

Н. Е. Щукина

Константин Левин и художник Михайлов в лабиринте сцеплений романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

В статье рассматривается эстетический код романа «Анна Каренина», центром которого является мотив «отраженной жизни». Его основу представляют дискуссии персонажей о судьбе современного искусства. Материалом для анализа являются рассуждения Левина и Песцова о новом направлении в музыке, дискуссия художника Михайлова и его посетителей о живописи. Анализируются также впечатления героев от самих произведений искусства – музыкальной пьесы «Король Лир в степи», картины «Христос перед Пилатом» и трех портретов Анны Карениной. Устанавливается, что разговор о технике в искусстве перерастает в философское размышление об отраженной и настоящей жизни, а внефабульные разговоры об искусстве определяют развитие основного сюжета. Представления художника Михайлова о цели искусства как о «снятии покровов» с сущности вещей соотносятся с поисками смысла жизни Константином Левиным. Подобно тому, как Михайлов не признает в искусстве способности механически отражать реальность, Левин не признает искусства отраженной жизни. Талант Михайлова в искусстве оказывается равноценен таланту Левина в жизни. Здесь смыкаются этика и эстетика Толстого.

Ключевые слова: роман «Анна Каренина», эстетическая теория Толстого, экфрасис, отраженная жизнь, искусство, единство этических и эстетических представлений.

Для цитирования: Щукина Н. Е. Константин Левин и художник Михайлов в лабиринте сцеплений романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 53–69. DOI 10.35231/25419803_2022_4_53

Все многочисленные исследования романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», все многообразие тем научных работ, посвященных роману, в конечном итоге сводятся к попыткам расшифровать знаменитую фразу автора о «сведенных сводах»¹ и найти тот замковый камень, который по-

¹ «Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи», – писал Л.Н. Толстой С. А. Рачинскому из Ясной Поляны 27.01.1878 года.

зволит говорить об уникальном целостном строении произведения. Начало публикации романа в «Русском вестнике» в 1875 году вызвало ряд недоуменных критических отзывов читателей. Современники не приняли, прежде всего, новую романную форму, предложенную автором. Так, критик П. Никитин в статье с характерным заглавием «Салонное художество» писал: «"Анну Каренину" нельзя назвать романом в строгом смысле этого слова; это и не живая, осмысленная, конкретная картина жизни известного класса общества, нет, это не более, как сборник протоколов человеческих деяний, коллекция фотографических снимков с разговоров, сцен и картин, почему-нибудь поразивших автора на улице, в салоне, в церкви, в конюшне, в будуаре беременной женщины, в клубе и т. п. ... Коллекция эта, очевидно, составлялась совершенно случайно, без всякого общего плана, без всякой осмысленной идеи... Вот почему роман Толстого не производит на вас никакого целостного, ясного, определенного впечатления» [7, с. 359].

Материалы и методы

Первым читателем и критиком, понявшим и принявшим новые эстетические принципы, на которых Толстой построил свой роман, стал Константин Леонтьев. В рецензии, опубликованной в «Русском вестнике» в 1879 году, он напишет: «...в романе "Анна Каренина" для читателя внимательного заметна вся та психическая нить, которая сознательно проведена автором под блестящею картиною его внешней драмы. Одно слово, сказанное тем или другим лицом в одной из первых частей, оказывается действием в последующей; одно сильное ощущение, для других лиц романа вовсе незаметное, изображенное автором в каком-нибудь месте, одна мысль, мелькнувшая в уме того или другого героя, влекут за собой неизбежные последствия в будущем» [6, с. 57].

Нам представляется, что такими «незаметными ощущениями», которые «повлекут за собой неизбежные последствия в будущем», станут, в том числе, и дискуссии персонажей о судьбе современного искусства. Это некий эстетический код романа. Дискуссий об искусстве в романе достаточно много, и они, как будто, не совсем мотивированы сюжетом.

Перечислим их. Это рассуждения Левина и Песцова о новом (по умолчанию – вагнеровском) направлении в музыке, дискуссия художника Михайлова и его посетителей о живописи, которая, сама по себе, является эстетическим трактатом, достаточно глубокие суждения Анны о французской литературе. В романе дважды упоминаются прерафаэлиты, и в обоих случаях они оцениваются иронично. Очень важны, на наш взгляд, три портрета Анны, три экфрасиса, вступающие в диалог и друг с другом, и с самой героиней.

