

Тадеуш Осух, Данута Герчиньска
Слупск

Музыка в жизни и творчестве Л. Н. Толстого

В недавние годы интерес исследователей к взаимодействию между музыкой и литературой «сильно возрос». Это неудивительно: изучение взаимопроникновения музыки и литературы является кардинальным для понимания искусства последних десятилетий¹.

Авторы настоящей статьи предприняли попытку показать отношение Льва Николаевича Толстого к музыке в целом и к отдельным композиторам в частности, используя некоторые художественные произведения писателя, его критические работы по искусству, многочисленные высказывания его современников.

Влияние музыки на жизнь и творчество автора *Крейцеровой сонаты* трудно переоценить. От повести *Детство*, которой он дебютировал в 1852 году, до романа *Хаджи Мурат*, опубликованного посмертно в 1912 году, в его поэтическом мире звучит некая мирообъемлющая стихия, которую он называл музыкой; он далеко равнодушен к ней и в личной жизни. Музыка всегда звучала в душе Толстого.

Слыша музыку, Лев Николаевич не мог не слушать ее, – пишет С. Л. Толстой, сын писателя. – Слушая же нравившуюся музыку, он вол-

¹ См. напр.: В. Knapp, *Music, Archetype and the Writer: A Jungian View*, Pennsylvania State University Press, 1989, s. 234. Книга американской исследовательницы Беттины Кнэпп «Музыка, архетип и писатель: Юнгианский подход» представляет одно из интересных направлений современной литературной науки, исследующее взаимодействие музыки и литературы, музыкальные первоисточки словесного творчества, роль музыкальных мотивов в художественном тексте. В основе теории – учение немецкого философа К. Юнга.

новался, у него что-то сжималось в горле, он всхлипывал и проливал слезы. Беспричинное волнение и умиление были те чувства, которые в нем возбуждала музыка. Иногда музыка волновала его против воли².

Мнения писателя о музыке всегда были пристрастны, но никогда не были равнодушны. *Люблю музыку больше всех других искусств*, – признавался Толстой³. Это одно из тех его признаний, которые освещают жизнь и творчество великого писателя с новой и неожиданной стороны.

Толстой утверждал, что музыка есть нечто высшее по сравнению со всеми другими видами искусства. Поэтому он полагал, что эстетический идеал прекрасного неприменим к музыке, у которой должны быть иные, духовные основы.

Критиком в собственном смысле слова – и особенно музыкальным критиком – автор *Воскресения* не хотел быть, но его мысли о музыке, высказанные им в художественных и философских сочинениях, входят в историю русской музыкальной культуры.

Секретарь писателя Н. Н. Гусев в своих воспоминаниях о Толстом приводит его слова:

– Музыка ... из всех искусств особенно отличается тем, что к ней нельзя ничего подмешать, – ничего идейного... Музыка невыразима словами, и оттого-то она так сильно действует. Она легче всего запоминается, как музыка⁴.

Поиски Толстым определения музыки велись давно. Одна из первых его записей по этому поводу оставлена в дневнике еще 29 ноября 1851 года:

Музыка действует на способность воображать ваши чувства... но почему музыка есть подражание нашим чувствам, и какое сродство каждой перемены звука с каким-нибудь чувством? Нельзя сказать...⁵.

Музыка выдающихся композиторов XIX века и, прежде всего Фридерика Шопена, сыграла огромную роль в жизни и творчестве автора

² С. Л. Толстой, *Очерки былого*, Тула 1965, с. 393.

³ В. Ф. Булгаков, *Л. Н. Толстой в последний год жизни*, [в:] Э. Г. Бабаев, *Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого*, Москва 1981, с. 101.

⁴ Н. Н. Гусев, *Два года с Л. Н. Толстым*, Москва 1973, с. 150.

⁵ В. Г. Чертков, *Записи*, [в:] *Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников в двух томах*. Подготовка текста и комментарии Н. М. Фортунатова, Москва 1978, т. 2, с. 550.

