

В МИРЕ
ТОЛСТОГО

В МИРЕ ТОЛСТОГО

С. МАШИНСКИЙ

В. ДНЕПРОВ

А. ГУРЕВИЧ

В. БОГДАНОВ

А. ЧИЧЕРИН

В. ХАЛИЗЕВ

М. ЕРЕМИН

К. КЕДРОВ

Э. БАБАЕВ

Е. ПОЛЯКОВА

И. ВИШНЕВСКАЯ

Ю. СЕЛЕЗНЕВ

Л. ОЗЕРОВ

С. СОЛОВЬЕВ

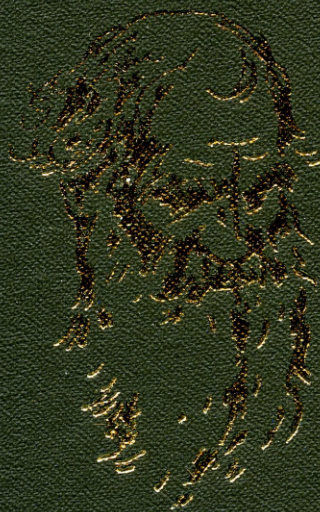
Н. ГУСЕВ

В. ГУСЕВ



В МИРЕ
ТОЛСТОГО

В МИРЕ
ТОЛСТОГО





С. М А Ш И Н С К И Й

В. Д Н Е П Р О В

А. Г У Р Е В И Ч

В. Б О Г Д А Н О В

А. Ч И Ч Е Р И Н

В. Х А Л И З Е В

М. Е Р Е М И Н

К. К Е Д Р О В

Э. Б А Б А Е В

Е. П О Л Я К О В А

И. В И Ш Н Е В С К А Я

Ю. С Е Л Е З Н Е В

Л. О З Е Р О В

С. С О Л О В Ь Е В

Н. Г У С Е В

В. Г У С Е В

В МИРЕ ТОЛСТОГО

СБОРНИК СТАТЕЙ

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1978


В этой книге рассматриваются различные проблемы творчества Л. Н. Толстого, своеобразие его стиля, поэтики, художественного мастерства. На материале важнейших произведений писателя авторы сборника исследуют трудные судьбы толстовских героев (статьи В. Днепров, А. Гуревича, К. Кедрова), их взаимосвязь с природой и окружающим миром (статьи В. Богданова, Е. Поляковой, Л. Озерова), их нравственные искания (статьи М. Еремина, Э. Бабаева, Ю. Селезнева, А. Чичерина, И. Вишневской), сложность, пластичность и выразительность художественных образов Толстого (статьи В. Хализева и Н. Гусева).

Книга рассчитана на читателей, серьезно интересующихся русской классической литературой.

Составитель С. Машинский

Художник В. Максин

© Издательство «Советский писатель», 1978 г.

итература о Льве Толстом почти необозрима. Мало кто из великих писателей привлекал к себе столь пристальное внимание исследователей. Но можно ли утверждать, что наследие этого необъятного художника достаточно изучено? Разумеется, нельзя. И вряд ли для такого утверждения когда-нибудь наступит время. Познание бесконечно. Толстой неисчерпаем. Каждому новому, последующему поколению его творчество открывается новыми гранями, и мы всякий раз постигаем прежде неведомые, заповедные тайны его мощного слова — художественного и публицистического.

Толстой сегодня — один из самых читаемых на нашей планете писателей, искусство которого помогает осмыслить бесконечно сложный мир — в его прошлом и настоящем, проникать в беспредельные глубины человеческого духа. С помощью Толстого люди учатся постигать прекрасное в жизни и искусстве. Развитие русской и мировой литературы, начиная с последней трети XIX и на всем протяжении нынешнего века, озарено именем этого писателя. Ни одно сколько-нибудь заметное явление в шестидесятилетней истории советского романа, да и прозы в целом, не прошло мимо искусства Толстого. Его творческий гений продолжает оставаться неугасаемым родником художественного опыта, к которому припадает все живое и талантливое в нашей современной литературе.

В этой книге участвуют шестнадцать авторов, объединенных главным стремлением: осмыслить своеобразие мастерства Толстого. Разумеется, не все, а лишь некоторые его произведения оказались в поле зрения. Но каждое из них занимало авторов не замкнуто, не столько само по себе, сколько в той мере, в какой это произведение позволяло выявить те или иные общие черты и свойства искусства Толстого и его художнической индивидуальности в целом.

Книга эта (как и три предшествующих — «Мастерство русских классиков», «Достоевский и русские писатели», «В мире Пушкина») подготовлена кафедрой русской литературы Литературного института имени А. М. Горького.

С. М А Ш И Н С К И Й

ЛЕНИН
РАЗМЫШЛЯЕТ
О ТОЛСТОМ...
НЕКОТОРЫЕ
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА



Этой темой давно занимается советская литературная наука. Она проделала уже немалую работу над изучением наследия Ленина и, в частности, его статей о Толстом. обстоятельно проанализировано их содержание и раскрыто их принципиальное отличие от всего того, что писалось прежде о Толстом в народнических и либеральных изданиях, а также в социал-демократической печати — легальной и нелегальной. Собран большой фактический мате-

риал, высказаны интересные наблюдения, сделан в этой области и ряд серьезных теоретических обобщений. Но предмет столь необъятно глубок и безмерно значителен, что едва ли кто-нибудь отважится признать эту тему исчерпанной. Напротив, наша литературная наука, возможно, только сейчас подошла к тому, чтобы исследовать ее в полном объеме и с той научной обстоятельностью, которая соответствовала бы важности предмета.

Ленинские статьи о Толстом принадлежат к самым выдающимся произведениям мировой эстетической мысли. И хотя написано об этих статьях очень много, однако же их теоретический смысл и методологические уроки далеко еще не в полной мере извлечены и усвоены. Вот почему есть необходимость еще и еще раз обращаться к бессмертным страницам ленинского наследия и в них попытаться выявить те грани, которые сегодня для нас особенно поучительны и имеют значение не только в связи с творчеством Толстого, но и для решения многих острых проблем нашей современной эстетики и литературоведения.

I

Все было необычно в этом удивительном человеке, «главном старике», по выражению Куприна,— в его могучем, словно высеченном из гранита характере, в его просторном и глубоко взгляде на мир, в его строгом отношении к искусству и собственному писательству, наконец, даже — в его личной и литературной судьбе.

Очень рано Толстой проникся убеждением в том, что ему суждено означить свою жизнь каким-то важным деянием, сказать людям нечто «новое» и «дельное». Еще на самой заре своего творчества, 11 июля 1857 года, он занес в дневник характерную запись: «Дописал до обеда «Люцерн». Хорошо. Надо быть смелым, а то ничего не скажешь, кроме грациозного, а мне много нужно сказать нового и дельного»¹.

Двадцати четырех лет от роду он выпустил в свет свою первую книгу. И сразу же стало ясно, что в русскую литературу вошел художник огромного дарования, способный ска-

¹ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений (юбилейное изд.), т. 47. М., Гослитиздат, 1950, стр. 142. Все последующие в этой книге ссылки на сочинения Л. Н. Толстого даются по данному изданию в тексте: первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

зять нечто совершенно новое в искусстве. Несколько последовавших затем его повестей и рассказов уже не оставили ни у кого на этот счет ни малейших сомнений.

И тотчас же вокруг его имени разгорелись страсти.

То было нелегкое время в общественной жизни России и литературе. После крымской катастрофы с неумолимой остротой возникли перед различными слоями русского общества вопросы: кто виноват в том, что свершилось, какой дорогой должна дальше идти страна, чтобы предупредить возможность подобных катастроф в будущем, какими методами можно уничтожить прогнивший режим и перестроить жизнь государства на справедливых началах?

От этих вопросов не могла уйти и литература. То было время бесстрашной переоценки ценностей. В критике кипели споры вокруг «пушкинского» и «гоголевского» направлений. В самой литературе все резче обозначался водораздел между писателями, служившими правде, народу, и теми, кто стремился замкнуть свою музу в башне «артистического» искусства.

Вот в эту трудную, «неуютную» пору раздался голос Толстого. И взоры различных литературных «партий» устремились на него. Все понимали, что русская литература обогатилась выдающимся художником и что от его позиции будет зависеть соотношение сил, а возможно, и сам исход общественно-литературной борьбы.

Необычность литературной судьбы Толстого сказалась, между прочим, и в том почти полном равнодушии, с каким он был признан современной критикой. А ведь даже очень крупным художникам далеко не всегда при жизни везет в критике. Мы знаем, сколь односторонне пристрастны бывали ее приговоры Пушкину и Гоголю, Островскому и Достоевскому.

Толстому повезло в гораздо большей степени, чем любому другому великому писателю. И дело вовсе не только в обилии похвал, которые расточала ему критика. Похвалы нередко сопровождались вполне откровенными попытками исказить и сфальсифицировать смысл его творчества. Такие попытки имели место и на заре его литературной жизни, и в пору ее расцвета, и особенно — на ее закате. Вокруг Толстого никогда не было атмосферы равнодушия. Выход в свет едва ли не каждого его произведения возбуждал в критике и общественном мнении разнообразные страсти, горячие споры. И великое счастье Толстого состояло в том, что у истоков его писательской биографии стояло имя Чернышевского, а в конце ее — имя Ленина.

Это обстоятельство имело громадное значение. Статьи Чернышевского, написанные на материале первых произведений Толстого, содержали в себе замечательно глубокий и проникательный анализ тех художественных открытий, которые явили ранние повести и рассказы Толстого. Эти статьи в значительной мере предопределили направление творчества Толстого.

Еще более важную роль уже в посмертной судьбе Толстого и его наследия сыграли статьи Ленина о нем.

Случилось так, что еще с юношеских лет имя Толстого глубоко вошло в сознание Ленина. Толстой, стоявший на протяжении многих лет в центре умственной жизни России, занимал немаловажное место в духовной атмосфере, царившей в семье Ульяновых. Уже накоплено много фактов, свидетельствующих о том, что судьба еще в молодые годы Ленина свела его с некоторыми людьми из окружения Толстого¹. Эти факты, далеко еще не в полной мере исследованные, интересны не только сами по себе, но и позволяют в дальнейшем существенно раздвинуть общие границы темы «Ленин и Толстой». Нас же здесь занимает лишь один из аспектов этой обширной темы.

Литературной критикой Владимир Ильич, как известно, специально не занимался. Его выступления в этой области были спорадическими и вызывались каждый раз конкретными обстоятельствами идейно-политической борьбы, которую вела наша партия. Тем не менее суждения Ленина о Герцене и Белинском, Чернышевском и Щедрина, Некрасове и Тургеневе, Горьком и некоторых общих проблемах искусства и литературы являются свидетельством того, какое большое значение он придавал художественному творчеству и его роли в формировании общественного сознания, в духовном развитии народа.

Искусство и революция — вот главный аспект, в котором Ленин неизменно рассматривает того или иного крупного художника. Сколь глубоко и правдиво его творчество исследует противоречия современной жизни, в какой мере оно отражает коренные интересы народа и как духовно вооружает его в борьбе против угнетателей — ответы на эти вопросы давали Ленину объективный материал для раздумий о роли художественной литературы в революционно-освободительном движении народа и для важнейших теоретических обобщений в этой области.

¹ См.: А. Ш и ф м а н. Живые нити. (Друзья Льва Толстого вблизи В. И. Ленина.) «Вопросы литературы», 1977, № 4.

Герцен в своей знаменитой работе «О развитии революционных идей в России» впервые установил значение и масштаб того вклада, какой внесла наша отечественная литература в развитие русского освободительного движения. Герцен основывался на фактах 20—40-х годов, когда освободительные идеи еще слабо проникали в сознание народа и были достоянием преимущественно лишь «лучших людей из дворян». Во второй половине XIX века весьма заметно раздвинулся этот круг. Революционные идеи охватывают гораздо более широкие пласты общества. Россия становится лидером мирового освободительного движения. И именно в эту пору осознается всечеловеческое значение русской литературы, отражавшее всемирно-историческое значение русского революционно-освободительного движения.

Одним из самых характерных подтверждений тому явилось творчество Льва Толстого — писателя необыкновенно сложного, противоречивого, никак не разделявшего революционных идей и вместе с тем своими гениальными произведениями объективно помогавшего революции. В этом отношении анализ творчества Толстого представлял большой методологический интерес. Кроме того, и это самое главное, после поражения революции 1905 года, в условиях реакции и временного спада революционной волны, проблема Толстого обрела особое политическое звучание. Вот почему именно к ней привлечено было столь пристальное внимание Ленина.

Ни о ком из великих художников не писал он так много, как о Толстом. Это был один из самых почитаемых Владимиром Ильичем писателей. Толстой импонировал Ленину не только мощью своего художественного гения, широтой своей мысли, но и как необыкновенно яркая личность. Бесстрашный бунтарь, непримиримый протестант, страстный обличитель, срывавший «все и всяческие маски» с буржуазно-помещичьего строя России, он не убоился бы пойти на плаху за свои убеждения. В нем совмещалась отвага с каким-то озорством. Не даром что-то озорное, дерзкое да еще упрямое виделось Горькому в духовном облике Толстого: «В нем, как я думаю, жило дерзкое и пытлиное озорство Васьки Буслаева и часть упрямой души протопоба Аввакума, а где-то наверху или сбоку таился чаадаевский скептицизм»¹.

Вот этот широкий и смелый размах души очень нравился

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1951, стр. 290.

Ленину в Толстом. И даже тогда, когда Ленин критикует Толстого, мы чувствуем за жесткими, хорошо взвешенными и тщательно продуманными словами беспредельное уважение к этому человеку.

Семь ленинских статей о Толстом, написанных на протяжении двух с половиной лет, явились не только новым словом о великом писателе. Они стали выдающейся вехой в развитии марксистской эстетики и науки о литературе.

За восемь лет до первой ленинской статьи о Толстом философ Лев Шестов выступил с книгой — «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше», в которой самонадеянно обещал ответить на вопрос — в чем же, наконец, состоит «тайна Толстого»?

Открытие Шестова оказалось совершенно неожиданным. Толстой, по его словам, — великий актер, искавший в своих произведениях и в своих теориях не путей решения насущных вопросов действительности, а лишь некое нравственное для одного себя утешение перед лицом трагических жизненных неурядиц. В его романах «эксплуатируемый народ является на сцену не затем, чтобы получить облегчение, а чтобы помочь г. Толстому обличать и громить»; Толстой-де знает, что ничем не может помочь бедным и обездоленным, и, стало быть, его проповедь есть не что иное, как глас вопиющего в пустыне¹.

Значит, все, во имя чего жил и страдал великий писатель, было чистейшим фарисейством и обманом.

Это сенсационное открытие вызвало едкий комментарий самого Толстого, заметившего однажды в беседе с Горьким по адресу Шестова:

«Вот какой смелый парикмахер, так прямо и пишет, что я обманул себя, значит — и других обманул»².

Лев Шестов, умерший лет сорок назад в эмиграции, до сих пор в определенных кругах на Западе пользуется репутацией «великого философа». Там переиздаются его сочинения, о нем пишут статьи, книги и диссертации, существуют даже «общества Шестова».

Концепция Шестова любопытна тем, что она в очень откровенной форме раскрыла широко распространенное в буржуазной эстетике конца XIX — начала XX века и кое-где еще до сих пор бытующее в «свободном мире» представление о художнике как о лицедее, могущем по собственной прихоти, произвольно предстать перед публикой в любой личине.

¹ См.: Л. Шестов. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше. СПб., 1900, стр. 97.

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14, стр. 281.

Такое понимание искусства выхолащивает из него какое бы то ни было серьезное общественное содержание, превращая его в прихотливую игру, в бессмысленное лицедейство.

Ленинские статьи о Толстом проникнуты прежде всего чувством громадного уважения к его творчеству, имевшему, по убеждению Ленина, национальное и всемирно-историческое значение.

В этих статьях обращает на себя внимание размах и масштаб философско-исторического анализа. Мы знаем, сколь обстоятельно читал и изучал Владимир Ильич Толстого. Только на основе всестороннего знания его творчества могли быть сделаны те обобщения, которые так ярко и глубоко высветили личность писателя, сильные и слабые стороны его мировоззрения и смысл его художественного творчества.

Еще задолго до своих статей о Толстом, в 1901 году, в работе «Аграрный вопрос и «критики Маркса», Ленин, анализируя некоторые сложные проблемы современного буржуазно-капиталистического развития, вспомнил имя Толстого, называя его «глубоким наблюдателем и критиком буржуазного строя, несмотря на реакционную наивность своей теории»¹. Здесь Лениным впервые сформулирована мысль о противоречиях Толстого, которая позднее, в статьях 1908—1911 гг., будет всесторонне развернута и аргументирована.

И вот что замечательно. Сложность духовных исканий Толстого, крутой перелом в его убеждениях Ленин, как уже давно установлено, рассматривает не как частный факт биографии писателя, но как объективное, исторически закономерное отражение определенных социальных процессов, происшедших во второй половине XIX века в России. Иными словами, не «муки совести», не субъективные и произвольные поиски Толстым некоей отвлеченной правды руководили им, когда он порвал со взглядами и настроениями дворянской, помещичьей среды и перешел на сторону патриархального крестьянства. В этом переломе писателя отразились искания миллионов народных масс в период нарастания первой русской революции.

За полстолетия до статей Ленина, в декабре 1856 года, Чернышевский, анализируя только что вышедшую повесть «Утро помещика», первым обратил внимание на то «замечательное мастерство», с каким молодой писатель, граф, спосо-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 149. Все последующие ссылки на это издание даются в тексте статьи.

бен воспроизводить не только внешний быт поселян, но, что гораздо существеннее, «их взгляд на вещи». Чернышевский замечает далее, что Толстой «умеет переселяться в душу поселянина», что его «мужик чрезвычайно верен своей натуре» и что вообще он в крестьянской избе «так же дома, как в походной палатке кавказского солдата»¹. Надо было обладать удивительной зоркостью, чтобы, основываясь на раннем сочинении автора, задолго до главных его свершений разглядеть один из важнейших мотивов всего его творчества.

Ленин не просто повторил или развил мысль Чернышевского, но, опираясь теперь уже на весь опыт жизни и творчества Толстого, пошел гораздо дальше в исследовании его художественного наследия и мировоззрения. Это исследование носит конкретно-исторический, но вместе с тем — и очень емкий, концептуальный характер, позволив совершенно по-новому и во всей целостности осветить «проблему Толстого».

Противоречия Толстого осмысливаются Лениным не как трагедия только его личной мысли, но как отражение тех весьма сложных условий, которые воздействовали на психологию и взгляды различных классов и различных, современных писателю, слоев русского общества. Слабые стороны мировоззрения Толстого Ленин оценивает не как его субъективную «ошибку», но как выражение того, что он «стоит на точке зрения патриархального, наивного крестьянина» (т. 20, стр. 40). В другом месте Ленин говорит, что в произведениях Толстого откликнулось со всеми своими слабостями и всеми сильными своими сторонами «великое народное море, взволнованное до самых глубин» (т. 20, стр. 71). Поэтическая метафора заключала в себе принципиально важное обобщение, отразившее коренные особенности творчества и учения писателя.

Таким образом, свойственные Толстому «кричащие противоречия» вовсе не являются признаком его личной слабости, поскольку они — отражение объективных исторических противоречий и являются зеркалом «слабости и недостатков» определенных исторических сил.

Общий теоретический смысл этих ленинских суждений необычайно существен и для нашей современности: значение каждого художника определяется тем, в какой мере он сумел поднять в своем творчестве пласты народной жизни, выразить коренные явления исторической действительности.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., Гослитиздат, 1948, стр. 682.

И еще. Исследуя различные стороны мировосприятия Толстого, Ленин всегда исходил из того, что имеет дело не с социологом, философом, теоретиком, а — с художником. Это позволяло ему в правильной перспективе учитывать сложные, противоречивые оттенки взглядов писателя. Его миропонимание, воплотившееся в художественном произведении, не адекватно тому, как оно проявлялось в трактате или статье. Глубокое осознание Лениным специфики искусства давало ему возможность понять Толстого во всем его неповторимом своеобразии и величии. Не отделяя Толстого — мыслителя, публициста от Толстого-художника, Ленин пронизательно оценил и то общее, что связывало эти две грани деятельности великого писателя, и то, что их разъединяло. Легенде о «двух Толстых» — сильном художнике и слабом мыслителе — Ленин противопоставил концепцию единого Толстого, во всех сферах деятельности которого органически проявились «разум» и «предрассудок», сила и слабость.

II

Семь ленинских статей представляют собой вполне стройный цикл, элементы которого внутренне связаны между собой единством замысла и теоретической концепции.

Структура этого цикла ощущается довольно отчетливо. Первая, ключевая статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции» ставит общие теоретические вопросы, связанные с творчеством и мировоззрением Толстого и тем, как соотносится этот писатель с русской революцией. В последующих статьях развиваются и конкретизируются отдельные звенья концепции.

Напомним, что все статьи были написаны за границей. Следует также иметь в виду, что, кроме семи статей и многочисленных высказываний о Толстом, а также тридцати двух упоминаний о нем в других статьях и в переписке, Ленин несколько раз еще публично выступал там же, за границей, с речами-рефератами о Толстом. Например, 18/5 января 1911 года он прочитал в Париже, в зале на улице Дантона, специальную лекцию-реферат о творчестве писателя. Придавая этому своему выступлению, вероятно, определенное значение, Ленин на следующий день счел нужным сообщить матери: «Вчера читал здесь реферат о Толстом, — может быть, поеду с этим ре-

фератом по Швейцарии в объезд» (т. 55, стр. 319)¹. Однако поездка Ленина в Швейцарию с лекциями о Толстом по неизвестным причинам не состоялась.

Текст реферата, прочитанного Лениным в Париже, не сохранился. О его содержании мы можем судить лишь по очень краткому изложению, которое оставил один из слушателей Ленина — это был, по-видимому, Н. А. Семашко — в письме к А. М. Авраменок (от 20/7 января 1911 г.), перехваченном полицией. Обнаруженная в полицейском архиве очень важная выписка гласит: «Недавно был реферат Ленина «Толстой и русское общество», в котором <Ленин> характеризовал Толстого как выразителя эпохи подготовки революции и эпохи революционных настроений до выступления революционного класса, отметил революционную роль его, как критика частной собственности на землю, брака современного, и реакционность его взглядов на развитие капитализма, реакционный характер его религии и пр.»². По предположению Б. Эйхенбаума, реферат Ленина представляет собой изложение его собственной статьи «Л. Н. Толстой» (первоначальное название «Значение Л. Н. Толстого в истории русской революции и русского социализма»), появившейся 29 ноября 1910 года в газете «Социал-демократ»³.

Мы знаем еще об одном публичном выступлении Ленина за границей о Толстом — в Лейпциге. Об этом свидетельствует сохранившееся в том же полицейском архиве и давно опубликованное у нас агентурное донесение из Парижа от 2 февраля 1912 года: «По полученным подполковником Эргардтом от агентуры сведениям 31 января с. г. в Лейпциге Ленин прочел реферат на тему «Историческое значение Л. Н. Толстого». Выручено было с реферата: за продажу билетов 84 марки, продано литературы «Социал-демократ» и «Звезда» на 14 марок и в пользу политических ссыльных и каторжан собрана 21 марка»⁴.

Следует отметить, что свои заграничные рефераты Ленин посвящал самым актуальным проблемам марксистской теории и текущей партийной политики⁵. И не удивительно, что Вла-

¹ Цитируемое письмо В. И. Ленина было впервые опубликовано А. Елизаровой. См.: «Пролетарская революция», 1930, № 4, стр. 135—136.

² «Красный архив», 1934, т. 1, стр. 224.

³ «Вопросы литературы», 1957, № 5, стр. 118.

⁴ «Красный архив», 1934, т. 1, стр. 228.

⁵ По данным ИМЭЛа (1955), Лениным было прочитано за границей не менее 170 рефератов, докладов и лекций («Исторический архив», 1955, № 2, стр. 3).

димир Ильич придавал своим выступлениям за границей исключительно важное значение, поскольку они позволяли быстро реагировать на те или иные события современной политической жизни России¹.

В высшей степени характерно, что ряд выступлений Ленина был посвящен Толстому. В 1908—1911 гг. «проблема Толстого» приобрела чрезвычайно острый теоретический и политический характер.

Мировоззрение и творчество Толстого Ленин осмысливает в связи с итогами русской революции. Поскольку этот великий художник сумел выразить идеи и настроения многомиллионных крестьянских масс, исследование его сложной, многогранной личности помогало уяснению некоторых своеобразных особенностей русской революции, ее сильных и слабых сторон, а также, следовательно, причин ее поражения. Необходимость извлечь правильные исторические уроки из опыта недавнего прошлого должна была стать решающей предпосылкой для анализа последующих перспектив революции в России и определения правильной политической стратегии. Наследие Толстого служило целям революции. Никогда прежде явление искусства не вовлекалось в исследование столь жизненно важных для народа, для судеб истории проблем.

И статьи и публичные выступления Ленина о Толстом дают представление о том, как высоко он ценил этого писателя, какое большое политическое значение придавал он разъяренному его творчеству; его личности, его исторической судьбы.

В своих работах Ленин не занимается анализом отдельных произведений писателя, хотя глубокое и конкретное их осмысление, несомненно, лежало в основе каждой статьи. Теоретические обобщения Ленина всегда основывались на исчерпывающем знании предмета. Ленинские статьи о Толстом драгоценны для нас именно своими теоретическими обобщениями.

Начиная свою статью о Герцене, Ленин писал: «Рабочая партия должна помянуть Герцена не ради обывательского славословия, а для уяснения своих задач, для уяснения настоящего исторического места писателя, сыгравшего великую роль в

¹ Примечательны строки письма Ленина из Женевы к Л. А. Фотиевой, относящегося к началу июня 1905 г.: «Меня вызвали в Париж по одному делу. Мне непременно хочется не терять поездки только из-за этого, а прочесть реферат. Тема: «Третий съезд и его решения». Кончается письмо такой припиской: «Если бы, паче чаяния, оказалось, что нельзя читать реферата, то я бы, может быть, вовсе не приехал. Поэтому непременно ответьте» (т. 47, стр. 34—35).

подготовке русской революции» (т. 21, стр. 255). Задача, стоявшая перед Лениным, когда он обращался к исследованию личности и деятельности Толстого, была, разумеется, иная, как была иной вся «проблема Толстого». Но в методологическом отношении ленинский подход к осмыслению Герцена и Толстого включает в себе немало общего. Оба писателя рассматриваются Лениным в аспекте исторических судеб России и ее народа. Такой угол зрения позволял исследовать деятельность каждого из них крупно, ставя на обсуждение принципиально важные проблемы их мировоззрения и творчества.

Соотнося и творчество и мировоззрение Толстого с революцией, Ленин вскрывает те противоречия русской действительности, которые отразились не только в революции, но и в сознании и произведениях великого писателя. Понимая, сколь различно сказались реальные жизненные процессы в учении Толстого и в его гениальных художественных произведениях, Ленин вместе с тем устанавливает их общий источник и очень глубоко вскрывает механизм его воздействия как на философское учение, так и на творчество Толстого.

«Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции» (т. 20, стр. 19). Такое понимание Толстого коренным образом отличалось от концепций, которые отстаивали, скажем, Н. Михайловский или даже Плеханов.

Весьма односторонний, субъективно-социологический взгляд на Толстого высказывал Михайловский. В его большой статье, озаглавленной «Десница и шуйца Льва Толстого» и претендовавшей на всестороннее раскрытие философии творчества писателя, а также его теоретических взглядов, содержалось немало метких и основательных замечаний. Но были в этой статье и грубые просчеты. Главный из них состоял в том, что необычайная сложность духовного развития Толстого, мучительные противоречия его мысли, его взгляда на жизнь рассматривались как причуды раскаявшегося барина, стремившегося успокоить страдания своей совести и искупить свою вину опрощением и поиском путей сближения с жизнью народа. Толстой как бы низводился до уровня Дмитрия Оленина или князя Нехлюдова. Муки и страдания великого писателя, отразившие трагические противоречия русской действительности пореформенной эпохи, настроения миллионов масс патриархального крестьянства, сводились по существу лишь к субъективным его переживаниям.

Естественно, такой взгляд исключал возможность понять истинный смысл и объективное значение великих произведений Толстого. Не отрицая присущего ему демократизма, Михайловский, однако, не мог понять реальные противоречия Толстого, его силу («десницу») и слабость («шуйцу»), отделить в нем утопическую патриархальность от живого демократизма. Отсюда же неспособность Михайловского понять народность творчества Толстого: «Нам, «обществу», он дал «Детство и отрочество», «Войну и мир», а народу не дал как писатель, конечно, ничего даже отдаленно похожего на что-нибудь равноценное»¹.

Много неверного было и в позиции Плеханова. Самое уязвимое в ней заключалось в искусственном разъединении крайне сложного и противоречивого феномена, именуемого Толстым, на две ипостаси: на Толстого-художника, с которым «радостно», и Толстого-мыслителя, с которым «страшно». Венчая всяческими лаврами первого, Плеханов резко отрицательно относился ко второму. Такой взгляд на Толстого, высказанный в статье «Отсюда и досюда», имел свои известные резоны. Всемирная популярность Толстого-художника вызвала обостренный интерес к его философскому учению, в котором были отсталые, реакционные элементы. И это учение весьма энергично использовалось не только в России, но и во многих других странах в интересах борьбы против революционно-освободительного движения. Плеханову представлялось чрезвычайно важным выбить это оружие из рук реакции. И надо сказать, что всесторонняя и основательная критика Плехановым толстовства была в теоретическом отношении весьма существенна.

На протяжении многих лет значение работ Плеханова о Толстом явно у нас преуменьшалось. Справедливо замечание современного автора о том, что оценка этих работ носила часто односторонний характер. В сопоставлении их с ленинскими работами о Толстом внимание исследователей было главным образом сосредоточено на выявлении ошибок Плеханова, на его расхождении с Лениным². Между тем не надо забывать, что в статьях Плеханова помимо ошибок было немало верно, основательного — такого, что было созвучно взглядам Ленина.

¹ Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1957, стр. 119.

² См.: О. Семеновский. Марксистская критика о Чехове и Толстом. Кишинев, изд-во «Картя молдовеняскэ», 1968, стр. 131.

Плеханов рассматривает Толстого в аспекте крупных проблем современной общественной жизни. Его занимает Толстой в связи с проблемой исторических судеб народа. Такой аспект анализа создавал для Плеханова теоретические предпосылки для глубокого и верного осмысления художественного и социального значения творчества Толстого, а также философских корней его учения, внутренних противоречий этого учения. И следует признать, что в плехановских статьях есть интересные и глубокие наблюдения, мимо которых не вправе пройти ни один из современных исследователей великого писателя.

Но вместе с тем поражает в статьях Плеханова дробность его восприятия Толстого. Насколько образ Толстого, при всех свойственных ему мучительных противоречиях, осмыслен целостно в работах Ленина, настолько он раздроблен и разорван в статьях Плеханова: художник в Толстом оторван от мыслителя, идейная его позиция изолирована от нравственной, эстетические взгляды — от этических. Словом, трудно даже представить себе, как весь этот конгломерат противоречий уместится в одной личности. Плеханов не объяснил эти противоречия в совокупности и не проанализировал их в единстве. И не сделал этого потому, что конкретно-исторический принцип анализа нередко подменялся у Плеханова абстрактно-логическим. Здесь заключалась слабость его статей о Толстом.

Цикл статей Плеханова о Толстом печатался примерно в те же годы, когда публиковались и ленинские статьи. На них лежит отсвет одной и той же общественно-политической ситуации в России. Тем поучительнее представляются различия между двумя авторами, различия в самой постановке вопроса, а также в методологии анализа.

Уже в первой статье плехановского цикла идет речь о том, что русская земля имеет право гордиться своим великим писателем, что сам по себе факт появления в России такого художника служит залогом лучшего будущего страны. Но гениальный талант сочетается в Толстом с «сектантством», и сектантские заблуждения писателя свидетельствуют об ограниченности общественных взглядов Толстого¹. Плеханов не объяснил и не свел воедино противоречия между Толстым-художником и Толстым-мыслителем. «Я считаю его гениальным художником и крайне слабым мыслителем»². Едва ли та-

¹ См.: Г. В. Плеханов. Симптоматическая ошибка. В кн.: Г. В. Плеханов. Литература и эстетика в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1958, стр. 361—362.

² Г. В. Плеханов. Заметки публициста. Там же, стр. 369.

кая постановка вопроса могла быть сколько-нибудь убедительной и достоверной. При всей разномасштабности художественных и теоретических возможностей Толстого нельзя, однако, забывать того, что ни в одном из своих художественных произведений Толстой не перестает быть мыслителем, философом. «Война и мир» и «Анна Каренина», «Воскресение» и «Смерть Ивана Ильича» дают достаточно убедительное представление о глубине и силе философской мысли их автора. Более того, сама постановка вопроса Плехановым о «гениальном художнике» и «крайне слабом мыслителе», как уже не раз отмечалось в нашей литературе, представляется метафизической, неправомерной. А собственно, возможен ли реально такой писатель, в котором сочетались бы «гениальный художник» и «крайне слабый мыслитель»? Подобная точка зрения объективно, разумеется вопреки намерениям Плеханова, оказывала поддержку декадентским концепциям, согласно которым творческий акт художника объявлялся имманентным и замкнутым, независимым от его «мыслительной» сферы.

Глубокие, исполненные внутреннего драматизма нравственно-философские искания Толстого, очень часто выраженные в духе христианского самоотречения, представляли собой феномен, имевший в мире, особенно в восточном, резонанс едва ли меньший, нежели его произведения собственно художественные. Эти искания были и сложными и противоречивыми и по-своему также выражали силу и слабость писателя.

Сила и слабость, «разум» и «предрассудок» были сплавлены в Толстом и были присущи ему и как мыслителю и как художнику. Ленин недаром говорит о «кричащих противоречиях», отразившихся одновременно «в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого».

Сопоставляя творчество Толстого с большими проблемами общественной жизни России, Плеханов вместе с тем фактически изолировал это творчество от современного освободительного движения. Он писал, что Толстой «был и до конца жизни остался великим баринком»¹, что он хотя и глубоко ощутил «неудовлетворительность нынешнего общественного строя», однако же «не понял борьбы за переустройство общественных отношений, оставшись к ней совершенно равнодушным»². В статье «Карл Маркс и Лев Толстой» Плеханов снова возвращается к тому же тезису, сформулировав его наиболее рез-

¹ Г. В. Плеханов. Указ. соч., стр. 376.

² Там же, стр. 377.

ко и определенно. Он говорит о метафизике как «главном источнике слабости» Толстого и в этой связи замечает далее, что писатель «остался в стороне от нашего освободительного движения»¹.

Насколько же все это отличается от ленинской концепции творчества Толстого!

Серьезно обогатили литературу о Толстом такие выдающиеся теоретики-марксисты, как Франц Меринг и Роза Люксембург. Оба они несколько раз обращались к творчеству и личности Толстого и в ряде статей пытались осмыслить историческое значение художественного наследия писателя, а также сильные и слабые стороны его философской позиции.

Статьи эти в большинстве своем были написаны в ту же пору, когда появились работы Ленина, что дает вполне естественный повод для некоторых сопоставлений.

Справедливо заметил Меринг, что ни у кого из крупных русских писателей «дар художественного творчества» не был так тесно связан «с даром философского мышления», как у Толстого². «Могучий поэт» совмещался в Толстом с «проповедником покаяния и нравственности». Истоки этого присущего великому писателю противоречия Меринг ищет в своеобразии исторических условий России. Он замечает, что литературная жизнь в той или иной стране бывает особенно богатой тогда, когда «экономика и политика еще не дозрели до свершения исторического переворота», который вместе с тем уже «предвзвещен сотнями голосов»³. Отсюда же проистекает характерная для Толстого глубина художественного изображения жизни и «причуды» его философской мысли. Говоря об интересе Толстого к «русскому деревенскому коммунизму», Меринг, однако, никак не связывал писателя с характером русской крестьянской революции и ее движущими силами.

Проблему «Толстой и революция» не могла решить в своих работах и Роза Люксембург. Оценив в Толстом «неутомимого социального мыслителя», подвергнувшего критике «весь общественный строй» буржуазно-помещичьей России⁴, она, как и Меринг, как и Плеханов, не уловила глубинных связей Тол-

¹ Г. В. Плеханов. Карл Маркс и Лев Толстой. Литература и эстетика в двух томах, т. 2, стр. 399.

² Франц Меринг. Литературно-критические статьи. М.—Л., «Художественная литература», 1964, стр. 461.

³ Там же, стр. 460.

⁴ Роза Люксембург. О литературе. М., Гослитиздат, 1961, стр. 102.

стого с настроениями многомиллионных крестьянских масс. А именно здесь был корень всей «проблемы Толстого», столь глубоко раскрытой Лениным.

Таким образом, пытаясь осмыслить творчество и личность Толстого в свете актуальных проблем исторического развития жизни России и многое преуспев в этом направлении, Плеханов, Меринг, Люксембург, однако, не сумели вскрыть характера и истинной природы противоречий, свойственных Толстому. Это сделал Ленин.

Громадное и принципиальное значение ленинских статей о Толстом состояло в том, что не только художественное наследие писателя, но и его личность исследована в них с точки зрения исторического опыта народа, характера русской революции и ее движущих сил. Отсюда целостность ленинского анализа, охватывающего все грани исследуемой проблемы, и методологическая универсальность ленинской концепции, позволяющей совершенно по-новому судить о многообразных явлениях мировой художественной литературы.

Статьи Ленина можно рассматривать как единый, целостный цикл работ, внутренне связанных между собой не только общностью мысли и взгляда на предмет, но и структурно. Каждая статья, исследуя одну какую-то грань творчества или мировоззрения Толстого, вместе с тем как бы продолжает предшествующую.

III

Особое место в ленинском цикле занимает первая и, в сущности, центральная по своему значению статья — «Лев Толстой, как зеркало русской революции», одно из самых значительных произведений творческого марксизма, давно получившее всеобщее признание.

Она была написана в Женеве, в связи с 80-летием Толстого, и появилась анонимно на страницах выходившей в Женеве большевистской газеты «Пролетарий» — в сентябре 1908 года¹.

¹ Эта единственная вышедшая при жизни Толстого ленинская статья о нем не была писателю известна. Но не может быть сомнений в том, что Толстой, в последнее десятилетие своей жизни много занимавшийся изучением современного положения России и внимательно следивший за развитием политических событий в стране, читал работы Ленина. В личной библиотеке Толстого в Ясной Поляне обнаружена брошюра «О бойкоте третьей думы», в которой была помещена статья Ленина «Против бойкота (Из заметок с.-д публициста)». Толстой читал эту работу. О том свиде-

Напомним, что подготовка к толстовскому юбилею и само его празднование стали очень крупным событием в общественной жизни России. Царское правительство приняло строгие меры, чтобы не допустить никаких выражений всенародных симпатий к великому писателю. События предшествующих лет — отлучение от церкви и вызванная им негодующая реакция в демократических кругах страны, разоблачительные статьи Толстого, появившиеся в последующие годы, — не оставили у властей никаких иллюзий относительно политических последствий, какими может быть чреват юбилей писателя. Однако сорвать юбилей не удалось. Кажется, ни одно празднование подобного рода не сопровождалось таким накалом политических страстей, как это случилось в августе 1908 года. По-своему откликнулась на юбилей и реакционная и либеральная печать, расточавшая писателю фальшивые признания в любви и настойчиво пытавшаяся исказить духовный облик Толстого и смысл его творчества.

Статья Ленина писалась в то время, когда завершилась его работа над книгой «Материализм и эмпириокритицизм», — т. е. тогда, когда Владимир Ильич жил в атмосфере особенно интенсивных философских раздумий.

Это обстоятельство на какое-то время ослабило внимание Ленина к газете. В первой половине апреля 1908 года он обратился к Горькому с просьбой помочь «Пролетарию»: «Давно, писали Вы, кончили большую работу, собирались нам помочь в «Пролетарин». Когда же? Что если бы Вы фельетончик закатали о Толстом или тому подобное? Черкните, намерены ли» (т. 47, стр. 154). Слово «фельетончик», надо полагать, здесь несет в себе определенный смысл. Не статью просит у Горького Ленин, но «фельетончик... или тому подобное». Жанр или характер выступления Горького на страницах «Пролетария», видимо, был уже предварительно обговорен. Ситуация, сложившаяся вокруг предстоящего толстовского юбилея, требовала острого выступления, направленного против лицемерия

тельствует сделанная его рукой карандашная помета. Отчеркнуты сбоку несколько строк ленинского текста, которые привлекли особое внимание писателя: «Социал-демократ, стоя на почве марксизма, выводит бойкот не из степени реакционности того или иного учреждения, а из наличия тех особых условий борьбы, при которых, как показал уже теперь опыт и русской революции, применимо своеобразное средство, называемое бойкотом» (т. 16, стр. 4). Слова «социал-демократ», «марксизм» и «бойкот» подчеркнуты карандашом Толстого (см. публикацию в «Правде», 1940, № 262). Таким образом, восьмидесятилетний Толстой следил за борьбой большевиков против бойкота III Государственной думы.

охранительной и особенно либеральной печати, вдруг восплавленной любовью к Толстому и льстиво возглашавшей его за услуги перед Россией. Вот почему от Горького ожидали едкого, сатирического, «фельетонного» выступления. Свое настоятельное обращение к Горькому Ленин в том же письме мотивировал своей крайней занятостью и именно тем, что был погружен сейчас в чтение философской литературы в связи, вероятно, с работой над книгой «Материализм и эмпириокритицизм»: «Я еще никогда так не negliжировал своей газетой: читаю по целым дням распроклятых махистов, а статьи в газету пишу неимоверно наскоро» (там же). И затем — снова: «Дайте мне полагаться по-философски, помогите пока «Пролетарию!»» (там же). Прошло после этого письма несколько месяцев. Осенью 1908 года была завершена работа Ленина над книгой, а 11 сентября появилась на страницах «Пролетария» его статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции».

Синхронность обоих сочинений Ленина — не простое совпадение. Их проблематика была в определенной мере созвучна. Наследие Толстого осмыслено Лениным в прямой связи с его теорией отражения, так глубоко и всесторонне разработанной в знаменитой книге.

Небольшая по объему статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции» отличается поразительным богатством идейного и теоретического содержания. В ней обсуждаются самые разнообразнейшие аспекты наследия Толстого, а также художественного творчества вообще.

Примечательно прежде всего название статьи. Во всех своих статьях о Толстом Ленин соотносит творчество и личность Толстого с самыми коренными проблемами русской истории, с проблемами русской революции. Это само по себе создавало определенный масштаб разговора о Толстом. В первой статье обращает на себя внимание стремление Ленина уже в самом ее названии подчеркнуть близость Толстого к революции — той революции, которой он «явно не понял» и от которой «явно отстранился». Автор статьи замечает, что такое сопоставление Толстого с революцией может с первого взгляда показаться «странным и искусственным», но объясняет этот парадокс ссылкой на чрезвычайную сложность русской революции, в которой участвовало «много социальных элементов», также не понимавших происходящего и тоже отстранявшихся «от настоящих исторических задач, поставленных перед ними ходом событий» (т. 17, стр. 206). Выразителем настроений этих-то социальных элементов и явился Толстой.

