

**Э**

стетическая концепция Льва Толстого — это в первую очередь стратегия борьбы с навязыванием извращенных вкусов и безнравственностью в искусстве. Благодаря этому она является важнейшей частью русского философского и педагогического наследия и имеет уникальный воспитательный потенциал, особенно актуальный для нашего времени. По Льву Толстому, главная и конечная цель искусства — нравственное совершенствование человека и преодоление разъединения людей. «Задача искусства огромна, — формулировал он свой главный и итоговый тезис, — искусство, настоящее искусство, с помощью науки руководимое религией, должно сделать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами, — судами, полицией, благотворительными учреждениями, инспекциями работ и т.п., — достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие. И только искусство может сделать это»<sup>1</sup>.

При самом своем появлении эстетическая теория Л. Толстого вызвала самые восторженные отклики со стороны лучших умов того времени, с одной стороны, и злобное высмеивание — со стороны всех остальных. Последние не заслуживают упоминания, а из первых приведем два самых ярких. И.Е. Репин писал Л. Толстому: «Сейчас прочитал сочинение “Что

такое искусство?» и нахожусь всецело под сильным впечатлением этого могучего труда Вашего. Если можно не согласиться с некоторыми частностями, примерами, зато общее, главная постановка вопроса так глубока, неопровержима, что даже весело делается, радость пронимает»<sup>2</sup>. Критик В.В. Стасов признавался: «Я считаю, что эти немногие страницы — последние слова и речь кончающегося XIX в. Какой это век, который способен кончаться таким величием и такую неслыханною правдою <...> Для меня несомненно, что от этих слов и страниц должен начаться новый поворот всего искусства!»<sup>3</sup>. Позднеэстетическая теория Л. Толстого стала предметом многих исследований<sup>4</sup>, а в последние годы интерес к ней снова возник в контексте возрождения классических традиций в искусстве<sup>5</sup>. Эстетическая теория Л. Толстого представляет собой важный опыт понимания искусства как средства духовного преобразования человека, который имеет особую актуальность для современного художественного сознания, существующего вопреки уже объявленной «смерти искусства».

В статье «Об искусстве» Л. Толстой писал: «Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник. Для того, чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы то, что говорит художник, было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне красиво, и чтобы художник говорил из внутренней потребности и, потому, говорил вполне правдиво. Для того, чтобы то, что говорит художник, было вполне ново и важно, нужно, чтобы художник был нравственно просвещенный человек, а потому не жил бы исключительно эгоистичной жизнью, а был участником общей жизни человечества. Для того, чтобы то, что говорит художник, было выражено вполне хорошо, 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»<sup>6</sup>.

Общие требования к произведению искусства Л. Толстой сформулировал следующим образом: «Совершенным произведением искусства будет только то, в котором содержание будет значительно и ново, и выражение его вполне прекрасно, и отношение к предмету художника вполне задушевно и потому вполне правдиво. Такие произведения всегда были и будут редки. Все же остальные произведения несовершенные сами собой разделяются по основным условиям искусства на три главные рода: 1) произведения, выдающиеся по значительности своего содержания, 2) произведения, выдающиеся по красоте формы, и 3) произведения, выдающиеся по своей задушевности и правдивости, но не достигающие, каждое из них, того же совершенства в двух других отношениях»<sup>7</sup>. Это определение очень важно, в частности, и для понимания природы художественного вкуса. Категория вкуса, при всей своей формальной ясности, в содержательном отношении оказывается едва ли не самой «неуловимой» из всех категорий эстетики. С одной стороны, суждения вкуса всегда имеют некие объективные основания, но с другой — базовый элемент свободного личностного отношения в суждении вкуса никогда не позволяет полностью объяснить и тем более предсказать, какие именно из этих оснований проявятся в том или ином конкретном случае. Кроме того, в сфере вкуса часто происходят откровенно «скандальные» случаи, ставящие под вопрос целые художественные системы (например, в отношении Л. Толстого к Шекспиру).

