

## ТОЛСТОЙ: что такое искусство?

Цветаева: Толстого из нас не вытравить. Невытравимо. Непоправимо. Начав с нашего навек-кредита Толстому-художнику, кончаем признанием полного дискредитирования - Толстым-художником - самого искусства, "Онегина" не любила никогда, это просто быт. Толстой был - вдохновляющий; дал им возможность и дерзость стать Чеховым, Вирджинией Вулф, Мариной Цветаевой, Платоновым.

Сразу после "В чем моя вера" он стал писать о близком ему предмете - искусстве. Оказалось, что он не в состоянии сделать это. Он сузил задачу. Ограничил себя Европой. Отбросил древних греков (что не всегда получалось) и сосредоточился на восемнадцатом веке и ближе к нам. Начинать и, написав довольно много, бросал. Так было шесть или семь раз, в течении пятнадцати лет. Кто-то считал назначением человека прогресс (в каком бы то ни был смысле), другие - соединением всех людей в социалистическое государство или в коммуны; или создание всемирной федерации; или соединение людей "с фантастическим Христом", или соединение под единым руководством церкви, - и можно ли рассуждать об искусстве, не считаясь с этим? И можно ли представить себе что-нибудь более смехотворное, чем мнение того или иного человека о смысле жизни?

- Я сделал, как умел. Теперь я кончил эту работу, и, как ни плохо я ее сделал, труд мой, хотя и далеко неполный, требующий многих и многих разъяснений и дополнений, не пропадет даром.

Трактат "Что такое искусство" вышел в России в 1898 г., и там церковной цензурой были "не только исключены некоторые существенные мысли, но и внесены чужие и даже совершенно противные моим убеждениям мысли". И поэтому он издал его тогда же в Англии в настоящем виде, на английском языке. А для разъяснений и дополнений потребуются, видимо, столетия. Исайя Берлин, президент Британской академии, был потрясен, когда установил, что именно Толстой впервые предположил, что искусство может создаваться не только для того, чтобы его продать. Другой великий ученый Гарольд Блум, уже американец, в свою очередь установил, что все мы обязаны Толстому, распознавшему истинную природу силы Шекспира и Западного Канона - свободу от морали. Наибольший восторг у Блума вызывает Фальстаф, оправдывающий свое право заниматься разбоем на дорогах: "Что делать, Хэл, это мое призвание, а для человека не грех следовать своему призванию". Мы не будем приводить здесь других примеров, все они описываются Вирджинией Вулф одной фразой: "даже не читаешь Толстого, а просто взглянешь на его том - и получаешь смертельный удар прямо в лицо". И церковная цензура была права: в VI главе трактата он описывает появление церковного христианства, - в результате чего большинство людей высших классов и даже высшие духовные лица "в сущности, не верили ни во что". Чехов: судя по выдержке в "Новом времени", книжка Толстого об искусстве не представляется интересной. Все это старо. То, что повторяли на разные лады все умные старики во все века. Но после выхода трактата стал носить портрет Толстого всегда при себе: "Я ни одного человека не люблю так как его; я человек не верующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру. Даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, - не так страшно, так как Толстой делает за всех" (28.1.1900)

У Толстого искусство - одно из средств общения людей между собой. Откуда - дискредитирование? И даже смертельный удар? Это - когда он, например, пишет, что "Кольца Нибелунгов" Вагнера - "бессмысленное, грубое, фальшивое произведение, не имеющее ничего общего с искусством" (в Байрейт съезжались, и до сего дня съезжаются, со всех концов света, чтобы четыре дня кряду смотреть, слушать и восхищаться каждый день по шести часов) В гл. XIII он излагает содержание "Кольца Нибелунгов". Русалки стерегут золото и рассказывают карлику, что тот, кто откажется от любви, сможет украсть золото. Тот отказывается, и крадет. Потом в поле лежат бог с богиней и радуются, какой город им построили великаны. Те приходят за платой. Но бог не хочет отдавать им одну из богинь, и те сердятся. Но тут боги узнают, что карлик украл золото и обещают отнять золото и отдать им. Те не верят, и берут богиню в залог. Потом сцена под землю, где дерутся два карлика, и карлик, укравший золото, крадет у другого карлика шлем, делающий тебя невидимым и превращающий в другие существа. Приходят боги, ругаются между собою и с карликами, хотят взять золото. Карлик не дает, надевает шлем и превращается в дракона. Потом в жабу; которую боги ловят и снимают с нее шлем, и велят принести им все золото. Тот отдает золото, но оставляет себе волшебное кольцо. Боги отнимают и кольцо. Тогда карлик проклинает кольцо, и оно теперь приносит несчастья. Приходят великаны,

приводят богиню, требуют выкупа. Карлик высыпает на богиню золото, но те требуют и кольцо. Бог не дает, но богиня велит отдать и кольцо, потому что от него несчастья. Бог отдает. Великаны, получившие кольцо, дерутся и один убивает другого. Потом на сцене дерево, вбегает усталый Зигмунд и ложится. Хозяйка дает ему приворотный напиток и оба влюбляются друг в друга. Муж хозяйки, которая оказывается сестрой Зигмунда, узнает, что тот из враждебной породы и завтра хочет с ним драться. Боги рассуждают, кому дать победу. Валькирия защищает Зигмунда, но бог против и Зигмунд убит. А валькирию он разжалывает из валькирий, и теперь она должна спать до тех пор, пока ее не разбудит человек. Рождается Зигфрид, сын брата и сестры, его воспитывает карлик. Зигфрид прогоняет карлика и убивает дракона, - тот не отдавал кольца. Ну и т.д. в том же духе. Звуки, которые раздаются в оркестре при появлении персонажа, изображают характер персонажа и называются лейтмотивом персонажа, и звуки эти повторяются каждый раз, когда появляется персонаж. Даже при упоминании о каком-либо лице слышится мотив, соответствующий этому лицу. Мало того, каждый предмет имеет свой лейтмотив или аккорд. Есть лейтмотив кольца, мотив шлема, мотив яблока, огня, копья, меча, воды и т.д., и как только упоминается кольцо, шлем, яблоко - так и мотив или аккорд шлема, яблока. Все персонажи загадывают себе загадки, прозакладывая свою голову за то, что отгадают. Загадки они загадывают, чтобы рассказать зрителям, что происходит. Бог, прикидываясь странником, рассказывает, кто такие Нибелунги, кто великаны, кто боги, и что было прежде. И все это с разинутыми ртами, нараспев, продолжается по либретто на восьми страницах; или Зигфрид разговаривает с карликом на тринадцати страницах.