Крейцеровой сонаты. Шопен был одним из любимейших композиторов Л. Н. Толстого. Он неоднократно подчеркивал, что музыка Шопена вызывала в нем волю к жизни и гордость за человечество. Она помогала ему преодолевать житейские трудности, присутствовала в горестные, тяжелые дни, и в минуты радости. Писатель с восхищением слушал шопеновские мазурки, вышедшие из таких польских народных танцев, как мазур, куявяк, оберек. Он сравнивал выдающегося польского композитора с гением русской литературы А. С. Пушкиным. *Шопен в музыке – это то же, что Пушкин в поэзии*, – говорил писатель...⁶

По мнению выдающегося польского толстоведа, автора многих научных трудов, Б. Бялокозовича, *в глазах Толстого Шопен был той непререкаемой ценностью и той художественной величиной, с которой соотносились в сравнительном плане другие таланты и явления в искусстве*⁷.

Восприятие Толстым музыки вообще и наследия Шопена, в частности, отнюдь не было делом случайности. Русского писателя вдохновляла художественность музыки польского композитора, ее очаровательные мотивы и сила ее эмоционального воздействия. Прослушав одну из баллад Шопена, Толстой сказал: *Когда сыграют, у меня всегда художественная жилка просыпается. Это совсем особенное средство общения с людьми*⁸.

Впервые имя Фридерика Шопена и его музыку услышал молодой Толстой в Казани от своего дяди Владимира Ивановича Юшкова. По этому поводу имеется запись доверенного лица последних десяти лет жизни Толстого, доктора Душана Маковицкого от 12 января 1909 го-

⁶ Н. Н. Гусев, *Два года...*, с. 179. Сравни также: Н. Н. Гусев, *Л. Н. Толстой о музыке*, [в:] *Лев Толстой и музыка*, Москва 1953, с. 9.

⁷ Б. Бялокозович, *Фридерик Шопен в жизни и творчестве Льва Николаевича Толстого*, "Slavica Wratislaviensia" CXV, Wrocław 2001, с. 66; он же, *Польская музыка в оценке Льва Толстого*, [в:] "Ученые записки Горьковского университета им Н. И. Лобачевского", т. 56. *Л. Н. Толстой. Статьи и материалы*, IV, под ред. В. Д. Краснова, Горький 1961, с. 198–214; см. также: Б. Бялокозович, *Мицкевич и Шопен в русской культуре XIX века*, [в:] *Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. Типология и взаимодействия*, ответственный редактор И. И. Свирида, Москва 1990, с. 132–146; B. Białokozowicz, *Lwa Tolstoja związek z Polską*, Warszawa 1966, s. 266–279; И. Бэлза, *Шопен и русская музыкальная культура*, "Annales Chopin", Warszawa 1958, т. 2, с. 254–273; он же, *Русские книги о Шопене*, там же, с. 274–286; K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [в:] *Z historii i teorii literatury*, Wrocław 1959, s. 346–366.

⁸ В. Г. Чертков, *Записки*, [в:] *Л. Н. Толстой в воспоминаниях...*, т. 2, с. 129.

да: *У нас в это время концерт Гольденвайзера: играл пять вещей Шопена? (полонез, сонату, вальс, ноктюрн и мазурку). Л.Н. (инициалы писателя – Т.О.; Д.Г.) вспомнил, что он Шопена слышал впервые в сороковых годах в Казани*⁹.

В своих музыкальных вкусах Л. Н. Толстой был очень консервативен. Кроме упомянутого выше, любимого им Шопена любил Баха и Гайдна, Шуберта, Бетховена. Он *твердо придерживался той музыки, которая уже была признана классической в сороковых годах. И не признавал, как это отметил Ромен Роллан, никого из последующих композиторов*¹⁰.

Мнение Роллана в этом вопросе полностью разделял сын писателя, Сергей. Он в частности писал:

К Вагнеру, Листу (кроме некоторых его переложений), Берлиозу и Брамсу, Рихарду Штраусу и другим молодым композиторам Лев Николаевич относился отрицательно. Он (Л.Н. – Т.О.; Д.Г.) говорил про композиторов-новаторов: «Когда слушаешь их, иногда кажется, что вот-вот начнется что-то хорошее, мелодичное, но не успеет это хорошее начаться, как оно уже кончилось и потонуло в непонятных и ненужных диссонансах. Композитор мучает слушателей этими диссонансами, пока опять не проблеснет что-то понятное и опять потонет. Остается неудовлетворенное, беспокойное впечатление»¹¹.