«Своды сведены» в романе так, что эстетические проблемы, обсуждаемые персонажами, оказываются проблемами этическими. Разговоры о судьбах искусства в «Анне Карениной» становятся разговорами о смысле бытия. Попытаемся показать, как незначительные, почти внефабульные эпизоды будут рифмоваться с самыми важными событиями в жизни персонажей.

Результаты

Прежде всего обратимся к итальянскому эпизоду из жизни Анны и Вронского, их посещению мастерской художника Михайлова. В многочисленных исследованиях, посвященных эстетике Толстого, даются самые разные интерпретации этого эпизода. В книге Э. Г. Бабаева, например, утверждается, что в итальянских главах «с наибольшей отчетливостью воплощена тема избрания пути» [2, с. 81]. «Сила зла» и «закон добра», Христос и Пилат, противопоставленные в картине Михайлова, становятся, по мысли исследователя, основной смысловой интенцией романа. Е. Н. Купреянова убедительно показала, что «действительное содержание картины Михайлова – олицетворение «плотской» и «другой, духовной» жизни остается недоступной пониманию Анны, точно так же, как пониманию Вронского. Правда, Анна, в отличие от Вронского, все же чувствует, что «центр картины» в «выражении Христа, но не понимает, что оно означает» [4, с. 338]. В таком случае, очевидно, что две основные сюжетные линии романа (Анна и Левин) в сжатом виде зашифрованы в картине «Христос перед Пилатом». В. Е. Ветловская убеждена, что «характер работы художника (Михайлова. – Н. Щ.) – ключ, открывающий основные принципы поэтики

романа, указанные автором в самом тексте» [3, с. 17]. «Снятие покровов с сущности предмета», который исповедует и декларирует Михайлов как основной принцип искусства, – это и есть ключ к поэтике романа Толстого. В работах Г. А. Ахметовой утверждается, что две евангельские фигуры – Христос и Пилат – символизируют современную Толстому ситуацию. «Светский Петербург, цивилизованное общество трактуется автором "Анны Карениной" в соответствии с евангельским сюжетом как новейшее язычество, забывшее о Боге» [1, с. 1339].

Вспомним эпизод в мастерской художника и попытаемся разобраться, какое место он занимает в лабиринте сцеплений «Анны Карениной». Анна, Вронский и Голенищев посещают мастерскую Михайлова. Им известно, что в газетах были «укоры правительству и Академии за то, что замечательный художник лишен всякого поощрения и помощи» [10, XIX, с. 34]. Вронский, разыгрывающий роль русского мецената, собирается помочь художнику и взглянуть на недописанную, но уже популярную здесь среди русских картину «Христос перед Пилатом». Не будем останавливаться на вопросе о прототипах Михайлова – исследователи называли имени и Н. Н. Ге, и И. Крамского, и даже А. Иванова [1, с. 1337].

Для нас представляют интерес прежде всего суждения героев романа о полотне художника. Е. Н. Купреянова утверждала, что мера понимания персонажами евангельской картины, написанной Михайловым, «оказывается в то же время мерой внутреннего содержания каждого из них» [5, с. 129]. Посмотрим, что сумели понять герои романа, оказавшись перед полотном художника Михайлова. Для Голенищева важен Пилат – «добрый, славный мальчик, но чиновник до глубины души, который не ведает, что творит» [10, XIX, с. 40–41]. Анна говорит, что Христу «жалко Пилата» [10, XIX, с. 41], Вронского интересует «техника», фигуры на заднем плане... Однако, по большому счету, и Анна, и Вронский, и Голенищев оказываются равнодушны к полотну Михайлова. «Вронский и Анна тоже что-то говорили тем тихим голосом, которым, отчасти чтобы не сказать громко глупость, которую так легко сказать, говоря об искусстве, обычно говорят на выставках картин» [10, XIX, с. 41]. Попробуем проанализи-

