Понимание музыки в позднем творчестве Л. Н. Толстого (на примерах его дневниковых записей и повести «Крейцерова соната»)

Tomašković, Alan

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:378542

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Završni rad

Понимание музыки в позднем творчестве Л. Н. Толстого (на примерах его дневниковых записей и повести «Крейцерова соната»)

student: Alan Tomašković
mentor: dr. sc. Danijela Lugarić Vukas, izv. prof.
ak. god.: 2020./2021.

U Zagrebu, rujan 2021.

Содержание

Введение 1

1. Музыка в ранней жизни Толстого 2

2. Внутренний переворот и новое понимание искусства 5

3. Новое понимание музыки 9

4. *Крейцерова соната* 13

5. Заключение 17

6. Список использованных источников и литературы 18

Sažetak 21

Kratki životopis 22

Введение

Музыка сыграла большую роль в жизни графа Толстого. Музыку он считал незаменимой. В разговоре со своим секретарём, В. Булгаковым, Толстой не скрывал свою глубокую привязанность к этому виду искусства. «Люблю музыку больше всех других искусств, мне всего тяжелее было бы расстаться с ней, с теми чувствами, которые она во мне вызывает» (Булгаков 1989: 147). Хотя он был от своего рождения вовлечён в искусство, Толстой не испытывал к нему те же чувства на протяжении всей своей жизни. Юношеская увлечённость искусством, особенно музыкой, превратилась в что-то намного серьёзнее. В своём духовном кризисе Толстой приобрёл весьма моральный взгляд на искусство, в том числе и на музыку. Он чувствовал большую мощь музыки, её способность править людьми мимо их воли и старался справиться с её ужасной властью.

В настоящей работе мы посвятимся изучению и анализу понятия музыки и искусства именно в этот поздний период творчества Льва Николаевича Толстого, т.е. после его духовного кризиса. Данная работа состоит из четырёх главных частей и заключения. В первой главе мы дадим короткий резюме значительности музыки в молодости Толстого. Во второй главе мы посмотрим, чем стало искусство для Толстого после духовного кризиса. В третей главе мы проанализируем новое понятие музыки Толстого и его мнение о смысле и природе её. В четвёртой главе мы проанализируем художественное произведение *Крейцерова соната*, ставши предупреждением о пагубной и отрицательной стороне музыки. В заключении мы подведём итоги данной работы.

1. Музыка в ранней жизни Толстого

Музыка в творчестве графа Льва Николаевича Толстого, без всякого сомнения, занимает особое место. В плодотворной литературной деятельности графа Толстого, длившейся на протяжении больше полувека, музыка всегда сопровождала его как в личной, т.е. в частной и семейной жизни, так и в жизнях героев его произведений. Уже в молодости Толстой почувствовал глубокую симпатию к этому виду искусства, ставшему для него одним из важнейших. «Л. Н. Толстой питал врожденную глубокую любовь к музыке. Это искусство из всех других после литературы имело для него наибольшее значение в продолжение всей его жизни» (Эйгес: эл. публ.).

Более того, его врождённые чувства к музыке не были просто случайностью, даром природы, поскольку мать Толстого, Мария Николаевна Толстая (девичья фамилия Волконская), обладал музыкальным образованием и даже владела умением играть на музыкальном инструменте. «Мать писателя, Мария Николаевна Волконская, обладала тонким музыкальным слухом и хорошо исполняла на фортепиано классические произведения. В повести *Детство* Толстой изобразил maman нежной, мечтательной и музыкальной. От матери Толстой унаследовал слух и страстную увлеченность музыкой» (Ахметова 2013б: 424). Здесь ещё надо подчеркнуть, что граф Толстой не был лишь страстным поклонником музыкального искусства в виде пассивного слушателя, но он и сам был музыкантом. Хотя не был профессионалом в сфере музыки, участвовавши в восприятии её как дилетант, любитель, такая искушённость ему помогала воспринимать музыку с большей чуткостью, выдававшейся среди других литераторов. «Л. Толстого в его музыкальном опыте выделяет среди большинства писателей то, что этот опыт его заключал в себе активную сторону личного участия в музыкальной деятельности. Так, Толстой сам играл на рояли» (Эйгес: ел. публ.).

В апреле 1847 года, решивши вернуться домой, в Ясную Поляну, после окончания своего лечения в казанской клинике он задумался над целями своей жизни. Сделавши решение бросить учёбу в Казанском университете, желавши изменить свою жизнь к лучшему, он записывает в своём юношеском дневнике 17 апреля одиннадцать главных жизненных целей, к которым будет стремиться. Под номером восемь Толстой себе наметил «достигнуть средней степени совершенства в музыке и живописи» (Толстой 1965а: 40). Кроме того, чтобы помочь себе в этом намерении, Толстой в течение несколько

последующих лет придумывает правила, помогавшие ему в соблюдении своих целей. Так, 17 июня 1850 года он в своём дневнике сделал следующую запись: «Правила по части музыки. *Ежедневно играть: 1) все 24 гаммы, 2) все аккорды, арпеджио на две октавы, 3) все обращения, 4) хроматическую гамму. Учить одну пьесу и до тех пор не идти далее, пока не будет места, где будешь останавливаться. Все встречающиеся cadenza*[1] *перекладывать во все тоны и учить. Ежедневно, по крайней мере, четыре страницы музыки разыгрывать, и не идти, пока не найдешь настоящий doigté*[2]» (там же: 48). Читая эти записи, кажется, что речь идёт о молодом и перспективном музыканте. И, может быть, такая мечта действительно прятался в сердце молодого Толстого.