Лев Толстой справедливо зафиксировал момент начала разложения художественного вкуса и художественного языка как такового, того «умирания искусства» (В. Вейдле), которое достигло апогея уже во второй половине XX века. Например, как пишет А.С. Мигунов, «в эстетике маленькая обезьянка-шимпанзе по кличке «Бэтси» из зоопарка г. Балтимор (США) в буквальном смысле разрушила фундамент целой науки, когда в конце 1960-х годов исполненные ею акварели были приняты за работы профессионального художника и получили неплохие

рецензии в американских журналах по искусству»<sup>8</sup>. Впрочем, по нашему мнению, «фундамент» эстетики этим казусом не был разрушен, но была предельно заострена проблема *границ* искусства и квази-искусства. Такие «скандалные» случаи по-своему закономерны, поскольку доводят до крайнего радикализма (или явно-го абсурда) одну из функций искусства в культуре — «разрушать привычные схемы самоидентификации, идеологические опоры социального и культурного поля» (В.В. Савчук)<sup>9</sup>.

В трактате «Что такое искусство?» Л. Толстой дает свое ключевое определение: «искусство вообще есть передача всякого рода чувств, — но искусством, в тесном смысле этого слова, мы называем только то, которое передает чувства, признаваемые нами важными»<sup>10</sup>. На этом основан и *общий критерий отличия искусства от неискусства*, который великий писатель определяет следующим образом: «Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный — заразительность искусства. Если человек без всякой деятельности с своей стороны и без всякого изменения своего положения, прочтя, услышав, увидав произведение другого человека, испытывает состояние души, которое соединяет его с этим человеком и другими, так же, как и он, воспринимающими предмет искусства людьми, то предмет, вызвавший такое состояние, есть предмет искусства. Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или интересен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особенного от всех других, чувства радости, единения душевного с другим (автором) и с другими (с слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение. Правда, что признак этот внутренний и что люди, забывшие про действие, производимое настоящим искусством, и ожидающие от искусства чего-то совсем другого, — а таких среди нашего общества огромное большинство, — могут думать, что то чувство развлечения и некоторого возбуждения, которые они испытывают при подделках под искусство, и есть эстетическое чувство»<sup>11</sup>.

Стремясь рационально «разрешить» парадокс соотношения чувства и разума, имплицитно содержащийся в данных определениях, В.Ф. Асмус в свое время дал такое разъяснение и возражение Л. Толстому: «Искусство способно изменять в нас не только строй наших *чувств*, но и строй *наших мыслей*. Искусство изменяет степень и глубину наших *знаний* о жизни и ее явлениях. Более того: искусство располагает *особыми*, ему одному принадлежащими средствами познания, сила которых в известных отношениях даже *превосходит* то, что может быть дано познанием *научным*»<sup>12</sup>. Как видим, сам парадокс здесь несколько не снимается, а скорее «замазывается». Но сам Л. Толстой дает нам свою разгадку парадокса в дневнике от 30 июля 1896 года, где он писал: «Эстетическое наслаждение есть наслаждение низшего порядка. И потому высшее эстетическое наслаждение оставляет неудовлетворенность. Даже, чем выше эстетическое наслаждение, тем большую оно оставляет неудовлетворенность. Всё хочется чего-то еще и еще. И без конца. Полное удовлетворение дает только нравственное благо. Тут полное удовлетворение — дальше ничего не хочется и не нужно». Тем самым, эстетические чувства — не самоцель, а наоборот, скорее «горькое лекарство» от упоенности жизнью: их цель — та неудовлетворенность, которая заставит человека подняться на более высокий уровень осмысленной жизни.

В «Предисловии к сборнику “Цветник”» Л. Толстой писал: «Правду узнает не тот, кто узнает только то, что было, есть и бывает, а тот, кто узнает, что должно быть по воле Бога. Напишет правду не тот, кто только опишет, как было дело и что сделал тот, и что сделал другой человек, а тот, кто покажет, что делают люди хорошо, т. е. согласно с волей Бога и что дурно, т. е. противно воле Бога. Правда — это путь. Христос сказал: “Я есмь путь и истина, и жизнь”. И потому правду

знает не тот, кто глядит себе под ноги, а тот, кто знает по солнцу, куда ему идти. Все словесные сочинения и хороши, и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть; не тогда, когда они рассказывают то, что делали люди, а когда оценивают хорошее и дурное, когда показывают людям один тесный путь воли Божьей, ведущей в жизнь. Для того же, чтобы показать этот путь, нельзя описывать только то, что бывает в мире. Мир лежит во зле и соблазнах. Если будешь описывать много лжи, и в словах твоих не будет правды. Чтобы была правда в том, что описываешь, надо писать не то, что есть, а то, что должно быть, описывать не правду того, что есть, а правду Царствия Божия, которое близится к нам, но которого еще нет»<sup>13</sup>. В этой формулировке особо примечателен глубоко христианский, библейский строй мысли Л. Толстого: исток его аргументации лежит в понимании того, что «Мир лежит во зле и соблазнах», а значит, изображать его таким, какой он есть — это значит лишь умножать количество зла и соблазнов, то есть самому творить зло. Поэтому искусство, это не «отражение» падшего мира, а его восполнение добром — образами иной, благой, а не падшей жизни. Понятие «правда» в искусстве носит не эмпирический, а нравственный характер.

