

Л. Н. Толстой
и
музыка.

2-ое дополненное издание.



Цѣна 25 коп.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

1911

Музыка въ жизни и твореніяхъ Толстого.

Лермонтовъ говоритъ со словъ Байрона, что ранняя страсть означаетъ душу, которая будетъ любить священные искусства. Въ такой душѣ много музыки...

И авторъ «героя нашего времени» является подтвержденіемъ этой мысли.

Лермонтовъ полюбилъ, когда ему было десять лѣтъ. Онъ правда, не любилъ сидѣть за уроками музыки, дарованіе же его музыкальное не можетъ быть подвергнуто сомнѣнію.

Одно изъ увлеченій Толстого относится также къ его дѣтскому возрасту и—у него душа, которая любитъ священные искусства, чрезвычайно чуткая къ музыкѣ.

Почти ничего, къ сожалѣнію, неизвѣстно о первыхъ музыкальныхъ занятіяхъ и успѣхахъ «Левочки», онъ не обладалъ, однако, повидимому, такимъ музыкально-творческимъ талантомъ, какъ Ницше, который написалъ образцовыя композиціи уже въ юношескомъ возрастѣ.

Г-жа Гуревичъ разказываетъ, правда, что у Льва Николаевича имѣется какой-то вальсъ собственнаго сочиненія, Ницше же написалъ даже произведенія для хора и оркестра (напр. «Гимнъ жизни», изданный въ 1887 г.).

Нѣмецкій мыслитель поражалъ всѣхъ своими музыкальными способностями и его занятія музыкой начались очень рано, между тѣмъ какъ Левъ Николаевичъ

сталъ серьезно заниматься ею, когда онъ, по его выраженію, былъ уже взрослымъ.

Мать великаго писателя земли русской была музыкальна: она играла на фортепіано, а что касается до ея отца, то онъ обладалъ, по словамъ Льва Николаевича очень тонкимъ эстетическимъ чувствомъ. Вѣроятно, пишетъ Толстой, онъ также очень любилъ музыку, потому что только для себя и для матери держалъ свой хорошій небольшой оркестръ. Я еще засталъ—вспоминаетъ Левъ Николаевичъ,—огромный, въ три обхвата вязъ, росшій въ клину липовой аллеи, и вокругъ котораго были сдѣланы скамьи и попирты для музыкантовъ. По утрамъ онъ гулялъ по аллеѣ, слушая музыку.

Мать Льва Николаевича скончалась, когда ему было полтора года, но и въ домѣ Юшковыхъ, гдѣ протекала большая половина юности будущаго писателя музыку очень любили. Самъ В. И. Юшковъ былъ страстнымъ любителемъ, почитателемъ Моцарта и Бетховена.

И вотъ подъ впечатлѣніемъ сильныхъ вліяній окружавшей Толстого среды и благодаря личнымъ влеченіямъ Левъ Николаевичъ считаетъ послѣ оставленія имъ университета необходимымъ стремиться къ достиженію «высшей степени совершенства въ музыкѣ». Имѣя, должно быть, именно эту цѣль въ виду, онъ везетъ съ собою изъ Петербурга въ Ясную поляну нѣкоего таламтливаго нѣмца-скрипача, по имени Рудольфа, съ которымъ страстно музицируетъ, увлекаясь—по словамъ Левенфельда—классической музыкой и въ особенности Бетховеномъ.

Особенно важнымъ факторомъ являются искусства въ жизни Толстого въ половинѣ пятидесятихъ годовъ, когда онъ имѣлъ серьезное намѣреніе измѣнить свой беспорядочный, но за то тѣмъ болѣе бурный и веселый образъ жизни.

Онъ составилъ себѣ тогда строгое распредѣленіе дня и въ его программѣ должно мѣсто отведено музыкѣ.

Нисколько не удивительно поэтому, что онъ при опи-

саніи обстановленной имъ въ Москвѣ собственной квартирки не забываетъ увѣдомить тетушку, что у него «уже есть роялино, которое онъ взялъ на прокатъ».

Состоя потомъ на военной службѣ онъ все же посѣщаетъ въ свободное время итальянскую оперу и любитъ поиграть съ барышнями на фортепіано.

Перемѣна мундира на статское платье не влечетъ за собою измѣну музыкальнымъ склонностямъ.

Наоборотъ къ началу 1858 года Толстой всецѣло поглощенъ музыкой.

Въ это время—сообщаетъ Бирюковъ—Левъ Николаевичъ занимается много и усердно музыкой и основываетъ даже музыкальное общество въ Москвѣ съ содѣйствіемъ Боткина, Перфильева, Мортъе и другихъ. Это общество устраивало музыкальные вечера и имѣло, по мнѣнію Бирюкова, тѣсную связь съ образовавшимся въ 1859 году «Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ».

Около этого времени (въ 1862 г.) Толстой женится и герой «Семейнаго счастья»—Сергѣй Михайловичъ какъ бы списанъ съ самаго автора произведенія. И ему-то кажется, что «для счастья человѣка необходимы лишь тихая, уединенная жизнь... потомъ трудъ...потомъ отдыхъ, природа, книги, музыка».

Лица, имѣвшіе счастье побывать у Толстого въ Москвѣ (въ Долго-Хамовническомъ переулкѣ) или въ Ясной Полянѣ должны были всегда указать на то, что не проходитъ дня безъ музыки и толковъ о ней.

Самъ авторъ «Крейцеровой сонаты» принимаетъ при этомъ иногда активное участіе. Своимъ умѣніемъ аккомпанировать онъ поражалъ не только въ свое время близкихъ къ московскому кружку лирика Фета, но и приводитъ въ восторгъ слушателей нашего времени.

Какъ-то—разказываетъ напр. Сергѣенко,—начали въ домѣ Толстого говорить о Фетѣ. Графиня Софья Андреевна хотѣла вспомнить одно изъ его стихотвореній, посвященное ей и положенное на музыку. Тогда Левъ

Николаевичъ сѣлъ за рояль и легкимъ, свободнымъ приѣмомъ сыгралъ этотъ романсъ.

По окончаніи этой пьесы подошла старшая дочь— Татьяна Львовна—и спросила отца не пожелаетъ ли онъ ей аккомпанировать. Когда послѣдовало согласіе, она взяла въ руки мандолину, оперлась о рояль и они начали играть стройно и согласно.

Извѣстно также изъ сообщеній г-жи Л. Гуревичъ, что Левъ Николаевичъ любитъ играть и слушать музыки.

«Я помню,—разказываетъ она,—какъ однажды въ Москвѣ, въ то время, когда Толстой уже задумывалъ свой трудъ объ искусствѣ и въ разговорахъ возмущался извѣстными видами музыки, я услышала, находясь въ нижнемъ этажѣ лѣстницы, какъ сверху раздались звуки вальса.

И по словамъ дочери безсмертнаго творца «Войны и мира» оказалось, что это игралъ на роялѣ самъ Левъ Николаевичъ — вальсъ собственнаго сочиненія.

«Но онъ очень стѣсняется этого» сказала Татьяна Львовна.

Левъ Николаевичъ играетъ также на флейтѣ и скрипкѣ.

Программа домашнихъ концертовъ весьма разнообразнаго содержанія: кромѣ старинной музыки, Моцарта, играютъ и виртуозную, какъ напримѣръ Венявскаго, и исполняется также Бетховень, играющій такую выдающуюся роль въ твореніяхъ автора «Войны и мира».

Новѣйшія свѣдѣнія о любви Толстого къ музыкѣ принадлежатъ перу извѣстной клавесинистки Ванды Ландовской. Изъ ея словъ явствуетъ, что и теперь еще А. Н. довольно часто самъ играетъ.

«А какой онъ слушатель, восклицаетъ г-жа Ландовска, — сидитъ, засунувъ руки за поясъ, и не пропускаетъ ни одной детали. Послѣ каждой сыгранной вещи онъ передаетъ свои впечатлѣнія. разсуждаетъ, выво-

дять заключенія, не какъ педантъ-филосовъ, желающій подвести слышанное подъ ту или другую категорію, но какъ чувствительнѣйшій художникъ-мыслитель (см. «Нашъ День» 1908 № 10, «Левъ Толстой о стариной музыкѣ»).

Вотъ это-то замѣчаніе особенно интересно съ той точки зрѣнія, что знаменитая «Крейцера соната» возникла подъ вліяніемъ яркой, выразительной игры одной заграничной скрипачки, произведшей на всѣхъ и въ особенности на Льва Николаевича глубокое впечатлѣніе.

Великій писатель и вспомнилъ, можетъ быть, при этомъ одно изъ сильныхъ своихъ юношескихъ увлеченій, когда и его предметъ страсти измѣнилъ ему ради какого-то музыканта.

Г-жа Гуревичъ видѣла его также играющимъ на роялѣ со скрипкой увѣковѣченную имъ въ литературѣ «Крейцерову сонату». Лицо Толстого — рассказываетъ она — нѣсколько приближенное къ нотамъ, было строго и свѣтло-серьезно. Въ эти минуты онъ не боролся съ Бетховеномъ.

Она же рассказываетъ также какъ Левъ Николаевичъ наслаждался пѣніемъ четы Фигнеръ (Николая Николаевича и Медеи Ивановны).

Толстой отличается вообще рѣдкой впечатлительностью и музыкальной воспріимчивостью.

Чайковскій былъ возмущенъ тѣмъ, что Толстой, этотъ геніальный, по его словамъ «болтунъ», отрицалъ Бетховена, но ни одинъ изъ композиторовъ не далъ писателю возможности высказать свое глубокое пониманіе силы и страсти, вызываемыхъ музыкой, какъ нѣмецкій творецъ «Крейцеровой сонаты» своему, равному по генію, великому русскому товарищу.

У Толстого не много вещей, не преслѣдующихъ дидактической цѣли. «Крейцера соната» принадлежитъ къ исключеніямъ—она написана подъ вліяніемъ этой сильной музыки, благодаря яркой художественной эмоціи. И то, что писалъ Левъ Николаевичъ о музыкѣ во-

обще и объ этомъ произведеніи въ частности, изумительно правдиво, неподобно хорошо.

Она, музыка, пишетъ онъ, непосредственно переноситъ меня въ то душевное состояніе, въ которомъ находился тотъ, кто писалъ музыку. Я сливаюсь съ нимъ душою и вмѣстѣ съ нимъ переношусь изъ одного состоянія въ другое; но зачѣмъ я это дѣлаю? я не знаю. Вѣдь тотъ, кто писалъ — хотя бы «Крейцерову сонату», — Бетховень, вѣдь онъ зналъ, почему онъ находился въ такомъ состояніи, это состояніе привело его къ извѣстнымъ поступкамъ, и потому для него это состояніе имѣло смыслъ, для меня же никакого. И потому музыка только напрасно раздражаетъ и не кончаетъ.

Ну маршъ воинственный сыграютъ, солдаты пройдутъ подъ маршъ, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясалъ, и музыка дошла; ну пропѣли мессу, я причастился, тоже музыка дошла; а то только раздраженіе, а того, что надо дѣлать въ этомъ раздраженіи, нѣтъ.

И оттого музыка такъ страшно, такъ ужасно иногда дѣйствуетъ.

Въ Китаѣ музыка — государственное дѣло. И это такъ и должно быть. Развѣ можно допустить, чтобы всякій, кто хочетъ гипнотизировалъ бы одинъ другого или многихъ, и потомъ бы дѣлалъ съ ними что хочетъ. И главное, чтобы этимъ гипнотизаторомъ, былъ первый попавшійся безнравственный человѣкъ! А то страшное средство въ рукахъ кого попало!

Напримѣръ, хотъ бы эту Крейцерову сонату, первое престо, развѣ можно играть въ гостиной среди декольтированныхъ дамъ? Это престо сыграть и потомъ похлопать, а потомъ ѣсть мороженое и говорить о послѣдней сплетнѣ?

Эти вещи можно играть только при извѣстныхъ, важныхъ, значительныхъ обстоятельствахъ, и тогда, когда требуется совершить извѣстные, соотвѣтствующіе этой музыкѣ поступки. Сыграть и сдѣлать то, на что настрои-

ла эта музыка. А то несоотвѣтственное ни мѣсту ни времени вызываніе энергіи, чувства, ничѣмъ не проявляющагося, не можетъ не дѣйствовать губительно.

Страшная вещь эта соната. И вообще страшная вещь музыка!.. Она дѣйствуетъ, страшно дѣйствуетъ... Музыка заставляетъ меня забывать себя, мое истинное положеніе, она переноситъ меня въ какое-то другое, не свое положеніе, мнѣ подъ вліяніемъ музыки кажется, что я чувствую то, чего я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю, что я могу то, чего я не могу...