Русский пианист и близкий знакомый Толстого, Александр Борисович Гольденвейзер, в своих воспоминаниях *Толстой и музыка* подтверждает, что он тоже почувствовал музыкальный дух внутри писателя. «Лев Николаевич от природы был (как большинство членов семьи Толстых) очень музыкален. Были у него в молодости периоды страстного увлечения музыкой, когда он часами занимался игрой на фортепиано и даже, по-видимому, слегка мечтал стать музыкантом. […] Он остался в музыке на всю жизнь дилетантом, но чуток к ней был в высшей степени» (Гольденвейзер: эл. публ.). К тому же Толстой даже сочинял свою собственную музыку и углублялся в её теоретической работе. «Следом соприкосновения Толстого с музыкально-творческой областью является вальс Л. Н. Толстого, записанный дважды – С. Танеевым и А. Гольденвейзером. […] Нельзя не упомянуть и о планах Толстого в области музыкальной научно-теоретической деятельности. Именно летом 1850 г. была начата оставшаяся в набросках работа Л. Н. Толстого под заглавием *Основные начала музыки и правила для изучения оной*» (Эйгес: эл. публ.). Толстой не остановился здесь в своей музыкальной деятельности. Интенсивно занимаясь музыкой в раннем периоде своей жизни, он стал настоящим знатоком этой области искусства. Он владел такими знаниями, что даже принялся обучать других. «Значительно проявил себя Толстой в педагогической деятельности. Толстой сам обучал музыкальной грамоте и пению учеников своей Яснополянской школы, о чем рассказывает в педагогической статье 1862 г.» (там же). Этот широкий спектр интересов к самым

[1] cadenza – своего рода фантазия на темы концерта; заключительный гармонический и мелодический оборот, завершающий небольшой музыкальный эпизод, придающий ему законченность (Словарь музыкальных терминов: эл. публ.)
[2] doigté – расстановка пальцев (там же)

различным сферам искусства, с большим акцентом на музыке, возбудил в нём ряд философских вопросов о природе самого искусства. Постоянно волновавшие его вопросы стали одним из предметов размышления в его художественной прозе и, в частности, в его более философских произведениях, т.е. трактатах. В этих философских размышлениях Толстой всегда обращал особое внимание на музыку. «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?» (Ахметова 2013б: 424).

Бывая целиком углублён в каждый аспект музыки, Толстой стал в значительной мере более подготовленным оценивать музыку, чем большинство других литераторов того времени. Его суд и взгляд на все касающиеся музыкального искусства вопросы, вытекли из рьяного интереса к музыке, которой он посвятил большую часть своей жизни. Таким образом, его мнение выделяется из толпы мнения его современников. «Формы, в каких проявлялся интерес Толстого к музыке, достаточно разнообразны; и уже в одном этом отношении Толстой занимает особенное, быть может, единственное место среди представителей нашей художественной литературы. Но даже и в тех формах проявления музыкальности, какие встречаются у многих писателей, например, в области воспроизведений музыкального переживания, место Толстого одно из важнейших» (Эйгес: эл. публ.). По-видимому, Толстой был вполне серьёз в своём стремлении стать компетентным на музыкальном поприще. Бесспорная любовь к музыке, несомненно, играла одну из главных роль в мироощущении и самой жизни писателя.

Однако его отношение к музыке не было всегда одинаковым. Восприятие музыки Толстым весьма многогранная и сложная тема. Как мы уже выяснили, музыка сыграла большую роль в первой половине его жизни, но после духовного кризиса взгляды на неё изменились вместе с писателем. «После мировоззренческого кризиса рубежа 1870-1880-х гг. взгляды Толстого на искусство приобрели четко выраженный моралистический характер» (Ахметова 2012: 1820). Такое новое моралистическое понятие искусства превратило страстную увлечённость и восхищение музыкой, чувства, которые он испытывал в своей молодости, видимые в его ранних произведениях, как например:

Детство, Альберт, Люцерн и *Семейное счастье*, в чувства подозрительные и даже отрицательные.

2. Внутренний переворот и новое понимание искусства

Чтобы нам было легче понять резкий перелом в восприятии музыки Толстым, сначала мы должны понять его духовный кризис. Религиозно-философский трактат *В чём моя вера?*, опубликованный в 1884 году, свидетельствует этому духовному перевороту графа Толстого. В нём Толстой исповедует, что после прожитых 55 лет приобрёл вполне новое мировоззрение, поверивши в учение Христа. «Пять лет тому назад я поверил в учение Христа – и жизнь моя вдруг переменилась: мне перестало хотеться того, чего прежде хотелось, и стало хотеться того, что прежде не хотелось. То, что прежде казалось мне хорошо, показалось дурно, и то, что прежде казалось дурно, показалось хорошо. […] Направление моей жизни - желания мои стали другие: и доброе и злое переменилось местами» (Толстой 1884: эл. публ.). Здесь надо специально отметить, что, хотя Толстой охотно принял учение Христа, он резко не соглашался, даже отвергал учение церкви. По его мнению, учение церкви и учение Христа не совпадали друг с другом. В своём философском трактате *Что такое искусство?* Толстой пишет, что среди настоящего христианства первых веков «появилось другое, более близкое к язычеству, чем к учению Христа, церковное христианство. И это церковное христианство совершенно иначе, на основании своего учения, стало расценивать чувства людей и произведения искусства, передававшие их. Церковное христианство это не только не признавало основных и существенных положений истинного христианства», но даже «сущностью своего учения поставило слепую веру в церковь и в постановления ее» (Толстой 1964в: 91-92).