зирать суждения Анны о картине Михайлова. Героиня понимает жалость Христа, «потому что в нем есть выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов» [10, XIX, с. 41]. Но ей самой не дано дойти до этого спокойствия, жалости и прощения. Ее готовность к смерти в финале VII части романа определяется мщением, угрозой и невозможностью простить и пожалеть тех, кого она любила. «Застывшее странное, жалкое в губках и ужасное в остановившихся незакрытых глазах выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово – о том, что он раскается, которое она во время ссоры сказала ему» [10, XIX, с. 361], – это последнее воспоминание Вронского об Анне противоречит тому выражению «любви и неземного спокойствия» [10, XIX, с. 41], которое героиня в состоянии увидеть, понять и признать за идеал, но которое она не сможет принять для себя. Пилат, увиденный Голенищевым, – «чиновник до глубины души, который не ведает, что творит», отчасти прояснит нам позицию Алексея Александровича Каренина. Он и будет тем чиновником, который не ведает, что творит. И, фактически, станет палачом для Анны. Не менее интересны замечания Вронского о «технике» – в сцеплениях романа имеются в виду не только живописные занятия, но и «техника жизни». На протяжении романа Вронский утрачивает чувство живой жизни, примеривает на себя разные роли: художник, покровитель искусств, богатый землевладелец. Художник Михайлов понимает под словом «техника» «механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания» [10, XIX, с. 41]. Анна с Вронским в Воздвиженском обретут механическую способность жить. Неслучайно в поместье Вронского будет множество механических игрушек: «тележечки, выписанные из Англии, и инструменты для обучения ходить, и нарочно устроенный диван наподобие биллиарда, для ползания...» [10, XIX, с. 192]. Они становятся символами механического, лишённого внутренней гармонии существования обитателей поместья, которое подменило живую жизнь. Достаточно вспомнить эпизод во время обеда, когда Анна рассказывает и показывает «на пальцах», как работает сенокосилка. В героине сростаются два начала: живое, женское, естественное (кокетнича-

ла, демонстрируя красивые руки) и механическое, обретенное ею уже здесь (руки-ножницы).

Но, конечно, важнее всего в разговоре об итальянских главах романа будут суждения самого художника Михайлова о сущности искусства. Замечание Вронского о «технике» «больно заскребло на сердце Михайлова» [10, XIX, с. 41] и привело его к важнейшим в структуре романа рассуждениям о «снятии покровов», «вылушивании ядра» изображаемого предмета как главном условии творчества. «Он часто слышал слово «техника» и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания... Он знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покровы, не повредить самого произведения и для того, чтобы снять все покровы; но искусства писать, техники тут никакой не было. Если бы малому ребенку или его кухарке открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит...» [10, XIX, с. 42]. В контексте этих рассуждений Михайлова понятна и его категоричная оценка нового направления в живописи: «шарлатан немец и дурак прерафаэлит англичанин» [10, XIX, с. 42]. Художник со своим представлением об искусстве как о «снятии покровов» с сущности вещей не может принять теорию искусства прерафаэлитов с их увлечением медиевизмом, попыткой приблизиться к старинным итальянским мастерам и, фактически, имеющими дело с отражениями уже существующего искусства.

Несомненно, прерафаэлиты представляли серьезное и неоднозначное явление в искусстве и создали интересную программу своей школы. Более того, рассуждения главы школы прерафаэлитов Дж. Рёскина об отношении искусства к нравственности во многом совпадают с суждениями автора «Анны Карениной» о единстве этики и эстетики. Позволим себе привести одну фразу из лекций Рёскина об искусстве: «Прежде всего искусство – совершенный показатель духа творца; но помните, что, если дух велик и сложен, оно становится книгой, нелегкой для чтения, потому что мы сами должны обладать теми духовными свойствами, проявление

которых нам приходится постигать» [8, с. 126]. Как это напоминает страх Михайлова, ожидающего от посетителей суждения о своей картине. Как «по-рёскиновски» он думает о миллионе верных соображений, которые можно найти в его картине. Но в пределах эстетики Толстого прерафаэлиты становятся символом «ненастоящего», «подражающего» искусства. В сцеплениях романа «дурак прерафаэлит англичанин» [10, XIX, с. 38] упоминается Михайловым, очевидно, еще и для того, чтобы рикошетом ударить по «дураку Вронскому», которого «средневековая итальянская жизнь так прельстила, ...что он даже шляпу и плед стал носить по-средневековски, что очень шло к нему» [10, XIX, с. 34], писал французский грациозный портрет Анны в итальянском костюме и любовался «красотой и средневековостью» [10, XIX, с. 34] кормилицы-итальянки. Казалось бы, Михайлов размышляет только об искусстве, о мастерах и дилетантах, а Толстой приоткрывает тайну собственной работы над романом, вернее, тайну творчества, как он ее понимает. Но в многочисленных «сцеплениях» романа тема «творчества» и «техники», которую не понимает и не принимает художник, появляется в VII – VIII частях книги в связи с сюжетной линией Константина Левина. В каком-то смысле, Левин и Михайлов – духовные сородичи. То, что открывается Михайлову в искусстве, Левин находит и в искусстве, и в жизни. Эстетические суждения Константина Левина занимают особое место и требуют специального разговора.