В. Ф. Лазурский, гувернант сыновей Толстого, в своих воспоминаниях подчеркивал, что писатель не был равнодушен к музыке В. А. Моцарта. В дневнике от 2 июля 1894 года он писал: *Он (Лев Николаевич – Т.О.; Д.Г.) очень любит Моцарта и, разбирая, часто повторяет: “как это мило!”*¹². 30 июля он высказывается в том же духе: *После обеда, по настоянию Льва Николаевича, устроили “концерт”. Начали со столь любимых им сонат Моцарта*¹³.

По мнению сына писателя Сергея, тонкого знатока музыки, видное место в списке любимых произведений Л. Толстого занимали песни Шуберта и Шумана. В романсе Шумана *Ich grolle nicht (Я не сержусь)* он восхищался аккордами аккомпанемента и верно замечал, что в них

⁹ Д. П. Маковицкий, *Яснополянские записки. У Толстого 1904–1910*, “Литературное наследство”, Москва 1979, т. 90, кн. III, с. 302.

¹⁰ Р. Роллан, *Собрание сочинений*, т. 2, Москва 1954, с. 298.

¹¹ С. Л. Толстой, *Очерки былого. Серия литературных мемуаров*, Москва 1956, с. 395.

¹² См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., с. 60.

¹³ Там же: с. 75.

есть что-то общее с первой прелюдией Баха (Wohltemperirtes Clavier – Хорошо темперированный клавир – Т.О.; Д.Г.)¹⁴.

Толстой любил произведения Бетховена, наслаждался его музыкой. В одном из писем 1857 года он рассказывал: *Здесь никто, ни становой, ни бурмистр мне не мешают, сижу один, ветер воет, грязь, холод, а я скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена и проливаю слезы умиления*¹⁵.

В записи А. Б. Гольденвайзера¹⁶ о музыкальных произведениях, особенно любимых Л. Н. Толстым, список сочинений Бетховена – самый значительный по своему объему: он превышает перечень даже моцартовских вещей¹⁷.

Бетховен, по мнению Толстого, внес в музыку несвойственный ей драматизм¹⁸. Однако нельзя не заметить и весьма противоречивых высказываний писателя по поводу хотя бы некоторых, общепризнанных музыкальных произведений этого великого композитора. И тут следует упомянуть неодобрительный отзыв писателя относительно общепризнанной бетховенской *Девятой симфонии*. Писатель упрекает автора симфонии в чрезмерной изысканности его произведения и относит его к дурному искусству. Толстой очень часто осуждал внешнюю эффектность музыки и ее нарочную усложненность. Симфония Бетховена, по мнению автора *Исповеди*, не способна соединять в одном чувстве всех людей, не воспитанных специально для того, чтобы подчиняться этой сложной гипнотизации; она понятна лишь некоторым¹⁹.

[...] но не могу даже представить себе толпу нормальных людей, которая могла бы понять из этого длинного и запутанного искусственного произведения что-нибудь, кроме коротеньких отрывков, тонущих в море непонятного. ...музыка произведения исключительная и не соединяет всех людей, а соединяет только некоторых, выделяя их от других людей, – говорил писатель²⁰.

¹⁴ С. Л. Толстой, *Очерки былого. Серия...*, с. 394.

¹⁵ Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений* (Юбилейное издание), тт. 1–90, Москва, Гослитиздат, 1928–1958, т. 60, с. 222.

¹⁶ Гольденвейзер Александр Борисович (1875–1961) – пианист и композитор. В двадцатилетнем возрасте впервые познакомился с Л. Н. Толстым и его семьей на музыкальном вечере у писателя. С тех пор на протяжении пятнадцати лет (до смерти Л.Н. – Т.О.; Д.Г.) был постоянным гостем в семье Толстых. Автор многих работ по музыке, в том числе знаменитой книги о писателе *Вблизи Толстого*.