Взгляд Толстого на жизнь изменился в корне, как видно из вышеизложенного высказывания им в трактатах. Совершившись внутренний переворот, привёл его к исповеданию христианских ценностей и евангельских истин в такой степени, как именно он их понимал. Впоследствии он искал божественное во всём, что находилось вокруг него, как пишет Вячеслав Иванович Иванов в своей статье *Толстой и культура*: «Толстой не был переоценщиком ценностей; […] зато был он обесценивателем условного, т.е. безбожного, и на языке, равно всем понятном, сказал, что жить без Бога нельзя, а жить по-Божьи должно и, следовательно, возможно» (Иванов 2000: 573). Такое отношение к жизни очень сильно

повлияло, конечно, и на восприятие культуры и искусства. Так, различая три типа сознательного отношения к культуре с религиозно-нравственной точки зрения (релятивистический, аскетический и символический), В. И. Иванов описывает Толстого как аскетический тип. «Второй тип (к нему принадлежит Толстой), обнажая нравственную и религиозную основу культурного делания, содержит в себе отказ от всех культурных ценностей производного, условного или иррационального порядка; он неизбежно приводит к попытке подчинить моральному утилитаризму инстинкт, игру и произвол творчества» (там же). Говоря об эстетике Толстого, Борис Владимирович Горнунг в своей статье *Л. Н. Толстой и традиции «нового искусства»* продолжает ту же мысль В. И. Иванова: «Толстой в своей эстетике выступает перед нами последовательным моралистом» (Горнунг 2000: 717). Надо подчеркнуть, что Толстой не отрицал искусство, а принимал его, хотя в новом облике. Он стал смотреть на него через христианско-моральную призму, но никогда не сомневался в мощь и нужность искусства для человечества. В своей статье *О том, что называют искусством*, он пишет, что «искусство дает человеку отдых подобно тому, который дает человеку сон. И как без сна не мог бы жить человек, так и без искусства невозможна бы была жизнь человека» (Толстой 1964а: 391).

Однако он не считал каждое искусство полезным. Толстой ясно определил не только природу искусства, чем оно в своей сути является, а также и что должна быть его цель. Что касается природы искусства, Толстой пишет, что искусство «есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах» (Толстой 1964в: 87). Другими словами, «настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства» (там же: 180). Поскольку Толстой теперь искал мораль в мире вокруг себя, моральный признак в искусстве, по его мнению, должен обязательно проявляться. Более того, у искусства есть самое важное задание указать человечеству самые высокие достоинства, ценности и путь к совершенству. Искусство должно быть нравственным ориентиром и продвигать идеалы, имеющие большую

значимость для общества. «Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей» (там же: 230). При этом Толстой различает два рода настоящего искусство, вытекающего из христианской морали и образа жизни. «1) искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к богу и ближнему, - искусство религиозное, и 2) искусство, передающие самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира, - искусство всемирное. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время» (там же: 192).

Что касается нового, тогда современного искусства, Толстой считал, что в нём нет того смысла, которого, по его новой духовно-христианской точки зрения, должно быть. Он чувствовал моральный упадок, бессмыслие и отвращение искусства, поскольку в нём он не видел никакой цели и моральных ценностей, т.е. утилитаризма. Искусство без ясной миссии и направления он считал отрицательным и бесполезным. «В пределах новейшего европейского искусства под отрицательную характеристику Толстого следует в качестве типического подвести не модернизм […], но всю традицию 'чистого искусство', традиции эстетики *l'art pour l'art*» (Горнунг 2000: 720). Своё неодобрение такой тенденции «искусства для искусства» Толстой ясно выразил с чётким осуждающим тоном. Так, причину бесполезного направления «искусства для искусства» Толстой видел в наслаждении и аморальном образе жизни высших классов, их элитизме, непринятии настоящих христианских истин и удалении от народа. «Безверие высших классов европейского мира сделало то, что на место той деятельности искусства, которая имела целью передавать те высшие чувства, вытекающие из религиозного сознания, до которых дожило человечество, стала деятельность, имеющая целью доставлять наибольшее наслаждение известному обществу людей. И из всей огромной области искусства выделилось и стало называться искусством то, что доставляет наслаждение людям известного круга» (Толстой 1964в: 108). Тенденция высших классов принимать искусство лишь как наслаждение никак не совпадала с христианским мировоззрением Толстого. Кроме того, Толстой отметил, что такое поведение высших классов свело искусство к нулю, т.е. лишь к трём «очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти

три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов» (там же: 111).