Вотъ какую силу Толстой приписываетъ музыкѣ въ этомъ произведеніи, которое нельзя читать безъ трепетнаго волненія. Вотъ какова показалась ему власть музыки Бетховена, противъ чаръ которой авторъ «что такое искусство», не можетъ устоять, хотя онъ возмущается Вагнеромъ, сдѣлавшимъ параллель между Бетховеномъ послѣдняго періода и мистической теоріей Шопенгауэра. Эта теорія кажется Толстому столь же нелѣпой, какъ сама музыка Бетховена, но какъ несмотря на это среди немногочисленныхъ картинъ и портретовъ, повѣшенныхъ въ рабочей комнатѣ автора «Крейцеровой Сонаты» находится портретъ Шопенгауэра съ собственноручной надписью, такъ и вопреки заявленію Толстого о «нелѣпости» музыки Бетховена, она глубоко запала ему въ душу. Онъ любитъ ее невольною любовью...

Вѣдь «Бетховень», какъ онъ его называетъ въ «Юности» преслѣдуетъ уже Толстого въ «Дѣтствѣ», и когда папан играетъ патетическую сонату «мальчику вспоминается что-то грустное, тяжелое и мрачное»; а въ «Юности» говорится уже объ увлеченіи классической музыкой и «Бетховеномъ».

Содержаніе нѣкоторыхъ страницъ изъ «Юности» особенно любопытно въ виду автобіографическаго ихъ значенія. Онѣ гласятъ: «Въ нынѣшнее лѣто больше, чѣмъ въ другіе года, я сблизился съ нашими барышнями по случаю явившейся во мнѣ страсти къ музыкѣ. Весной къ намъ въ деревню пріѣзжалъ рекомендоваться одинъ

сосѣдъ, молодой человѣкъ, который, какъ только вошелъ въ гостиную, все смотрѣлъ на фортепіано и незамѣтно подвигалъ къ нему стулъ, разговаривая между прочимъ съ Мими и Катенькой. Поговоривъ о погодѣ и пріятностяхъ деревенской жизни, онъ искусно навелъ разговоръ на настройщика, на музыку, на фортепіано и наконецъ объявилъ, что онъ играетъ, и очень скоро сыгралъ три вальса, при чемъ Любочка, Мими и Катенька стояли около фортепіано и смотрѣли на него.

«Молодой человѣкъ этотъ послѣ ни разу не былъ у насъ, но мнѣ очень нравилась его игра, поза за фортепіано, встряхиваніе волосами и особенно манера брать октавы лѣвой рукой, быстро расправляя мизинецъ и большой палецъ на ширину октавы и потомъ медленно сводя ихъ и снова быстро расправляя. Этотъ граціозный жестъ, небрежная поза, встряхиваніе волосами и вниманіе, которое оказали наши дамы его таланту, дали мнѣ мысль играть на фортепіано. Вслѣдствіе этой мысли, убѣдившись, что я имѣю талантъ и страсть къ музыкѣ, я принялся учиться. Въ этомъ отношеніи я дѣйствовалъ такъ же, какъ милліоны мужскаго и особенно женскаго пола, учащихся безъ хорошаго учителя, безъ истиннаго призванія и безъ малѣйшаго понятія о томъ, что можетъ дать искусство и какъ нужно приняться за него, чтобы оно дало что-нибудь. Для меня музыка или, скорѣе, игра на фортепіано была средствомъ прельщать дѣвицъ своими чувствами. Съ помощью Катеньки, выучившись нотамъ и выломавъ немного свои толстые пальцы, на что я, впрочемъ, употребилъ мѣсяца два такого усердія, что даже за обѣдомъ на колѣнкѣ и въ постели на подушкѣ я работалъ непокорнымъ безыменнымъ пальцемъ, я тотчасъ же принялся играть пьесы и игралъ ихъ, разумѣется, съ душой *avec âme*, въ чемъ соглашалась и Катенька, но совершенно безъ такта. Выборъ пьесъ былъ извѣстный—вальсы, галопы, романсы, арражировки и т. п. — все тѣхъ милыхъ композиторовъ, которыхъ всякій человѣкъ съ немного здравымъ вкусомъ отберетъ вамъ въ нотномъ магазинѣ небольшую кнпу

изъ кучи прекрасныхъ вещей и скажетъ: «вотъ чего не надо играть, потому что хуже, безвкуснѣе и бессмысленнѣе этого никогда ничего не было писано на нотной бумагѣ»,—и которыя, должно-быть именно по-этому вы найдете на фортепіано у каждой русской барышни. Правда, у насъ были и несчастныя, навѣки изуродованныя барышнями «Патетическая соната» и «До-діезъ-минорная соната» Бетховена, которыя въ воспоминаніе мамы играла Любочка, и еще другія хорошія вещи, которыя ей задалъ ея московскій учитель. Но мы съ Катенькой не любили серьезныхъ вещей, а предпочитали всему «Le fou» и «Соловья», котораго Катенька играла такъ, что пальцевъ не было видно, и я уже начиналъ играть довольно громко и слитно. Я усвоилъ себѣ жестъ молодого человѣка и часто жалѣлъ о томъ, что некому изъ постороннихъ посмотрѣть, какъ я играю, но скоро Листъ и Калькбреннеръ показали мнѣ не по силамъ. Вслѣдствіе этого, вообразивъ себѣ, что классическая музыка легче, и отчасти для оригинальности, я рѣшилъ вдругъ, что я люблю ученую нѣмецкую музыку, сталъ приходиться въ восторгъ, когда Любочка играла «Патетическую сонату», несмотря на то, что, по правдѣ сказать, эта соната давно уже опротивѣла мнѣ до крайности, и самъ сталъ играть Бетховена.

«Сквозь всю эту путаницу и притворство, какъ я теперь вспоминаю, во мнѣ однако было что-то въ родѣ таланта, потому что часто музыка дѣлала на меня до слезъ сильное впечатлѣніе, и тѣ вещи, которыя мнѣ нравились, я кое-какъ умѣлъ самъ безъ нотъ отыскивать на фортепіано; такъ что, ежели бы тогда кто-нибудь научилъ меня смотрѣть на музыку, какъ на цѣль, какъ на самостоятельное наслажденіе, а не какъ средство прельщать дѣвиць быстротой и чувствительностью своей игры, я бы, можетъ быть, сдѣлался дѣйствительно порядочнымъ музыкантомъ».

Въ это время (въ 1857 г.) Толстой былъ уже въ самомъ дѣлѣ «порядочнымъ музыкантомъ».

Только настоящее пониманіе Толстымъ сильныхъ вліяній музыки и могущественныхъ ея воздѣйствій является причиной его строгихъ требованій, обращенныхъ къ «людямъ искусства». Вѣдь даже Наташа — эта диллетантка-пѣвица — производитъ изумительное впечатлѣніе благодаря своему голосу и всѣ ея окружающіе чувствуютъ вмѣстѣ съ нею и повинуются ея музыкальнымъ чарамъ, такъ ярко описаннымъ Толстымъ въ «Войнѣ и мирѣ».

«Какъ она поетъ нынче»? подумалъ Ростовъ. И вдругъ весь міръ для него сосредоточился въ ожиданіи слѣдующей ноты, слѣдующей фразы... Эхъ, жизнь наша дурацкая! думалъ Николай. Все это, и несчастье, и деньги, и Долоховъ, и злоба, и честь — все это вздоръ... а вотъ оно настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчикъ! ну, матушка!.. какъ она это сіи возьметъ? взяла! слава Богу! и онъ, самъ не замѣчая того, что онъ поетъ, чтобъ усилить это сіи, взялъ втору въ терцію высокой ноты... О, какъ задрожала эта терція, и какъ тронулось что-то лучшее, что было въ душѣ Ростова. И это что-то было независимо отъ всего въ мірѣ, и выше всего въ мірѣ. Какіе тутъ проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздоръ! Можно зарѣзать, украсть и всетаки быть счастливымъ»...

Безпредѣльно счастливой была также исполнительница Наташа. Вѣдь при входѣ Николая она сразу замѣтила, что съ нимъ что-то случилось, но «ей самой было весело въ ту минуту, она была такъ далека отъ горя, грусти, упрековъ, что она нарочно обманула себя».

«Нѣтъ, мнѣ слишкомъ весело теперь, чтобы портить свое веселье сочувствіемъ чужому горю», почувствовала она, и сказала себѣ: «Нѣтъ я вѣрно ошибаюсь, онъ долженъ быть веселъ такъ же, какъ и я».

Наташа запѣла. «Она не думала ни о комъ, ни о чемъ въ ту минуту, и изъ въ улыбку сложенного рта полились звуки, тѣ звуки, которые можетъ производить

всякій, которые тысячу разъ оставляютъ васъ холоднымъ, въ тысячу же первый разъ заставляютъ васъ содрогаться и плакать».

Однимъ словомъ душевное состояніе Наташи было, благодаря ея пѣнію, перенесено на ея брата.

«Что-то новое и счастливое» произошло также въ душѣ князя Андрея Волконскаго, когда онъ слушалъ Наташу. Разговаривая съ дамами онъ «вдругъ замолчалъ въ серединѣ фразы и почувствовалъ неожиданно, что къ его горлу подступаютъ слезы, возможность которыхъ онъ не зналъ за собой. Онъ былъ счастливъ и ему вмѣстѣ съ тѣмъ было грустно.

Главное, о чемъ ему хотѣлось плакать, было вдругъ живо сознанная имъ страшная противоположность между чѣмъ-то безконечно-великимъ и неопредѣленнымъ, бывшимъ въ немъ, и чѣмъ-то узкимъ и тѣснымъ, чѣмъ онъ былъ самъ и даже Наташа. Эта противоположность тѣшила и радовала его во время ея пѣнія».

Послѣ счастливаго выхода Наташи за Пьера она «сразу бросила всѣ свои очарованія, изъ которыхъ у ней было одно необычайно сильное—пѣніе». Но «она оттого и бросила его, что это было сильное очарованіе».

«Она чувствовала, что тѣ очарованія, которыя инстинктъ научилъ ее употреблять прежде, теперь только были бы смѣшны въ глазахъ ея мужа, которому она съ первой минуты отдалась вся, т. е. всею душою, не оставивъ ни одного уголка не открытымъ для него!

И это могучее вліяніе музыки, которому подчиняются такое большое число героевъ Толстого, было неоднократно испытано самимъ авторомъ.

Такъ напр. рассказываетъ Толстой объ одномъ мелкомъ фактѣ, но сильномъ впечатлѣніи, вынесенномъ имъ во время его пребыванія въ Дунайской арміи, когда онъ остановился по служебному дѣлу въ одномъ маленькомъ румынскомъ городѣ... «Я облокотился на балконъ и глядѣлъ на свой любимый фонарь, который такъ славно свѣтитъ сквозь дерево... Хозяйская хорошенькая дочка, такъ же, какъ и я, лежала въ своемъ

окнѣ, облокотившись на локти. По улицѣ прошла шарманка, и когда звуки добраго стариннаго вальса, удаляясь все больше и больше, стихли совершенно, дѣвочка до глубины души вздохнула, приподнялась и быстро отошла отъ окошка.

Мнѣ же стало такъ грустно-хорошо, что я невольно улыбнулся и долго еще смотрѣлъ на свой фонарь, на дерево, на заборъ, на небо и все это мнѣ казалось еще лучше, чѣмъ прежде».

Вызвано ли это впечатлѣніе шарманкой или стариннымъ вальсомъ, не все ли это равно — главное, что настроеніе его вызвано музыкой, точно также, какъ въ «Отрочествѣ» пѣніе ямщика вызываетъ въ сѣдокъ желаніе быть ямщикомъ и пѣть грустныя пѣсни, или гитара и пѣніе странствующаго тирольца (въ «Люцернѣ») «мгновенно подѣйствовали на Толстого такъ живительно, какъ будто яркій, веселый свѣтъ проникъ въ его душу».

Какъ чудесенъ этотъ отрывокъ. «Я подходилъ ближе, рассказываетъ Толстой, звуки становились яснѣе. Я разбиралъ ясно дальніе, сладко колеблющіяся въ вечернемъ воздухѣ полные аккорды гитары и нѣсколько голосовъ, которые перебивая другъ друга, не пѣли тему, а кое-гдѣ выпѣвая самыя выступающія мѣста, давали ее чувствовать. Тема была что-то въ родѣ милой и граціозной мазурки. Голоса казались то близки, то далеки, то слышался теноръ, то басъ, то горловая фистула, съ воркующими тирольскими переливами. Эта была не пѣсня, а легкій мастерской эскизъ ея.

Я не могъ понять, что это такое; но это было прекрасно.

Эти сладострастные, слабые аккорды гитары, эта милая, легкая мелодія, и эта одинокая фигура чернаго человѣчка, среди фантастической обстановки темнаго озера, просвѣчивающей луны и молчаливо возвышающихся двухъ громаднхъ шпицовъ башенъ, и черныхъ рамъ сада, — все было странно, но невыразимо-прекрасно или показалось мнѣ такимъ...

Въ душѣ моей какъ-будто распустился свѣжій, благоухающій цвѣтокъ. вмѣсто усталости, разсѣянья, равнодушія ко всему на свѣтѣ, которыя я испытывалъ за минуту передъ этимъ, я вдругъ почувствовалъ потребность любви, полноту надежды и безразличную радость жизни...

Тиролецъ же стоялъ передъ окнами гостиницы и, бренча на гитарѣ, пѣлъ на разные голоса свою граціозную пѣсню.

Я тотчасъ же почувствовалъ нѣжность къ этому человѣку и благодарность за тотъ переворотъ, который онъ произвелъ во мнѣ».

