

УДК 821.161.1.09 «18»
DOI 10.17223/19986645/32/8

Г.А. Ахметова

Л.Н. ТОЛСТОЙ О ТВОРЧЕСТВЕ И РЕМЕСЛЕ («АННА КАРЕНИНА», «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»)

Роман «Анна Каренина» и эстетический трактат «Что такое искусство?» анализируются в статье с точки зрения отражения в них воззрений Л. Толстого на творчество и ремесло. Уже Платон, «духовный брат Толстого» (С.Л. Франк), давал толкование творческого процесса как одного из Божественных озарений, или «маний». Л. Толстому созвучно платоновское понимание творчества как божественной «одержимости» и способности проникать в мир «умопостигаемого». В восприятии же искусства как умения видеть тонкие нюансы, мелкие детали, «чуть-чуть» Толстой близок К. Брюллову. Этому «чуть-чуть» не учат в школах, это не «техника», но признак подлинного искусства, способного «приоткрывать покровы».

Ключевые слова: искусство, творчество, Платон, «умопостигаемое», К. Брюллов, «чуть-чуть», художник, дилетант, ремесло, техника, школа, профессиональность.

В романе «Анна Каренина» (1873–1877) Лев Толстой глубоко осмыслил всегда волновавшие его вопросы творчества и ремесла, искусства и его имитации. Особую значимость имеют в романе эпизоды, связанные с живописью русского художника Михайлова, мастерскую которого в Италии посещают Вронский, Голенищев и Анна. Противопоставление художника-любителя Вронского живописцу Михайлову поднято Толстым до высоты принципиальной проблемы, популярно противоположного понимания творца и искусства.

Художник и дилетант осмыслены Толстым как особые психологические типы. Образ Михайлова внешне прозаичен, лишен привычных в романтической традиции черт избранника, или «пророка». Социальный статус художника незначителен. Это дает Голенищеву право снисходительно характеризовать его: «<...> чужак и без всякого образования <...> один из этих диких новых людей, которые теперь часто встречаются; знаете, из тех вольнодумцев, которые d'emblée воспитыаны в понятиях неверия, отрицания и материализма <...> Он сын, кажется, московского камер-лакея и не получил никакого образования» [1. Т. 9. С. 40].

Посетители творческой мастерской Михайлова в Италии, Голенищев, Вронский и Анна, «<...> разочарованные уже вперед рассказом Голенищева о художнике, еще более разочаровались его внешностью. Среднего роста, плотный, с вертлявой походкой, Михайлов, в своей коричневой шляпе, оливковом пальто и узких панталонах, тогда как уже давно носили широкие, в особенности обыкновенностью своего широкого лица и соединением выражения робости и желания соблудности свое достоинство, произвел неприятное впечатление» [1. Т. 9. С. 43].

Напротив, портрет Вронского в период его жизни с Анной в Италии и увлечения итальянской живописью воспроизводит артистический образ мецената, свободного художника, посвятившего себя искусству. Внешний облик Вронского тщательно выверен, продуман, возделан с особой старательно-

стью: «Он писал под руководством итальянского профессора живописи этюды с натуры и занимался средневековой итальянской жизнью. Средневековая итальянская жизнь в последнее время так прельстила Вронского, что он даже шляпу и плед через плечо стал носить по-средневековски, что очень шло к нему» [1. Т. 9. С. 38].

Театральность бытового поведения Вронского призвана убедить окружающих и его самого в особом призвании. В творческой одаренности Вронского убеждена Анна: «У Алексея будет atelier хороший. Непременно ты возьми эту комнату, – сказала она Вронскому <...>

– Разве ты пишешь? – сказал Голенищев, быстро оборачиваясь к Вронскому.

– Да, я давно занимался и теперь немного начал, – сказал Вронский, краснея.

– У него большой талант, – сказала Анна с радостной улыбкой. – Я, разумеется, не судья! Но судьи знающие то же сказали» [1. Т. 9. С. 35].

Однако в глазах автора романа Вронский всего лишь любитель. Толстой с иронией говорит о его случайности в живописи: «Так как смолodu 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 <...>» [1. Т. 9. С. 37]. Вронскому приятна роль «просвещенного любителя и покровителя искусств <...> скромного художника, отрекшегося от света, связей, честолюбия для любимой женщины» [1. Т. 9. С. 38]. Занятия живописью для него – «избранная роль», и эту роль он играет талантливо.