Искусство, по Толстому, могло делиться лишь на хорошее и дурное, на то, которое продвигает христианские идеи, истины и мораль, и на то, которое служит забавой и наслаждением развращённым высшим классам. В своём эссе *Об искусстве* Толстой даёт три условия, с помощью которых, по его мнению, возможно разлучить хорошее искусство от дурного. Они зависят от того, что художник говорит (должно быть ново и важно для всех людей), как художник говорит (должно быть вполне красиво) и насколько от души художник говорит (должно быть из внутренней потребности и вполне правдиво). Для того, чтобы первое условие было выполненным, нужно, «чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества» (Толстой 1964б: 40). Для того, чтобы второе условие было выполненным, нужно, «чтобы художник овладел своим мастерством так, чтобы, работая, так же мало думал о правилах этого мастерства, как мало думает человек о правилах механики, когда ходит» (там же). И в конце, чтобы третье условие было выполненным, художник должен, «во-первых, не заниматься многими пустяками, мешающими любить по-настоящему то, что свойственно любить, а во-вторых, любить самому, своим сердцем, а не чужим, не притворяться, что любишь то, что другие признают или считают достойным любви» (там же). Эти условия являются настолько ригористичными, что Толстой даже не считал свои собственные произведения частью хорошего искусства. «При этом еще должен заметить, что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства, за исключением рассказа *Бог правду видит*, желающего принадлежать к первому роду[3], и *Кавказского пленника*, принадлежащего ко второму[4]» (Толстой 1964в: 196).

Толстой вышел из своего духовного кризиса с непреклонным и бескомпромиссным взглядом на жизнь. Такая существенная перемена отразилась, как мы видели, на совокупное понимание всякого аспекта искусства, и в том числе на музыку. Внезапный переворот в мировоззрении писателя прекратил юношескую влюблённость к музыке, а вместо неё поставил грубое и резко моралистическое отношение.

[3] к искусству религиозному
[4] к искусству всемирному

3. Новое понимание музыки

Новая музыка Толстому была столь же странная и дурная, сколь и современное искусство того времени. По его мнению, музыка становится всё сложнее и сложнее, что она целиком потеряет свой смысл и станет недоступной большинству людей, т.е. народу. Элитизм музыки, но и искусства вообще, Толстой ненавидел. Высшие классы являются мерилом искусства, по мнению Толстого фальшивого, и всех, непонимающих их искусство, основанное на чувствах гордости, половой похоти и тоски жизни, обвиняют в безграмотности и эстетической необразованности, т.е. неспособности понимать его. Но искусство само по себе должно быть понятным всем людям, так что Толстой спрашивает: «Но если произведение искусства имеет целью заражение людей тем чувством, которое испытал художник, то как же говорить о непонимании» (Толстой 1964в: 138). Направление нового искусство, по Толстому, «становясь все беднее и беднее содержанием и все непонятнее и непонятнее по форме, оно в последних своих проявлениях утратило даже все свойства искусства и заменилось подобиями искусства» (там же: 139). Эту непонятность Толстой особенно замечает в новых явлениях музыкального искусства.

В своих воспоминаниях Р. М. Мейендорф пишет про разговор о границах восприятия музыки и новых тенденции музыкального искусства, который вёл с графом Толстым во время утренней прогулки, сравнивая музыку с горой: «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 всё 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» (Мейендорф 1930: эл. публ.). Такое сравнение даёт лучшее резюме восприятия Толстым после его духовного переворота. Писатель отдавал предпочтение народной музыке, что видно и из воспоминаний его современников. Так, пианистка Ванда Ландовска заметила, что «сердцу Толстого ближе всего народные музыкальные темы» (*Музыка в ясной поляне*: эл. публ.). То же самое заметил и А. Б. Гольденвейзер: «Лев Николаевич очень любил русскую (да и

всякую) народную музыку. Любил балалайку, гитару, даже (издали) гармонику. Любил и пение цыган» (Гольденвейзер: эл. публ.). Ясность, простота и краткость народного искусства стояли в глазах Толстого в оппозиции к течению нового направления в музыке. К тому же, надо сказать, что музыканты, занимающие «среднюю часть горы», остались навсегда его любимцами. Толстой не мог отказаться от классической музыки. Она была её утешением и инспирацией в создании многих литературных произведении. К ней он всегда чувствовал глубокую симпатию, она являлась его внутренней потребностью. Однако с подозрением Толстой стал смотреть на место классической музыки в мире и её важность, но в конце понял, что это, на самом деле, вершина мировой музыки, из-за которой он и влюбился в неё. «Сомнения писателя в ценности "ученой", классической музыки были все же временными и "теоретическими", а страстное увлечение Моцартом, Гайдном, Шопеном, Шубертом, Бетховеном и другими выдающимися композиторами оставалось постоянным» (Ахметова 2013б: 430).