Такое сильное впечатлѣніе производитъ на Льва Николаевича музыка, передача которой безусловно не соответствовала бы требованіямъ строгихъ цѣнителей искусствъ съ ихъ художественной точки зрѣнія и это, можетъ быть, лучшее доказательство музыкальной воспріимчивости автора «Крейцера соната», увлекавшагося и увлекающагося всѣмъ искреннимъ и неподдѣльнымъ въ искусствахъ.

Толстой—либреттистъ.

Въ противоположность положительному значенію для русской музыки Пушкина, Гоголя, Островскаго, Лермонтова и другихъ, имена которыхъ наитѣснѣйшимъ образомъ связаны съ русскимъ музыкальнымъ творчествомъ, произведенія Толстого почему-то не были использованы нашими выдающимися композиторами въ качествѣ сюжетовъ.

Тѣмъ интереснѣе тотъ фактъ, что еще сравнительно недавно великій писатель земли русской мечталъ о созданіи народнаго театра съ общедоступными пьесами, дополненными музыкой. Но, какъ нѣкогда Даргомыжскій писалъ по поводу своей «Русалки»: «что меня мучитъ — это либретто; поэты у насъ все гении; ни одного нѣтъ просто съ талантомъ, и съ ними ладу ни-

какого нѣтъ: смотреть на тебя съ высоты высотъ и презирають», — такъ говорилъ Толстой по адресу музыкантовъ В. Сѣровой, изложивъ ей свою попытку объ обработкѣ своего «Винокура» для сцены народнаго театра.

«Быль я недавно, — рассказалъ онъ ей: — на гуляньи, посмотрѣлся, наслушался я тамъ всякой всячины... Знаете, мнѣ стало совѣстно и больно, глядя на все это безобразіе! Тутъ же я себѣ далъ слово обработать для народа какую-нибудь вещицу. Нельзя такъ оставить... Просто стыдно!.. Я взялся за первую попавшуюся тему и ждалъ, чтобы кто-нибудь пристегнулъ музыку къ ней (это весьма важно для народныхъ спектаклей); но музыканты — простите меня — народъ гордый, спускаться со своихъ высотъ не любятъ, не любятъ! — подчеркнулъ онъ шутливо. — И вотъ сейчасъ работаю надъ «Винокуромъ», мнѣ нужна музыка къ этой пьесѣ. Я хочу ее дать исполнить въ балаганахъ на Святой. Напишите ее — только проще, проще... забудьте, что вы оперу писали (В. Сѣрова авторъ оперы «Уриель Акоста»), имѣйте въ виду вашу аудиторію. Она будетъ требовать простоты и жизни. Я еще задумалъ другую вещь... Ну, да посмотримъ, что вы съ «Винокуромъ» намъ скажете».

«Весь вечеръ, — рассказываетъ г-жа Сѣрова въ статьѣ о своей встрѣчѣ съ Львомъ Николаевичемъ («Русск. Музык. Газ.», 1894 г., № 4): — прошелъ въ мечтахъ проекта, въ добрыхъ намѣреніяхъ, казавшихся такъ легко осуществимыми. Намъ слышались уже хоры и напѣвы нашихъ дорогихъ композиторовъ, проникшихъ въ нѣдра народа, откуда черпались матеріалы для ихъ великихъ созданій. И чего-чего мы только ни коснулись въ этотъ достопамятный вечеръ! И распространенія музыкальной грамотности въ селахъ, и деревенскихъ концертовъ, наконецъ устройства музыкальныхъ зрѣлищъ.

— Значитъ, опростѣвшая, примѣненная къ пониманію народомъ, опера? — спросила я.

— Нѣтъ, нѣтъ, только не опера, — воскликнулъ Левъ Николаевичъ: — это отвратительный, фальшивый родъ

искусства. Пѣть нельзя въ пьесѣ, когда въ жизни не поется. Я уродливѣе ничего не знаю, какъ изображеніе предсмертной агоніи въ операхъ.

— Но вѣдь монологи въ жизни также не говорятся,— возразила я.

— Да, но это я могу еще себѣ представить въ видѣ «думы вслухъ», но пѣть о своихъ завѣтныхъ мысляхъ,— нѣтъ, нѣтъ, это безобразіе!

«Левъ Николаевичъ стоялъ только за дополненіе словесныхъ произведеній музыкой».

Г-жа Сѣрова, хотя и нашла мало моментовъ въ «Винкурѣ», возможныхъ для пристегиванія къ нимъ музыки, написала все-таки нѣсколько нумеровъ и отправилась съ ними къ Льву Николаевичу. Онъ выслушалъ и молчалъ.

«Былъ я проѣздомъ на одной станціи,—заговорилъ онъ:—и одинъ солдатикъ или фабричный наигрывалъ и плясалъ подъ гармонію; т.-е., я вамъ скажу, ничего подобнаго я себѣ представить не могъ. Просто не устоять было на ногахъ, вотъ такъ тебя и тянетъ пуститься въ плясъ. Вѣрите ли? Вся окружающая его толпа такъ и заколыхалась, такъ и заколыхалась...»

Критика весьма образная, но за то и тѣмъ болѣе убійственная!

Когда Левъ Николаевичъ прочелъ г-жѣ Сѣровой «Власть тьмы», то она, «потрясенная до мозга костей этимъ чтеніемъ», рѣшила про себя, что она ему «не сотрудникъ», и ей стало горько и больно отъ этого.

«Какую музыку можно написать,—спрашиваетъ г-жа Сѣрова:—къ этой мрачной и потрясающей душу драмѣ? Для музыки и мракъ и заскорузлая бѣдность можетъ дать матеріалы, но образы во «Власти тьмы»,—говоритъ г-жа Сѣрова:—поставлены въ исключительныя рамки, музыка только помѣшала бы, отвлекла бы зрителя отъ цѣльнаго выдержаннаго тона, въ который музыканту попасть невозможно по немзыкальности всей ситуациі».

Г-жа Сѣрова сообщаетъ еще, что ей болѣе посчастли-

вилось въ мнѣніи Льва Николаевича со своими иллюстраціями къ его очерку: «Чѣмъ люди живы». Въ общемъ же сама затѣя Льва Николаевича не нашла осуществленія.

Попробоваль еще свое счастье съ «Первымъ винокуромъ» Толстого композиторъ В. Н. Пасхаловъ, который имѣлъ въ виду выкроить изъ этого сюжета либретто для оперы. Произведеніе Пасхалова не было окончено, такъ какъ автора застигла смерть; оно однако все равно не соотвѣтствовало бы требованію Льва Николаевича, его теоріи о «всенародномъ житейскомъ искусствѣ».

Итакъ, мысль «великаго писателя земли русской» обогатить репертуаръ балаганныхъ театровъ потерпѣла неудачу.

Какой-то иностранный композиторъ использоваль, кажется, романъ «Анна Каренина» для опернаго произведенія.

Несомнѣнно однако, что настанетъ время, когда и рускіе музыкальные авторы обратятъ вниманіе на произведенія Толстого для достойной ихъ иллюстраціи любимой авторомъ «Власти тьмы» музыкой.

З а к л ю ч е н і е .

Толстой ставиль выше всего народную музыку. Ея значеніе достаточно выяснено исторіей. Оно непоколебимо и не подвергнуто никакимъ вѣяніямъ, — между тѣмъ, какъ исторія свидѣтельствуетъ о томъ, что даже такіе общепризнанные нынѣ гении, какъ Моцартъ и Бетховень принуждены были бороться съ непониманіемъ толпы. Къ послѣдней же принадлежало, между прочимъ, немало выдающихся музыкантовъ того времени, какъ напр., композиторы Сарти, Шпоръ, Мендельсонъ и др.

Извѣстно, что самъ Моцартъ стоялъ на той точкѣ зрѣнія, что даъе при самыхъ ужасныхъ ситуаціяхъ музыка никогда не должна оскорблять слуха, а доставлять ему

наслажденіе, между тѣмъ Сарти резюмировалъ свое мнѣніе о музыкѣ Моцарта словами Руссо: «La musique pour faire boucher les oreilles».

Тейеръ разказываетъ въ своей книгѣ о Бетховенѣ, что композиторъ Томашекъ далъ такой отзывъ объ авторѣ «Девяти симфоній»: «Бетховенъ не заботился ни о гармоніи, ни о контрапунктѣ, ни объ эвритміи; въ особенности далекъ онъ былъ отъ музыкальной эстетики; оттого даже самыя капитальныя его произведенія обезображены разными тривіальностями!»

Учитель же Бетховена, теоретикъ Альбрехтсбергеръ предостерегалъ другого своего ученика, Долецкаку, отъ сближенія съ Бетховеномъ, «который ничему не выучился и ничего путнаго не сдѣлаетъ».

Шпоръ сознался откровенно, что послѣднія сочиненія Бетховена ему «никогда не удалось раскусить». Къ таковымъ онъ причисляетъ столь хваленую «Девятую симфонію». Ея первыя три части,—пишетъ онъ,—несмотря на отдѣльные проблески генія, хуже всѣхъ предшествовавшихъ его симфоній. Четвертая часть «Девятой симфоніи» кажется ему до такой степени чудовищной и неизящной, а въ передачѣ оды Шиллера до того тривіальной, что онъ никакъ не можетъ понять, какъ могъ написать ее такой геній, какъ Бетховенъ. И онъ находитъ въ ней новыя подтвержденія того, что онъ замѣтилъ еще—въ Вѣнѣ, а именно, что Бетховену недостаетъ эстетическаго образованія, и что у него не развито чувство прекраснаго.

Мендельсонъ же спрашиваетъ по поводу величайшаго произведенія Бетховена: «развѣ мы, художники, испытываемъ дѣйствительно болѣе высокое наслажденіе отъ «Девятой симфоніи», чѣмъ отъ остальныхъ», и даетъ весьма характерный отвѣтъ: «что до меня касается, то я прямо заявляю, что—нѣтъ!»

Послѣ такихъ сужденій настоящихъ музыкантовъ вовсе не удивительно, что рецензенты считали «Вторую симфонію» Бетховена «музыкальнымъ чудовищемъ»; писали о «Третьей», что «она блуждаетъ въ какомъ-то

хаосъ», а о послѣдней части «Девятой», что «въ ней духи тьмы празднуютъ позоръ всего, что радуется человѣка».

Почему же встаютъ противъ «странностей» музыкальныхъ взглядовъ Толстого, когда въ концѣ концовъ музыкально воспитанный Ницше развѣнчиваетъ въ своемъ «Спутникѣ и его Тѣнь» чуть ли не всю нѣмецкую музыку.

Бахъ, по мнѣнію Ницше, «конгломератъ религіозныхъ прописей, національныхъ предрасудковъ и схоластики»; Бетховена онъ считаетъ «выразителемъ переходнаго стиля», а не завершителемъ, какимъ является Моцартъ, и скоро, полагаетъ Ницше, «наступитъ время, когда бетховенскій культъ развѣется, какъ дымъ». Ницше констатируетъ съ удовольствіемъ, что музыканты не считаются съ Шуманомъ—«этимъ художникомъ маленькаго вкуса», съ этимъ «нѣжнымъ юношей, грозившимъ музыкѣ онѣмеченіемъ», и приходитъ въ концѣ концовъ къ заключенію, что «Кольцо Нибелунговъ»—«культъ гашиша и изнѣживающей экзальтаціи на почвѣ болѣзненности и нравственной дряблости».

Почему же бросаютъ Толстому упрекъ въ непоследовательности и называютъ его сужденія, высказанныя имъ со свойственной ему прямою и безпощадностью—«дикими», когда онъ на самомъ дѣлѣ не только въ 1897 году (годъ изданія «Что такое искусство»), но уже въ началѣ шестидесятыхъ годовъ отстаивалъ свою мысль, что «человѣку изъ русскаго народа можно лишь тогда полюбить чтеніе «Бориса Годунова» Пушкина, когда онъ перестанетъ быть тѣмъ, чѣмъ онъ есть».

Почему же придираются къ отношенію Толстого къ Бетховену и отдѣльнымъ представителямъ современной музыки, когда такія «странности» встрѣчаются сплошь и рядомъ даже среди профессиональныхъ музыкантовъ.

Музыка можетъ гордиться тѣмъ, что писалъ о ней «великій писатель земли русскою»: во многихъ его произведеніяхъ, и въ особенности въ «Что такое искусство» множество идей, заимствованныхъ только изъ книги ни съ чѣмъ не считающейся правды.

Потому и В. В. Стасовъ не переставалъ особенно изучать упомянутую эстетику и восхищаться ею.

«Мнѣ кажется,—писалъ этотъ выдающійся художественный критикъ—въ качествѣ эпиграфа къ своему труду «Искусство»—«эта книга водворяетъ новую эру въ искусствѣ, потому что съ необыкновенной глубиной и силой выполняетъ главную задачу художественныхъ книгъ въ наше время: разглядѣть и выставить на всеобщій видъ ту массу предразсудковъ и фальшивыхъ мнѣній, которые долгими столѣтіями накопились подъ искусствомъ и держать его иногда въ тяжкихъ цѣпяхъ».