Статья Ленина носила острополюемический характер. Свою концепцию он отстаивал в полемике не только с «легальной русской прессой» — казенной и либеральной, которая в связи с восьмидесятилетним юбилеем Толстого весьма шумно выражала ему лицемерные симпатии. На примере «кадетских балабайкиных» Ленин беспощадно высмеивает особенно опасную разновидность лицемерия той части русской либеральной журналистики, которая, не веря «в толстовского бога» и не сочувствуя «толстовской критике существующего строя», однако, «приличия перед Европой» ради вдруг стала исходить фальшивыми фразами о своей любви к «великому богоискателю». И далее Ленин замечает, что, примазываясь к популярному имени для приумножения своего политического капитала, русский либерал громом и треском фразы пытался заглушить потребность ясного ответа на вопрос: «чем вызываются кричащие противоречия «толстовщины», какие недостатки и слабости нашей революции они выражают?» (т. 17, стр. 209).

В методологическом отношении это весьма существенное место в ленинской статье. Ленин связывает с революцией всего Толстого — не только великого художника-обличителя, но и мыслителя, создавшего реакционное, религиозное учение, очень опасное и вредное с точки зрения интересов революции.

Следует заметить, что необычность ленинской концепции, ее принципиальная новизна поначалу вызвала известное смущение даже среди некоторых литераторов-большевиков. Несколько лет назад на страницах одного из наших журналов была опубликована интересная мемуарная запись, относящаяся к истории появления первой ленинской статьи о Толстом.

В предъюбилейные дни 1908 года В. И. Ленин предложил П. И. Лебедеву-Полянскому, числившемуся в партии специалистом по литературным делам, написать статью в ответ на фальшивые либеральные славословия Толстому. А теперь процитирую воспоминание Лебедева-Полянского, записанное И. Черноуцаном: «Через несколько дней,— говорил Лебедев-Полянский,— я принес Ленину статью, в которой со всей суровостью и резкостью, с этойкой молодод лихостью разоблачал Толстого как идеолога среднего и крупнопоместного дворянства, непримиримого врага пролетарского революционного движения. Ленин прочитал статью, задумался, иронически улыбнулся и сказал: «Да, сурово вы его, ничего не скажешь. Но ведь он, батенька, не просто публицист и теоретик, как мы грешные, а еще и художник, и такой художник, у которого не грех поучиться и нам — партийным литераторам. Не надо бы

нам чинить над ним суд и расправу, а посерьезнее разобраться в сложных противоречиях созданных им произведений. Ну, уж раз вы настроены так непримиримо и воинственно,— после небольшой паузы сказал Ильич,— попробую я сам написать, а потом посоветуемся». Вскоре Ленин показал мне статью «Лев Толстой, как зеркало русской революции», и, откровенно говоря,— закончил Лебедев-Полянский,— пришел я в крайнее удивление и недоумение, обвинил Ленина в уступках злонамеренному либерализму и во многих других грехах. К счастью, как видите, не согласился со мной Владимир Ильич и опубликовал статью, не убоявшись упреков в либеральном уступничестве и попустительстве»¹.

Особое значение в статье Ленина имела полемика с «толстовцами» — теми почитателями и сторонниками писателя, которые отметали сильные стороны его творчества и мировоззрения и превозносили самые уязвимые элементы его верования, идеализировали философию смирения и непротivления, объявив Толстого пророком, открывшим будто бы «новые рецепты спасения человечества» (т. 17, стр. 210).

Очень важно было разоблачение этой легенды о Толстом, как о «пророке» и «учителе жизни», ввиду его колоссальной популярности в России и во всем мире. Страстные выступления писателя против разнообразных форм угнетения и социальной несправедливости снискали ему величайшую любовь и признательность в народных массах, видевших в нем своего заступника и идеолога. Между тем усиление критического, обличительного начала в Толстом совпало с вызревaniem его религиозно-философского учения — толстовства, в котором причудливо совмещалась резкая критика собственнического мира, буржуазной цивилизации, несправедливого помещичьего и буржуазно-капиталистического строя с проповедью непротivления злу насилieм. Авторитет писателя содействовал опасному распространению этого учения, направленного и против собственнического строя и против революции. Вот почему Ленин в первой же своей статье о Толстом счел нужным специально разьяснить сложность и противоречивость его позиции, особо выделив негативные элементы его верования.

В этой связи следует обратить внимание на одну деталь, до сих пор не замеченную исследователями. В статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» Ленин писал, что

¹ И. Черноуцан. Завещано Лениным. «Вопросы литературы», 1975, № 1, стр. 22.

«толстовское непротивление злу» явилось «серьезнейшей причиной поражения первой революционной кампании» (т. 17, стр. 212—213). Между тем в рукописи этой статьи перед словом «серьезнейшей» первоначально стояло другое, впоследствии зачеркнутое слово — «одной». Стало быть, первоначальная редакция фразы, видимо, была такова: «...одной из серьезнейших причин поражения первой революционной кампании». Ленин снял это слово, дабы усилить отрицательное значение «толстовского непротивления злу»¹.

В своей статье Ленин полемизирует и с самим Толстым.

Дело в том, что в годы, предшествовавшие появлению первой ленинской статьи, Толстой часто выступал в русской печати со статьями, с одной стороны, резко обличившими произвол и жестокость самовластья, с другой — выражавшими отрицательное отношение писателя к революционным методам борьбы.

После романа «Воскресение» работа великого писателя над собственно художественными произведениями стала гораздо менее интенсивной. Больше времени и сил отнимала публицистика. Ее удельный вес заметно вырос уже в 80-е годы, а в последнее десятилетие жизни Толстого она заняла преобладающее место.

Все более накалявшаяся в начале века социально-политическая ситуация в стране побуждала писателя к прямому вмешательству в дела, связанные с деятельностью правительства и официальной церкви. Отлучение от церкви не только не испугало Толстого, но еще больше обострило его ненависть ко всем органам государственной власти России и усилило решимость вести с ними борьбу.

В 1902 году он написал обращение «К рабочему народу», выразившее всю меру этой ненависти. С беспощадной откровенностью он разоблачал здесь разбойничий характер всей системы политической власти, царившей в стране, несправедливость социальных отношений, противоречие между обязанностью человека обременять себя «тяжелой, ненужной» работой и тем, что люди, «ничего не работающие», присваивают себе плоды тех, кто трудится. Какой же выход? Казалось, рассуждает Толстой, самый простой и естественный — в том, что-

¹ Эта единственная из уцелевших рукописей ленинских статей о Толстом хранится в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. См. полное ее факсимильное воспроизведение в кн.: «В. И. Ленин о Л. Н. Толстом». М., «Художественная литература», 1969, лист рукописи 14.

бы силой отнять награбленное. Но это путь, который издревле был знаком людям — рабам в Риме, в средние века — крестьянам Германии и Франции, так поступали не раз и в России во времена Разина и Пугачева, так иногда поступают ныне и в России рабочие и крестьяне. Беда, однако, в том, с точки зрения Толстого, что такой способ действия «никогда не достигнет своей цели». Тем менее можно уповать на успех теперь, когда власть опирается на силу, предоставляемую ей современной наукой и техникой. Какой же все-таки выход? Только один: отказаться от иллюзий, будто бы силой можно одолеть насилие. Вот что пишет Толстой: «Пытаясь насилем бороться с насилем, вы, рабочие, делаете то, что делал бы связанный человек, если бы он, чтобы освободиться, тянул бы за связывающие его веревки: он только затягивал бы крепче те узлы, которые держат его. То же и с попытками насилем отнять отнятое хитростью, но удерживаемое насилем» (35, 122).

В последующих своих публицистических работах, написанных в 1905—1908 гг., Толстой с еще большей убежденностью развивает эти свои излюбленные идеи. Ряд статей Толстого¹ был прямым откликом на революцию 1905 года и события, за ней последовавшие. В том же ряду должен быть упомянут и знаменитый памфлет «Не могу молчать», появившийся накануне толстовского юбилея, в июле 1908 года.

В первой из названных статей Толстой развивает давно выношенную мысль о том, что «всякое насильническое правительство» представляет собой «великое зло», а уж что касается царского правительства России, то оно «есть ужасный, бесчеловечный и могущественный разбойник». Но одновременно осуждает и всякое сопротивление ему.

В 1905—1906 годах Толстой жил в атмосфере постоянных раздумий о революции, о ее причинах и возможных последствиях для судеб России. Грозные события, отголоски которых доходили до Ясной Поляны, не давали покоя писателю, будоражили его совесть и побуждали искать выход из трагических противоречий современной жизни. «Вся революция начинается тогда, — пишет он в обширной статье «Конец века», — когда общество выросло из того мировоззрения, на котором основы-

¹ Например: «Об общественном движении в России» (1905), «Великий грех» (1905), «Конец века» (одна из глав характерно названа «Сущность революционного движения в России») (1905), «Обращение к русским людям. К правительству, революционерам и народу» (1906), «О значении русской революции» (1906), «Что же делать?» (1906), «Не убий никого» (1907).

вались существующие формы общественной жизни, когда противоречие между жизнью, какая она есть, и той, какая должна и может быть, становится настолько ясным для большинства людей, что они чувствуют невозможность продолжения жизни в прежних условиях. Начинается же революция в том народе, в котором наибольшее число людей сознают это противоречие» (36, 238). Такая постановка вопроса свидетельствовала о поразительной зоркости политической и теоретической мысли Толстого. Он ясно отдавал себе отчет в том, что революция в России выстрадана народом и, в сущности, не только закономерна, но и неотвратима. В нынешнем, 1905 году, продолжает он, более чем когда бы то ни было прежде, обострилось «противоречие между сознанием возможности и законности свободной жизни и неразумностью и бедственностью повиновения насильническим властям». Вот почему, заключает писатель, «революция 1905 года, имеющая целью освобождение людей от насилия, должна начаться и начинается уже теперь именно в России» (36, 239). Казалось, трудно представить себе большую меру убежденности в правомерности и необходимости революции, но тут же рядом, что называется, не переводя дыхания, Толстой предостерегает от опасностей революционного взрыва, пугает им и возглашает: «Насильническая революция отжила свое время». А затем снова обнаруживает полное непонимание тех политических процессов в стране, о которых только что так здраво и глубоко рассуждал: «Основная причина предстоящего переворота...— религиозная» (36, 240).

Это фразы из статьи «Конец века» — того ее раздела, который называется «Сущность революционного движения в России». Нетрудно заметить, что при всей пронизательности мысли Толстого именно сущность русской революции он и не сумел вскрыть. Его непротивленческая философия мешала понять корни революции, ее реальный смысл. Ссылка на религию как решающую движущую силу предстоящего переворота — достаточно характерна.

В полном согласии с подобной постановкой вопроса Толстой начал в том же 1905 году писать статью «Три неправды», так и не законченную и при жизни писателя никому не известную. Беспощадная по обличительному темпераменту своему, она включает в себе характерные для автора противоречия. Снова и снова раскрывая жестокую несправедливость царской власти, ее грабительскую, антинародную природу, Толстой затем предлагает неожиданный выход: «Надо не свергать правительство, не бороться с ним, не учреждать новое, а просто

жить, как будто нет правительства, и не повиноваться ни тому, которое есть теперь, ни тому, какое будет после, какое бы оно ни было» (36, 402). Верный своим взглядам, Толстой продолжает: «Надо не поддаваться ни бунтовщикам, ни правительству. Они борются между собой за власть, и рабочему народу незачем становиться в этой борьбе на ту или другую сторону» (там же).

Никогда еще ни один писатель в легальных условиях не разговаривал с властью так открыто, дерзко, непримиримо, как это мог позволить себе Толстой. Ленин подчеркивает, что устами Толстого говорила многомиллионная масса русского крестьянства, которая, хотя и не дошла до сознательной, последовательной борьбы с хозяевами современной жизни, видела в них своего непримиримого врага. Толстой с полной убежденностью писал в октябре 1905 года В. В. Стасову: «Я во всей этой революции состою в звании, добро и самовольно принятом на себя, адвоката 100-миллионного земледельческого народа» (76, 45).

В «Обращении к русским людям. К правительству, революционерам и народу» — одном из самых потрясающих своих публицистических сочинений — Толстой снова возвращается к излюбленным аргументам, обнажая одновременно и силу и слабость своего миропонимания. Вот строки, обращенные к правительству: «...Вы же желаете одного: удержаться в том быгодном положении, в котором вы находитесь. И потому вам не устоять против революции с вашим знаменем самодержавия, хотя бы и с конституционными поправками, и извращенного христианства, называемого православием...» Он призывает правительство, пока не поздно, отречься от излюбленных им методов насилия и поставить перед народом идеалы справедливости, добра и истины — более высокие и более справедливые, нежели те, которые выставляют его противники: «Спасение ваше... не в пулеметах, пушках и казнях, а в том, чтобы признать свой грех перед народом и постараться искупить его, чем-нибудь загладить его, пока вы еще во власти» (36, 304).

Характерна дневниковая запись жены Толстого, Софьи Андреевны, от 13 апреля 1909 года: «как ни прикрывайся христианством», а он «несомненно сочувствует» революции¹. О причинах русской революции и о ее последствиях Толстой

¹ «Дневники Софьи Андреевны Толстой, 1897—1909». М., изд-во «Север», 1932, стр. 242.

размышлял до конца своей жизни. За несколько месяцев до смерти, 11 марта 1910 года, он записал в дневнике: «Революция сделала в нашем русском народе то, что он вдруг увидал несправедливость своего положения. Это — сказка о царе в новом платье. Ребенком, к<оторый> сказал то, что есть, что ц<арь> голый, была революция. Появил<ось> в народе сознание претерпеваем<ой> им неправды...» (58, 24).

Так удивительно сочетались в сознании Толстого трезвый, реалистический взгляд на мир и наивная утопия, или, по выражению Ленина, «юродивая проповедь «непротивления злу» насилием» (т. 17, стр. 209).

Толстой порой сам осознавал уязвимость своей теории и ее несовместимость с реальной логикой самой жизни. В статье «Что же делать?» он рассказал о примечательном эпизоде. Однажды во время прогулки в окрестностях Ясной Поляны писатель встретил молодого человека, из крестьян. Разговорились. Парень сказал, что мужикам надо «организоваться». Толстой спросил: «Опять вооруженное восстание?» Тот ответил: «Это печальная необходимость». Толстой стал внушать парню, что одолеть зло можно лишь «неучастием в насилии», и посоветовал ему «перестать заниматься революцией». А тот: «Что же делать?» И Толстой, сокрушаясь, приходит к выводу: «Я почувствовал, что из нашего разговора ничего не выйдет» (36, 367). Словно в минуту озарения, Толстой ощутил полное бессилие своей теории, ее абсолютную нежизненность.

Во всех своих статьях Толстой выразил накопившуюся в миллионных массах крестьянства ненависть к помещикам и самодержавию, но вместе с тем ясно и определенно высказал свое отрицательное отношение к революции, с величайшей наивностью уповая на проповедь непротивления. Горький, описывая в 1900 году Чехову впечатления о своей только что состоявшейся первой встрече с Толстым в Москве, в его доме в Хамовниках, обронил удивительную по меткости фразу: «В конце, он все-таки — целый оркестр, но в нем не все трубы играют согласно»¹.

Смысл и характер трагических противоречий Толстого всесторонне проанализировал Ленин. Он, разумеется, хорошо знал его публицистические выступления. Под непосредственным впечатлением от них и появились в первой статье Ленина строки: «Толстой смешон, как пророк, открывший новые ре-

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, стр. 117.

цепты спасения человечества», а также уже приводившиеся нами слова, которыми открывается первая статья, о том, что Толстой «явно не понял» революции и «явно отстранился» от нее.

Тем не менее Ленин называет этого писателя «зеркалом русской революции».

Сравнение художника с «зеркалом» встречается отнюдь не только у Ленина. Его можно обнаружить в ряде статей о Толстом — например, у Михайловского¹, Короленко², в стихотворении Алексея Жемчужникова³ и т. д. Ленин берет обиходное сравнение, но наполняет его принципиально новым содержанием. Уподобление Толстого зеркалу выражает у Ленина способность гениального писателя отражать не просто те или иные явления действительности, а коренные стороны русской революции⁴.

Своеобразие этого «зеркала» состоит в том, что оно, независимо от субъективных антипатий и сомнений писателя, с замечательной правдивостью и глубиной отразило настроения крестьянских масс. Причем Толстой передает эти настроения так верно, что вносит сам в свое учение «их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира,

¹ В статье «Десница и шуйца Льва Толстого» сочинения писателя названы «превосходным художественным зеркалом» (Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи, стр. 151).

² В статье «Лев Николаевич Толстой» Короленко пишет: «Обыкновенно принято сравнивать художественное произведение с зеркалом, отражающим мир явлений»; и далее: «Художник — зеркало, но зеркало живое» (В. Г. Короленко. Собрание сочинений в десяти томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, стр. 96).

³ Его стихотворение «Льву Николаевичу Толстому» с подзаголовком «На 28 августа 1908 г.», опубликованное в «Вестнике Европы», 1908, № 9, начинается так:

Твой разум — зеркало. Безмерное оно,
Склоненное к земле, природу отражает:
И ширь, и глубь, и высь, и травку, и зерно...
Весь быт земной оно в себе переживает.

Работа зеркала без усталости идет.
Оно глядит в миры — духовный и телесный;
И повествует нам всей жизни пестрый ход.
То с мудрой строгостью, то с нежностью прелестной...

⁴ См.: И. А. Кронрод. Статья В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» и юбилейная литература 1908 года. «Ученые записки Ленинградского гос. пед. института им. Герцена», 1971, т. 442, стр. 150—152.

«непротивление злу», бессильные проклятья по адресу капитализма и «власти денег» (т. 20, стр. 40). В учении Толстого слились воедино протест миллионов крестьян и их отчаяние.

И еще одно важное замечание Ленина — о том, что учение Толстого не заключало в себе ничего нового, что оно не открывало никаких новых возможностей в решении сложных социальных вопросов. Толстой «не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся» (т. 20, стр. 40). Но тогда — в чем же своеобразие критики Толстого? Именно в том, отвечает Ленин, что она с такой глубиной, которая свойственна гениальным художникам, выразила ломку взглядов самых широких народных масс России. Бесстрашная критика Толстым самодержавно-помещичьего строя по характеру своему хотя и отличалась от критики, исходившей от деятелей современного рабочего движения, вместе с тем была абсолютно необходима, ибо она очень страстно и убедительно выражала самые глубинные и сокровенные стремления огромных масс людей. И здесь сказалась подлинная художественная мощь Толстого.

Ленин, однако, исследует не только социальную сущность произведений Толстого, он помогает понять и их эстетическую природу, связь его творчества с действительностью, вообще ту сферу, в которой проявилась колоссальная изобразительная энергия писателя.

Этой стороне дела Ленин придавал тоже очень большое значение, она включалась в решение важнейших политических и идеологических проблем. Лишь один пример. Ленин призывал неустанно разъяснять пролетариату эксплуататорскую сущность капиталистического общества. Но как добиться того, чтобы эта истина вошла в сердце каждого человека, в его плоть и кровь? В «Заметках публициста», написанных в 1907 году, Ленин так отвечал на этот вопрос: успех дела будет обеспечен лишь тогда, когда «к ясному сознанию» классовой природы пролетарских масс «прибавится непосредственная реакция пролетарской психики на все обличье буржуазных партий» (т. 16, стр. 65). Достижению именно этой цели может содействовать слово писателя. Ленин исключительно высоко ставил художественное познание, имевшее, с его точки зрения, свое, особое значение наряду с познанием теоретическим, но, кроме того, обладавшее возможностью добытые истины делать достоянием широчайших масс людей. В этом он видел и великую заслугу Толстого.

Многие прогрессивно настроенные мыслители прошлого отдавали себе отчет в том, сколь благотворное влияние окажет на развитие искусства революция, и хорошо понимали, что свержение диктатуры эксплуататоров окрылит духовные силы народа, вызовет его творческую энергию и создаст предпосылки для величайшего расцвета искусства. Когда-то, под впечатлением бурных событий 1848 года, композитор и поэт Рихард Вагнер восторженно писал: «Только великая Революция человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить истинное искусство; ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала у консервативного духа предшествовавшего культурного периода и что она поглотила»¹. Однако не всегда выдающиеся художники прошлого правильно понимали характер взаимодействия между искусством и революцией. Многие из них, правдиво вскрывавшие трагические противоречия современной жизни, боялись революции, пугались ее разрушительных сил. К числу таких писателей относился и Толстой. Вместе с тем субъективное неприятие революции вовсе не отрешало его творчество от революции. Оно вступало с ней в сложное и противоречивое взаимодействие. Вскрыть механизм этого взаимодействия — означало решить чрезвычайно важную эстетическую проблему. И ее блистательно решил Ленин.

«Лев Толстой, как зеркало русской революции» — в самой формулировке этого тезиса мы ощущаем тонкое понимание Лениным специфической природы искусства. Не поняв революции, отстранившись от нее, Толстой тем не менее создал произведения, которые явились зеркалом этой революции. Значит, художественное творчество обладает какой-то своей относительной самостоятельностью, не позволяющей его прямо и механически привязывать к сфере политического сознания художника.

Мысль Ленина проливает свет на вопрос, давно занимавший крупнейших эстетиков мира, — вопрос о том, как соотносятся в художественном творчестве фантазия и рассудок, художественная интуиция и рациональное начало, мировоззрение и непосредственный акт творчества.

Коря французов за рассудочность, Гёте говорил, что «фантазия имеет свои собственные законы, следовать которым не

¹ Рихард Вагнер. Искусство и революция. Пг., 1918, стр. 23.

может и не должен рассудок». И, разъясняя далее Эккерману свою мысль, он продолжает: «Если бы фантазия не могла создавать вещи, которые навсегда останутся загадками для рассудка, то фантазия вообще не много бы стоила»¹. В этой глубокой гётевской мысли обращает, однако, на себя внимание чрезмерная категоричность формулировки о границах, разделяющих рассудок и фантазию. Они кажутся здесь слишком жесткими, неподвижными.

Ленинская интерпретация очень сложного механизма художественного творчества представляется чрезвычайно гибкой, она учитывает не только различия между фантазией художника и рассудком, непосредственным актом творчества и мировоззрением, но и их, так сказать, взаимопритяжение.

Выдающееся значение имела разработка и конкретное применение к творчеству Толстого теории отражения, являющейся теоретическим фундаментом в изучении общей природы и художественного своеобразия реалистического искусства.

Громадная сила реалистического дарования Толстого дала основание Ленину рассматривать его творчество как зеркало русской революции. Не понимая революции, не разделяя ее целей и методов, Толстой тем не менее благодаря реалистической природе своего творчества оказался способным воплотить историческое содержание своей эпохи и тем самым отразить сильные и слабые стороны революции. «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» (т. 17, стр. 206) — эта чеканная классическая формула стала одной из важнейших методологических основ нашей марксистско-ленинской эстетики.

Новаторский, революционный смысл ленинской формулы заключается в смелой и оригинальной постановке проблемы взаимоотношения искусства и действительности, искусства и революции.

Правдивое изображение жизни является условием ее художественного познания и постижения ее глубинных закономерностей. В своих произведениях Толстой с такой силой обнажил социальные противоречия буржуазно-помещичьей России, с такой беспощадной прямоотой раскрыл, с одной стороны, несправедливый характер господствующего строя, а с другой — накипевшую злобу и ненависть народа к своим угнетателям,

¹ Иоганн Эккерман. Разговоры с Гёте. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 369.

что эти произведения, независимо от тех целей, какие преследовал их автор, подводили читателей к неотвратимому выводу: спасение России может быть найдено только на путях революции. Так правда жизни одерживала в сочинениях Толстого победу над его неверными теоретическими, философскими взглядами, над его проповедью непротивления злу насилем. Официальная Россия не зря так яростно ненавидела Толстого.

Однако цитированную выше ленинскую формулу иной раз интерпретировали у нас для подтверждения той мысли, что в реалистическом искусстве мировоззрение художника хотя и существенно, но слабости его могут быть вполне компенсированы стремлением и способностью художника правдиво изобразить действительность. Такое толкование принципиально противоречит и букве и тем более духу ленинской статьи.

Суть дела в том, что при определенной слабости или противоречиях мировоззрения художника искусство обычно терпит урон. Крупное дарование писателя не всегда и не автоматически гарантирует от тех или иных издержек в изображении действительности. Истинный реализм в искусстве предполагает не всякое правдивое изображение жизни, а исследование ее *«существенных сторон»*. Такое исследование доступно, конечно, далеко не всякому, а лишь *«действительно великому художнику»*. Но даже при этом его возможности не абсолютно безграничны, ибо такому художнику удается создать не полную, не исчерпывающую картину действительности, а отразить лишь *некоторые* существенные ее стороны. Передовое мировоззрение помогает писателю в наибольшей мере, с наибольшей полнотой раскрыть заложенные в его даровании возможности.

Таким образом, в ленинском анализе Толстого нет никакого противопоставления непосредственного акта творчества художника и важности для него передового мировоззрения. Напротив, со всей силой подчеркивается здесь, сколь оно существенно, это передовое мировоззрение, для искусства и как отсутствие его неотвратимо ограничивает возможности даже гениального писателя.

В своей статье *«Лев Толстой, как зеркало русской революции»* Ленин выработал тонкую и действенную методологию анализа классического наследия, позволяющую воспринимать его и оценивать во всем сложном комплексе социально-исторических и эстетических элементов. Эта методология служит замечательно точным ориентиром для уяснения разума вели-

ких писателей прошлого и свойственных им предрассудков, сильных и слабых сторон их мировоззрения и творчества. Правильное ее применение дает возможность понять воспитательное и познавательное значение творчества классиков, его народный характер и оценить в нем то, что принадлежит будущему. Эту особенность ленинской методологии чутко уловил Ромен Роллан: «Для историка литературы интересно было бы точно понять, что именно в таких людях, как Руссо, Дидро, Вольтер, во всех великих художниках-предтечах, опережает их самих, что в них принадлежит (хотя они сами об этом и не подозревают) грядущему, от которого, если бы они могли его предвидеть, они бы отреклись. Именно эту работу с прищипкой ему стремительной и ясной прямою начал Ленин в отношении писателя, которого он особенно любил...»¹

Весь пафос ленинской концепции был обращен к будущему. И естественно, что основные ее положения сохранили в полной мере свое значение для нашего времени, для исследования эстетической природы литературы нового, социалистического мира, для понимания той роли, какую играют в этой литературе высокие нравственные искания, идеалы подлинной человечности.

В ленинском анализе противоречий Толстого, сильных и слабых сторон его творчества и мировоззрения, есть еще очень важная методологическая особенность, связанная с исследованием тех сторон наследия этого писателя, которые сегодня представляют особый интерес.

Нынче у нас много спорят на тему «классика и современность». В этих спорах с несомненной очевидностью определилась ошибочная тенденция, которая проявилась у ряда театральных режиссеров (скажем также — и у отдельных литературоведов и критиков) в поверхностном осовременивании иных произведений классики или в других разнообразных формах субъективистской ее интерпретации.

Эта тенденция в основе своей антиисторична. Ибо она, безусловно, противостоит восприятию крупных произведений прошлого в живой и конкретной атмосфере своего времени.

Вместе с тем не следует забывать, что классика — не музейная реликвия. Каждой новой эпохе она открывается какими-то новыми своими гранями, и каждое новое поколение обогащает ее своим новым историческим опытом. Связь классиче-

¹ Ромен Роллан. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1958, стр. 567.

ского наследия с современностью — тонкая и сложная проблема, которую полагается решать вдумчиво и осмотрительно.

Несомненно правы те, кто выступает против метода «намёков» и «аллюзий», с помощью которого пытаются придать некую внешнюю злободневность иным произведениям прошлой литературы. Но в пылу полемики некоторые критики и театральные деятели поддаются соблазну противоположной крайности, в результате которой как бы вовсе исключаются возможность и необходимость современного взгляда на классическое наследие, и тогда великое произведение прошлого предстает обескрыленным, обреченным на хрестоматийное небытие.

Ленинский подход к Толстому современен и в то же время проникнут духом глубокого историзма. Творчество Толстого исследуется Лениным диалектически, в его живом движении, в неразрывном соотношении с процессами, происходящими в самой действительности. И этот существенный методологический урок еще далеко не в полной мере нами усвоен.

IV

Изучение наследия Толстого Ленин считал долговременной задачей. Это наследие столь емко по своему содержанию и многозначно по смыслу, что оно едва ли когда-нибудь может быть исчерпывающе исследовано. Имея в виду безграничную широту толстовского взгляда на мир, Ленин отмечает в статье «Л. Н. Толстой», что писатель «сумел поставить в своих работах столько великих вопросов...» (т. 20, стр. 19) и самой постановкой этих вопросов проявил себя художником колоссальной мощи. А несколько позднее, в статье «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение», Ленин снова возвращался к тому же тезису, указывая теперь, что Толстой как *мыслитель* «с громадной силой, уверенностью, искренностью поставил целый ряд вопросов...» (т. 20, стр. 38). Обратим внимание на то, что Ленин теперь слово «поставил» специально подчеркнул, выделив его курсивом и, таким образом, придав ему особое значение.

Надо сказать, что своей формулой в обоих случаях Ленин проникательно зафиксировал и очень важную особенность эстетической позиции писателя, видевшего достоинство художника именно в способности ставить перед обществом вопросы, выдвигаемые потребностями самой действительности. В «Люцерне» — повести, уже так отчетливо выразившей встре-

воженно-рефлектирующий, мятежный дух Толстого, где завязываются узлы многих из тех внутренних коллизий, которые будут на протяжении всех последующих десятилетий преследовать Толстого,— мы можем прочесть такие строки: «Если бы только человек выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответы на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами!» Будоражить людей, постоянно ставить перед ними вопросы, заставлять их думать, искать выхода из трагических и безысходных неполадок жизни — вот в чем, по убеждению Толстого, главное назначение искусства. В статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» Ленин говорит, что писателю была чужда «конкретно-историческая постановка вопроса», что он склонен был рассуждать отвлеченно, допуская «только точку зрения «вечных» начал нравственности, вечных истин религии...» (т. 20, стр. 101). А в подтверждение этого вывода Ленин, между прочим, ссылается на повесть «Люцерн».

Еще одна капитальная особенность ленинских работ состоит в том, что Толстой как художник и мыслитель постоянно исследуется в неразрывной целостности. Заглянем снова в статью «Л. Н. Толстой»: «...Толстой поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость» (т. 20, стр. 20). Такой подход к Толстому имеет большое методологическое значение для нашей науки. Здесь подчеркивается необходимость рассматривать в нерасторжимом единстве Толстого-художника и Толстого-мыслителя, несмотря на существенные между ними различия. В этой связи полезно было бы остановиться на одном более частном, но весьма важном вопросе.

Через всю сознательную жизнь Толстого проходит мысль о том, что человек должен постоянно заботиться о своем совершенствовании. И здесь большая роль, по мнению Толстого, принадлежит искусству. Его важнейшее назначение — в том, чтобы помочь перестроить отношения между людьми, содействовать созданию более справедливого мира. Вся эстетика Толстого росла из ощущения необходимости этих перемен и потребности сделать жизнь более совершенной, более соответствующей интересам человека.

Искусство помогает воспитанию человека в человеке, оно возвышает его душу и очищает от скверны повседневного существования. Позднышев из «Крейцеровой сонаты» далеко не разделяет этих убеждений Толстого, но даже он не может не

признать той значительной силы воздействия на людей, которая заключена в искусстве. «Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу... Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку».

Льву Толстому, пожалуй, как ни одному из крупных писателей XIX века, было свойственно сознание громадной ответственности своей как художника перед историей. Он с негодованием отвергал прошлое представление об искусстве как забаве и видел в нем «одно из условий человеческой жизни» (30, 63). Искусство, писал он одному литератору, «великое дело и нельзя его делать шутя...» (63, 425).

Толстого часто корили за то, что он в своих определениях искусства преувеличивал роль чувственного начала. *«Искусство,— убеждал он,— есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»* (30, 65).

Это и ряд других сходных определений Толстого были оспорены в «Письмах без адреса» Плехановым, полагавшим, что Толстой в своем трактате «Что такое искусство?» дает одностороннее определение художественного творчества. Плеханов считал, что в некоторых теоретических формулировках Толстого не хватает одного элемента: искусство выражает не только чувства людей, но и их мысли — причем не отвлеченно, а в живых образах¹. Это замечание Плеханова было понято иными критиками в том смысле, что Толстой будто бы вообще принципиально исключает из сферы искусства мысль, во всех случаях ограничивая его лишь областью чувства.

Неосновательность подобных упреков давно стала очевидной. Подчеркивая роль чувственного начала, Толстой вовсе не хотел сказать, что оно всеобъемлюще и не связано с другими формами познания действительности. Он отмечал, что наука и искусство столь же тесно связаны между собой, как «легкие и сердце». Толстой не исключает из искусства «разумное начало», но утверждает, что оно проявляется у художника в чувственной форме: он называет искусство «органом жизни

¹ См.: Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 3—4.

человечества», который переводит «разумные начала людей в чувство».

Смешно подозревать Толстого в том, что он стремился изгнать мысль из искусства. Толстой был одним из самых мощных интеллектуальных писателей мира. Тургенев недаром называл его «художником мысли». Герои Толстого ведут напряженную духовную жизнь, их постоянно мучают вопросы о смысле и цели человеческого существования.

Находясь в самом пекле сражения, ежеминутно рискуя головой, герои севастопольского цикла и «Войны и мира» спокойно рассуждают о самых отвлеченных и сложных вопросах бытия. На лице каждого из них — отблеск напряженной мысли. Описывая в одной из редакций рассказа «Севастополь в декабре месяце» тяжелые бои на четвертом бастионе, которые ведут русские матросы, Толстой обращает внимание читателя на существенную деталь: «...здесь на каждом лице кажется вам опасность, злоба и страдания войны, кроме этих главных признаков, проложили еще следы сознания своего достоинства и высокой мысли и чувства» (4, 181).

Хорошо ощущая уязвимость Толстого-мыслителя, Ленин всегда восхищался его громадной интеллектуальной силой и видел в нем художника, наделенного удивительной глубиной чувства и необычайной зоркостью мысли. «Критика Толстого,— писал Ленин в статье «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение»,—...отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении «дойти до корня», найти настоящую причину бедствий масс...» (т. 20, стр. 40).

Чувство в человеке нерасторжимо с мыслью. Произведение искусства, лишенное глубокой мысли, обречено на плоское, натуралистическое отображательство. Высмеивая это встречающееся у иных писателей подобие искусства, Толстой, по свидетельству А. В. Жиркевича, говорил: «Идет мужик — опишут мужика, лежит свинья — ее опишут и т. д. Но разве это искусство? А где же *оухотворенная мысль*, делающая бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца...»¹ «Писать без мысли» — для Толстого было равносильно писанию «без цели» (47, 60).

Толстой был художником-мыслителем — не только потому, что он в своих произведениях ставил и решал величайшие духовные проблемы современности. Толстой владел сложней-

¹ «Литературное наследство», 1939, т. 37—38, стр. 422.

шим искусством *изображения* мысли и мыслящего человека, он умел делать зримыми, реально ощущаемыми самые заповедные тайны бытия — например, процесс рождения мысли, ее развития. Мысль для Толстого — великое и радостное чудо, и он не уставал преклоняться перед ним и прославлять его.

Толстой много писал о своеобразии художественного мышления. В основе каждого произведения искусства, неоднократно утверждал он, лежит определенная мысль. Но произведение не есть лишь простая совокупность мыслей, пусть даже самых истинных и глубоких. Для него характерно своеобразное «*сцепление мыслей*». Толстой полагал, что мысль в художественном произведении, сохраняя все значение мысли, вместе с тем уже утрачивает свою отвлеченность и обретает как бы чувственную конкретность.

Как должен писать художник — из «головой» или из «сердца»? Толстой любил заострять этот вопрос и иногда отвечал на него с запальчивой категоричностью. В одном из вариантов его первого опубликованного произведения — повести «*Детство*» — он писал: «Можно петь двояко: горлом и грудью. Не правда ли, что горловой голос гораздо гибче грудного, но зато он не действует на душу? Напротив, грудной голос, хотя и груб, берет за живое. Что до меня касается, то, ежели я, даже в самой пустой мелодии, услышу ноту, взятую полной грудью, у меня слезы невольно навертываются на глаза. То же самое и в литературе: можно писать из головы и из сердца. Когда пишешь из головы, слова послушно и складно ложатся на бумагу. Когда же пишешь из сердца, мыслей в голове набирается так много, в воображении столько образов, в сердце столько воспоминаний, что выражения — неполны, недостаточны, неплавны и грубы. Может быть, я ошибался, но я останавливал себя всегда, когда начинал писать из головы, и старался писать только из сердца» (1, 208).

Это противопоставление «сердца» — «голове» носит здесь, разумеется, полемический характер. И, однако же, совершенно бесспорно приписывать Толстому намерение принизить роль мыслительного элемента в искусстве. В одной из своих незавершенных теоретических работ — «О том, что есть и что не есть искусство...» — он прямо заявляет, что произведение искусства есть результат, добытый «напряжением чувства и мысли» (30, 221). Работа мысли художника особенно замечательна тем, что именно она содействует «расширению кругозора» людей и увеличению «духовного богатства, капитала человечества».

Говоря о том, что Толстой в своих произведениях сумел поставить «столько великих вопросов», Ленин тем самым подчеркивал *новизну* Толстого как художника. Отсюда — и замечательная формула Ленина о том, что эпоха подготовки революции благодаря гениальному освещению Толстого выступила «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (т. 20, стр. 19). Перед нами — еще один пример того, как емкое ленинское определение вбирает в себя оценку и творчества писателя и самую сокровенную сущность его эстетической позиции.

Творчество истинного художника безгранично в своих возможностях отражать новые стороны жизни. Толстой не без иронии вспоминает об одной беседе с И. А. Гончаровым — о том, как этот «умный, образованный, но совершенно городской человек» сказал, что после «Записок охотника» ничего из народной жизни писать уже нельзя, все, мол, исчерпано. Неверно все это, полагал Толстой. Жизнь — безграничный источник нового. Писатель должен только суметь увидеть его и правдиво изобразить.

Понятие «нового» занимает центральное место в эстетике Толстого. Умение подметить новое и передать его другим людям, собственно, и есть, по убеждению Толстого, коренное свойство художественного таланта.

Но указанное свойство вовсе не автоматически проявляется в каждом художнике, оно может быть и погублено в нем. В этой связи Толстой пишет замечательные строки: «...для того, чтобы художник мог видеть новое, ему нужно смотреть и думать, не заниматься в жизни пустяками, которые мешают внимательно вглядываться и вдумываться в явления жизни. Для того же, чтобы... то новое, что он видит, было важно для людей, он должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества» (30, 224). В другом месте Толстой, развивая ту же мысль, добавляет: «...ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником» (30, 435—436).

Способность художника открыть нечто новое в жизни есть, по выражению Толстого, «основное условие» искусства. Ничто так наглядно не обнаруживает бездарности, творческой немощи художника, как забвение данного «условия».

К этой мысли Толстой многократно возвращался не только в теоретических своих рассуждениях. Мы встречаемся с ней и в его художественных произведениях.

В «Анне Карениной» противопоставляются два типа искус-

ства — истинное и дилетантское. Первый из них представлен в образе художника Михайлова. Что бы он ни писал, он писал свое, незаемное, ни на что не похожее. Толстой с откровенной симпатией пишет о Михайлове: «О своей картине, той, которая стояла теперь на его мольберте, у него в глубине души было одно суждение,— то, что подобной картины никто никогда не писал. Он не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать и передал в этой картине, никто никогда не передавал. Это он знал твердо и знал уже давно, с тех пор как начал писать ее...»

Михайлову противопоставлены дилетант Вронский и его приятель Голенищев. Оба они увлекаются живописью, и оба они бессильны создать что-нибудь свое, оригинальное, не похожее на то, что есть у других. Такое художество беспечно и бесплодно. Мерилом истинности произведения искусства для обоих приятелей является степень его приближенности к какому-нибудь знаменитому образцу. Вронский написал картину из средневековой жизни. И он сам и Голенищев «находили, что она была очень хороша, потому что была гораздо более похожа на знаменитые картины, чем картина Михайлова». Мы отлично чувствуем в этой фразе безжалостную иронию Толстого.

По его убеждению, настоящее произведение искусства всегда открывает человеку нечто новое, «добытое напряжением *чувства и мысли*». Но это новое, чтобы придать произведению искусства истинное звучание, должно быть важно для людей, должно быть источником блага для них, ибо «новому злу, новому соблазну, ввергающему в зло людей, не может быть придано значения, придаваемого искусству...» (30, 447—448). Новое только потому, что оно новое, бессильно увлечь общество. В беседе с А. В. Жиркевичем Толстой однажды заметил: «...новизну надо понимать в связи с пользой. Я иначе этого не признаю»¹.

Так снова и снова смыкаются эстетика и этика Толстого.

На протяжении многих лет размышлял Толстой о том, как соотносятся между собой эти две области. Независимо от окончательного исхода своих раздумий, он всегда защищал мысль, согласно которой этическое начало играет преобладающую роль в искусстве. Однако здесь перед Толстым возникал еще один вопрос: искусство по самой природе своей служит добру, а между тем — мыслимо ли из этого правила исключение? Вначале Толстой не допускал такой возможности. Но за-

¹ «Литературное наследство», 1939, т. 37—38, стр. 422.

тем изменил свою позицию. Отсюда следовало признание того, что одни произведения искусства приносят человеку пользу, а другие могут причинить вред. В сознании Толстого эти два типа искусства никогда не были равноценны. Напротив, художник со столь обостренным нравственным чувством, он не мог примириться с произведением искусства, полезность которого для человека представлялась бы сомнительной.

Толстой постоянно подчеркивал, что искусство никогда не может безнаказанно попирает нравственный закон. Если красота — святыня, то ей нужно служить с чистой, незапятнанной душой. Художник не имеет права игнорировать границу, разделяющую добро и зло. Он должен «страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение» (25, 373).

Буржуазные эстетики нередко упрекали Толстого в том, что он якобы упразднил красоту и принес ее в жертву добру. Толстой «считает возможным поднять искусство, уничтожив момент эстетического удовольствия, а следовательно и момент красоты... То искусство без красоты, которое проповедует Л. Н. Толстой, является колоссальной нелепицей...»¹. «Слабая сторона теории искусства графа Толстого... состоит в попытке устранить из эстетики понятие красоты»². Таким обвинениям, раздававшимся в адрес Толстого, несть числа.

Но достаточно беспристрастно прочитать любую теоретическую его работу, чтобы убедиться в несостоятельности этих измышлений.

Речь, однако, должна идти о другом. Толстой видел трагические противоречия собственнического общества. Одно из них, по его убеждению, состояло в том, что красота и добро в этом мире почти несовместимы. Они словно пребывают на разных полюсах. «Чем больше мы отдаемся красоте,— пишет Толстой,— тем больше мы удаляемся от добра» (30, 79). И это ненормально, ибо противостоит природе обоих явлений. Толстой называет глупостью суждения Гегеля и Баумгартена о том, что красота есть нечто самостоятельное наравне с истиной и добром. Он замечает, что подобные идеи разделяются лишь теми художниками, которые оторвались «от общения с массой народа» (30, 264).

Придавая большое значение эстетическому началу в художественном произведении, Толстой никогда не поступался тем, что называл собственно искусством. Беспощадный к себе, он

¹ «Русская мысль», 1898, № 2, стр. 58.

² «Русский вестник», 1898, № 7, стр. 15.

был непримиримо требователен к другим, никому не прощая малейшей фальши в художественной ткани произведения. Любое нарушение художественной правды вызывало в нем яростный протест.