Музыка, по Толстому, очень простая вещь. Она, одним словом, – чувство. Именно в ощущении высших чувств (чувств религиозных и всемирных) через музыку он видит её смысл. «Музыка есть искусство, действующие непосредственно на чувства, и потому казалось бы, что для того, чтобы быть искусством, она должна бы действовать на чувства» (Толстой 1964[2]: 384). В музыке Толстой ощущал что-то таинственное и весьма духовное. В таком размышлении он приближался к романтическому идеалу музыки, поскольку «по мысли романтиков, искусство – религиозное служение и таинство одновременно» (Ахметова 2014: 150). Суть музыки Толстой видел в её «беспредметности», как заметил Гольденвейзер, которую считал её характерным и отличающим признаком. Хотя может казаться, что такое предпочтение недостатков предметов и объектов изображения приведёт музыку к ничтожеству, лишь к игре звуков, это совсем не так, потому что «ни одно искусство не передает с такой силой воздействия и с такой непосредственностью, как музыка, идейное и эмоциональное содержание, пережитое композитором и выраженное им в звуках» (Гольденвейзер: эл. публ.). Другими словами, содержанием музыки является именно чувство. В новой музыке Толстой не ощущал такого чувства. Он явно отрицал новые направления в музыке, особенно современную оперную и симфоническую музыку, даже не стеснялся критиковать и свои любимые классики, а упадок музыки он приписал проявлении программной музыке во главе с Рихардом Вагнером. «До какой степени люди

нашего круга и времени лишились способности воспринимать настоящее искусство и привыкли принимать за искусство предметы, не имеющие ничего общего с ним, - видно лучше всего на произведениях Рихарда Вагнера» (Толстой 1964в: 158). Толстой никак не мог согласиться со стремлением к изобразительности программной музыки, которую он считал совсем странной в области музыки. Вагнера и программную музыку Толстой обвинял в чрезмерной усложнённости и непонятности и, по его мнению, недопустимом смешивании двух родов искусства: музыки и драмы. Особенность такой музыки состоит в том, что она должна служить поэзии, быть её фоном и выражать все оттенки поэтического произведения. Но, по Толстому, «каждое искусство имеет свою определенную, не совпадающую, а только соприкасающуюся с другими искусствами область» (там же: 159). Соединение двух искусств невозможно, потому что их требовании различные и не совпадают друг с другом. В таком случае музыка должна уступать своё место и подчиняться драматическому или, наоборот, драматическое должно подчиняться музыке. Вагнер хотел, чтобы оба рода искусства проявлялись во всей своей силе. Такое Толстой считал невозможным. «И потому для того, чтобы произведение одного рода искусство совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно непохожи ни на что прежде бывшее и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое» (там же: 159-160). Из-за тех же причин Толстой осуждал и оперу как неподлинный вид искусства, соединяющий трёх разных родов искусств: музыки, драмы и танцев. В. Серова в своих воспоминаниях также указывает на тот факт. Желавши построить оперу по песье Толстого *Винокур*, она вспоминается его полного отвращения таким предложением: «Нет, нет! Только не опера! – воскликнул Лев Николаевич. – Это отвратительный, фальшивый род искусства. Петь нельзя по песье, когда в жизни не поется. Я уродливее ничего не знаю, как изображение предсмертной агонии в операх» (Серова 1894: эл. публ.). Кроме этого, есть ещё одна причина такого отношения Толстого к опере и она, конечно, этическая, потому что, по его мнению, она обладает «способностью "заражать" душу искусственностью и лишать человека нравственных ориентиров» (Ахметова 2013а: 830). Именно этого «заражения» в музыке Толстой боялся больше всего, а чувствовал его наибольше в произведениях Бетховена.

В своей молодости Толстой считал музыку Бетховена своим спасением и убежищем от окружающего мира. В письме своей бабушке А. А. Толстой 18 августа 1857 года, что музыка Бетховена возбуждает в него милые чувства. «Благо, что есть спасенье – мир моральный, мир искусств, поэзии и привязанностей […] сижу один, ветер воет, грязь, холод, а я скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена и проливаю слезы умиленья» (Толстой 1965в: 168). Но такое юношеское отношение не осталось неизменимым. После кризиса Толстой стал критиковать произведения Бетховена, особенно «глухого» периода. «Бетховен же не мог слышать, не мог отделывать и потому пускал в свет эти произведения, представляющие художественный бред» (Толстой 1964в: 154). Толстой, на самом деле, как ни странно, боялся влияния музыки великого композитора, но и музыки вообще. Музыка Бетховена производила на него самое сильное впечатление, которое он не мог себе объяснить. Толстой старался бороться с тем и разъяснить сам себе почему это так, но не мог. В своём дневнике 20 декабря 1896 года он пишет именно об этом. «Приводят в доказательство того, что искусство хорошо, то, что оно производит на меня большое впечатление. Да кто ты? На декадентов производят сильное впечатление их произведения. Ты говоришь, что они испорчены. А Бетховен, не производящий впечатления на рабочего человека, производит такое впечатление на тебя только потому, что ты испорчен. Кто же прав? Какая музыка несомненна по своему достоинству? А та, которая производит впечатление и на декадента, и на тебя, и на рабочего человека: простая, народная музыка» (Толстой 1965б: 64). В новом религиозном мировоззрении Толстой увидел, что простая народная музыка – всемирная и всем понятная – должна быть блестящим примером музыки вообще. Но никак не мог справиться со своей любви к музыке Бетховена. Как будто старался игнорировать его музыку и делать вид, что она его не трогает. Сравнивая пение баб, которое услышал один день в прогулке, и исполнение 101 сонате Бетховена в своём доме, он утверждал, что «песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство. 101-я же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая» (Толстой 1964в: 176). Толстой понимал мощь музыки, особенно музыки Бетховена. Заражение странными чувствами, которое ощущал в такой музыке, и потеря нравственных ориентиров возбуждало в нём большой страх. Амальгаму своего страха и последствия заражения

музыкой он описал в своём художественном произведении *Крейцерова соната*, названной, конечно, по музыкальном произведении Бетховена.