Да, Левъ Николаевичъ Толстой не считался ни съ чѣмъ. Пытливый умъ его стремился проникнуть въ самую сущность вещей, и онъ пришелъ къ заключенію, что спасеніе упавшей художественной музыки зависитъ отъ возрожденія народнаго искусства.

И эта точка зрѣнія нисколько не противорѣчитъ общему міровоззрѣнію автора «Войны и мира».

Когда Пьеръ Безуховъ разказываетъ по поводу Каратаева: «Нѣтъ, вы не можете понять, чему я научился у этого безграмотнаго человѣка-дурачка»; когда сѣдоку въ «Отрочествѣ» кажется верхомъ счастья быть ямщикомъ и пѣть грустныя пѣсни; когда охотничья пѣсня дядюшки: «Какъ со вечера пороша выпала хороша» заслуживаетъ особой похвалы потому, что этотъ безсознательный напѣвъ, какъ бываетъ напѣвъ птицы, необыкновенно хорошъ,—тогда выходитъ на самомъ дѣлѣ, что выше всего—стоитъ народная мудрость, народное творчество. И въ воскресеніи здороваго, неиспорченнаго народнаго духа и вкуса видѣлъ графъ Толстой лучшей залогъ «всенароднаго житейскаго искусства» будущаго. Значеніе же музыки для народа и жизни достаточно выяснено въ его произведеніяхъ.

И если авторъ, какъ въ зеркалѣ, отражается въ своихъ произведеніяхъ, то творенія Толстого служатъ неопровержимымъ доказательствомъ приписываемаго имъ музыкѣ значенія.

Изъ нихъ можно сдѣлать выводъ, что музыка можетъ

дѣйствовать возвышающимъ и принижаяющимъ душу образомъ. Поэтому нельзя быть не согласнымъ съ Ясно-Полянскимъ мыслителемъ, что искусства вообще и музыка въ частности не есть наслажденіе, утѣшеніе или забава, а великое дѣло.

Искусство — резюмируетъ Толстой. — есть органъ жизни человѣческой, переводящій разумное сознаніе людей въ чувство. Общее религіозное сознаніе людей есть сознаніе братства людей и блага ихъ во взаимномъ единеніи. Истинная наука должна указать различные образы приложенія этого сознанія къ жизни. Искусство должно переводить это сознаніе въ чувство.

Задача искусства — заключаетъ Ясно-Полянский эстетъ — огромна: настоящее искусство, съ помощью науки руководимое религіей должно сдѣлать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внѣшними мѣрами, — судами, полиціей, благотворительными учрежденіями, инспекціями работъ и т. п., — достигалось бы свободной и радостной дѣятельностью людей.

Искусство должно устранять насиліе, должно быть средствомъ для осуществленія братскаго единенія людей.

И только искусство можетъ сдѣлать это — полагаетъ «великій писатель земли русской» въ своей глубокой вѣрѣ въ могучее значеніе искусствъ, среди которыхъ музыка является однимъ изъ самыхъ важныхъ и вліятельныхъ факторовъ.

Ник. Д. Бернштейнъ

Толстой и П. И. Чайковскій.

Несмотря на якобы отрицательное отношеніе автора «Войны и Мира» ко всей художественной музыкѣ, онъ не только интересовался ею, но и искалъ личныя знакомства съ заинтересовавшими его композиторами.

Къ послѣднимъ принадлежалъ авторъ «Евгенія Онѣгина».

Въ концѣ 1876 г. Левъ Николаевичъ явился въ Московскую консерваторію и сказалъ Ник. Григ. Рубинштейну, что не уѣдетъ, пока не увидитъ Петра Ильича.

«Послѣ перваго рукопожатія, — рассказываетъ Чайковскій, — Толстой сказалъ мнѣ: «Я хочу съ вами поближе сойтись, мнѣ хочется съ вами толковать про музыку». И тутъ же онъ изложилъ мнѣ свои музыкальные взгляды. По его мнѣнію, Бетховенъ бездаренъ. Съ этого началось. Итакъ, великій писатель, гениальный сердцевѣдъ началъ съ того, что тономъ полнѣйшей увѣренности сказалъ обидную для музыканта глупость. Я заспорилъ. Но, собственно говоря, я долженъ былъ ему прочесть нотацию. вмѣсто этого я подавлялъ въ себѣ страданія и притворялся серьезнымъ. Потомъ онъ нѣсколько разъ былъ у меня, и я вынесъ убѣжденіе, что Толстой — человекъ нѣсколько парадоксальный, но прямой, добрый, по своему даже чуткій къ музыкѣ».

Велика однако была радость Чайковскаго, когда на устроенномъ въ консерваторіи, по его инициативѣ, для Толстого музыкальномъ вечерѣ Левъ Николаевичъ разрыдался при всѣхъ, слушая анданте ре-мажорнаго квартета Чайковскаго. «Можетъ быть, никогда въ жизни я не былъ такъ польщенъ, — говоритъ Петръ Ильичъ въ своемъ дневникѣ: — и тронуть въ моемъ авторскомъ самолюбіи, какъ когда Левъ Толстой, сидя рядомъ со мной, залился слезами».

Вскорѣ послѣ этого Толстой написалъ Чайковскому изъ Ясной Поляны. «Посылаю вамъ, дорогой Петръ Ильичъ, пѣсни. Я ихъ еще пересмотрѣлъ. Это удивительное сокровище въ вашихъ рукахъ; но ради Бога

обработайте ихъ и пользуйтесь въ моцартовско-гайдновскомъ родѣ, а не бетховено-шумано-берліозо-искусственномъ, ищущемъ неожиданнаго, родѣ. Вещи ваши не смотрѣлъ, но, когда примусь, буду—нужно ли вамъ или не нужно—писать свои сужденія и смѣло, потому что я полюбилъ вашъ талантъ».

Чайковскій же писалъ Льву Николаевичу въ отвѣтномъ письмѣ: «Графъ! Я долженъ вамъ сказать откровенно, что пѣсни записаны рукой неумѣлой и носятъ на себѣ развѣ лишь одни слѣды своей первобытной красоты. Самый главный недостатокъ—это, что онѣ втиснуты искусственно и насильственно въ правильный, размѣренный ритмъ. Только плясовыя русскія пѣсни имѣютъ ритмъ съ правильнымъ и равномерно-акцентированнымъ тактомъ, а вѣдь былины съ плясовой пѣснею ничего общаго имѣть не могутъ. Кромѣ того, большинство этихъ пѣсень, и тоже, повидимому, насильственно, записано въ торжественномъ ре-мажорѣ, что опять-таки несогласно съ строемъ настоящей русской пѣсни, почти всегда имѣющей неопредѣленную тональность, ближе всего подходящую къ древнимъ церковнымъ ладамъ. Вообще же присланные вами пѣсни не могутъ подлежать правильной и систематической обработкѣ, т. е. изъ нихъ нельзя сдѣлать сборника, такъ какъ для этого необходимо, чтобы пѣсня была записана насколько возможно согласно съ тѣмъ, какъ ее исполняетъ народъ. Это необычайно трудная вещь и требуетъ самаго тонкаго музыкальнаго чувства и большой музыкально-исторической эрудиціи. Но матеріаломъ для симфонической разработки ваши пѣсни служить могутъ, и даже очень хорошимъ матеріаломъ, которымъ я непременно воспользуюсь, такъ или иначе».

Чайковскій, кажется, не исполнилъ своего обѣщанія, и хотя Толстой во время его пребыванія въ консерваторіи «ничего не сказалъ Петру Ильичу, что хотѣлъ»—сношенія ихъ прекращаются по винѣ композитора.

Объясненіе этого страннаго факта имѣется въ слѣдующихъ сообщеніяхъ: «Когда я познакомился съ Тол-

стымъ, — рассказываетъ Чайковскій десять лѣтъ спустя (въ дневникѣ 1886 г.): — меня охватилъ страхъ и чувство неловкости передъ нимъ. Мнѣ казалось, что этотъ величайшій сердецвѣдъ проникнетъ во всѣ тайники моей души. Передъ нимъ, думалъ Чайковскій, уже нельзя будетъ скрывать всю дрянъ, имѣющуюся на днѣ души, и выставлять лишь казовую сторону. Если онъ добръ (а такимъ онъ долженъ быть, конечно), полагалъ Чайковскій, то онъ деликатно, нѣжно, какъ врачъ, изучающій рану и знающій всѣ наболѣвшія мѣста, будетъ избѣгать задѣваній и не раздражать ихъ, но тѣмъ самымъ и дастъ почувствовать, что ничего для него не скрыто. Если онъ не особенно жалостливъ, онъ прямо пальцемъ ткнетъ въ центръ боли. И того и другого я страшно боялся. Но ни того ни другого не было. Глубочайшій сердецвѣдъ въ писаніи оказался, по словамъ Чайковскаго, въ своемъ обращеніи съ людьми, простой, цѣльной, искренней натурой, весьма мало обнаруживающей то всевѣдѣніе, котораго Петръ Ильичъ такъ боялся. Толстой не избѣгалъ задѣваній, но и не причинялъ намѣренной боли.

Результатомъ всего этого было, что Чайковскій остался лишь поклонникомъ писателя до самой своей смерти. Идеальной личности Толстого онъ былъ очарованъ лишь въ самомъ началѣ ихъ знакомства.

Несмотря даже на нѣкоторое родство въ творествѣ Чайковскаго и Тургенева (вѣдь автора «Евгенія Онѣгина» называютъ же «музыкальнымъ Тургеневымъ»), первый все-таки охладѣлъ къ послѣднему, между тѣмъ какъ склонность къ автору «Смерти Ивана Ильича» крѣпла въ немъ все больше. Весьма любопытна потому та характеристка, которую даетъ Чайковскій произведеніямъ великаго писателя земли русской.

«Чтеніе Толстого, — писалъ Чайковскій вел. кн. Константину Константиновичу: — вызываетъ во мнѣ, независимо отъ потрясающаго художественнаго впечатлѣнія, еще совершенно особенное, исключительное чувство умиленія. Умиленіе это я ощущаю не только, когда про-

исходить что-нибудь въ самомъ дѣлѣ трогательное, на-
примѣръ, смерть, страданіе, разлука и т. п. Но и при
эпизодахъ, казалось бы, самыхъ прозаическихъ, обы-
денныхъ и пошлыхъ. Напримѣръ, припоминаю, что
однажды, по прочтеніи той главы, гдѣ Долоховъ обыгры-
ваетъ въ карты Ростова, я залился слезами и долго
не могъ ихъ унять. Почему сена, гдѣ оба дѣйствующія
лица совершаютъ поступки весьма непохвальные, могла
вызвать слезы? Причина между тѣмъ очень простая.
Толстой взираетъ на изображаемыхъ имъ людей съ такой
высоты, съ которой люди эти кажутся ему бѣдными,
ничтожными жалкими пигмеями, въ слѣпотѣ своей без-
цѣльно и бесплодно злобствующими другъ на друга, —
и ему жаль. У Толстого никогда не бываетъ злодѣевъ;
всѣ его дѣйствующія лица ему одинаково милы и
жалки, всѣ ихъ поступки суть результатъ ихъ общей
ограниченности, ихъ наивнаго эгоизма, ихъ беспомощ-
ности и ничтожности. Поэтому онъ никогда не караетъ
своихъ героевъ за ихъ злодѣйства, какъ это дѣлаетъ
Диккенсъ (тоже, впрочемъ, весьма мною любимый), да
онъ никогда и не изображаетъ абсолютныхъ злодѣевъ,
а лишь людей слѣпотствующихъ. Гуманность его беско-
нечно выше и шире сентиментальной гуманности Дик-
кенса и почти восходитъ до того воззрѣнія на людскую
злобу, которое выразилась словами Иисуса Христа: «Не
вѣдаютъ бо, что творятъ».

Послѣ прочтенія «Смерти Ивана Ильича», Чайков-
скій написалъ въ своемъ дневникѣ: «Волѣе, чѣмъ когда-
либо, я убѣжденъ, что величайшій изъ всѣхъ художни-
ковъ-писателей, когда-либо и гдѣ-либо бывшихъ—есть
Толстой. Его одного достаточно, чтобы русскій чело-
вѣкъ не склонялъ головы, когда передъ нимъ высчи-
тываютъ все великое, что дала міру Европа. И тутъ
въ моемъ убѣжденіи безконечно-великаго, почти бо-
жественнаго значенія Толстого, патриотизмъ не играетъ
никакой роли».

Благодаря этому поклоненію Толстому, вполне по-
нятно и объяснимо любопытство Чайковскаго узнать

симпатіи и антипатіи Толстого въ сферѣ философіи и искусства. Но онъ почувствовалъ бы тѣмъ большую досаду, познакомившись съ «Что такое искусство?» (вышедшее послѣ кончины Чайковскаго) и не встрѣтивъ тамъ своего имени. Да, какъ это ни странно, въ твореніяхъ Толстого не увѣковѣчено его московское пребываніе въ консерваторіи, о которомъ Толстой писалъ, что оно останется для него однимъ изъ лучшихъ воспоминаній въ жизни, такъ какъ онъ никогда не получалъ такой дорогой награды за всѣ литературные труды, какъ въ этотъ чудный музыкальный вечеръ. И все же имени Чайковскаго нѣтъ среди именъ «жрецовъ вышаго въ мірѣ искусства» (слова Толстого), которыя встрѣчаются въ его произведеніяхъ.