Левин посещает концерт, где исполняется «Король Лир в степи». Его восприятие музыки «проговаривается» достаточно отчетливо: «Беспреданно начиналось, как будто собиралось музыкальное выражение чувства, но тотчас же оно распадалось на обрывки новых начал музыкальных выражений, а иногда просто на ничем, кроме прихоти композитора не связанные, но чрезвычайно сложные звуки. Но и самые отрывки этих музыкальных выражений, иногда хороших, были неприятны, потому что были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены. Веселость и грусть, и отчаяние, и нежность, и торжество являлись безо всякого на то права, точно чувства сумасшедшего. И так же, как у сумасшедшего, чувства эти проходили неожиданно» [10, XIX, с. 261]. «Ни-

чем, кроме прихоти композитора не связанные, но чрезвычайно сложные звуки» – по существу, та же самая «техника», замечание о которой обидело Михайлова и которую, по его мнению, «часто противопоставляли внутреннему достоинству, как будто можно хорошо написать то, что было дурно» [10, XIX, с. 42]. Левин не понимает этого искусства, потому что здесь все «сделано», но не «открыто», в чувствах сумасшедшего нет «ядра», есть только причудливо выстроенный хаос. Песцов, напротив, восторженно отзываясь о музыкальной пьесе, но трактует ее с помощью «атласной афиши» и утверждает, что «без этого нельзя следить за музыкой» [10, XIX, с. 262]. Таким образом музыкальное произведение становится «отражением» того, что написано в «атласной афише», и оказывается сродни занятиям Вронского живописью, который «не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду» [10, XIX, с. 33].

«Один день из московской жизни Левина» (7 часть романа) – день, в который он посещает концерт, расписан Толстым очень подробно, почти по минутам. Левин едет к Катавасову, встречается там с Метровым, едет в «Общество любителей» (не сказано, любителей чего), посещает Львовых, отправляется с ними на концерт, наносит визит Болям, оказывается в английском клубе, затем знакомится с Анной, приезжает домой, ссорится с Кити и, наконец, оказывается свидетелем начавшихся родов Кити. Этот день длится бесконечно долго. На протяжении всего времени Левин мучается не своими словами, все время повторяет чужие мысли и стыдится этого: «Метров рассказал председателю то же, что он рассказывал Левину, а Левин сделал те же замечания, которые он уже делал нынче утром, но для разнообразия высказал и свое новое мнение» [10, XIX, с. 258]; рассуждая об искусстве, Левин остроумно высказывается о памятнике Пушкину, но он «не помнил, не говорил ли он прежде эту же самую фразу и именно Песцову, и, сказав это, он смутился» [10, XIX, с. 263]; у Болей, «так как ему совершенно все равно было, что о нем подумают, повторил то, что сотни раз слы-

шал об особенностях таланта певицы» [10, XIX, с. 264], а затем почувствовал себя неловко, сказав «про щуку, пущенную в воду», вспомнив, «что знакомый повторил эту мысль из фельетона газеты» [10, XIX, с. 265]. Повторим: Левину не дают покоя не свои слова, он боится повториться, чувствует неловкость не только за себя, но и за окружающих, не столько живет, сколько подражает жизни, ведет себя по установленным правилам игры. «Король Лир в степи» и рассуждения Песцова об этом музыкальном произведении органично вписываются в «ненастоящую» жизнь Левина. Кити, которая видит Левина «не извне, а изнутри», понимает, «что он здесь не настоящий; иначе она не могла определить себе его состояние» [10, XIX, с. 247].

В этом бесконечном «улиссовском» дне героя заслуживает внимания эпизод знакомства Левина и Анны. Казалось бы, автор «сводит своды» в этой главе, здесь может возникнуть фабульное соединение двух параллельных сюжетных линий романа. Левин очарован Анной, и отчаянное заявление Кити о том, что она по глазам мужа увидела, что он «влюбился в эту гадкую женщину» [10, XIX, с. 280], недалеко от истины. Вместе с тем, герой преодолевает искушение – слишком мелодраматично выглядел бы возможный любовный сюжет. Единственная в романе встреча Анны и Левина стала только частью одного дня московской жизни Левина. В доме у Анны все разговоры сводятся к теме искусства. Присутствующие здесь Воркуев, Стива и Левин говорят о новом направлении во французской литературе, в частности, о творчестве Золя и Доде, о книге для детей, которую пишет Анна, об иллюстрациях к Библии в исполнении Дорэ. Левин видит здесь портрет Анны, написанный Михайловым, и все вместе: и талантливый портрет, и разговор, полный «особенного значения», и ощущение Левина, что ему с Анной «легко, просто и приятно», – все это создает ощущение абсолютной подлинности жизни. Здесь все – «настоящее»: подлинный портрет, «настоящий» Левин, который говорит здесь «не с тем ремесленным отношением к делу, с которым он разговаривал в это утро» [10, XIX, с. 274]. «Настоящей» кажется и Анна, рассуждающая «не только естественно, умно, но умно и небрежно, не приписывая никакой цены своим мыслям, а при-