¹⁷ См. об этом: Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. 2, с. 524.

¹⁸ Н. Н. Гусев, *Два года с Л. Н. Толстым*, с. 112.

¹⁹ См.: Л. Н. Толстой, *Что такое искусство?*, Москва 1985, с. 254. Сравни также: Н. Н. Гусев, *Два года...*, с. 112, 391.

²⁰ Там же.

Подлинное искусство, по мысли Толстого, обладает особенностью, которая в высшей степени присуща народному искусству, а именно, исключительной силой непосредственного эмоционального воздействия: *Эта простая музыка гораздо сильнее действует. Там, у композиторов, я должен делать усилия, чтобы понять, а эта сама входит в душу*²¹.

Искусство в целом, и музыка в частности, рассматривались Толстым в аспекте их восприятия народом. Автор *Крейцеровой сонаты* часто говорил о миссийном призвании искусства, его служебной роли. Искусство, если оно претендует на разряд настоящего, должно, по мнению писателя, проникать в жизнь народа и облагораживать его. Одновременно он отдавал себе отчет в иллюзорности своих убеждений, приходя зачастую к выводу, что для понимания любимых им композиторов нужна музыкальная подготовка, а простой народ, к сожалению, не обладает ею. Вопрос непонимания музыки народом не мог не волновать писателя, он преследовал его долгие годы. Иногда Толстому было трудно с ним справиться. Многие его высказывания на эту тему характеризовались некоторой непоследовательностью.

Особенно писателя огорчало то, что народ не понимает любимого им Шопена. Иногда он приглашал к себе крестьян и просил кого-нибудь из близких сыграть для них. *Очень редко попадались настолько чуткие к музыке, – вспоминает Гольденвейзер, – что до них Шопен «доходил»*²².

Обычно же крестьяне сознавались, что не понимают такой музыки. Поэтому писателю казалось иногда, что музыка, которой не понимает народ, отдаляет и его от народа. Иногда им овладевали сомнения, и он спрашивал себя: *следует ли наслаждаться, забываясь музыкой*; ему казалось, что он *настолько испорчен, что может наслаждаться Шопеном, Бетховеном*²³.

В одном из своих разговоров с А. К. Чертковой, женой В. Г. Чертова, единомышленника Л. Н. Толстого, писатель сказал: *Ничего так не люблю, как наши простые деревенские песни!*²⁴. Следовательно, не удивительно, что из русских композиторов с особым пиететом писатель

²¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. 2, с. 555.

²² А. Б. Гольденвейзер, *Вблизи Толстого*, Москва 1959, с. 222.

²³ Д. П. Маковицкий, *Яснополянские записки...*, кн. II, с. 508.

²⁴ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников в двух томах. Подготовка текста и комментарии Н. Н. Гусева и В. С. Мишина, Москва 1955, т. I, с. 275.

относился к Ивану Михайловичу Глинке²⁵. Петра Ильича Чайковского особенно ценил за его прекрасные романсы и произведения с четко проявляющимися народными мотивами²⁶. Ко многим симфониям композитора автор *Крейцеровой сонаты* относился весьма сдержанно из-за их некоторой «оторванности» от народа²⁷. Писатель познакомился с П. И. Чайковским в середине семидесятых годов. Он сам пришел к композитору и затем встречался с ним несколько раз. *Я ужасно польщен и горд интересом, который ему внушаю*, – признавался Чайковский, – *и со своей стороны вполне очарован его идеальной личностью*²⁸.

Позднее Чайковский в простых и сильных словах выразил свое понимание роли Толстого в искусстве:

Более чем когда-либо я убежден, что величайший из всех когда-либо бывших писателей-художников есть Л. Н. Толстой. Его одного достаточно, чтобы русский человек не склонял стыдливо голову, когда перед ним высчитывают все великое, что дала человечеству Европа²⁹.