Напротив, Михайлов скромен и естествен в своем бытовом поведении, целиком подчиненном творческому процессу. Живопись не является для художника достаточным средством материального обеспечения себя и своей семьи. Будучи, по словам Голенищева, «замечательным портретистом», Михайлов, однако, не пишет портретов. Новая картина на евангельский сюжет требует от него полного погружения и самоотдачи.

О способности художника к духовной концентрации, превышении в иррациональном порыве самого себя размышлял уже античный философ Платон – «духовный брат Толстого» (С.Л. Франк) [2. С. 554]. Так, в диалогах «Ион» и «Федр» Платон дал толкование художественного творчества как одного из Божественных озарений, или «маний». В «Ионе» передан диалог Сократа с рапсодом Ионом, искусным исполнителем поэм Гомера: «Твоя способность хорошо говорить о Гомере – это, как я только что сказал, не *уменье*, а *божественная сила*, которая тобою движет, как в том камне, который Еврипид назвал магнесийским, а большинство называет гераклеийским. Этот камень не только притягивает железные кольца, но и сообщает им такую силу, что они, в свою очередь, могут делать то же самое, что и камень, то есть притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим; у них у всех сила зависит от того камня. Так и Муза — сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением. Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости» [3. Т. 1. С. 143].

Толстому близко платоновское понимание творчества как божественной «одержимости», созвучно восприятие художника как творца, вдохновленного «магнесийским» камнем.

Одно из главных состояний подлинного художника, по мысли Толстого, – способность и потребность жить созданными образами, тотальная поглощенность творчеством. Такая потребность постоянного вживания в мир искусства создает своеобразную надстройку над повседневностью и ставит художника в трудное, порой мучительное положение. Он должен постоянно переходить от быта к вдохновению и от вдохновения к быту, что вносит в душу творца заметный диссонанс, который незнаком дилетанту: «Художник Михайлов, как и всегда, был за работой, когда ему принесли карточки графа Вронского и Голенищева. Утро он работал в студии над большою картиной. Придя к себе, он рассердился на жену за то, что она не умела обойтись с хозяйкой, требовавшею денег <...> Никогда он с таким жаром и успехом не работал, как когда жизнь его шла плохо, и в особенности, когда он ссорился с женой. «Ах! провалиться бы куда-нибудь!» – думал он, продолжая работать. Он делал рисунок для фигуры человека, находящегося в припадке гнева. Рисунок был сделан прежде; но он был недоволен им. «Нет, тот был лучше... Где он?» Он пошел к жене и, насупившись, не глядя на нее, спросил у старшей девочки, где та бумага, которую он дал им. Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол и, отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.

– Так, так! – проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, начал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу» [1. Т. 9. С. 42].

По словам Толстого, в Михайлове никогда не затихал созидательно-творческий процесс: «<...> его художественное чувство не переставая работало, собирая себе материал <...>» [1. Т. 9. С. 43].

Ожидание вдохновения, особого эмоционально-духовного состояния постоянно сопровождает художника. Творчество для Михайлова возможно только в одном, определенном состоянии души – спокойно-уравновешенном; оно исключено при чрезмерной взволнованности или холодности. По словам Толстого, «окончив ногу (Иоанна. – Г.А.), он хотел взяться за эту фигуру, но почувствовал себя слишком взволнованным для этого. Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и слишком видел все. Была только одна ступень на этом переходе от холодности ко вдохновению, на которой возможна была работа. А нынче он слишком был взволнован» [1. Т. 9. С. 49–50].

Результатом постоянной духовной концентрации становится повышенная впечатлительность, нервность. Так, при первом взгляде на посетителей своей мастерской Михайлов сразу понял дилетантскую сущность Голенищева и Вронского: «<...> знатные и богатые русские, ничего не понимающие в искусстве, но прикидывавшиеся любителями и ценителями <...> Он знал очень хорошо манеру дилетантов (чем умнее они были, тем хуже) осматривать студии современных художников только с той целью, чтоб иметь право сказать, что искусство пало и что чем больше смотришь на новых, тем более видишь, как неподражаемы остались великие древние мастера» [1. Т. 9.

С. 44]. Однако потребность Михайлова в сопереживании своей картине так велика, что даже незначительные замечания посетителей он ловит жадно, взволнованно впитывает их в себя: «<...> в то время как он перевортывал свои этюды, поднимал сторы и снимал простыню, он чувствовал сильное волнение». После замечания Голенищева о фигуре Пилата на евангельской картине «все подвижное лицо Михайлова вдруг просияло: глаза засветились», «Михайлов был в восхищении от этого замечания» [1. Т. 9. С. 46].

