеся любителями и ценителями» [9, с. 44].

Труд подлинного художника показан в романе как творчество, полное тревог, мучений, сомнений; «труд» же дилетанта – как приятное времяпровождение, дань светской моде. Вронскому приятна роль «скромного художника, отрекшегося от света, связей, честолюбия для любимой женщины» [9, с.38].

Занятия живописью Вронского – «избранная роль», и эту роль он играет талантливо: «У него была способность понимать искусство и верно, со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него есть то самое, что нужно для художника» [9, с. 37].

Единственной проблемой его «на пути становления как художника» был выбор рода живописи, которому он хотел подражать. У Вронского вдохновение идет не от жизни, а от подобия жизни, цель его усилий – овладение техникой знаменитых мастеров, известными «родами живописи». О нем сказано: «… но он не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду» [9, с. 38]. Оттого Вронский вдохновлялся «очень быстро и легко». Ирония Толстого тут очевидна.

Вронский завидует «технике» художника Михайлова, считая живопись ремеслом, набором технических приемов. Толстой же, как и Пушкин, убежден, что искусство «поверить алгеброй» невозможно, не умертвив его.

Антитеза Христа и Пилата на картине Михайлова делает «Увещание Пилатом» важнейшим символом романа «Анна Каренина». Главной темой своего романа Толстой сделал выбор между жизнью животной, для собственного блага, и духовной, по Божьему закону любви. Пилат на картине – чиновник, который «не ведает, что творит», воплощение эгоизма и неведения. Христос же, по замечанию Анны, сострадает даже своему палачу.

Две евангельские фигуры символизируют, по мысли Толстого, современную ситуацию. Светский Петербург, цивилизованное общество трактуются автором «Анны Карениной» в соответствии с евангельским сюжетом как новейшее «язычество», забывшее о Боге.

В поздние годы, после религиозного кризиса, для Толстого остро встанет вопрос о соотношении красоты и добра в искусстве. В шестнадцатой главе трактата «Что такое искусство?» (1897) писатель глубоко задумается о природе настоящего искусства, в отличие от «дурного». В полемике со многими эстетиками он утверждает, что цель и содержание искусства заключаются не в достижении впечатления красоты и не в доставлении удовольствия и наслаждения, а в духовном объединении людей.

В основе высшего, христианского искусства, по Толстому, лежит религиозное чувство: «… содержание христианского искусства – это такие чувства, которые содействуют единению людей с богом и между собойТолстой ценит очень высоко, говоря при этом: "перед. И естесственно времени969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696969696» [15, с.173].

По мнению писателя, произведений живописцев, особенно знаменитых, передающих искреннее чувство любви к Богу и ближнему, в сущности, не так много. Большинство евангельских картин Толстой не относит к христианскому искусству, так как они не могут передать того религиозного чувства, которого нет у авторов.

К произведениям, передающим это чувство в полной мере, автор трактата относит живопись И. Крамского и особенно Н. Ге. Сам же тип религиозного художника Толстой воплотил в образе Михайлова.

душевный покой вообще, как таковые сами по себе, до известной степени in abstracto, выражает их сущность без какого-либо побочного дополнения и без мотивов к ним. Тем не менее мы понимаем ее в этой извлеченной квинтэссенции в совершенстве»131.

По Шопенгауэру, язык музыки – всеобщий и интимный язык человеческих чувств и страстей. Философ дает емкое и точное определение музыки: «Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi» («Музыка – бессознательное метафизическое упражнение души, не ведающей, что она философствует»)132.

Так, в симфониях Бетховена Шопенгауэр слышал «все человеческие страсти и аффекты: радость, горе, любовь, ненависть, ужас, надежду во всех своих бесчисленных оттенках, но все как бы in abstracto, без частных определений…»133.