А по поводу реакции Л. Н. Толстого на одно из своих произведений композитор пишет: *Может быть, ни разу в жизни, однакож, я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии, как когда Л. Н. Толстой, слушая andante моего 1-го квартета и сидя рядом со мной, – залился слезами*³⁰.

Новая музыка была совершенно чужда Толстому. Она не производила на него никакого впечатления: *...не беру на себя смелость судить об этом, но я много слышал, сам играл, занимался, и на меня эта новая музыка не производит ровно никакого впечатления*³¹. Он отрицал ее роль и значение: *Современная музыка, – он считал, – это все равно, что шалая лошадь, которая носится по задворкам, задает козла, валит изгороди...*³² Она, продолжает писатель, не служит людям, не помогает им во время тяжелого труда, а лишь является развлечением

²⁵ См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. 2, с. 66.

²⁶ См.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. I, с. 275.

²⁷ Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. 2, с. 56.

²⁸ Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. I, с. 15.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с. 280.

³¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. 2, с. 66.

³² П. Н. Нерадовский, *Встречи с Толстым*, «Литературное наследство», Москва 1961, т. 69, с. 126.

для немногих. Эти люди *от безделья или скуки идут в концерты, чтобы извинить себя*³³. А что же это за музыка, спрашивает Толстой в ином месте, которая доставляет удовольствие лишь тем, кто ее делает?

– Основание горы широко, – говорил он. – Широко 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 изображается 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 понимать³⁴.

Высказанная в образной форме мысль об ограниченной сфере влияния современного искусства тесно связана с эстетической концепцией Толстого, с важнейшим в его учении тезисом о доступности искусства для самого широкого круга людей.

Анализируя отношение писателя к современной музыке нельзя не отметить его высказываний по поводу музыкальных произведений Рихарда Вагнера:

Это не движение музыки вперед, а вырождение ее, падение искусства. И вы меня извините, а я так уж решил про себя, что восхищаться Вагнером можно, только притупивши вкус к изящному. Зачем я буду есть хлеб с песком или за минутное музыкальное удовольствие платить целыми часами томительной скуки³⁵.

Он отрицал новаторство Вагнера, полагая, что в основе его приемов лежит «нелепая» «мистическая теория Шопенгауэра» и «еще более ложная система соединения всех искусств»³⁶.

Толстой исходил из положения о том, что каждый вид искусства должен прежде всего разрабатывать свои собственные, именно ему

³³ Там же.

³⁴ Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. 2, с. 117–118.

³⁵ Л. Н. Толстой в воспоминаниях..., т. 2, с. 141.

³⁶ См. об этом: Л. Н. Толстой, *Что такое...*, с. 223–232.

присущие возможности. Он уподоблял каждое искусство *шахматному полю, которое надо углубить, чтобы найти новое*. По его мнению, люди же, не могущие углубить, *прихватывают в свое поле из соседних искусств и думают, что творят новое: поэзия – музыку, и наоборот, живопись – поэзию и т. д.*³⁷

Именно поэтому он и считал идею синтетического искусства рационалистической фантазией, неосуществимой ни при каких условиях. Он рассуждал так:

...для того, чтобы произведение одного искусства совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое³⁸.

Такого совпадения не бывает и не может быть.

Также ясно проблема вагнеризма была поставлена в романе *Анна Каренина*. И здесь наглядно проявляется критическое отношение Л. Н. Толстого к идее синтетического искусства. *В антракте между Левиным и Песцовым завязался спор о достоинствах и недостатках вагнеровского направления музыки...* В этом споре Толстой устами Левина 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 лиц, что должна делать живопись...*³⁹. Надо заметить, что оперная реформа Вагнера вызывала сомнения не у одного только Толстого.

Музыка глубоко проникала в художественное творчество Л. Н. Толстого. Она занимала весьма важное место в эстетике писателя, была его глубокой внутренней потребностью и побуждала к литературному творчеству. Она четко проявляется во многих, в том числе и ранних, его произведениях.

Обратимся к повести *Детство* (1852), в которой нельзя не заметить главного для настроения героя Николеньки Иртеньева мотива – музыки-воспоминания. Он проходит через все произведение, передавая ощущение счастья, особенно присущее людям в детском и юном возрасте.