Работы Ленина о Толстом заключают в себе целостную, всеобъемлющую концепцию, позволяющую понять не только самые трудные аспекты творчества и мировоззрения писателя, их сложное взаимосцепление, но и помогающую уяснить и многие кардинальные грани его собственной эстетической позиции. Но в освещении этой проблемы наша наука далеко еще не сказала своего веского слова.

V

Ленинские статьи о Толстом всегда читаешь с каким-то удивительным чувством. Они давно вошли в хрестоматию нашей марксистской эстетики, и почти каждая их фраза воспринимается как строка из хорошо и давно знакомой песни. И вместе с тем всякий раз, перечитывая эти статьи, открываешь в них новые грани, прежде не замеченные. Они вызывают новые ассоциации, толкают мысль. Такова природа подлинно великого творения человеческого духа. Оно неисчерпаемо.

В статьях Ленина поражает широта философско-исторического взгляда на Толстого. Никогда еще прежде творчество и мирозерцание писателя не воспринимались в такой нерасторжимой связи с социально-историческими процессами его времени. Здесь — важнейший и поучительнейший методологический урок нашей литературной науке и художественной критике, все еще нередко исследующим явления искусства имманентно или вне достаточно глубокого учета их органической взаимообусловленности с реальными факторами самой жизни.

Статьи Ленина о Толстом одинаково поучительны для художника, а также — нашего брата критика и литературоведа.

Глубина проникновения ленинской мысли в самые тайники писательской лаборатории Толстого, поразительный по глубине и точности анализ механизма сцепления мировоззрения Толстого и его творчества — все это интересно и важно художнику с точки зрения не только познания, но и *самопознания*. А даже в наших условиях, когда советские писатели связаны единством и общностью своего мировоззрения, это «сцепление» действует всегда индивидуально, и понять его внутреннюю закономерность — задача очень непростая и нелегкая. Далеко не всякий писатель способен отдавать себе ясный отчет в том, как

рождается его собственное произведение, и объяснить все бесчисленные сплетения событий, поступков, человеческих судеб, составляющие живую плоть романа, драмы, поэмы.

Художник должен быть зрячим. Когда-то в старину иные из писателей — бывали среди них и очень крупные — любили сопоставлять себя с птицей, поющей и самой не ведающей того, что она делает. Это сопоставление давно изжило себя, и едва ли ныне оно придет в голову серьезному художнику.

Тем не менее работа над повышением уровня «сознательности» творчества сегодня продолжает оставаться еще очень серьезной задачей. Великие писатели прошлого были, как правило, и великими мыслителями, принимавшими близко к сердцу не только разнообразные явления материального бытия своего народа, но и сложнейшие проблемы духовной, в частности эстетической, жизни общества.

Статьи Ленина о Толстом — не только сгусток мысли. Они учат мыслить и с величайшей убедительностью доказывают, сколь необходимо для писателя здоровое, передовое мировоззрение, помогающее ему быть зрячим и сознательно управлять всем механизмом своего творчества.

Ленинские работы о Толстом драгоценны для нашего литературоведения. Они являют собой образец подлинно научного исследования творчества писателя — исследования, в котором оказались столь нерасторжимо сплавлены конкретность и историзм анализа, ощущение живой и сложной специфики искусства и глубочайшее понимание диалектики его внутренних связей с идеологической жизнью общества, с политикой.

Между тем литературоведение наше далеко еще не освободилось от антиисторического подхода к тем или иным явлениям художественного наследия. Все еще порой встречаются работы, в которых явно ощущаешь стремление автора «улучшить» классика, «выпрямить» его, елей и ладан в этих случаях оказываются преобладающими «красками» анализа.

В последнее время усилился в нашей критике и историко-литературной науке интерес к проблемам народности. И это естественно. Вечно живая проблема, она на каждом последующем витке истории и новом этапе исторического бытия общества наполняется новым, современным содержанием. И не удивительно, что вокруг упомянутой проблемы никогда не утихают страсти, не умолкают споры. С ней связаны коренные проблемы нашего искусства — его общей идейной направленности и художественного своеобразия, путей его развития.

Ключ к правильному пониманию проблемы народности со-

держится в работах Ленина «Партийная организация и партийная литература» и статьях о Толстом.

Важнейшим звеном этой проблемы является признание того, что искусство принадлежит народу. Декадентская эстетика с характерным для нее культом избранной личности, которой-де только и доступны высшие духовные ценности, всегда отставала и ныне продолжает отставать элитарное искусство, лишенное народных корней, обслуживающее лишь некую аристократию духа. В ленинской концепции народности центральное место занимает мысль о том, что искусство, тесно связанное с жизнью народа, правдиво выражающее его стремления, глубоко отражающее важнейшие процессы самой жизни,— такое искусство и есть подлинно народное, достойное высочайшего признания всего народа.

Буржуазная идеология подсекает народные и национальные корни художественного творчества. В музыке и живописи, в театре и литературе она насаждает национально безликое искусство, лишенное коренных связей с жизнью народа.

Своеобразной реакцией на такое национально обезличенное искусство явился возникший с некоторых пор у нас обостренный интерес к осмыслению глубинных истоков нашей литературы и ее национальных традиций. И не было бы в том, разумеется, ничего предосудительного, если бы эти сложные вопросы решались с верных позиций. К сожалению, не всегда бывает так.

Одно время стало своего рода модой вытаскивать из исторического небытия имена тех или иных деятелей старой России и с ними связывать решение больших проблем нашей культуры. Об этом уже не раз писалось в нашей печати. То вдруг откроется нам одна из мрачных фигур русской публицистики XIX века — Константин Леонтьев, которого рекомендуют в качестве близкого друга Льва Толстого, или протопоп Аввакум, который вместе с боярыней Морозовой и... Степаном Разиным одной общей компанией будут объявлены выразителями русского национального духа. То нежданно-негаданно вытаскают из-за исторических кулис генерала Скобелева, коего яко выдающегося авторитета-мыслителя призовут к решению принципиальных философско-исторических, а то и современных социальных проблем.

Естественным развитием подобных взглядов является пренебрежительное отношение к передовым, демократическим традициям русской общественной мысли. Так, в одной из журнальных статей было замечено, что влияние декабристской

идеологии на Пушкина вступало в непримиримое противоречие с главным направлением творчества великого поэта и мешало его духовному развитию. А вскоре тот же автор в другой статье, опубликованной на страницах того же журнала, объявил освободительные порывы русской революционной молодежи XIX века «волонтаристскими химерами». Говоря об узости круга дворянских революционеров и о том, что они страшно далеки от народа, Ленин, однако, тут же подчеркивал великое историческое значение деятельности этих людей: «их дело не пропало». Как известно, еще более высоко ценил Ленин деятельность следующего героического поколения разночинцев, выдвинувшего людей, которые стали прямыми предшественниками русской социал-демократии. А вот нам пытаются внушить, что усилия русской революционной молодежи тех лет были лишь трагическим «предрассудком». «Надеясь, что ее героические усилия изменят ход истории, — читаем мы дальше, — она во имя этой цели сгорала в чахотке, томилась в крепостях, страдала на сибирской каторге, кончала жизнь на эшафоте, а между тем жертвы, ею принесенные, не окупилась» («Молодая гвардия», 1969, № 12, стр. 292). Ленин говорил: «их дело не пропало» (эти слова, сказанные о декабристах, относились, разумеется, не только к ним), а упомянутый выше критик нам внушает: их жертвы «не окупилась»...

В иных случаях сложные, противоречивые явления нашей истории и культуры выпрямляются и провозглашаются последовательно прогрессивными и народными.

Когда-то, в конце 30-х годов, после того как стала изживать себя вульгарно-социологическая методология, появилась у нас в критике и литературоведении — в качестве реакции на нее — теория единого потока. Все большие писатели прошлого были объявлены народными, выразителями некоего единого общенационального, народного духа. Нечто схожее встречается в отдельных статьях и ныне.

В статье «Герои «оговорочки» Ленин высмеял статью меньшевика В. Базарова «Л. Н. Толстой и русская интеллигенция». В статье этой автор сделал сенсационное открытие, будто бы наша отечественная интеллигенция «единодушно признала Толстого — *всего* Толстого — своей совестью». Ленин по этому поводу негодуяще заметил, что такой статьей никак не может «не возмутиться человек, хоть капельку дорожающий марксизмом» (т. 20, стр. 90). Там же Ленин разбирает статью М. Неведомского, в которой речь идет о Толстом как о «великом, *цельном* человеке», фигуре, «вылитой из единого чистого

металла», «живом воплощении единого принципа». И замечает по этому поводу: «Уф! Говорит красно — и все ведь это неправда. Не из единого, не из чистого и не из металла отлита фигура Толстого» (т. 20, стр. 94). Все ленинские работы о Толстом пронизаны ощущением «кричащих» противоречий, свойственных ему как писателю и мыслителю. Говоря о всемирно-историческом значении Толстого, Ленин ни на один момент не забывал слабых сторон его мировоззрения и творчества — его «юродивой проповеди», «непротivления злу насилieм», «культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины», его претензии на открытие новых рецептов «спасения человечества» и т. д. Ленин отдавал себе отчет в том, что Толстой представляет собой совокупность многих, порой очень противоречивых слагаемых, и поэтому, говоря о наследии Толстого, надо всегда отделять злаки от плевел.

Но вот почитайте, например, статью «Родники бьют из глубины»: «Для лучших современных писателей утверждение народности своего творчества означает поиск той духовности, которую *излучает каждая страница* (курсив мой.— С. М.) Пушкина, Толстого или Достоевского» («Наш современник», 1969, № 2, стр. 106). Вот оно что, оказывается! *Каждая страница* Толстого (видимо, имеются в виду и те страницы, где он пишет о ненужности и бессмысленности революции и выступает с проповедью непротivления злу насилieм!) и Достоевского (очевидно, включая и те страницы его сочинений в которых автор проповедует религию как единственный путь спасения человека от мирового зла!), — стало быть, каждая страница этих писателей излучает ту духовность, которая ведет к утверждению народности!..

Диву даешься, читая подобные откровения. И не так легко ответить на вопрос: чего в них больше — теоретического легкомыслия или простой неосведомленности...

Легкомыслие кажет себя в разнообразных формах. Но особенно энергично — в стремлении представить классическое наследие лишенным каких бы то ни было идейных, философских, нравственных коллизий. Нестерпимой фальшью, елеем и благодатью отдает от таких писаний, в коих предстают иконописные лики наших великих художников прошлого...

Неизменным оружием в борьбе против подобных поветрий является для нас Ленин, в частности и в особенности — его статьи о Толстом.

Памятна состоявшаяся на страницах журнала «Вопросы

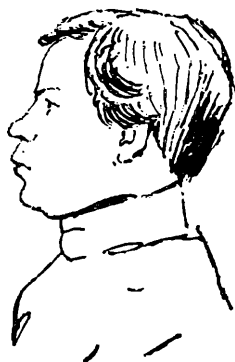
литературы» лет десять назад дискуссия о литературно-эстетической позиции раннего славянофильства. Некоторые участники этой дискуссии, справедливо полемизируя с прямолинейными вульгарно-социологическими взглядами на славянофильство, пытались, однако, представить это идейное течение таким образом, будто бы оно выполняло в истории русской общественной мысли вполне прогрессивную роль и якобы даже революционные демократы признавали его «позитивную функцию». При этом отношения революционных демократов и славянофилов толковались как некая благодная идиллия. Тенденциозным подбором цитат и необъективным их комментированием создавалась картина совершенно невероятная: как будто бы не было и в помине ожесточенной идейной борьбы Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова против славянофилов. Вся история русской общественной мысли XIX века предстает в такой интерпретации совершенно искаженной. Естественно, что подобная точка зрения встретила серьезные возражения. В действительности революционные демократы видели в славянофилах своих опасных идейных противников, с которыми в главных идеологических и теоретических позициях они коренным образом расходились, хотя вовсе не перечеркивали все, что те делали, а иногда даже отмечали и некоторые положительные стороны их деятельности. Но в главном — расходились.

Необходимо помнить о социально-исторических, классовых критериях в оценке сложных явлений исторического прошлого. Замечательный пример социально-исторического анализа явлений литературы дают нам, как мы видели, ленинские статьи о Толстом. Некоторыми участниками упомянутой дискуссии справедливо было замечено, что методология этих статей включает в себе основу для правильного решения и проблемы славянофильства...

Задачи современного изучения классического наследия требуют конкретного, исторического подхода ко всем его элементам — идейным и художественным, требуют особого внимания к выяснению прогрессивных и реакционных сторон мировоззрения писателя. Во всем этом реально и проявляется ленинский принцип партийности в исследовании классики. Работы Ленина о Толстом представляют собой неиссякаемый клад методологических идей и эстетического опыта. Развивая дальше эти идеи и опираясь на этот эстетический опыт, мы можем двигать вперед нашу литературную науку.

В. Д Н Е П Р О В

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ
СИЛА
ТОЛСТОВСКОЙ
ПРОЗЫ



Начнем с эстетически несомненного, с того, что воспринято всеми и признано всеми: Толстой доводит до высшей степени ощущение нашего присутствия в художественно воссозданном мире. «Эффект присутствия» — первое, что открывается читателю. Сочинения Толстого оказывают единственное в своем роде освежающее действие, какое возникает при непосредственном соприкосновении со всем богатством бытия; воображаемое поднимается до такой жи-

восте и красочности, что, казалось бы, может соревноваться с впечатлениями самой жизни. Изобразительная мощь толстовской прозы приближает нас к красоте и глубине мира.

Имеет смысл еще раз попытаться ответить на вопрос: как же создается такая изобразительная мощь и как она связана с важнейшими сторонами творчества Толстого.

I

Один из важных элементов толстовской изобразительности — особая, присущая его искусству форма целостности, структура целостности. Форма эта присуща образам на всех уровнях: малым и большим, представляющим отдельные характеры и всю картину мира.

Ясное представление об этой целостности могут дать знаменитые толстовские «подробности». Их особая роль была ясна современникам. Запись Достоевского — «... с подробностями à la Толстой» — имела назначение оперативной художественной формулы: делай так. Эту особую роль отметил Тургенев, прочитав первую часть «Войны и мира», — и одобрил.

В Дневниках Толстого рано обозначилось его сознательное стремление к новому приему изобразительности. Во-первых, Толстой хотел изображения, которое было бы «не описанием», во-вторых, он соотносил «генеральное» с «мелочным».

Разумеется, эпическое произведение не может обойтись без описаний. Не обходится без них и Толстой. Но, стараясь понять его эстетически настороженное отношение к описаниям, легко находишь для этого основания. И дело тут не в том, что и мастерски выполненные описания, если их много и они длинны, могут показаться читателю скучноватыми благодаря отделенности от действия. Важнее то, что они часто не дают нам ощущения единого и слитного образа. Наше воображение следует за перечислением признаков лица или предмета и останавливается там, где останавливается автор. Мы узнаем, какие у героя черты лица, какие глаза, красив ли он, носит ли усы, какого роста и какой толщины, быстр или медлителен и т. д. Однако описание в таком роде, сколь бы ни было оно метко, не дает нам способа соединить все эти черты в неповторимую и цельную индивидуальность. Мы скорее знаем, как выглядит персонаж, чем его видим, скорее знаем о его красоте, чем наслаждаемся ею. Кроме того, описанию, предваряющему поведение, трудно получить сквозное значение в боль-

шом романе. О специфических трудностях описания в поэзии много остроумного и верного сказал уже Лессинг в своем «Лаокооне».

Иначе строится толстовское изображение, сопрягающее «генеральное» с «мелочным». К большой линии, охватывающей поведение данного лица, добавляется маленькая черточка, благодаря которой весь образ становится видимым и целым. Между характером персонажа и отдельной его приметой находится пустота, заполняемая воображением. Толстой-художник задолго до «гештальт-психологии» знал: достаточно дать немногие опоры нашему воображению, чтобы оно восстановило полноту образа. Из внешности красавицы Элен Курagiной нам известны лишь ее ослепительные плечи, стан, неподвижная улыбка. Но уже в этом показаны особенности ее красоты — сильной и лишенной человечно изящного и тонко женственного. Плечи и неподвижная улыбка связываются в одно целое с тем, что нам ведомо о ее разврате и подлом эгоизме. Разумеется, мы не видим Элен, а как бы ее видим, но возникающий при этом образ ярче и определеннее, чем если бы мы знали, какие у нее черты лица, какой голос, движения и т. п. Все это, оказывается, можно опустить не только без вреда, но даже с пользой для цельности образа.

Толстой возвращается к подробности снова и снова, обогащает ее смысловыми и живописными оттенками в разных ситуациях. Опираясь на такую подробность, воображение способно замкнуть связь, соединяющую внутреннее и внешнее. Рисуя Анну Каренину, Толстой предлагает нашему воображению ряд опор. Тут и порхающая улыбка, и блеск взгляда, и завитки волос, и круглая шея, и полные руки с крохотной кистью, и легкая походка. Но принцип остается тем же: не описание, а приметы, замыкающие связь внешнего и внутреннего, — читатель не пассивно принимает образ из описания и перечисления признаков, а активно синтезирует его в воображении.

Подробность у Толстого не только устанавливает контакт между частным проявлением и тем целым, которое проявляется. Она также ведет к полноте чувства реальности. Вот запись в Дневнике (18/VIII 1890 г.): «К *«Отцу Сергию»*. Подробность, долженствующая дать уровень реальности. *Адвокат на морозе втягивает соплю. И от него пахнет духами, табаком и ртом*» (51, 78).

Слова: уровень реальности, разумеется, включают в себя много значений. Например: момент безразличия детали к сути

изображаемого лица. То, что у невозмутимо и ясно доброй Вареньки («Анна Каренина») «большие, но прекрасные зубы», не имеет ни малейшего касательства к ее характеру. Точно так же широкие бедра официанта, подававшего обед Стиве Облонскому и Левину, совершенно независимы от его официантских ухваток. Именно случайность деталей создает впечатление невыдуманности. Если бы все они были устремлены к общему смыслу — строительная работа автора была бы слишком осязаемой, а иллюзия — неполной. Поэтому рядом с направленными подробностями встречаются подробности ненаправленные — элемент нестройности, невыровненности, обеспечивающий «уровень реальности».

То, что адвокат, к которому пришел советоваться Каренин, всякий раз кидается к пролетающей моли, — штрих, поддерживающий своей живой неожиданностью реальность сцены и вместе с тем подчеркивающий социальную дистанцию внешности и поведения обоих участников сцены. Безвкусица наряда и профессиональных манер адвоката — и безупречная холодная сдержанность «накрахмаленных» манер знатного чиновника. Подробность выступает в двойной функции: подкрепляя «уровень реальности», она самоцельна и существует вроде бы ни для чего; смыкаясь со всем содержанием сцены, она целеустремленна. И художник позволяет нам ощутить эту двойственность. «Он посмотрел на моль, пролетающую перед его носом, и дернулся рукой, но не поймал из уважения к положению Алексея Александровича». И еще через страницу: «Возвращаясь к месту, он поймал незаметно еще одну моль». Деталь — с продолжением; она начинает жить своей особой жизнью, и оба ее художественных значения заметно отделяются друг от друга.

Подробность у Толстого не живет сама по себе, но всегда — в сопряжении. Возникает живой образ, достигаемый не описанием, а именно сопряжением. Но в одних случаях образ рождается благодаря сомкнутости детали с сутью особого характера или цельностью определенного содержания; в других случаях он рождается благодаря сомкнутости детали с чувством реальности — огромное количество подробностей, рассеянных на пространстве романа, как мощная опора, держат то, что Толстой назвал «уровнем реальности».

Теперь обратимся к форме целостности, возникающей не на уровне отдельного образа, а на уровне произведения. В «Войне и мире» писатель соединяет в одной картине движения народов, действия больших масс с переплетениями част-

ных и индивидуальных судеб и, далее, с тем, что совершается в душевном и идейном развитии отдельных людей. Каждый из этих элементов необходим, чтобы сложилась эпическая цельность. С ней естественно связана задача: суммировать эпизоды, одновременно происходящие в разных местах и совместно образующие поток великого исторического события. Множество сплетающихся и расплетающихся сюжетов образуют общее движение романа.

Весьма замечательно, что такая структура эпической целостности осталась современной через столетие после «Войны и мира». Художественный опыт Толстого оказался необычайно важным именно для советской литературы. Это невооруженным глазом видно в романах Фадеева и Шолохова о гражданской войне, но видно также в трилогии Симонова о войне с фашистской Германией.

Несколько иначе складывается форма целостности в «Анне Карениной». Сюжет трагический движется рядом с сюжетом эпическим. Как известно, только «Анну Каренину» писатель готов был назвать романом в установившемся смысле: действие стремится к развязке. Это суждение, однако, требует дополнения, которое сам писатель ввел в свое произведение. Драматическая линия Анны и «безразвязочная» линия Левина. Жизнь Левина обрисована с эпической многосторонностью, и каждая сторона: идейная, любовная, социальная — развита в своей полноте и возможностях своей самостоятельности, не главенствуя, не оттесняя другие стороны. Рождение, работа, смерть выступают как великие моменты в кругообороте бытия, а не как точки кульминации или разрешения в фабуле. Эпизоды монтируются эпически, и мы движемся по спирали, захватывающей то одну, то другую плоскость жизни Левина: эпизоды любви и ревности монтируются с эпизодами работы и хозяйственных забот, отношений с крестьянами, мучительных раздумий о миропорядке и нравственности, и эти переходы из одной сферы в другую наращивают в читателе ощущение эпически целого. Смерть Анны — конец, исчерпание романа. Последние страницы лишь засвидетельствовали трагическую гибель обоих героев. А в романе Левина такое исчерпывающее завершение так же невозможно, как невозможно оно в мирной среде «Войны и мира».

Представим себе на минуту, что весь роман ограничился отношением: Анна — Вронский — светское общество. Толстому с его грандиозным эпическим замахом такой роман должен был показаться слишком узким. Это подтверждает весь ход

работы над «Анной Карениной». Поставив произведение на две разные основы — разные по законам своего реального движения и законам своего художественного преображения,— Толстой раздвинул его рамки, образовал внутреннее пространство, способное вместить всю пореформенную Россию. Точнее, всю Россию, которую видел Толстой: крестьянско-помещичью и «петербургскую» светско-бюрократическую.

Теперь о форме целостности на уровне картины мира. Например, в эстетической компоновке картины. В ней безобразное обрамлено прекрасным. Уродливое, фальшивое, отвратительное и просто некрасивое и убогое имеют место в мире, который сам по себе прекрасен. Это не рассуждение, не итог рассуждений — таков мир в художественной фантазии Толстого. Суровыми красками правды рисовал он ужас неравенства, угнетения, привилегий, но вряд ли найдется романист, который мог бы сравниться с Толстым в изображении красоты, чувственно воспринимаемой и доступной взору. Образы такой красоты навсегда остаются с нами — они зажигаются, оживают и наново волнуют, как только мы их вспомним. Назовите Марьянку из «Казачков» — и мы уже видим ее во всей девичьей красоте и мощи, видим ее быстрый взгляд из-под платка, ее благодатно большое, прекрасное тело, ее свободные, исполненные невыученной грации движения. Повторные впечатления уходят все глубже в чувство Оленина, и мы получаем драгоценную возможность усваивать красоту во времени. Художник знает: нужна духовная работа, чтобы овладеть красотой и сделать ее своим достоянием. Он дает читателю совершить эту работу, и в этом, может быть, один из источников изумительной живучести созданных им образов прекрасного в нашем сознании.

Толстой однажды представил духовную работу приближения к красоте в самом сжатом очерке. Сначала Оленин не находит в горном пейзаже ничего хорошего: «Он подумал, что горы и облака имеют совершенно одинаковый вид и что особенная красота снеговых гор, о которых ему толковали, есть такая же выдумка, как музыка Баха и *любовь* к женщине, в которые он не верил,— и он перестал дожидаться гор». Эстетическое равнодушие включается в общую разочарованность Оленина — этого доброго и благодушного Алеко. Но вот прошла ночь, Оленин проснулся от свежести утра. «Утро было совершенно ясное. Вдруг он увидал, шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту — чисто-белые громады с их нежными очерканиями и причудливую, отчетливую воз-

душную линию их вершин и далекого неба. И когда он понял всю даль между ним и горами и небом, всю громадность гор, и когда почувствовалась ему вся бесконечность этой красоты, он испугался, что это призрак, сон. Он встряхнулся, чтобы проснуться. Горы были все те же». Это еще только удивление, но то самое удивление, которое Аристотель называл матерью философии: возникла потрясенность красотой, без которой невозможно действительное вхождение в ее царство.

А вот и следующая ступенька: «Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали; но потом, больше и больше вглядываясь в эту, не из других черных гор, но прямо из степи вырастающую и убегающую цепь снеговых гор, он мало-помалу начал вникать в эту красоту и *почувствовал горы*». Читая, мы как бы проходим сведенную к нескольким ясным моментам школу «вникания» в красоту, школу чувства красоты. И наконец, важнейший заключительный момент: «С этой минуты все, что только он видел, все, что он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор». Вновь открытая красота не осталась изолированным, прикрепленным к данному предмету переживанием, она разливается по всему сознанию, возвышая его и давая увидеть мир иным, чем прежде.

Запоминаемость прекрасного у Толстого в живом чувственном представлении — уникальна. Не легко сказать, помним ли мы лучше и ярче облик прекрасных женщин, которых знали в реальной жизни, или юную прелесть Наташи Ростовой, аромат ее пробуждающейся женственности, обаяние всей ее повадки. Не способны ли образы, родившиеся из толстовского слова в нашем воображении, сохранять нетленную свежесть в отличие от реальных впечатлений, линяющих и выдыхающихся со временем? Но суть, видимо, в том, что способность видеть — лишь отчасти дана нам природой. В значительной своей части она — плод культуры. Научиться видеть не легко и не просто. Многие люди не овладевают этим умением до старости: их впечатления беглы, попутны, поверхностны. Реальных женщин мы видели своими глазами. Наташу Ростову — глазами Толстого. Красота реальных женщин в нашей памяти — более или менее неподвижна, а у Толстого она разворачивается по ходу жизни, обнаруживая то, что в ней скрыто, что существует в ней лишь как возможность. Наташа на балу, Наташа в момент объяснения с Андреем Болконским, Наташа, танцующая русскую, — совсем неожиданная, она же окаменевшая от горя и позора, бегущая босыми ногами к по-

стели раненого Андрея Болконского, Наташа в трауре, она же с расширившимся телом женщины и кормящая ребенка. Везде разная, и мы знаем, как именно разная, мы замечаем, как ее красота поспекает за важными переменами в ее личности и судьбе. Соотнесенность внутреннего и внешнего дана во временном ряду, колебания линии внешней красоты своеобразно отражают перемены в ее душевном мире и характере. Второе движение — изменение личности — умели изображать многие писатели. Достаточно назвать Стендаля и Достоевского, у которых оно бывает таким же многоступенчатым, как у Толстого. Но запечатлеть параллелизм этих изменений с изменениями видимой красоты, как это делал Толстой, не умел, видимо, никто из писателей.

Красота и добро, зло и безобразие совпадают у Толстого на большом протяжении бытия. Но далеко не на всем его протяжении. Они родственны и различны, они близки и все же лежат в разных плоскостях. Тут, кажется, большой вопрос творчества Толстого.

«Удивительное дело, какая полная бывает иллюзия того, что красота есть добро». Эта мысль, высказанная героем «Крейцеровой сонаты», имеет гораздо более широкий смысл, чем в повести. Писатель вынужден считаться с тем фактом, что нет предустановленного соответствия между красотой и добром или высокой духовностью. Разумеется, доброта или высокая красота являются в форме прекрасного. Даже очень некрасивое лицо хорошеет, когда выражает доброту или тонкий ум. Но ничего нельзя сделать с тем, что Элен с ее грязной душой внешне прекрасна. Толстой переносит центр нашего внимания с лица на тело, говорит о неподвижности улыбки — он с самого начала готовит нас к той ужасающей неравномерности, которая заключена в Элен: «вполне красивая» женщина с мерзким нутром. «...Элен, слегка придерживая складки платья, пошла между стульев, и улыбка сияла еще светлее на ее прекрасном лице. Пьер смотрел почти испуганными, восторженными глазами на эту красавицу, когда она проходила мимо него».

Но разве эстетика не требует, чтобы внешнее соответствовало внутреннему и проявляло его? Конечно, эстетика права — но в меру. Толстой ищет указанного соответствия, но в рамках несоответствия, многообразия, шероховатости, которые поставлены жизнью. Он определяет вид красоты, более способный совместиться с личностью Элен; ее речь некрасива, пошла, черства; в моменты кризисов выступает наружу безоб-

разное и вульгарное в ней. И наступает момент, когда красота Элен не только теряет для Пьера свою притягательность, но Пьер теряет способность замечать эту красоту. Так, пусть в отрицательной форме, удовлетворяется наша неустранимая и законная потребность видеть в красоте благодатную силу. И, рисуя княжну Марью, писатель ищет соответствия в несоответствии. Нежная, всегда готовая любить, деликатная до робости княжна некрасива и тяжело ступает. Но у нее прекрасные лучистые глаза, делающие чувственно осязаемой красоту ее духовной натуры. И приходит момент, когда Николай Ростов перестает замечать ее некрасивость и тяжелую походку. Истинное отношение между прекрасным и добрым чаще всего не дано нам сразу, оно является из процесса и опыта жизни. Как видим, толстовская изобразительность несет в себе — в нерасшифрованном виде — глубокое философское содержание.

Поэзия Достоевского — поэзия противоречий. Они напряжены до такой степени, что вбирают в себя явление и формируют его. Это сказывается всюду. Лиза из «Бесов». Настасья Филипповна и Аглая из «Идиота». Грушенька и Катерина Ивановна из «Братьев Карамазовых», индивидуально отличаясь друг от друга, имеют вместе с тем нечто общее. Характер красавиц. Да, особый характер красавиц, основанный, как все у Достоевского, на противоречиях. В характере выразилась «страшная» сила и власть женщины и одновременно то, что она добыча и жертва, что она проходит через унижение, почуствовавшее Достоевским с неимоверной силой. Такого рода противоречие определяет своеобразие гордости, форму поведения, амплитуду душевных колебаний, строй чувства, судьбу красавиц Достоевского.

Иначе у Толстого. У него, наряду с противоречием, громадную роль играет различие, различное. У него конкретность образа может создаваться тем, что он стянут противоречием. Но может создаваться и тем, что в образе представлена полнота различий, переходы между ними, их движения друг к другу. У Достоевского личность в ее «высших экземплярах» основана на раздвоении, а у Толстого стороны личности обладают большими степенями свободы, они лежат в разных плоскостях и сводятся в характер мягче, а единство не так властно господствует над различиями. Противоположности всегда существуют на почве тождественного, в одном и том же отношении. Противоположность доброго и злого находится в одном и том же — нравственном. А разное может соприкасаться и связываться друг с другом, находясь в разных отно-

шениях, — как, например, красота. Элен и измененность ее натуры. Измененное обращает красоту в свое оружие, но все же не может лишить ее самобытности, уничтожить ее специфическое значение. То, что нравственное и прекрасное лежат в различных плоскостях, имеет очень важное значение для Толстого, когда он художественно компонуется картину мира. Да, несправедливый закон собственности, угнетения, грабежа господствует в устройстве человеческой жизни, бросая черную тень на все, подчиняя все корысти и наслаждению богатых. И тем не менее проклятый этот закон не может устранить живущую в мире красоту. Красоту женственности и мужественности, красоту земли и неба, красоту животных, красоту труда и быта, красоту любви и страсти, благородства и доброты, красоту мысли. Всего не перечислишь. Мир зла со всеми его уродствами, но и мир красоты. Это сочетание дает толстовской картине мира последнюю конкретность и цельность, составляя общую основу толстовской изобразительности.

Даже и в то время, когда морализм Толстого бывал антиприродным, его глаз художника по-прежнему видел красоту естества. В начале 60-х годов он написал в «Казаках» прекрасного своей мужественностью Лукашку: «... по широкому выражению его лица и спокойной уверенности позы видно было, что он уже успел принять свойственную казакам и вообще людям, постоянно носящим оружие, воинственную и несколько гордую осанку, что он казак и знает себе цену не ниже настоящей». Толстой любит его уложившейся в бычаки и несомневающейся, стихийной и отважной мужественностью. А в начале XX века, после «Крейцеровой сонаты» и исповедально-нравственных сочинений, он пишет «Хаджи-Мурата», выросшего из того же поэтического корня, что и «Казаки». В это время Толстой с нравственным отвращением относился ко всему связанному с насилием. Однако он знал достоверно, что нравственное и красивое не всегда совпадают. С восхищением и особой художнической любовью рисует он мужественную фигуру Хаджи-Мурата, с его не знающей колебаний жизненной силой и решимостью, его прямо-таки изящной точностью и соразмерностью в действиях, его душою, воинственной и беспощадной, но также наивной, почти детской, со всей его натурой, пусть односторонне, но до предела развившей возможность человека быть цельным, как из одного куска, и целеустремленно, без остатка, вошедшим в процесс своей жизни. В этом, как бы ни показалось странным, его обаяние родственно обаянию Наташи Ростовской.

К тому времени, когда Толстой написал свою повесть «Дьявол», он давно утвердился в отрицании плотской страсти, но его глаза — глаза художника — видели ее красоту. Возникновение страсти писатель окружил в повести обстоятельствами бесчеловечными и возмутительными, сам герой не желает признать ее в себе и трагически из-за нее погибает. Но, несмотря ни на что, картина страсти самой по себе блещет яркими красками жизни, блещет красотой, сливающейся с порядком всей природы. Рядом с пылающей мощью иртеневского влечения изображения половой любви у современных писателей, проповедников «сексуальной революции», кажутся холодными и вялыми.

Там, где сила прекрасного сталкивается в искусстве Толстого с его антиприродным морализмом, художественный верх берет красота. Но это лишь частный случай. Главное же в том, что в творчестве Толстого нашему внутреннему взору открывается огромная и многосторонняя красота мира — как царство подлинного, первозданного, царство неизвратившейся жизни или того, что заметно, что сверкает под извращением. Негодование против зла и восхищенная любовь к жизни — поэтическое созвучие толстовского искусства.

II

Нужно ли говорить об искусстве диалога у Толстого? В частности, диалога, с удивительной прямою выражающего акт человеческого общения. Однако в романе Толстого особую роль играет также общение взглядом, и в расшифровке языка взоров, в создании его грамматики и поэтики вряд ли кто-нибудь в мировой романистике может сравниться с Толстым. Чувственно видимая сторона общения близка его гению. Кроме того, она менее подвластна говорящему, откровеннее в момент сильного чувства, чем речь словесная. Слова говорят одно, а из взглядов узнается другое — нередко более важное и окончательное. Всеведущий и идеальный автор не боится ясно формулировать, что именно сказали глаза, и они у него произносят иногда целые, пусть коротенькие, речи.

«Глаза этих двух людей, встретившись, говорили друг другу многое, невыразимое словами, и уж совсем не то, что говорил переводчик. Они прямо, без слов, высказывали друг о друге всю истину: глаза Воронцова говорили, что он не верит ни одному слову из всего того, что говорил Хаджи-Мурат, что

он знает, что он — враг всему русскому, всегда останется таким и теперь покоряется только потому, что принужден к этому. И Хаджи-Мурат понимал это и все-таки уверял в своей преданности. Глаза же Хаджи-Мурата говорили, что старику этому надо бы думать о смерти, а не о войне, но что он хоть и стар, но хитер, и надо быть осторожным с ним. И Воронцов понимал это и все-таки говорил Хаджи-Мурату то, что считал нужным для успеха войны».

Видимые чувства и мысли? Именно так, и каждый достоверно знает это из своего опыта. Глаза — участник общения, и смысл того, что они говорят, открывается в контексте общения. Кто-нибудь слышит слова любви, но видит в глазах говорящего вместо любви равнодушие, смешанное со страхом быть замеченным. Или еще сложнее: если говорящий попытается натянуть на равнодушие и страх заученное выражение чувства. Любовь пронизательна, и самый обыкновенный человек сумеет проникнуть через фальшивую поверхность взгляда в его действительный смысл. Мы воспринимаем «глазной разговор» между Хаджи-Муратом не как домысел, а как изображение их действительного общения, ибо автор опирается на нашу уверенность не только в том, что такого рода общение бывает, но и в том, что оно наверняка было в личном нашем опыте. Уверенность эта дает твердую отправную точку нашему воображению. Разумеется, изобразительности в буквальном значении у Толстого здесь нет, но есть то, что, видимо, следует назвать атмосферой изобразительности. Общение взглядом мы воспринимаем в смутно ощущаемых бликах глаз, блестящих, тусклых, сияющих, лучистых, «зеркальных», окрашенных различнейшими настроениями. Изумительная гибкость человеческого воображения дает возможность для такого рода косвенной изобразительности.

В обмене взглядами у Толстого разыгрываются целые сюжетные действия, подле драмы слов — драма взоров.

Из сцепления взглядов мы узнаем о любовном горе Левина: «Это должен быть Вронский», — подумал Левин и, чтоб убедиться в этом, взглянул на Кити. Она уже успела взглянуть на Вронского и оглянулась на Левина. И по одному этому взгляду невольно просиявших глаз ее Левин понял, что она любила этого человека, понял так же верно, как если б она сказала ему это словами».

С момента, когда взгляд Кити натолкнулся на препятствие в глазах Вронского, началось ее любовное горе. «Кити посмотрела на его лицо, которое было на таком близком от нее рас-

стоянии, и долго потом, чрез несколько лет, этот взгляд, полный любви, которым она тогда взглянула на него и на который он не ответил ей, мучительным стыдом резал ей сердце». И вдруг ей открылась новая и неожиданная для нее Анна Каренина, она «видела дрожащий, вспыхивающий блеск в глазах и улыбку счастья и возбуждения, невольно изгибающую губы...». Кити еще не знает, куда направлен вспыхивающий блеск в глазах Анны, но мучительное предчувствие сжало ей сердце. И стоило ей заметить скрестившиеся взгляды Анны и Вронского, как стало очевидно: пришла тяжкая, непоправимая беда, «Кити посмотрела на него и ужаснулась. То, что Кити так ясно представлялось в зеркале лица Анны, она увидела на нем... он теперь каждый раз, как обращался к ней, немного сгибал голову, как бы желая пасть пред ней, и во взгляде его было одно выражение покорности и страха». Ни слова еще не сказано, но драма уже двинулась, и отношения трех лиц в ней уже определились. И в завязку эту завязалось также двойственное отношение автора к Анне. Автор вдохновлен напором ее красоты и силы, каждым словом любит ее, любит ее, но он также напуган опасностями, которые в этом напоре красоты и жизни предчувствует. «Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны выходящие волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких рук и ног, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести».

Говоря о языке взгляда, не можем не привести поразительное место из «Отца Сергия»: «Он приложил лицо к стеклу. Лампадка отсвечивала и светилась везде в стекле. Он приставил ладони к обеим сторонам лица и вгляделся. Туман, мгла, дерево, а вот направо. Она. Да, она, женщина в шубе с белой длинной шерстью, в шапке, с милым, милым, добрым испуганным лицом, тут, в двух вершках от его лица, пригнувшись к нему. Глаза их встретились и узнали друг друга. Не то, чтобы они видели когда друг друга; они никогда не видались, но во взгляде, которым они обменялись, они (особенно он) почувствовали, что они знают друг друга, понятны друг другу».

И мы не нуждаемся ни в каких разъяснениях, ни в каких расшифровках тайны этого взгляда. В нем сошлось рассказанное в повести, в нем заключилось богатство содержания, которым мы непосредственно, до всякого анализа владеем, читая «Отца Сергия» дальше. Как будто поэтическая магия открыв-

шей картины расширила способность нашего воображения постигать самые глубокие явления человеческой души.

Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» писал: «Поэт-художник — более живописец, нежели думают»¹. Эти слова, особенно верные в приложении к русской литературе, в высшей степени верны в приложении к искусству Толстого. Проза Толстого живописнее прозы любого из его предшественников в мировом романе.

Писатель изображает природу и человека средствами поэтического слова. Но он может присоединить сюда и чисто живописное открытие, пользуясь имитационными возможностями слова. К взгляду поэта добавляется взгляд художника, поэтически характерное сливается с живописно характерным. Короткая верхняя губка и усики жены Андрея Болконского — живописный центр лица, живописное решение, которого добивается также художник, рисующий линиями и красками. Вспоминается врубелевский портрет сына: все изображение как бы собрано вокруг прекрасно найденной, оригинально сложенной верхней губки — физический недостаток обращен в живописную задачу, индивидуализирующий признак. Внимание зрителя снова и снова к ней возвращается, словно угадывая в ней начинающуюся индивидуальность. Здесь мы сами движемся через живописный центр картины в глубь остановившегося изображения, а у Толстого движется изображение, оно снова и снова возвращается к короткой губке княгини, и уже на первых страницах романа мы узнаем, что она может украшать, а может и портить лицо княгини. Она говорит нам разное, но постоянно остается живописным центром, опорой видящего воображения. Здесь поэзия, оставаясь сама собой, включает в арсенал своих форм имитацию живописной образности, подобно тому как живопись Пикассо, оставаясь сама собой, включает в свой арсенал поэтические фигуры и оброты.

А вот определение из «Холстомера»: «глаз — черный и светлый». Оно нравилось писателю, и он повторил его в ряде произведений. Определяя так, Толстой как бы обращается к скрытому в читателе художнику: без способности хоть в какой-то мере видеть глазами живописца определение совершенно неуловимо. Оно устраняет обычное отождествление черного с темным и заставляет поверить в возможность черного —

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 318.

светлого. Конечно, речь тут о маленькой частности, но тысячи и тысячи таких маленьких частности культивируют нашу отзывчивость на специфически живописные красоты и тонкости окружающего нас мира.

В «Кавказском пленнике», истинном шедевре среди народных рассказов, повествование крайне сжатое и быстрое, оттенки и переходы отброшены. Этому соответствует изумительная живописная сторона рассказа. Сначала говорится: татарин с красной бородой; потом: красный татарин; наконец, только: красный. Красный и черный: «...сидят татары: черный и красный и трое гостей». Цвет становится доминантой, к которой примыкают черты характера. У красного: фанатизм, злость, непримиримость. У черного: бойкость, веселость, расчленимость. Писателю достаточно написать: красный, и в нашем сознании возникает пучок представлений, и все представления эти как бы окрашиваются цветом. В рассказе достигнута простая и сильная цветовая гармония. «Он был ростом маленький. На шапке у него белое полотенце обмотано, борода, и усы подстрижены, — белые, как пух; а лицо сморщенное и красное, как кирпич». «Стали снеговые горы из белых — алые; в черных горах потемнело...» «Темно; звезды высоко стоят на небе; над горой молодой месяц закраснелся, кверху рожками заходит. В лощинах туман, как молоко, белеется». Белое, черное, красное. Эти немногие, спокойно обозначенные цвета воспринимаются читателем с такой интенсивностью, что перед глазами возникает Кавказ в его величии и очаровании.