Во взглядах Шопенгауэра на музыку Толстой находил созвучие собственным мыслям о «страшной», непостижимой способности музыки эмоционально будоражить человека. А. Б. Гольденвейзер 29 июля 1909 года записал слова Толстого о Шопенгауэре: «Я играл на фортепиано. Перед этим Л. Н. сказал мне: « – Вы играть будете, а помните, что Шопенгауэр сказал о музыке? Когда слушаешь музыку, потом остается еще что-то, как будто недоговоренное, неудовлетворяющее. И это совершенно верно.

Александр Сергеевич заметил, что это и во всяком искусстве.

– Да, но особенно в музыке, – сказал Л. Н.»134

Толстой всегда остро ощущал предельный драматизм произведений Бетховена. Н. Н. Гусев в своих воспоминаниях передает слова Толстого о Бетховене, сказанные им в разговоре с композитором С. И. Танеевым: «Вчера вечером С. И. Танеев много играл, между прочим, Бетховена. Льву Николаевичу понравился и Бетховен. Танеев напомнил ему его неодобрительный отзыв о Бетховене в «Что такое искусство?»

– Я и теперь думаю, – оговорился Лев Николаевич, – что Бетховен внес в музыку несвойственный ей драматизм. Он еще, с его

---

[131] Там же. – С. 227.
[132] Шопенгауэр А. Собр. соч. в 6 томах. – Т.1. – С. 230.
[133] Там же. – С. 376.
[134] Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания. – С. 236.

огромным талантом, справлялся этим; но его последователи довели это до уродливости»135.

По мысли Толстого, «музыка должна утишать, умилять, а не возбуждать страсти»136. В другой раз Толстой сказал о Бетховене: «Я не люблю его, т. е. не то, что не люблю его, но он слишком сильно захватывает, а этого не нужно, музыка должна лишь веселить»137.

Позднышев остро чувствует, что первая часть Крейцеровой сонаты Бетховена (Presto) не вписывается в привычную атмосферу домашнего музицирования. Вечер в доме Позднышевых все же закончился «благополучно», во многом под «радостным» впечатлением музыки: «Я в первый раз с истинным удовольствием пожал ему (Трухачевскому – Г.А.) руку…» [12, с. 81].

Но сразу после домашнего концерта, во время поездки Позднышева по делам, музыка оборачивается для него своей «ужасной» стороной. Она рождает в нем «бешеного зверя ревности», музыку он уже воспринимает как «самую утонченную похоть чувств»: «… между ними связь музыки, самой утонченной похоти чувств» [12, с. 182].

Воздействие музыки трактуется в «Крейцеровой сонате» не в привычном платоновском, поэтическом смысле, созвучном самому Толстому на протяжении многих лет его творчества, но, напротив, как стихия, пробуждающая в человеке страстное, животно-чувственное начало. Соната Бетховена становится в повести причиной двух преступлений: прелюбодеяния и убийства.

Сын писателя Сергей Львович вспоминал, что в поздние годы музыка Бетховена стала действовать на Толстого иначе, чем прежде: «Музыка стала не столько умилять, сколько волновать и даже раздражать его». И далее: «… во время писания «Крейцеровой сонаты» Лев Николаевич старался выяснить себе, какие именно чувства выражаются первым престо «Крейцеровой сонаты»; он говорил, что введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует, что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное,

[135] Найдорф М. И. Музыкальность Л. Н. Толстого. Источники мотивации. – 1990. – С. 82.
[136] Лев Толстой и музыка / Сост. З. Г. Павлюк и А. В. Прохорова. – М., 1977. – С. 201.
[137] Лев Толстой и музыка / Сост. З. Г. Павлюк и А. В. Прохорова. – М., 1977. – С. 152.

ему жалко Пилата» [9, с. 46]. Анна разглядела в лице Христе сострадание – чувство, в котором нуждается сама.

И только Михайлов видит картину целиком и знает, что «того, что он хотел передать и передал на этой картине, никто никогда не передавал» [9, с.48]. Картина воспроизводит нравственно-психологическую ситуацию попрания властью духовного Учения, которое воплощает Христос. Михайлов изобразил на картине случившуюся однажды трагедию, которая повторилась через два тысячелетия: решительный отказ всех от Христа и его Учения. Только сам художник ощущает созвучность евангельского сюжета современности, живущей по языческим нормам и утратившей Бога.