**Толстой (гл.V): "Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим испытанное им чувство снова вызывает его в себе". Правда, дальше он допускает небрежность: "и известными внешними знаками выражает его" (скорее, описка: на следующей странице - "искусство не есть проявление эмоций внешними знаками"). Известными внешними знаками обычно выражают чувство, которого не испытывают. Из-за этой неточности Станиславскому пришлось "театр представления" считать искусством. Искусством второго сорта, но - искусством. Толстой (гл.XVIII): "последствие истинного искусства есть внесенное новое чувство в обиход жизни". Новое чувство не передаётся известными внешними признаками. Вирджиния Вулф в своем первом романе ("Мелимброзия") пишет: внушительные здания нас всех поражают, они строятся день за днем и год за годом руками никому неизвестных людей; и те день за днем и год за годом умножают свои знания; и их чувства, по-видимому, не описываются известными мне словами. Платонов: потому что чувства рождаются не из наблюдения и изучения, а из участия. И еще: "Иван Владыко знал важное в жизни солдата, самое важное в ней, потому что ему приходилось переживать и чувствовать это важное, но он не мог бы сказать сразу и ясно, что это такое" (Платонов. "Иван Великий", рассказ об умирающей на войне лошади; впервые опубликован в 1966 г.)**

**Толстой подробно описывает (гл. XI), как создаются подделки под искусство, подобные операм Вагнера или "Борис Годунов" Пушкина (или - позже - "Мастер и Маргарита" Булгакова), которые являются воспоминаниями о художественных впечатлениях, полученных авторами от прежних произведений или навязанных им представлений об образцах. Эти представления изложены в гл. III, и там же описаны классики науки (эстетики). По Канту и Шиллеру цель искусства есть красота. По Шеллингу красота есть представление бесконечного в конечном, главный характер произведения искусства есть бессознательная бесконечность. По Гегелю бог проявляется в природе и искусстве в форме красоты, красота есть просвечивание идеи через материю, истина и красота одно и то же. Как ни туманны немцы - французы далеко "превосходят их, соединяя в одно разнородные понятия и безразлично подставляя одно под другое", - но приходят к тому же: красота есть одно из выражений бога. В Англии вопрос о красоте заменяется вопросом о принципах вкуса, по Дарвину "происхождение искусства музыки есть призыв самцами своих самок", что сразу сделало его великим ученым. Все книги по эстетике - фантастические и очень невежественные, и все конечно имеют некоторый успех среди молодежи. Теории искусства, основанные на красоте, есть не что иное, как признание хорошим того, что нравится узкому кругу людей - паразитному меньшинству, освобожденному "от свойственных всем людям условий борьбы с природой для поддержания своей и других людей жизни" (гл. XIX), и потому лишенных "возможности испытывать самые важные и свойственные людям чувства". Платонов ("Литературный критик", №6, 1937 г.) соглашается с Толстым (не называя его имени): прочие живут особой самостоятельной жизнью, обладают скрытыми "секретными" средствами для питания собственной души, у них своя политика, своя поэзия, свое утешение и свое большое горе, и все эти свойства у них более истинные**

и органические, чем у "высших" классов; прочие имеют действительный, и притом массовый опыт взаимоотношений с природой, работы, нужды и спасения жизни от истребления "высшими" людьми, у которых этот опыт почти сведен к нулю: там не может иметь места истина жизни, "ее там не зарабатывают, а проживают и делают бессмысленной" (Платонов о Канте: "чистый разум есть чистая ложь и пустодушие", военный рассказ "Пустодушие", впервые опубликован в 1967)

Для того же, чтобы производить подобия искусства, заключает Толстой, нужно иметь талант: в поэзии - уметь на место одного настоящего нужного слова употреблять еще десять приблизительно то же означающих слов; чтобы писать повести и романы - выучиться описывать все, что он увидит и приучиться запоминать или записывать подробности; в драматическом искусстве - уметь так переплетать действия лиц, чтобы на сцене не было длинных разговоров, а было бы как можно больше суеты и движения; в музыкальном искусстве - нужно прежде всего так же быстро двигать пальцами на каком-нибудь инструменте, как быстро двигают те, которые дошли в этом до высшей степени совершенства; или писать музыку, т.е. брать чужие темы и перерабатывать их контрапунктом и фугой; или брать случайно подвертывающиеся звуки и нагромождать на них всякого рода усложнения и украшения; в области живописи и скульптуры - различать и передавать линии, формы, краски, и изображать все, что кажется красиво, от голой женщины до медных тазов. А гений - это веселый талант, когда подобия производятся легко. Жена Чехова, Ольга Книппер - Чехову, о Бунине: "И мило, и поэтично, и звучно, а как начинаешь разучивать, разбираться - пусто". У Платонова его текст "Родоначальники нации" прерывается пустым прямоугольником и надписью: "Здесь вошь любви, но она невидима" (фамилия К.Малевича не называется). То же самое у Новеллы Матвеевой о поэте И.Бродском: бурный плащ - из тряпок! ("латает прорехи / Нашими тряпками - в бурном своем плаще!")