давая большую цену мыслям собеседника» [10, XIX, с.274]. Она, как и Лиза Мерцалова, – «блеск настоящей воды бриллианта среди стекол» [10, XVIII, с. 316]. Левин чувствует это. Тем интереснее разговор, который ведется в гостиной. Умная Анна рассуждает о путях развития французского искусства, считая, что тенденция его развития – от условности к реализму. «Но, может быть, это всегда так бывает, что сначала строят свои conceptions из выдуманных, условных фигур, а потом все combinations сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры» [10, XIX, с. 275]. В этом замечании просматривается вся жизнь самой Анны: все люди, которых она любила, или просто с кем была близка, были выдуманные ей условные фигуры; неслучайны ее постоянные попытки свести в единое целое свое представление о них с действительностью. Так, Анна при встрече с Вронским, «как и при всяком свидании, сводила в одно свое воображаемое представление о нем (несравненно лучшее, невозможное в действительности) с ним, каким он был». [10, XVIII, с. 375]. А сам Вронский однажды увидит своего двойника – иностранного принца, и его, Вронского самооценка в основном совпадет с авторской оценкой: «очень глупый, и очень самоуверенный, и очень здоровый, и очень чистоплотный человек» [10, XVIII, с. 373]. Отношение Анны к сыну автор романа снижает единственной фразой: «Она вспомнила ту, отчасти искреннюю, хотя и много преувеличенную роль матери, живущей для сына, которую она взяла на себя в последние годы» [10, XVII, с. 304]. После знакомства с Вронским Анна возвращается домой и встречается с сыном: «И сын, так же, как и муж, произвел в Анне чувство, похожее на разочарование. Она воображала его лучше, чем он был в действительности. Она должна была опуститься до действительности (подчеркнуто нами. – Н. Ш.), чтобы наслаждаться им таким, каков он был» [10, XVIII, с. 113]. Все это можно назвать пресловутой «техникой жизни», комбинацией сюжетов, из которых строится собственное бытие. Из «выдуманных» сюжетов Анна строит свой роман: в Италии разыгрывается сюжет русских меценатов, покровителей искусства, в Воздвиженском – сюжет землевладельцев, разумно устраивающих

свою жизнь, в Москве она – писательница и хозяйка салона, где собираются умные мужчины, чтобы поговорить об искусстве. Все выдуманнные условные сюжеты исчерпывают себя, в «отраженную жизнь» должна вторгнуться «более натуральная» действительность. Неслучайно Анна упоминает романы Эмиля Золя – на смену изысканному английскому роману, героиней которого Анна мечтала быть (сцена в поезде, в Бологом), придет натуралистически беспощадная действительность. История литературы становится для Анны осознанием собственной жизни. При встрече с Анной Левин узнает, что она является автором книги для детей. Ее самооценка беспощадна: «мое писанье – это в роде тех корзиночек из резьбы, которые продавала бывало мне Лиза Мерцалова из острогов» [10, XIX, с. 276], – поделка для того, чтобы занять пустое время. Ее занятия литературой сродни занятиям Вронского живописью. Но, в отличие от Вронского, она сама это понимает.

Знакомство Анны и Левина важно в тематической композиции романа, поскольку только они чувствуют нереальность окружающей их жизни. Остальные эту жизнь принимают. Их разговор о путях искусства становится диалогом о жизни. Но в этом разговоре им не дано найти той точки, где смыкаются правда искусства и правда жизни. Левин увидит отблеск этой правды в ту же ночь в глазах Кити, в момент рождения сына. Анна остается закрытой последней правде. Ее полный содержания и искренний разговор об искусстве все-таки остается только разговором «женщины большого света, всегда спокойной и естественной» [10, XIX, с. 273]. В «пучине жизни» ей интересно только то, что ей скажет Стива о Вронском.

Кульминация бесконечного московского дня Левина – начавшиеся роды Кити. В этот момент меняется даже стилистика повествования: предшествующие события «подсвечены» авторской иронией, которая подчеркивает театральность всего происходящего с Левиным. Рождение сына открывает Левину новое отношение к миру. Обратимся к тексту:

«Как ни мало было неестественности и условности в общем характере Кити, Левин был все-таки поражен тем, что обнажалось теперь пред ним, когда вдруг все покровы были сняты, и самое ядро ее души свети-

лось в ее глазах (подчеркнуто нами. – Н. Щ.). И в этой простоте и обнаженности она, та самая, которую он любил, была еще виднее» [10, XIX, с. 285].