Именно этот мотив сближает картину Михайлова с серией евангельских картин Николая Ге, созданных в период после его знакомства с Толстым, особенно с картиной «Что есть истина? Христос и Пилат».

К картине Михайлова можно отчасти отнести будущую толстовскую интерпретацию этой картины Ге. В письме к П. М. Третьякову от 30 июня 1890 года Толстой напишет: «Христос видит, что перед ним заблудший человек, заплывший жиром, но он не решается отвергнуть его по одному виду и потому начинает высказывать ему сущность своего учения. Но губернатору не до этого, он говорит: какая такая истина? и уходит. И Христос смотрит с грустью на этого непронизываемого человека.

Таково было положение тогда, таково положение тысячи, миллионы раз повторяется везде, всегда между учением истины и представителями сего мира» [19, с. 195].

По словам Толстого, замученный Христос сострадает духовно непроницаемому («непронизываемому») Пилату – мысль, которую писатель за двадцать лет до этого письма выразил в романе «Анна Каренина».

Мотив глумления над Учением будет представлен во всей поздней живописи Ге, особенно в последней знаменитой картине, над которой художник работал с перерывами десять лет, – «Распятии» (1894). Как напишет позже Лев Толстой в письме к Николаю Ге, картины художника на евангельские сюжеты запечатлели важнейший момент современной истории: «распятия» Христа и «смерти учения» [19, с. 32].

чудес и мистики в религии – всё это было достаточно созвучно «ивановско-штраусовско-ренановскому отношению к Христу».

Конечно, невозможно отождествление Михайлова с Крамским, так же как отождествление героев «Анны Карениной» с их реальными прототипами. «Я бы очень сожалел, – говорил Толстой, – ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо» [6, с. 358].

Толстой в своем романе воплотил тип художника, отступившего от традиционно-канонического изображения Христа как Богочеловека. При этом в Михайлове Толстой во многом повторил черты Крамского-живописца и предвосхитил черты Н. Н. Ге, тесное знакомство с которым произойдет только в 1880-е годы.

Религиозное полотно Михайлова воспроизводит известный евангельский сюжет «Христос перед судом Пилата»: «Он (Михайлов – Г.А.) видел на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна» [9, с. 45].

Каждый из гостей мастерской Михайлова – Анна, Вронский, Голенищев – обращает внимание на различные элементы его религиозной картины, и, по сути, видят ее по-разному.

Вронский говорит лишь о «технике» в обрисовке фигур на заднем плане: «Да, удивительное мастерство!.. Как эти фигуры на заднем плане выделяются! Вот техника! – сказал он, обращаясь к Голенищеву и этим намекая на бывший между ними разговор о том, что Вронский отчаивался приобрести эту технику» [9, с. 47].

Голенищев осуждает «фальшивое» направление, к которому, по его мнению, принадлежит картина, но высказывает точную мысль об изображенной на картине фигуре «чиновника» Пилата: «… меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит» [9, с. 45-46].

Анна, со свойственной ей душевной чуткостью, замечает «центр» картины – «выражение Христа», которое ей больше всего понравилось: «Как удивительно выражение Христа!.. Видно, что

успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой, – оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность»138.

Так светлый, платоновский взгляд на музыку сменяется в «Крейцеровой сонате» взглядом трезвым, жестким, лишенным иллюзий. Признание загадочной, непостижимой природы музыки вообще и особенно музыки Бетховена сближает Толстого с «метафизикой музыки» А. Шопенгауэра.

1.6. «Крейцерова соната» и романтическая традиция («Русские ночи» В. Ф. Одоевского)

В «Крейцеровой сонате» Толстой вступает в резкую полемику с поэтической трактовкой музыки как проявления прекрасного. В своем сложном отношении к музыке Толстой оказывается близок не только Шопенгауэру, но и писателям-романтикам, в частности – В. Ф. Одоевскому, автору романа «Русские ночи» (1844).