³⁷ Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений (Юбилейное...)*, Москва–Ленинград 1953, т. 54, с. 29.

³⁸ Л. Н. Толстой, *Что такое...*, с. 224.

³⁹ Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений в двадцати томах*, Москва 1963, т. 9, с. 293.

Для маленького Николеньки звучащая музыка – продолжение его еще короткой жизни:

Мамап 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 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 было⁴⁰.

Два совершенно разных музыкальных произведения вызывают у Николеньки одно чувство, потому что они – продолжение его жизни. В «воспоминаниях» мальчика его детская жизнь – это жизнь, согретая любовью матери. В трилогии писателя музыка создает ощущение счастья, гармонии, жизни, согретой любовью. Потому «воспоминания» Иртеньева о детстве и в *Отрочестве* и в *Юности* всегда окрашены музыкой. Николенька не описывает мамап подробно. Любовь его к матери выражается в особом внимании ко всему, что связано с ней. В юности именно музыку сестры Любочки Николенька чувствует так, как он чувствовал в детстве музыку мамап. Через Любочкину музыку к Николеньке приходит воспоминание о матери, о детстве.

Образ матери в повести создан по музыкальным законам – это та главная тема произведения, что проходит через всю трилогию, то громче, то слабее. Анализируя впечатления от каждой из мелодий, замечаем, что они разные. Но почему же тогда схожи чувства, которые они в Николеньке возбуждали?

Размышления над этим являются ключевыми для понимания маленького героя на протяжении всей его жизни.

Также в повести *Альберт* (1858) автор увлек читателя *изображением стихийной, покоряющей силы музыки*⁴¹. Он высказал в ней свой взгляд на роль и назначение искусства. Лучшие страницы повести посвятил точному и вдохновенному описанию воздействия музыки на читателя. В некоторых вариантах *Альберта* четко прослеживаются «музыкальные эпизоды» шопеновской музыки⁴².

Крейцера соната (1887–1889) – следующее произведение, в котором наиболее четко проявляется соприкосновение музыки и литературы⁴³. Соната Бетховена, второе «бетховенское» произведение Тол-

⁴⁰ Там же, т. I, глава 11, Москва 1960, с. 48.

⁴¹ Там же, т. 3, Москва 1961, с. 482.

⁴² См. Базыли Бялокозович, *Фридерик Шопен...*, с. 57.

⁴³ См. В. Кнапп, *Music, Archetype...*, s. 58.

стого⁴⁴, в исполнении жены героя и его друга Трухачевского, оставляет неизгладимый след в его психике:

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находится тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю [...] На меня по крайней мере вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор [...] совсем не так, как я прежде думал и жил [...] Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно⁴⁵.

Музыке отводится в повести поистине дьявольская роль.

Страшная вещь эта соната, – вспоминает Позднышев [...] 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. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом⁴⁶.

Он видит своими ревнивыми, безумными глазами возникшую *между ними связь музыки, самой утонченной похоти чувств*⁴⁷.

Но это именно он, Позднышев, убил красоту болезненными фантазиями, заглушил музыку Бетховена, чудовищно исказил ее, задавил в себе идеальное и поэтическое начало, всецело отдавшись разрушительному порыву зверской, бешеной злобы. Это он изменил музыке, которая, судя по его же рассказу, сделала свое возвышающее и облагораживающее душу дело, преобразив даже ненавистного Позднышева Трухачевского: *У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо...*⁴⁸. Музыка вернула уставшим от бесконечной войны супругам

⁴⁴ Первым был небольшой роман «Семейное счастье», напечатанный в конце 1850-х годов в журнале «Русский вестник». Своим романом Толстой был чрезвычайно недоволен. Искусство, главным образом музыка, является в романе неизменным и важным элементом гармоничной жизни и семейного счастья; здесь «все фазы любви, и весна ее и осень, разворачиваются на музыкальном фоне, создаваемым сонатой Бетховена “Quasi una fantasia”» Музыка неотделима от счастья, она одно из главных условий любви, она связь между прошлым и настоящим и обещание будущего. См. об этом: Р. Роллан, *Собрание сочинений*, т. 2, Москва 1954, с. 316.