А между тѣмъ даже художественное credo Толстого и Чайковскаго было—какъ это ни странно—во многомъ одинаково.

Вѣдь и авторъ «Евгенія Онѣгина» не любилъ Бетховена безусловно.

«Въ Бетховенѣ, — признается Петръ Ильичъ: — нравится мнѣ средній періодъ его творчества—иногда первый, но въ сущности ненавижу послѣдній, особенно послѣдніе квартеты. Остальное—хаосъ, надъ которымъ носится окруженный непроницаемымъ туманомъ духъ музыкальнаго Саваоа».

Но тѣмъ не менѣе отрицаніе Толстымъ геніальности Бетховена казалось Петру Ильичу «чертой, совсѣмъ несвойственной великимъ людямъ». «Низводитъ до своего непониманія всѣми признаннаго генія,—кажется Чайковскому свойствомъ лишь ограниченныхъ людей». Такое отношеніе автора «Евгенія Онѣгина» къ Толстому поражаетъ тѣмъ больше, чѣмъ меньше для этого было въ самомъ дѣлѣ данныхъ.

Обожаніе Чайковскимъ Моцарта было всецѣло раздѣлено авторомъ «Смерти Ивана Ильича»; Чайковскій заступился за Гайдна скорѣе, какъ увѣряетъ Ларошъ,

по убѣжденію, чѣмъ по непосредственному влеченію. Толстой былъ такимъ же сознательнымъ почитателемъ автора «Сотворенія міра», «Четырехъ временъ года» и проч. Отношеніе къ Бетховену было у нихъ въ сущности тоже одинаково: послѣдній періодъ и Толстымъ и Чайковскимъ не признается. Оба не любили Берліоза, Листа, Вагнера, хотя въ произведеніяхъ Чайковскаго встрѣчаются вліянія этихъ авторовъ. Ихъ мнѣнія расходились только относительно Шопена и Шумана: перваго любилъ Толстой, второго — Чайковскій.

Чайковскій даже «увѣровалъ во многія истины» Толстого, совѣтовавшаго ему, между прочимъ, «бросить погоню за театральными успѣхами». И авторъ «Евгенія Онѣгина» самъ сознается, что онъ чувствуетъ себя «стѣсненнымъ и несвободнымъ», когда пишетъ для сцены. Онъ тѣмъ не менѣе не только не послушался Толстого, но даже не старался о поддержкѣ съ нимъ знакомства.

Художественная точка зрѣнія Толстого.

Высказанныя Ясно-Полянскимъ отшельникомъ мысли объ искусствѣ и въ частности о музыкѣ поражаютъ своей смѣлостью и оригинальностью. Въ нихъ чувствуется тотъ чуткій, пытливый умъ, который не останавливается на полпути въ своемъ стремленіи къ правдѣ изъ боязни конфликта съ установившейся, освященной вѣками традиціей. Нѣтъ, Толстой идетъ смѣло впередъ и получаетъ совершенно противорѣчащіе общепринятому художественные итоги.

Благодаря однако выработанной Толстымъ оригинальной эстетической теоріи его считаютъ чуть-ли не отрицателемъ значенія музыки. Этимъ, должно быть, объясняется, что богатая литература о Толстомъ блещетъ почти полнымъ отсутствіемъ матеріала, касающагося художественныхъ взглядовъ автора «Крейцеровой сонаты» на музыку.

Музыкальной критикѣ показалось лишнимъ зани-

маться вопросом о музыкально-эстетических воззрѣніяхъ Ясно-Полянскаго отшельника, точно такъ же, какъ она въ свое время совсѣмъ не интересовалась трактатами Ницше, хотя въ нихъ есть много замѣчательнаго для эстета, серьезно занимающагося музыкой. И въ самомъ дѣлѣ у автора «Что такое искусство» имѣется столь же много заслуживающаго вниманія музыканта, какъ у творца «Такъ говорилъ Заратустра».

Въ противоположность Ницше, Толстой не писалъ ничего спеціально трактующаго о музыкѣ, — но изъ разбросанныхъ почти во всѣхъ его произведеніяхъ мыслей о музыкѣ можно легко сдѣлать выводъ, какъ глубоко его интересуетъ это искусство и какой онъ обладаетъ музыкальной душой и чуткостью.

Это обстоятельство особенно характерно съ той точки зрѣнія, что Толстой не скрывается за своими произведеніями, какъ, напримѣръ, Тургеневъ или Достоевскій, а является въ большинствѣ случаевъ дѣйствующимъ лицомъ. Если же считаться съ автобіографическимъ значеніемъ его произведеній, то все сказанное имъ о музыкѣ пріобрѣтаетъ особую цѣнность.

Въ сущности говоря и нельзя было ожидать, что выдающійся мыслитель примирится съ эстетикой искусствъ нашего времени, воздвигнутой на совершенно ложныхъ основаніяхъ.

По мнѣнію Льва Николаевича искусство измѣнило своему первоначальному назначенію, «передавать тѣ высшія чувства, вытекающія изъ религіознаго сознанія, до которыхъ дожило человѣчество».

Изъ всей огромной области искусства — говоритъ онъ — выдѣлилось и стало называться искусствомъ то, что доставляетъ наслажденіе людямъ извѣстнаго круга. Мы привыкли понимать подъ искусствомъ только то, что мы читаемъ, слышимъ и видимъ въ театрахъ, концертахъ и на выставкахъ: зданія, статуи, поэмы, романсы, симфоніи... Но все это есть только самая малая доля того искусства, которымъ мы въ жизни общаемся между собой.

Вся жизнь человѣческая наполнена произведеніями искусства всякаго рода, отъ колыбельной пѣсни, шутки, передразниванія, украшеній жилищъ, одеждъ, утвари— до церковныхъ служебъ, торжественныхъ шествій.

Все это дѣятельность искусства.

Но называемъ мы искусствомъ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова не всю дѣятельность людскую, передающую чувства, а только такую, которую мы почему-нибудь выдѣляемъ изъ всей этой дѣятельности и которой придаемъ особенное значеніе.

Благодаря же этому выдѣленію получилось одно искусство «интеллигентныхъ классовъ», къ которому приучается народъ, неспособный понимать его своимъ чутьемъ, своимъ прирожденнымъ человѣческимъ художественнымъ инстинктомъ.

А между тѣмъ, по справедливому замѣчанію Ясно-Полянскаго мыслителя, искусство тѣмъ-то и отличается отъ разсудочной дѣятельности, требующей подготовленія и извѣстной послѣдовательности знаній (нельзя напр. учить тригонометріи человѣка, не знающаго геометріи), что искусство дѣйствуетъ на людей независимо отъ ихъ степени развитія и образованія, что прелесть картины, звуковъ, образовъ заражаетъ всякаго человѣка, на какой бы онъ ни находился степени развитія.

Дѣло искусства состоитъ именно въ томъ, чтобы дѣлать понятнымъ и доступнымъ то, что могло быть непонятно и недоступно въ видѣ разсужденій. Про рѣчь можно сказать, что она прекрасна, но непонятна тѣмъ, которые не знаютъ языка, на которомъ она произнесена. Но произведеніе искусства тѣмъ и отличается отъ всякой другой духовной дѣятельности, что его языкъ понятенъ всѣмъ, что оно заражаетъ всѣхъ безъ различія.

Какъ слово, передающее мысли и опыты людей, служить средствомъ единенія людей, такъ точно дѣйствуетъ и искусство. Особенность же этого средства общенія, отличающая его отъ общенія посредствомъ слова, состоитъ въ томъ, что словомъ одинъ человѣкъ передаетъ другому свои мысли, искусствомъ же люди передаютъ другъ другу свои чувства.

Эта точка зрѣнія совпадаетъ съ тѣмъ, что сказали о музыкѣ еще раньше Толстого нѣмецкіе мыслители Веберъ и Ауэрбахъ. Первый не сомнѣвался въ томъ, что «музыка есть дѣйствительный языкъ всемірный; второй говоритъ тоже самое, присовокупляя къ этому для большей, должно быть, ясности слова: «не нуждаясь въ переводѣ, такъ какъ на ней душа душѣ говорить». —

Вышеприведенные цитаты свидѣтельствуютъ достаточно ясно, какую—по мнѣнію Толстого—громадную роль должна играть въ жизни человѣка музыка, одно изъ самыхъ сильныхъ и могущественныхъ средствъ для передачи чувствъ. Вѣдь задача музыки заключается именно въ томъ, что одинъ человѣкъ сознательно передаетъ другимъ свои чувства, а слушатели заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ. И потому вполне ясна мысль Толстого, согласно которой музыка является не менѣе важнымъ факторомъ среди людей, чѣмъ сама рѣчь. Отъ благоразумнаго пользованія той и другой зависитъ прогрессъ человѣчества въ умственномъ и душевномъ отношеніяхъ.

И Толстой высказывается по этому поводу слѣдующимъ образомъ: «Искусство, вмѣстѣ съ рѣчью, есть одно изъ орудій общенія, а потому и прогресса, т. е. движенія впередъ человѣчества къ совершенству».

«Рѣчь дѣлаетъ возможнымъ для людей послѣднихъ живущихъ поколѣній знать все то, что узнавали опытомъ и размышленіемъ предшествующія поколѣнія и лучшіе передовые люди современности; искусство дѣлаетъ возможнымъ для людей послѣднихъ живущихъ поколѣній испытывать всѣ тѣ чувства, которыя до нихъ испытывали люди и въ настоящее время испытываютъ лучшіе передовые люди. И какъ происходитъ эволюція знаній т. е. болѣе истинныя нужныя знанія вытѣсняють и замѣняютъ знанія ошибочныя и ненужныя, такъ точно происходитъ эволюція чувствъ посредствомъ искусства, вытѣсняя чувства низкія, менѣе добрыя и менѣе нужныя для блага людей, болѣе добрыми, болѣе нужныими для этого блага. Въ этомъ назначеніе искусства.»

Вотъ что Толстой думаетъ объ искусствахъ, которыя, по его мнѣнію вовсе не существуютъ лишь для привилегированныхъ классовъ, для наслажденія ихъ представителей.

Нѣтъ, Ясно-Полянскій эстетъ далекъ отъ такого взгляда на назначеніе искусствъ, дѣятельность которыхъ онъ считаетъ въ высшей степени важной для человѣчества вообще, и никакъ не для одной его части и притомъ еще меньшей.

Для достиженія же великихъ цѣлей свойственныхъ искусству, оно не должно стремиться къ внѣшнему мастерству и блеску т. е. къ техникѣ, а къ внутренней содержательности, къ передачѣ лучшихъ чувствъ человѣчества, понятныхъ и доступныхъ всѣмъ безъ исключенія.

Толстой возмущается противъ необходимости извѣстной подготовки для воспріятія красоты. Онъ мотивируетъ это мнѣніе тѣмъ, что красоты природы, красоты звуковъ народной пѣсни доступны всѣмъ и восхищаютъ всѣхъ, между тѣмъ какъ нельзя отрицать факта самаго отрицательнаго отношенія народныхъ массъ къ искусственному творчеству артистовъ, художниковъ, композиторовъ и др.

Исходя изъ этой точки зрѣнія Толстой и приходитъ къ нѣскольکو, правда, парадоксальному заключенію, что лирическое стихотвореніе «Я помню чудное мгновеніе» и послѣдняя соната Бетховена не такъ безусловно хороши, какъ напр. пѣсня о «Ванькѣ ключникѣ» или напѣвъ «Внизъ по матушкѣ по Волгѣ».

Для того, чтобы точно опредѣлить искусство—говорить Ясно-Полянскій мыслитель—надо прежде всего перестать смотрѣть на него, какъ на средство наслажденія, а разсматривать искусство, какъ одно изъ условій человѣческой жизни и рода и тогда, продолжаетъ онъ, мы не можемъ не увидѣть, что искусство есть одно изъ средствъ общенія между собой.

Вѣдь всякое произведеніе искусства дѣлаетъ то, что воспринимающій вступаетъ въ извѣстнаго рода обще-

нія съ производившимъ или производящимъ искусство со всѣми тѣми, которые одновременно съ нимъ прежде, или послѣ его восприняли или воспримуть то же художественное впечатлѣніе.

Этому требованію не соотвѣтствуетъ однако современное творчество, рассчитанное на извѣстный кругъ общества, идеалы котораго совершенно расходятся съ тѣмъ, что цѣнится простолюдинымъ. Толстой полагаетъ поэтому, что отношеніе, существующее между искусствомъ (живопись, ваяніе, музыка, поэзія) такъ называемаго образованнаго общества и между потребностями народа — ненормально.