До сих пор вне внимания исследователей оставался тот факт, что В. Одоевский и Толстой созвучны друг другу в своем пристальном художественном внимании к музыке Бетховена и в неоднозначной оценке ее и музыки в целом.

Романтики, как европейские, так и русские, неоднозначно воспринимали музыку, хотя, конечно, преобладал высокий взгляд на нее как форму романтического томления по идеалу.

Однако в своем понимании музыки романтики достаточно близко соприкоснулись с философией А. Шопенгауэра. Сближает их ощущение «метафизической» природы музыки, ее особого, «невыразимого» обычным языком содержания. Подобно Шопенгауэру, романтики воспринимали музыку как всеобщий и интимный язык чувств, человеческих страстей и так же считали, что музыка передает то, что лежит за пределами логики и что не под силу передать человеческой речи

Теоретик романтизма В.-Г. Вакенродер в своей книге «Фантазии об искусстве» выразил сложный взгляд на музыку, на ее

---

138 Толстой С. Л. Музыка в жизни моего отца // С. Л. Толстой. Очерки былого.– Тула, 1965. – С. 404-405.

«ужасную», «загадочно-двойственную» природу. Вакенродер называет музыку аналогом «душевных мистерий»: «Эта своенравность, с которой в душе человека часто дружат и роднятся между собой радость и боль, природа и искусственность, невинность и неистовство, смех и страх, – какое еще искусство может представить на своей сцене все эти душевные мистерии с такой темной, таинственной, захватывающей значимостью? Одни и те же звуки всегда отзываются в нашем сердце – и тогда, когда мелодия, презирая все суеты мира, с благородной гордостью стремится к небесам, и когда, презирая все небеса и богов, дерзко стремится к одному лишь земному блаженству. И именно эта греховная невинность, эта ужасная, загадочно-двойственная неясность подлинно превращает музыку в божество для человеческих сердец»139.

Э.Т.А. Гофман в цикле «Крейслериана», в разделе «Инструментальная музыка Бетховена», дает интересную сравнительную оценку музыки трех великих композиторов – Моцарта, Гайдна и Бетховена. По его мысли, музыка Бетховена наиболее драматична и выражает в полной мере романтическое томление: «Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показали нам это искусство в полном блеске; но кто взглянул на него с безграничной любовью и проник в глубочайшую его сущность – это Бетховен… В сочинениях Гайдна раскрывается детски радостная душа… Моцарт вводит нас в глубины царства духа… Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключена сущность романтизма»140.

Такая характеристика музыки Бетховена, которая «движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби», созвучна восприятию ее Вакенродером и Шопенгауэром.

Мысль о глубинном драматизме музыки Бетховена, не умиляющем, но «раздражающем» ее воздействии еще до Толстого выразил русский романтик В. Ф. Одоевский в повести «Последний квартет Бетховена», вошедшей в роман «Русские ночи».

---

139 Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977. – С. 178.

140 Гофман Э. Т. А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М., 1972. – С. 42-43.

«человеческий», был созвучен его собственному восприятию. По воспоминаниям А. В. Жиркевича, Толстой говорил: «“Христос” Крамского – великая вещь. Я понимаю этого Христа и вижу в нем глубокую мысль. А взгляните на большинство наших художников. Для чего они пишут? Конечно, для публики, как современные литераторы. Картины их покупаются, – а я ни за что не повесил бы у себя всех этих Шишкиных, Клеверов, Маковских и т. п. Они не будят мой ум, а только – чувство, раздражают глаз и не забрасывают в душу никакого тревожащего совесть луча... А «Христос» Крамского забрасывает туда этот луч, и повесьте у себя эту картину – она вечно будет тревожить вашу душу»153.

Крамской был первым среди художников, создавших портрет Толстого. Выполнен портрет был в 1873 году, в период написания Толстым романа «Анна Каренина». Художник одновременно писал два портрета: один находится в Третьяковской галерее в Москве, второй – в Яснополянском доме-музее. Сеансы проходили в Ясной Поляне почти ежедневно с 6 сентября по 3 октября, со спорами и рассуждениями об искусстве. Многое из этих бесед нашло отражение в романе «Анна Каренина» на страницах, посвященных художнику Михайлову.