Тайна материнства у Толстого оказывается тождественна тайне творчества, «мысль семейная» смыкается с эстетикой. Левину в жизни открывается то, что Михайлову открыто в искусстве, и здесь – в этом высшем знании о бытии – они сходятся, и равных им в романе нет. Все остальные персонажи – тени, живущие отражениями жизни. Эта «выморочность» персонажей романа была замечена исследователями. В предисловии А. Старчакова к изданию «Анны Карениной» 1928 г. отмечается, что «вместо энергического полнокровия "Войны и мира" – какая-то немощь, какое-то бессилие, подтачивающее, как тайный недуг, живет в персонажах "Анны Карениной" Все, что ни делают они, превращается в ничто, в прах, в бессмыслицу» [9, с. 17]. Автор статьи указывает на Голенищева, который никогда не напишет своего трактата, на Каренина, который перестал существовать как государственный человек в тот момент, когда Стрёмов довел его замысел до конца, показав тем самым его абсурдность, на Кознышева, затратившего жизнь на книгу, которая никому не нужна, на нелепую затею Вронского с больницей для крестьян.

В финале романа, когда совершается духовное преобразование Левина, оно рассматривается как «снятие покровов» с тайны жизни. Левин рассуждает: «Я удивлялся, что мне не открывался смысл жизни, смысл моих побуждений и устремлений» [10, XIX, с. 377], «это дано мне, открыто мне» [10, XIX, с. 380]. Для него разум не может открыть того, что дано человеку вне опыта. Обретение знания – не построение системы: через это Левин прошел. «Но стоило забыть искусственный ход мысли... и вдруг вся эта искусственная постройка заваливалась как карточный дом, и ясно было, что постройка сделана из тех же перестановленных слов, независимо от чего-то более важного в жизни, чем разум» [10, XIX, с. 369]. Знание о мире оказывается для Левина «снятием покровов». Усилия разума построить этическую систему для Левина соотносятся с представлениями Михайлова о «тех-

нике». Открыть последнюю истину независимо от разума для Левина равносильно особенности Михайлова видеть мир в его глубинных проявлениях, обнажать ядро. Талант Михайлова в искусстве равноценен таланту Левина в жизни. Здесь смыкаются этика и эстетика Толстого. Настоящая жизнь и настоящее искусство строятся по одним и тем же законам: восхождение к правде жизни и правде искусства – это предельное обнажение сущности предмета, открытость последней правде – той, которая известна только Богу и художнику, и которая явлена в мир Откровением. Для Толстого нарушение основных законов и жизни и искусства ведет к одинаковому наказанию: недоволенности замысла, сокрытию глубинной сущности предмета, «надеванию покровов». Это – и дилетантизм Вронского в искусстве, и недописанный трактат Голенищева, и непризнанная книга Козышева, и «сон жизни» (Стива) в действительности.

«Скрыл от премудрых и открыл детям и неразумным» – эта евангельская цитата вспоминается Левину в момент встречи Кити с умирающим Николаем Левиным. Эта фраза может служить ответом на представления художника Михайлова о снятии покровов с сущности вещей. Премудрые, живущие головой, разумом оказываются далеки от истины. Правда жизни открывается иначе, и именно эти моменты, когда становится видно ядро жизни, оказываются важны для автора «Анны Карениной». Даже Алексею Александровичу Каренину однажды приоткроется истина радости прощения, когда он будет сидеть у постели новорожденной дочери Анны.

Обсуждение и выводы

В завершение темы искусства в романе «Анна Каренина» обратимся к истории трех портретов Анны. Первым в сюжетной хронологии романа произведением искусства стал портрет героини, написанный «знаменитым художником» по заказу Алексея Александровича. «Над креслом висел овальный в золотой раме, прекрасно сделанный знаменитым художником портрет Анны» [10, XVIII, с. 300]. Алексей Александрович взглянул на него. Непроницаемые глаза насмешливо и нагло смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо нагло и вызывающе по-

действовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безымянным пальцем, покрытым перстнями» [10, XVIII, с. 300].