4. *Крейцерова соната*

Крейцерова соната является, на самом деле, историей ревности и осуждением извращённой жизни высших классов. Все мысли о музыке рассказывает главный герой Позднышев в XXIII главе рассказа, в которой его жена и скрипач Трухачевский играют сонату № 9 для скрипки и фортепиано ля минор ор.47 Людвига ван Бетховена, ещё называемую *Крейцерова соната*. Позднышев после убийства имеет те же размышления Толстого после его духовного переворота, а скрипач Трухачевский служит примером высших классов. Музыка, хотя не формирует самый сюжет произведения, является катализатором самого действия истории. «Она опять с увлечением взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось» (Толстой 2019: 65). Такими словами Позднышев указывает нам на роль музыки в его преступлении, убийстве своей жены. В *Крейцеровой сонате* Толстой прекрасно описывает извращение современного искусства, т.е. музыки, и силу воздействия музыки. Это воздействие, как мы уже выяснили, может быть, по Толстому, настоящее, которое возбуждает чувства религиозные и всемирные, или развратное, которое возбуждает чувства гордости, половой похоти и тоски жизни. Другими словами, «это воздействие: настоящее художественное, отвечающее подлинным задачам искусства или, наоборот, извращающее эти задачи, патологическое. Рассказ Толстого *Крейцерова соната*, несомненно, трактует о втором указанном роде восприятия музыки» (Эйгес: ел. публ.). Музыка в *Крейцеровой сонате* служит символом стихийного и чувственного поведения людей, скрывающихся за маской счастливого семейного брака. Изображение воздействия музыки описывается весьма чувственно и «определяется уже не психологический, как возбуждение чувств радости, печали и пр., но физиологически, как чувственное возбуждение, - т.е., как влияние сексуальное, а не просто сенсуальное» (там же). Чувственность и музыка в рассказе тесно связаны, что не удивляет, поскольку Толстой, пережив духовный переворот, стал воспринимать музыку как одно из обольщений жизни, с такой же мощью, как и женская красота. «Чувственность в повести изображена как не контролируемая разумными,

нравственными нормами сфера жизни. Толстой связывает ее с двумя феноменами: женской красотой и музыкой» (Ахметова 2012: 1816).

Толстой не боялся лишь заражения и власти музыки, как мы уже выяснили, но и заражения и власти женщиной. Через глаза Позднышева очевиден параллелизм между его описанием музыки и описанием женщины, почти одинаковых в своих гипнотизирующих действиях. По словам Позднышева, женщина «действует на чувственность мужчины, через чувственность покоряет его так, что он только формально выбирает, а в действительности выбирает она. А раз овладев этим средством, она уже злоупотребляет им и приобретает страшную власть над людьми» (Толстой 2019: 31). Позднышев также обращает внимание на сильную власть музыки над людьми и её воздействие. Он аргументирует, что музыка является страшной, из-за того, что она вполне раздражает человека и отвлекает его от реальности, от настоящего. «И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое 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.» (там же: 84-85). Такое сильное впечатление, напряжённое эмоциональностью, Толстой и сам почувствовал и присоединил к страшной, загадочной и необъяснимой власти музыки над людьми, их добрым и злым действиям. В письме к своим детям, Льву и Татьяне, 11 марта 1894 года он описывает момент в консерватории после концерта Чайковского. Разговаривая с виолончелем, он услышал вдруг пение учеников консерватории и почувствовал всю силу этой мистической власти музыки. «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 штука, а ужасная власть. А оказывается, что люди хотят только дурного воздействия» (Толстой 1965г: 130).

Позднышев замечает, что именно такое дурное воздействие имеет музыка между его женой и Трухачевским. В музицировании своей жены и скрипача Трухачевского, который

«с своей музыкой был причиной всего» (Толстой 2019: 67), Позднышев узнаёт совсем ясно деструктивную связь между чувственностью и музыкой. Размышляя об их домашнем концерте, ехавши на поезде, он вдруг понял, что «между ними связь музыки, самой утонченной похоти чувств» (там же: 89). Позднышев понимает музыку как сугубо чувственную вещь, которая на нас воздействует, не смотря на то понимаем ли мы её или нет. Такие же взгляды на музыку произнёс сам Толстой: «Началось это, как я говорил уже, с музыки, с того самого искусства, которое непосредственнее всегда действует на чувства. […] Понимать или не понимать музыку нельзя. […] Музыку же нельзя толковать, и потому и нельзя говорить в прямом смысле, что [можно] понимать музыку. Музыкой можно только заражаться или не заражаться» (Толстой 1964б: 406 - 407). Такого заражения, как мы уже сказали Толстой боялся, а также боялся и Позднышев. Для него музыка имеет такую мощь, которой нельзя пользоваться кто-либо. Музыка может заставить нас делать разные действия, как например танцевать или маршировать, но, если нет соответствующего действия, которого надо совершить под этой музыкой, тогда она становится опасной для слушателей. О том, что от музыки, не имеющей определённую цель и миссию, нет никакой пользы, Толстой неоднократно писал. Самое страшное, когда «музыка только раздражает, не кончает […] только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, - нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует» (Толстой 2019: 85). В этой ситуации музыка на каждого может воздействовать по-разному. Она может быть даже причиной преступлений – прелюбодеяния и убийства. «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, вещь эта подействовала ужасно» (там же: 85 - 86). Позднышев в своём восстании против музыки спрашивает, насколько музыка должна быть государственным делом. Музыку, по его мнению, надо охранять и не давать её кому-либо. «В Китае музыка государственное дело. И это так должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек» (там же: 85).