В 1873 году, когда произошла встреча Крамского с Толстым в Ясной Поляне, художник обдумывал замысел новой картины «Хохот» («Осмеяние Христа»). По-видимому, он рассказывал об этом и Толстому. Сюжет картины Михайлова «Увещание Пилатом» очень близок к замыслу Крамского.

С. Н. Гольдштейн в своей книге «Крамской. Жизнь и творчество» справедливо заметил, что «в период работы Крамского над портретами Толстого не только художник был занят изображением писателя, но и писатель одновременно творил портрет художника»154.

Художник Михайлов принадлежит к «ивановско-штраусовско-ренановскому» направлению в живописи, или, как Крамской, к исторической школе живописи. В русле неофициального религиозного направления в искусстве находилось творчество самого Толстого. Поздняя «ересь» Толстого, его особое христианство, неприятие

---

153 Жиркевич А. В. Первое посещение Толстого // Л. Н. Толстой. – М., 1939. – Кн. II. – С. 426.

154 Гольдштейн С. Н. Крамской. Жизнь и творчество. – М., 1965. – С. 138.

изобразительном искусстве: академическом и нетрадиционном изображении Христа в живописи, профессионализме и любительстве, технике и содержании в произведении искусства.

Направление, в котором работает Михайлов, Голенищев называет «фальшивым», а о картине говорит как о примере «ивановско-штраусовско-ренановского отношения к Христу и религиозной живописи» [9, с. 39].

Речь идет о новом направлении в искусстве, которое отвергало учение о божественности Христа и рассматривало его как «историческое лицо». Голенищевым упомянуты немецкий философ Давид Штраус, автор книги «Жизнь Иисуса» (1835), и французский историк Эрнест Ренан, автор исследования с таким же названием (1863). К этому же направлению причислен и русский художник Александр Иванов.

По словам Голенищева, на картине Михайлова «Христос представлен евреем со всем реализмом новой школы» [9, с. 39]. Голенищев осуждает подобную «реалистическую» трактовку Христа, считая, что Михайлов нарушил конвенцию в изображении Христа, созданную его великими предшественниками – Рафаэлем, Тицианом, Рубенсом.

Действительно, Христос на картине Михайлова имеет отношение к направлению в искусстве, положившему начало исторической школе и связанному с воплощением «исторического Иисуса». Так, Христос Ренана лишен каких-либо сверхъестественных свойств, представлен как духовно совершенный человек, моральный идеал многих поколений151.

В истории русской неофициальной религиозно-исторической живописи XIX века видное место принадлежит А. Иванову, автору картины «Явление Христа народу», И. Крамскому, создателю картины «Христос в пустыне», и Н. Ге, автору серии картин на евангельские сюжеты. Так возникла «историческая школа», по-новому взглянувшая на традиционные церковно-религиозные сюжеты и, по словам критика В. В. Стасова, давшая первую идею Христа «более человечественного, чем небесного»152.

Толстой высоко оценил картину Крамского «Христос в пустыне». Образ Христа, не столько «божеский», сколько

[151] Ренан Э. Жизнь Иисуса. – Ростов-на-Дону, 2004. – С. 39.
[152] Стасов В. В. Собр. соч. – Т. 3. – СПб., 1894. – С. 516.

Автобиографический герой Одоевского, носящий имя Фауст, размышляет о своем странном ощущении от музыки немецкого композитора: «Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена – еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет – с отчаяния… странное дело: всякая другая музыка, особенно гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее; действие, производимое музыкой Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает… Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить»141.

В диалоге Фауста с одним из почитателей Гайдна высказана мысль о том, что «Бетховен не верил тому, чему верил Гайдн», и «никогда не был в состоянии написать духовной музыки»142.

Говоря о «неверии» Бетховена и «раздражающей», «мучительной» дисгармоничности его музыки, особенно позднего периода творчества, В. Ф. Одоевский непосредственно предвосхищает взгляд Льва Толстого на наследие немецкого композитора.