В связи с этим хочется сказать о гениальной способности Толстого находить незаменимо меткие и пластично характеристические слова-определения при обрисовке движений. Вспомните походку толстовских персонажей. Какое богатство индивидуальных различий, подчеркивающих личное, а иногда даже и социальное своеобразие. «Походка Алексея Александровича (Каренина. — В. Д.), ворочавшего всем тазом и тупыми ногами, особенно оскорбляла Вронского». И посмотрите, как ошеломляюще меняется значение слова «тупой» в изображении Кити на коньках: «Она была на угле и, тупо поставив узкие ножки в высоких ботинках, видимо робея, катилась к нему». Обратите внимание еще и на третий изобразительный поворот в слове «тупой». Речь идет о Сперанском — им Андрей Болконский восхищается как идеалом разумного человека: «Ни у кого из того общества, в котором жил князь Андрей, он не видел этого спокойствия и самоуверенности неловких и

тупых движений...» Самоуверенность тупых движений! — у выходяца из низов, достигшего высот власти и невозмутимо спокойного в среде знатных людей света.

Походка Анны Карениной не только продолжает ее красоту и женскую притягательность, но также становится открытием ее человеческой сути: походка легкая, несмотря на полноту, дающая увидеть гибкую подвижность ее тела, неуклончивую прямоу ее душевного склада, свойственное ей постоянное оживление и, может быть, дающая провидеть ей самой еще неведомую страстность.

Даже и знаток вряд ли припомнит хоть одну лошадиную повадку, хоть одно специфически лошадиное движение, которое не предстало бы воочию в сочинениях Толстого. Движения эти описаны единой мягкой и отчетливой чертой, напоминающей линию великих мастеров рисунка. Мерин «понес... всем животом». Кобылки, «кладя друг другу головы через спины... торопились ногами в воротах». Кобылка-шалунья «загнула вниз и набок голову, взнесла задом и взвизгнула». «Один из самых маленьких сосунов, черный, головастый, с удивленно торчащей между ушами чолкой и хвостиком, свернутым еще на ту сторону, на которую он был загнут в брюхе матери, уставив уши и тупые глаза, не двигаясь с места, пристально смотрел на сосуна, который скакал и пятился...» Описаний такого — и даже высшего — уровня мы найдем в сочинениях Толстого еще сотни, и трудно удержаться от желания выписывать еще и еще. Поэма лошадиного мира, не имеющая в полнозвучии и богатстве ничего равного в мировой литературе. Изображения включают идеальный элемент, они согреты уважением, жалостью и привязанностью автора к лошадям. Они воспроизводят не только общелошадиный характер с его преданностью и безответностью, но также своеобразие отдельных лошадиных натур и биографий. Холстомер, Фру-Фру, лошадка из рассказа «Хозяин и работник» вписаны в общелошадиную нравственную норму и норму поведения, но при этом обладают еще и индивидуальным своеобразием. Движения — своего рода язык, говорящий о внутреннем состоянии лошади, ее желаниях и настроениях, служащий орудием общения, — и Толстому дано понимать этот язык, как в сказках волшебнику дано понимать язык зверей и цветов.

Разумеется, в лошадином царстве общение осуществляется не только движением, но также звучащими голосами. «Она остановилась, гордо, несколько на бок, подняла голову, встряхнулась и заржала сладким, нежным и протяжным го-

лосом. И шалость, и чувство, и некоторая грусть выражались в этом ржаньи. В нем было и желанье, и обещанье любви, и грусть по ней».

Толстой сделал язык лошадиных движений и интонаций настолько понятным, а лошадино-человеческий словарь — настолько полным, что явилась возможность перенести лошадиный мир на сцену. В спектакле «История одной лошади», ставшем подлинным театральным событием, Г. Товстоногов представил жизнь Холстомера с трогательной и захватывающей силой. Большой, трагический спектакль! И мы надолго запомним ржанье-рыданье артиста Е. Лебедева, столь человечно и виртуозно перевоплотившегося в лошадь и с замечательной верностью нашедшего тон холстомеровского рассказывания.

Скажем еще о значении архитектоники тела и способов расположения его частей в характеристике персонажей. «Длинная спина» не раз повторяется в сочинениях Толстого и, несомненно, играет какую-то, правда, трудно определимую роль в обрисовке действующего лица. О Хаджи-Мурате сказано: «Только одно было в нем особенное: это были его широко расставленные глаза, которые внимательно, пронизательно и спокойно смотрели в глаза другим людям». Это перекликается с приметой Лукашки: «широкое выражение его лица». «Широкое» как бы признак стихийной мужественности, но у Лукашки признак передан общим выражением, а у Хаджи-Мурата уложен в пространство. Думая о Кити, Левин живо представлял себе прелесть «небольшой белокурой головки, так свободно поставленной на статных девичьих плечах». А голова Анны Карениной поставлена на «твердую шею». Только истинный живописец или скульптор может оценить всю важность таких различий.

О живописности толстовской прозы следовало бы говорить еще долго: ведь она составляет необходимый момент его образительности¹, постижение которой — введение и один из путей к подлинному чтению произведений Толстого. По возможности научить такому, художественно зрячему, чтению — первейшая обязанность всякого, кто ныне осмеливается писать о Толстом.

Конечно, живопись словом не является главным моментом:

¹ Сам Толстой применял слово «образительность» к художественной прозе. Прочитав рассказ Чехова «На подводе», Толстой отметил в Дневнике (21/XII 1897 г.): «Превосходно по образительности, но риторика, как только он хочет придать смысл рассказу» (55, 172).

гораздо большую роль играет изобразительность, созданная средствами поэтическими. И все же живопись словом не просто личная склонность писателя, не только развитие традиции русского романа, она соприкасается с наступающей эпохой искусства, охватывающей последние десятилетия XIX и первые XX века. Точнее — соприкасается с той существенной особенностью указанной художественной эпохи, которую можно назвать повышенной впечатлительностью. Чувственная восприимчивость художников обострилась, и они увидели мир более ярким и красочным, чем его видели художники раньше. И дело не в том, что мир лишь на время показался им ярче и красочнее, а затем вернулось, так сказать, нормальное зрение. Нет, сама наша способность чувственного видения, чувственного восприятия развилась, она сделала всемирно-исторический шаг вперед. Она теснее связалась с совокупной жизнью субъекта, с его чувствами и мыслями, — в этом, по-видимому, одна из важных причин того, что мир ярко засветился и разгорелся красочностью. Великие живописцы импрессионизма опередили в этом отношении своих зрителей. Но когда зрители освоились с красотой их картин, сделали ее своим достоянием, они сами — и навсегда — стали видеть мир другими глазами.

Повышенная впечатлительность вошла также в литературу. В некоторых случаях, например у Пруста или, в меньшей степени, у Хемингуэя, это было связано с тем, что происходило в живописи, — но и в данных случаях связь эта далеко не исчерпывает проблемы. «Красочность» прозы Мопассана, о которой похвально отозвался Толстой, сложилась, по-видимому, без влияний со стороны живописи. Во всяком случае, тут вернее говорить о двух независимых и существенно сходных процессах. Независимость еще очевиднее, если речь идет о значении впечатлительности, чувственной отзывчивости и «красочности» в прозе Чехова, Бунина, Горького. У Горького живопись словом бывает до удивления сходной с живописью XX века, хотя у писателя она развилась своим особым путем. Импрессионизм, даже взятый в широком смысле слова: вплоть до Сезанна и Матисса и вместе с его специфическими формами в музыке и литературе, лишь одно из проявлений искусства, отличающегося интенсивной чувственной восприимчивостью. Чехову, Бунину, Горькому не было нужды опираться на традицию, созданную импрессионизмом, они могли опереться на традицию, идущую от Толстого: необычайную чувственную свежесть его образности, роль зримой подробности

в обрисовке характеров, значение врезающихся в душу впечатлений в духовном развитии персонажей, «пластическую» изобразительность слова.

III

В романах Толстого господствует настоящее время. Они культивируют в читателе способность с наибольшей полнотой пребывать в настоящем. Прошое и будущее — моменты настоящего, и их автономное движение допускается писателем не часто. В этом отношении искусство Толстого существенно отличается от искусства Достоевского. Роман Достоевского содержит множество драматически напряженных скрещений прошлого и будущего. В «Бесах» или «Братьях Карамазовых» мы находим то, что писатель назвал вступительным романом: «историю одной семейки» или повествование о жизни Степана Трофимовича. Нередки, как у Диккенса, разыскания, относящиеся к тайнам, скрытым в дороманном времени. На протяжении всего романа подросток разгадывает секреты из прошлого своего отца, на протяжении всего романа мы узнаем, что на самом деле происходило в прошлом Ставрогина. Важны в этом смысле «истории» и исповеди — особенно в «Идиоте», «Подростке», «Братьях Карамазовых».

Иначе у Толстого. Он исходит в начале романа из такой суммы обстоятельств и ситуаций, которые могут и должны объяснять сами себя и которые достаточны, чтобы из них строить последующее. Даже в «Воскресении», где, казалось бы, писатель надолго обращается к прошлому, любовь Нехлюдова и Катюши Масловой разворачивается перед нами как движущееся настоящее, а не вспоминаемое прошлое. Дело тут в том, что совершающееся позже меняется местами с тем, что совершалось раньше, и мы ясно понимаем, зачем сделана такая перестановка во времени. А вот история Катюши, между страшным моментом на станции и страшным моментом суда, представлена буквально в нескольких словах.

Характерно, что Толстой не нашел нужным объяснить, рассказать, как Анна могла выйти за Каренина и прожить с ним несколько лет в довольстве, а не в тоске. Немногие фразы, как бы для проформы, а суть дела открывается именно тогда, когда Анна проснулась и, познав страсть, отшатнулась от своего прежнего полубытия.

Движение из прошлого Толстой допускает тогда, когда прошлая жизнь ставится на пересмотр, когда решается воп-

рос, как же быть с этим прошлым, и все оно отвергается. Так случается в «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонате».

У Достоевского роман направлен к будущему -- к итогу. Идея-цель поставлена на испытание и проверку, и весь роман устремляется к тому, что выяснит эта проверка. Очерчивается «или — или», ставящее границу будущего, альтернативу, в которую оно заключено.

Иначе у Толстого. Его роман — не законченный цикл событий, а скорее — вырез из действительности. В нем очарование импровизационности, заложенной в настоящем, если взять его не как переход из прошлого в будущее, а — само по себе. Сама необходимость импровизируется, поскольку мы исходим из настоящего: люди могут напутать, наделать глупостей и ошибок, и необходимость пойдет не прямо, а криво, и по необходимости, казалось бы, близкое может отодвинуться вдаль. Ткань бытия сплетается на наших глазах наличными силами и участниками, сближением и расхождением героев, пересечением судеб, проникновением различных жизненных сфер друг в друга. Князь Андрей полюбил Наташу — и ему вдруг стала очевидной бесплодность реформаторской деятельности Сперанского. Анатолий Курагин смотрел на Наташу восхищенно мужским, снимающим нравственные преграды взглядом — и ход романа переломился: сам Толстой считал эпизод Наташа Ростова — Анатолий Курагин важнейшим узлом романа.

Необходимость, в частности заложенная в характерах, непременно сказывается, но — с отклонениями, заходами в сторону, в неявной, неполной форме, с наплывами и влияниями, идущими из других процессов и судеб. Князь Василий действует сообразно своей натуре, когда хочет женить сына Анатолия на больших деньгах. Одинокая, некрасивая, мечтающая о нормальной женской доле княжна Марья не в силах противостоять ухаживанию красавца — и хочет брака. Но и Анатолий, с его наглой глупостью, с его стремлением не пропустить ни одного удовольствия, поступает сообразно своей натуре, когда тискает хорошенькую мадемуазель Бурьени. А старик Болконский, вместе с оскорблением, испытывает некое горькое удовлетворение и тайное счастье оттого, что можно не расставаться с дочерью, — он с радостью гонит вон наглеца. Равнодействующая складывается, но с той непринужденностью, с какой это случается в жизни, где будущего еще нет и никто еще его не знает.

Брак Пьера с Элен — нелеп, но все же совершается. Князю Василию, благодаря вмешательству ловкой старухи Друбецкой, не удалось завладеть наследством. Что ж, он завладеет наследником. Пьер чувствует, как его подталкивают к Элен, но не сопротивляется этому. Человек с высокими идейными и нравственными запросами, он, кроме того, — человек очень чувственный. Свойства его личности не сведены воедино и не заострены до противоречия. Трудно представить себе человека более чуждого, ненужного, неинтересного Пьеру, чем Элен, но ее телесное великолепие пока еще неотразимо.

Пьера легко обманывать: его благородство наивно, и он слишком занят внутренней душевной работой, чтобы быть наблюдательным. Но Долохову мало быть любовником Элен. Именно потому, что судьба была благосклонна к Пьеру и сделала его богатым и знатным, именно потому, что Пьер душевно высок, благороден и равнодушен к свалившемуся в его руки громадному богатству, — именно поэтому Долохов получит полное злое удовлетворение, если открыто оскорбит Пьера и заставит его страдать. Он делает это, следует дуэль и отвратительная сцена с Элен, после которой даже в своем отращении к Элен Пьер становится вполне равнодушным. Элен получает столько денег, сколько хочет, и с ней вроде бы покончено. Но через некоторое время люди, окружающие Элен, решают восстановить приличные и установленные формы ее брака с Пьером. И Пьер снова не сопротивляется этому. Разумеется, не потому, что в нем осталось что-нибудь от былого влечения к ней. Зная, что Элен будет распутничать всякий раз, как ей этого захочется, он заранее решает отказаться от телесной близости с нею — и это не стоит ему никаких усилий. Дело в другом: как раз в это время Пьер на пути нравственных исканий достигает жертвенности и готовности делать добро даже и злым людям. Замысел Элен удается именно потому, что пересекается с моментом умиленной жертвенности в душе Пьера.

Важно отметить: хотя отношения между Пьером и Элен проходят через роман, их совместная жизнь — художественно не существует. Ни одной бытовой сцены, ни одного каждодневного разговора супругов, ни одного слова для воссоздания атмосферы их текущего общения. Всего этого нет, все это устранено из романа как безразличное в своей недействительности. И такое решение писательской фантазии настолько убедительно, что мы беспрекословно соглашаемся с ним и ни о чем не спрашиваем. Облик необходимости все время меня-

ется, так как субъективное и индивидуальное кладет на него свои отметины, наносит на него свои черты.

И совсем иначе получается, когда писатель исходит из всей суммы явлений, из общего результата массовых действий, формирующих историческое событие; когда выступает необходимость, в которой погашено значение личной инициативы или программы, в которой теряется и сводится чуть ли не к нулю значение людей, стоящих во главе движения, а субъективное выступает лишь в исполнительской роли по отношению к решающей и давящей силе фатального. Как ни односторонен этот взгляд, но он мечен чеканом великого художника, и, развивая его, Толстой высказывает глубокие мысли.

Однако в толстовском способе изображения жизни скрывается философия во многом более глубокая и верная, чем его объявленная философия истории. И громадное значение получает то, что мы, читая произведения Толстого, почти всегда находимся в настоящем времени. В повествовании о том, что случилось или случается, точка, из которой повествование ведется, — пусть неявно — находится где-то впереди. Ведь нельзя же рассказывать о том, что известно только до данного момента, за пределами которого происходящего еще нет. Как рассказывать, если рассказчик не знает, что случится в следующую минуту. А у Толстого дело чаще всего обстоит именно так, что последующего еще нет, и мы движемся как бы вместе с потоком реального. Это окружает изображение атмосферой непредусмотренного. Линия горизонта отодвигается вместе с прохождением через время, но за этой линией постоянно лежит неизвестность. Именно так мы себя чувствуем, находясь в действительной жизни, и жизнь всякий раз находит средства, чтобы удивить нас и поставить перед нами то, чего мы не ожидали. В этом, по-видимому, лежит один из глубочайших источников толстовской изобразительности.

Повествователю известна равнодействующая, определившаяся из множества перекрещивающихся действий, характеров, интересов, и он может идти по равнодействующей, как пароход идет по фарватеру. А в произведениях Толстого равнодействующая — и событийная и психологическая — складывается при нас, и никто не может знать с полной достоверностью, какой именно она окажется. В душе каждого из нас роятся мотивы, стимулы, влечения, интересы — худшие и лучшие, — и мы сами за мгновение до решения еще не знаем достоверно, каким оно в точности будет. Это несомненная часть нашего внутреннего опыта. И именно такой опыт отра-

зила в своих формах и приемах проза Толстого. Поэтому в его романах одновременность совершающегося в различных местах играет своеобразную роль. У большинства великих романистов — предшественников и современников Толстого — одновременность явлений не просто отражает сложность бытия, она слита с ситуацией, входит своими элементами в сюжетную механику, — элементами, составляющими как бы части замка, которым происходящее смыкается в единство. У Толстого же одновременность более свободна и децентрализована. Разумеется, каждый эпизод что-то выясняет, но есть немало остающихся без каких-либо сюжетных последствий. Знакомство Левина с Анной Карениной — эпизод значительный. Он — точка того «свода», который объединил драматическую и эпическую сферу романа. Он дает увидеть, до какого женского могущества подняла Анну Каренину страсть. Но он важен самим своим художественным бытием, не занимая поддающегося определению места в связи движущихся событий романа.

Приведем еще пример, убедительность которого, видимо, более разительна. В «Хаджи-Мурате» есть сторона русская и сторона Хаджи-Мурата. Люди на каждой стороне участвуют в действии повести. Деревни, откуда вышли солдаты и откуда изредка приходят материнские письма, находятся где-то далеко — совсем в стороне происходящего в повести. И вдруг в повесть врезывается эпизод, замкнутый в себе и на время уводящий нас в деревенское «далеко». «В тот самый день, когда Петруха Авдеев кончался в Воздвиженском госпитале, его старик-отец, жена брата, за которого он пошел в солдаты, и дочь старшего брата, девка-невеста, молотили овес на морозном току. Накануне выпал глубокий снег, и к утру сильно заморозило». Мы узнаем, что происходило в семье солдата Петра Авдеева в тот самый день, когда он умер в госпитале, как решался вопрос, послать ли ему рубль из овсяных денег, как дядя писал ему письмо со слов матери. Затем узнаем, что письмо и деньги вернулись назад с известием, что Петр убит на войне. «Старуха, получив это известие, повыла, покуда было время, а потом взялась за работу». Жена тоже повыла и жалела мужа. «В глубине же души Аксинья была рада смерти Петра. Она была вновь брюхата от приказчика, у которого она жила, и теперь никто уже не мог ругать ее...» Вот и все: действующие лица VIII главки исчезают из повести. Когда думаешь о главке, многое приходит в голову. Мы знаем, как был прикован Толстой к мысли о смерти. Смерть человека —

огромное, торжественное событие. И какой слабый отзвук получило оно в душах самых близких к Авдееву людей! Толстой не судит их, его правда здесь столько же снисходительна, сколько сурова. Жизнь этих людей настолько задавлена нуждой, непосильной работой и невзгодами, что вынуждена, не останавливаясь, переступить через свежую могилу. Мать «повыла, покуда было время» — фраза говорит об истинном положении крестьян больше, чем целое исследование, и тот, кто не почувствует значения подобной, чисто толстовской, фразы, — еще не научился читать произведения великого русского писателя. Эта сцена художественно завершает смерть Петра Авдеева — эхо в далекой деревне дает окончательную полную ее образу.

Не продиктована ли сцена также чувством эпического равновесия, в высшей степени свойственного Толстому? Повесть развивается в сторону далекого Петербурга, переносит нас в кабинет царя, — и ей непременно следует развиваться в сторону деревни, народа, мужика. Сочинение как бы получает для полета второе эпическое крыло.

Одно, во всяком случае, ясно: сцена не ведет к развязке, не движет действие, она вмонтирована в повесть с замечательной эпической свободой и дает ощутить огромную ширь России. Как будто самим одновременным происшествием отдано право решения: участвовать ли в сюжете или остаться в стороне от него.

У Толстого автор всеведущ, но ни в какой мере не играет роль провидения. Его всеведение распространяется на «сейчас», но ни в малейшей мере на «потом». Ночная сцена в Отрадном, волшебна прекрасная и волшебна написанная, имеет далеко идущие последствия для всего дальнейшего течения романа. Но в эту ночь всеведение автора относится лишь к тому, что почувствовал Андрей Болконский, услышав голос и слова Наташи. И дальше всеведение автора остается строго в границах настоящего, давая заметить некое общее просветление в мироощущении Андрея. Но возвратится ли обновившееся ощущение жизни к Наташе — этого автор не знает и этого еще нельзя знать: возвращение может произойти, а может и не произойти.

Посмотрите, сколько выросло из одного, казалось бы маленького, впечатления. Оно опустилось в глубину бессознательного и действовало оттуда, подобно невидимому действию семени под землей. Андрею вдруг стало скучно в деревне, его потянуло в столицу, жажда счастья и полноты жизни сно-

ва забродила в нем. Но перемена еще никак не отнеслась к Наташе, и кто знает, что стало бы дальше, если бы Пьер не попросил его пригласить Наташу на танец. То самое доверчивое упоение жизнью, которое затронуло Андрея в отрадненскую ночь, сейчас потрясло все его существо. Любовь свела и столкнула два социально и исторически различных семейства: старое барство, идущее из XVIII века, и семейство, принадлежащее, по точному определению Достоевского, к «средне высшему» кругу. Загем кризис, измена Наташи. В кризисе сказались унижение Наташи в доме Болконских и оскорбление испытательным сроком. Наташа слишком горда, чтобы все время помнить об этом унижении, но поэтому же оно вытеснилось в бессознательное и делает там свою разрушительную работу. Еще яснее сказались в кризисе различия натур Андрея и Наташи, может быть имеющее даже и философский смысл. Толстой как художник питал склонность к характерам, поглощенно захваченным настоящим, и остро чувствовал их обаяние. Прелесть Наташи в большой мере происходит от ее способности вкладывать себя в «теперь» без остатка. Она готова к счастью немедленно, здесь и сейчас. Как раз это привело к ней Андрея, но это же привело к катастрофе. Андрей ясно представлял себе, как нужно целый год ждать свадьбы: зажать любовь как бы в капсулу и держать ее в душе таким образом, чтобы ни одна ее капля не пропала. А Наташе испытание кажется непостижимо ужасным. Она не умеет ждать, предвосхищая счастье надеждой и мечтою; отсрочка для нее — пустота, провал, перерыв бытия; ее личность насквозь деятельна, и без поступков для нее нет жизни, нет счастья. Удивительная, но каждый день встречающаяся диалектика: в том же самом, в чем Андрей глубоко постиг Наташу, в этом же самом он ее решительно не понял.

Сюжет движется здесь то вглубь, то наружу, то уходит в бессознательное, то вдруг оборачивается сознательным поступком. Случайное и необходимое не отделены друг от друга, необходимое действует изнутри индивидуального явления и охвачено бытом. События сплетаются и расплетаются, формируя бытовой кругооборот. Образуется, так сказать, безразличный жизненный уклад, не стяннутый в одно целеустремленное движение, не подчиненный определенной тенденции, а драматические эпизоды — моменты в эпическом состоянии среды. Отношения Наташи с Андреем Болконским полны драматизма, но развязка, даже и тайно, не господствует над повествованием, — в конце романа они снова любят друг друга,

и восстановившуюся любовь прерывает смерть. Не та трагическая смерть, к которой неизбежно идет любовь Анны Карениной, а смерть, если можно так выразиться, эпическая — пересекающая ход жизни, а не разрешающая ее конфликты.

В толстовской поэтике настоящего времени существенную роль играет отношение между изображением и автором. Обращаясь к литератору Ф. Тищенко (12/XII 1886 г.), Толстой писал: «...продолжайте так же, как вы начали — живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения; и сами лица сделают то, что им нужно по их характерам сделать, то есть сама собой придумается, явится развязка, вытекающая из характеров и положения лиц... Кончить историю можно... как могла кончиться история в жизни, и во все можно внести правду и освещение, какое вытекает из взгляда на жизнь автора» (63, 424—425).

В этих словах схематически отражен акт творчества Толстого. «Сами лица сделают то, что им нужно». «Сама собой придумается, явится развязка», и таким образом явится действительность, как бы сама собою движущаяся. Художественной фантазии дана способность объективно воссоздавать процесс жизни. Не рассказ о ней, а она сама, представшая перед нашим внутренним взором.

А рядом с ней присутствует Толстой, который объясняет, жалеет и открыто негодует, вносит чувство и философию — свою «правду и освещение». Присутствие его субъекта не только не мешает нам ощущать объективность происходящего, а, напротив, усиливает ощущение его самостоятельного бытия.

Белинский считал юмор могущественным средством, позволяющим объединить изображение жизни такой, какова она есть, с субъективностью писателя. Субъективность эта не мешает событиям идти своим чередом — как им положено идти в действительности, но насквозь пропитывает собою все изображение. Изображение вполне объективно и в то же самое время каждой фразой дает почувствовать точку зрения автора. И конечно, такая эстетическая диалектика реализуется лишь в том случае, если автор выступает в роли повествователя, рассказчика.

Толстой принципиально другим способом решает ту же задачу. Картину движущейся во всей своей полноте реальности он, по возможности, отделяет от своего истолкования, своей оценки. В картине автор не только не выступает в качестве повествователя, но кажется совершенно отсутствующим.

По способу художественного существования изображение максимально приближено к реальному бытию, к почти объемной и живописной предметности.

Но тут же открыто присутствует Толстой, и мы постоянно слышим его голос. От этого иллюзия ни в малейшей степени не нарушается и эпический характер картины не терпит ни малейшего ущерба. Сейчас, через сто лет, нам это не кажется удивительным. Мы привыкли в театре или кино слышать голос, обсуждающий происходящее и его нравственный смысл, и знаем, что это скорее подтверждает иллюзию, чем ее подрывает.

Достоевский выводит на первый план повествователя, сам автор появляется лишь в случаях крайней необходимости, и его появление, по возможности, скрадывается. Он показывается из-за спины повествователя и через несколько мгновений уходит в тень. А в романе Толстого автор все время здесь, и мы все время ощущаем его присутствие. И чем меньше видим в нем безличную категорию «автор», чем чаще отождествляем его с Толстым — тем лучше. Лишь в одном отношении можно отличить Толстого от «автора»: Толстой предстает в «авторе» идеализированным — лучшими и высокими сторонами своей личности, уверенностью, а не сомнением. Конечно, в «Войне и мире» или в «Воскресении» открытое высказывание автора и выражение его чувств в связи с тем, что происходит в романе, заметнее, чем в «Хаджи-Мурате», но поэтический принцип так или иначе осуществляется повсюду. Даже там, где сочинение основано на рассказе-исповеди, как в «Крейцеровой сонате», никто не сомневается, что взгляд на половую любовь, защищаемый героем, — это взгляд самого Толстого. Писатель везде дает нам знать, что он думает и чувствует по поводу изображаемой жизни, но он, за редкими исключениями, дает этой жизни идти своим чередом — независимо от того, что ему хочется доказать.

IV

Фраза Толстого — клеточка изобразительности, элементарная частица толстовской прозы. Она на поверхностный взгляд кажется неизящной или громоздкой, она не избегает повторений одного и того же слова, не боится множества «что» и «который», ничего не требует для себя, — вся отданная своеобразию предмета, она не обладает ей самой при-

надлежащей закругленностью и певучестью, какой обладает у Тургенева или Флобера. И вместе с тем она без всякого усилия поднимается до красоты изображаемого явления и неотвратно убеждает нас в действительности этой красоты. Ее «самопожертвование», отказ от формальной обработанности, приносящей стиливую добавку к выражаемому содержанию, сделали фразу Толстого принципиальным новшеством в истории мировой художественной прозы.

Разумеется, она описывает и рассказывает — без этого в романе обойтись невозможно. И все же главный ее характер состоит в том, чтоб уподобляться изображаемому явлению. Уподобляться в том примерно смысле, в каком уподобляется предмету лепящая его рука. И как рука проходит по форме предмета, обозначая, уточняя и обобщая ее, — так проходит по ней фраза Толстого. Творящая человеческая рука с крепкими пальцами и выделяющимися суставами поверхностному взгляду кажется большой и грубой. Но каким изумительным аппаратом управления она обладает, какими тончайшими движениями владеет, в каком огромном интервале расположены ее возможности — от легчайших, нежнейших прикосновений до мощных изгибающих и ломающих движений. Так и фраза Толстого способна быть легкой и воздушной, но в меньшей степени — энергичной и мощной до такой степени, что мы эту энергию и мощь воспринимаем почти физически. И все «что» и «которые» нам нисколько не мешают, ибо воспринимаются как сгибы и повороты слова, необходимые, чтобы обнять форму предмета и поставить ее перед нами.

Пожалуй, ни у одного из великих писателей фраза не ушла так далеко от стиха, как у Толстого, — и ритм, который слышится в потоке толстовского слова, представляется нам ритмом самих вступающих в бытие явлений, ритмом объективного времени.

Слово Толстого нередко достигает вершин образительности благодаря поэтической сгущенности, благодаря такой неожиданной емкости определений, какие встречаются только у величайших стихотворцев.

«Ночь была свежая и неподвижно светлая». «Все затихло и окаменело, как луна и ее свет и тени». «И яркий свет какого-то внутреннего, прежде потушенного огня, опять горел в ней». «На выставке все так же безучастно, как муха на лице дорогого мертвеца, сидел старик и стучал по колодке лаптя...» «Но едва он лег, как вдруг вся постель равномерно заходила под ним вперед и назад, как будто тяжело дыша и

толкаясь». «Дуняша! — вскрикнула она диким голосом и, вырвавшись из тишины, побежала к девичьей...» «И с высоты этого представления все, что прежде мучило и занимало его, вдруг осветилось холодным, белым светом, без теней, без перспективы, без различия очертаний». Об орудийных выстрелах: «...бум-бум-бум — отвечали красивые, твердые, верные звуки...» «Ей казалось, что-то тяжелое, равномерно ударяя, стучит во все стены избы: это билось ее замирающее от страха, от ужаса и любви разрывающееся сердце». «Лицо его, казалось, ссохлось или растаяло...» «...Но страшный размах руки падал волшебнo-бессильно».

Выделены слова, особенно поражающие сосредоточенностью и неповторимостью поэтического выражения, пробуждающие в читателе то, что Толстой называл «страстно поэтическим ощущением». Такие места из романа Толстого плотностью и густотой поэтического могут состязаться с лучшими достижениями стихотворной поэзии. Однако художественная проза не может и не должна оставаться на уровне такой густоты и плотности: она несет многие функции кроме функции быть поэтической. Чехов и Горький, излагая свои впечатления от рассказов и повестей Бунина, находили в них только один недостаток: слишком «густо». В романах Толстого моменты предельной поэтической «густоты» — точки, рассеянные на пространстве романа, художественная ткань которого отличается как раз своей неравномерной плотностью и многофункциональностью слова.

В частности, искусство Толстого стремится доводить изображаемое содержание до наивозможной ясности. Мир в его искусстве — мир ясный, понятный, объясненный настолько, насколько это доступно человеческому гению. Для Достоевского, удивительно верно почувствовавшего своеобразие Толстого-художника, жизнь и быт, нарисованные Толстым, стоят под знаком ясности. Желание достигнуть наибольшей понятности присуще Толстому во все периоды его творчества: интуитивное органическое движение образов сопровождается упорядочивающим движением рассудка. Подобно тому как растущее ввысь здание окружено лесами, растущее здание толстовского романа окружено лесами рассуждений. Рядом с первозданно образной творящей силой действует огромный ум. Не случайно декадентка Нехаяева из «Клима Самгина» Горького не любит Толстого: за недоверием к разуму она верно чувствует у него стремление к отчетливо разумному — «В нем много взятого от разума же, из мутного источника».

В слове Толстого возникает характерное переплетение интуитивного и рассудочного, воплощения и анализа, изображения и аргументирования: все показать и все уяснить.

Наташа из потухшей и тихой стала оживленной и веселой. Мы увидели ее такой и поверили, что так случилось. Но Толстому этого, как почти всегда, мало: требуется выяснить, указать все причины, по которым именно так случилось. «Наташа же была весела потому, что она слишком долго была грустна, и теперь ничего не напоминало причину ее грусти, и она была здорова. Еще она была весела потому, что был человек, который ею восхищался (восхищение других была та мазь колес, которая была необходима для того, чтоб ее машина совершенно свободно двигалась), и Петя восхищался ею. Главное же, веселы они были потому, что война была под Москвой, что будут сражаться у заставы, что раздадут оружие, что все бегут, уезжают куда-то, что вообще происходит что-то необычайное, что всегда радостно для человека, в особенности для молодого».

За этой перечислительной объяснительностью лежит глубокий, чисто художественный мотив, играющий важную роль в творчестве Толстого. Писателя очень занимает момент, когда постоянные условия жизни распадаются, разрываются, когда мощное формирующее давление этих условий на душевный процесс временно прекращается. Человек слишком привык к стереотипу этих условий, чтобы ощущать их давящую силу. Но подобно тому как рука, переставшая ощущать тяжесть, которую она держит, внезапно сама собой сгибается, если тяжесть снята, человеческая душа внезапно расправляется и чувствует себя освобожденной, если сжимающая ее рамка обычных условий с нее снимается. И тогда в ней появляется чувство особенной легкости, радости, ожидание необычайного и возможность необычайного.

Этот же мотив Толстой, на другой лад, проводит, говоря о Пьере в занятой французами Москве: «...то чувство, вследствие которого человек, совершая (в пошлом смысле) безумные дела, как бы пробует свою личную власть и силу, заявляя присутствию высшего, стоящего вне человеческих условий, суда над жизнью». Здесь одна из больших внутренних тем «Войны и мира».

Объяснительный анализ веселости Наташи типичен в прозе Толстого. Художественный мотив, угаданное в глубинах человека, образный рисунок с его упругими, органически неправильными, живыми чертами покрываются легкой и пра-

вильной логической сеткой. Но часто бывает иначе: рассуждение подкрепляется образным сравнением, как бы овеществляющим его общую форму и тем усиливающим его действие. Возникает рассуждение-картина, довод-картина.

В пояснение сказанного хочется привести место из Дневника Толстого. Трудно представить себе, какими обидно скоропалительными и шаблонными были многие отзывы критиков на величайшие творения Толстого. Даже высказывая соображения, сами по себе не лишённые верности, они обращали писания свои в ложь, поскольку не имели даже отдалённого представления о масштабе художественного явления, о котором вели речь. Особенно огорчили Толстого кисло-сладкие суждения о его любимом детище — «Войне и мире». И вот как, в сердцах, он отозвался на них в Дневнике (2/II 1870 г.):

«Я слышу критиков: «Катание на святках, атака Багратиона, охота, обед, пляска — это хорошо, но его историческая теория, философия — плохо, ни вкуса, ни радости».

Один повар готовил обед. Нечистоты, кровь он бросал и выливал на двор. Собаки стояли у двери кухни и бросались на то, что бросал повар. Когда он убил курицу, теленка и выбросил кровь и кишки, когда он бросил кости, собаки были довольны и говорили: он хорошо готовил обед. Он хороший повар. Но когда повар стал чистить яйца, каштаны, артишоки и выбрасывать скорлупу на двор, собаки бросились, понюхали и отвернули носы и сказали: прежде он хорошо готовил обед, а теперь испортился, он дурной повар. Но повар продолжал готовить обед, и обед съели те, для которых он был приготовлен» (48, 343).

Аргумент Толстого воплотился в движение образа. И в таком метафорическом изображении логическое содержание аргумента совершенно понятно. Грубое и низменное появилось в сравнении отчасти потому, что Толстой был сильно раздосадован. Но ещё больше — чтобы мысль выступила «грубо, зримо». Толстой вообще любил в сравнениях как бы прижимать к земле, к природному, к обиходному даже высокие мысли и чувства. Вот запись в Дневнике за 16/VII 1897 г.: «Маша вышла замуж, а жалко ее, как жалко высоких кровей лошадь, на которой стали возить воду. Воду она не везет, а ее изорвали и сделали негодной» (55, 147). Толстой страдает за близкого человека, а художник стоит рядом и находит для того, что явилось причиной страдания, разительное неожиданно сравнение. Резкость контраста между общностью мысли и конкретностью ее образного изображения составляет эле-

мент поэтики Толстого — то, что сам писатель назвал однажды «поэзией мысли». Логическая фигура замещается сюжетом предметного действия, сохраняя специфическую энергию и напряженность думанья. Или мысль является дважды: один раз в форме рассуждающего доказывания, другой — в образном подобии

Вот два примера. Подробным разбором сражений Толстой доказывает, что гений полководца роль его инициативы в определении хода битвы — не больше нуля, что в битве все происходит иначе, чем намечалось, и конечный результат зависит только от нравственной силы столкнувшихся войск. И параллельно с этим анализом — два огромных образа.

Один образ: аналогия нравственного явления с явлением физическим, скрытой мощи народного патриотизма со скрытой теплотой, о которой трактует физика. Аналогия имеет много оттенков, приобретая характер чистейшей поэзии: «Как из придвигающейся грозовой тучи, чаще и чаще, светлее и светлее вспыхивали на лицах всех этих людей (как бы в отпор совершающегося) молнии скрытого, разгорающегося огня». Другой образ: всегда присущее Наполеону ощущение, что все в его руках, что все зависит от его решения, вдруг прерывается. Оно ломается, столкнувшись с непостижимым для Наполеона фактом — нравственной силой русского войска. «Да, это было как во сне, когда человеку представляется наступающий на него злодей, и человек во сне размахнулся и ударил своего злодея с тем страшным усилием, которое, он знает, должно уничтожить его, и чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека».

И все, что мы читаем о полководце, о недействительности его программ и решений, его самомнении и бессилии, — все соотносится с этим огромным толстовским образом. Подобно этому философско-исторический пласт «Войны и мира» соотносится и сопрягается с конкретной картиной войны. Рядом с искусством, в котором художественная мысль погружена, «утоплена» в образы, мы находим у Толстого мышление, выступающее как таковое, но мощно поддержанное образностью и рождающее постоянную потребность своего образного воплощения.

Но вернемся к вопросу о способности толстовской фразы уподобляться изображаемому предмету. Тема эта поистине неисчерпаема — потенциал изменчивости и многохарактерности толстовского слова поистине громаден.

«— Готово, барышня,— говорила горничная, двумя пальцами поднимая подшитое дымковое платье и что-то обдувая и потряхивая, высказывая этим жестом сознание воздушности и чистоты того, что она держала». Сама фраза кажется легкой, как пушинка! А как умеет Толстой передать в фразе ритм совершающегося. «Адъютант-распорядитель, мастер своего дела, уверенно, неторопливо и мерно, крепко обняв свою даму, пустился с ней сначала глissадом, по краю круга, на углу залы подхватил ее левую руку, повернул ее, и из-за все убыстряющихся звуков музыки слышны были только мерные щелчки шпор быстрых и ловких ног адъютанта, и через каждые три такта на повороте как бы вспыхивало, развеваясь, бархатное платье его дамы». Вальс заключился в фразу, его ритм и фигура чудом повторились поэтически, и четкая его красота обогатилась красотой воспроизводящего слова

Фраза Толстого бывает короткой и одномотивной, если изображаемое явление лучше представить мозаически и отрывочно. Вот характеристика Анатоля Курагина: элементы разъяты, как они разъяты в самом Анатоле. «Он не был игрок, по крайней мере никогда не желал выигрыша. Он не был тщеславен. Ему было совершенно все равно, что бы о нем ни думали. Еще менее он мог быть повинен в честолюбии. Он несколько раз дразнил отца, портя свою карьеру, и смеялся над всеми почестями. Он был не скуп и не отказывал никому, кто просил у него. Одно, что он любил, это было веселье и женщины...» Анатолий распадается на короткие, прямые смыслы, и этот ритм его существа передает цепь резко определенных по содержанию фраз.

Но преобладает в прозе Толстого фраза другого рода. Она связывает в пучок несколько разных смыслов, взятых из разных сфер — из внешнего и из внутреннего, из того, что кажется и что есть на самом деле, из намерений и из действий, из настроений и идей; она — художественно многомотивна.

«Она стояла, опустив свои тоненькие руки, и с мерно поднимающейся, чуть определенной грудью, сдерживая дыхание, блестящими испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на величайшую радость и на величайшее горе». Фраза ведет нас через цикл видимых проявлений к душевному состоянию Наташи Ростовской, замыкая на крохотном пространстве связь внешнего и внутреннего таким же способом, каким Толстой замыкал эту связь, определяя на большом пространстве характеры своих персонажей.

Нередко связь внешнего и внутреннего замыкается фразой на таинственной глубине смысла, и это дает писателю выразить словами то, что, казалось бы, невыразимо. «Вид этих работающих на поле сражения бородатых мужиков с их странными неуклюжими сапогами, с их потными шеями и кое у кого расстегнутыми косыми воротами рубах, из-под которых виднелись загорелые кости ключиц, подействовал на Пьера сильнее всего того, что он видел и слышал до сих пор о торжественности и значительности настоящей минуты».

«Князь Андрей с сияющим, восторженным и обновленным к жизни лицом остановился перед Пьером и, не замечая его печального лица, с эгоизмом счастья, улыбнулся ему». Сколько мотивов и как органично разместились они на трех только строчках. Возрождение Андрея и печаль Пьера; «эгоизм счастья»; Андрей не замечает того, что происходит в его друге, изменившиеся отношения между ними; за содержанием открытым прячется содержание в намеке. Мы занимаемся перечислением моментов, взятых в фразу, чтобы читатель почувствовал, как много он теряет в случае беглого, не видящего слова, чтения произведений Толстого; теряет не только множество тонких истин, лежащих в складках текста, но и значительную долю эстетического наслаждения, которое всегда приносит общение с этими произведениями.

Многомотивная толстовская фраза имеет ряд важных художественных аспектов. Она связывает в пучок и выговаривает одним духом содержание, лежащее в разных плоскостях. Сложно построенная, нередко огромная, она способна вмещать в себя одновременно внешние приметы и внутренние состояния, осознанное и скрытое в бессознательном, кажущееся и действительное, отражающее объективное положение и отношение к нему автора, чувства и аргументы, сравнения, взятые из сфер далеких от изображаемого. Такое устройство фразы органически связано с характером повествования у Толстого: повествования быстрого и вместе с тем захватывающего необъятный жизненный материал. Это особенно ясно, если сопоставить сложную и многосоставную фразу Толстого с такой же фразой Пруста. Сравнения привносят в последнюю, чаще и больше, чем у Толстого, данные, заимствованные из самых различных областей действительности и нашего знания о ней. Однако коренная противоположность художественной их структуры состоит вот в чем.

Сложность прустовской фразы обусловлена главным образом рассечением якобы простого впечатления или якобы

простого явления на множество составных элементов и мельчайших субъективных элементов-состояний. Повествование Пруста медленнотекущее, вязконепрерывное, движущееся по одному руслу. Сложность же фразы Толстого в значительной степени обусловлена необходимостью собрать в ней невозможно обширное и разнообразное содержание, по возможности объять в ней некую целостность смысла, — без этого гигантская, движущаяся и многосторонняя картина действительности не могла бы вписаться в границы романа. Повествование Толстого, несмотря на всю насыщенность свою, быстротекущее, нуждающееся в паузах и перерывах, движущееся не по одному, а по многим руслам. В многочленистой фразе Пруста аналитическое раздробление берет верх над установлением связи и синтезом; в разветвленной фразе Толстого, как бы ощупывающей предмет или процесс щупальцами придаточных предложений, объединяющее, синтезирующее начало берет верх над аналитически различенными сторонами и моментами; фраза Пруста по преимуществу — растягивает, фраза Толстого по преимуществу — стягивает.