Картина Иванова, говоритъ онъ, возбудитъ въ народѣ только удивленіе передъ техническимъ мастерствомъ, но не возбудитъ никакого поэтическаго, ни религіознаго чувства, тогда какъ самое поэтическое чувство возбуждено лубочной картиной Іоанна Новгородскаго и чорта въ кувшинѣ. Венера Милосская возбудитъ только законное отвращеніе передъ наготой, передъ наглостью разврата—стыдомъ женщины. Квартетъ Бетховена послѣдней эпохи представится непріятнымъ шумомъ, интереснымъ развѣ только потому, что одинъ играетъ на большой дудкѣ, а другой на большой скрипкѣ. Лучшее произведеніе нашей поэзіи, лирическое стихотвореніе Пушкина представится наборомъ словъ, а смыслъ его презрѣнными пустяками.

Между тѣмъ произведенія искусства должны быть, по теоріи Толстого, поняты всѣми, если онѣ въ самомъ дѣлѣ хороши, потому что потребность наслажденія искусствомъ и самое служеніе искусству лежатъ въ каждой человѣческой личности, какой бы породѣ и средѣ она ни принадлежала.

Эта потребность имѣетъ—по кодексу Толстого—свои несомнѣнныя права и должна быть удовлетворена. «Если же,—говоритъ онъ:—представляются неудобства и несоотвѣтственности въ наслажденіи искусствомъ и воспроизведеніи его для cadaго, то причина этихъ неудобствъ лежитъ не въ способѣ передачи, не

въ распространеніи или сосредоточіи искусства между многими или нѣкоторыми, а въ характерѣ и направленіи искусства, въ которомъ мы должны сомнѣваться, какъ для того, чтобы не навязывать ложнаго молодому поколѣнію, такъ и для того, чтобы дать возможность этому молодому поколѣнію вырабатывать новое какъ по формѣ, такъ и по содержанію».

Только извращенное искусство, говоритъ Левъ Николаевичъ можетъ быть непонятно людямъ, — хорошее искусство всегда понятно всѣмъ. А какъ можно, спрашиваетъ Ясно-Полянскій мыслитель, говорить о «непониманіи», когда произведенія искусства имѣютъ цѣлью зараженіе людей тѣмъ чувствомъ, которое испыталъ художникъ, композиторъ или артистъ? Нѣтъ никакого основанія, по мнѣнію Льва Николаевича, допустить, что хорошо именно то искусство, которое воспринимается меньшинствомъ, обладающимъ взвинченными нервами и непонятно душевно-здоровымъ людямъ большинства изъ народа. Вслѣдствіе этого, полагаетъ Толстой, что доводы «образованныхъ классовъ» ни на чемъ не основаны, если они выставляютъ мотивомъ своего превосходства свою воспитанную образованіемъ интеллектуальность, въ противоположность духовной неразвитости цѣнителя изъ народной среды.

Художественнымъ идеаломъ Толстого является «все-народное житейское искусство», основанное на религіозномъ сознаніи людей. Религіозное же сознаніе людей должно стремиться къ единенію и такую цѣль должно имѣть въ виду искусство, въ особенности музыка «электрической искрой, соединяющей людей между собой».

Толстой не знаетъ много примѣровъ изъ музыкальной литературы, соотвѣтствующихъ его эстетическимъ требованіямъ. Онъ указываетъ лишь на знаменитую скрипичную арію Баха, на си-бемоль-мажорный ноктюрнъ Шопена и на десятокъ вещей (не цѣлыхъ пьесъ, но мѣстъ избранныхъ изъ сочиненій) Гайдна, Моцарта, Вебера, Бетховена, Шопена.

Но и при этомъ Толстой считаетъ необходимымъ оговориться, что и эти образцы могутъ оказаться ложными,

такъ какъ онъ самъ принадлежитъ также къ категоріи людей съ извращеннымъ, благодаря воспитанію, вкусомъ.

Искусство будущаго, — то, которое дѣйствительно будетъ — развиваетъ свою мысль Ясно-Полянскій эстетъ — не будетъ продолженіемъ теперешняго искусства, а возникнетъ на совершенно другихъ, новыхъ основахъ, не имѣющихъ ничего общаго съ тѣми, которыми руководится теперешнее наше искусство высшихъ или привилегированныхъ, не народныхъ, массъ.

Искусство будущаго, говоритъ Левъ Николаевичъ, т. е. та часть искусства, которая будетъ выдѣляться изъ всего искусства, распространеннаго между людьми, будетъ состоять не изъ передачи чувствъ, доступныхъ нѣкоторымъ людямъ богатыхъ классовъ, какъ это происходитъ теперь, а будетъ только тѣмъ искусствомъ, которое осуществляетъ высшее религиозное сознаніе людей нашего времени.

Искусствомъ будетъ считаться только тѣ произведенія, которыя будутъ передавать чувства, влекущія людей къ братскому единенію или такія общечеловѣческія чувства, которыя будутъ способны соединять людей.

Все же остальное искусство, передающее чувства, доступныя только нѣкоторымъ людямъ, будетъ считаться не важнымъ и не будетъ ни осуждаться, ни одобряться.

Цѣнителемъ искусства, вообще, не будетъ, какъ это происходитъ теперь, отдѣльный классъ богатыхъ людей, а весь народъ: оно должно будетъ удовлетворять требованіямъ не нѣкоторыхъ, находящихся въ одинаковыхъ и часто неестественныхъ условіяхъ людей, а требованіямъ всѣхъ людей, большихъ массъ людей, находящихся въ естественныхъ трудовыхъ условіяхъ.

И художниками, производящими искусство, будутъ тоже не такъ, какъ теперь, только тѣ рѣдкіе, выбранные изъ малой части всего народа, люди богатыхъ классовъ или близкихъ къ нимъ, а всѣ тѣ даровитые люди изъ

всего народа, которые окажутся способными и склонными къ художественной дѣятельности. Дѣятельность художественная будетъ тогда доступна для всѣхъ людей.

Доступна же сдѣлается эта дѣятельность людямъ изъ всего народа потому, что, во первыхъ, въ искусствѣ будущаго не только не будетъ требоваться та сложная техника, которая обезображиваетъ произведенія искусства нашего времени и требуетъ большого напряженія и траты времени, но будетъ требоваться, напротивъ, ясность, простота и краткость.

Во вторыхъ, доступна сдѣлается художественная дѣятельность всѣмъ людямъ изъ народа, потому что вмѣсто теперешнихъ профессиональныхъ школъ, доступныхъ только нѣкоторымъ людямъ, всѣ будутъ въ первоначальныхъ народныхъ школахъ обучаться музыкѣ и живописи, наравнѣ съ грамотой, такъ чтобы всякій человѣкъ, получивъ первыя основанія живописи и музыкальной грамоты, чувствуя способность и призваніе къ какому либо изъ искусствъ, могъ бы усовершенствоваться въ немъ.

Здѣсь несомнѣнно интересно отмѣтить, что и незабвенный А. Г. Рубинштейнъ писалъ относительно второго пункта, почти то же самое.

Въ своемъ докладѣ о реформахъ въ организаціи музыкальнаго дѣла въ Россіи, какъ одного изъ сильныхъ средствъ для образованія народа, онъ потребовалъ непремѣннаго устройства музыкальныхъ классовъ во всѣхъ учебныхъ заведеніяхъ, какого бы типа и вѣдомства они бы ни были. Не только великій писатель, но и великій пианистъ земли русской требовали, чтобы ребята и взрослые юноши и дѣвицы не только умѣли бы распѣвать свѣтскія или духовныя мелодіи, но чтобы они и знали основныя правила музыкальнаго искусства.

Изъ всего изложеннаго явствуетъ, такимъ образомъ, съ достаточной ясностью, что Толстой считалъ музыку безусловно обязательнымъ и важнымъ факторомъ для человѣчества, что ею необходимо заниматься и элемен-

тарныя, по крайней мѣрѣ, знанія должны быть извѣстны всѣмъ безъ исключенія. Поэтому, однако, онъ и возмущается тѣмъ, что люди искусства не обращаютъ должнаго вниманія на музыкальное воспитаніе народа.

Музыканты—говорить съ ироніей Толстой—должны, чтобы выразить свои великія идеи, собрать человѣкъ 200 въ бѣлыхъ галстукахъ и соотвѣтствующемъ костюмѣ и израсходовать сотни тысячъ для постановки оперы. И произведенія этого искусства не могутъ вызвать въ народѣ, если бы онъ когда нибудь и могъ пользоваться ими, ничего, кромѣ недоумѣнія и скуки.

А отчего же бы, казалось, продолжаетъ Левъ Николаевичъ, людямъ искусства не служить народу? Вѣдь каждый мужикъ, каждая баба поютъ; у многихъ есть гармонія, а скажите музыканту, чтобы онъ игралъ на гармоніи и училъ бы бабъ пѣть пѣсни—они скажутъ, что вы сумасшедшій.

И не правъ-ли въ этомъ отношеніи Ясно-Полянскій отшельникъ, такъ хорошо изучившій потребности народа и знающій его любовь къ музыкѣ. Вѣдь, русскій народъ обладаетъ въ самомъ дѣлѣ исключительными художественными музыкальными данными, для развитія которыхъ, между тѣмъ, рѣшительно ничего не дѣлается. Особенное вниманіе заслуживаетъ поэтому попеченіе Толстого о развитіи народныхъ способностей и его разказы о впечатлѣніяхъ, произведенныхъ на «великаго писателя земли русской» исполнителями изъ народной среды своими примитивными и ординарными съ аристократической и художественной точки зрѣнія орудіями.

Онъ зналъ цѣну народному творчеству и самобытно выраженная народность была имъ не одинъ разъ поставлена на видъ и въ примѣръ профессиональнымъ композиторамъ.

Толстой требовалъ отъ всякой музыки яркихъ впечатлѣній.

Этимъ объясняется его ненависть къ новѣйшимъ сочиненіямъ, ничего въ большинствѣ случаевъ ни

уму ни сердцу не говорящимъ и восторженныя страницы, посвященныя исполнителямъ и произведеніямъ народной музыки.

П. Сергѣенко рассказываетъ объ одномъ разговорѣ о современной музыкѣ, ярко рисуящемъ отрицательное отношеніе къ ней Ясно-Полянскаго эстета.

— Однажды, — сказалъ Левъ Николаевичъ, — въ Оренбургѣ мнѣ пришлось слышать, какъ одна башкирка пѣла. Я ничего не понялъ изъ ея словъ, но пѣсня ея подѣйствовала на меня, потому что она была непосредственнымъ выраженіемъ ея души. И всякую, чисто-народную пѣсню пойметъ другой народъ.

Современная же—порченная—музыка требуетъ исключительныхъ слушателей и существуетъ только для сытыхъ. Всѣ симфоническіе вечера съ ихъ накрахмаленными слушателями—только мода и фальшь. Если-бы у кого-нибудь хватило духу въ минуту музыкальнаго ослѣбленія заиграть вдругъ камаринскую, то всѣ сразу 'душою ожили бы.

И это понятно почему: камаринская выражаетъ извѣстное состояніе сердца, а современная музыка ничего не выражаетъ, кромѣ скуки.

Такая же мысль была высказана Толстымъ игравшей въ Ясной Полянѣ старинную и народную музыку клавишницѣ, г-жѣ Вандѣ Ландовской.

— Видите, — сказалъ онъ, — народная музыка доступна всѣмъ людямъ. Персидскіе мотивы, которые вы играли, и нашъ мужикъ пойметъ, а господское вранье Рихардовъ Штраусовъ и другихъ—никто, и сами господа не поймутъ.

Рука объ руку съ антипатіей Толстого къ современной художественной музыки идетъ его увлеченіе и симпатизированіе старинной и въ особенности народной музыкѣ.

— Эта старинная музыка, — сказалъ онъ г-жѣ Ландовской, — не только доставляетъ мнѣ громадное наслажденіе, но въ ней я нахожу подтвержденіе всѣхъ моихъ эстетическихъ взглядовъ.

Онъ былъ восхищенъ Купереномъ, Рамо, Скарлатти, I. С. Бахомъ и другими и въ особенности французскими народными танцами XVII столѣтїя, записанными Францискомъ.

— Какъ это интересно, что за прелесть,—не переставалъ онъ повторять.

А что касается до народной музыки и отношеній Толстого къ ней и ея исполнителямъ, то достаточно упомянуть о томъ мастерскомъ разсказѣ, посвященномъ игрѣ на балалайкѣ и гитарѣ въ романѣ «Война и Миръ».

Изъ корридора,—говорится въ томъ мѣстѣ—ясно стали слышны звуки балалайки, на которой игралъ очевидно какой нибудь мастеръ этого дѣла. Наташа уже давно прислушивалась къ этимъ звукамъ и теперь вышла въ корридоръ, чтобы слышать ихъ яснѣе.

— Это у меня мой Митька кучеръ... Я ему купилъ хорошую балалайку, люблю,—сказалъ дядюшка.— У дядюшки было заведено, чтобы, когда онъ прїѣзжаетъ съ охоты, въ холостой,—охотнической Митька игралъ на балалайкѣ. Дядюшка любилъ слушать эту музыку.

— Какъ хорошо! Право отлично,—сказалъ Николай съ нѣкоторымъ невольнымъ пренебреженіемъ, какъ будто ему совѣстно было признаться въ томъ, что ему очень были прїятны эти звуки.