По мысли Э. Г. Бабаева, портрет, заказанный рассудочным Карениным, оказался дорогой салонной вещью, но не стал произведением искусства, потому что вызвал у зрителя только чувство отчуждения и досады. Думается, что в романе Толстого все выглядит иначе. «Знаменитый художник», делающий портрет для Каренина, увидел в Анне то, что составляло сущность ее отношений с мужем. Он не мог увидеть Анну иначе, поскольку суть ее отношений с мужем – именно непроницаемость («непроницаемые глаза» на портрете). Эта глубинная логика отношений супругов проявится в момент кризиса. «Она чувствовала себя одетою в непроницаемую броню лжи» [10, XVIII, с. 153]; «он говорил и смотрел на ее смеющиеся, страшные для него теперь своей непроницаемостью глаза и, говоря, чувствовал всю бесполезность и праздность своих слов» [10, XVIII, с. 154]; «на все попытки его вызвать ее на объяснение она противопоставляла ему непроницаемую стену какого-то веселого недоумения» [10, XVIII, с. 156–157]. Каренин имеет у себя в гостиной портрет, отражающий суть, ядро их с Анной отношений. Другого портрета он не заслужил.

Вронский тоже пишет тот портрет Анны, которого достоин он сам. «Более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный, и в таком роде он начал писать портрет Анны в итальянском костюме, и портрет этот казался ему и всем, кто его видел, очень удачным» [10, XIX, с. 32]. Он не будет закончен, этот портрет, как, впрочем, и картина из средневековой жизни. «Он имел настолько вкуса к живописи, что не мог докончить своей картины... Он смутно чувствовал, что недостатки ее, мало заметные при начале, будут поразительны, если он будет продолжать» [10, XIX, с. 46]. Чего здесь больше – рассуждений об искусстве живописи или об искусстве жизни, трудно сказать. Портрет Анны в исполнении Вронского оценивается не столько мерой таланта дилетанта Вронского, сколько мерой непонимания Вронским Анны. Он способен оценить то сокровенное,

что сумел «вылущить» Михайлов, создавая портрет Анны. Но самому ему дано увидеть только покровы жизни.

Третий портрет Анны – итальянский, выполненный художником Михайловым, дан в восприятии Левина. Этот портрет явно перекликается с первым, сделанным «знаменитым художником» по заказу Каренина. Если на первом портрете Анны доминирует ее физическая красота, а душа спрятана за «непроницаемыми глазами», то на портрете кисти Михайлова красота Анны приглушена размытым абрисом, а душа обнажена в полуулыбке и взгляде Анны, который «смущает» Левина. На портрете Анна кажется Левину и «живой» и «не живой». Правда портрета помогает Левину понять правду о реальной Анне, увидеть ее страдание от настоящей жизни.

Таким образом, эстетическая теория Толстого, созданная им в романе «Анна Каренина», напрямую связана с миропониманием автора. Точнее всего это миропонимание выражено в размышлениях Левина. Он вспоминает два важнейших в жизни события – смерть брата и рождение сына, и сопрягает их в единую тайну бытия. «Но и то горе и эта радость одинаково были вне всех обычных условий жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее» [10, XIX, с. 219]. Попытка угадать это высшее и есть содержание искусства и содержание жизни. В лабиринте сценариев романа они неразрывны.

Список литературы

1. Ахметова Г. А. Образ художника Михайлова и интерпретация живописи в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17. – № 3. – С. 1337–1341.
2. Бабаев Э. Г. Очерки эстетики и творчества Толстого. – М., 1981. – 201 с.
3. Ветловская В. Е. Поэтика «Анны Карениной». Система неоднозначных мотивов // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 17–37.
4. Купрянова Е. Н. «Анна Каренина» Л. Толстого // История русского романа. В 2 т. – М. – Л.: Наука, 1964. – Т. 2. – С. 270–350.
5. Купрянова Е. Н. Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина» // Русская литература. – 1960. – № 3. – С. 117–136.
6. Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. – М., 1911. – 152 с.
7. Никитин (П. Н. Ткачев) Салонное художество («Анна Каренина»). Роман графа Л. Н. Толстого. В восьми частях. Москва. Изд. 2-е. 1978 г.) // Дело. – 1878. – № 2. – С. 346–368.
8. Рескин Дж. Лекции об искусстве. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2008. – 319 с.

9. Толстой Л. Н. Анна Каренина. Роман в 2 т. Предисловие А. Старчакова. Примечания В. Ф. Саводника. – М.; Л.: ГИХЛ, 1928.

10. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. – М.: ГИХЛ, 1928–1958.