Естественно, что все вокруг возмущались. М.Горький говорил, что Толстой ругает Шекспира и Гете из зависти. Были и споры. Толстой считал "Фауст" подделкой под искусство, не связанной с чувством, а созданной по образцам, Гагарин (Николай Федоров) же считал "Фауст" плохим искусством, передающим ничтожные чувства. Фауст народных легенд, издававшихся в Германии с XVI века, был искателем приключений и авантюристом. Гете, следуя указаниям Канта, добавил шаманизм, а Достоевский говорил о Д.Менделееве и его лекциях: он необразован, это не Фауст, а маленький техник и ремесленник (собр.соч. в 30-ти томах, 1982, т.24, с.292). Гагарин: "Живя одной жизнью с природою, Гете не только был чужд людям, но принимал все меры, чтобы достигнуть наибольшего отчуждения, отрешиться от всякого сострадания, чтобы не нарушить ясности своей мысли, ясности, приобретаемой на счет величия и глубины, если только миражам и иллюзиям отвлеченной мысли не придавать значения глубины и величия, так как в них ничего, кроме мнимости, нет и быть не может. Это отчуждение - не естественный только эгоизм, а искусственный, даже вычитанный". А Чехов возражал Толстому и считал, что можно ставить и Шекспира, если напирать на декорации, он считал все пьесы Шекспира водевилями.

Когда читаешь (гл.Х) и удивляешься, как Толстой ругает Бодлера и Верлена (всемирно признанных гениев!), сразу вспоминаешь Чаадаева: "только французы, такой несомненно прозаический народ, могли вообразить, что во Франции есть поэты". Так что Толстой тут ангел: у Бодлера нравственность заменена искусственной красотой, он предпочитает раскрашенное женское лицо натуральному, и металлические деревья - натуральным; у Верлена - дряблая распущенность, нравственное бессилие и как спасение от него - грубое идолопоклонство; оба лишены наивности, искренности, преисполнены сомнений. Но Чаадаев ведь говорил то же самое: "их поэты - прозаики", и наверное поэтому французы называли Чаадаева западником.

И с музыкой всё очень сложно. Вирджиния Вулф, вслед Толстому (первый бал Наташи Ростовоной) всю 12-ю главу "Мелимбозии" посвятила описанию бала, во время которого все увидели себя и свою жизнь, и вообще жизнь всех людей - величественной. И тогда мисс Винрес обнаружила, что все танцы - это мелодии церковных гимнов, только исполненные очень быстро (а теперь и с вкраплениями из Бетховена и Вагнера): прыгать, скакать, а потом - чувство собственной значимости. Потом Глен Гульд сказал: концерт - это мошенничество, музыканты клянутся, что сиюминутность значит для них гораздо меньше, чем музыка в целом, но я не верю ни единому их слову, они пытаются сосредоточиться на некоторых отдельно взятых моментах и связать их между собой, чтобы создать повехностную иллюзию чего-то единого; концертирующие музыканты, как цирковые обезьянки или лошадки, обычно держатся за какую-нибудь одну или несколько

замученных вещей, без передышки барабаны их на гастролях; они тупеют на глазах, и музыка умирает. В основании фильма Ф.Феллини "Репетиция оркестра" (1978) - трактат Толстого. У того (гл.1): и несчастный, физически и нравственно изуродованный человек, флейтист, валторна, молчит и исполняет приказанное, они приучены к этой жизни, и потому дирижер спокойно отдается своей грубости, и он знает, что лучшие дирижеры так делают. В концерте всегда присутствует элемент соревнования между солистом и оркестром, а Гульд, следуя Толстому, против соревнования в какой бы то ни было форме. Софья Андреевна, жена Толстого, устраивала концерты, приглашала С.Танеева, А.Гольденвейзера, чтобы те поиграли для гостей. Сын Толстого, Андрей Львович: у папа вся жизнь для других, мирная, спокойная, а жизнь мама - только для себя, концерты, блески, а не вся эта чепуха - какие-то духовоборы, что такое искусство, или писание романа (Лев Николаевич тогда писал "Воскресение"). Сегодня, когда Фёкла Толстая ведет телепередачи "Наблюдатель", сразу видно, что она, как и Андрей Львович, не читала трактата: в университете ей сказали, что это тенденциозная статья, а кто такой Толстой, ей объяснил Марк Захаров, - и почему он никогда не будет ставить Толстого. А теперь, даже если бы она прочитала, то ничего бы не поняла: чепуха какая-то; хотя вряд ли в мире был еще один текст такого уровня. Лев Николаич часто играл с Гольденвейзером в шахматы и говорил ему: вы вот на фортепиано играете, как-то это странно. Но, разумеется, это все-таки лучше, чем многое другое. Вы по крайней мере никого не должны убивать (Толстой: "я задыхаюсь, хочется кричать и плакать, - бесполезно, никто даже не обратит внимания") Гагарин перестал бывать у Толстого: неловко, вы травоядный, я тоже могу есть траву, но когда мы едим траву, то как будто обличаем ваших домашних, которые едят мясо, а ваши домашние обличают нас; и теперь они гуляли по Арбату. Гульд же, в отличие от Толстого, не был пессимистом: выход в том, что нормальный музыкант обязательно должен быть композитором, как это и было раньше; и он не верит в "правильную" трактовку произведения. И сейчас, когда мы слушаем, как Гульд играет Скрябина или Вагнера, или сегодня наша Анна Цыбулева играет прелюдии Дебюсси, - это заново сочиненные музыкальные произведения. Дебюсси бы удивился: неужели это я написал? Правда, Гульд говорит, что когда женщина сидит за пианино, у нее всегда прямая спина и поэтому совершенно другой звук. Видимо, зная это, Анна Петровна некоторые вещи играет скрючившись, как Гульд; а сам Гульд что-то играет и с прямой спиной.