Есть гении-художники, которые в любом своем произведении и на протяжении каждого из них добиваются — разумеется, в пору творческой зрелости — полноты совершенства. Есть другие, творчество которых художественно неравномерно. У Бальзака легко назвать произведения явно слабейшие по сравнению с главными романами, у Чайковского — сочинения вялые и даже банальные. И все же оба — чистокровные гении. В русской литературе такое — вполне условное — сопоставление хочется приложить к Толстому и Достоевскому. Читая Толстого, мы все время находимся на высшей высоте художественного. Правда, в письме к Н. Страхову Толстой назвал главы «Войны и мира», показавшиеся ему слабыми, но почти невозможно уловить причину такой оценки. В романах же Достоевского мы встречаемся с местами как бы творческой усталости, как бы суеты и спада — после чего художник вдруг взмывает к ослепительнейшим вершинам гениальности: потрясение от таких взлетов остается в нас навсегда, и недостаток оборачивается своеобразным преимуществом. Читателю Толстого слишком трудно представить себе, что человеческая рука взяла перо и, чиркая и поправляя, вывела все это на бумаге. Кажется, что полнота и совершенство родились вроде бы сами собой. Но было бы хорошо, если бы искусство Толстого предстало менее божественным и более человеческим. Это помешало бы нам за жиз-

ненным образом упустить слово и его изумительную красоту, за эпической стороной упустить сторону субъективную, авторскую. Приблизить нас к акту толстовского творчества помогают Дневники. Б. Эйхенбаум в своих книгах о Толстом высказал остроумную и во многом верную мысль: Дневники ориентированы на художественное претворение жизненного материала.

Это, конечно, не значит, что в Дневниках не отразилась жизнь всерьез, не отразилась внутренняя биография в ее подлинности, в трагических противоречиях и страданиях такой силы, что в течение целых годов Толстой говорил о смерти как о чем-то желанном. Кроме того, нужно иметь в виду самостоятельную, отдельную художественную задачу Дневников: нарисовать собственную личность — одну из самых сложных и громадных личностей из всех, которых знало человечество. Дневники Толстого — новое слово в жанре исповеди.

Однако этим справедливость мысли Б. Эйхенбаума хотя и ограничивается, но не отменяется. Письмо к А. А. Толстой (14/XI 1865 г.) превосходно объясняет, в чем тут дело: «Много у нас — писателей, есть тяжелых сторон труда, но зато есть эта, верно вам неизвестная, volupté¹ мысли — читать что-нибудь, понимать одной стороной ума, а другой — думать и в самых общих чертах представлять себе целые поэмы, романы, теории, философии» (61, 116). Такое двойное бытие отразилось в Дневниках Толстого: «одной стороной ума» он ведет пересмотр самого себя, передает свою живую боль и радость, «а другой» — ищет для этого «форму», проецирует это на художественную фантазию. Мы допущены не только в душу и нравственный мир писателя, но также в его творческую мастерскую, нам позволено присутствовать в момент художественного претворения жизненного материала, точнее — пробы такого претворения. Подобно тому как летчик одним поворотом руля поднимает в воздух громадную машину, Толстой одним неуловимым усилием поднимает громадную духовную машину на высоту художественного. Хроника пребывания Толстого за границей, в Швейцарии (май 1857 г.), вдруг прерывается художественной пробой. «Вдруг нас поразил необыкновенный, белый, счастливый, весенний запах». «Уединенно, бедно, скромно, и над этим всем непоколебимая красота зеленых лесистых гор, синей дали, с клочком блестящего озера и прозрачного неба, на котором белым облаком

¹ Наслаждение (франц.).

стоял матовый молодой месяц... месяц светил на просторную поляну, потоки, не нарушаемые дневным шумом, равномерно гудели в глубине оврага, белый запах нарциссов одуряюще был разлит в воздухе, сосны и скалы отчетливо рисовались на светлом месячном горизонте». Совсем другие слова, чем при описании грозной красоты Кавказа, глубоко почувствованной Толстым: «белый запах», «матовый молодой месяц», «не нарушаемый», «равномерно», «светлом месячном горизонте» и чуть дальше приведенного места — «...сладкое чувство красоты, наполнявшее мне душу». Слова передают атмосферу мирного, успокоившегося бытия. А красота гор Кавказских, прочно связавшаяся с нескончаемой войной и подстерегающей за поворотом опасностью, вызывает чувство, которое никак не назовешь «сладким».

Побыв в духовной мастерской Дневников, мы узнаем, что не только в своих творениях, но и в своих размышлениях Толстой явился сознательным противником эстетического консерватизма и смелым искателем новой формы. В литературной традиции он видел нечто в высшей степени динамическое и остро чувствовал как старение, так и современность художественной формы. Но не менее важно, что мы можем заметить тут переходы от жизненно реального к художественному, застать образ еще горячим, не отвердевшим, застать творческий акт на самой ранней его стадии. Это благотворно усиливает ощущение «рукотворности» толстовского искусства. Поглощенно жить в поэтическом мире Толстого, оставляя без внимания то, что мир этот создан из слов, — слишком большая потеря.

У

Изображение душевных процессов человека, изображение его психологии. Об этом, начиная с Чернышевского, сказано за столетие много глубокого и меткого. Но творчество Толстого — громада, и каждая его сторона или составная часть тоже почти необъятно громадна — его содержание с течением времени не только определяется, но и расширяется.

Важная особенность толстовского психологизма состоит в том, что внутренний мир персонажа открыт, настежь открыт для автора. В этом толстовский психологизм существенно отличается от психологизма Достоевского. Повествователь у Достоевского угадывает, что происходит в душевной жизни героев, а Толстой прямо «видит» это, непосредственно знает

это. У Достоевского — скорее анализ, нападающий на след неизвестного, у Толстого — скорее изображение того, что явилось внутреннему оку автора. Ему ведомо то, в чем сам герой с ужасом себе признается, — например, то, что княжна Марья хочет смерти своего обожяемого отца. Глядя извне, кто бы мог предположить возможность этого в столь добром и кротком человеке?

Но ему ведомо и то, чего персонаж о себе не знает, но что составляет истинный мотив в его душе. «Наташа с первого взгляда не понравилась княжне Марье. Она ей показалась слишком нарядной, легкомысленно-веселой и тщеславной. Княжна Марья не знала, что прежде, чем она увидела свою будущую невестку, она уже была дурно расположена к ней по невольной зависти к ее красоте, молодости и счастью и по ревности к любви своего брата». В границах одной только фразы скрестились два больших общих вопроса. Мы убеждаемся в том, что нравственно прекрасная (в этом мы ни на миг не сомневаемся) княжна Марья доступна зависти и ревности, способна быть несправедливой, что даже и она нравственно неравномерна, даже в ней дурное примешивается к хорошему. И одновременно мы узнаем, что именно это дурное не допускается в сознание, что оно действует в передодемом виде (Наташа легкомысленна и тщеславна) и остается «невольным». Два важных направления в толстовском психологизме: 1) связь и тесная взаимозависимость психологического и нравственного, тончайшие и сложнейшие переходы; 2) единство и взаимоисключение сознательного и бессознательного во внутренней жизни субъекта.

Сочинения Толстого и Достоевского — новый фазис мировой литературы в воссоздании бессознательной сферы человека. Искусство и прежде неизбежно приближалось к теме бессознательного, так или иначе с ней соприкасалось. Подчинение личности обществу всегда совершалось в значительной мере бессознательно. Это особенно верно, если иметь в виду формирование нравственного центра личности — ее совести. Нравственные побуждения, как и эстетическая отзывчивость, непременно включают в себе момент безотчетного — они не могут основываться на одной только справедливости размышления. Каждый из своего опыта знает, что поступки, казалось бы неоспоримые в своей целесообразности, нередко сопровождаются болью и страданием совести. Совесть нельзя представить себе без идущего из глубины бессознательного нравственного чувства. И социальный роман учитывал бессозна-

тельное как звено в цепи жизненной необходимости, на границе между личностью и общими условиями ее бытия.

Однако, серьезно затронув тему бессознательного, роман до Толстого не нашел еще адекватной формы для ее воплощения. А Толстой нашел специфические формы, краски, приемы, чтобы изобразить сложные отношения между сознательным и бессознательным в человеческой психике.

Интерес к бессознательным процессам души связан у Толстого с большим вопросом его искусства: как меняется человек? Меняется на самом деле, а не только в предположениях, желаниях, решениях, меняется так, чтобы новое стало подлинным и вошло в натуру. Перемена может стать действительной, если совершается на всех уровнях личности: не только на уровне мысли, но и на уровне эмоций, не только на уровне содержания осознанного, но и на уровне привычек и бессознательной сферы.

Иртенев (повесть «Дьявол») сблизился со Степанидой «просто для здоровья». В первый раз он даже не рассмотрел ее. Затем желание вернулось. «И беспокойство на этот раз уже не было безличное; а ему представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий «голомя», тот же запах чего-то свежего и сильного, и та же высокая грудь, поднимающая занавеску, и все это в той же ореховой и кленовой роще, облитой ярким светом». Свидания продолжают, но Иртенев даже и не подозревает, как они для него важны. «Евгению и в голову не приходило, чтобы эти отношения его имели какое-нибудь для него значение. Об ней же он и не думал. Давал ей деньги, и больше ничего». «Сношения» со Степанидой были для него нечто «вовсе незаметное», желание снова вело его к ней, но свидание проходило, и он забывал о женщине надолго, забывал совсем, забывал охотно. Он искренне изумился бы, если бы услышал, что это затронуло его личность и что-то в ней сдвинуло. Правда не может пробиться в его сознание: ей перегораживает дорогу социальная граница его нравственного и психологического мира.

Женившись, Иртенев узнал счастье любви принятой и внутренне одобренной. Казалось, со Степанидой все кончено. Но чувство к ней, отброшенное в темные глубины, там не исчезло, оно ушло из сознания, но не из души, оно не видно самому Иртеневу, но оно есть и оно растет. Возможно, что самый выбор жены втайне управлялся контрастом со Степанидой: Степанида «свежая, твердая, красивая», сильная, яр-

кая, жена — слабая, тонкая, бледная, кроткая, «и нос не вперед, а вдоль по лицу». Отвергнутая, но живая страсть сигнализирует сознанию, но сознание не может и не хочет разгадать эти сигналы. Узнав, что Степанида родила, «Евгений вспыхнул уже не от досады и даже не от стыда, а от какого-то странного чувства сознания важности того, что ему сейчас скажут, сознания невольного, совершенно несогласного с его рассуждениями». Однако Иртенев не обратил никакого внимания на «странное чувство сознания важности» и заверил мать, что с привычками холостой жизни «все кончено совсем». И речь тут не о лицемерной игре в прятки с самим собой, а об искреннем убеждении, что «связи между им и ею нет, не было, не может и не должно быть».

Перед нами не та хорошо известная ситуация, когда личность вступает в открытую борьбу с чувственным влечением и терпит в этой борьбе поражение. Тут до решающего момента противник не виден, сражение идет в темноте. Страсть оттолкнута в бессознательное и совершает там свою роковую работу. Для сознания Иртенева ее нет, и это усыпляет, снимает возможность сопротивления. А когда она из своего как бы небытия прорывается в освещенную зону сознания — уже поздно.

Случайно увидел Степаниду — и страсть зашевелилась. «Он в душе много раз радовался этому своему освобождению, и вот эта случайность, такая, казалось бы, ничтожная, открыла ему то, что он не свободен». Но и теперь неосознанное стремление уклониться от правды мешает Иртеневу увидеть размеры опасности; новое положение вмещается в рамку старого сознания.

Еще одна встреча со Степанидой: решающая перемена в Иртеневе совершилась. «Главное же то, что он чувствовал, что он побежден, что у него нет своей воли, есть другая сила,двигающая им; что нынче он спасся только по счастью, но не нынче, так завтра, так послезавтра он все-таки погибнет».

С этого места Толстой вводит нас в другую сторону надвинувшейся трагедии. Стиве Облонскому, весело и добродушно смотрящему на свои грешки, не было нужды загонять влечения в тайники бессознательного. Моральный компромисс, подобно смазке, обеспечивал плавный ход его душевной машины. Иначе у Иртенева. В его душе социально унаследованный идеал поставлен твердо: морально упасть равносильно невозможности жить. И как раз эта неотделимость идеального элемента жизни от самого акта жизни доводит про-

тиворечие между бессознательным и сознательным до уровня катастрофы. В нем поселяется враг, которого необходимо уничтожить, и вместе с тем враг этот — он сам.

Толстой делает очевидной механику невольного самообмана: влечение, несовместимое с сознанием, выбрасывается в бессознательное. Но, сделавшись бессознательным, влечение воздействует на поведение через подставной мотив, управляя волей против сознания, вызывая моменты своего рода безумия, накладывая раздвоением цепи зависимости и несвободы.

В повести своей Толстой сосредоточивает внимание на крайне важном, но простейшем виде бессознательного: когда в нем заперто сексуальное влечение, развившееся до страсти. Однако у Толстого мы не найдем идеи доминирования сексуального в бессознательной жизни души. Не меньше значения художник придает в этом отношении всей сфере эмоций и их связи не только с мироощущением, но и с общим взглядом на жизнь. Чувство, пережитое Андреем Болконским, когда он впервые увидел и услышал «странно-тоненькую черноглазую», неизвестно отчего счастливую девушку, что-то важное передвинуло в его душе. О самой Наташе он почти не думал, в сознании своем никак еще к ней не относился, — но весь мир вдруг показался ему иным, чем до поездки в Отрадное. Как будто из глубины пережитого впечатления растет некая правда, и ее бессознательно-органический рост отодвигает в сторону истины, только вчера казавшиеся князю Андрею несомненными. В течение какого-то времени он еще не знает о своей любви к Наташе, но любовь уже переставляет по-новому элементы душевной и даже философской его жизни. Толстой убежден в том, что влияние эмоций на жизненную установку является одной из бессознательных основ человеческого поведения, и убеждение это составляет важный мотив в его изображении человека.

Сознание закрывается не только от тех эмоций, которые для него невыносимы. Эмоции могут удерживаться в границах бессознательного по другим, более тонким причинам. В душе Пьера Безухова притаилась любовь к Наташе, но он не осмеливается знать об этом. Даже и в мечте он не может допустить, что его — толстого, некрасивого, не романтичного, скучного — могло бы полюбить такое чудесное существо. Пьер принадлежит к числу тех благородно-добрых и искренне-скромных людей, которые видят в своих друзьях так много прекрасного, что им и в голову не приходит сравнивать себя с ними. Пьер хочет радоваться тому, что Андрей полю-

бил Наташу, но все же это тревожит в нем что-то далеко запрятанное, чего он никогда не трогал. Разговор Андрея с Пьером о его любви по справедливости можно было бы назвать образцом художественно представленного бессознательного. Мы выделили в нем те строки, где сказывается действие и сопротивление неосознанной силы.

«— Но может ли она любить меня? ...Я стар для нее... Что ты не говоришь?

— Я? Я? Что я говорил вам,— вдруг сказал Пьер, вставая и начиная ходить по комнате.— *Я всегда это думал... Эта девушка такое сокровище, такое... Это редкая девушка... Милый друг, я вас прошу, вы не умствуйте, не сомневайтесь, женитесь, женитесь и женитесь...*

— Но она?

— Она любит вас.

— Не говори вздору... — сказал князь Андрей, улыбаясь и глядя в глаза Пьеру.

— Любит, я знаю — *сердито закричал Пьер...*

— Ты знаешь ли, в каком я положении? Мне нужно сказать все кому-нибудь.

— Ну, ну, говорите, я очень рад,— говорил Пьер, *и действительно лицо его изменилось, морщина разгладилась, и он радостно слушал князя Андрея...*

— Это совсем не то чувство, которое было у меня прежде. Весь мир разделен для меня на две половины: одна — она, и там все счастье надежды, свет; другая половина — все, где ее нет, там все уныние и темнота...

— *Темнота и мрак,* — повторил Пьер, — *да, да, я понимаю это...*

Чем светлее представлялась ему судьба князя Андрея, тем мрачнее представлялась своя собственная».

И толчок сдвинувшейся бессознательной силы имел важные последствия для внутренней и внешней жизни Пьера: «Пьер после сватовства князя Андрея и Наташи, без всякой очевидной причины, вдруг почувствовал невозможность продолжать прежнюю жизнь... после помолвки князя Андрея с Наташей... вся прелесть этой прежней жизни вдруг пропала для него. Остался один остов жизни... И эта прежняя жизнь вдруг с неожиданной мерзостью представилась Пьеру».

Любовь Пьера — русская любовь с тем многообъемлющим и нравственно высоким смыслом, который выразила наша поэзия от Пушкина до Толстого. И любовь эта прошла на сей раз через длительный период в бессознательном. Пьер не

смел отдать себе в ней отчета, однако уничтожение самой ее возможности после помолвки Андрея нанесло ему тяжелый удар. Удар отразился в сознании лишь косвенно и опосредованно, но весь тон и характер жизни Пьера стали внезапно другими.

Даже из немногого здесь сказанного видно, как далеко ушел Толстой в постижении тайн бессознательного, какими средствами искусства добывал его истину. Он ясно показал, что, казалось бы, немое, бессознательное обнаруживает себя и свое содержание благодаря отклонениям сознания от его естественного пути. Подобно тому как мы узнаем о существовании неизвестной планеты по возмущению орбиты у планеты известной,— мы узнаем о существовании и характере действий бессознательного по «возмущению орбиты» движущегося сознания.

Понимая добрую натуру Пьера, не сомневаясь в искренней его привязанности к другу, помня, какие старания он употребил, чтобы вывести Андрея Болконского из состояния пессимизма и тоски, помня, какого высокого мнения он был о женственной прелести и душевной очаровательности Наташи,— мы с полным правом ожидаем, что Пьер живо обрадуется счастливой любви между князем Андреем и Наташей. И он на самом деле хочет обрадоваться, старается обрадоваться, но что-то мешает ему, что-то заставляет его быть печальным, и он вынужден с усилием отодвинуть это «что-то», чтобы открыть дорогу своему доброму, дружескому сочувствию. Уговаривая Андрея, ни минуты не колеблясь, жениться, он говорит это с не соответствующими смыслу интонациями — только «эгоизм счастья» не позволяет князю Андрею заметить это. И после помолвки Андрея неведомая сила заставляет Пьера чувствовать вдруг отвращение к прежней жизни.

Мы идем по знакам и следам, оставленным действием бессознательной силы в видимом поведении Пьера, и ясно читаем язык этих знаков. Картина живого явления так дифференцирована, в ней так проведены внутренние линии, что мы без всяких рассуждений знакомимся с глубокой общей истиной, которую только через десятилетия теоретически осознаёт научная психология. Рисуя человеческую психологию во взаимодействиях сознательного и бессознательного, в их единстве и конфликтах, Толстой достигает той самой целостности и конкретности образа, которая лежит в основе изобразительной силы его прозы.

А вот эпизод из «Анны Карениной», в котором поэтически воссоздан момент ухода сознания в бессознательное.

Любовь к Анне поставила Вронского перед неразрешимыми вопросами. Его прямая, требующая ясности душа должна выносить напор смутного, запутанного, трагически неопределенного. Анна уклоняется от решений, будущее погружено в туман. Страсть отбрасывает в сторону все, что лежит за ее пределами, но это отброшенное не исчезает и дает себя знать. Сознание страшится додумать все до конца, и все накопившееся, давящее изливается в бессознательном чувстве. «И он испытал странное чувство, со времени его связи с Анной иногда находившее на него. Это было чувство омерзения к чему-то: к Алексею ли Александровичу, к себе ли, ко всему ли свету,— он не знал хорошенько». В такое, лишенное границ и расплывающееся во все стороны, омерзение претворяется содержание, которому сознание не позволяет дойти до ясности.

В этот душевный узел завязаны не только трудности Вронского, но и трудности автора. Толстой нравственно отвергает страсть Анны и Вронского и не скрывает этого от читателя. Но ему до крайности важно сделать так, чтобы читатель ни в одной точке не смешал его порицания с фальшивым и бесчеловечным порицанием светского мирка. Там, где речь идет о жестокости этого мирка, наказывающего Анну отверженностью,— он на стороне Анны, он жалеет и любит Анну. Он не скрывает, что совершенно различное отношение «света» к поступкам Анны и Вронского в какой-то мере обращает Вронского в орудие казни и мучения Анны. Он говорит в пользу Анны все, что может сказать, рисует ее благородно честной, доброй и прекрасной. Но Толстой хочет сказать: кроме всех социальных сил, обрекающих на гибель Анну, Вронского и их любовь, внутри самой их любви действуют разрушающие ее нравственные силы. Чтобы провести эту мысль, Толстой вынужден идти через глубинные, чаще всего бессознательные, пласты в психологии своих героев. Он дает знать читателю: в душе Вронского скрывается очаг нравственного сопротивления тому, что он делает, безудержно отдаваясь страсти,— но сопротивление это не осознается и становится глухим и беспредметным чувством отвращения.

Сказав об испытующем, вопросительном взгляде Сережи, постоянно обращенном к Вронскому, Толстой добавляет:

«Присутствие этого ребенка всегда и неизменно вызывало во Вронском то странное чувство беспричинного омерзения,

которое он испытывал в последнее время. Присутствие этого ребенка вызывало во Вронском и в Анне чувство, подобное чувству мореплавателя, видящего по компасу, что направление, по которому он быстро движется, далеко расходится с надлежащим, но что остановить движение не в его силах. что каждая минута удаляет его больше и больше от должного направления и что признаться себе в отступлении — все равно, что признаться в гибели.

Ребенок этот с своим наивным взглядом на жизнь был компас, который показывал им степень их отклонения от того, что они знали, но не хотели знать».

Приведенные слова содержат драгоценные сведения о художественной идее «Анны Карениной». Действующая внутри Анны и Вронского бессознательная сила, направленная против их страсти, не является вполне непроницаемой для сознания. Знали, но не хотели знать — главная формула бессознательно у Толстого. Лишь при таком истолковании бессознательное не исключает нравственной вменяемости и ответственности.

Голос, звучащий в человеческой глубине Анны и Вронского, заявляет, по Толстому, о моральной неправомерности их страсти. Но как раз в этом читатели по праву не согласятся с великим художником. Сближение влечения с любовью — во всех ее аспектах, проникновение духовного в телесное, личности в страсть — одно из прекраснейших достижений культуры и морали человечества. А Толстой в конце концов пришел к требованию: разлучить страсть и любовь; с присущим ему бесстрашным парадоксализмом мысли он стал утверждать, что любовь возвышающая, причиняющая людям только благо и не причиняющая страданий, возможна только как свободная от желания, чисто духовная любовь. Но в таком случае страсть «расчеловечивается» и обращается в похоть. Именно это мы и находим в Дневниках: в течение десятилетий мы следим за борьбой любви с тем, что сам Толстой называет похотью. И в «Анне Карениной» он делает немалый шаг на пути к этому взгляду. Вначале чувство Вронского окружено ореолом человеческой любви. Затем ореол этот меркнет, уважение к Анне падает в то самое время, когда растет подчиненность ее женской силе и разгорающейся красоте, наслаждение вытесняет счастье, — одним словом, страсть и любовь развиваются в обратном отношении: одна выигрывает то, что теряет другая. Писатель неумоимо идет по следу, не упуская ни одного нового признака перерождения в чувстве.

Но есть все основания говорить о нравственном трагизме

ситуации, перед которой стоят герои романа. Их страсть священна и морально правомерна, но морально правомерно и чувство вины, боли, бессознательного гнета, которое они испытывают. И последняя правомерность вытекает не из сути половой любви как таковой, а из положения, вынуждающего страдать из-за нее безвинных людей. Трагизм доведен до крайности жестокостью и тупостью социальной среды, но он в какой-то мере неустрашим и в обществе, где любовь не искажена социальным неравенством и фарисейством: в какой-то мере трагизм этот, приобретая все более человеческую форму, составляет одно из вечных противоречий жизни. Ситуация любовного выбора, в котором нет решений, не обрекающих на страдание безвинных людей, реальна для любого времени и для любых отношений. Так что заблуждение в романе «Анна Каренина» временно, а истина в нем — вечна.

Мы пытались, в самом кратком очерке, дать разрез художественного содержания в одной проходимой им точке. Выступило сложнейшее переплетение мотивов и отношений. Разумеется, читатель не может и не должен развязывать такого рода переплетения в каждом моменте романа. Но и в непосредственном восприятии действия они дают себя знать: содержание ощущается не как движущаяся линия, а, так сказать, стереоскопически. И в образовании «эффекта стереоскопичности» важную роль играют взаимодействия сознательного и бессознательного, с изумляющей силой проникновения воссозданные Толстым.

VI

В письме к С. Семенову (21/III 1896 г.) говорится: «Каждое лицо должно иметь тени, чтобы быть живым, а этого у вас нет» (69, 73). В немногих этих словах определено заветное убеждение Толстого и одна из основ его творчества. Писатель везде исходит из того, что всего полнее отражает истину человеческой природы человек обыкновенный, именно он несет в себе тайну человека необыкновенного и героического. В этом его художественный путь прямо противоположен пути Достоевского, полагавшего, что как раз человек необыкновенный, человек в «высших его экземплярах» заключает в себе человеческую природу в наибольшей полноте и ясности; что в необыкновенном лежит ключ к секретам обыкновенного и массового. Кто прав? Оба правы, но правота каждого относится к разным «состояниям мира».

Толстой не сомневается в том, что человек идеальный — выдуманный отличается от человека реального — невыдуманного, в частности и в особенности, тем, что заключает в себе и хорошее и дурное. Самую возможность художественного перевоплощения он связывает с присутствием в авторе массы плохих и хороших задатков, свойств, желаний — в таком случае любых своих персонажей автор может создавать не только из внешнего наблюдения, но также из материала собственной личности. В Дневнике за 1909 год (3/XII) запись: «Чтобы быть художником слова, надо, чтоб было свойственно высоко подниматься душою и низко падать. Тогда все промежуточные ступени известны, и он может жить в воображении, жить жизнью людей, стоящих на разных ступенях» (57, 181). И еще другая запись (21/IX 1905 г.), из которой видно резкое отличие в отношении Толстого к себе — человеку нравственности и человеку — создателю «художественного»: «Во мне все пороки, и в высшей степени: и зависть, и корысть, и скупость, и сладострастие, и тщеславие, и честолюбие, и гордость <и злоба>. Нет, злобы нет, но есть озлобление, лживость, лицемерие. Все, все есть, и в гораздо большей степени, чем у большинства людей. Одно мое спасение, что я знаю это и борюсь, всю жизнь борюсь. От этого они называют меня психологом» (55, 162—163).

Мысль применена Толстым не только к художественному акту, но и к восприятию художественного произведения: «Различные характеры, выражаемые искусством, только потому трогают нас, что в каждом из нас есть возможности всех возможных характеров...» (запись от 20/XII 1896 г.; 53, 125).

К этому следует добавить: различные нравственные состояния распределены во времени: «Правда в том, что я бываю и хороший и дурной человек. Вся жизнь в том проходит, что, как гармония, стягивается и растягивается и опять стягивается — от дурного до хорошего и опять к дурному. Быть хорошим значит только то, чтобы желать чаще быть хорошим. И я желаю этого» (18/XII 1905 г.; 55, 174).

Этой формулой Толстой руководствуется не только в суждениях о человеке вообще, не только в оценке самого себя и в борьбе с самим собой, но также в художественном творчестве. Даже в любимых своих героев он вложил дурные чувства и помыслы. Добрейшая, нежная душою княжна Марья, как мы помним, хочет смерти своего отца. Поэтичная Наташа поддается грубому соблазну и губит большую любовь в угоду мгновенно вспыхнувшему увлечению ничтожным, тупым

Анатолем. Андрей Болконский — высокий дух поражен надменной гордостью, бывает сух и зол, неспособен к благородному компромиссу — как нужна была эта способность после «измены» Наташи. Даже Пьер не лишен серьезных моральных недостатков: чувственность заставляет его идти на недопустимые нравственные уступки, он способен втягиваться в дурной образ жизни, быть слабым и податливым.

Плохие люди также нравственно неравномерны у Толстого. Долохов нежно и преданно любит свою мать; он способен понять и оценить тихую красоту Сониной жертвенной натуры; в торжественную минуту, перед Бородинской битвой, Долохов искренне и открыто просит Пьера простить его.

Однако мы допустили бы тяжкое непонимание толстовского искусства, если бы решили, что характеры у него нравственно неопределенны, что между ними не положено принципиальное моральное различие. Конечно, они у Толстого морально не единообразны в себе, но это отнюдь не уничтожает их нравственной противоположности, хотя и дополняет ее различиями внутри каждого. Дурное в хорошем человеке — это его собственное внутреннее препятствие, это, так сказать, дурное хорошего — ступень, через которую благородный человек движется вверх, знак того, что он не отвлеченность, а запутан в отношения действительного мира. Толстому было слишком известно, до чего непросто стать по-настоящему хорошим человеком, и это одна из драгоценных истин, которые он рассказал людям о них самих.

Проблески светлого в злой душе Долохова не меняют ее сути. Они не мешают ему быть жестоким, холодным и страшным, готовым использовать другого человека только как средство для своих целей, готовым бестревожно погубить его в угоду своим прихотям. Может быть даже, с этими проблесками человечности Долохову легче переносить собственную мерзость. Разумеется, они свидетельствуют об исконной изменчивости человеческой натуры, но изменчивость выступает здесь в рамках главной, стойкой моральной определенности.

По Толстому, дело не столько в пропорции дурного и хорошего, сколько в преобладающем устремлении и нравственном движении личности. Дело в том, что княжна Марья не скрыла от себя, что желает смерти отца; не стараясь уйти в самообман, она решилась на правду о себе, казалось бы несовместимую со всем, что о себе знала. «Она проснулась поздно. Та искренность, которая бывает при пробуждении, пока-

зала ей ясно то, что более всего в болезни отца занимало ее. Она проснулась, прислушалась к тому, что было за дверью, и, услышав его кряхтенье, со вздохом сказала себе, что было все то же.

— Да чему же быть? Чего же я хотела? Я хочу его смерти,— вскрикнула она с отвращением к себе самой...»

Толстой глубоко убежден в том, что вот такая способность правдиво узнать себя и всей душой ужаснуться — необходимый момент в моральном преображении человека.

Но достаточно было княжне Марье увидеть отца не капризно деспотическим и жестоко вздорным, а слабым и трогательно любящим, чтобы волна чувства смысла без остатка то, что внушило ей отвращение к самой себе. Теперь она опять способна думать о других, не думая о себе. «Она не могла ничего понимать, ни о чем думать и ничего чувствовать, кроме своей страстной любви к отцу, любви, которой, ей казалось, она не знала до этой минуты». Из нравственного испытания княжна Марья вышла лучшей, чем была. В этом для Толстого — суть. Суть в том, чтобы человек стремился стать лучше и чтобы стремление это было не словесным, а действительным.

Хороший человек — не данное состояние, а нравственное движение, не святость, в которую Толстой как подлинный реалист не верил, а самопреодоление и поступок. В этом один из великих уроков Толстого-художника для людей нашей переходной эпохи, для людей нашей страны: задача самопеределки, самоулучшения стоит здесь перед каждым. Влияние новых социальных условий должно быть продолжено и поддержано субъективным действием, внутренней работой. Самосовершенствование не может, как хочет Толстой, заменить социального переворота, и заблуждение Толстого очевидно теперь для всякого честно и реалистично мыслящего человека — даже и лучшие христиане пересматривают именно в этом свое учение. Но опыт социальной революции показал, что самовоспитание — обязательное, необходимое звено в массовом рождении нового человека. Истина Толстого заняла не то положение, какое он ей приписал, но зато необычайно расширила зону своего жизненного значения. И мы имеем неопценимую возможность не только продумать и прочувствовать, но также и прожить ее, читая сочинения Толстого. Изобразительная сила толстовской прозы обретает громадную нравственную важность.

Притом в изображении человеческих характеров между «Войной и миром» и «Анной Карениной», между «Анной Ка-

рениной» и «Воскресением» имеются немаловажные различия. Вопрос касается соотношения между личным и социальным характером. В «Войне и мире» в этом соотношении обнаруживается некая художественно предустановленная гармония. Два круга внутри дворянства: те, из которых пошли декабристы, Пушкин, Герцен, Толстой; и те, из которых пошли светские люди, бюрократы, холодные и беспощадные угнетатели. Те, которые еще способны представлять интересы национальные и патриотические. И те, которые человечески переродились, превратились в знатных холуев, светскую сволочь, бесстыдных лицемеров, — им все равно, что говорить и что думать, они готовы на все ради внешней формы карьеры, корысти или даже ради очередного удовольствия.

Старик Ростов, Наташа, Андрей Болконский, Пьер и другие. Князь Василий, Элен, Анатолий Курагин, Борис Друбецкой и другие. В первом и во втором ряду люди морально неоднозначны, но первые — хорошие люди, вторые — плохие. В первом и во втором ряду личные нравственные свойства совпадают с социальным обликом. Это совпадение обнаруживается, в частности, в том, что люди в основе своей дурные перебегают во второй ряд и остаются там навсегда. Борис Друбецкой бездушный, безличный карьерист и пролаза; он чувствует прелесть и тепло семьи Ростовых, его пьянит и дурманит Наташино очарование, ему до тошноты противна будущая невеста, но он переступает через все доброе и настоящее, делается своим в царстве фальши и лжи и с удивительной быстротой превращается в скользкого подлеца.

Иначе обстоит дело в «Анне Карениной». Здесь далеко не всегда складывается так удачно, что личное и социальное совпадают. Каренин лично вовсе не плохой человек. Но он бюрократ, и отсюда все вытекает. Благодаря этому и хорошее в нем становится дурным. Добросовестность сама по себе — свойство прекрасное. Но добросовестный бюрократ — это скорее всего, бюрократ наихудший. Выдержка необходима тому, кто ведет длительную и трудную борьбу за великую цель. Но выдержка бюрократа направлена к нулю, и она неизбежно обращается в давящий равнодушный педантизм. Каренин лично не злой человек, но ему в высшей степени свойственна чисто бюрократическая сухость и злость; сухость и злость по якобы принципиальным, отвлеченным, нечеловеческим мотивам — тут уж он не сделает ни малейшей уступки. Каренин честен и способен руководствоваться идеалами в своем поведении, но он бюрократ, и его идеальность — проформа. Каренину до-

ступно чувство привязанности, но любит он не данную, единственную Анну, а существо, растворенное в категории — жена, красивую милую жену, достойную человека такого ранга, как Каренин; личное чувство искренно и вместе с тем безразлично и холодно. Он рассудителен и умен, но самый ум у него бюрократический и упершийся в догму — чуждый исканию и сомнению, чуждый готовности самостоятельно проверять установившиеся истины.

В «Войне и мире» личность в согласии со своей моральной определенностью выбирает социальную роль среди лучших или худших своего класса, а социальная роль выбирает того, кто ей подходит. Каренин же сам по себе нравственно неуловим — он во всех отношениях подчинен социальной функции и претворен согласно заданной ею форме. Не равновесие личного и социального характера, а господство второго над первым, граничащее, если не считать моментов потрясения, как в дни опасной болезни Анны, с растворением личности в ее социальной особенности.

Но в романе с новой остротой поставлен не только вопрос о таком подчинении, в нем с трагической остротой поставлен также и вопрос о нравственном неподчинении, моральном мятеже личности против ее среды. Светское общество прощает Анне ее прямоту, искренность, правдивость, цельность, пока эти личные нравственные ее качества не вступают в столкновение с законами мирка, в который она заключена; ей позволено иметь свою особенную нравственную физиономию, пока это ничего не нарушает в распорядке среды. И то, что у Анны появляется любовник, — это тоже одобряется и даже поощряется, ибо находится в пределах обычая — норма не терпит ущерба. Но когда Анна признает средства лжи и фальши нестерпимыми, когда она рвет с обычаем, требующим соблюдения внешней формы, когда предается страсти, а не разврату, когда выражает свою любовь открыто, — тогда изящные дамы и господа зло очериваются, изгоняют Анну из светского рая, оставляют ее пребывать в социальной пустоте. И даже от мужа своего она слышит не слова любви, гнева, боли и ревности, а ледяные предостережения о соблюдении приличий.

Тут не равновесие, пусть неустойчивое и движущееся, морально-личного и социального, какое мы не раз встречали на переднем плане «Войны и мира». Тут не поглощение личного характера характером социальным, как в Каренине. Тут разрыв личности со своей средой, возмущение личности, решившейся отстоять и нравственно осуществить себя.

А. Г У Р Е В И Ч

ТОЛСТОЙ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ



В историю литературы Лев Толстой вошел как величайший писатель-реалист, как последовательный и твердый антиромантик. Казалось бы, вопрос о его отношении к романтическому наследию допускает одно только негативное решение. Тем не менее постановка проблемы «Толстой и романтизм» представляется вполне закономерной. Сложная и многогранная, она может быть рассмотрена в нескольких аспектах, на разных уровнях.

В плане общетеоретическом мы можем говорить о том, что само противопоставление романтизма и реализма в современном литературоведении все более утрачивает былую категоричность, а отношения между обоими литературными направлениями все чаще характеризуются как отношения преемства и внутреннего родства. Не касаясь сейчас этого вопроса в целом, отметим лишь два важных для нас обстоятельства.

Изображая личность в тесной связи с окружающей ее средой, на широком социально-историческом и бытовом фоне, реализм все же рассматривает ее как нечто от этой среды отдельное, так или иначе ей противостоящее. Следовательно, характерная для романтизма антиномия личности и среды сохраняется и в реалистическом искусстве, хотя, разумеется, в значительно ограниченном и трансформированном виде.

С другой стороны, и романтизм, верно замечает С. Г. Бочаров, «берет героя и среду вместе, как двучлен, один элемент которого невозможен без другого. Изображение романтического характера немислимо без образа среды как контрастного фона и вместе с тем скрытой почвы, которая может объяснить происхождение и существо такого характера»¹. Поэтому в реализме, особенно на ранней стадии его развития, «наличествовали в снятом виде элементы романтического метода»².

Романтическое начало приходит на помощь критическому реализму не только в момент его формирования, но и в эпоху его зрелости. Это случается тогда, когда писатель-реалист стремится к прямому воплощению своего идеала, не имеющего приметных очертаний в жизни, когда он «вторгается в такие сферы действительности, которые являются для него неясными, загадочными, рационально не освоенными, не поддающимися реалистическому истолкованию»³.

Таковы некоторые общетеоретические предпосылки взаимодействия реализма и романтизма.

С точки зрения сравнительно-типологической несомненна

¹ С. Г. Бочаров. Характеры и обстоятельства. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 407.

² В. Жирмунский. Становление реализма в мировой литературе и классический реализм XIX века. В кн.: «Проблемы реализма в мировой литературе». М., Гослитиздат, 1959, стр. 449.

³ «Русский романтизм», учебное пособие под ред. проф. Н. А. Гуляева. М., «Высшая школа», 1974, стр. 228.

особая роль романтизма в судьбах русской литературы, словно бы завершившей к концу 1840-х годов целый цикл художественного развития. За одно столетие она прошла в ускоренном темпе путь от классицизма до критического реализма — путь, на который другим странам понадобилось несколько веков, — и все более утверждалась теперь на реалистических позициях. За этот короткий срок она не только освоила и переработала применительно к духовным запросам русского общества важнейшие эстетические теории, творческие программы и художественные стили европейской литературы, она сумела также создать непреходящие ценности национального и мирового значения.

Небывалая стремительность движения, обусловленная в конечном счете факторами социально-историческими, возможна была, в частности, потому, что наша молодая литература не пережила (да и не могла пережить) классицизма, сентиментализма, романтизма, так сказать, в полной мере. Все эти художественные направления существенно отличались от соответствующих им «классических» европейских форм, а их социально-историческое содержание и духовно-идеологическое наполнение были во многом иными, нежели в передовых странах Западной Европы.

Лишь теперь, начиная с 1840-х годов, Россия вступает в новую фазу общественного развития, отчасти сходную с той, что пережила Западная Европа во второй половине XVIII — начале XIX века. И это стадияльно-типологическое сходство вызвало обращение русской литературы, уже твердо ставшей на путь реализма, к духовному наследию минувшей эпохи, сделало возможным «второе рождение» идей и художественных концепций, казалось бы давно преодоленных: просветительства, сентиментализма, романтизма.

Суммарное, целостное освоение этих великих традиций, их сопряжение, сплав с новейшим художественным опытом, с завоеваниями и принципами реалистического искусства и определили универсальность, синтетичность русского реализма XIX века, о которых все настойчивее говорят теперь наши исследователи.

Роль романтических начал в этом сложном синтезе была весьма существенна. Русский реализм, писал Н. Я. Берковский, «пограничен с романтикой. Он заходит глубже, чем показано наличной действительностью, а это уже приближает к романтизму». Его отличает «чувство бесконечных средств, которыми располагает национальная жизнь и которые едва из-

жили себя, едва выступили из-под спуда,— чувство подлинно романтическое»¹.

Действительно, в то время как на Западе критический реализм развивается в условиях стабилизации общества, относительной устойчивости социальных отношений, Россия во второй половине XIX столетия живет под знаком надвигающихся или свершающихся переворотов, типично романтическим чувством стремительности, даже катастрофичности исторического движения. Особой остроты это чувство достигает в пореформенную пору, когда страна переживает нечто подобное тем социальным катаклизмам, которые сотрясали западный мир на рубеже XVIII и XIX веков, когда сама действительность начинает казаться ирреальной, невероятной, фантастической,— в пору крушения вековых патриархальных устоев, разрыва привычных общественных связей и усиливающегося разъединения людей. Все это создает внутренние предпосылки и открывает новые возможности для своеобразного возрождения и развития романтических традиций.

Сложность социально-идеологической ситуации в России усугублялась еще и тем, что простое повторение европейского опыта казалось невозможным: отрицательные черты буржуазной цивилизации и торжествующего капитализма были слишком очевидны. Русские писатели не хотели, не могли принять того будущего, которое неотвратно надвигалось на них, неизбежность которого была, в общем, несомненна. Их искренний, горячий протест против «укладывающегося» в стране нового, буржуазного строя тоже нередко принимал романтический характер, более или менее густо окрашивался в романтические тона.

Мысль о возможности какого-то иного исторического пути, ведущего к более справедливому и гуманному общественному строю, мечта о коренном преображении мира и человека, грандиозный масштаб задач и максимализм идеалов — все эти характерные черты зрелого русского реализма еще более усиливали свойственный ему романтический пафос.

Естественно, что едва ли не все крупнейшие писатели второй половины столетия: Тургенев и Достоевский, Гончаров, Некрасов и Лесков — обращались к наследию романтизма, так или иначе перерабатывали его художественный опыт. Не составляет исключения в этом смысле и Лев Толстой.

¹ Н. Я. Берковский. О мировом значении русской литературы. Л., «Наука», 1975, стр. 151—152.

От романтизма и вдохновителя романтиков Руссо унаследовал он страстное отрицание западноевропейской буржуазной цивилизации, бездушной, рассудочной и враждебной естеству человека, — неприятие, порой доходящее до тотального отрицания культуры вообще. С романтизмом роднит Толстого и его представление о жизни как «тайне», о ее неисчерпаемости, богатстве, иррациональности; о сложности и противоречивости души человеческой, заключающей в себе целую вселенную; о стихийной силе чувств и катастрофичности страстей, неподвластных воле и разуму человека. Несомненны и случаи прямой переклички Толстого с поэтикой романтизма, воздействие романтической традиции на формирование его стиля — вопрос, более других изученный в научной литературе (работы Б. М. Эйхенбаума, П. С. Попова, Н. К. Гея).