Толстой, как и В. Одоевский, много размышлял о связи искусства и морали, красоты и добра. По мысли двух художников, музыка по своей природе амбивалентна, таит в себе возможности гармонии и «раздражения».

В роман «Русские ночи» входит несколько повестей, посвященных музыке и музыкантам: «Последний квартет Бетховена», «Себастиян Бах», «Цецилия».

В повестях о Бетховене и Бахе очевидна аналогия судеб двух величайших композиторов. По мысли Одоевского, оба композитора «не знали всей полноты жизни»143. Бетховен в расцвете таланта оглох и страдал от невозможности выразить в полной мере свое вдохновение в музыке. Бах пережил в конце жизни предательство жены и горечь одиночества. Подлинная гениальность всегда сопряжена со жгучим страданием – Одоевский выражает эту романтическую мысль, повествуя о жизни двух великих композиторов.

[141] Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л., 1975. – С. 85.
[142] Там же.
[143] Там же.

Сближая Бетховена и Баха в их драматических судьбах, Одоевский в то же время противопоставляет их. Творец религиозной, духовной музыки Себастиан Бах ближе писателю, нежели «мучительный» Бетховен, умеющий передавать в своих творениях «самые тайные страдания» и «изгибы души». Строгая, молитвенная музыка Баха контрастирует с музыкой Бетховена, способной «измучить» и не дающей успокоения.

В самой повести «Себастиян Бах» отчетливо выражен контраст двух родов музыки – гармоничной и «мучительной». Молитвенному органному сочинению Баха, исполняемому в церкви в сопровождении хора, противопоставлено «соблазнительное» пение итальянца Франческо – голос человеческих страстей: «В средине пения Бах заметил, что к общему хору присоединился голос прекрасный, чистый, но в котором было что-то странное, что-то непохожее на обыкновенное пение: часто он заливался, как вопль страдания, то резко раздавался, как буйный возглас веселой толпы, то вырывался как будто из мрачной пустыни души, – словом, это был голос не благоговения, не молитвы, в нем было что-то соблазнительное»144.

Но еще до того, как Франческо, молодой итальянский музыкант и певец, появился в доме Баха, старый учитель композитора Албрехт предупреждал своего ученика: «… Себастиян, не слишком прилепляйся к пению; ты слишком часто поешь с Магдалиной: голос исполнен страстей человеческих… на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!»145.

В новелле о Бахе возникает мотив, предвосхищающий повесть «Крейцерова соната»: чувственная музыка или пение как толчок к супружеской измене. Бах не испытал страданий обманутого мужа, но итальянец унес из его дома мир и покой: он пробудил в Магдалине, стареющей жене композитора, неведомые ей прежде чувства и желания. Магдалину уже не трогает строгая музыка Баха, зато глубоко волнуют страстные канцонетты итальянца.

О музыке, далекой от религиозного, молитвенного настроения, Одоевский рассказал в новелле «Бал». Светский бал описан как инфернальное действо: «… все вертелось, прыгало, бесновалось в

[144] Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л., 1975. – С. 126.
[145] Там же. – С. 126.

Писатель заявил, например, свою позицию по такому важному и спорному вопросу, как способ воплощения Христа в изобразительном искусстве.

Роман «Анна Каренина» дает многое для понимания такого малоизученного вопроса, как толстовское отношение к профессионализму и любительству в искусстве. Дилетант Вронский и профессионал в области живописи Михайлов занимают видное место в ряду созданных писателем художественных типов. Даже более значительное место, чем образы музыкантов, хотя, как известно, именно музыка из всех других родов искусства страстно увлекала и впечатляла Толстого.