— Какъ отлично?—съ упрекомъ сказала Наташа, чувствуя тонъ, которымъ сказалъ это братъ.— Не отлично, а это прелесть что такое!... Еще, пожалуйста еще,—сказала она въ дверь, какъ только замолкла балалайка. Митька настроилъ и опять молодецки задрезжалъ («Барыню»^{*)} съ переборами и перехватами. Дядюшка сидѣлъ и слушалъ, склонивъ голову на бокъ съ чуть замѣтною улыбкой. Мотивъ «Барыни» повторился разъ сто. Нѣсколько разъ балалайку настраивали и опять дребезжали тѣ же звуки, а слушателямъ не наскучивало, а только хотѣлось еще и еще слышать эту игру. Анисья Θεодоровна вошла и прислонилась своимъ тучнымъ тѣломъ къ притолкѣ.

*) Извѣстная пѣсня I. А. Козловскаго, автора «Громъ побѣд раздавайся!» (1757—1831).

— Вотъ на этомъ колѣнѣ не то дѣлаетъ.—вдругъ съ энергическимъ жестомъ сказалъ дядюшка.—Тутъ разсыпать надо, чистое дѣло маршъ—разсыпать.

— А вы развѣ умѣете?—спросила Наташа.

Дядюшка не отвѣчая улыбнулся.

— Посмотри-ка, Анисьюшка, что струны-то цѣлы что-ли, на гитарѣ-то? Давно ужъ въ руки не бралъ,— чистое дѣло маршъ, забросилъ.

Анисья Θεодоровна охотно пошла своею легкою поступью исполнить порученіе своего господина и принесла гитару.

Дядюшка ни на кого не глядя сдунуль пыль, костлявыми пальцами стукнулъ по крышкѣ гитары, настроилъ и поправился на креслѣ. Онъ взялъ (нѣсколько театральнымъ жестомъ, отставивъ локоть лѣвой руки) гитару повыше шейки и, подмигнувъ Анисѣ Θεодоровнѣ, началъ не «Барыню», а взялъ одинъ звучный, чистый аккордъ, и мѣрно, спокойно, но твердо началъ весьма тихимъ темпомъ отдѣлывать извѣстную пѣсню: По у-ли-и-цѣ мостовой.

Въ разъ, въ тактъ, съ тѣмъ степеннымъ весельемъ (тѣмъ самымъ, которымъ дышало все существо Анисьи Θεодоровны) запѣлъ въ душѣ у Николая и Наташи мотивъ пѣсни. Анисья Θεодоровна покраснѣлась и, закрывшись платкомъ, смѣясь, вышла изъ комнаты. Дядюшка продолжалъ чисто, старательно и энергично— твердо отдѣлывать пѣсню, измѣнившимся вдохновеннымъ взглядомъ глядя на то мѣсто, съ котораго ушла Анисья Θεодоровна. Чуть-чуть что-то смѣялось въ его лицѣ съ одной стороны подъ сѣдымъ усомъ, особенно смѣялось тогда, когда дальше расходилась пѣсня, ускорился тактъ и въ мѣстахъ переборовъ отрывалось что-то.

— Прелесть, прелесть, дядюшка! еще, еще!—закричала Наташа, какъ только онъ кончилъ.—Она, вскочивши съ мѣста, обняла дядюшку и поцѣловала его. Николенька, Николенька!—говорила она, оглядываясь на брата и какъ бы спрашивая его—что же это такое.

Николаю тоже очень нравилась игра дядюшки.

Дядюшка второй раз заигралъ пѣсню, улыбающееся лицо Анисьи Θεодоровны явилось опять въ дверяхъ, и изъ-за ней еще другія лица... «За холодной ключевой, кричить дѣвица постой!»—игралъ дядюшка, сдѣлалъ опять ловкій переборъ, оторвалъ и шевельнулъ плечами.

— Ну, ну голубчикъ дядюшка, — такимъ умоляющимъ голосомъ застонала Наташа, какъ будто жизнь ея зависѣла отъ этого. Дядюшка всталъ и какъ будто въ немъ было два человѣка, — одинъ изъ нихъ серьезно улыбнулся надъ весельчакомъ, а весельчакъ сдѣлалъ наивную и аккуратную выходку передъ пляской.

— Ну, племянница! — крикнулъ дядюшка, взмахнувъ къ Наташѣ рукой, оторвавшей аккордъ. Наташа сбросила съ себя платокъ, который былъ накинута на ней, забѣжала впередъ дядюшки и, подперши руки въ боки, сдѣлала движеніе плечами и стала.

Гдѣ, какъ, когда всосала въ себя изъ того русскаго воздуха, которымъ она дышала, эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этотъ духъ, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно должны были вытѣснить? Но духъ и приемы эти были тѣ самые, неподражаемые, неизучаемые, русскіе, которыхъ и ждалъ отъ нея дядюшка. Какъ только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро весело, страхъ, который охватилъ было Николая и всѣхъ присутствующихъ, страхъ, что она не то сдѣлаетъ, прошелъ и они уже любовались ею...

— Ну, графинечка, чистое дѣло маршь! — радостно смѣясь, сказалъ дядюшка, окончивъ пляску...

Дядюшка сыгралъ еще пѣсню и вальсъ; потомъ, помолчавъ, прокашлялся и запѣлъ охотническую пѣсню: «Какъ со вечера пороша выпадала хороша»...

Вотъ какое сильное, покоряющее впечатлѣніе производитъ «простая» игра на балалайкѣ и гитарѣ. Испытавъ все это Левъ Николаевичъ имѣетъ полное основаніе полагать что «лучше и полиѣе живетъ тотъ кто не

живетъ въ сферѣ искусствъ нашего образованнаго класса»; толстымъ опытомъ узнаю, что «требованія отъ искусства и удовлетвореніе, которое оно даетъ полнѣе и законнѣе въ народѣ, чѣмъ у насъ».

Вѣдь это народное искусство связываетъ людей разныхъ разныхъ слоевъ общества между собой и служитъ такимъ образомъ «средствомъ движенія челоѳчества къ увеличенію любви, къ единенію и благу».

Такова въ краткихъ чертахъ художественная точка зрѣнія Толстого. Она связана съ общимъ его міровоззрѣніемъ, дивнымъ лозунгомъ котораго является: «безпредѣльная любовь къ ближнему».

Толстой—учитель музыки.

Изложенныя Ясно-Полянскимъ эстетомъ мысли объ искусствахъ вообще и о музыкѣ въ частности являются не только результатомъ пятнадцатилѣтнихъ серьезныхъ занятій этими вопросами, но и подведенными итогами его практической педагогической дѣятельности въ Ясно-Полянской школѣ, основанной имъ въ 1849 г.

Считая высшей законодательной и рѣшающей въ художественныхъ дѣлахъ властью ничемъ не испорченный вкусъ народа, онъ руководствовался особыми соображеніями при постановкѣ учебнаго дѣла.

Музыка играла большую роль въ программахъ основанныхъ Толстымъ школъ. Онъ самъ былъ руководителемъ этихъ уроковъ. Главное вниманіе его было обращено на то, чтобы передать ученикамъ тѣ знанія объ общихъ законахъ музыки, которыя мы имѣемъ, но отнюдь не въ прививкѣ имъ тѣхъ художественныхъ воззрѣній, которыя намъ присущи. Способъ же его преподаванія и сдѣланныя имъ при этомъ наблюденія настолько интересны, что нельзя не воспользоваться случаемъ для перепечатки статьи о музыкѣ изъ журнала «Ясная Поляна», уже давно составляющаго библиографическую рѣдкость.

Статья начинается комплиментомъ по адресу народной музыки и ея исполнителей.

Мы шли—пшеть Толстой—съ купанья. Всѣмъ намъ

было очень бесело. Крестьянскій мальчикъ пробѣжалъ впередъ и сѣлъ въ телѣгу ѣхавшую передъ нами. Онъ взялъ вожжи, сбиль шляпу на бокъ, сплунулъ на сторону и запѣлъ какую-то протяжную, мужицкую пѣсню,—да какъ запѣлъ!—съ чувствомъ, съ раздыхомъ, съ подкрикиваньемъ.

Ребята засмѣялись: «Семка - то, Семка - то, какъ играетъ ловко», Семка былъ совершенно серьезень,— «ну ты не перебивай пѣсни», особеннымъ, нарочно хриплымъ голосомъ сказалъ онъ въ промежуткѣ, и совершенно серьезно и степенно продолжалъ пѣть. Два самыхъ музыкальныхъ мальчика подсѣли въ телѣгу, начали подлаживать и подладили. Одинъ ладилъ то въ октаву, то въ сиксту, другой въ терцію, и вышло отлично. Потомъ пристали другіе мальчики, стали пѣть «какъ подъ яблоней такой», стали кричать, и вышло шумно, но не хорошо. Съ этого же вечера началось пѣніе, теперь, послѣ 8 мѣсяцевъ, мы поемъ «Ангель вопіяше» и двѣ херувимскія—4 и 7 нумера, всю обыкновенную обѣдню и маленькія хоровыя пѣсни. Лучшіе ученики (только два) записываютъ мелодіи пѣсенъ, которыя они знаютъ, и почти читаютъ ноты. Но до сихъ поръ еще все что они поютъ далеко не такъ хорошо, какъ хороша была ихъ пѣсня, когда мы шли съ купанья. Я говорю все это не съ какой-нибудь задней мыслью, не для того чтобы доказать что-нибудь, но я говорю что есть. Теперь же расскажу какъ шло преподаваніе, которымъ, сравнительно, я доволенъ.

Въ первый урокъ я раздѣлилъ всѣхъ на три голоса и мы спѣли слѣдующіе аккорды:



Намъ удалось это очень скоро. И каждый пѣлъ что

онъ хотѣлъ, пробовалъ дишкантъ и переходилъ въ тенора, а изъ тенора въ альтъ, такъ что лучшіе узнали весь аккордъ—до-ми-соль, нѣкоторые и всѣ три. Выговаривали они слова французскихъ названій нотъ. Одинъ пѣлъ ми-фа-фа-ми, другой до-до-ре-до и т. д. «Ишь ты какъ складно, Л. Н., говорили они,—даже въ ухѣ задрожжить. Но еще, еще...» Мы пѣли эти аккорды и въ школѣ, и на дворѣ, и въ саду, и по дорогѣ домой, до поздней ночи, и не могли оторваться и нарадоваться на свой успѣхъ.

На другой день мы попробовали гамму и талантливѣйшіе прошли ее всю, худшіе едва могли пройти до терціи. Я писалъ ноты на линейкѣ въ альтовомъ ключѣ, самомъ симметрическомъ, и называлъ ихъ по-французски. Слѣдующіе и слѣдующіе, уроковъ шесть, шли также весело; мы спѣли еще новые аккорды минорные и переходы въ мажорные—Господи помилуй, слава Отцу и Сыну и пѣсенку въ три голоса съ фортепьянами. Одна половина урока была занята этимъ, другая пѣньемъ гаммы и упражненій, которыя выдумывали сами ученики: «до-ми-ре-фа-ми-соль», или «до-ре-ре-ми-ми-фа», или «до-ми-ре-до-ре-фа-ми-ре» и т. д.

Весьма скоро я замѣтилъ, что ноты на линейкахъ не наглядны и нашелъ нужнымъ замѣнить ихъ цифрами. Кромѣ того для объясненія интерваловъ и измѣняемости тоники, цифры представляютъ болѣе удобствъ. Черезъ шесть уроковъ нѣкоторые уже брали по заказу, какіе я спрашивалъ интервалы, добираясь до нихъ по воображаемой гаммѣ. Особенно нравилось упражненіе квартами—до-фа-ре-соль и т. д. внизъ и вверхъ. Фа (унтеръ-доминанта) особенно поражало всѣхъ своею силою.

«Экой здоровенный этотъ фа, говорилъ Семка,—такъ и рѣзнетъ.»

Немузыкальныя натуры всѣ отстали, съ музыкальными классы наши затягивались по три и четыре часа. О тактѣ я пробовалъ дать понятіе по принятой методѣ, но дѣло оказалось до того труднымъ, что я принужденъ былъ отдѣлать тактъ отъ мелодіи и написавъ звуки безъ такта. разбирать ихъ и потомъ написавъ тактъ,

т. е. размѣры безъ звуковъ, стучаньемъ разбирать одинъ тактъ и потомъ уже соединить оба процесса вмѣстѣ.