Nataliya E. Shshukina

Konstantin Levin and Artist Mikhailov in the Labyrinth of Linkages in Tolstoy's "Anna Karenina"

The article examines esthetic code of the novel "Anna Karenina" with central motif of "reflected life". This motif is based on the discussions of the characters about destiny of the modern art, mainly those by Levin and Pestsov about new directions in music and the discussion of the artist Mikhailov and his visitors about fine arts. The author analyses the characters' impressions of works of arts, i.e. the musical piece "King Lear in steppe", the painting "Christ before Pilate" and three portraits of Anna Karenina.

It's is shown in the article that conversation on arts' technique turns into philosophic thoughts about real and reflected life and such out-of-plot conversations determine the development of the main plot. The ideas of artist Mikhailov about removing the covers from things as the main aim of art correspond to Konstantin Levin's search for the meaning of life. Mikhailov doesn't recognize the mechanical reflection of real things in art as well as Levin doesn't recognize the reflected life. So Mikhailov's talent in art is equal to Levin's talent in life and here Tolstoy's ethic and esthetic ideas merge.

Key words: novel "Anna Karenina", Tolstoy's esthetic theory, ecphrasis, reflected life, art, unity of ethic and esthetic ideas.

For citation: Shshukina, N. E. (2022). Konstantin Levin i hudozhnik Mihajlov v labirinte scepelenij romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina» [Konstantin Levin and Artist Mikhailov in the Labyrinth of Linkages in Tolstoy's "Anna Karenina"]. *Art Logos - The Art of Word*. No. 4. Pp. 53–69. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_53

References

1. Ahmetova, G. A. (2012) *Obraz hudozhnika Mihajlova I interpretaciya zhivopisi v romane L.N. Tolstogo «Anna Karenina»* [The image of the artist Mikhailov and the interpretation of painting in the novel by L. N. Tolstoy "Anna Karenina"] *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of the Bashkir University]. T. 17. No. 3. Pp. 1337–1341. (In Russian).

2. Babaev, E. G. (1981) *Ocherki estetiki I tvorchestva Tolstogo* [Essays on aesthetics and creativity of Tolstoy]. Moscow. (In Russian).

3. Vetlovskaya, V. E. (1997) *Poetika «Anny Kareninoy»*. *Sistema neodnoznachnyh motivov* [Poetics of Anna Karenina. System of ambiguous motives] *Russkaya literatura* [Russian literature]. No. 4. Pp. 17–37. (In Russian).

4. Kupreyanova, E. N. (1964) «Anna Karenina» L. Tolstogo ["Anna Karenina" by L. Tolstoy] *Istoriya russkogo romana. V 2 t.* [History of the Russian novel. In 2 vol.] Moscow–Leningrad: Nauka Publ. T. 2. Pp. 270–350. (In Russian).

5. Kupreyanova, E. N. (1960) *Vyrazhenie esteticheskikh vozzrenij i npravstvennyh iskanij L. Tolstogo v romane «Anna Karenina»* [Expression of aesthetic views and moral quest of L. Tolstoy in the novel “Anna Karenina”] *Russkaya literature – Russian Literature*. No. 3. Pp. 117–136. (In Russian).

6. Leont'ev, K. (1911) *O romanah gr. L. N. Tolstogo. Analiz, stil' i veyanie* [About the novels L. N. Tolstoy. Analysis, style and trend]. Moscow. (In Russian).

7. Nikitin (P. N. Tkachev) (1878) *Salonnoe hudozhestvo («Anna Karenina». Roman grafa L. N. Tolstogo. V vos'mi chastyah. Moskva. Izd. 2-e. 1978 g.)* [Salon art (“Anna Karenina”. A novel by Count L. N. Tolstoy. In eight parts. Moscow. 2nd ed. 1978)] *Delo [Delo]*. No. 2. Pp. 346–368.

8. . (In Russian).

9. Reskin, Dzh. (2008) *Lekcii ob iskusstve* [Lectures on art]. Moscow: B.S.G.-Press Publ. (In Russian).

10. Tolstoj, L. N. (1928) *Anna Karenina. Roman v 2 t. Predislovie A. Starchakova. Primechanie V. F. Savodnika* [Anna Karenina. A novel in 2 volumes. Foreword by A. Starchakov. Notes by V. F. Savodnik]. Moscow–Leningrad: GIHL Publ. (In Russian).

11. Tolstoj, L. N. (1928–1958) *Polnoe sobranie sochinenij: v 90 t.* [Complete Works: in 90 vol.]. Moscow: GIHL Publ. (In Russian).

дата получения: 20.08.2022 г.

дата принятия: 06.09.2022 г.

дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 20 August 2022

date of acceptance: 06 September 2022

date of publication: 30 December 2022