В конце концов Толстой приходит к выводу, что искусство будущего не будет производиться профессионалами. При производстве сапог или булок разделение труда разумно, но искусство не есть мастерство, а передача испытанного чувства. Гагарин - Толстому: через триста лет и литературы никакой не будет, а всякое слово у людей сейчас же будет переходить в дело. Гагарин: русские классики - это иностранцы, пишущие о России (Н.Федоров, Сочинения, 1995, т.2, с.369). Б.Шергин о русской литературе XIX века (Гоголь, Достоевский, Толстой): "река живой народной речи и река русской речи литературной слились воедино? Нет, они остались неслиянны" ("Слово устное и слово письменное", 1963). А что такое русская речь, все знали: русская нищая Мария Дмитриевна Кривополенова ("Махонька") выходила на сцену большой аудитории Политехнического музея, с тремя истовыми поясными поклонами на три стороны, и потом звучал голос: "Мы пошли в то царство песнь живую пети, / Род людской отманывать от смерти". Три часа она пела, держа трехтысячную аудиторию, студентов, гимназистов, художников, ученых в напряженном внимании, и они воочию видели как продвигалась Русь на Север (в изложении Шергина): "Прежде на Двине, на Пинеге, на Мезени чужь жила: народ смугл и глазки не такие как у нас. Мы - новгородцы, у нас волос тонкий, как лен белый или как сноп желтый. Мы, русские, еще до похода на Пинегу и карбасов не смолили, и парусов не шили, а чужь знала что Русь идет. Раньше здесь леса были только черные, а тут появилась березка белая, как свечка, тоненькая. Вот мы идем по Пинеге в карбасах. Мужики в кольчугах, луки тугие, стрелы перённые, а чужь молча, без спору давно ушла. Отступила с оленями, с чумами; в тундру провалилась. Только девки чудские остались. Вот подошли мы под берег, где теперь Карпова гора. Дождинушка ударил, и тут мы спрятались под берег, а чудские девки - они любопытные, им охота посмотреть что за русь. Похожа ли русь на людей? Они залезли на рябины и высматривают нас. За дождём они не увидели, что мы под берегом спрятались. Дождь перестал, девки подумали, что русь мимо пробежала. - Ах мы, дуры, прозевали! - И для увеселенья запели свою песню, никому во вселенной чудских девок не перевизжать. Было

утро и был день. Наши баркасы самосильно причалили к берегу и старики сказали: вот наш берег, здесь сорока кашу варила. Тут мы стали лес ронить и хоромы ставить"

Нина Садур, уроженка Кривошекова, левый берег Оби, недавно она умерла, пишет в "Сибирских огнях": в русской литературе нет произведения о народе, русские классики, Бунин, Шмелев, не в силах вынести голую грубую сущность народной речи, разукрашивают ее псевдонародными красотоми, и народ притворяется, что говорит на этом "русском" языке, общаясь с чужим миром, и может быть один Платонов, не думая об этом, ближе всех подошел к пониманию невыразимой сущности народа и уловил отголоски его истинной речи. Даже в "описаниях": счастливая Москва "ходила и ела по родине, как в пустоте". Когда-то инженер (и писатель) Гарин-Михайловский выбрал место для моста через реку Обь у села Кривошеёво, в связи с чем был произведён отвод земель возле устья реки Каменка. А Нина была знакома с радиотехником, - худенький, доброжелательный человек, который знал наизусть "Евгения Онегина". Он жил по одну сторону Каменки, а знаменитый Оперный театр (его открыли 12 мая 1945 г., и в июне там уже шел Онегин) - по другую. Чехов был тоже простой человек и любил оперу "Евгений Онегин" и письмо Татьяны. Валентин Распутин, выступая в Доме литераторов в дни столетия Платонова, говорит: существуют определенные способы создания литературы и способы ее чтения. Когда читаешь Платонова, видишь совсем другое расположение слов, он не умеет так природно писать, как пишем мы, как писали Тургенев, Бунин, читать его очень и очень трудно. Распутин заключает: я не могу сказать, что Платонова будут читать в XXI веке. Выступление Распутина выглядит пророческим. Но Нина Садур с ним несогласна. В год восьмидесятилетия победы ни один рассказ Платонова не звучал на канале "Культура", но через сто или пятьсот лет военные рассказы Платонова может быть будут главным документом истории этой войны.

Гл.XVI: в каждом обществе существует высшее, до которого дошли люди этого общества, понимание смысла жизни; оно называется религиозным сознанием, и оно всегда ясно выражено некоторыми передовыми людьми общества, и более или менее живо чувствуется всеми; если нам кажется, что в обществе нет религиозного сознания, то это оттого, что мы не хотим видеть его: оно обличает нашу жизнь, несогласную с ним.

И нигде в трактате нет ни одной фамилии этих "передовых людей"

И себя он таковым не считал. Многие считали, но он - не считал. Он знал, что лучший свой текст "Бог правду видит" (так он говорит о нем в примечании к гл.XVI) хуже любой песни Махоньки (о которой он может быть и не слышал). И в том же примечании: говоря о конкретных произведениях искусства, я не придаю особенного веса своему выбору, т.к. "принадлежу к сословию людей с извращенным ложным воспитанием вкусом, и потому могу, по старым усвоенным привычкам, ошибаться". В пьесе Платонова "Ученик лица" Чаадаев говорит: "в нынешних книгах нет ответа на сокровенные вопросы человечества, я их читал" (т.е. их нет и в Библии). Гагарин, в четвертой части своей "Записки", пишет: Библия - книга хотя и священная, но все-таки книга, она не уничтожает разделения, не дает возможности понимания друг друга. Полное название "Записки": "Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим". Его "ученики" издали "Записку" под названием "Философия общего дела", - это было прямое издевательство над Гагариным; у того: "философ отнюдь не высшая ступень, не идеал человечества, а только его одностороннее уродливое развитие". То же самое с Чаадаевым, у того письма назывались "историческими": я раскрываю то, говорил он, чего в философии нет и не может быть. У Толстого (гл.XX) философия "занимается преимущественно тем, чтобы доказывать то, что существующий строй жизни есть тот самый, который должен быть, который произошел и продолжает существовать по неизменным, не подлежащим человеческой воле законам, и что поэтому всякая попытка нарушения его незаконна и бесполезна". Платонов о величии (или жульничестве) философии: они ищут такое слово, чтобы "слово это подействовало на угнетателей особым, неизвестным магическим образом" (чтобы те "угнетали не до смерти"), и они знают, что такого слова нет.