Напряженная творческая интенция, сосредоточенность на творении рождает в художнике стремление к одиночеству. В Михайлове это стремление к уединению еще более усилено неприятием живописи Вронского. В роскошном палаццо Вронского, где художник пишет портрет Анны, он выглядит нелюдимым, почти враждебным окружающим: «Он был неприязненно почтителен, как бы боясь сближения с людьми, которых он не уважал <...> На разговоры Вронского о его живописи он упорно молчал и так же упорно молчал, когда ему показали картину Вронского, и, очевидно, тяготился разговорами Голенищева и не возражал ему» [1. Т. 9. С. 51].

Его нелюдимость воспринята Вронским и Голенищевым как проявление зависти плебея к аристократии. На самом деле, творчество требует от Михайлова полной самоотдачи, оттого живопись Вронского воспринимается им как оскорбительно-жалкая подделка, забава наподобие игры с куклой: «Нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать ее. Но если б этот человек с куклой пришел и сел пред влюбленным и принялся бы ласкать свою куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно. Такое же неприятное чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского; ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно» [1. Т. 9. С. 46].

Творчество художника показано в романе как всепоглощающий процесс, полный тревог, сомнений и прозрений; «творчество» дилетанта – как приятное времяпрепровождение, дань светской моде, или, как позже скажет Толстой в «Исповеди», «заманка жизни». По словам Толстого, «<...> как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины <...> 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, и, несколько времени колебавшись, какой он выберет род живописи: религиозный, исторический жанр или реалистический, он принялся писать» [1. Т. 9. С. 37].

Вдохновение Вронский черпает в готовых формах искусства, уже созданных до него. Цель его усилий – овладение техникой знаменитых итальянских мастеров, известными «родами живописи». Единственной проблемой его «на пути становления как художника» был выбор рода живописи, которому он хотел подражать. По словам автора, «<...> 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» [1. Т. 9. С. 38]. Оттого Вронский вдохновлялся «очень быстро и легко». Ирония писателя очевидна.

Толстой осуждает творчество, основанное на подражании искусству, на изображении жизни, «уже воплощенной искусством». Позже в эстетическом трактате он найдет еще более гневные слова для порицания приемов создания поддельного искусства.

Во время посещения мастерской Михайлова Вронский видит его картину на евангельский сюжет, но его исключительное внимание обращено на «технику» художника, которой он завидует, считая живопись ремеслом, набором технических приемов: «“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» [1. Т. 9. С. 47].

В противоположность традиционному представлению о технике как о положительном качестве, отличающем талант, Толстой 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 зрителя глубинную сущность образа – «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, такую, какою она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна» [1. Т. 9. С. 42].

Подобное же выражение «снятие покровов» Толстой употребляет в романе еще раз, описывая роды Кити: «Как ни мало было неестественности и условности в общем характере Кити, Левин был все-таки поражен тем, что обнажалось теперь перед ним, когда вдруг все покровы были сняты и самое ядро ее души светилось в ее глазах. И в этой простоте и обнаженности она, та самая, которую он любил, была еще виднее» [1. Т. 9. С. 298].

По мысли Толстого, искусство призвано обнажить «ядро» души человека, проникнуть сквозь видимые «покровы» в незримый, умопостигаемый мир. Сквозь внешние черты истинный художник прозревает духовный лик, от которого уже недалеко до платоновского мира «идей».

Сопоставление Толстого с Платоном вполне оправданно, несмотря на тысячелетия, отделяющие двух мыслителей. В своем творчестве Толстой нередко глубоко соприкасался с античным философом. В дневниковой записи от 22 ноября 1896 г. Толстой так передал свое впечатление от чтения книги «Федон, разговор Платона», изданной в «Посреднике» в 1896 г.: «Читал Платона: эмбрионы идеализма» [1. Т. 22. С. 57].

Толстой имеет в виду объективный идеализм философии, этики и эстетики Платона. По Платону, наиболее подлинным является мир «идей» («эйдосов»), предельных сущностей человеческого бытия [4]. Реальный мир суть отражение мира «идей», первопричины всего сущего. Искусство, по мысли философа, лишь подражание реальному миру, «тень» мира, который сам является подражанием идеальному миру, его «тенью».