Таким образом, роман «Анна Каренина» бросает свет на теоретические взгляды писателя по важнейшим вопросам изобразительного искусства, к которым он позже обратится в переписке с художником Николаем Ге (1882-1894), а также в трактате «Что такое искусство?» (1897)

В свою очередь переписка Толстого с Н. Н. Ге и современниками по поводу поздней живописи художника («Что есть истина? Христос и Пилат», «Суд Синедриона. Повинен смерти!», «Голгофа», «Распятие»), как и трактат писателя об искусстве, помогают «ретроспективно» и более глубоко понять вопросы живописи, поставленные в романе «Анна Каренина».

Итак, в пятую часть романа «Анна Каренина» вошел эпизод посещения Анной, Вронским и Голенищевым мастерской русского художника Михайлова, живущего в Италии, в Риме, и написавшего картину на евангельский сюжет.

Михайлов – «сын… московского камер-лакея», не получивший никакого образования, «чудак», воспитанный «в понятиях неверия, отрицания и материализма», – как отозвался о нем Голенищев [9, с. 40].

Картина Михайлова «Увещание Пилатом» – иллюстрация XXVII главы Евангелия от Матфея. Сюжет картины (Христос перед Пилатом) некоторые исследователи считают мифологическим центром романа «Анна Каренина»150. Вместе с тем с картиной связаны важные размышления Толстого об

[150] Ветловская В. Е. Поэтика «Анны Карениной» (система неоднозначных мотивов) // Русская литература. – 1974, № 4. – С. 28-37.

программном (вагнеровском) направлении в музыке, о натурализме и экспериментальном романе Золя.

Страницы романа «Анна Каренина», посвященные художнику Михайлову, необычайно значимы для понимания толстовского отношения к изобразительному искусству. М. Фабрикант, автор статьи «Толстой и изобразительные искусства (контур проблемы)», называет эти страницы «бесспорно лучшим во всей мировой художественной литературе истолкованием психологии мастера изобразительных искусств»149.

Интересен вопрос о реальных художниках, черты которых так или иначе вобрал в себя толстовский персонаж.

Уже было отмечено, что образ художника Михайлова и его реалистическая манера в передаче евангельского сюжета «Христос перед Пилатом» отчасти соотносятся с личностью и творчеством художника И. Н. Крамского. Созданный Крамским образ Христа на знаменитой картине «Христос в пустыне» (1872) близок к тому, какой вышел из-под кисти Михайлова.

Однако до сих пор незамеченным остается тот факт, что в художнике Михайлове Толстой предвосхитил черты и живопись другого религиозного художника, Николая Николаевича Ге, – за несколько лет до тесного знакомства с ним. Вымышленный образ, созданный в романе «Анна Каренина», спустя годы «ожил» в любимом художнике Толстого. Картина Михайлова, написанная на сюжет Евангелия от Матфея (глава 27), прямо перекликается со знаменитой картиной Ге «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890) – живописной иллюстрацией того же эпизода по Евангелию от Иоанна (глава 18).

Высказывания Толстого о живописи Крамского, но особенно его более поздняя по времени переписка с Николаем Ге проливают дополнительный свет на образ истинного художника, каким его видел Толстой и каким – еще до знакомства с Н. Ге – воплотил на страницах романа «Анна Каренина».

В эпизодах романа, связанных с художником Михайловым, Толстой выразил опосредованно, а позже в переписке с Николаем Ге непосредственно свои главные взгляды на живопись.

149 Фабрикант М. Толстой и изобразительные искусства: (Контуры проблемы) // Эстетика Льва Толстого: Сборник статей. – М., 1929. – С. 312.

сладострастном безумии». Иногда казалось, что «пляшут не люди… пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями…»146.

Инфернальный бал сопровождает «обворожительно-ужасная» музыка из «сочинений славных музыкантов». Капельмейстер бала, как будто по договору с дьяволом, специально подобрал известные музыкальные фрагменты, передающие всю силу греховных человеческих страстей: «… все дело в музыке; я ее нарочно так и составил, чтобы она с места поднимала… не давала бы задуматься… так приказано… вот, слышите: это вопль Доны-Анны, когда Дон-Жуан насмехается над нею; вот стон умирающего командора; вот минута, когда Отелло начинает верить своей ревности, – вот последняя молитва Дездемоны»147.