Для сравнения стоит привести формулировку известного советского автора, которая вполне конгенерна Льву Толстому: «Искусство — отражение жизни, но оно не являет собою абсолютного тождества с нею, которое и не допустимо, и не нужно, ибо задача искусства — не дублировать явления жизни, а художественно осознавать их в свете общественно-эстетического идеала... Правда жизни предполагает верное понимание того или иного явления как целого, определяемого его сущностью, то есть как явления закономерного, взятого в его глубинных основах и в широком жизненном контексте. То, что кажется правдой с узкой и ограниченной точки зрения, на самом деле может оказаться неполной правдой или даже обернуться ложью при более широком и глубоком понимании... Конкретное становится истинным только в единстве со всеобщим, с целостной своею сущностью, а не в отрыве от них. Подлинная, полная правда открывается тогда, когда частности не заслоняют целое, случайности — необходимое и закономерное, видимость — существенное, отдельные же явления осознаются в свете общего мировоззрения»<sup>14</sup>.

Лев Толстой недвусмысленно определяет искусство как особый «орган» религиозного сознания людей, действующий через чувства: «Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство. В наше время общее религиозное сознание людей есть сознание братства людей и блага их во взаимном единении. Истинная наука должна указать различные образы приложения этого сознания к жизни. Искусство должно переводить это сознание в чувство»<sup>15</sup>. Эстетическая концепция писателя ценна в первую очередь своей эвристичностью — она заставляет заново и по-новому осмысливать ключевые проблемы теории искусства и эстетики в целом.

Стоит отметить и историческую силу толстовской эстетики в ее личностных воплощениях. В качестве примера стоит привести опыт Б. Пастернака. Так, в воспоминаниях вдовы писателя Вс. Иванова: «Всеволод упрекнул как-то Бориса Леонидовича, что после своих безупречных стилистически произведений “Детство Люверс”, “Охранная грамота” и других он позволяет себе писать таким небрежным стилем. На это Борис Леонидович возразил, что он “нарочно пишет почти как Чарская”, его интересуют в данном случае не стилистические поиски, а “доходчивость”, он хочет, чтобы его роман читался “взахлеб” любым человеком»<sup>16</sup>. Очевидно, что именно толстовский императив единения людей и «перевода сознание в чувство» здесь и определил поэтику его романа. Сам Б. Пастернак отмечал, что «новый род одухотворения в восприятии мира и жизнедеятельности, то но-

вое, что принес Толстой в мир и чем шагнул вперед в истории христианства, стало и по сей день осталось основой моего существования, всей манеры моей жить и видеть <...> вопреки всем видимостям историческая атмосфера первой половины XX века во всем мире — атмосфера Толстовская»<sup>17</sup>. Действительно, эстетика Л. Толстого, при всех своих частных странностях и плодотворных парадоксах, в конечном счете, была важным опытом деятельного христианства и художественного преобразования мира.

Статья писателя «О Шекспире и о драме», опубликованная в 1906 году и подытоживающая его размышления о сущности искусства, является примером радикально нетрадиционных оценок классических произведений авторами, в чьем высочайшем эстетическом вкусе сомневаться не приходится. «Скандалность» толстовской интерпретации Шекспира, отрицающей в его творчестве какую-либо художественную ценность, а также обвиняющей его в пропаганде безнравственности, общеизвестна, но до сих пор в полной мере не осмыслена. Рассматривая фабулу нескольких наиболее известных произведений Шекспира, Л. Толстой везде приходит к одному и тому же выводу: 1) «Лица Шекспира постоянно делают и говорят то, что им не только не свойственно, но и ни для чего не нужно... У Шекспира все преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления»<sup>18</sup>; 2) столь же противоестественен и даже уродлив, по его мнению, и сам язык Шекспира. Вместе с тем, Л. Толстой находит особое мастерство «в умении Шекспира вести сцены, в которых выражается движение чувств»<sup>19</sup>, которым он и объясняет некоторую увлекательность его произведений, особенно при хорошей игре актеров.