⁴⁵ Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений*..., т. 12. Москва 1964, с. 193.

⁴⁶ Там же, с. 192–193.

⁴⁷ Там же, с. 196.

⁴⁸ Там же, с. 192.

ощущение счастья: *и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства*⁴⁹. Все было прекрасно, – вспоминает Позднышев окончание музыкального вечера, погрузившего его в состояние полублаженства, давшего иллюзию счастья. Это уже потом будет он, подхлестываемый зверем ревности, везде подозревать обман, фальш, измену, похотливую связь, сочинять соблазнительные сцены и, естественно, проклинать музыку, утверждать, что *первое престо* преступно *играть в гостиной среди декольтированных дам*⁵⁰. Позднышев ревнует именно из-за того, – отмечает Д. Терен, – что *Трухачевский и жена, совместно играя, могут соединяться воедино, между ними может реализоваться не словесная, а более глубокая и действенная коммуникация, посредством которой они могут передавать не мысли, а именно чувства*⁵¹. Тогда он о «декольтированных дамах» и разжигающей похоть музыке совершенно не думал, а испытывал (как и жена и, видимо, Трухачевский) только окрыляющее душу действие сонаты Бетховена, лишь позднее называя его ужасным:

На меня, по крайней мере, вещь эта 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 [...] Мне было легко, весело весь вечер. Жену же я никогда не видал такую, какою она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная расстаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили⁵².

В повести Толстого музыкальный вечер – это единственное поэтическое и «доброе» место. Герой уничтожил новые неиспытанные чувства, новые возможности, убил радость и красоту, и все же музыка позволила увидеть в Позднышеве другую сторону его натуры, на какое-то мгновение, смягчив разрушительный азарт самоосуждения.

⁴⁹ Там же, с. 194.

⁵⁰ Там же, с. 193.

⁵¹ Д. Терен, *Мотив музыки в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого*, [в:] Slavica Tergestina. Studia russica II, Trieste 1988, с. 108–109.

⁵² Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений...*, т. 12, с. 194.

Рассказ Л. Н. Толстого *После бала* (1903) можно воспринять как своеобразную хореографическую драму: его глубинная суть раскрывается в игре музыкально-пластических образов. Не случайно, что лирическая кульминация рассказа приняла форму балетного *Adagio*:

Дождавшись начала мазурочного мотива, он бойко топнул одной ногой, выкинул другую, и высокая, грузная фигура его то тихо и плавно, то шумно и бурно, с топотом подошв и ноги об ногу, задвигалась вокруг залы. Грациозная фигура Вареньки плыла около него, незаметно, вовремя укорачивая или удлиняя шаги своих маленьких белых атласных ножек. Вся зала следила за каждым движением пары. Я же не только любовался, но с восторженным умилением смотрел на них [...] Видно было, что он когда-то танцевал прекрасно, но теперь был грузен, и ноги уже не были достаточно упруги для всех тех красивых и быстрых па, которые он старался выделять. Но он всё-таки ловко прошел два круга. Когда же он, быстро расставив ноги, опять соединил их и, хотя и несколько тяжело, упал на одно колено, а она, улыбаясь и поправляя юбку, которую он зацепил, плавно прошла вокруг него, все громко зааплодировали. С некоторым усилием приподнявшись, он нежно, мило обхватил дочь [...] и, поцеловав в лоб, подвел ее ко мне...⁵³

Бал окончен, влюблённый юноша, герой рассказа, возвращается домой. Ему не спится. Он выходит на улицу и слышит мотив мазурки:

Когда я вышел на поле, где был их дом, я увидел в конце его, по направлению гулянья, что-то большое, черное и услышал доносившиеся оттуда звуки флейты и барабана. В душе у меня все время пело и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка⁵⁴.

Мазурка не случайно становится темой любви, даже больше – она выражает восторженную юношескую экзальтацию: *...я был не я, а какое-то неземное существо...Я обнимал в то время весь мир своей любовью*⁵⁵.