Имеются в виду оперы Моцарта «Дон-Жуан» и Россини «Отелло». Одоевский читал, конечно, и музыкальную новеллу Гофмана «Дон-Жуан». Отдельные фрагменты классических произведений Моцарта и Россини приобретают характер почти мистического наваждения: они «поднимают» с места, не дают «задуматься», ибо «так приказано».

Особое место в композиции «Русских ночей» занимает «Цецилия» – новелла о святой католической церкви, жившей в первой половине третьего века и считающейся покровительницей духовной музыки. Цецилия неоднократно изображалась Рафаэлем, К. Дольчи, ей посвятили свои стихи В.-Г. Вакенродер и С. Шевырев. Новелла Одоевского – прославление святой Цецилии, покровительницы духовной музыки, врачующей души.

Из мозаики новелл и диалогов Фауста с друзьями возникает ключевая антитеза «Русских ночей»: поэзия и проза, искусство и польза, жизнь и смерть. Но и само искусство, особенно музыка, по мысли Одоевского, способно нести в себе противоположные начала. Так в одном ряду оказываются имена творцов и покровителей духовной музыки – Гайдна, Баха, святой Цецилии, а в другом – Бетховена, итальянца Франческо.

Думается, Лев Толстой глубоко воспринял художественный опыт романтиков, в особенности В.Ф. Одоевского. Многие мотивы «Русских ночей» «оживают» в прозе Толстого. Так, новелла «Бригадир» прямо предваряет «Смерть Ивана Ильича», а новеллы о

146 Там же. – С. 45-46.

147 Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л., 1975. – С. 85.

музыкантах и музыке – «Крейцерову сонату». В своей поздней «музыкальной» повести Толстой близко соприкоснулся с В. Одоевским.

В «Крейцеровой сонате» Толстой говорит уже по преимуществу о «раздражающем» воздействии музыки. Пережив религиозный кризис, писатель воспринимает теперь музыку как одно из обольщений жизни, такое же властное, как женская красота.

В знаменитой сонате Бетховена Толстой увидел стихию, пробуждающую в человеке чувственные переживания, порабощающую его сознание. Тему музыки Толстой связал с темой женской красоты. Музыка, как и чувственность, одинаково опасны своей страшной, подчиняющей силой.

Традиционной и не чуждой самому Толстому в более ранний период творчества поэтизации музыки и любви противопоставлено теперь их разоблачение. Строгий моралист снимает с них покровы чистоты и красоты.

Безусловно, Толстой мог быть прав или не прав в своем восприятии музыки как начала чувственного, эротизирующего. Однако нельзя не ощущать в повести писателя тревогу о том, что искусство с его огромной эмоциональной «заразительностью» может быть подчинено безнравственным целям.

ГЛАВА 2. ЖИВОПИСЬ

2.1. Образ художника Михайлова и интерпретация живописи в романе «Анна Каренина»

Тема «Лев Толстой и живопись» предполагает рассмотрение сразу нескольких непростых и малоизученных вопросов. Какое воплощение нашли тема живописи и образ художника в прозе писателя? Каковы теоретические представления Толстого о природе и психологии творчества в области изобразительного искусства, а также его личные вкусы и пристрастия в отношении к отдельным художникам? Наконец, как собственное искусство Толстого, крупного мастера, соотносится с изобразительным искусством с точки зрения эволюции общих стилистических форм и тематических проблем XIX века?

В многоплановом романе «Анна Каренина» (1873-1877) вопросы искусства проходят по периферии сюжета. Тем не менее именно в этом произведении «… взгляд Толстого на искусство становится строже и отвлеченнее. Он сводил воедино все волновавшие его мотивы, так что они тоже приобретали значение предварительных итогов его эстетической системы»148.

Ни одно из направлений современного европейского искусства не осталось неизвестным Толстому. Так, в романе «Анна Каренина» он говорит о религиозно-исторической школе в живописи, о

[148] Бабаев Э. Г. Очерки эстетики и творчества Толстого. – М., 1981. – С. 169.