Признак, выделяющий искусство от подделки, независимо от содержания, один - заразительность; и когда художник сам заражен своим произведением и пишет, поет, играет для себя, а не только для того, чтобы воздействовать на других; но вопрос - хорошее это искусство или плохое, зависит от религиозного сознания воспринимающего. Но трактат посвящен как бы частному вопросу: что такое искусство, и если бы он еще вступил в спор, например с Гагариным, о

смысле жизни, то никогда бы не кончил трактата. "Искусство должно устранять насилие. И только искусство может сделать это" (гл. XX) - таково его религиозное сознание. В будущем устройстве общества ему были очевидны два пункта: отмена частной собственности плюс доступность образования для всех. Он точно знал, что "жизнь, какая должна быть" - за пределами его компетенции (и компетенции Гагарина): "никакого толстовства и моего учения не было и нет" (2.12.1897). Софья Андреевна: у Лёвочки "под предлогом христианских чувств - полный социализм", но пусть пишет, а я, как Иван-дурак листьями, так я твоими сочинениями, сколько хочешь, натру. У Толстого в сказке об Иване-дураке: "Возьми ты листу дубового с этого дуба и потри в руках. Наземь золото падать будет". Из всех его сказок ей больше всего нравилась именно эта сказка, потому что она длинная, в ней много строчек. Чехов пишет жене: если бы ты была Софьей Андреевной, я бы посадил тебя в чулан на хлеб и на воду и колотил бы тебя.

Чехов не обольщался относительно влияния искусства: каждый идет в театр, чтобы, глядя на мою пьесу, научиться чему-нибудь тотчас же, почерпнуть какую-нибудь пользу; а я вам скажу: некогда мне возиться с этой сволочью. А Гагарин: "Те, которые думают, что XIX век не произвел своего оригинального художества, конечно, ошибаются: искусство не умерло, оно только преобразилось, т.е. исказилось в литературу реклам и художественных вывесок", "Задача художников этих родов искусства не легка: они должны своим произведением привлечь, обратить на себя внимание, и самое рассеянное и самое сосредоточенное; они должны увлечь, ввести, так сказать, в магазин. Это-то художество и есть сила, правящая нынешним миром" (т.2, с.424) Включите телевизор, и вы сразу увидите: искусство не умерло, и что его жизнь не легка.

К.Малевич ("Введение в теорию прибавочного элемента в живописи"): "Новое искусство большинством ученого и неученого общества и критики признано болезненным, а со стороны новых искусств обратно", т.е. он опирается на Маркса и Гагарина одновременно. Реакция Платонова: "Если баба будет товарищем - зови ее, пожалуйста, а если обратно, то гони прочь в степь!", "Вечером Копенкин нашел Дванова, он давно хотел его спросить, что в Чевенгуре - коммунизм или обратно"

Ленин писал, что Толстой смешон как пророк, и он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе. Толстой всегда говорил о марксизме с юмором: то властвовали капиталисты, а то будут властвовать распорядители рабочих, потому что рабочими легче всего манипулировать. У Толстого рабочий, как и ученый - узкие специалисты, крестьяне - у них шире кругозор и более развиты органы чувств, ими трудно манипулировать. Ленин же был литератор (как он писал в анкетах), и как марксист, не понимал толстовских текстов, и обвинять его за это было бы странным; даже у нищих органы чувств более развиты, чем у любого литератора, представителя элиты или контрэлиты, - это мы видим в мхатовском "Вишневом саде", когда Владимир Александрович Попов играет Прохожего, и у Платонова в "Чевенгуре" и в его военном рассказе "Добрый Кузя" ("знать, душа в нем другая, не то, что во всех живет"; впервые опубликован в 1988). Вирджиния Вулф описывает (1932) "как бредет по дороге нищенка с заплечным мешком, в котором сидит ее дитятко" и как Дороти Вордсворт приглашает ее в дом, кормит и расспрашивает о житье-бытье ("нищие для нее - те же горы, она нутром чувствовала в них какую-то тайну"). Так и М.Д.Кривополенова идет семьсот верст с младенцем у груди по северной России в свою Шотогорку.

Толстой: народ всегда образованней интеллигенции, ни один профессор не знает, сколько простой мужик ("русского мужика - нашего кормильца и хочется сказать: нашего учителя - можно и должно описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом", 1893). Марксизм для Толстого был одним из европейских учений, и все они имеют целью наслаждение. Особенно нелепым было то, что в основании Маркса был Гегель, о котором еще Чаадаев говорил: варварский сумбур. Марксисты внушали, что в будущем всё будет доступно всем. Как они не видят, что это невозможно, удивлялся Толстой. Если у всех будет всё как у меня, ресурсы земли истощились бы за несколько лет. Никакого "учения" не было, Маркс только копировал буржуазию, толщина томов "Капитала" выражала лишь презрение к рабочим. А что говорил Гагарин о Марксе - не стоит и приводить...Основной причиной, почему Советский Союз так быстро стал индустриальной страной - Россия была страной крестьян; именно широкий кругозор крестьян позволил им так быстро выучиться.