Визуальным воплощением мысли Платона о мире зримом и умопостигаемом является «символ пещеры» – образ темной пещеры с озером внутри нее («Государство», кн. 7). Люди, закованные в кандалы и обращенные спиной к солнцу, видят отражение солнца в виде теней и бликов на поверхности озера. Это солнце аналогично Божественному миру, тенью которого является реальность и тем более искусство. Эта мысль Сократа в передаче Платона звучит так: «– Так вот, дорогой мой Главкон, это уподобление следует применить ко всему, что было сказано ранее: область, охватываемая зрением, подобна тюремному жилищу, а свет от огня уподобляется в ней мощи Солнца. Восхождение и созерцание вещей, находящихся в вышине, – это подъем души в область умопостигаемого <...> идея блага – это предел, и она с трудом различима, но стоит только ее там различить, как отсюда напрашивается вывод, что именно она – причина всего правильного и прекрасного» [3. Т. 3. С. 352–353].

Восприятие прекрасного, по Платону, предполагает «подъем души в область умопостигаемого», в мир «идей». Идеализм Платона, в сущности, созвучен толстовскому пониманию искусства как чувственного воплощения реальности, которая, в свою очередь, сама является отражением идеальной первопричины, абсолютного Блага, Бога. Толстому близко платоновское понимание творчества как отражения идеального мира и эстетического восприятия как постепенного восхождения (анагогии) от чувственно-осязаемого к незримому и «бесконечному».

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 одному открывается нечто такое, чего не дано видеть другому. Примером толстовского понимания искусства как проникновения в мир «умопостигаемого» служит живопись Михайлова: его картина на евангельский сюжет и портрет Анны Карениной.

Михайлов – тип религиозного художника, наиболее близкий Толстому. На своей картине «Увещание Пилатом» он воспроизвел евангельский сюжет – Христос перед судом Пилата, известный по живописи итальянских мастеров Возрождения. Так, Голенищев упоминает в романе Тинторетто, автора картины «Христос перед Пилатом»: «Там прекрасный Тинторетто есть. Из его последней эпохи» [1. Т. 9. С. 33].

Под кистью толстовского художника меняется традиционный в европейской религиозной живописи образ Христа. Направление, в котором работает Михайлов, Голенищев осуждает, называя его «фальшивым», а о его картине говорит как о примере «ивановско-штраусовско-ренановского отношения к Христу и религиозной живописи»: «Он (Христос. – Г.А.) у вас человекобог, а не богочеловек» [1. Т. 9. С. 48].

Напротив, на Анну картина производит глубокое впечатление. Со свойственной ей душевной чуткостью, она замечает «центр» полотна – «выражение Христа», которое ей больше всего понравилось: «Как удивительно выражение Христа!.. Видно, что ему жалко Пилата» [1. Т. 9. С. 46]. Анна разглядела в лице Христа сострадание – чувство, в котором нуждается сама.

«Очеловечивая» Христа, Михайлов одновременно «иконизирует» его. Анна чутко постигает замысел художника, придавшего Христу выражение «любви, неземного спокойствия» – лик святого. На полотне Михайлова Хри-

стос представлен просто человеком, исповедующим не принимаемое властью Учение и реальностью своего распятия достигшим святости.

По мысли Толстого, подлинный живописец 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, никто никогда не передавал. Это он знал твёрдо и знал уже давно, с тех пор как начал писать ее» [1. Т. 9. С. 42].

Михайлову противопоставлен Вронский, думавший о своей картине «из средневековой жизни», что она «была очень хороша, потому что была гораздо более похожа на знаменитые картины, чем картина Михайлова» [1. Т. 9. С. 52].

Михайлов и Вронский – оба пишут портреты Анны. Вронский давно работает над портретом любимой женщины: «Более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный, и в таком роде он начал писать портрет Анны в итальянском костюме» [1. Т. 9. С. 37]. Однако ему никак не удастся завершить этот портрет. Михайлову же 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» [1. Т. 9. С. 50].

Вронскому не дано понять причину своего творческого бессилия, ибо искусство в глазах дилетанта – простое копирование форм, уже воспроизведенных искусством. В этом заблуждении его поддерживает другой дилетант, Голенищев: «Я сколько времени бьюсь и ничего не сделал, – говорил он про свой портрет, – а он посмотрел и написал. Вот что значит техника.

– Это придет, – утешал его Голенищев, в понятии которого Вронский имел и талант и, главное, образование, дающее возвышенный взгляд на искусство» [1. Т. 9. С. 50–51].