Главную же причину славы Шекспира Лев Николаевич усматривает в манипуляции массовым сознанием людей, которая, в свою очередь, стала возможна вследствие утраты современным искусством и «образованным сословием», которое его воспринимает, высших религиозных целей и содержания жизни. Тем самым, интерпретация Л. Толстого по-своему логична и последовательна, и ключ к разгадке ее «скандалности» следует искать в ответе на принципиальный вопрос: почему, то есть вследствие каких глубинных особенностей и эстетических презумпций мировосприятия художественный мир Шекспира казался Л. Толстому противостественным, а поэтому антихудожественным и безнравственным?

В основе того неприятия творчества Шекспира лежит принципиальное отличие их поэтик, а в основе принципиально разных поэтик лежали прямо противоположные мировоззренческие модели: для Л. Толстого мир — это благолепный Космос, движимый силами вечной справедливости, неизбежно побеждающей всякую неправду; мир Шекспира — всегда «isoutofjoint», это игральное неукротимых и непредсказуемых сил человеческого «я», которое может прерываться лишь их гибелью. Если о романах Л. Толстого Н. Бердяев, отмечая свое впечатление, писал, что они столь целостно и гармонично охватывают все бытие, будто «сама душа мира их написала»; то «гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безысходности и гибели титанической эстетики Возрождения» (А.Ф. Лосев)<sup>20</sup>.

Обобщая сказанное выше, суть этой эстетической контroversии можно сформулировать так. Если для Л. Толстого любое жизненное явление эстетически ценно и нравственно оправдано ровно настолько, насколько оно подчинено мировому ладу — неизменным законам воспроизводства Жизни и порядку Вселенной; то для Шекспира, как раз наоборот, всякое явление ценно своей самочинностью и самоценностью, способностью преодолевать любые привычные законы миропорядка. Такое мировидение и основанная на нем поэтика, очевидно, внутренне амбивалентна — и если акцентировать ту ее деструктивную сторону, о которой писал

А.Ф. Лосев, то Л. Толстой оказывается полностью прав. Однако, с другой стороны, полностью правы и почитатели подлинного гения Шекспира.

Художественный вкус тесно связан с коммуникативной функцией искусства: именно вкус определяет восприимчивость реципиента к тем или иным художественным явлениям, именно «в контексте вкуса» последние воспринимаются не просто как «артефакты», но как обращенные к нам живые «реплики», предлагающие разделить с их автором особый способ видения мира. В этом контексте вкус оказывается не чем иным, как неким выбором «собеседника» для со-видения мира. Чем же этот выбор определяется? Ясно, что полное тождество видения, может быть, и приятно, но не может привлекать долгое время, т.к. замыкает реципиента в его субъективной ограниченности. Однако и полное различие и несовместимость способов видения также не могут создать устойчивого интереса и контакта с произведением. Тем самым, вкус оказывается внутренне парадоксальным феноменом: ведь в нем должны сочетаться два противоположных элемента: с одной стороны, родство видения с тем, которое явлено в произведении (без этого не будет интереса и понимания); а с другой — наоборот, дистанцированность видения, благодаря которой произведение открывает реципиенту нечто новое. И если первый элемент создает контакт и первичное понимание, то второй — уже долгий и устойчивый интерес, развивающий наше видение в новую для нас сферу. Диалогический процесс начинается уже на этом базовом уровне «художественных абстракций» — как между автором и реципиентом, так и в общении между различными реципиентами по поводу произведения. Это диалог различных способов художественного абстрагирования, которые частично совпадают, а частично не совпадают у разных людей. Это и есть то, что называется «различием вкусов».

По мере своего исторического развития искусство во все большей степени становится особым способом освоения нового и индивидуального как самоценностей — но освоения в качестве «укорененных в неизменном», в глубинном опыте эстетического и художественного миропереживания, что приводит затем к эволюции художественных форм в сторону их индивидуализации. Именно индивидуализация художественных форм и стилей приводит к появлению в новое время категории «вкуса» (еще не известной в античности и в средние века). Внутренняя парадоксальность вкуса отражает новый тип бытования искусства и в массовом, и в личном сознании. Вкус как особая сфера игры притяжения-отталкивания («родства» и «отстранения») становится основным регулятором художественного сознания. Тем самым, суждение вкуса всегда включает в себя элемент рефлексии, хотя часто и не осознаваемый как некое специальное усилие, с помощью которого разрешается указанный парадокс.