Мы можем говорить, наконец, о прямом и сознательном обращении писателя к наследию романтизма, о *непосредственном* воздействии романтической художественной системы на отдельные его произведения — на их проблематику, поэтику, творческий метод. Такого рода прямые контакты были особенно характерны для Толстого во второй половине 1850-х и в начале 1860-х годов — в пору его напряженного творческого самоопределения.

* * *

Если попытаться одним словом определить «пафос» творчества Толстого, то таким словом будет, конечно, «естественность». Точнее и лучше других выражает оно общий смысл его идейной позиции — той точки зрения, с какой судил и оценивал он человека, и общество, и природу.

В первых же произведениях писателя эта точка зрения, эта мысль о возврате к исконным основам человеческого бытия, лишь извращенным развитием цивилизации, высказана с обычной для него беспощадной ясностью. Развитие жизни — и отдельной личности, и общества в целом — предстает в них как утрата изначальной, прирожденной гармонии, как все большее отпадение от нее и переход к уродливому, дисгармоническому состоянию. Пределом этого отпадения была в глазах Толстого буржуазная цивилизация, уродливая, ненормальная, болезненная, и соответствующее ей индивидуалистическое сознание современного культурного человека.

Процесс разрушения первоначальной гармонической естественности внимательно прослежен в «Детстве», «Отрочестве»

и «Юности» — трилогии, посвященной этапам становления, «эпохам развития» личности. Лишь детство представлено здесь как «счастливая, невозвратимая пора» жизни. Напротив, постепенное усложнение духовного мира, развитие индивидуалистических начал и гипертрофия сознания неизбежно вызывают в душе глубокий, мучительный разлад.

И в других произведениях раннего периода мы встречаемся с разнообразными воплощениями все той же темы. Поэтизация простых людей: вышедших из народа офицеров, солдат, крестьян, — людей, в чьих душах еще крепки основы «естественной» патриархальной морали, утверждение их нравственного превосходства над представлениями насквозь фальшивого высшего общества — один из постоянных мотивов военных рассказов Толстого. «Записки маркера» повествуют о моральной деградации личности под влиянием пустого и праздного петербургского света, о торжестве привитых им дурных начал над невинностью и внутренней, «природной» чистотой героя. Враждебность буржуазной цивилизации с ее формальным равенством и бездушной законностью «натуральным» законам человеческого общежития с беспощадной силой обнажена в написанном чуть позднее «Люцерне».

Конечно, сама по себе антитеза природы и цивилизации не может быть признана собственно романтической. Она уходит своими корнями в эпоху просветительства и сентиментализма, теснейшим образом связана с идеями Руссо. Романтическое сознание для Толстого — сознание сугубо индивидуалистическое, искусственное, ненатуральное и потому — чуждое, даже враждебное. Оно предполагает и соответствующий, заданный литературными образцами тип поведения, нарочитую позу, своего рода духовный маскарад. С нескрываемой иронией изображен, например, в «Набеге» поручик Розенкранц — «один из наших молодых офицеров, удалцов-джигитов, образовавшихся по Марлинскому и Лермонтову». Да и в других произведениях Толстого антиромантические выпады встречаются постоянно.

И все же с середины 1850-х годов отношение Толстого к романтизму усложняется. Главным для писателя становится теперь *осушение* разрабатываемой им жизненной программы, общий смысл которой — в нравственном обновлении и духовном возрождении личности (а затем — и общества в целом), в том, чтобы вернуться назад — к утраченной в прошлом гармонии, изначальному блаженству «естественного состояния». Причем задача эта имеет как бы две стороны.

В плане психологическом она осознается как самоочищение и заключается в том, чтобы сбросить с себя все наносное, искусственное, фальшивое, привитое противоестественной жизнью общества и наслоившееся на первоначальное ядро личности. В плане социальном она предполагает сближение с простым народом, «опрошение», а в идеале — даже слияние с патриархальной крестьянской массой или, по крайней мере, сознание необходимости слиться с нею.

Определив в общих чертах программу нравственного само-совершенствования, Толстой, однако же, не видит пока ведущих к поставленной цели путей, напряженно и настойчиво ищет их. Этот мучительный разлад между целью и средствами, разрыв между идеалом и возможностями его достижения и побуждает писателя обратиться к художественному опыту романтизма, подвергнуть пересмотру и проверке его идейно-эстетические решения и открытия.

Подобно романтикам, Толстой готов теперь искать возможности воплощения своего идеала *вне* действительности, *вне* повседневной жизни современного общества — в каких-то особых сферах, в исключительных обстоятельствах и в необычных условиях. В произведениях середины 1850-х — начала 1860-х годов он перебирает и «проигрывает» едва ли не все варианты, пробует едва ли не все способы типично романтического выражения идеала.

Ничтожной и прозаической современности противопоставляет он то недавнее прошлое с его цельно-рыцарственными характеристиками («Два гусара», 1856), то красоту природы и волшебную силу искусства («Люцерн», 1857), то художественную одаренность гениального безумца («Альберт», 1858). Полу-сознательное желание Нехлюдова начать новую жизнь, стать крестьянином, лихим ямщиком, вроде Ильи Дутлова, предстает как романтическая греза, как сон наяву («Утро помещика», 1856). Наконец, в «Казаках», над которыми писатель работал около десяти лет и завершил в конце 1862 года, он не только ведет читателя в излюбленную романтиками экзотическую среду, но и прямо обращается к сюжетной ситуации романтической поэмы.

Об этой повести, словно бы подводящей итог целому периоду творчества Толстого, — своего рода кульминации его романтических исканий — и пойдет главным образом речь в настоящей статье. Именно в «Казаках» принципы усвоения и переработки писателем романтической традиции выступают особенно наглядно.

Разумеется, даже в своей кавказской повести Толстой ни на минуту не становится на позиции романтизма. Его двойственное отношение к этому литературному направлению, предполагающее притяжение и отталкивание одновременно, в полной мере сохраняется и в «Казаках». Обращаясь к излюбленному романтиками изображению «экзотической» среды, к традиционной для романтизма сюжетной схеме (европеец в первобытнопатриархальном мире), Толстой стремится сразу же освободить их от привычных романтических напластований, перекроить на свой лад.

С первых же страниц произведения решительно деромантизируется его центральный персонаж, последовательно отбрасываются обычные для писателей-романтиков мотивировки его бегства на Кавказ.

В отличие от романтических героев, скучающих, тоскующих, пресыщенных жизнью, Оленин изображен как нормальный и здоровый молодой человек, исполненный сил, энергии и радости существования. В его судьбе, личности, в его прошлой жизни, обычной для юноши из московского общества, нет ничего загадочного или таинственного. Это совсем не «тощий плод, до времени созрелый», если воспользоваться лермонтовским образом. Ему не грозит «преждевременная старость души» — черта поколения, воплощенная, по словам Пушкина, в образе кавказского пленника.

Оленин лишь пытается принять позу разочарованного героя-индивидуалиста, который «ни во что не верил и ничего не признавал». Однако поза эта несколько не соответствовала его истинному душевному самочувствию. «Но не признавая ничего,— следует «антиромантический» комментарий автора,— он не только не был мрачным, скучающим и резонирующим юношей, а, напротив, увлекался постоянно». Живо ощущая в душе своей присутствие «всемогущего бога молодости», Оленин был счастлив и любил самого себя, «потому что ждал от себя одного хорошего и не успел еще разочароваться в самом себе».

Не успел еще разочароваться Оленин и в людях. Он не враждует с обществом, не презирает окружающих, его самого никто не гонит и не преследует. Менее всего чувствует он себя одноким, или отверженным, или непонятым, как это свойственно романтическим героям. «Люблю! Очень люблю! Славные! Хорошо!» — твердил он, и ему хотелось плакать»,—

в таком размягченно-восторженном настроении покидает Оленин Москву и вспоминает об оставленных друзьях и знакомых, которые перед отъездом «как будто вдруг сговорились сильнее полюбить его, простить, как перед исповедью или смертью».

Романтический герой представлял обычно перед читателем охлажденным, перегоревшим, измученным страстями, вянувшим, подобно пушкинскому пленнику, от их «злой отравы». Неразделенная, трагическая любовь служила едва ли не самым частым поводом его бегства от общества. Напротив, про Оленина можно сказать, как про Ленского: «Он сердцем милый был невежда». Ему знакомы пока лишь легкие, мимолетные увлечения, подлинной страсти он еще не испытал, настоящему не любил.

Наконец, Толстой полностью устраняет мотив несвободы героя, неизменно выступавшей как главная причина романтического отчуждения от общества. Напротив, он всячески подчеркивает, что Оленину дано изведать вкус абсолютной свободы, которая была предметом неудержимых мечтаний и страстных стремлений романтиков: «В восемнадцать лет Оленин был так свободен, как только бывали свободны русские богатые молодые люди сороковых годов, с молодых лет оставшиеся без родителей. Для него не было никаких — ни физических, ни моральных — оков; он все мог сделать, и ничего ему не нужно было, и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни веры, ни нужды».

В том-то и состоит антиромантический парадокс Толстого, что свобода отнюдь не приносит Оленину счастья. Наоборот, она становится источником многих ошибок и заблуждений, душевной сумятицы, вызывает мучительное сознание, что он «напутал» в жизни. Внезапный отъезд на Кавказ и должен, по его расчетам, распутать клубок ошибок и противоречий, помочь выйти из нравственного тупика, в котором он оказался. Словом, в бегстве на Кавказ Оленин ищет не свободы, а *спасения от свободы*. Исходная ситуация романтической поэмы оказывается в «Казаках» перевернутой¹.

¹ Несомненно, что в «Казаках» Толстой отталкивался и от другой литературной традиции — социально-психологического романа 18:0—1850-х годов, посвященного судьбе «лишнего человека» — прямого наследника романтического героя. См. об этом: Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 161—163; С. Розанова. Толстой и Герцен. М., «Художественная литература», 1972, стр. 208—215.

И все же в полной мере вырваться из-под власти романтической традиции Толстому не удастся. Как ни подчеркивал писатель нормальность и обыкновенность Оленина, в нем явно проглядывают черты, сближающие его с героями романтической литературы. Конечно, Оленин — это не «гениальная личность», не «высшая натура», как понимали ее романтики. И тем не менее это личность незаурядная, духовно богатая, а главное — не удовлетворенная жизнью, не сливающаяся со средой.

Подобно героям романтического склада, Оленин испытывает глубочайшее отвращение к прозе повседневного существования, боится погрязнуть в тине будничных мелочей и не хочет жертвовать ради них своей свободой. Переживший ряд разнообразных увлечений, он отдавался им «лишь настолько, насколько они не связывали его. Как только, отдавшись одному стремлению, он начинал чувствовать приближение труда и борьбы, мелочной борьбы с жизнью, он инстинктивно торопился оторваться от чувства или дела и восстановить свою свободу. Так он начинал светскую жизнь, службу, хозяйство, музыку, которой одно время думал посвятить себя, и даже любовь к женщинам, в которую он не верил».

Бесспорно, наиболее ярким выражением необычности, исключительности Оленина, его непонятности для окружающих может быть названо внезапное, внешне ничем не мотивированное бегство на Кавказ, которое даже ближайшим друзьям представляется чудачеством, едва ли не сумасбродством. Но и на Кавказе Оленин держится особняком. В обычную, устоявшуюся жизнь кавказского офицерства, которая «давно уже имеет свой определенный склад», он «вписывается» едва ли не хуже, чем в жизнь московского света. В нем сразу же почувяли чужого, «и он с своей стороны тоже удалялся офицерского общества и офицерской жизни в станице». И это особое положение, разъясняет Толстой, вытекало из коренного свойства натуры Оленина: он «жил всегда своеобразно и имел бесознательное отвращение к битым дорожкам. И здесь также не пошел он по избитой колее жизни кавказского офицера».

Действительно, чуждый мелочным житейским расчетам, равнодушный к чинам и наградам, Оленин всецело поглощен красотой природы, захвачен своим чувством к Марьяне. Его занимает вопрос о смысле жизни, проблема нравственного совершенствования. Все это выдает в нем черты утонченной духовности, столь близкие героям романтических произведений.

Но и такими своими чертами, как душевная чистота, доверие к людям и к жизни, наивность, благородство и прямодушные, Оленин тоже напоминает отчасти романтического героя — только на иной, «доромантической» стадии его развития, в пору, «когда он верил и любил» (Лермонтов). Ведь разочарование — это следствие обманутых надежд, крушение прежнего наивно-гармонического взгляда на мир (процесс, обычно оставшийся у писателей-романтиков за пределами повествования). Оленин ближе, следовательно, не к «сильным натурам», но к «чистым душам» романтической литературы.

Столь же сложно романтические и антиромантические тенденции переплетаются и в изображении другого члена исходной антитезы — той «естественной среды», с которой сталкивается, в которую попадает главный герой.

Романтики подчеркивали прежде всего ее необычность, изображали как особый, несхожий с европейским жизненный уклад, общественный и бытовой, как своеобразный тип культуры, который мог получать самую разную авторскую оценку: критическую (Байрон), сочувственную (Пушкин), восторженную (Лермонтов). При этом экзотичность обстановки, величие природы, яркость и красочность жизни далеких стран и народов как бы аккомпанируют исключительности центрального персонажа. Возвышающийся над своей средой, он оказывается перемещенным в среду столь же необычную, как и он сам.

По-иному обстоит дело в повести Толстого. Необычная внешне, жизнь казаков поражает как раз своей обыкновенностью, незамутненной и первозданной естественностью, какой-то идеальной нормальностью и гармоническим слиянием с природой.

Природа в «Казаках» не просто фон, но могучая сила, определяющая весь строй того естественного мира, в котором оказывается главный герой. Горы — первое и самое сильное впечатление Оленина на Кавказе. Их чистая, гордая и недоступная красота, их спокойное величие становятся лейтмотивом произведения и обретают символический смысл.

В изображении Толстого кавказские пейзажи далеки от какой бы то ни было экзотики и начисто лишены того, что романтики называли местным колоритом. Они поражают не своей необычностью, внезапными и своеобразными эффектами, не яркостью и роскошью красок, но девственной свежестью и избытком внутренних сил. Перед нами природа как таковая, природа как она есть, ничем не искаженная и мак-

симально раскрывшая свои возможности. По наблюдению Я. С. Билинкиса, писатель «не говорит ни об обвалах, ни о горных потоках», а «рисует вечер, закат, рассвет — процессы, совершающиеся в природе всегда и везде. Но тут природа свободна в своих проявлениях — она не порабощена человеком, не измучена суровым климатом»¹.

Даже такие антипоэтические подробности, как жара, духота, обилие комаров, несколько не уменьшают прелести южной природы. Ее первобытная, стихийная мощь буквально завораживает Оленина, очутившегося во время охоты в лесу: «Эти мириады насекомых так шли к этой дикой, до безобразия богатой растительности, к этой бездне зверей и птиц, наполняющих лес, к этой темной зелени, к этому пахучему, жаркому воздуху, к этим канавкам мутной воды, везде просачивающейся из Терека и бульбулькующей где-нибудь под нависшими листьями, что ему стало приятно именно то, что прежде казалось ужасным и нестерпимым».

Неотъемлемой частью этого могучего и прекрасного царства предстает в повести и жизнь казаков, протекающая согласно законам природы и безусловно подчиненная величественному, вечному круговороту природных сил, тесно связанная с естественной цикличностью земледельческого труда. И снова — с нее снимается всякий налет необычного, экзотического.

Детским вздором выглядят прежние романтические грезы Оленина по дороге на Кавказ, неразлучные «с образами Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей». Очень скоро ему становится ясна вся наивность традиционно-литературных представлений, не имеющих ни малейшего соприкосновения с реальностью. Жизнь казаков раскрывается перед ним как *норма* человеческого существования, как наиболее чистое выражение неизменных и вечных основ бытия. «Никаких здесь нет бурок, стремнин, Амалат-беков, героев и злодеев, — думал он: — люди живут, как живет природа: умирают, рождаются, совокупляются, опять рождаются, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет...»

В соответствии с таким взглядом и изображена в повести повседневная жизнь казаков — самая обычная жизнь людей

¹ Я. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого. Очерки. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 139.

труда. Приготовление пищи и уход за скотом, уборка урожая, отдых и праздники — все это могло быть и бывает везде: в любой русской деревне, в каждом горском ауле. Но в казачьей станице это общечеловеческое начало, эта родовая суть предстает в своем изначальном, неискаженном, натуральном облике. Она выступает прямо и непосредственно, не заслоненная привходящими, неблагоприятными обстоятельствами: непосильным трудом, крепостной неволей, сословными предрассудками, социальным неравенством и оскорбительным контрастом безумной роскоши одних и вопиющей нищеты других¹.

И точно так же, как у романтиков исключительность, экзотичность «природной» среды соответствовала необычности, исключительности центрального героя, прекрасная нормальность казачьего мира соответствует нормальности и душевному здоровью Оленина, таящейся в глубинах его натуры тяге к естественности.

Но и в изображении казачества у Толстого обнаруживаются черты, близкие романтизму. Как выясняется в ходе повествования, естественная и гармоническая жизнь не затронутых влиянием цивилизации «детей природы», неподвластная общественным законам, — это своего рода миф, неосуществимый и утопический идеал. И сколько бы ни смягчал писатель в ходе работы над произведением не соответствующие этому идеалу черты казачьего быта, затушевывая их полностью он все-таки не смог. Идеал поэтому пришлось переместить назад, в прошлое, и кавказская повесть начинает звучать как элегия о лучших, но, увы, невозвратимых временах. Мечта Толстого оказывается сродни романтическим грезам: созданный им идеальный мир, противостоящий современной прозаической действительности, удален от нее не только в пространстве, но и во времени.

Живым обломком минувших, уже легендарных времен выступает в «Казаках» дядя Ерошка, которого «все знали по полку за его старинное молодечество». Отвращение к собственности, резкое осуждение все усиливающихся меркантильных интересов, презрительное отношение к новому поколению казаков — постоянные темы его рассуждений и поучений. «Не то время, не тот вы народ, дермо казаки вы стали», — за-

¹ В упоминавшейся книге Я. С. Билинкиса хорошо показано, как в процессе работы над повестью Толстой смягчал и обходил реальные противоречия и трудности жизни в казачьей станице (непосильный труд, социальное неравенство и пр.). См.: указ. соч., стр. 177—178.

ключает он свою беседу с Лукашкой. Ему непонятно, как это можно жалеть снятое с убитого абрека ружье, которое требует у Лукашки урядник, как не выкрасть у ногайцев коня, если нет денег купить его. Ерошка вспоминает, что отдавал украденного коня за бурку, за штоф водки, и считает такую щедрость естественной нормой поведения. «Хочешь быть молодцом, так будь джигит, а не мужик», — наставляет он Лукашку. И ставит в пример себя: «Дядя Ерошка *прост* был, ничего не жалел. Зато у меня вся Чечня кунаки были».

Так входит в повесть проблема нравственного единства казачьей среды.

В основном, в главном, поскольку крепки еще вековые жизненные устои, она действительно представляет собой нечто единое, цельное. Совершенно прав Б. И. Бурсов, указывая на эпическую основу толстовского повествования: «В «Казачах» возводится на степень истинной поэзии жизненный уклад народа, не порвавшего живых связей с природой и трудом, а с другой стороны, не разделенного на классы и сословия и самостоятельно, на основе самоуправления, защищающего свою свободу и независимость. Толстой воспекает этот жизненный уклад как неделимое *целое*, из которого нельзя изъять ни одной черты, даже самой невыгодной для характеристики этого народа»¹.

Следует добавить также, что членов казачьей общины отличает тесная внутренняя спаянность и глубинное, внерациональное, «бессознательное» взаимопонимание — качества, особенно отчетливо проявившиеся в финальных эпизодах. Все это позволяет прийти к выводу о своеобразном преломлении в кавказской повести близкой романтикам идеи «органического коллектива» — романтической антитезы мятущемуся индивидуалистическому сознанию.

В этом отношении «Казачи» могут быть сближены с такими произведениями русского романтизма, как лермонтовские поэмы «Беглец» и «Мцыри», как гоголевский «Тарас Бульба». Однако идеализация патриархальной вольницы лишена у Толстого гражданственно-героического пафоса. Изображенная им общность простых людей гораздо менее «идеологична», нежели у Лермонтова или Гоголя. Она в большей мере стихийна и держится на «натуральной», естественно-природной основе. Именно своей «первобытностью», своей

¹ Б. Бурсов. Лев Толстой. Идеиные искания и творческий метод. 1847—1862. М., Гослитиздат, 1960, стр. 357.

«догражданственностью» привлекает она писателя. Казак, отмечает он в Дневнике, хорош тем, что «дик, свеж, как библейское предание» (47, 146).

Но столь же очевидна и нравственная неоднородность казачества — следствие новейших перемен, поколебавших привычные основы жизни. Действительно, на фоне начавшегося измельчания главные герои повести выглядят среди жителей станицы исключениями.

Помимо Ерошки, это, конечно, также Лукашка, еще сохранивший вкус к «старинному молодечеству» и жадно слушающий рассказы бывалого казака о славном прошлом. Недаром же старик «любил Лукашку и лишь одного его исключал из презрения ко всему молодому поколению казаков». Не случайно именно Лукашка убивает, сидя в секрете, чеченца, а в конце повести умело руководит импровизированной военной экспедицией. Несомненным исключением следует признать и Марьянку, которая нравственной силой, чистотой и душевной цельностью резко выделяется среди молодых казачек, особенно в сравнении со своей подругой Устенкой, всегда готовой ради денег и подарков кокетничать с заезжими офицерами.

Следовательно, отношения главных героев повести: Оленина, Лукашки, Марьяны и дяди Ерошки — это отношения людей, так или иначе возвышающихся над своей средой, отличных от нее. По наблюдению Б. М. Эйхенбаума, они аналогичны взаимоотношениям персонажей в пушкинских «Цыганах»¹. Действительно, перед нами ситуация, обычная для русской романтической поэмы, и прежде всего — для южных поэм Пушкина, где «естественная» патриархальная среда неизменно изображалась как неоднородная в нравственном отношении, а главная роль отводилась героям исключительным, непохожим на свое окружение².

Вообще, как известно, именно «Цыганы» были для Тол-

¹ «Нельзя не заметить своеобразной связи с «Цыганами» в том, что фабульной основой вещи, приводящей к какому-то общему выводу... сделались отношения трех лиц — Марьяны, Лукашки и Оленина, роли которых аналогичны пушкинским — Земфиры, цыгана и Алеко. При этом сопоставлении Ерошка выглядит необходимым четвертым персонажем — вывернутым нанзанку, как бы спародированным «старым цыганом» (Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, книга первая, 50-е годы. Л., «Прибой», 1928, стр. 332—333).

² Вопрос о взаимоотношениях героя и среды в романтических поэмах Пушкина рассмотрен в моей статье «От «Кавказского пленника» к «Цыганам» (сб. «В мире Пушкина». М., «Советский писатель», 1974).

стого тем образцом романтической поэмы, на который ориентировался и от которого отталкивался он в работе над «Казаками». Восхищаясь пушкинским произведением («Цыгане прелестны, как и в первый раз...» — 47, 79), писатель в то же время остро чувствует необходимость вступить с ним в полемику, развить и усложнить его проблематику. «Не могу писать без мысли,— записывает он в своем Дневнике (18 августа 1857 года).— А мысль, что добро — добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо,— не достаточны» (47, 152).

Сложность взаимодействия романтических и неромантических начал в «Казаках» обусловлена, впрочем, не только двойственным отношением их автора к романтической традиции, но и внутренней противоречивостью русского романтизма. Существенно отличный от западноевропейского, он сам заключал в себе явственные антиромантические тенденции. Они-то и оказались особенно близкими Толстому.

Речь идет прежде всего о сравнительной оценке центрального персонажа и противостоящей ему экзотической среды. В романтических поэмах Байрона герой был высоко вознесен и над буржуазным европейским обществом, из которого он бежал, и над деспотически-патриархальным укладом Востока. Враждебный всему окружающему, он чувствовал себя в разладе с целым миром. И потому жизненная позиция титанической личности, гордой, мятежной и трагически одинокой, оказывалась единственно возможной правдой — выражением точки зрения самого автора.

С этим связана внутренняя неизменность байроновских героев, твердость и определенность их характеров, резкость психологических очертаний. Мы встречаемся с ними «в момент, когда формирование их внутреннего мира завершено. Предыстория их лежит в прошлом, и о ней в каждой повести рассказывается лишь более или менее отрывочными намеками, скороговоркой. Реальное же действие поэм происходит после того, как мятежные черты героя, его духовное одиночество и внутренняя исключительность определились»¹.

По всем этим пунктам русские писатели-романтики, взгляды которых были значительно менее индивидуалистичны, а

¹ Г. М. Фридендер. Поэмы Пушкина 1820-х годов в истории эволюции жанра поэмы в мировой литературе. (К характеристике повествовательной структуры и образного строя поэм Пушкина и Байрона.) В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. VII («Пушкин и мировая литература»). Л., «Наука», 1974, стр. 106.

порой и прямо антииндивидуалистичны, решительно разошлись с Байроном. В их произведениях (и прежде всего, конечно, в южных поэмах Пушкина) герой-индивидуалист утрачивает свое доминирующее положение и «эстетическое единодержавие»¹, подвергается авторскому суду. Он обнаруживает подчас слабые стороны своей жизненной позиции, свою духовную и нравственную ограниченность или даже несостоятельность. Истина поэтому перестает быть монополней центрального персонажа, а его взгляды оказываются нетождественными взглядам автора².

В отличие от героя восточных поэм Байрона, герой Пушкина-романтика претерпевает определенную духовную эволюцию. Общение с природой, с простыми людьми, наблюдения над новым для него жизненным укладом, наконец, пережитые потрясения и испытания — все это изменяет (хотя бы отчасти) его внутренний мир и его убеждения. Центром повествования становится «рассказ не о человеке, твердо определившемся и неизменном, а о человеке, пережившем или переживающем новую жизненную веку и в результате этого духовно эволюционирующем, изменяющемся (или, по крайней мере, поколебленном в своих прежних, сложившихся у него первоначально представлениях о жизни)»³.

Словом, центральный персонаж русской романтической поэмы — это уже не титаническая личность байроновского толка, вызывающая безусловное восхищение автора. Он предстает перед читателем в несколько ином качестве, в сниженном виде, авторское отношение к нему усложняется⁴. С другой стороны, и противостоящая герою патриархальная, «естественная» среда изображается русскими романтиками более сочувственно, идеализированно — как средоточие многих нравственных достоинств, неведомых европейской цивилизации и городской культуре, как мир свободный, поэтический, красочный, мир ярких индивидуальностей и пламенных страстей⁵.

¹ См.: В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л., «Academia», 1924, стр. 158.

² См.: Г. М. Фридендер. Указ. соч., стр. 108—109.

³ Там же, стр. 112.

⁴ Вопрос о своеобразии центрального персонажа в русской романтической поэме детально рассмотрен в новейшем исследовании Ю. В. Манна «Поэтика русского романтизма» (М., «Наука», 1976). См. главу «Структура конфликта в романтической поэме».

⁵ По мысли Ю. М. Лотмана, такая трактовка патриархально-народной жизни расходится с собственно романтическим пониманием народа как

Подхватив эту тенденцию русского романтизма, Толстой решительно углубил и развил ее, довел, можно сказать, до последнего предела. Сравнительная оценка героя-индивидуалиста и человека природы в его повести полярно противоположна байроновской. Душа «естественного человека» выступает в ней как воплощение жизненной нормы, а сознание героя, принадлежащего миру культуры,— как духовная аномалия и нравственная болезнь, требующая исцеления. Самый процесс духовной эволюции личности, происходящие с ней внутренние перемены ставятся в центр повествования и получают углубленную психологическую разработку.

Толстой раскрывает особую сложность этого процесса: трудность возвращения изуродованного цивилизацией человека под влиянием новой для него среды к своему естеству, к нормальному человеческому существованию. Здесь-то и начинается звучать во всю мощь собственно толстовская тема — тема нравственного обновления личности, понятая как восстановление прошлого, как *возврат* к изначальным, стихийным первоосновам жизни. «Толстой, кажется, ищет в человеке чего угодно, только не нового,— верно замечает С. Г. Бочаров,— он, напротив, апеллирует к первозданному, вечному, естественному, что лежит на дне души каждого, заваленное и заслоненное поверхностными наслоениями, о чем люди *забыли*, но о чем каждый может вдруг «вспомнить» в критическую минуту своей жизни...»¹

Так характерная для романтизма сюжетная ситуация (человек перед лицом природы, европеец среди нецивилизованных народов) насыщается совершенно своеобразным, собственно толстовским содержанием².

Трудность процесса нравственного обновления, столь при-

безличкой и покорной массы и связана с воздействием на русский романтизм идей просветительства (см.: Ю. Лотман. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 119 («Труды по русской и славянской филологии», V). Тарту, 1962, стр. 35—36, 48 и др.

¹ С. Г. Бочаров. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». Сб. «Литература и новый человек». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 230.

² Впрочем, и эти толстовские представления генетически восходят к традициям русского романтизма, испытавшего, повторим, воздействие просветительских идей. Как показал Ю. М. Лотман, Лермонтов — автор «Мцыри» — убежден: «достаточно снять с человека социальные напластования — и обнажится «детская», то есть прекрасная, природа человека» (Указ. соч., стр. 42).

стально исследуемого Толстым, обусловлена прежде всего сложной душевной жизнью героя (с авторской точки зрения — предельной искаженностью культурного сознания, удаленного от естественной нормы). С другой же стороны, сложным, по меньшей мере двузначным становится у Толстого само понятие естественности.

Действительно, в начертанной писателем программе духовного возрождения личности перед ней открывается возможность подняться на две ступени нравственного совершенства, пережить как бы две последовательные стадии.

На первой из них задача состоит в том, чтобы слиться с величественной, дикой природой и словно бы составляющей одно целое с ней патриархальной общиной, без остатка раствориться в этой «роевой» жизни. Пользовавшийся в Москве безграничной свободой, Оленин лишь здесь, в казачьей станице, понял: свобода эта ложная, мнимая; истинная же свобода состоит в том, чтобы сбросить с себя путы цивилизации.

«Новое для него чувство свободы от всего прошедшего» зародилось у Оленина уже по дороге на Кавказ: «Чем грубее был народ, чем меньше было признаков цивилизации, тем свободнее он чувствовал себя». А после недолгого пребывания в станице, за время которого «старая жизнь была стерта», на душе у него становится «свежо и ясно». Наконец, следует упоминавшийся уже кульминационный эпизод (Оленин во время охоты в лесу), когда в сознании героя свершается решающий перелом.

Именно в этот момент с особой силой ощутил он свое единство с окружающим миром, испытал «такое странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему». Мысль о том, «что вот я, Дмитрий Оленин, такое особенное от всех существо», представляется ему теперь странной, даже нелепой. Кажется, он имеет на нее право не более, чем любой из мириадов комаров, которыми кишит лес: «И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него». Комментируя приведенную сцену, И. А. Бунин пронципательно заметил: «Это стремление к потере «особенности» и тайная радость потери ее — основная толстовская черта»¹.

¹ И. А. Б у н и н. Собрание сочинений в девяти томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1967, стр. 31.

Но Оленин не просто переживает радость потери «особенности» и растворение в окружающей жизни — прямо по формуле Тютчева: «Дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай!» Нравственную принципиальность и идеологическую отчетливость его ощущениям придают беседы с дядей Ерошкой — живым воплощением стихийно-языческого мироощущения.

Какая-то удивительная, истовая любовь ко всему существу отличает дядю Ерошку: к зверю, птице, бабочке, наконец, к другим людям вне зависимости от их веры, национальности, общественного положения. «Я бывало со всеми кунак, — рассказывает он Оленину, — татарин — татарин, армяшка — армяшка; солдат — солдат, офицер — офицер. Мне все равно, только бы пьяница был».

В глазах Ерошки человек — существо прежде всего природное. Он и должен быть свободен, как зверь или птица. «Хоть с зверя пример возьми, — убеждает он своего собеседника. — Он и в татарском камыше, и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что Бог дал, то лопаает». И наоборот: свинья, например, для него не менее значительное и равноправное существо, чем человек: «Да и то сказать: ты ее убить хочешь, а она по лесу живая гулять хочет. У тебя такой закон, а у нее такой закон. Она свинья, а все она не хуже тебя; такая же тварь Божия».

Потому-то любые природные стремления кажутся дяде Ерошке нормальными, законными и прекрасными («Все бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет»). Всякие же морально-религиозные запреты и ограничения решительно отвергаются им как вздорная, ненужная выдумка «уставщиков» — «фальшь».

Вот эта проповедь природности, стихийности, свободное подчинение непреложным, вечным законам бытия и сближает отчасти Ерошку со старым цыганом из пушкинской поэмы. Но старый цыган являлся в то же время олицетворением наивно-патриархальной морали и личной добродетели, средоточием совести цыганского табора. Недаром в финале поэмы он от лица всей общины произносит суровый приговор убийце. Проповедуя и оправдывая свободу любви, он тем не менее остается верен своей Мариуле.

Ерошка же живет, не зная каких-либо моральных преград, запретов и ограничений, не ведая различия между добродетелью и пороком. Он ни в чем не видит греха, не боится посмертной кары (умрешь — «трава вырастет на могилке, вот

и все»). Он не считает чем-то зазорным пьянство, воровство, прелюбодеяние, даже убийство. Известный в округе как первый пьяница и вор, он только гордится этим, называет себя джигитом и удалцом.

Другое дело, что дядя Ерошка — человек щедрый, сердечный, жалостливый. Представитель старого поколения, он в большей мере, нежели молодежь, сохранил естественную, природную доброту. Но это именно *личные качества*, а не *моральные принципы*. Скажем, сожаление об убитом Лукашкой чеченце ни в коем случае не ведет к осуждению его поступка. Так и охотник может жалеть подстреленного зверя, но это не заставит его бросить свое ремесло.

Подобно речам старого цыгана, суждения Ерошки могут быть названы «гласом народа». Он лишь яснее выражает, отчетливее формулирует те жизненные правила и моральные нормы, которыми безотчетно и полусознательно руководствуются жители казачьей станицы. Примечательно, например, что ни Лукашка, ни его товарищи не испытывают ни малейшего сожаления или раскаяния после убийства чеченца (как, впрочем, и никаких военно-патриотических чувств). Убитый горец для них — просто добыча, такая же, как олень или кабан. Следовательно, благодетельная свобода казаков от цивилизации означает в то же время и неприемлемую для Толстого свободу от христианской морали и религии, равнодушие к идее деятельного добра и любви к ближнему.

Комментируя (в письме А. А. Толстой) свой рассказ «Три смерти», писатель, в частности, разъяснял: «Мужик умирает спокойно, именно потому, что он не христианин. Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия — природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза» (60, 265). Точно так же «нехристианами», лишь «по обычаю» свершающими религиозные обряды, были в глазах Толстого и казаки вместе с их «идеологом» дядей Ерошкой.

Между тем для самого писателя высшей формой естественности была, конечно, естественность нравственного закона — неуклонное стремление делать добро ближнему, прирожденное, думал он, каждому человеку. Служение добру, подвиг самоотречения и самопожертвования составляют основу и самую суть нравственного идеала Толстого. И идеал

этот, кажется, прямо противоположен жизненным установкам обитателей казачьей станицы.

Перед нами как будто бы вопиющая непоследовательность авторской мысли, очевидная несогласованность нравственно-философских убеждений писателя. По словам М. Гершензона, Толстой «очень мучился этой двойственностью,— своим органическим тяготением к природе, которая не знает разума и совести, и органической же потребностью в нравственном законе»¹.

Однако в представлении самого Толстого обе эти формы естественности совсем не исключали друг друга; напротив, они были теснейшим образом взаимосвязаны. Природа для него — «проводник религии» (60, 294). Природная, стихийно-языческая естественность, думал он, является *ступенью*, притом ступенью *необходимой* и *обязательной*, к естественности нравственно-христианской, к этике самоотречения и нравственного долга. Здесь — ключ к моральной философии Толстого, к ее видимым противоречиям и парадоксам.

Да, казаки живут стихийно и бессознательно, как природа, тоже не ведающая морали. Но они не знают также и эгоизма — той исключительной сосредоточенности на самом себе, той гипертрофии личного самосознания, которые составляют страдание и мучение цивилизованного человека. Вот почему погружение в стихийную жизнь природы и связанное с этим отречение от своего «я», потеря «особенности» представляется Толстому своего рода «чистилищем» — промежуточным звеном на пути к высотам нравственного идеала. Только человек, переставший думать о себе, способен думать о других. Только тот, кто «прост», как дядя Ерощка, кому ничего не нужно для себя лично, способен служить другим людям.

Соотношение этих трех моментов, трех состояний: противоестественной жизни в лоне цивилизации, природной, стихийной естественности и, наконец, естественности нравственного закона, — их иерархическое положение на толстовской шкале нравственных ценностей наглядно выявляется в не раз упоминавшейся уже ключевой сцене повести — отдыха в лесу во время охоты.

Знаменательно, что как раз в момент полного слияния с природой Оленин с особым отвращением вспоминает

¹ М. Гершензон. Мечта и мысль Тургенева. «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919, стр. 145.

прежнюю, московскую жизнь: «Он сам представился себе таким требовательным эгоистом, тогда как в сущности ему для себя ничего не было нужно». В свою очередь, ясное сознание, что для себя ничего не нужно, раскрывает перед героем новые нравственные горизонты, приводит его к мысли о счастье других людей: «И вдруг ему как будто открылся новый свет. «Счастье — вот что, — сказал он сам себе: — счастье в том, чтобы жить для других». И далее Толстой снова и снова настойчиво подчеркивает неразрывную связь обеих моральных истин: «Ведь ничего для себя не нужно, — все думал он, — отчего же не жить для других?»

Перед нами — один из основных парадоксов моральной философии Толстого. В стремлении к нравственному совершенству человек должен решить вопрос, который Оленин формулирует следующими словами: «Все равно, что бы я ни был: такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет, и больше ничего, или я рамка, в которой вставилась часть единого Божества, все-таки надо жить наилучшим образом». И решение это состоит, по мысли писателя, в следующем: чтобы стать подобием Божиим, рамой для части единого божества, необходимо сначала забыть о себе, о своей исключительности, ощутить себя «таким же зверем, как и все», — одним из бесчисленного множества живых существ. Так выглядит толстовская иерархия нравственных ценностей.

И, как всегда у Толстого, его моральная философия имеет прямую практическую направленность, определяет условия, при которых и возможна только деятельность на благо других людей. Писатель убежден, что стремление к добру не может быть результатом одного лишь теоретического, умственного решения, оно должно исходить из самых недр души, стать живой и естественной потребностью сердца. Если же «сердце молчит» то «нарочно делать добро — стыдно» (60, 294). Другое же условие, другая трудность состоит, по мысли Толстого, в том, чтобы постичь истинные нужды, заботы и потребности окружающих, понять, что сами они считают жизненным благом. А для этого необходимо усвоить их взгляд на мир, научиться смотреть на вещи с их точки зрения, поставить себя на их место и, значит, опять-таки — забыть о собственной персоне.

Деятельное добро, таким образом, оказывается, по Толстому, трудной проблемой, на которой то и дело спотыкаются его герои.

Почему, в самом деле, не имеет успеха попытка Делесова

спасти Альберта? Да потому, что не Альберту нужно было перемениться, а ему, Делесову, стать другим и увидеть: жизненное благо в представлении художника и его собственное понимание блага — далеко не одно и то же.

Почему обречены на неудачу все усилия Нехлюдова ослепить своих крепостных? Почему его добрые деяния не вызывают у них ни сочувствия, ни доверия, ни уважения? Опять-таки потому, что герой «Утра помещика» принял чисто рассудочное решение жить для блага ближнего своего, потому, что оно, это решение, не было укоренено в глубинах его природы. Он скорее играл в добро, нежели на самом деле творил его. Недаром же герой ощущает внутреннюю неловкость и смущение от своих благородных поступков.

«Тяжело становится Нехлюдову оттого, — комментирует создавшуюся ситуацию П. П. Громов, — что он «лезет» в чужую жизнь и пытается ее по-своему перепланировать, не понимая ни хозяйственных, ни духовных особенностей этой чужой жизни»¹. Действительно, Нехлюдов остается чужим для крестьян, он хочет изменить их жизнь, подходя к ней, так сказать, извне, а не изнутри. А подобный путь, по убеждению Толстого, неизбежно обречен на неудачу.

И не случайно в финале произведения возникает эта лирическая греза — мечта Нехлюдова о том, чтобы превратиться в лихого ямщика наподобие Ильи Дутлова, то есть *перестать быть собой*. Превращение в другого, отказ от самого себя, растворение собственной личности в море народной жизни и есть, по Толстому, единственно возможный путь к подлинной добродетели — естественности нравственного закона.

Оленин и стал первым толстовским героем, *осознавшим* необходимость такого пути к нравственному возрождению. Но пройти его Оленину также не удалось. Его решение «искать счастье в добре было только «умственной работой», но не внутренним голосом»², — замечает М. Гершензон. И в самом деле: в своем стремлении жить для блага других Оленин еще более наивен и беспомощен, нежели герой «Утра помещика». Вполне понятно, что его добрые поступки, искусственные и неловкие, не могут не вызывать у казаков ничего, кроме недоумения; а подаренный Лукашке конь лишь усиливает на-

¹ П. Громов. О стиле Льва Толстого. Становление «диалектики души». Л., «Художественная литература», 1971, стр. 268.

² М. Гершензон. Указ. соч., стр. 145.

стороженно-недоверчивое отношение к нему жителей станицы.

Не дано подняться Оленину и на предшествующую, низшую ступень нравственного совершенства: стать простым и естественным, как казаки, слиться с их прекрасной, гармонически цельной жизнью. Он может искренне восхищаться ими, завидовать Лукашке, мечтать о женитьбе на казачке, о физическом труде. Он испытывает подлинное, глубокое чувство к Марьяне. И тем не менее он не способен перестроиться внутренне настолько, чтобы стать на точку зрения простых людей и ощутить незримые нити, прочно связывающие жителей станицы в единое целое.

Оленин по-прежнему остается человеком, всецело погруженным в самого себя и абсолютно чуждым казакам по своему душевному складу. В написанном незадолго до отъезда письме он характеризует себя как «исковерканное, слабое существо» — жертву «сложного негармонического, уродливого прошедшего». Действительно, нормальность и естественность простых людей все еще представляется ему недостижимой мечтой.

Возникающая на последних страницах повести критическая ситуация, еще более сплотившая между собой казаков, с беспощадной ясностью обнаруживает непроходимую грань между ними и главным героем произведения. Во время стычки с горцами юнкер Оленин, несмотря на малочисленность казачьего отряда, все же остается только сторонним наблюдателем. Он не способен разделить общую тревогу обитателей станицы, горе Марьяны, оплакивающей смертельно раненного Лукашку. Он неизменно существует сам по себе — вне круга дел и забот, горестей и радостей казачьего мира. И станица отвергает его, решительно отказывается признать его своим.

Оленин стоит, следовательно, лишь у истоков пути, ведущего к «опрощению» и естественности, его нравственное возрождение только еще начинается.

Детальное художническое исследование душевной эволюции героя, углубленный психологический анализ переживаемых им колебаний, сомнений и трудностей занимает центральное место в кавказской повести Толстого и позволяет рассматривать ее как произведение в основе своей реалистическое. Тем не менее, при всей антиромантической полемичности «Казачков», в идейно-художественном строе повести сохраняется, мы видели, немало черт, сближающих ее с ро-

мантизмом. И особенно отчетливо эта связь с романтической традицией обнаруживается в финальных эпизодах и заключительных сценах.