О чем бы Толстой и Гагарин не говорили, они никогда не могли прийти к согласию. И всегда на то были основания. И трактат Толстого об искусстве возмущал Гагарина донельзя: пустословие, - как в кольцах Нибелунгов. Ругает Вагнера, а тот собирает людей со всего мира, как в церковь, и они не знают, зачем они собрались, как можно смеяться над этим? Ругает церковь, а надо бы похвалить за отсутствие лицемерия: она не скрывает, что "храм и служба имеют главной целью приобретение денег" ("Записка", ч.IV). Толстой отрицает роскошь и богатство, но пока будет смерть, вопрос о богатстве и бедности неразрешим ("Супраморализм", 1902). Платонов разрешает вопрос: "Каждый прожитый нами день - гвоздь в голову буржуазии. Будем же вечно жить - пускай терпит ее голова" ("Сокровенный человек", 1928). По-видимому, Гагарин, идя на воронежское Чугунное кладбище, бросил взгляд на двухлетнего ребенка, сидящего в собачьей будке - с этого все и началось (как он потом напишет в "Воронежской коммуне", 4.12.1921) Когда подрос, он нашел текст Гагарина в воронежской газете "Дон", и там было написано, что каждый человек - пролетарий, не создание природы, а результат недосоздания, и с тех пор слово пролетарий он всегда понимал в этом смысле. Сейчас на месте Чугунного, где он похоронил в 1929-ом свою мать - Дворец Спорта.

По Толстому, Октябрьская революция была неизбежной и естественной. Что же касается "отвратительных" средств, - о них говорил еще Чаадаев: "бедняк бывает иногда жесток, это верно, но он никогда не будет так жесток, как жестоки были ваши отцы, те именно, кто сделал из вас то, что вы есть, кто наделили вас тем, чем вы владеете". Герои "Чевенгура" - Шумилин, Копенкин, Гопнер, Дванов - "не походили друг на друга - в каждом лице было что-то самодельное, словно человек добыл себя откуда-то своими одинокими силами. Из тысячи лиц можно отличить такое лицо. Белые в свое время безошибочно угадывали таких особенных самодельных людей и уничтожали их с тем болезненным неистовством, с испугом и сладострастным наслаждением"

Толстой был больший пропагандист мыслей Гагарина, чем сам Гагарин. После личного знакомства Чехова с Толстым и длинного разговора с ним, в течение полутора суток, в "Доме с мезонином" появляются строчки: "как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды жизни, и - я уверен в этом - правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего страха смерти и даже от самой смерти". Толстой понимал дело Гагарина точнее Платонова, потому что слышал и интонации: в этом будущем личное бессмертие ты обеспечиваешь себе лично сам, и другое бессмертие невозможно. В пяти процентах случаев тебе помогут другие, и они смогут это сделать, если все нацелено на эту задачу, но гарантий нет и не будет никогда, а Толстой не верил в свои силы. И тем не менее Платонов существенно уточняет Гагарина. У того: источник зла не в общественном устройстве, не в природе человека, а вообще в природе; в ней господствуют законы случайного блуждания, ведущие к вырождению и вымиранию, они и есть главный источник зла. Платонов, в "Чевенгуре": "природа не знает обмана, природа не знает никакого нарочного наказания". И заключает: "главное зло" - люди обладают всегда лишь частью знания", и "природа - есть всегда нечто более смелое и гениальное, чем самая вольная человеческая мечта". Ведь что такое Гагарин? Это - Плановое хозяйство! Уточнение Платонова касается самого "Плана"; а противоположение Искусства и Техники означает круглое невежество людей (О.Шпенглера и т.п.), их неосведомленность ни в культуре, ни в технике.

Так получилось, что Платонов постоянно беседовал с мертвыми. Чаадаевым, Толстым, Гагариным. Больше не с кем было посоветоваться. Он посылает в "Новый мир" два отрывка из "Чевенгура", пишет: "я прошу напечатать не позднее сентябрьской книжки журнала". В сентябре - столетие Толстого. Вирджиния Вулф: "шедевры не рождаются сами собой и в одиночку, они - исход многолетней мысли, выношенной сообща, всем народом, так что за голосом одного стоит опыт многих" ("Своя комната", 1929). Причины краха советской власти Платонов описывает так: "Карл Маркс глядел со стен, как чуждый саваоф" в "Чевенгуре"; и раньше: "демократия - последняя тайная обитель мирового хищничества" ("Советский строитель", 1920), о чем он прочитал у Толстого (об организации "правильного" распределение ответственности, "В чем моя вера") и Гагарина. И умерла Вирджиния Вулф точь-в-точь как Саша Дванов, он шел к отцу, она считала своим долгом покормить рыб. Октябрьская же революция победила еще и потому, что англичане и американцы были не в состоянии толком организовать интервенцию, так как революция в России воспринималась как осуществление мысли Толстого: та форма жизни, которой

живут христианские народы, будет разрушена не потому, что ее разрушат революционеры, японцы или китайцы, - она уже разрушена в сознании людей.