Без такого контроля, который предлагает Позднышев, либо без нравственно просвещённого художника, которого предлагает Толстой, музыка может попасть в руки кого-либо. Здесь она попадает в руки Трухачевского, представителя того мерзкого Толстому, извращённого высшего класса. Через Трухачевского Толстой построил критику мировой музыки. Скрипач Трухачевский стал воплощением всего неестественного, по Толстому, что существует в мировой музыке, а это именно музыка, наполненная страстью, безнравственным содержанием, раздражающим и ни к чему полезным чувством. Трухачевский стал настоящим гипнотизером, против кого Позднышев хотел построить государственный контроль. Позднышев видел в нём чувственную стихию, закабаляющую наше сознание и наши чувства, отнимающую наше «я» и подвергающую наше «я» своей воли. Он не видел в нём никакой другой цели, чем прельщать женщин. «Этот человек, и по своей внешней элегантности и новизне, и, главное, по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему из совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой, что этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет. Я этого не мог не видеть, и я страдал ужасно» (там же: 75).

Интересно, что *Крейцерова соната* не осталась лишь на бумаге, но она «заиграла» и в частной жизни Толстого. Композитор Танеев был постоянным посетителем Ясной Поляны и дома графа Толстого. Между прочим, Танеев давал репетиции Софье Андреевне, и она сблизилась с ним, хотя Танеев об этом «сближении» даже не подозревал. Но всё-таки граф Толстой ревновал. В 1897 году Толстой написал письмо Софье Андреевне, в котором писал: «Твое сближение с Танеевым мне не то, что неприятно, но страшно мучительно. Продолжая жить при этих условиях, я отравляю и сокращаю свою жизнь […] Положение такое: продолжать жить так, как мы теперь живем, я почти не могу. Я говорю почти не могу, потому что всякую минуту чувствую, как теряю самообладание и всякую минуту могу сорваться и сделать что-нибудь нехорошее: без ужаса не могу думать о продолжении тех почти физических страданий, которые я испытываю и которые не могу не испытывать» (Толстой 1965г: 218 - 219). Софья Андреевна вскоре прекратила своё музыкальное увлечение, а Толстой продолжил свои попытки в выяснении понятия музыки и искусства,

хотя в литературных произведениях новых соприкосновений с музыкой больше не было. Таким образом, кажется, что Толстой сам себе подтвердил разрушительную мощь музыки.

5. Заключение

Музыка была любимым видом искусства для Толстого и его утешением. После духовного переворота он стал большим противником «искусства для искусства» и пользования искусства лишь для забавы и разврата. Такую тенденцию Толстой глубоко ощущал в современной музыке и искусстве вообще. Он в них больше не видел грандиозные достижения классиков, духовную руководящую нить, показывающую путь человечеству к развитию и всеобщему пониманию и любви. В них видел лишь эгоистическое, материальное и извращённое. Он искал божественное, но не нашёл ничего подобного. Ощущал тревогу о подчинении искусства, обладающего большей эмоциональном заразительностью, безнравственным целям. В своём дневнике 19 июля 1896 года Толстой записывает своё разочарование. «Вспомнил нашу в Ясной Поляне неумолкаемую в четыре фортепиано музыку, и так ясно стало, что всё это — и романсы, и стихи, и музыка — не искусство, как нечто важное и нужное людям вообще, а баловство грабителей, паразитов, ничего не имеющих общего с жизнью: романы, повести о том, как пакостно влюбляться, стихи о том же или о том, как томятся от скуки. О том же и музыка. Стыдно, гадко. Помоги мне, Отец, разъяснением этой лжи послужить тебе» (Толстой 1965[2]: 53).

Перед концом своей жизни Толстой пытался отвергнуть от всего, в том числе, и искусства, и музыке, но не мог. Юношеская любовь к музыке никогда не угасла, а осталась всегда присутствующей. Даже в последний год своей жизни Толстой был готов расстаться со всеми, кроме с музыкой. «Я должен сказать, что вся эта цивилизация – пусть она исчезнет к чертовой матери, но – музыку жалко!» (Булгаков 1989: 106).

6. Список использованных источников и литературы

Источники

1. Толстой, Л. Н. (1884) *В чём моя вера?* Режим доступа: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/religiya/moya-vera/v-chem-moya-vera-1.htm (Дата обращения: 25. 8. 2021.).
2. Толстой, Л. Н. (1964а) О том, что называют искусством в: Статьи об искусстве и литературе (стр. 379 – 412). Москва: Художественная литература.
3. Толстой, Л. Н. (1964б) Об искусстве в: Статьи об искусстве и литературе (с. 41–43). Москва: Художественная литература.
4. Толстой, Л. Н. (1964в) Что такое искусство? в: Статьи об искусстве и литературе (с. 44-242). Москва: Художественная литература.
5. Толстой, Л. Н. (1965а) *Дневники 1847 – 1894 гг.* Москва: Художественная литература.
6. Толстой, Л. Н. (1965б) *Дневники 1895 – 1910 гг.* Москва: Художественная литература.
7. Толстой, Л. Н. (1965в) Письма 1845 – 1886 гг. Москва: Художественная литература.
8. Толстой, Л. Н. (1965г) Письма 1887 - 1910 гг. Москва: Художественная литература.
9. Толстой, Л. Н. (2019) *Крейцерова соната* в: Крейцерова соната: [сборник] (с. 3-110). Москва: Издательство АСТ.