Л. Толстой высказывает самые радикальные и парадоксальные суждения потому, что чрезвычайно высок его идеал Искусства, по сути, имеющий характер жизненного подвига, аскезы и религиозного служения. Вот одна из его главных формулировок из дневника 17 Мая 1896: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям». Имея такую цель, художник, призванный быть «тайновидцем» человеческих душ, никогда не может быть удовлетворен ни своим, ни чужим творением, но всегда горит устремленностью к вечному преображению.

Рассмотренные здесь главные аспекты эстетической теории Л. Толстого являются теми мировоззренческими принципами, которые в наше время способны максимально эффективно противостоять «умиранию искусства» в «ситуации постмодерна» и антихудожественным требованиям со стороны «общества потребления».

ния». Ведь Л. Толстой, казалось бы, всего лишь повторяет очевидные вещи и «прописные истины». Однако, как это ни странно, для нашего времени они вдруг звучат ново, а иногда и весьма непривычно. Поэтому эстетика Л. Толстого актуальна как идейная и ценностная основа современного художественного воспитания.

### **СНОСКИ И ПРИМЕЧАНИЯ:**

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Что такое искусство // Толстой Л.Н. Соч. в 22 т. — Т. 15. — М.: Худ лит., 1983. С. 210.

<sup>2</sup> И.Е. Репин и Л.Н. Толстой. Переписка с Л.Н. Толстым и его семьей. — М.-Л.: Искусство, 1949. С. 16.

<sup>3</sup> Толстой Л.Н., Стасов В.В. Переписка, 1878–1906 гг. — М.: Прибой, 1929. С. 218.

<sup>4</sup> См.: Эстетика Льва Толстого: Сборник статей / Под ред. П.Н. Сакулина. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1929; Асмус В.Ф. Мирозозрение и эстетика Л.Н. Толстого // Асмус В.Ф. Вопросы истории и теории эстетики. — М.: Искусство, 1968; Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого М., Изд. МГУ, 1981; Купреянова Е.Н. Эстетика Л. Н. Толстого. — М.; Л.: Наука, 1966; Ломунов К.Н. Эстетика Льва Толстого. — М.: Современник, 1972;

<sup>5</sup> Лученецкая-Бурдина И.Ю. Теория искусства Л.Н. Толстого и литературные опыты писателя // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5; Суровцева М.Е. Эстетика Льва Толстого с современной точки зрения // Вестник ЦМО МГУ (Литературоведение. Анализ художественного текста), 2014, № 3.

<sup>6</sup> Толстой Л.Н. Об искусстве // Толстой Л.Н. Соч. в 22 т. — Т. 15. — М.: Худ лит., 1983. С. 37.

<sup>7</sup> Там же. С. 38.

<sup>8</sup> Мигунов А.С. Красота и истина, но без добра // Эстетика научного познания: Мат. науч. конф. 21–23 октября 2003 года. — М.: Изд. МГУ, 2003. С. 180.

<sup>9</sup> Савчук В.В. Конверсия искусства. — СПб.: Петрополис, 2001. С. 6.

<sup>10</sup> Толстой Л.Н. Что такое искусство. С. 202–203.

<sup>11</sup> Там же. С. 164.

<sup>12</sup> Асмус В.Ф. Мирозозрение и эстетика Л.Н. Толстого. С. 518–519.

<sup>13</sup> Толстой Л.Н. Предисловие к сборнику «Цветник» // Толстой Л.Н. Соч. в 22 т. — Т. 15. — М.: Худ лит., 1983. С. 35.

<sup>14</sup> Ванслов В.В. Что такое искусство. — М.: Изобразит. исс-во, 1989. С. 98–99.

<sup>15</sup> Толстой Л.Н. Что такое искусство. С. 210.

<sup>16</sup> Цит. по: Борисов В.М. Река, распахнутая настежь. К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернак Б. Доктор Живаго. Роман. — М.: Книжная палата, 1989. С. 426.

<sup>17</sup> Пастернак Б. Письмо к Н.С. Родионову от 27 марта 1950 г. // Пастернак Б. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. С. 340.

<sup>18</sup> Толстой Л.Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22-х тт. — Т.15.— М.: Худ. лит., 1983. С. 290.

<sup>19</sup> Там же. С. 291.

<sup>20</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1982. С. 604.