После портрета Анны, выполненного Михайловым, Вронский перестал писать свой. Картину же из средневековой жизни он продолжал. Но и этой картине не суждено быть завершённой: «Он смутно чувствовал, что недостатки ее, мало заметные при начале, будут поразительны, если он будет продолжать» [1. Т. 9. С. 52]. Так Толстой тонко подчеркивает отличие набросков любителя от творений настоящего художника. Художник, воплощая сюжет, оформляет первоначальный замысел; дилетант в ходе работы убивает его, обнаруживая свое творческое бессилие.

Создавая образ Михайлова, Толстой рисует сам процесс, «кухню» творческой работы художника. Живописец впитывает в себя впечатления жизни, отбирает подчас самые мелкие, но характерные, сокровенные черты, выражающие сущностное в людях. 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» [1. Т. 9. С. 43]. Лицо Голенищева также «отложено» в особый отдел воображения художника: «Это было одно из лиц, отло-

женных в его воображении в огромный отдел фальшиво-значительных и бедных по выражению» [1. Т. 9. С. 44].

Искусство, по Толстому, это тонкие, ювелирные детали, нюансы – «чуть-чуть», доступное видению только истинного художника. 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» [1. Т. 9. С. 42].

Позже, в трактате «Что такое искусство?», Толстой, касаясь вопроса о технике и содержании в произведении искусства, сошлется на глубокую мысль 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» [1. Т. 15. С. 143].

По мысли Толстого, 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 своей 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 такая рука и такая головка, и он в этой головке кое-что снимет, кое-что прибавит, и получается то, что он хочет» [5. С. 288].

В романе «Анна Каренина» Толстой одновременно подчеркивает духовно-содержательную ценность искусства и важность особых форм, в которых художник видит мир. Эта слитность содержания и техники, добра и красоты дана в яркой формулировке: «<...> технику противопоставляли внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно» [1. Т. 9. С. 47].

По парадоксальной логике писателя, «техника» только вредит искусству, ибо плодит дилетантов. Мысль эта принципиальна для Толстого, записавшего в дневнике 9 июня 1901 г.: «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» [1. Т. 22. С. 137].

Эпизоды романа «Анна Каренина», связанные с художником Михайловым и дилетантом Вронским, органично дополняют теоретические высказывания Толстого об искусстве в его позднем трактате «Что такое искусство?» (1897). В стремлении лучше обосновать свои взгляды на искусство Толстой

приступил в 1882 г. 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 г. Чехову Левитан [6. С. 137].

Толстой, упорно размышлявший над проблемой творчества и ремесла, не мог пройти мимо нее в своей главной работе по эстетике. Трактат, писавшийся 15 лет, содержит немало страниц на тему искусства и его имитации.

Гневная характеристика современного «поддельного» искусства в позднем трактате Толстого во многом повторяет страницы романа «Анна Каренина», посвященные любительской живописи Вронского. Если в «Анне Карениной» писатель дает ироническую оценку ремесленного искусства, основанного исключительно на «технике», то через тридцать лет он представит развернутый анализ такого псевдоискусства, усилив резкость отзывов о нем. Сатирическое слово Толстого найдет на страницах его трактата полное выражение.

Так, в двенадцатой главе трактата «Что такое искусство?» писатель вновь глубоко задумывается о «технике» и «школах» в искусстве. Он убежден в том, что произведение искусство «производить» по волевому импульсу невозможно: «надо, чтобы оно само родилось в художнике». Но, поскольку в обеспеченном слое общества все время возрастает потребность в наслаждении искусством и поскольку индустрия развлечений должна развиваться, художники, по мысли Толстого, выработали ряд приемов, посредством которых можно производить произведения, имитирующие искусство.

Писатель дает подробный анализ этих чисто формальных приемов, направленных на усиление экспрессии и активизацию восприятия зрителя, читателя или слушателя. По словам Толстого, «приемы эти следующие: 1) заимствование, 2) подражательность, 3) поразительность и 4) занимательность» [1. Т. 15. С. 128]. Сущность их вполне утилитарна: произвести впечатление «поэтического» произведения искусства при бедности содержания и полном авторском эмоциональном бесстрастии.

Несомненно, что отмеченные формальные приемы создания экспрессии восходят к художественному опыту самого Толстого. Писатель сам нередко использовал эти приемы, но с принципиально иной функциональной целью: вынесения на поверхность важного смысла. Приемы же, описанные в трактате, воспринимаются как сатира на ремесленное, поддельное искусство. Они являются предвестием той безликой литературы, которую в наши дни принято называть массовой, или «паралитературой».