И Вирджиния Вулф и Платонов знали, что вселенных много и совершенно оригинальных; в людях, а также в козах, собаках и курах, в траве и во мху они видели нечто важное и таинственное, чего нет в них самих. Она: "рыбы никогда не говорят про то, что такое жизнь, хотя, возможно, и знают" ("Орландо"). Он: "телок ведь и тот думает, а рыба нет - она все уже знает" ("Чевенгур"). В "Чевенгуре" деревьям "было так хорошо, что они изнемогали и пошевеливали ветками без всякого ветра", у неё в "Волнах": "The leaf danced in the hedge without anyone to blow it" - т.е. без каких-либо внешних силовых воздействий; через тридцать лет об этом впервые стали говорить физики: сила иногда не причина движения, а скорее ограничитель возможных движений. У него в "Котловане" "труба радио все время работала как вьюга", у неё "как косилка в знойный полдень" ("Между актами"); в обоих случаях слушателям "ничего не казалось против говорящего и наставляющего", "...stated certain facts wich every body knows to be perfectly true", они заморожены тройной мелодией - шумом сознания из рупора, сочувствием пейзажа, а то вдруг основную тему берут на себя коровы ("From cow after cow came the same yearning bellow. The whole world was filled with dumb yearning") или лошади ("услышав гул человеческого счастья, пришли поодиночке на оргдвор и стали ржать"). В сценарии Платонова "Машинист" главными действующими лицами были жених, лошади, петух и тараканы, остальные персонажи были второстепенными. Когда он глядел животным в глаза, ему казалось - они думают: когда же это кончится, когда вы оставите нас в покое. У Шергина ("Волшебное кольцо"): "собака и по писанью погана". Разница между Платоновым и Вирджинией Вулф очевидна: она впитала в себя всю мировую (западную) литературу, включая русскую, он описывает мир, который неизвестен мировой литературе, и оба описывают историю, которой в учебниках истории никогда не будет. Сложность и глубина "простого" человека, "как существа с мускулистым мозгом и полнокровным сердцем" до Платонова - не существовали. Не были известны. Но предсказывались Толстым в XIX главе трактата. Британские ученые установили, что текст "Котлована": "встретить незнакомую женщину и побеседовать с ней всю ночь, испытывая таинственное счастье дружбы, когда хочется жить вечно в этой тревоге; утром же, простившись под потушенным газовым фонарем, разойтись в пустоте рассвета без обещанья встречи" относится к встрече Вирджинии Вулф и Платонова в половине двенадцатого на Трафальгар-сквер, на расстоянии двух ружейных выстрелов от морского берега. Он ехал в Америку через Англию, и она просила на обратном пути взять ее в Россию. А он сказал: у нас в России бабы в деревнях - нерожающие сплошь, надорвались на полевых работах без мужиков в 1914-17 годах...Есть несколько научных школ: одни утверждают, что Платонов ехал разузнать, как розовое масло делается, "из розового масла знаменитые лекарства делают - человек не стареет, кровь ободряют, волос выращивают" ("Родоначальники нации"), на российском черноземе только розе и расти; другие считают, что Платонов задумал оптический трансформатор, который будет превращать пульсацию солнца, луны и звезд в электрический ток, - он будет питаться бесконечным пространством! - и Платонова интересовали некоторые детали. Ученые спорят, проходят конференции: "Контексты изучения и понимания"...Просилась. А он не взял. Она у нас тут замерзнет. Находил Полярную звезду, - та видит сейчас Вирджинию, и они беседовали.

А Булгаков приходил по средам к Платонову (- Андрей, ты Мастер, Мастер!), и тот удивлялся ему, говорил: Шариков - это же я. Когда-то точно такая же история произошла с Гоголем. По наущению М.Н.Загоскина он изобразил Чаадаева Хлестаковым, а мать и дочь Мещерских - предметами его любви. Потом Загоскин сказал: у тебя не получилось - изобразил себя. Еще раньше Пушкин под влиянием того же Загоскина писал Онегина как пародию на Чаадаева и даже указал на это в тексте (Татьяна: "Уж не пародия ли он?") Строчки Чаадаева "Уж я с другим обручена! Уж я другому отдана!" из повести в стихах "Рыбаки", опубликованной им в 1828 году - слова Екатерины Александровны Щербатовой, обращенные к Чаадаеву - вошли в 1832 году в ответ Татьяны Онегину. Чаадаев - Пушкину: "Зачем этот человек мешает мне идти? Это поистине бывает со мною всякий раз, как я думаю о вас. Не мешайте же мне идти, прошу вас". Пушкин своим Онегиным подготовил почву для травли Чаадаева. Платонов: мне давно казалось, что в таланте есть что-то скверное. Но он как бы оправдывает Пушкина: тот "был фактически сирота (мать его не любила)". Пушкин и Гоголь, они может быть даже не совсем понимали, что поступают скверно; всего лишь хотели угодить царю и графу Бенкендорфу. Гоголь не успокоился и изобразил Чаадаева

Акакием Акакиевичем, чтобы потом некий француз заключил: "все мы вышли из гоголевской шинели". Бездарные люди, говорит Гагарин, чаще создают выдающиеся произведения (например, евангелисты); таланта обычно достаточно в той мере, какой обладает почти каждый человек. Новое чувство, переданное Чаадаевым, и которым он заразил Платонова: мы идем счастливой любящей толпой по одной случайной дороге (Гагарин: тому, что мы называем толпой, или сбродом, не достаёт лишь поприща, чтобы стать героями). Толстой относит прозу Пушкина и Гоголя к плохому искусству (гл. XVI) из-за бедности содержания и малопонятности для людей, живущих вне той среды, которую описывают авторы. Бедность содержания обрекает авторов на обилие подробностей, понятных только малому кругу читателей, этот реализм Толстой называет провинциализмом. Платонов соглашается: "говорит, что есть, что видит: столб стоит, санитары едут, солнце взошло, и получается чудовищно пошло, душно, смертно, а все верно". "И долго буду тем любезен я народу, что..." Шергин восхищен: твоя-то чистота схватила светлоту, занесла на высоту, неси благодать, а то ничего не видать! А Гагарин говорит, что лучшее произведение русской литературы - ненаписанный Гоголем третий том "Мертвых душ". Платонов изобразил себя в "Сокровенном человеке", специально для Булгакова, Шариковым - чепуха человек, но руководитель Каспийского моря.