Именно в конце повести обретает Оленин черты разочарованного романтического героя, которых он был почти демонстративно лишен в ее начале. Чем больше восхищает его простая, здоровая и естественная жизнь казаков, тем сильнее становится его отвращение, его ненависть к оставленному им светскому обществу, пустому, искусственному и фальшивому. Как ни парадоксально, но разочарование героя в обществе свершается, так сказать, *постфактум*. В противоположность персонажам романтических произведений, он *сначала* бежит от него на Кавказ, а уж *потом* постигает все его уродство, все его безобразие.

«Как вы все гадки и жалки! Вы не знаете, что такое счастье и что такое жизнь!» — с гневом обличает он в своем предотъездном письме ставшие уже чуждыми ему нравы большого света. «Как только представлятся мне вместо моей хаты, моего леса и моей любви,— развивает он свою мысль,— эти гостинные, эти женщины с припомаженными волосами над подсунутыми чужими буклями, эти неестественно шевелящиеся губки, эти спрятанные и изуродованные слабые члены и этот лепет гостинных, обязанный быть разговором и не имеющий никаких прав на это,— мне становится невыносимо гадко... Счастье — это быть с природой, видеть ее, говорить с ней».

Страстно-патетические признания Оленина, столь напоминающие знаменитый монолог Алеко о «неволе душных городов», ясно показывают: полусознательное противостояние героя среде, имевшее место в начале повести, перерастает теперь в сознательный и острый, романтически напряженный конфликт.

Никогда ранее не любивший, Оленин испытывает настоящую, подлинную страсть к женщине, ставшей для него олицетворением его нового идеала,— страсть безответную и безнадежную. Идеальный, сверхличный характер чувства Оленина тоже, несомненно, связан с воздействием романтической традиции.

По характеристике Ю. В. Манна, «романтическое переживание любви... коротко говоря, заключалось в крайнем повышении ее идеального значения... Мало сказать, что любимая женщина возвеличивается — она *обожествляется*, так как представляет в глазах поэта высшие субстанциональные силы

бытия...»¹. И точно так же в глазах Оленина воплощением высших сил бытия стала казачка Марьяна. «Может быть, я в ней люблю природу, олицетворение всего прекрасного природы; но я не имею своей воли, а чрез меня любит ее какая-то стихийная сила, весь мир Божий, вся природа вдавливает любовь эту в мою душу и говорит: люби... Любя ее, я чувствую себя нераздельной частью всего счастливого Божьего мира», — читаем в письме. И потому равнодушие героини равнозначно для Оленина жизненной катастрофе, оно становится символом его нравственного крушения.

Но главное, конечно, тот безысходно-трагический отсвет, который ложится в финале «Казачков» на судьбу героя. Испытывая все растущее отчуждение по отношению к светскому обществу, Оленин остается чуждым и полюбившимся ему казакам. Надевшийся «поймать» их в «сети любви», он заслужил только враждебность Лукашки, холодность Марьяны, равнодушные дяди Ерошки. Многозначительна в этом смысле заключительная сцена — отъезд героя из станицы: «Оленин оглянулся. Дядя Ерошка разговаривал с Марьянкой, видимо, о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрели на него».

Одиночество Оленина, от которого отвернулись и которого не приняли казаки, сродни одиночеству изгнанного из цыганского табора Алеко. Как и пушкинскому герою, свободная и естественная жизнь простых людей оказалась Оленину не по плечу.

Мысль о невозможности для человека цивилизации уйти от самого себя, преодолеть свою душевную сложность, внутреннюю разорванность, свой индивидуализм и радостно-бездумно слиться с вольной жизнью простых людей — таков важнейший идейно-нравственный итог кавказской повести, явно переключившийся с конечным выводом пушкинских «Цыган».

Наложенные на прочную реалистическую основу яркие романтические краски «Казачков» и придают особое своеобразие, особое обаяние этому шедевр раннего творчества Толстого.

* * *

Идейно-художественные итоги «Казачков» и, в частности, ожившая в них романтическая традиция оказались важными и актуальными для Толстого — автора «Войны и мира» и «Анны Карениной», тем более что роман-эпопея начат был сразу же по окончании кавказской повести.

¹ Ю. В. М а н н. Указ. соч., стр. 38.

Значение «Казаков» в творческом развитии писателя состояло, как мы убедились, в том, что в них впервые выступил герой, ясно сознавший неизбежность разрыва со своей средой, со своим окружением, необходимость внутреннего обновления, очищения, «опрощения» в качестве важного и обязательного шага на пути к нравственному совершенству. Сам же этот путь, этот процесс преодоления себя предстал как чрезвычайно сложный, трудный, непосильный даже для незаурядной личности.

С другой стороны, для того чтобы процесс этот начался, герой должен был оказаться вне привычных условий повседневного существования, в обстоятельствах новых, особых, исключительных, он должен был соприкоснуться с «общей жизнью» простого народа — патриархальным крестьянским «миром». В «Казаках», иными словами, возникает первый вариант ситуации, которая составит затем основу двух величайших созданий Толстого-романиста.

Естественно, что на новом этапе творческого развития писателю понадобился герой, духовный и нравственный потенциал которого был значительно выше, нежели тот, каким располагал потерпевший крах Оленин. Ему понадобилась личность исключительная и яркая, еще резче контрастирующая со своим окружением, еще более явно «отчужденная» от него. Действительно, интенсивностью духовной жизни, размахом нравственных исканий Андрей Болконский и Пьер Безухов резко выделяются среди всех толстовских героев.

Но чем более такой герой был личностью — индивидуальностью яркой, своеобразной и неповторимой, чем сильнее были развиты в нем рефлексия и самоанализ, чем больше его сознание было отягчено «грехами» культуры и цивилизации, тем труднее было ему преодолеть свое «я», победить свою «самость» и раствориться без остатка в море общенародной жизни.

Напряженное, неизбежно возникавшее между обоими полюсами: внутренней сложностью героя и стремлением эту сложность преодолеть, — стимулировало дальнейшую разработку приемов психологического анализа. Не случайно, что именно в «Войне и мире» толстовская «диалектика души» проявилась особенно ярко и полно¹.

И все же на собственные силы героев, даже таких необык-

¹ См. об этом в статье: С. Г. Бочаров. Л. Толстой и новое понимание человека, стр. 302, 303.

новенных и значительных, как Андрей и Пьер, Толстой не надеется. Вот почему столь важно было ему продолжить поиски особых, исключительных ситуаций, которые помогли бы герою одержать моральную победу над самим собой. В романе-эпопее ею стала Отечественная война 1812 года, война, породившая «мир» — нравственное единение и общность нации в борьбе с иноземными поработителями.

Духовная исключительность центральных героев произведения, устремленных к высшим идеалам и целям, необычность запечатленной в нем общественно-исторической ситуации, обращение к героическому прошлому, полемически противопоставленному современности, — во всем этом сказалась связь «Войны и мира» с художественным опытом «Казаков», с романтической традицией вообще.

Но и в «Анне Карениной», на первый взгляд контрастно противостоящей «Войне и миру» по своей проблематике, явно ощущаем идущий от «Казаков» романтический импульс¹. В самом деле, изображенная в романе трагедия разобщения, индивидуалистического разъединения людей не кажется писателю неизбежной.

В пореформенную эпоху, в пору стремительного крушения вековых устоев, «когда все это перевернулось и только укладывается», возникает, по мысли Толстого, особая, тоже в своем роде исключительная социально-историческая ситуация, открывающая перед русским обществом многообразные возможности, разные пути движения вперед.

Одним из таких возможных путей (и самым перспективным из них) представляется Толстому хозяйственно-экономическое и духовно-нравственное сближение помещика с народом, с «естественной» жизнью людей труда, которое писатель рассматривает как своего рода революцию. Это будет, говорит он устами Левина, «революция бескровная, но величайшая революция, сначала в маленьком кругу нашего уезда, потом губернии, России, всего мира».

И точно так же, как в «Войне и мире», исключительность, необычность ситуации позволяет толстовскому герою на его нелегком пути к нравственному обновлению и постижению смысла жизни найти в конце концов выход из тупика, из лабиринта заблуждений, сомнений, кризисов.

¹ О других воздействиях романтической традиции на художественный строй «Анны Карениной» говорится в кн.: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., «Художественная литература», 1974, стр. 177—190.

Итак, неустанное стремление главных героев к нравственному совершенству, возможному лишь на путях «отчуждения» от своей среды и сближения с «общей жизнью» народа; особая, исключительная, благоприятствующая этим стремлениям общественная ситуация (архаически-патриархальный уклад казачьей общины, всенародная освободительная война 1812 года, эпоха решительных социальных сдвигов и формирования новых отношений между людьми) — все это делает очевидной связь «Казачков» с «Войной и миром» и «Анной Карениной», позволяет увидеть в кавказской повести как бы прообраз обоих великих романов.

Можно утверждать, следовательно, что романтическая традиция, отчетливо обозначившаяся в произведениях Толстого 1850-х годов и наиболее полно выразившаяся в «Казачках», не утратила своего значения вплоть до самого конца 1870-х годов — до эпохи крутого, резкого перелома в мировоззрении и творчестве писателя. Проследить ее последующую судьбу — задача дальнейшего исследования.

В. Б О Г Д А Н О В

ЧЕЛОВЕК И МИР В РОМАНАХ ЛЬВА ТОЛСТОГО



Толстовские герои снискали прочную и заслуженную славу «живых», неповторимо-уникальных личностей. В этой своей индивидуальной самобытности, акцентированной ощутимостью их «физического бытия» (Горький), их жизненной достоверности, персонажи Толстого опрокидывают хрестоматийно известную истину о способности литературного типа, этой вымышленной творческим воображением личности, замещать обобщающее суждение, подменять, ото-

ждествляясь с ним, то или иное понятие, даже самое широкое — понятие любви, верности, ревности, зависти, скупости...

В самом деле. Художественный мир Льва Толстого — это настоящая энциклопедия едва ли не всех чувств и страстей, переживая которые человек и становится Человеком. Перечитаем хотя бы одну только художественно-автобиографическую трилогию Толстого — и мы узнаем, чем отличается «настоящее горе» от грусти, что такое «настоящее чувство ненависти», как «ведет» себя чувство застенчивости, — оно, оказывается, «увеличивается в прямом отношении времени, а решительность уменьшается в обратном отношении, то есть: чем больше продлжается это состояние, тем делается оно непреодолимее и тем менее остается решительности»; мы поймем, почему вдруг «находит» на человека, не замеченного в пороке лжи, «странное желание, без всякой видимой причины, лгать самым отчаянным образом»; мы запомним, что любовь бывает по меньшей мере трех «родов» — красивая, самоотверженная, деятельная — и что самая тяжелая для «предметов» любви — любовь самоотверженная, потому что люди, склонные к ней, «желают своим предметам опасностей, чтобы избавлять от них, несчастий, чтоб утешать, и даже пороков, чтоб исправлять от них».

Художественному гению Толстого подчинялись и такие чувства и страсти, которые составляли, как бы сказал Достоевский, «специальность» других талантов. Толстовские герои могут переживать и «прелесть бешенства», и наслаждение от власти над чужой волей, они могут находить удовольствие в страдании для удовольствия других, могут быть и «любящими мучителями», уставать от безукоризненно нравственной жизни и завидовать преступной любви...

Но попробуем хотя бы одно из бесчисленных в толстовской энциклопедии чувств «заменить» каким-либо толстовским же образом «носителя» этого чувства, попробуем тем самым сказать об этом чувстве «проще и короче», как выразился когда-то Белинский. Герои Толстого, переживаемые ими чувства и душевные состояния слишком индивидуальны, чтобы подобная операция с замещением состоялась, хотя, по утверждению и убеждению самого Толстого, «каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских», хотя душевные состояния его героев и отмечены печатью общечеловечности. Параллельные линии — Гамлет и гамлетизм, Дон Кихот и донкихотство, Печорин и печоринство, Манилов и маниловщина, Обломов и обломовщина, Глупов и глуповство — на Толстом обрываются...

Иными словами, герои Толстого лишены нарицательности; говоря языком современного литературоведения, они оказывают упорнейшее сопротивление типологии.

Нетипологичность толстовских героев находила и находит в исследовательской литературе многообразные объяснения. Для Н. Страхова, например, едва ли не все дело в особом, синкретическом психологизме Толстого: «Нет ничего обыкновеннее отвлеченного изображения чувств и страстей. Герою обыкновенно приписывается какое-нибудь одно душевное настроение — любовь, честолюбие, жажда мщения — и дело рассказывается так, как будто это настроение постоянно существует в душе героя... Не то у гр. Л. Н. Толстого. У него каждое впечатление, каждое чувство усложняется всеми отзывами, которое оно находит в различных способностях и стремлениях души. Если представить себе душу в виде музыкального инструмента с множеством различных струн, то можно будет сказать, что художник, изображая какое-нибудь потрясение души, никогда не останавливается на преобладающем звуке одной струны, а схватывает все звуки, даже самые слабые и едва заметные... Какое бы чувство ни владело человеком, оно изображается у гр. Л. Н. Толстого со всеми его изменениями и колебаниями, — не в виде какой-то постоянной величины, а в виде только способностей к известному чувству, — в виде искры, постоянно тлеющей, готовой вспыхнуть ярким пламенем, но часто заглушаемой другими чувствами»¹. К. Леонтьев «объяснял» Толстого «избыточностью наблюдений»² и — вообще — избыточностью его таланта. Так, в частности, если Тургенев анализирует психологически только душу главного героя, а других мы видим извне, с авторской точки зрения, то для Толстого, для его психологического анализа нет преград — ни в темпераменте, ни в возрасте, ни в половых, даже в зоологических различиях³.

Между прочим — о художественной избыточности, которая, быть может, и есть первый и верный признак таланта. У Толстого она, как и свойственно всякой избыточности, проявляет себя в своей противоположности: Толстой порой как бы пренебрегает предметно-внешней индивидуализацией и создает своего рода дубли, ставя, скажем, разных героев в сходные сюжетные ситуации. Вот один из них: Андрей Болконский и

¹ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1885, стр. 260—261.

² К. Леонтьев. О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911, стр. 102.

³ См.: там же, стр. 26.

Алексей Вронский, блестящие представители светского общества, начинают вдруг заниматься тем, к чему они, кадровые военные, менее всего подготовлены, — сельским хозяйством, и оба, в противоположность тем, для которых это занятие, устройство своих отношений с крестьянами — дело всей их жизни, добиваются хороших результатов. У Толстого встретим мы и такие принципы изобразительности, которые станут стилевыми доминантами новых художественных систем. Вот коротенький диалог: «— Славный малый этот Оленин, — сказал один из провожавших. — Но что за охота ехать на Кавказ и юнкером? Я бы полтинника не взял. Ты будешь завтра обедать в клубе? — Буду. — И провожавшие разъехались». Или вот этот пейзаж: «Светлый месяц, почти полный, вышел из-за сарая, и через двор легли черные тени, и заблестело железо на крыше разрушающегося сарая». А загадочный и бессмысленный для окружающих «Мадагаскар», который твердит, томимая недобрým предчувствием, не находя себе места, Наташа? Ну как тут не припомнить осетрину с душком, какой «отвечают» Гурову на сокровенное признание, лунную ночь, картина которой готова, хотя в ней вот только эти две детали — «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса», — да и вообще все другие художественные опыты в разработке импрессионистического «подтекста»?

А вот удивительный диалог между Пьером и Андреем в Богучарове. Пьер: «Жить только так, чтобы не делать зла, чтоб не расканиваться, этого мало. Я жил так, я жил для себя и погубил свою жизнь. И только теперь, когда я живу, по крайней мере стараюсь (из скромности поправился Пьер) жить для других, только теперь я понял все счастье жизни». «Князь Андрей молча глядел на Пьера и насмешливо улыбался. — Вот увидишь сестру, княжну Марью. С ней вы сойдетесь, — сказал он. — Может быть, ты прав для себя, — продолжал он, помолчав немного; но каждый живет по-своему; ты жил для себя и говоришь, что этим чуть не погубил свою жизнь, а узнал счастье только тогда, когда стал жить для других. А я испытал противоположное. Я жил для славы. (Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы.) Так я жил для других, и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя»¹.

¹ Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит цитируемым авторам, разрядка же везде моя.

И вновь мы сталкиваемся с избыточностью таланта, но на этот раз характерологического: «приписать» главным героям одного и того же романа сходные мотивы, заставить их «хлопотать» о победе сходных «начал», пустить их в романтическую жизнь, пусть с противоположных точек, навстречу друг другу, одним и тем же путем обретения потерь и разочарования — и сохранить каждому герою свое лицо.

Сам Толстой назвал создаваемые им характеры «текучими», наделив к тому же многих из своих героев не только неодолимым стремлением к безостановочному движению, внутреннему развитию, но и убежденностью, чуть ли не теоретической, в необходимости непрерывности движения и обновления. «Навсегда ничего не бывает», — учит Пьера Андрей. А Нехлюдов, как только он сознавал «замедление, а иногда и остановку внутренней жизни», производил «чистку души».

Эта «текучесть» характера — не всем, подчеркиваем, героям Толстым данная — в сюжетно-композиционной структуре романов материализуется многообразием ситуаций и связей, через которые проводит своих героев Толстой, наличием у них не одной, а нескольких историй роста и организации их характера.

Так, жанровую форму тургеневских произведений отличает своего рода центростремительность. «Сборы на борьбу и страдания героя, хлопотавшего о победе своих начал, и его падение пред подавляющею силою людской пошлости, — писал Добролюбов, выявляли эту центростремительность и концентричность, — и составляли обыкновенно интерес повестей г. Тургенева. Разумеется, самые основания борьбы, то есть идеи и стремления, — видоизменялись в каждом произведении... Когда один мотив этой борьбы и страданий начинал казаться уже недостаточным, когда одна черта благородства и возвышенности характера начинала как будто покрываться некоторой пошлостью, г. Тургенев умел находить другие мотивы, другие черты...»¹

У Толстого же подобные «видоизменения» мы наблюдаем внутри одного произведения, их претерпевает один герой. Олений по меньшей мере трижды начинает новую жизнь, а духовной биографией Андрея Болконского, или Пьера Безухова, или Левина (а он и в завязке-то появляется уже на «новой фазе»

¹ Н. А. Добролюбов. Когда же придет настоящий день? Собрание сочинений в девяти томах, т. 6. М.—Л., «Художественная литература», 1963, стр. 100.

своего развития) хватило бы на несколько романов тургеневского, концентрического типа, сосредоточенного на одной генеральной конфликтной ситуации. Толстовского героя отличает неисчерпаемость мотивов, и даже в финале он открыт новым идеям и стремлениям, новым «началам»...

Спротивление типологии оказывают толстовские герои, следовательно, не только формальной, внешне-образной своей индивидуальностью — оригинальностью своих сюжетных биографий, пластически-наглядными портретами, силой и «объемом» чувств, им отпущенных. Нравственно-психологическая критика поспешила сделать из этого вывод едва ли не о полном равнодушии писателя к социально-исторической характеристике своих персонажей. «В «Войне и мире», — утверждал К. Леонтьев, — лица *воплне* верны и *правдоподобны* только самим себе, *психологически*»¹.

Но своеобразие толстовского реализма, типизирующего, обобщающего жизнь в характерах, какой бы степени индивидуальности они ни достигали, осталось неуловимым и для литературно-критического анализа, полагавшего основной целью художественного творчества создание социальных типов, объяснение человека во всех особенностях его внешней и внутренней жизни общественными условиями. Как известно, Добролюбов отказался признать характер князя Валковского художественно достоверным потому, что не нашел в романе социальных мотиваций этого «собрания злодейских и цинических черт»: «Как и что сделало князя таким, как он есть?.. мы знаем, например, как Чичиков и Плюшкин дошли до своего настоящего характера, даже знаем отчасти, как обленился Илья Ильич Обломов... Но г. Достоевский этим требованием пренебрег совершенно. Как же после этого разбирать характер князя с эстетической точки зрения?»² Столь же уязвимы с этой точки зрения и персонажи Толстого! Не принял же, к примеру, рецензент «Современника» «Казаков» и эстетически, лишь потому, что Толстой «пренебрег» в повести социальной мотивацией отъезда Оленина на Кавказ. Самому рецензенту причины отъезда видятся в разладе героя с обществом, не удовлетворившим каких-то его претензий³. Иными словами, для рецензента Оленин — не более и не что иное, как вариант

¹ К. Леонтьев. О романах гг. Л. Н. Толстого, стр. 128.

² Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 235—236.

³ См.: «Современник», 1863, № 7, стр. 37.

Алеко, в самом произведении лишь социально недосказанный. Рецензент «Современника» мыслит критериями и формулами «социального реализма», допускавшего лишь такую причину личной неустроенности, личного несовершенства героя, как несовершенство среды,— и тем обнаруживает их недостаточность в приложении к толстовскому творчеству.

Мимо его эстетического сознания, как и мимо сознания многих других толстовских критиков, прошло исключительно перспективное для толстоведения суждение Чернышевского о «поэтических идеях», которые не допускают «внесения общественных вопросов в произведение»,— суждение, высказанное Чернышевским как раз в статье о Толстом. А именно такие поэтические идеи и составляют искомые «координаты», обуславливающие в главном характер толстовских героев и возводящие их всех к толстовскому типу героя. И пусть не все заветы гениального художника-реалиста нами усвоены, переживания эти тем полнее, острее, счастливее, чем теснее прикосновен человек к его творчеству.

* * *

Социально-историческая характерность толстовских героев не подлежит сомнению, не нуждается в доказательствах. Лев Толстой легко и свободно восходит к вершинам реалистического искусства, первым классическим и образцовым представителем которого наша эстетика называет Бальзака. «Он «брал» страсти в том виде, какой давало им *современное ему буржуазное общество*,— подчеркивал Плеханов,— он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова...»¹

Понятие творческого метода получает творческое наполнение, то есть становится понятием, обобщающим не идеологическое, а художественное качество произведения, в глубинах динамической жизни персонажа. Свои наиболее значительные художественные победы реалист Бальзак одерживал именно там и именно тогда, когда он «заставлял действовать» своих героев². Проявляет же себя реалистический метод прежде

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, стр. 837.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 37, стр. 37.

всего в том, что действующие лица «черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»¹.

Вспомним, как Каренин начинает вдруг сознавать, что христианский закон «предписывал ему прощать и любить своих врагов», и он отдается «чувству умиленного сострадания». Но тут же Толстой изображает сопротивление «исторического потока», несущего Каренина, и христианскому закону и намерению Каренина следовать этому закону: «...чем более проходило времени, тем яснее он видел, что, как ни естественно теперь для него это положение (всепрощающего христианина.— *В. Б.*), его не допустят остаться в нем. Он чувствовал, что кроме благой духовной силы, руководившей его душой, была другая, грубая, столь же или еще более властная сила, которая руководила его жизнью, и что эта сила не даст ему того смиренного спокойствия, которого он желал». Происходит встреча с Бетси, «представлявшейся ему олицетворением той грубой силы, которая должна была руководить его жизнью в глазах света и мешала ему отдаваться своему чувству любви и прощения», и «невозможность в глазах света его положения» становится для Каренина бесспорной очевидностью.

Не ярчайший ли это пример известнейшего положения, полагающего, что характер заставляют действовать «типические обстоятельства», его окружающие? У Толстого эти «грубые» окружающие обстоятельства предельно дематериализованы: это мнения, взгляды, убеждения, правила. Для него, подчеркивает исследовательница, «мир социальный—это система условных ценностей, вырабатываемых определенной средой» и образующих мотивы поведения человека².

Толстой уже в первых своих произведениях выражает сомнение в истинности мнений и представлений, принятых «всеми» за «руководящую» их поведением силу. Но мера их относительности и условности, низводящей правила до «приличий», внешних, ритуальных обрядов поведения, открывается Толстому не сразу. Так, Белецкий — это, по терминологии той же исследовательницы, не более как «человек моральной рутины»³, или, как мы сказали бы сегодня, конформист. Но, ос-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, стр. 492.

² Лидия Гинзбург. О психологической прозе. Л., «Советский писатель», 1971, стр. 441.

³ Там же, стр. 444.

таваясь таковым, он с завидной (для Оленина) естественностью вписывается в жизнь казаков, занимает в ней место, так сказать, табуированное для Оленина: «...казаки, ясно определившие себе этого человека, любившего вино и женщин, привыкли к нему и даже полюбили его больше, чем Оленина, который был для них загадкой». Еще рутиннее и просто примитивнее Анатолий Курагин. И все же в какой-то момент Толстой готов принять и его правду. «И право, вот настоящий мудрец! — подумал Пьер, — ничего не видит дальше настоящей минуты удовольствия, ничто не тревожит его, и оттого всегда весел, доволен и спокоен. Что бы я дал, чтобы быть таким, как он!» — с завистью подумал Пьер».

Стива Облонский, помимо прочих его пороков, совершенно равнодушен к тому делу, которым занимался, но Толстой к нему снисходителен, ироничен — не более. Проходит, однако, время, и формальное отношение к службе станет одним из главных обвинительных пунктов против Ивана Ильича, а его шаблонность, обыкновенность, духовный конформизм будут подвергнуты нравственной казни: «Если собрать воедино все... пункты обвинения, да еще присоединить к ним все те мелкие черточки, которые так искусно группирует и оттеняет Толстой, чтобы выставить как можно ярче душевную пустоту и пошлость Ивана Ильича, то получим вывод, гласящий: Иван Ильич привлекается к моральному суду за то, что он — средний, шаблонный человек», без «искры божьей»¹. А в «Воскресении» эпическое слово Толстого уступает место этическому, изображение условных ценностей — открыто оценочному суждению: «И вся эта страшная перемена совершилась с ним только оттого, что он перестал верить себе, а стал верить другим»; «Военная служба вообще развращает людей... освобождая их от общих человеческих обязанностей, взамен которых выставляет только условную честь полка, мундира, знамени...»

Движение толстовской мысли о своей социальной современности, изменение эмоциональной окраски суждений о ней — это во многом и основное движение и изменение оценочного пафоса, нарастание критицизма, достигающего в своей кульминации срывания всех и всяческих масок, в том числе и таких, как выветрившиеся, бессодержательные нормы и правила, превращенные средой в правила игры, обязательные, однако, для членов этой среды, караемых ею же за нарушение

¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений, т. III. М.—П., Госиздат, 1923, стр. 206.

правил¹. В «Войне и мире» это еще только «искусственные интересы», в более поздних произведениях — они уже вредные! Но толстовское слово о мире и человеке, о последних и безусловных обоснованиях подлинно человеческого поведения, опрокидывающего систему условных ценностей и объединяющего людей, располагается в иной плоскости. Его произносят, взвешивают, испытывают практикой своего душевного и социального опыта другие герои, не люди «колен» и — как следствие этого — моральной рутины, «конформисты», а независимые от грубой руководящей силы герои в изначальном смысле этого слова.

Для того чтобы могло совершиться «исключительное обращение искусства к действительности», для этого «нужно было, — утверждал Белинский, — обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила...»². Именно так, считает Белинский, поступил Гоголь, именно в этом видел он «великую заслугу» писателя³, изображение «обыкновенных» людей мыслилось критиком и главным залогом последующих художественных завоеваний русского реализма.

Может показаться, что Толстой как бы двинулся вспять: многие его герои — и конечно же не случайно — в общественной иерархии тогдашнего времени занимают самые высокие ступени: монархи, полководцы, представители княжеских и графских семей, аристократического света, богатые помещики. Д. Н. Овсяннико-Куликовский в своих работах о Толстом, хотя и принадлежат они перу не социолога, а одного из основателей психологической школы в литературоведении, выделяет в творчестве писателя такие типы, как «великосветский», «аристократический»...

Разумеется, представлять Толстого бытописателем и нравоописателем высшего слоя русского общества — наивнейшее заблуждение. Но что все же таится за этим отмеченным Овсяннико-Куликовским тематическим «пристрастием»? Жажда героя. Толстому необходим был герой, а не полководец, не князь, не граф как таковые — тем более что в выстраивавшуюся шеренгу могут встать и неприемлемый для Толстого полководец Наполеон, и презираемый писателем князь Василий Ку-

¹ См.: об этом в цит. книге Л. Гинзбург, стр. 441—442.

² В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, ср. 294.

³ Там же.

рагин. Толстому нужен был человек, реализующий те «выгоды», какие представляло высокое общественное положение, а именно — возможность сохранить свое «я», утериваемое в коле, простор для способностей проявлять свое желание, свою волю, возможность устроить свою жизнь в согласии с внутренним убеждением в том, что хорошо и важно, после чего и открывается полнота деятельной жизни. «Всякому человеку, для того, чтобы действовать, необходимо считать свою деятельность важною и хорошею. И потому, каково бы ни было положение человека, он непременно составит себе такой взгляд на людскую жизнь вообще, при котором его деятельность будет казаться ему важною и хорошею». Людей, не составляющих исключений из «общего правила», толкают к действиям, точнее даже — к поступкам, совсем другие «необходимости». Во что вылилось чувство любви Евгения Иртенева к Степанндре («Дьявол»), мы еще об этом скажем. Но вот примечательная «диалектика» ответного чувства: «...ее домашние брали у ней деньги и поощряли ее и... ее представление о грехе, под влиянием денег и участия домашних, совсем уничтожилось. Ей казалось, что если люди завидуют, то то, что она делает, хорошо».

Д. С. Мережковский, как известно, противопоставляя героев Толстого героям Достоевского, подчеркивал, что они — жертвы, которые «не борются, не противятся, отдаваясь уносящему их потоку стихийно-животной жизни»¹, что у Толстого нет не только характеров и личностей, но даже и действующих лиц, поскольку «исчезновение, поглощение всех отдельных человеческих ликов в безликом, нечеловеческом (в природе, смерти.— В. Б.) есть один из господствующих *напевов* толстовского творчества»², а «напев над всем царящей «героической воли» отсутствует»³. Эта явная аберрация проникла и в советское литературоведение. Предельно ограничивает сферу героического у Толстого С. Г. Бочаров, замкнув ее поприщем государственно-исторической деятельности, более того — вынося ее «за скобки» самого романного сюжетно-действенного повествования в «героическое предание», столь волнующее Андрея Болконского, заставляющее его мечтать о славе⁴.

¹ Д. С. Мережковский. Полное собрание сочинений, т. X. М., 1914, стр. 66.

² Там же, стр. 55.

³ Там же, стр. 93.

⁴ С. Бочаров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. В кн.: «Три шедевра русской классики». М., «Художественная литература», 1971, стр. 40—43.

Истоки этой явной аберрации — в самом художественном мире Толстого, плотно населенном теми, кто не может или не хочет выбиться из «колеи», сбросить «оковы», а порой даже сознательно стремится попасть на «битую дорожку». Это и приятель Оленина Белецкий, который делает на Кавказе карьеру, потому что это «необходимо, хоть не для меня, но для родных, для знакомых»; это и Николай Ростов, который испытывает успокоение и радость, «вступив снова в эти определенные условия полковой жизни», «войдя во все маленькие интересы полка и почувствовав себя лишенным свободы и закованым в одну узкую неизменную рамку»; это и Стива Облонский, который «твердо держался тех взглядов на все... предметы, каких держалось большинство», и «хотел только того, что получали его сверстники»; это и Вронский, жизнь которого до любви к Анне «тем была особенно счастлива, что у него был свод правил, несомненно определяющих все, что должно и не должно делать»; это и Иван Ильич, который «своим долгом» считал все то, что считалось таковым выше поставленными людьми, и потому, «как муха к свету, тянулся к наивысше поставленным в свете людям, усваивал себе их приемы, их взгляды на жизнь и с ними устанавливал дружеские отношения»; это и Нехлюдов на той своей «фазе», когда он, переехав в Петербург, «сдался, перестал верить себе и поверил другим» и, «с страстностью своей природы, весь отдался этой новой, одобряющейся всеми его окружающими жизни».

Поддерживают ставшую устойчивой аберрацию и отдельные авторские декларации (для художников «не может и не должно быть героев, а должны быть люди» — 16, 10), и уравнивание автором «Войны и мира» в художественных правах батальных сцен со сценами семейно-бытовыми, домашними, и, наконец, намеренная компрометация некоторых героев и видов героизма.

Вот отношение Толстого к воинскому подвигу. Андрей Болконский приезжает на батарею Тушина: «Между передками лежало несколько убитых. Одно ядро за другим пролетало над ним, в то время как он подъезжал, и он почувствовал, как нервическая дрожь пробежала по его спине. Но одна мысль о том, что он боится, снова подняла его. «Я не могу бояться», — подумал он и медленно слез с лошади между орудиями. Он передал приказание и не уехал с батареи». Это сцена из XX главы второй части первого тома «Войны и мира». А в предыдущей, XIX, он описал атаку гусар и чувства раненого Ростова при встрече — лицом к лицу — с французским солдатом:

«И разгоряченная, чуждая физиономия этого человека, который со штыком наперевес, сдерживая дыхание, легко подбегал к нему, испугала Ростова. Он схватил пистолет и, вместо того, чтобы стрелять из него, бросил им в француза и побежал к кустам что было силы. Не с тем чувством сомнения и борьбы, с каким он ходил на Энский мост, бежал он, а с чувством зайца, убегающего от собак. Одно нераздельное чувство страха за свою молодую, счастливую жизнь владело всем его существом... он летел по полю, изредка оборачивая свое бледное, доброе, молодое лицо, и холод ужаса пробегал по его спине».

Разумеется, Толстой не считал трусость добродетелью, и он не щадит Жеркова, на которого «нашел непреодолимый страх, и он не мог ехать туда, где было опасно», а потому не передал срочного и важного приказа Багратиона. Но в приведенных сценах, композиционно сомкнутых и тем контрастных, ощущается если не симпатия, то сочувствие автора к трусившему Ростову и, напротив, не безусловное утверждение героического поведения Болконского.

Думается, главное у Толстого не в противопоставлении героев и людей, а в том, что героизму официальному, венчаемому славой, Толстой противопоставляет героизм, проявляющийся в сфере собственно человеческих взаимоотношений, не покрываемых, хотя и в них проникающими, отношениями государственных, политических, социальных, т. е. теми, которые и создают видимую и признаваемую всеми субординацию¹, — как раз тот героизм нравственных решений, который Д. С. Мережковский почему-то вычеркнул из творчества Толстого. Здесь, в «миру», и заявляют «люди» Толстого о своей «героической воле», в которой им отказал Мережковский.

Мережковский хотел видеть людей Толстого пассивно отдающимися «стихийно-животной силе», непротивление которой, по Мережковскому, и должно было дать чаемое им слияние плотского и духовного, языческого и христианского, а в итоге — «новое христианство». Но как раз именно борьба со «стихийно-животной силой», с плотским наваждением и со-

¹ Мы здесь «перефразируем» Бориса Друбецкого, который после встречи с Андреем Болконским в помещении главнокомандующего «ясно понял то, что он предвидел прежде, — именно то, что в армии, кроме той субординации и дисциплины, которая была написана в уставе и которую знали в полку, и он знал, была другая, более существенная субординация».

ставляет всю драму, все содержание духовной жизни Иртенева («Дьявол»). А самую тяжелую его нравственную муку составляет то, что он «терял волю над собою», что «у него нет своей воли, есть другая сила,двигающая им». С не меньшей ревностью, чем Иртенев, и другие герои следят за покушением «другой силы» на их волю, на право самому, а не под давлением обстоятельств, решать свою судьбу. Оленин, едва отдавшись какому-либо стремлению, «инстинктивно торопился оторваться от чувства или дела и восстановить свою свободу». Нехлюдов взвешивает доводы в пользу и против своей возможной женитьбы на Мисси: «Так что доводов было столько же за, сколько и против; по крайней мере, по силе своей доводы эти были равны, и Нехлюдов, смеясь сам над собой, называл себя Буридановым осликом. И все-таки оставался им, не зная, к какой из двух вязанок обратиться». Данная ситуация — возможность женитьбы — для Нехлюдова частная, «проходная», не решающая его романной судьбы. А вот философский ее «эквивалент» есть основная жизнеопределяющая ситуация для всех собственно толстовских героев, «любимых» героев Толстого.

Свобода выбора своей судьбы — самое характерное и генерализующее, типологизирующее толстовских героев качество (хотя, как увидим, не единственное). От толстовского героя не услышишь оправдательного «среда заела!». Тип толстовского героя «выталкивает» из себя людей «колеи», «битых дорожек»...

Итак, толстовские герои свое последнее решение, хотя, как потом это часто оказывается, не окончательное и не завершающее, принимают в состоянии почти абсолютной свободы, вопреки соблазнам какой-либо «вязанки». Даже Лукашка, спрашивая Оленина о причине его приезда на Кавказ, выясняет: «Что ж вы сюда приехали волей или неволей?» А старик Болконский так напутствует княжну Марью накануне предстоящего объяснения с Курагиными, в минуту, когда ей «пришла мысль, что теперь или никогда решится судьба ее жизни», и она «опустила глаза, чтобы не видеть взгляда, под влиянием которого она чувствовала, что не могла думать, а могла по привычке только повиноваться»: «Помни одно, княжна: я держу тех правил, что девица имеет полное право выбирать. И даю тебе свободу. Помни одно: от твоего решения зависит счастье жизни твоей... ты свободна выбирать».

Возможность свободного выбора, способность к нему, желание «воли» Толстой так или иначе, теми или иными стили-

стическими формулами подчеркивает во всех своих героях, хотя сами они и те, кто их окружает, могут сознавать это свое качество, стремление, жажду с различной степенью отчетливости и силы. Именно это «своеволье» и создает тот «избыток человечности», которым М. М. Бахтин определил романский «образ человека» и который в этой специфичности у Толстого обозначился резче, чем у кого-либо из других романистов. «Человек высоких дистанцированных жанров,— пишет М. Бахтин, имея в виду прежде всего героический эпос,—...сплошь завершен и закончен... он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности»¹. Одной же «из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п.»². А потому, заметим, толстовские образы и не становятся нарицательными.

Романный образ несет «избыток человечности», развивает как лейтмотив тему «несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования»³. И внутри самих романов Толстого постоянно заходит речь как раз об «избытке», о «нереализованных потенциях», о неспособности или нежелании «любимого» толстовского героя стать на место, приготовленное ему социальной судьбой. Анну Павловну Шерер пугает, что Пьер «несвойственен месту», старую графиню Ростову — то, «что чего-то слишком много в Наташе». Уже при первой встрече с Анной Вронский заметит: «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке». А затем, по ходу повествования, Толстой не раз подчеркнет в портретной характеристике Анны, что она как бы выступает из «рамы». «А я знаю только одно,— говорит Стива Левину,— ты делаешь всегда то, что никто не делает». И то же говорит Пьеру Лабазову его жена: «Что он

¹ М. М. Бахтин. Эпос и роман. В его кн.: «Вопросы литературы и эстетики». М., «Художественная литература», 1975, стр. 476—477.

² Там же, стр. 479.

³ Там же, стр. 480.

(сын.— В. Б.) делает, я могу предвидеть, но ты еще можешь удивить меня».

«Избыточность» романного героя в произведениях Толстого проявляет себя как стремление к свободному волеизлиянию, которое и сообщает его характерам «текучесть» и которое, осуществившись, приносит с собой ощущение максимально возможной полноты душевной жизни.

Что гонит Оленина на Кавказ? Прежние ошибки, желание начать новую жизнь? Есть в тексте и такое объяснение, такой мотив. Но не слишком ли уж это очень общее место, тем более для героев Толстого?! В конце концов, что же такое переселение Ильи Ильича к Агафье Матвеевне Пшеницыной, если не бегство от прежних ошибок, от хлопотливого «праздника любви», от «поэмы любви», таившей, оказывается, в себе жанр «строгой истории», в «уголок, чуждый движения, борьбы и жизни», но зато гарантирующий «невозмутимый покой» и «счастье — полное, удовлетворенное и без желаний, следовательно, редкое и при всякой другой натуре невозможное...».

Для Толстого куда важнее прагматических причин бегства то состояние, в каком Оленин покидает Москву: это сознание «присутствия» в себе «всемогущего бога молодости», «способности превратиться в одно желание, в одну мысль, способности хотеть и сделать», это «не сила ума, сердца, образования, а тот неповторяющийся порыв, та на один раз данная человеку власть сделать из себя все, что он хочет, и, как ему кажется, и из всего мира все, что ему хочется».

Толстой многих своих героев награждает таким состоянием, и не только «положительных». И Наполеон, этот, кажется, самый антипатичный Толстому человек, накануне Аустерлицкого сражения находится «в том счастливом расположении духа, в котором все кажется возможным и все удастся». У Толстого это общепсихологическое состояние, подчиняющее себе все оттенки мыслей, переливы желаний, волевые побуждения, — один из мощных и решающих судьбу человека на переломах его жизни мотивов поведения, одно из формообразующих характер обстоятельств. Насколько жизненно важен этот мотив, свидетельствует, в частности, Вера Фигнер. Рассказывая о своем приобщении к передовым идеям, она подчеркивает, что к этому ее побуждали не мысль о долге народу, не совесть кающегося дворянина, а настроение, избыток сил — «п р и з б ы т о ч н о-радостное настроение первого вступ-

ления в жизнь было истинным источником моих альтруистических стремлений»¹.

Волевая монада, слившись с каким-либо стремлением, мотивом, и создает полноту жизнеощущения, переживаемую как счастье. Полнее других это жизнеощущение дано пережить Наташе Ростовой. И тем знаменательнее, что наиболее существенное и сокровенное в этом характере — это, по Толстому, «состояние свободы и открытости для всех радостей». Одно рождает, обуславливает другое.

Счастлив и потрясен Оленин, когда ему открывается «новая истина» — истина любви к другим и самоотверженья. Счастлив Николай Ростов, после крупного карточного проигрыша слушающий пение Наташи. Она берет si: «Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!» — подумал он. О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздор! Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...» Счастлив Андрей Болконский, когда к нему приходит любовь: «Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. Он был счастлив, и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не о чем было плакать, но он готов был плакать... Ему и в голову не приходило, чтоб он был влюблен в Ростову; он не думал о ней; он только воображал ее себе, и вследствие этого вся жизнь его представлялась ему в новом свете... «Мне надо пользоваться своею свободой... Пьер был прав, говоря, что надо верить в возможность счастья, чтобы быть счастливым». И еще более счастлив Андрей, когда около него, раненого, появляется Наташа, чтобы просить прощения: «Князь Андрей облегчительно вздохнул, улыбнулся и протянул руку. — Вы? — сказал он. — Как счастливо!»

И даже Каренина Толстой не обделил этим чувством: «...он вдруг почувствовал, что то, что он считал душевным расстройством, было, напротив, блаженное состояние души, давшее ему вдруг новое, никогда не испытанное им счастье». И, подчеркнем, это счастье дано Каренину в тот момент, когда он выходит из «повиновения» «грубой силе» светского мнения и действует по зову сердца, то есть по своей «воле»...

¹ Вера Фигнер. Полное собрание сочинений в семи томах, т. 1. М., Издательство Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1932, стр. 63.

Счастья более всего жаждут толстовские герои, они одержимы в стремлении к нему, в поисках его. Тургеневский Лаврецкий в финале романа «перестал думать о собственном счастье, он утих». Герои Толстого не «утихают». Их коренное убеждение — «Все надо жить, надо быть счастливым; потому что я только одного желаю — счастья» (Оленин); «Пока есть жизнь, есть и счастье» (Пьер — Наташе). Примечателен финал последнего романа Толстого: завистливое желание счастья, увиденного Нехлюдовым в доме генерала, начальника края, перед последним решающим свиданием с Катюшей, оказалось куда сильнее задуманного им искупительного брака, и «воскресение» Нехлюдова к самоотверженной, нравственной жизни не состоялось.