Первый прием, по Толстому, состоит в заимствовании целых сюжетов или их элементов из известных произведений и умении «<...> так переделывать их, чтобы они с некоторыми добавлениями представляли нечто новое» [1. Т. 15. С. 129]. Такие заимствования, сделанные небезостановочными авторами, легко принять за подлинное искусство: «<...> когда за такие заимствования берутся люди начитанные и талантливые, да еще выработавшие технику своего искусства, то выходят те заимствования из греческого, древнего, христианского и мифологического мира, которых так много развелось, и в особен-

ности теперь так много продолжает появляться, и которые принимаются публикой за произведения» [1. Т. 15. С. 129].

Второй прием, подражательность, состоит в натуралистическом копировании жизни. Суть его в том, чтобы «<...> передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается». В литературе этот прием предполагает необходимость «<...> описывать до малейших подробностей внешний вид, лица, одежды, жесты, звуки, помещения действующих лиц со всеми случайностями, которые встречаются в жизни <...>». В драматическом искусстве прием заключается в том, «чтобы, кроме подражательности речи, вся обстановка, все действия лиц были точно такие же, как в настоящей жизни. В живописи прием этот сводит живопись к фотографии и уничтожает разницу между фотографией и живописью. Как ни, казалось бы, странно это, прием этот употребляется и в музыке: музыка старается подражать не только ритмом, но и самыми звуками, теми звуками, которые в жизни сопутствуют тому, что она хочет изображать» [1. Т. 15. С. 130].

Третий прием, поразительность, Толстой определяет как эффект, основанный на контрастах: «ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, самого обыкновенного и самого необычайного». Кроме эффекта контрастов в словесном искусстве возможно натуралистическое изображение подробностей, вызывающих половую похоть или чувство ужаса: «так, например, чтобы при описании убийства было протокольное описание разрывов тканей, опухолей, запаха, количества и вида крови» [1. Т. 15. С. 130–131]. Этот прием близок к искусству «болевого эффекта», которым владел сам Толстой, автор таких произведений, как «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы».

В трактате «Что такое искусство?» Толстой характеризует специфические способы создания эффекта в искусствах разного рода: живописи, драме, музыке. Речь идет о таком важном вопросе эстетики, как различие «языков» искусств.

В живописи, по словам Толстого, выразителен контраст, «<...> состоящий в тщательной отделке одного предмета и небрежности всего остального. Главный же и употребительный в живописи эффект – это эффект света и изображения ужасного. В драме самые обыкновенные эффекты, кроме контрастов, – это бури, громы, лунный свет, действия на море или при море и перемена костюмов, обнажение женского тела, сумасшествие, убийства и вообще смерти, при которых умирающие с подробностью передают все фазисы агонии. В музыке самые употребительные эффекты – это то, чтобы с самых слабых и одинаковых звуков начиналось *crescendo* и усложнение, доходящее до самых сильных и сложных звуков всего оркестра, или чтобы одни и те же звуки повторялись *agreggio* во всех октавах разными инструментами, или то, чтобы гармония, темп и ритм были совершенно не те, которые естественно вытекают из хода музыкальной мысли, а поражали бы своею неожиданностью» [1. Т. 15. С. 131].

К универсальным средствам «поразительности» Толстой относит «общий всем искусствам» прием: «<...> изображение одним искусством того, что свойственно изображать другому, так чтобы музыка «описывала», как это делает вся программная музыка, и вагнеровская, и его последователей, а жи-

вопись, драма и поэзия «производили бы настроение», как это делает все декадентское искусство» [1. Т. 15. С. 131].

В своем эстетическом трактате Толстой вновь возвращается к критике музыкальных идей Рихарда Вагнера, о которых много писал в романе «Анна Каренина». В нем Левин доказывает, что «ошибка Вагнера и всех его последователей в том, что музыка хочет переходить в область чужого искусства». Теперь, в 1897 г., Толстой снова говорит, что «требования одного искусства не дадут возможности исполнения требований другого».

Наконец, четвертый прием создания экспрессии – интригующая занимательность. По словам Толстого, «<...> занимательность стала теперь очень употребительна. Как стихи и прозу, так и картины, и драмы, и музыкальные пьесы пишут так, что их надо угадывать, как ребусы, и этот процесс угадывания тоже доставляет удовольствие и дает подобие впечатления, получаемого от искусства» [1. Т. 15. С. 131–132].