Этот танец Л. Толстой воспринимал как синтез аполлоновского и дионисийского начал, как гармоничное единство воли и страсти, мысли и чувства.

⁵³ Там же, Москва 1964, т. 14, с. 11–12.

⁵⁴ Там же, с. 14.

⁵⁵ Там же, с. 11–12.

Немыслимо диссонирующая полифония реальной жизни, противостояние двух стихий – танца и марша – являются музыкальным воплощением основного конфликта: несовместимости личного нравственного идеала и аморальной общественной идеи.

Солдаты в черных мундирах стояли двумя рядами друг против друга, держа ружья к ноге, и не двигались. Позади их стояли барабанщик и флейтщик и не переставая повторяли всё ту же неприятную, визгливую мелодию [...] Приближающееся ко мне был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его [...] Дергаясь всем телом, шлепая по талому снегу, наказываемый, под сыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад [...], то падая наперед [...]

И, не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее отец [...] Шествие стало удаляться, все так же падали с двух сторон удары на спотыкающегося, корчившегося человека, и всё так же били барабаны и свистела флейта, и всё так же твердым шагом двигалась высокая, статная фигура полковника рядом с наказываемым⁵⁶.

Музыкально-пластический контрапункт этой сцены создает образ кошмарно-гротескного *танца смерти* (*Dance macabre*). А музыка любовной эйфории, которой был проникнут весь рассказ, бесследно исчезла, словно втоптанная в грязь площади.

Всю дорогу в ушах у меня то била барабанная дробь и свистела флейта, то слышались слова: «Братцы, помилосердуйте», то я слышал самоуверенный, гневный голос полковника [...] А между тем на сердце была почти физическая, доходившая до тошноты, тоска...⁵⁷.

Из выше сказанного следует, что в душе Л. Н. Толстого музыка звучала всегда. Он любил ее больше других искусств. Особенно нравились ему творения таких выдающихся композиторов XIX века, как Шопен, Моцарт, Бах, Бетховен. Писатель особо относился к музыке, которая уже была признана классической в сороковых годах. Высоко ценил народную музыку и композиторов, ее исполняющих (Шопена, Глинку, Чайковского). Она была его внутренней потребностью и побуждала к литературному творчеству. Ее воздействие на литературу вполне очевидно. Доказательством этому являются анализируемые нами выше произведения во главе с повестью *Крейцерова соната*.

⁵⁶ Там же, с. 14–15.

⁵⁷ Там же, с. 16.

Следует отметить, что Л. Н. Толстой не признавал современной музыки, она была совершенно чужда ему и являлась предметом многих критических высказываний.

STRESZCZENIE

Przenikanie muzyki do rosyjskiej literatury pięknej ma swoje bogate tradycje.

Na podstawie analizy twórczości literackiej, literatury krytycznej w tym przede wszystkim bogatej korespondencji i rozmów, zanotowanych przez przyjaciół i znajomych, można z pełnym przekonaniem stwierdzić, iż muzyka pozostawiła bardzo trwały ślad w życiu i twórczości jednego z największych pisarzy rosyjskich XIX wieku Lwa Tołstoja. Pisarz ze wszystkich kompozytorów najwyższym uznaniem darzył Chopina. W kompozytorze bliska mu była pokrewna słowiańska dusza. Wysoko cenił również utwory muzyczne takich wybitnych kompozytorów jak Mozart, Bach, Beethoven. Godnymi uwagi pisarza okazywały się wyłącznie ich najlepsze dzieła.

Wartość muzyki oceniał w kontekście jej rozumienia przez lud. Stąd jego niezwykle przychylny stosunek do twórczości muzycznej M. Glinki. Krytycznie wypowiadał się natomiast o muzyce współczesnej i tworzących ją kompozytorach.

Wpływ muzyki na twórczość literacką pisarza nie budzi najmniejszych wątpliwości. Nasze wnioski w tym zakresie potwierdzają chociażby takie utwory pisarza jak *Albert*, *Sonata Kreutzerowska*.