Послѣ нѣсколькихъ уроковъ, отдавая себѣ отчетъ въ томъ, что я дѣлалъ, я пришелъ къ убѣжденію, что мой способъ преподаванія есть почти способъ Шеве, котораго методу я видѣлъ на дѣлѣ въ Парижѣ и которая мною сразу не была принята только потому, что это была метода. Всѣмъ занимающимся преподаваніемъ пѣнія нельзя достаточно рекомендовать это сочиненіе. Я видѣлъ въ Парижѣ поразительные примѣры успѣшности этой методы при преподаваніи самаго Шеве. Аудиторія въ 500—600 человекъ мужчинъ и женщинъ иногда въ 40—50 лѣтъ, поющихъ въ одинъ голосъ съ листа все что имъ откроетъ учитель. Въ методѣ Шеве есть много правилъ, упражненій, предписанныхъ приѣмовъ, которые не имѣютъ никакого значенія и которые каждый умный учитель выдумаетъ сотни и тысячи на полѣ сраженія, т. е. во время класса, тамъ есть весьма комическая можетъ-быть и удобная манера читать такъ безъ звуковъ, напр. въ четыре четверти, ученикъ говоритъ та-фа-те-фе, въ $\frac{3}{4}$ ученикъ говоритъ та-те-ти, въ $\frac{8}{8}$ та-фа-те-фе-те-ре-ли-ри. Все это интересно какъ одинъ изъ способовъ, посредствомъ котораго можно учить музыкѣ, — интересно какъ исторія извѣстной музыкальной школы, но правила эти не абсолютны и не могутъ составить методу. Въ этомъ-то всегда состоитъ источникъ ошибокъ методъ. Но у Шеве есть замѣчательныя по своей простотѣ мысли, изъ которыхъ три составляютъ сущность его методы: 1-ая хотя, еще выраженная Ж. Ж. Руссо въ своемъ *Dictionaire de Musique* мысль выраженія музыкальныхъ знаковъ цифрами. Что бы ни говорили противники этого способа писанія каждый учитель пѣнія можетъ сдѣлать этотъ опытъ и всегда убѣдится въ огромномъ преимуществѣ цифръ передъ линейками какъ при чтеніи такъ и при писаніи. Я училъ по линейкамъ уроковъ 10 и одинъ разъ только показалъ по цифрамъ, сказавъ что это одно и тоже и ученики всегда просятъ писать цифрами и всегда сами пишутъ цифрами. 2-ая замѣчательная мысль, исключительно принадлежащая

Шеве, состоитъ въ томъ, чтобы учить звукамъ отдѣльно отъ такта и наоборотъ. Приложивъ хоть разъ эту методу для обученія, всякій увидитъ что то, что представлялось необходимою трудностью вдругъ становится такъ легко, что только удивляешься какъ прежде никому не пришла такая простая мысль. Сколькихъ бы мученій избавились несчастныя дѣти, выучивающія въ архіерейскихъ пѣвчихъ и другихъ хорахъ «да исправится» и т. п., ежели бы регенты попробовали эту простую вещь заставить учащагося ничего не поя простукать палочкой, или пальцемъ по той фразѣ нотъ, которую онъ долженъ пѣть:— четыре раза по цѣлой, разъ на четверть, разъ на: двѣ осьмыхъ и т. д., потомъ спѣть безъ такта ту же фразу, потомъ опять спѣть одинъ тактъ и потомъ опять вмѣстѣ.

Напр. написано



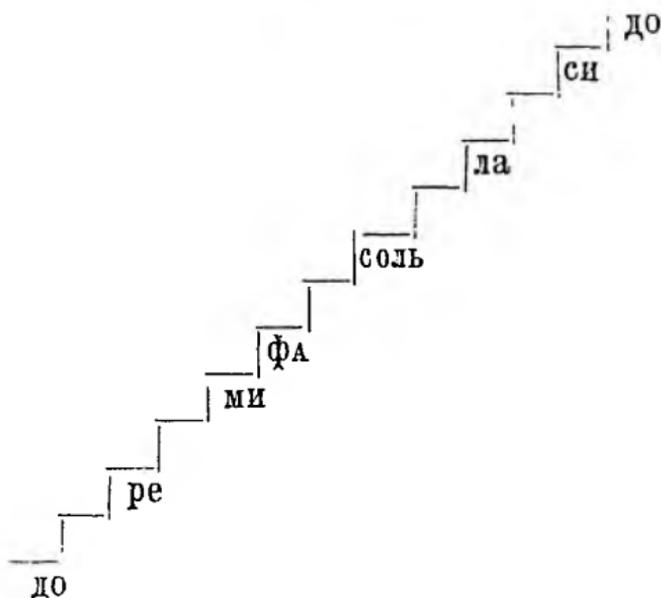
ученикъ сперва поетъ (безъ такта) до-ре-ми-фа-соль-ми-ре-до; потомъ ученикъ не поетъ, а ударяя по нотѣ 1-го такта говоритъ разъ-два-три-четыре; потомъ по 1-й нотѣ 3-го такта ударяетъ 2 раза и говоритъ разъ-два, по второй нотѣ третьяго тона и говоритъ три-четыре и т. д.; а потомъ поетъ то же съ тактомъ и ударяетъ, а другіе ученики въ слухъ считаютъ. Это мой способъ, который точно также какъ и способъ Шеве нельзя предписывать, который можетъ быть удобенъ, но удобнѣе котораго могутъ быть найдены еще многіе. Но дѣло только въ томъ, чтобы отдѣлить изученіе такта отъ звуковъ, а приѣмовъ можетъ быть безчисленное множество.—Наконецъ, 3-я и великая мысль Шеве состоитъ въ томъ, чтобы сдѣлать музыку и преподаваніе ея популярными. Способъ его преподаванія вполне достигаетъ этой цѣли. И это не только желаніе Шеве и не только мое предположеніе, но это фактъ. Я видѣлъ въ Парижѣ сотни работниковъ съ мозолистыми руками, сидящихъ на скамьяхъ, подъ которыми положенъ инструментъ, съ которымъ работникъ шелъ изъ

мастерской поющихъ по нотамъ, понимающихъ и интересующихся законами музыки. Глядя на этихъ рабочихъ мнѣ легко было представить себѣ на ихъ мѣстѣ русскихъ мужиковъ, только говори Шеве по-русски, они также и пѣли бы, также и понимали бы все что онъ говорилъ объ общихъ правилахъ и законахъ музыки. Мы еще надѣемся поговорить подробнѣе о Chevet и преимущественно о значеніи популяризованной музыки особенно пѣнія для возбужденія падающаго искусства.

Перехожу къ описанію хода преподаванія въ этой школѣ. Послѣ 6 уроковъ козлища отобрались отъ овецъ, остались однѣ музыкальные натуры охотники, и мы перешли къ минорнымъ гаммамъ и къ объясненію интерваловъ. Трудность состояла только въ томъ, чтобы найти и отличить малую секунду отъ большой. Фа уже былъ прозванъ здоровеннымъ. До оказался такимъ же крикуномъ и потому мнѣ не нужно было учить, — они сами чувствовали ту ноту, въ которую разрѣшалась малая секунда, поэтому чувствовали и самую секунду. Мы нашли легко сами, что мажорная гамма состоитъ изъ послѣдовательности 2 большихъ 1 малой 3 большихъ и 1 малой секунды, потомъ мы спѣли «слава отцу» въ минорномъ тонѣ и добрались по чутью до гаммы, которая оказалась минорною, потомъ въ гаммѣ этой нашли 1 большую 1 малую 2 большихъ, 1 малую, 1 очень большую и 1 малую. Потомъ я показалъ, что можно спѣть и написать гамму съ какой угодно ноты, что ежели не выходитъ большая или маленькая секунда когда нужно, можно поставить диезъ и бемоль. Для удобства я написалъ имъ хроматическую лѣстницу такого рода:

См на оборотѣ.

По этой лѣстницѣ я заставлялъ писать всѣ возможные мажорныя и минорныя гаммы, начиная съ какой хотѣли ноты. Эти упражненія занимали ихъ чрезвычайно и успѣхи были до того поразительны, что двое часто между классами забавлялись писаніемъ мелодіи пѣсень, которыя они знали. Эти ученики часто мурлычатъ мотивы какихъ-то пѣсень, которыхъ они назвать не умѣ-



ють и мурлычатъ тонко и нѣжно и главное лучше вторять и ужъ не любятъ, когда много вмѣстѣ несладно кричатъ пѣсню.

Всѣхъ уроковъ едва ли было 12 во всю зиму. Преподаваніе наше испортило тщеславіе. Родители, мы—учителя и сами ученики захотѣли удивить всю деревню—пѣть въ церкви, мы стали готовить обѣдню и херувимскія Бортнянскаго. Казалось, это было бы веселѣе дѣтямъ, но вышло на оборотъ. Несмотря на то что желаніе ѣхать на клиросъ поддерживали ихъ, и что они любили музыку, и что мы—учителя налегали на этотъ предметъ и дѣлали его принудительнѣе другихъ, мнѣ часто жалко было смотрѣть на нихъ какъ какой-нибудь крошка Кирюшка въ оборванныхъ онученкахъ выдѣлывалъ свою партію «Тайно образу-у-у-у-у-ю-юще»—и его по 10 разъ заставляли повторять и онъ наконецъ выходилъ изъ себя и стуча пальцами по нотамъ спорилъ что онъ поетъ такъ точно. Мы съѣздили разъ въ церковь и имѣли успѣхъ; восторгъ былъ огромный, но пѣніе пострадало: стали скучать на урокахъ, отлынивать и къ пасхѣ только съ большими усиліями вновь былъ собранъ хоръ. Наши пѣвчіе стали похожи на архіерейскихъ, которые поютъ часто хорошо, но у

которыхъ вслѣдствіе этого искусства большей частью убита—всякая охота къ пѣнію и которые рѣшительно не знаютъ нотъ, воображая, что знаютъ. Я часто видалъ какъ выходящіе изъ такой школы сами берутся учить, не имѣя понятія о нотахъ и оказываются совершенно несостоятельными, какъ только начинаютъ пѣть, то чего имъ еще не кричали въ ухо.

Изъ того небольшого опыта, который я имѣлъ въ преподаваніи музыки народу, я убѣдился въ слѣдующемъ:

1) Что способъ писанія звуковъ цифрами есть самый удобный способъ;

2) что преподаваніе такта отдѣльно отъ звуковъ есть самый удобный способъ;

3) что для того, чтобы преподаваніе музыки оставило слѣды и воспринималось охотно, необходимо учить съ перваго начала искусству, а не умѣнью пѣть или играть. Барышнень можно учить играть экзерсисы Бургмюлера, но народныхъ дѣтей лучше не учить вовсе, чѣмъ учить механически;

4) что ничто такъ не вредно въ преподаваніи музыки, какъ то, что похоже на знаніе музыки—исполненіе хоровъ на экзаменахъ, актахъ и въ церквахъ;

5) что цѣль преподаванія музыки народа должна состоять только въ томъ, чтобы передать ему тѣ знанія объ общихъ законахъ музыки, которыя мы имѣемъ, но отнюдь не въ передачѣ ему того ложнаго вкуса, который развитъ въ насъ.

Толстой воспользовался, такимъ образомъ, въ общемъ методомъ француза Шеве (1804—64), отчетливо обозначающаго гамму и—какъ мѣтко замѣчаетъ извѣстный писатель о музыкѣ Ларошъ—обращающагося не къ памяти пѣвца, но исключительно къ гармоническому инстинкту человѣка, къ врожденному въ немъ чувству тональности.

Этотъ методъ имѣетъ несомнѣнныя преимущества. Приспособленный къ хоровому обученію неразвитыхъ массъ или дѣтей, онъ приучаетъ пѣвца къ умственной самостоятельности, развивая его музыкальный слухъ и чутье. Шеве и вмѣстѣ съ нимъ Толстой стремились къ

музыкальной эмансипаціи той среды, которая не имѣла никакого сознательнаго понятія о гармоніи. Народнымъ масса́мъ была доставлена возможность знакомиться съ художественными тонкостями музыкальной «культуры» безъ всякаго насилія, шутя.

Толстой полагаетъ при этомъ, что въ первую очередь должно быть поставлено обученіе пѣнію.

Въ своихъ мысляхъ о воспитаніи и обученіи онъ говоритъ, что однимъ изъ способовъ передачи науки является музыка, пѣніе—наука, какъ передать свое настроеніе, чувство.

Обученіе же на фортепіано ему кажется рѣзкимъ признакомъ ложно поставленнаго воспитанія. Какъ въ рисованіи, такъ и въ музыкѣ, говоритъ Толстой, дѣти должны быть обучаемы, пользуясь самыми всегда доступными средствами (въ рисованіи—мѣломъ, углемъ, карандашемъ, въ музыкѣ—своей глоткой умѣть передать то, что они видятъ или слышатъ). Это начало. Если бы послѣ—что очень жалко (?!)—для исключительныхъ оказалось особенное дарованіе, тогда можно учиться писать масляными красками или играть на дорогихъ инструментахъ.

Несомнѣнно однако, что человѣческій голосъ является самымъ удобнымъ «средствомъ общенія» и такъ какъ Толстой считаетъ искусства вообще и музыку въ частности однимъ изъ условій человѣческой жизни, безъ котораго не могло бы жить человѣчество, то съ его точки зрѣнія онъ безусловно логично рекомендуетъ самыя общедоступныя средства. И если онъ обвиняетъ интеллигенцію, что она ничего не сдѣлала для народа, что «симфоніи и оперы у насъ такія, что ужъ намъ самимъ трудно становится ихъ слушать, такъ что при теперешнемъ направленіи народу ожидать добраго нечего», то онъ, по крайней мѣрѣ, стремился по мѣрѣ силъ и возможности содѣйствовать благу народа безъ всякаго давленія на его жизнь и потребности.