По мысли Толстого, все эти приемы (часто встречающиеся в его собственных сочинениях), могут только имитировать искусство, если нет главного: «чувства, испытанного художником». Любые приемы мертвы без одухотворяющего их авторского начала. В лучшем случае они, в качестве технических навыков, могут служить созданию хорошего ремесленного произведения, но чаще всего – грубой подделки.

В своей эстетике Толстой строго разграничивает искусство и имитацию, художника и ремесленника. «Талант» в понимании писателя граничит с ремеслом и подражательностью. Он предполагает овладение системой приемов без участия в произведении искреннего, пережитого автором чувства. Усвоив определенные правила, талантливый автор может уже «<...> холодным способом, без малейшего чувства» производить «предметы».

В такой интерпретации таланта есть что-то близкое пушкинской дилемме таланта и гения, ремесла и вдохновения. Понятие «талант» для Толстого однозначно ущербно и противоположно другому: художник, творец.

Развивая мысль о подделках и суррогатах, наводнивших современное искусство, Толстой задумывается о дополнительных факторах, содействующих этому процессу. По его мысли, их три: «1) значительное вознаграждение художников за их произведения и потому установившаяся профессиональность художника, 2) художественная критика и 3) художественные школы» [1. Т. 15. С. 138].

Парадоксальным образом писатель осуждает профессионализм в искусстве, угрожающий его драгоценному свойству – искренности. По мысли Толстого, профессионализм означает для художника жизнь за счет гонораров, получаемых от продажи своих произведений.

В начале XIX в. А.С. Пушкин одним из первых стал утверждать право художника на продажу своих сочинений. Для Пушкина творчество перестало быть забавой, развлечением в часы досуга, свободные от службы, каким было прежде. Знаменита двуединая формула поэта, определяющая отношение творца к своему творению, одновременно высокое и прагматичное: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать» [7. С. 234]. В конце века Толстой уже готов пересмотреть вторую часть пушкинской формулы. Для

него в оплачиваемой профессиональности заключается главное условие распространения поддельного искусства.

Вторым условием замены искусства подделками является, по мысли Толстого, «ученая» критика, ибо «<...> толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытал» [1. Т. 15. С. 139]. Профессиональный критик подобен профессиональному художнику, поскольку оба не способны «заражаться искусством».

Наконец, считает Толстой, едва ли не самое вредное в искусстве – школы, обучающие искусству, ибо «никакая школа не может вызвать в человеке чувство и еще менее может научить человека тому, в чем состоит сущность искусства: проявлять чувство своим особенным, ему одному свойственным, способом» [1. Т. 15. С. 143].

Суждения автора «Что такое искусство?» об искусстве и подделках, школах и профессиональности на первый взгляд кажутся чрезмерно строгими и парадоксальными, но, по размышлению, им трудно отказать в глубине и убедительности. Искусство, соприкасаясь с коммерцией и индустрией развлечений, неизбежно мельчает.

Таким образом, в романе «Анна Каренина» и трактате «Что такое искусство?» Толстой глубоко осмыслил дилемму творца и дилетанта, искусства и имитации. Образ художника Михайлова жизненно достоверен, лишен романтических черт избранника, жреца. В отличие от Вронского, в нем нет ничего эффектного, театрального. Однако скромный художник Михайлов и есть истинный творец, способный к полной творческой самоотдаче, проникновению в мир «умопостигаемого». Создавая картину на сюжет Евангелия или портрет, художник только «снимает покровы», прозревая сквозь внешние черты онтологическое содержание.

По убеждению Толстого, подлинное искусство ювелирно в своей точности и тонкости, оно предполагает выразительные нюансы, мелкие детали – «чуть-чуть», подобное пятну стеарина на рисунке Михайлова. Напротив, ремесленное искусство лишено художественного ясновидения и оригинальности, отсутствие которых хочет возместить «техникой» и «приемами».

Литература

1. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985.
2. Франк С.Л. Памяти Льва Толстого // Л.Н. Толстой: pro et contra: Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманит. ун-та, 2000. С. 544–555.
3. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2006–2007.
4. Лосев А.Ф. Софисты. Сократ. Платон // Лосев А.Ф. История античной эстетики: в 8 т. Т. 2. М.: АСТ, 2000. 846 с.
5. Булгаков В.Л.Н. Толстой в последний год его жизни. М.: Гослитиздат, 1957. 536 с.
6. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1980. Т. 17. 430 с.
7. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 2. 744 с.

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 6 (32), pp. 112–124. DOI 10.17223/19986645/32/8
Akhmetova Guzel' A., Bashkir State University (Ufa, Russian Federation).