А Цветаева и Платонов не любили Чехова. Толстой любил, но не понимал, зачем тот пишет пьесы, "Три сестры" он не смог дочитать до конца. Чехов - любимый писатель Шергина, что его самого поражало - потому что Чехов ничего не берет взаймы у фольклорной словесности. "Воздух тих, прозрачен и свеж" - черпают и черпают поколения школьников младших классов, читая по складам его рассказ "Ванька". Шергин: "По-моему, никто так, как Чехов, не видит человека". Чехов - это нам с неба упало. Бунин: "у Чехова каждый год менялось лицо". "Три сестры" написаны как веселый водевиль, прототипом Кулыгина был Немирович-Данченко, себя же он изобразил председателем земской управы Протопоповым; и там Ирина говорит: "я не любила ни разу в жизни", - так не бывает! - это слова Чехова, обращенные к Ольге Книппер. "Удивляюсь, как я мог написать сию штуку, для чего написать?" Станиславский: "Аплодисменты были настолько жидки, что мы с натяжкой выходили по разу". Но уже в следующем сезоне, когда писатель Леонид Андреев собрался на "Трех сестер", его предупреждали: сходите куда-нибудь в другое место, сам я не был и не пойду, а вот сестра была, пришла из театра, ничего, а ночью истерика. После спектакля зрители выходили с блуждающими, как у Маши - Книппер, взорами, и если бы им подменили калоши, они бы не заметили; сестры навечно поселились у Андреева в голове и в сердце, он стал восторженным, все время твердил "как хорошо жить!", каждую молодую женщину считал Ириной. Когда спектакль увидел Чехов, он сказал: играют лучше, чем я написал; правда, совсем не то, что я написал. Вирджиния Вулф: на пьесах Чехова и актеры и зрители - это рояль, на котором сыграли наконец не только на средних октавах, но и по всей клавиатуре. Станиславский: глава о Чехове не кончена, ее не прочли как следует. Наташу играют мерзавкой (такой ее видел Немирович), а она списана с Лидии Алексеевны Авиловой, которой Чехов когда-то написал: "Я Вас очень лю...благодарю". Ему казалось, что нет другой женщины на свете, которую он мог бы так любить. Он думал о ней, он отвечал ей со сцены в "Чайке", и писал: "у вас какая-то настоящая, невыдуманная нравственность", "Три сестры" были трогательным прощанием с Авиловой. Чехов о романе Толстого "Воскресение": читал с замиранием духа - так хорошо! Но конец фальшив в техническом отношении: писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из Евангелия! А почему не из Корана? И далее: о Толстом пишут, как старухи об юродивом, всякий вздор; напрасно он разговаривает с этими шумами (у Толстого, гл. XII: критики - это глупые, рассуждающие об умных; Платонов не соглашается с ним: "критика, как суждение, нужна не для того, чтобы осудить или похвалить, но для того, чтобы глубже понять", потому что "каждый лишний понимающий человек - огромная ценность") Чехов - С. Дягилеву: интеллигентный человек не может быть верующим. На недоуменные вопросы того отвечает: не верю, что китайцы когда-нибудь будут православными. Платонов (1942): "каждый солдат придумывает себе "веру" - для спокойствия настроения и души". Цветаева и Платонов правы в неприятии Чехова. Ощущение, что в его текстах нет ответа на вопросы, которые жизнь ставит один за другим, и что история заканчивается в безнадежной вопросительной интонации, - удручает их. А он им: "неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов?" Авилова умерла в 1943, похоронена на Ваганьковском кладбище, ее могила

затерялась. Платонов - близкий Чехову писатель, у них персонажи находятся в их руках настолько же, насколько они сами находятся в руках персонажей, и тогда решается проблема главных и второстепенных персонажей: всё становится главным, как Прохожий в "Вишневом саде" или Нищая в мхатовских "Трех сестрах", когда ее играла Татьяна Ивановна Ленникова. Фамилия главного героя "Чевенгура" - Дванов, Платонов заменил первую букву у чеховского "Иванова"

Говоря об искусстве будущего (гл. XIX) и формах искусства будущего, Толстой по сути описывает Платонова: внесение им новых чувств в обиход жизни, и умение "кратко, просто и ясно передать без всего лишнего то чувство, которое испытал художник"

Герой рассказа Платонова "Сампо" (1943) Нигарэ, как и Платонов, тоже не знал всей тайны жизни и не знал, почему зло может одолевает добро и убивать безвозвратно любимых людей. "Но он понимал, что сам виноват в их смерти, раз не мог устроить им жизни без гибели. Он понимал, что и другие люди тоже погибли по слабости его рассудка и по вине таких, кто подобен ему"

Герою рассказа о небольшом сражении под Севастополем, Юре Паршину, "истина о самом себе" была не интересна. Понять себя - центральная проблема Западного Канона (Цветаева: и это несколько не облегчает познание другого!), у Толстого: понять другого определена (гл. XIV) как главная сущность искусства. На войне Паршин чувствовал себя свободно и страха смерти не ощущал, четыре раза врывалась к нему в тело сталь, но не уживалась там, и он четыре раза оживал вновь, смерти некуда было вместиться в него. Платонов - жене: "меня убьет только прямое попадание по башке"

В рассказе "Цветок на земле" Афоня говорит деду: ты не спи, ты скажи мне про все! А то умрешь, мама говорит - тебе недолго осталось, и кто мне тогда скажет про всё? И дед повел внука на пастбище и показал внуку голубой цветок, терпеливо росший корнем из мелкого чистого песка. - Тут самое главное и есть! Цветок, ты видишь, жалконький такой, а он живой, и тело он себе сделал из мертвого праха. Стало быть, он мертвую сыпучую землю обращает в живое тело, и пахнет от него самым чистым духом. Вот тебе и есть самое главное дело на белом свете. Вот тебе и есть, откуда все берется. Цветок этот - самый святой труженик. Он из смерти работает жизнь. - Теперь я сам знаю про все, сказал Афоня. Иди домой, дедушка, ты опять, должно спать захотел. А когда умрешь, ты не бойся, я узнаю у цветов, как они из праха живут, и ты опять будешь жить из своего праха. Ты, дедушка, не бойся! Цветы молча живут, надо у них допытаться. Чего все они молчат, а сами знают? - Дед пошел опять в избу на печку, а Афоня собрал желтых цветов, сколько мог удержать, и отнес в аптеку, на лекарства, чтобы отец его не болел на войне от ран; и ему в аптеке дали за цветы железный гребешок, который он подарил деду: пусть чешет себе бороду. Рассказ напечатан в журнале "Мурзилка" (1945, №4)

[m.kovrov@mail.ru](mailto:m.kovrov@mail.ru)