Литература

1. Ахметова, Г. А (2012) *Повесть Льва Толстого «Крейцерова соната» и «Метафизика музыки» А. Шопенгауера* в: Вестник Башкирского университета. Том 17. №4. (с. 1816–1821). Уфа: Башкирский государственный университет. Режим доступа: http://bulletin-bsu.com/arch/files/2012/4/34_Akhmetova.pdf (Дата обращения: 20. 8. 2021.).
2. Ахметова, Г. А. (2013а) *Л. Н. Толстой против оперы и программного (вагнерского) направления в музыке* в: Вестник Башкирского университета. Том 18. №3. (с. 829–836). Уфа: Башкирский государственный университет. Режим доступа: http://bulletin-bsu.com/arch/files/2013/3/44_4245_Akhmetova.pdf (Дата обращения: 20. 8. 2021.).

3. Ахметова, Г. А. (2013б) *Музыка европейских композиторов в восприятии Л. Н. Толстого* в: Вестник Башкирского университета. Том 18. №2. (с. 424–434). Уфа: Башкирский государственный университет. Режим доступа: http://bulletin-bsu.com/arch/files/2013/2/32_Akhmetova.pdf (Дата обращения: 20. 8. 2021.).
4. Ахметова, Г. А. (2014) *Интерпретация музыки в прозе Л. Н. Толстого и традиции романтизма* в: Вестник Башкирского университета. Том 19. №1. (с. 150–157). Уфа: Башкирский государственный университет. Режим доступа: http://bulletin-bsu.com/arch/files/2014/1/27_4414_Akhmetova-Fpage+150+.pdf (Дата обращения: 20. 8. 2021.).
5. Булгаков, В. (1989) *Л. Н. Толстой в последний год его жизни.* Москва: Правда.
6. Гольденвейзер, А. Б. *Толстой и музыка*. Режим доступа: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/goldenvejzer-tolstoj-i-muzyka.htm (Дата обращения: 18. 8. 2021.).
7. Горнунг, Б. В. (2000) *Л. Н. Толстой и традиции «нового искусства»* в: Л. Н. Толстой: pro et contra. Под редакцией: Бурлака, Д. К. (с. 703–728). Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института.
8. Иванов, В. И. (2000) *Лев Толстой и культура* в: Л. Н. Толстой: pro et contra. Под редакцией: Бурлака, Д. К. (с. 563–575). Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института.
9. Мейендорф Р. М. (1930) *Страничка воспоминаний о Льве Николаевиче Толстом.* Режим доступа: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/mejendorf-stranichka-vospominanij-o-tolstom.htm (Дата обращения: 13. 8. 2021.).
10. *Музыка в Ясной Поляне (автор неизвестен).* Режим доступа: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/muzyka-v-yasnoj-polyane.htm (Дата обращения: 13. 8. 2021.).
11. Серова, В. (1894) *Встреча с Л. Н. Толстым на музыкальном поприще.* Режим доступа: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/vospominaniya/serova-vstrecha-s-tolstym-na-muzykalnom-poprische.htm (Дата обращения: 13. 8. 2021.).
12. *Словарь музыкальных терминов.* Режим доступа: http://bibliotekar.ru/slovar-muzika/index.htm (Дата обращения: 18. 8. 2021.).

13. Эйгес, И. *Воззрение Толстого на музыку.* Режим доступа: http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-o-tolstom/ejges-vozzrenie-tolstogo-na-muzyku.htm (Дата обращения: 12. 8. 2021.).

Sažetak

U mladosti je Tolstoj osjećao veliku privrženost glazbi, kojom se i intenzivno bavio. Svirao je, bavio se teorijskim radnjama, čak je i predavao glazbenu umjetnost u školi. No njegov odnos s glazbom nije ostao isti tijekom cijeloga njegovog života. Poslije duhovne krize se njegov pogled na svijet uvelike promijenio. Njegovi raniji stavovi o glazbi i umjetnosti više se nisu poklapali s novim viđenjem s svijeta. Cilj je ovog završnog rada analizirati shvaćanje glazbe i umjetnosti L. N. Tolstoja upravo u njegovom kasnijem stvaralaštvu, s naglasakom na pripovijest *Kreutzerova sonata* budući da to djelo smatram dobrom sintezom njegovih razmišljanja poslije duhovne krize. U njoj glavni lik Pozdnyšev glazbu smatra glavnim krivcem za dva najveća grijeha – preljub i ubojstvo.

Ključne riječi: L. N. Tolstoj, *Kreutzerova sonata*, glazba, umjetnost

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, *Крейцерова соната*, музыка, искусство

Kratki životopis

Alan Tomašković rođen je 25. rujna 1996. u Zagrebu, gdje je završio osnovnoškolsko i srednjoškolsko obrazovanje. Trenutno pohađa Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.