E-mail: toha230@rambler.ru

LEO TOLSTOY ON CREATIVITY AND CRAFT (ANNA KARENINA, WHAT IS ART?).

Keywords: art, creativity, Plato, "intelligible", Bryullov, "slightly", artist, amateur, craft, technology, school, professional.

Leo Tolstoy's novel *Anna Karenina* and aesthetic treatise *What is art?* are analyzed in terms of their reflection in the writer's views on art and craft, art and imitation.

Tolstoy conceptualized the artist Mikhailov and the amateur Vronsky as special psychological types. Mikhailov's image is externally prosaic, it is deprived of the romantic traits of the chosen, the "prophet". In contrast, the portrait of Vronsky during his life with Anna in Italy, when he was interested in Italian painting, reproduces the artistic image of a patron, a freelance artist, who devoted himself to art. Theatricality of Vronsky's everyday behavior was intended to convince others and himself in his special mission.

Mikhailov is modest and natural in his life entirely devoted to creativity. Being a wonderful portrait artist, he does not write portraits; a new picture on the Gospel story requires a complete immersion and dedication from him.

It was Plato, "Tolstoy's spiritual brother" (S. Frank) who reflected on the ability of an artist to concentrate spiritually and exceed themselves in an irrational impulse. In the dialogues "Ion" and "Phaedrus" Plato gave an interpretation of the creative process as one of divine inspirations, or "mania". Tolstoy is close to Plato's understanding of creativity as a divine "obsession".

The artist's work is shown in the novel as an all-consuming process, full of anxieties, doubts and insights; the "creativity" of a dilettante – as a pastime, a tribute to the secular fashion. Vronsky finds inspiration in the finished art forms. The purpose of his efforts is the mastery of the technique of famous Italian artists, of the existing "genres of painting".

Tolstoy contrasts "technique" and genuine art as a way of "unveiling" that hide the "limits of content" from the artist and the viewer. Art is to expose the "core" of the human soul, penetrate the visible "covers" of the invisible, "intelligible" world. Through the external features a true artist begins to see the spiritual image, which is already close to Plato's world of "ideas".

In his aesthetics Tolstoy is often close to Plato. According to Plato, the most authentic world is that of "ideas". The real world is only a reflection of the ideal world, the root cause of all things. Art is an imitation of the real world ("shadow" of the world), the latter being an imitation of the world of "ideas" itself. Plato's idealism is part of the aesthetics of Tolstoy. Plato's understanding of creativity as a reflection of the "intelligible" appeals to Tolstoy. An example of Tolstoy's understanding of art as penetration into the world of the invisible and the "infinite" is Mikhailov's paintings: his picture on the Gospel story "Exhortation by Pilate" and the portrait of Anna Karenina.

In the perception of art as an ability to see subtle nuances, small details, Tolstoy is "slightly" close to a Russian painter K. Bryullov, who was quoted in the *What is art?* treatise. The art of nuances ("slightly") is not taught in schools, it is not a "technique", but a sign of a true artist who is able to see the ontological content through the external features.

References

1. Tolstoy L.N. *Sobraniye sochineniy v 22 tomakh* [Collected Works in 22 vols.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978-1985.
2. Frank S.L. Pamyati L'va Tolstogo [In memory of Leo Tolstoy]. In: Isupov K.G. *L.N. Tolstoy: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo L'va Tolstogo v otsenke russkikh mysliteley i issledovateley: Antologiya* [Leo Tolstoy: pro et contra: Personality and creativity of Leo Tolstoy in the assessment of Russian thinkers and researchers: An Anthology]. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian University Publ., 2000, pp. 544-555.
3. Plato. *Sobraniye sochineniy v 4 tomakh* [Collected Works in 4 vols.]. St. Petersburg: St. Petersburg University; Izd-vo Olega Abyshko Publ., 2006-2007.
4. Losev A.F. *Istoriya antichnoy estetiki. V 8 tomakh* [History of ancient aesthetics. In 8 volumes]. Moscow: AST Publ., 2000. Vol. 2, 846 p.
5. Bulgakov V. *L.N. Tolstoy v posledniy god ego zhizni* [Tolstoy in the last year of his life]. Moscow: Goslitizdat Publ., 1957. 536 p.
6. Chekhov A.P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 tomakh* [Complete Works and Letters in 30 volumes]. Moscow, 1980. Vol. 17, 430 p.
7. Pushkin A.S. *Sobraniye sochineniy v 10 tomakh* [Collected Works in 10 vols.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974. Vol. 2, 744 p.