Эта беспредельная жажда счастья, на которое толстовские герои готовы «обменять» жизнь¹, счастья эгоцентрического², породила в толстоведении еще одну аберрацию: писателя пытались представить таким анархистом от этики, певцом «живой жизни». Лев Шестов, разбив героев Толстого на две группы — одни следуют правилам, другие желаниям, — поставил автора на сторону последних, то есть тех, кто, говоря словами Л. Шестова, не «обменивает» жизнь на добро, отстаивает свои права, не соблазняясь учением о долге»³. Д. Мережковский порицает, в частности, Андрея Болконского за то, что тот устыдился своей мечты о собственном Тулоне, не выявив до конца притязаний своего «я»⁴, а самого Толстого за то, что он не пришел к пониманию трагического величия Наполеона, нарисовав вместо этого «позорную карикатуру»⁵. По Шестову, Толстой сводит все к проявлению эгоизма и исподволь устраняет их (разум и совесть. — В. Б.) от всякого влияния на жизнь»⁶.

По сути о том же пишет в своей известной книге и В. Вересаев, настаивая, что для героев Толстого жизнь определяется

¹ Наташа, готовая бежать с Анатолем: «И погублю, погублю, как можно скорее погублю себя. Не ваше дело. Не вам, а мне дурно будет».

² «Грубые бабки замаривают детей, и народ коснеет в невежестве... а тебе дано в руки средство помочь этому и ты не помогаешь», — упрекает Кознышев Левина, который отвечает: «Но мне-то зачем заботиться об учреждении пунктов медицинских, которыми я никогда не пользуюсь, и школ, куда я своих детей не буду посылать». В «Доме с мезонином» Чехова сходный спор — идеологический. У Толстого другие акценты.

³ Л. Шестов. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (Философия и проповедь). СПб., 1900, стр. 7.

⁴ См.: Д. Мережковский. Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 76—77.

⁵ Там же, стр. 86.

⁶ Лев Шестов. Достоевский и Нитше. СПб., 1903, стр. 63.

не смыслом добра, а полным и свободным выявлением своей личности, своего «я», что само по себе, таинственной силой и приводит к согласию, единению всех. Вересаев, например, так комментирует сцену отъезда Ростовых из покидаемой войсками Москвы, когда они по настоянию Наташи уступают подводы раненым: «Добро, которое тут проявляет Наташа, уже, конечно, не отрицается живой жизнью. Напротив, оно есть именно сама (?) живая жизнь. И именно поэтому дико даже подумать, что душа Наташи живет — добром. Каким добром?! Наташа *жизнью* живет, а не добром, добро так же свободно и необходимо рождается у нее из жизни, как рождаются ее песни и радости». И в другом месте: «Живая жизнь не может быть определена никаким конкретным содержанием. В чем жизнь? В чем ее смысл? В чем ее цель? Ответ только один: в самой жизни. Жизнь сама по себе представляет высочайшую ценность, полную таинственной глубины. Всякое (!) проявление живого существа может быть полно жизни,— и тогда оно будет прекрасно, светло и самоценно...»¹

В. Вересаев идет даже дальше Мережковского, воспевая «живую жизнь». Тот «светлым и прекрасным» считает далеко не каждое ее проявление. Так, «второе лицо», которое называется в охотничьем визге Наташи, напоминает ему лицо Ерошки², а его мудрость Мережковский прямо называет цинической, ибо тот «живет вне человеческих законов, вне зла и добра»³.

Да, Толстой отрицает позицию самоотречения, как чуждую человеческой природе. Соня, обменявшая жизнь на добро,— «пустоцвет». Николай Ростов не допускает и мысли, что он как помещик делает что-то для других, что он филантроп, а в то же время Ростов приносит пользу другим, крестьянам. И Константин Левин убежден, «что двигатель всех наших действий есть все-таки личное счастье», что «никакая деятельность не может быть прочна, если она не имеет основы в личном интересе». А с мужиками, однако, Левин живет в согласии и, как Ростов, слывет среди них «хорошим» барином.

И все же, по Толстому, как справедливо отметил В. Ермилов, «не всякая «живая жизнь», не всякая свободная отдача себя самому себе, не всякое самовыявление порождает само-

¹ В. Вересаев. Живая жизнь. Сочинения в четырех томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1947, стр. 530—532.

² Д. С. Мережковский. Полное собрание сочинений, т. X, стр. 50.

³ Там же, т. IX, стр. 27, 24.

по себе добро»¹, приводит к общей согласной жизни, к «миру». Правда, В. Ермилов делает это замечание в связи с Анатолем и Элен Курагиными, почему-то «щадя» Наташу. А ведь Толстой, сближая Наташу с Анатолем, завязывает в этом сближении не только сюжетный, но и нравственный узел романа. Он осуждает и того и другую за их непосредственный эгоизм, не учитывающий его влияния на других. Наташа виновата прежде всего потому, что с Курагиным она чувствовала «отсутствие... нравственных преград»; и за то зло, которое она сделала Андрею, она вымаливает прощение в церкви...

И первая и вторая аберрации, берущие начало в тексте толстовских произведений, поучительны не сами по себе, так как тем же текстом легко и опровергаются, а методологическим аспектом. И с этой точки зрения основа обеих аберраций — пренебрежение толстовской поэтикой характера. Декларируя его «текучесть» и создаваемую ею максимально возможную полноту душевной жизни героя, исследователи «останавливают» характер на одной из фраз его развития, тогда как один и тот же герой может переживать различные фазы, следуя то правилам, то желаниям. «Все пустяки, что я прежде думал: и любовь, и самоотвержение, и Лукашка. Одно есть счастье: кто счастлив, тот и прав», — мелькнуло в голове Оленина». Оленин, говоря словами Шестова, готов «обменять» желание счастья на жизнь в добре, но это лишь одна и не заключительная фаза его исканий. Так же и у Андрея Болконского был период, когда он «полагал свой главный интерес в общем ходе военного дела». Но потом признается Пьеру: «Так я жил для других, и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя». Нехлюдов подходит к мысли о духовном наслаждении, испытываемом жертвующим собой, но скоро изменяет ей.

«Текучесть» толстовских героев — это обычно изменчивость целей, точек приложения «избыточности». Многогранная полнота, плюрализм их стремлений в большей, решающей степени, чем содержание и качество «начала» и одержанная в борьбе за него победа, являются для Толстого критерием положительности.

Вместе с тем самая полнота эта выступает пусть и чертой типологизирующей, но все же не константной, а производной, заданной другими «координатами», в системе которых герой осуществляется как герой, в системе которых текучий харак-

¹ В. Ермилов. Толстой-романист. М., Гослитиздат, 1965, стр. 167.

тер генерализуется и как устойчивый и тем самым уже окончательно как толстовский характер.

Кстати. Не «обрываем» ли мы, под давлением сложившейся типологии толстовских характеров, соответствующих цитат, признаний самого автора? Толстой утверждает: «Люди, как реки». Но сам же и разъясняет: «вода во всех (реках.— В. Б.) одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставляя все между тем одним и самим собою. У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки».

Как ни текуч характер толстовского героя, он, изменяясь, в диалектике душевных сдвигов и переломов, качественно перестраиваясь, отпадая от одной системы нравственных ценностей и приближаясь к другой, альтернативно ей противоположной, «течет» в одном только ему приготовленном автором «русле» и тем сберегает свою единственность, цельность и характерность.

Н. Страхов одним из первых обратил внимание на эту феноменальную способность толстовских героев оставаться самими собою, «постоянной величиной» при всей их изменчивости и текучести: «Мы видим, например, как растут лица гр. Л. Н. Толстого. Наташа, выбегающая с куклой в гостиную в первом томе, и Наташа, входящая в церковь в четвертом,— это действительно одно и то же лицо в двух различных возрастах — девочки и девушки, а не два возраста, только приписанные одному лицу (как это часто бывает у других писателей)»¹.

Что же составляет тот внутренний «эпицентр» характера, который придает ему цельность и устойчивость?

В «Отрочестве» есть поразительные признания героя в том, как он решает «те вопросы, предложение которых составляет высшую ступень, до которой может достигать ум человека». То ему, Николеньке Иртеньеву, приходила мысль, что счастье зависит не от внешних причин, а от отношения к ним человека, и он уходил в чулан и больно, до слез, стегал сам себя веревкой по голой спине. То приходило к нему убеждение, что в мире, кроме него, никого и ничего не существует, что

¹ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 258—259.

предметы — только образы, исчезающие, когда на них не сосредоточено внимание, и Николенька иногда быстро оглядывается, «надеясь врасплох застать пустоту (néant), там, где меня не было».

Признания поражают своеобразным утилитаризмом, свойственным убеждениям всех без исключения положительных героев Толстого. Впрочем, сам Николенька Иртеньев с его предельно отвлеченными философскими «упражнениями» — исключение, кажется единственное, из того правила, что цель того или иного убеждения, выстраданного принципа всегда «лежит» в миру, в сфере человеческих взаимоотношений. Оленин, лишь только зародилась у него мысль о счастье в самоотверженной любви, «вскочил и в нетерпении стал искать, для кого бы ему поскорее пожертвовать собой, кому бы сделать добро, кого бы любить...».

Попробуем подойти к этому утилитарному эпицентру толстовских характеров, так сказать, с другой стороны.

Накануне каких великих, капитальных для личных судеб решений ставит Толстой своих любимых героев? Что причиняет им самые острые душевные терзания? Не любая невозможность самовыявления тревожит их. Счастье, удовлетворяемое эгоистической целью, — это, по Толстому, счастье первичное, примитивное, недостойное полноценного человека. Курагин, Берг — не его герои.

Душевная жизнь подлинно толстовского героя набирает динамику, обретает полноту, двигаясь от центра к «периферии», от «я» к другим личностям. Установить правильные отношения с этими другими, найти гармоническое согласие своих и чужих интересов, стремлений — вот конечная инстанция свободных волеизлияний. Если тургеневский герой, хлопоча о победе «начал», не очень задумывается о своей роли и месте в жизни после одержанной победы, если герой Достоевского испытывает идею, экспериментирует с тем или иным моральным принципом, даже если этот эксперимент явно губелен для людей, то герой Толстого ищет путь к людям, свое место среди людей, и только среди них, в миру, хочет и может он чувствовать себя свободным и счастливым, способным развиваться до предела все заложенные в нем возможности.

Толстой, конечно, тоже экспериментирует, когда исследует различные условия, при которых может состояться искомая гармония. Обычно обращают внимание на множественность произнесенных писателем «нет!». К гармонии, показывает Толстой, не ведет нравственная жизнь в добре, оставляя мно-

гих несчастными, «пустоцветами» (Соня, Варя); не связывает людей справедливость (Вера Ростова изолирована от окружающих как раз своими безусловно справедливыми рассуждениями); не устанавливается единство ни истинной («никакая истина одинаково не представляется двум людям»), ни силою ума («гордость мысли» — недостаток Андрея даже с точки зрения восхищающейся им сестры; старик Болконский, признав ум «добродетелью», делает несчастной свою дочь). Знаменателен скепсис, с каким относится Толстой к Сперанскому с его «верой в силу и законность ума». Андрей Болконский поражен: как этому умному человеку не приходит в голову обыкновенная мысль, что «нельзя все-таки выразить всего того, что думаешь».

Множественность негативных ответов привела к мнению об отсутствии у Толстого положительного ответа. Чаще всего считают, что Толстой и не стремился к позитивному решению, поскольку сознавал таинственность жизни, в которой ищут своего места его любимые герои. Косвенно это мнение отражено и в концепции толстовского романа как «открытого», то есть не несущего в себе завершающего суждения, не претендующего на ответ об условиях, при которых будет устранено расхождение между подлинной сущностью и «внешним явлением» человека, его положением и его судьбой.

А положительный ответ в романах Толстого есть, и заключен он в том понятии жизни, пусть расширительном, но очень и очень ясном, какое выступает со страниц его произведений едва ли не открытым текстом.

В самом деле, сформулируем еще один вопрос: когда герои Толстого чувствуют себя не на месте, вне жизни и потому несчастливymi? Например, Андрей Болконский? Вот он, подъезжая к отрядненскому дому Ростовых, «увидел бегущую наперерез его коляски толпу девушек. Впереди других, ближе, подбегала к коляске черноволосая, очень тоненькая, странно-тоненькая, черноглазая девушка в желтом ситцевом платье, повязанная белым носовым платком, из-под которого выбивались пряди расчесавшихся волос. Девушка что-то кричала, но, узнав чужого, не взглянув на него, со смехом побежала назад. Князю Андрею вдруг стало от чего-то больно». Отчего же? «День был так хорош, солнце так ярко, кругом так весело». А оттого, что «эта тоненькая и хорошенькая девушка не знала и не хотела знать про его существование и была довольна и счастлива какою-то своею отдельной, — верно глупою — но веселою и счастливою жизнью»,

оттого, что им, и Наташе, и Соне, «и дела нет до моего существования». Это чувство грусти, вызываемое сознанием отдельности, особенности от других и их интересов, не раз вернется к Андрею, оно известно и другим героям. «Ни мне до тебя, ни тебе до меня нет никакого дела»,—казалось, сказала ему (Оленину.— В. Б.) решительная походка Марьянки. Он проводил ее глазами до крыльца хозяйской хаты, заметил даже через окно, как она сняла платок и села на лавку. И вдруг чувство тоски, одиночества, каких-то неясных желаний и надежд и какой-то к кому-то зависти охватило душу молодого человека». А вот Левин лежит на копне и слышит развеселую песню приближающихся баб: «Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радостной жизни. Но он ничего не мог сделать и должен был лежать и смотреть и слушать. Когда народ с песней скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество... за свою враждебность к этому миру охватило Левина».

Так что, не принимая самоотречения, Лев Толстой не принимает всерьез и таких эгоистов, как Берг, который, «казалось, не подозревал того, что у других людей могли быть тоже свои интересы». Не этот «наивный», как называет его Толстой, эгоизм, а своеобразный эгоцентризм, признающий наличность интересов у других и прилагающий усилия для совмещения их со «своими» интересами,— вот толстовская доминанта в характеристике переживаемого состояния. И доминирует эта характерология не только в отдельном персонаже, но и при определении эпохальных для каждого человека перевалов в его жизневосприятии. С какого момента, с какой «моральной перемены» ведет Иртеньев отсчет поры отрочества? С того, когда ему «в первый раз пришла в голову ясная мысль о том, что не мы одни, то есть наше семейство, живем на свете, что не все интересы вертятся около нас, а что существует другая жизнь людей, ничего не имеющих общего с нами, не заботящихся о нас и даже не имеющих понятия о нашем существовании».

Думается, мы не совершим большой ошибки, приняв следующее место из «Войны и мира» за толстовское определение жизни: «Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, шла, как и всегда...»

Следовательно, не таинственная «живая жизнь», а социаль-

ная жизнь людей, а бесконечное, разнообразнейшее множество индивидуальных интересов, то сопрягающихся, то — чаще — сталкивающихся интересов, это и есть то главное «типическое обстоятельство», которое окружает постоянно толстовских героев, не терпящих самоизоляции, и заставляет их действовать.

Толстой иронизирует над Лениным с его наивным убеждением, что достаточно изменить внешние условия своей жизни, чтобы застраховать себя от повторения прежних ошибок. Его рассказ о товарище прокурора, который тщится подвести отравление купца, инкриминируемое подсудимой Масловой под «характерное преступление века», купца Смелькова — под «тип могучего, нетронутого русского человека с его широкой натурой», а Картинкина — под атавистическое произведение крепостного права, исполнен сарказма.

Достоевский отстаивает, теоретически обосновывая, «фантастический» реализм, борется за право художника на изображение «исключительного», но уникальное преступление Раскольникова представляет характернейшим событием своей эпохи, знамением времени. Толстовское творчество признано эталоном реализма с его всеохватывающим социальным детерминизмом, сюжетное ядро «Воскресения» вызревало в социально-психологических отношениях и нравах века, преступление, в котором обвиняют Катюшу Маслову, проходило в уголовной хронике того времени по разряду обыкновенных, привычных, однако Толстой опротестовал его определение как «характерного преступления века...».

Но как ни парадоксальны в своей видимой противоречивости эстетически-художественные суждения и автооценки Достоевского и Толстого, социально-историческая обусловленность поведения их героев не подлежит сомнению. Их реализм был «реализмом в высшем смысле». Ему был открыт и доступен не только детерминизм среды и текущих интересов и целей, но веления более глубоких и исторически более широких типических обстоятельств — искомой лучшими людьми России общности людей, «мира», социальной гармонии, все и вся охватывающей. Потому для лучших положительных героев Толстого важнейшее условие обретения искомого места в жизни, нравственного успокоения и счастья — понять законность «чужих» интересов. «Новое, отрадное и успокоительное чувство охватило его, — пишет Толстой об Андрее Болконском, увидевшем двух девочек со сливами, которые они нарвали в барской оранжерее, — когда он, глядя на этих девочек, понял

существование других, совершенно чуждых ему и столь же законных человеческих интересов, как и те, которые занимали его». Но почему все же счастье в конце концов прошло мимо Андрея Болконского? Потому, что его «я» так и не разовьет в себе, несмотря на все усилия, той способности «взаимопроницаемости», которая сделала бы его открытым для других...

Не часто, но Толстой рисует и подлинное единение людей, общение, взаиморадостное, благодатное для обеих «сторон». Когда же, на каких основаниях оно возникает? Вот Оленин и его слуга: «Ванюша смотрел на Оленина только как на барина. Оленин смотрел на Ванюшу только как на слугу. И они оба очень удивились бы, ежели бы кто-нибудь сказал им, что они друзья. А они были друзья, сами того не зная». Близки к дружеским и отношения, какие связывают Стиву Облонского с его слугой: «во взгляде, которыми они встретились в зеркале, видно было, как они понимают друг друга». А вот что говорит Облонский Левину: «Ведь вот мы с тобой по всему чужие: другие вкусы, взгляды, все; но я знаю, что ты меня любишь и понимаешь, и от этого я тебя ужасно люблю». Еще один пример — спор между Пьером и Андреем во время богучаровской встречи. В тургеневском романе подобный спор — идейная и сюжетная кульминация, «разводящая» героев. У Толстого иначе: спор, «сшибка» взаимоисключающих мнений и принципов не исключает, а, напротив, предполагает единение, раз за идейной размолвкой — душевная близость, душевное взаимоприятие. С другой стороны, Андрей Болконский не может установить внутреннего контакта со Сперанским, единомышленником и соратником которого готов он стать: от Сперанского, восхищавшего Андрея, оттолкнул его «холодный, зеркальный, не пропускающий к себе в душу взгляд».

Как видим, не сословно-классовая солидарность, не совпадение убеждений, не следование одному моральному правилу, а признание одним законности интересов другого, хотя бы были они и ошибочными, неприемлемыми для первого, — вот основания для общения, для единения людей: Нелишне заметить, что эту проблематику будет разрабатывать во многих своих произведениях и Чехов («Враги», «Дуэль», «Жена», «Княгиня»). Художник («Дом с мезонином») отрицает, так же как и Левин (пусть это и внешнее совпадение), необходимость земских школ, больниц, «аптечек». Но судит Чехов Лидию — за ее ригоризм, кастовость, «футлярность» ее мысли, за то, что она разрушает общение человеческое, счастье художника...

И еще один «пример» — история отца и сына Турбиных.

«Граф Турбин-старший,— пишет В. Вересаев,— кутила, мот, скандалист и дуэлянт. Но все, что он делает, горит жизнью»¹. Младший Турбин поставлен в сходные сюжетные ситуации, делает то же, что когда-то делал его отец, но товарищ младшего Турбина, корнет Полозов, бросает ему в лицо: «Вы подлец!» Почему же не подлец и граф Турбин-старший? — спрашивает В. Вересаев и отвечает: «не содержанием определяется живая жизнь»². Не содержанием?.. Продолжим сравнение: под характеристику, данную Турбину-старшему, чуть ли не во всем «объеме» своем подходит и Анатолий Курагин. И он живет «безудержно и самозабвенно» (это Вересаев о Турбине). И он не притворялся, объясняясь в любви к Наташе. Но и ему говорят то же, что Турбину-младшему: «Вы негодяй и мерзавец». Почему? Потому что «жизнь» у Толстого определяется все же содержанием, тем, которого не признавал за ней Анатолий Курагин: «Он не был в состоянии обдумать... того, как его поступки могут отозваться на других... обдумать то, что выходило для других людей из удовлетворения его вкусов».

...Труден путь толстовского героя к другим людям, к «миру», редко переживают они счастье общения и единения. Разве что Ростовы пребывают в этом состоянии едва ли не перманентно. Но Ростовы — семья, это еще не социальная общность. Куда чаще ставит Толстой своего героя в положение, сравниваемое им с положением винта на сорванной резьбе: «О чем бы он (Пьер.— В. Б.) ни начинал думать, он возвращался к одним и тем же вопросам, которых он не мог разрешить и не мог перестать задавать себе. Как будто в голове его *свернулся* тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его». «Нельзя перестать» — вот жизненное кредо толстовских героев. Их движение в поисках надежного «винта» безостановочно. И как награда за это героическое усилие, за титаническое напряжение всех духовных сил и воли — завещанная Толстым возможность «сопряжения» индивидуальных интересов и устремлений, возможность «мира», гармонии, подлинного счастья. Это завещание гениального художника, гениального провидца человеческой души обращено им к будущему, к нашему современнику.

¹ В. Вересаев. Живая жизнь, стр. 528.

² Там же, стр. 529.

А. ЧИЧЕРИН

ОБРАЗ АВТОРА В „ВОЙНЕ И МИРЕ“



I

К этой теме — «образ автора» — неоднократно и весьма настойчиво обращался академик В. В. Виноградов в своих книгах «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теория стилей» (1961). Наиболее объемный раздел посвящен этому вопросу в его посмертно вышедшей книге «О теории художественной речи» (1971). Инициатива эта и последовательно критическое отстранение, очищающее эту тему от всего с нею смежного, принесли свои

плоды. Все же сказанное по этому поводу самим В. В. Виноградовым имело преимущественно предварительный, методологический характер, характер прицела.

Последовательно, конкретно и по-своему раскрыл эту тему Б. О. Корман в своей книге «Лирика Некрасова» (1964), а также в ряде теоретических статей. Следует отметить и сборники, вышедшие под его редакцией. В статье 1971 года «Лирическая система Некрасова»¹, исходя из «чувства социальной» как коренного признака автора, который стоит за каждой строкой некрасовской лирики, он обнаруживает единство и цельность всей «системы».

Противоположную позицию занял в этом вопросе М. М. Бахтин. Его статья «К методологии литературоведения» открывается такими словами: «Автор литературного произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого...»²

Стало быть, только перевернув последнюю страницу многотомного романа, читатель обнаруживает автора в особом акте, обнимающем все прочитанное за недели или месяцы. Такого рода воспринимающий и все объединяющий итоговый акт весьма значителен, указание на него плодотворно, но вряд ли с него начинается общение читателя с автором. Любопытно, что даже в том же сборнике, откуда взяты только что приведенные слова, можно прочесть и совсем другое: «...записи М. М. Пришвина скреплены целостностью его личности... даже по малейшей частице его дневника можно составить представление о целом»³. По смыслу этой фразы совершенно очевидно, что последние два слова равносильны словам: *об авторе*. И конечно, то, что свойственно дневнику, тем более бывает свойственно художественному тексту.

У Льва Толстого была очень последовательная теория автора. Уже 24 октября 1853 года в Дневнике своем он записал: «Читая сочинение, в особенности чисто литературное — главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении» (46, 182). И тут же о том, что особенно привлекательны произведения, где личный взгляд автора скрыт, но он остается ему верен «везде, где он обнаруживается». «Бесцветными» становятся произведения, «в которых взгляд изменяется так часто, что совершенно теряется».

¹ См. сб.: «Н. А. Некрасов и русская литература». М., «Наука», 1971.

² «Контекст 1974». М., «Наука», 1975, стр. 203.

³ Слова В. В. Қожина. «Контекст 1974», стр. 317.

Тема автора, общения с ним, проходит через все высказывания Толстого о литературе. Его не занимает биографический автор, сведения о его жизни, характере и прочее. Его привлекает именно та личность автора, которая то непосредственно (Гюго и Диккенс), то более окольными путями постигается читателем как главное в романе, поэме, элегии, драме.

9 июля 1854 года: «читал Гёте, Лермонтова и Пушкина. Первого я плохо понимаю...» А на следующий день о том, что Гёте «начинаю день ото дня понимать лучше» (47, 10). Очень характерно, что сказано не о понимании или непонимании того или другого произведения, а о непонимании и понимании автора, как это происходит при общении с живым человеком. Раз поймешь его образ мыслей, и уже все сказанное им будет понятно.

Все нападки Толстого на тургеневские романы сводились к одному — он в глубине их не находил того убежденного, сильного, влекущего за собою автора, которого искал. И даже наоборот: «неприятный, слабый характер поэта претит» (61, 172). Это, по выражению из того же письма к А. А. Фету, «умом сердца» добытый критерий истинной художественности. И в стихах своего друга и корреспондента Толстой ценит не красоту того или другого стихотворения, а ту личность создателя этих стихов, которую он постоянно воспринимает. Именно в этой связи он и говорит: «Я свежее и сильнее вас не знаю человека. Поток ваш все течет...» (61, 172). Речь при этом идет только о поэте, его творческой силе. И эта авторская свежая сила противопоставлена авторской слабости Тургенева.

Не задерживаясь на других суждениях в таком роде, обратимся к статье, в которой образ автора раскрыт особенно последовательно и полно.

Это — написанное в 1894 году предисловие к сочинениям Мопассана. Статья эта — история чтения Толстым романов и новелл Мопассана, история того, как постепенно, с разных сторон, обнаруживался автор. Сущность истинного таланта в проявлении «особенного, напряженного внимания, направленного на предмет, вследствие которого автор видит совершенно новые черты в той жизни, которую он описывает» (30, 7).

Это умение видеть новое даже драгоценнее самого увиденного, именно это «напряженное внимание» образует главный предмет эстетического восприятия. Между изображаемой жизнью и «красотою формы» — едва ли не наиболее существенное: самая деятельность художника, поэта.

При чтении романа «Жизнь» меняется отношение Толстого к Мопассану, на место прежнего возникает новый образ того же автора: «я увидел... уже не талантливый болтуна и шутника, не знающего и не желающего знать, что хорошо и что дурно, каким представлялся мне Мопассан по первой книжечке, а серьезного, глубоко вглядывающегося в жизнь человека и уже начинающего разбираться в ней» (30, 8).

И дальше — все хорошее и все дурное, что видит Толстой в сочинениях Мопассана, он сводит к автору, как если бы врач источником и здоровья и болезней считал бы одно только сердце, только его предлагал бы и укреплять и лечить. Поэтому первое условие настоящей художественности — «правильное, то есть нравственное отношение автора к предмету» (30, 7).

Особенно возмущает Толстого в художнике любознательное безразличие: писатель или живописец, изображающий жизнь, может быть, даже и очень верно, но не проявляющий своего отношения к ней. В этой сурово-высказательной статье о Мопассане лучшее, что о нем сказано, сказано так: «Мопассан был талант, то есть видел вещи в их сущности» (30, 18).

Видеть вещи в их сущности и показывать свое последовательное и глубокое отношение к ним — в этом, по мнению Толстого, обнаруживается самое важное в искусстве — лицо автора.

Без такого обнаружения нет настоящего искусства.

II

Имя автора так часто упоминается в литературоведческих трудах, что постоянно выскиваются ему заменители. Но выражения вроде: «Толстой был далек от передового идейного движения эпохи, он был отягощен патриархально-дворянскими предрассудками...» (Б. Бурсов. «Лев Толстой», стр. 79) или «Толстой показывает, что самым результатом Бородинского сражения...» (А. Сабуров. «Война и мир», проблематика и поэтика... стр. 95) — такого рода выражения к образу автора не ведут.

Понятие *автор* приобретает три весьма разных аспекта: 1) автор биографический, о котором мы знаем, когда он родился, где жил, каковы были его семейные обстоятельства и его нрав; 2) автор художественно-идеологический, постоянный предмет литературоведения, в том числе и только что приведенных строк; 3) *образ* автора, подобный другим образам поэ-

мы, драмы, романа, менее явный, но наиболее смыслообразующий,— предмет личного общения для каждого далеко проникающего читателя.

Каково взаимоотношение этих аспектов, в особенности первого и третьего? Среди зарубежных литературоведов есть и такие, которые с дурным восторгом бросаются доказывать, что писатель, особенно прославленный произведениями, полными любви к людям и добрых чувств, был в жизни человеком себялюбивым, черствым, а то и извращенно-жестоким. Так писали о Диккенсе, нечто в этом роде и у нас — о Достоевском.

Думаю, что противопоставления в таком роде — в сущности своей ложные. Но здесь они понадобились, чтобы показать, как далеко могут разойтись два упомянутых аспекта.

Образ автора так же *создается*, как и образы персонажей. Правдивость в этом случае та же — художественная правдивость, не *vérité de fait*, а — *vérité de raison*, не фактическая истина, а смысловая, как и все в поэзии. Не точное соответствие биографическому автору, а глубинная истинность разума и чувства.

Конечно, не нужно смешивать образ автора с образом повествователя, сказителя или героя, от лица которого ведется рассказ. Это — совсем другое и к «Войне и миру» отношения не имеет.

В «Войне и мире» нет (кроме немногих эпизодов) ни рассказывающего о себе героя, ни Белкина, Максима Максимыча или Дервиля, нет и авторского *я*. Но нет и флюберовского упорного намерения скрыться. В чем же и как обнаруживается, как создается в романе-эпопее образ автора?

В маленькой первой главе первой части первого тома автор как будто не менее скрыт, чем во флюберовском романе. Он приоткрывается в двойной интонации: изображенное — совершенно чуждый ему, отлично знакомый ему мир. Если сопоставить с биографическим автором, — Лев Толстой не мог наблюдать жизнь свехаристократического салона самого начала XIX века и в свое время не был завсегдаем такого рода салонов. Это — важная черта в *образе* автора: с первых строк читатель видит, что он будет иметь дело с собеседником, обладающим даром совершенного проникновения в чужие, в том числе и чуждые ему, умы и сердца. Свойство духа этого собеседника — рядом класть две краски, иногда их смешивая, но постоянно их различая. Это сочетание предметного изображения лица, жеста, голоса, слова с неугасающим то

ироническим, то сочувственным подтекстом. Во французском, русском говоре, в порхающем переходе с одного языка на другой уже сказывается авторский критический подтекст. Его комментарий выплескивается и наружу: «...говорил всегда лениво, как актер говорит роль старой пьесы» (9, 5), «...выказывая в сложившихся около его рта морщинах что-то неожиданно-грубое и неприятное» (9, 8).

Третья глава открыта короткою фразой, которая обнаруживает автора еще больше. В пяти словах сомкнулись продление протекающего действия и весьма полное раскрытие авторского отношения к изображаемой сцене, авторская позиция.

«Вечер Анны Павловны был пущен» (9, 13). «...был пущен» — это голос из другого мира, антисалонное, деятельное, рабочее слово. Оно еще и усилено: «Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели».

Изведавший все извилины дальновидных затей князя Василия, многозначительные вздохи Анны Павловны, автор сам принадлежит к другому, духовно чуждому им миру. Диалектика в образе автора — в проникновенной отчужденности его при изображении Курагиных, Друбецких, Шерер, великосветского круга. У автора — строгий нравственный, непрестанно действующий критерий, и все же его персонажи не делятся, как у Диккенса, на добрых и на злых, не одурманены *все* суетой, как у Теккерея, они более или менее, благодаря его проникновенности, входят в орбиту автора, он сживаетея с ними.

Анна Павловна, конечно, в своем кругу очень мила, добра и заботлива, ей свойственны чувства благодарности, привязанности и верности. Но придворный аристократизм, окрашивающий эти добродетели, противопоставлен прямоте и простоте авторского восприятия людей и жизни. Элен очаровательна в глазах окружающих ее людей. Она не только хороша внешне, но и умеет себя держать и безукоризненно и изящно. Тем более ненавистны автору и ее такт и восковая ее красота. Представляя как будто волю читателю соглашаться с общим мнением или же с ним, автором, он все же так сильно, и чем дальше, тем сильнее, гнет в свою сторону, что читатель ему покоряется безусловно.

Проникновенная отчужденность проявляется и в отношении к французскому языку с первых же строк романа-эпопеи. Этот французский язык, воспроизведенный так виртуозно, — неприемлемый автору жеманный жаргон с застывшими формами, заслоняющими правду, замыкающийся в привиле-

гированном круге, отрывающий его от народа. Автор проникает в тонкости этого петербургско-французского (впрочем, грамматически безупречного) языка, проникает в него для того, чтобы его разоблачить и опорочить.

На этом языковом участке с первых слов обнаруживается идейная воинственность автора. Острое оружие в его руках — в расщеплении слова и внесении авторского критицизма в характерный строй чужой речи, которой он противопоставляет свое: «...был пущен. Веретена...» Образ автора с большою силой обнаруживается в простоте, предметности, аналитичности языка. В синтаксической структуре, где сцепление всех видов придаточных предложений, причастных и особенно деепричастных оборотов служит аппаратом разложения и крепления мысли. Разложения в дробности синтаксических форм. Связывания в составном их единстве.

Чрезвычайно сильная примесь *мысли* во всем *изображаемом* обнаруживает лицо пытливо, неустанно мыслящего автора, постоянно преодолевающего препятствия и преграды, не скрывающего шероховатость и колдобины избранного им пути, требующего и от своего читателя преодоления трудностей.

III

Звук человеческого голоса характеризует не только говорящего, в нем и заряд, так или иначе окрашенный, идущий от автора, обнаруживающий его присутствие, его образ.

Как произносит капитан Тушин свое излюбленное слово «голубчик», обращаясь попросту и к выше его стоящему князю Андрею и к подчиненному ему солдату, фейерверкеру. Наперекор боевой обстановке, когда, кажется, не до нежностей, он еще и прибавляет то «милый», то «милая душа». Большую старую литью беспрестанно палящую пушку он осемейнил: «Ну-ка, наша Матвеевна», говорил он про себя».

Не только в значении этих слов, но и в их звучании — их соль. Мягкость, доброта в звуке этих слов — самое ценное для автора, то, в чем он присутствует сам, что хотел бы так именно сказать, обращаясь ко всем людям, в любых обстоятельствах, сердечно и просто. Здесь авторское присутствие особенно сильно ощутимо.

В чистом, звонком, веселом звуке голоса Наташи — та яс-

ность чувства, которую не только изображает, которую отстаивает автор.

Ясность чувства. Многое в романе-эпопее дается с авторской интонацией: не только так было или бывает, такова жизнь, но и — *так должно быть*. Правда долженствования в ее полной конкретности и автор с его идеалом истинно человеческих взаимоотношений и чувств:

«— Чтó, мама?.. Чтó?

— Поди, поди к нему. Он просит твоей руки,— сказала графиня холодно, как показалось Наташе...— Поди... поди,— проговорила мать с грустью и укоризной вслед убежавшей дочери, и тяжело вздохнула.

Наташа не помнила, как она вошла в гостиную. Войдя в дверь и увидав его, она остановилась. «Неужели этот чужой человек сделался теперь *всё* для меня?» спросила она себя и мгновенно ответила: «Да, всё: он один теперь дороже для меня всего на свете».

Явный подтекст этой сцены: только так, только такого рода ясное, робкое, уверенное чувство может стать источником и основой счастливого брака. И вторичные, задерживающие чувства не просто естественны, а необходимы. Графине Ростовой, хотя она и рада за дочь, досадно и больно, что ее любимца так легко от нее отходит к чужому, новому человеку. И Наташа «с досадой» говорит: «Да, да», потому что лишние сейчас вопросы и ответы, все так ясно. И Болконский в эту высшую минуту вдруг не находит «в своей душе прежней любви к ней», потому что с этой минуты все становится иным и новым.

Этот психологический орнамент не замутняет душевное состояние изображаемых лиц, только придает ему больше конкретности и жизни.

Неустанный динамизм поэтического мышления во всюду проникающем контрапункте, который создает взаимное противоборство каждого расщепленного анализом ядра. Именно так мыслит автор, разнимая и скрепляя, выискивая вторичную, скрытую, высвобождая свою сквозную, опытом насыщенную мысль, не отрывающуюся от предмета (человека-характера), все время движущуюся в нем. Мысль эта не только исследует путаницу семейной, общественной жизни, но постоянно идет своею дорогой, круто ведущей вверх. Обнаружены страшная бессмыслица и невозможность войны, совершенно правдиво показаны изувеченные люди, груды трупов, страдания. И все же в «Войне и мире», в отличие от повести Гарши-

на, от того, что будет у Леонида Андреева, у Олдингтона, Ремарка, до такой степени во всем — движение, так все преходяще, что даже и война безысходного ужаса не внушает.

Раненый Николай Ростов, князь Андрей после первой раны оправятся. А потом Болконский, Петя Ростов не «трагически бессмысленно гибнут», а каждый идет своею дорогой.

Это — не фатализм, а нечто иное. В образе автора едва ли не самое существенное — знание закономерности каждой человеческой судьбы. Для фаталиста рок — нечто слепое; видеть нечто в основе своей разумное в судьбе отдельного человека и в истории общества — это фатализму противоположно.

Именно эта черта в образе автора особенно привлекала Анну Зегерс, в романе «Мертвые остаются молодыми» она в какой-то мере мыслила в этом роде. Вероятно, так же думал и Константин Симонов в своей трилогии... Наташа не могла не полюбить князя Андрея, не могла ему не изменить, не могла не встретить его умирающего (эта случайная встреча не случайна), не могла не испытать высшую радость обновленной любви. И русская армия не могла не отступить, и люди не могли не гибнуть, и война не могла не кончиться полным поражением Наполеона и его армии.

Кафки и философии абсурда сто лет тому назад еще не было. Но был Шопенгауэр. Философия «Ярмарки тщеславия» (точнее — *суеты*) твердила о бессмыслице всего на свете. Еще дальше по тому же пути пошел Флобер, затем Мопассан. У Тургенева все не так просто, но — «Поездка в Полесье»...

Автор в «Войне и мире» — антипод этому течению мысли. Его глаза открыты на самое ужасное, он не оправдывает зло, но ничто не считает абсурдным. И наиболее полно открывается для него смысл бытия в самых высоких взлетах человеческого духа. Читателю особенно памятна сцена, когда Пьер, вместо того чтобы упрекнуть Наташу, говорит ей: «...считайте меня своим другом, и ежели вам нужна помощь, совет...» И далее: «Ежели бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире...» И еще дальше — «радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая, как будто, с невыразимою быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, вцепилась тут в одно избранное ею место, на черном небе, и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом... Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к

новой жизни, размягченной и ободренной душе» (10, 373—375).

Не мечтательные звезды романтиков, не чувствительное умиление Лемма и Лаврецкого, тем более — не тягостное недоумение перед звездным небом, которое придавит Бювара и Пекюше,— нечто астрономически, исторически конкретное, туго схваченное такими словами, как «вонзившаяся», «влепилась», «подняв хвост...».

Символ надвигающихся бедствий и символ высшего самоотверженного подъема в духовной жизни одного человека, обозначение смысла в бытии космоса, в жизни народов, в существовании людей. Самое полное раскрытие автора, его идеала, его образа мысли.

IV

Никто, кажется, так близко не подходил к образу автора в «Войне и мире», никто так грубо его не извращал, как Д. С. Мережковский в своей многошумной книге «Толстой и Достоевский». Доказывая телесность в восприятии человека, особенно набрасывается Мережковский на такие сцены, как массовое купание солдат в грязном пруду, как изображение Наполеона с его жирной волосатою грудью, как открытые плечи Элен.

Как же при этом не заметить, что во всех этих случаях абстрактно-телесное, неодоухотворенная плоть вызывает у автора отвращение. Эти и подобные сцены показывают только, что амплитуда колебания авторского внимания чрезвычайно размашиста: война и мир, вся Европа и семья Ростовых, император Александр и Платон Каратаев, столицы и деревни, самое высокое в человеке и самое подлое. Вершины и низины в состоянии того же лица. Крутые, как и у Достоевского, переходы. Но автор у Достоевского более страстный в добывании и отстаивании своей правды, более влюбленный в борение мысли своих героев, чем в самих этих героев. Автор в «Войне и мире» более любящий людей во всем объеме их жизни, высоко поднимающихся и низко падающих, духовно живых людей в отличие от духовно мертвых, притворяющихся живыми.

Как не заметить (это в адрес Д. С. Мережковского) глубокую неприязнь автора не только к Курагиным, но и к безобидной Вере Ростовской? Как не заметить, что все, что дано на высшем градусе творческого подъема, это — самые светлые проявления человеческого духа: князь Андрей после первого

ранения, его умирание от второй раны, состояние Наташи после эпизода с Анатодем и у постели умирающего Болконского, веселый героизм солдат батареи Раевского, только что приведенные сцены со сватовством и с кометой.

В жизни человеческого духа автору одинаково дороги неутомимая пытливость Пьера, ровный, непоколебимо религиозный, деятельный строй княжны Марьи, тревожный скепсис князя Андрея, окрыленная открытость Наташи всему радостному и чистому, что оказывается перед ней. *Все живое*. Это простое понятие *живого*, жизни постоянно контрапунктом противостоит всему остановившемуся, мертвому. Гладкое, приличное мертвое слово в гостиной Анны Павловны и попытки Пьера пробормотать здесь неподобающее, неуклюжее, живое слово. Одряхлевший, усталый, страдающий, внутренне *живой* Кутузов и активный, уверенный в своем могуществе, духовно *мертвый* Наполеон.

Образ автора внутри этих двух персонажей отсвечивается особенно рельефно, это не столько носители характера, сколько носители идеи. В образе Наполеона немало черт исторического Наполеона, но пошлость его усилена, талантливость затусшевана, совершенно точной становится авторская мысль.

Он отнюдь не карикатурен в сцене переправы его армии через Неман, в сцене беседы с Балашовым. Напротив, это дано почти в том же тоне, как у французских историков, начиная с Тьера, с тою все-таки разницею, что некоторое величие Наполеона в этих сценах романа-эпопеи — искусственно и эффектно разыгранная комедия. Между Мюратом и Наполеоном разница в том, что Мюрат не вошел в роль Неаполитанского короля, эта маска с него поминутно сползает, а Наполеон свою роль играет как искусный актер.

Первое условие такой игры: не быть самим собою, быть «великим полководцем», «повелителем», «императором», быть единственным в своем роде, но самим собою не быть, свое истинное компрометирующее *я* сбрызнуть куда-нибудь, уничтожить.

Это — пущенная автором стрела. В уме и сердце читателя она производит такое действие: Жюльенов Сорелей, Родионов Раскольниковых, Андреев Болконских, тысячи молодых людей обольщали Наполеоном, так вот — посмотрите, чем их и вас обольщали, загляните в себя: не торчит ли внутри вас самопоуенный маленький наполеончик?

Ведь наполеончиком может держать себя директор банка, министр, ректор университета, профессор... Так может держать себя *автор* поэмы, романа, тем более — романа-эпопеи.

Пишут же художественные произведения, сохраняя «походку трех камергеров».

Образ Наполеона заряжен авторской энергией, ему противоположной. Выдвигать свое задушевное, кровное в отрицательном заряде отвергаемого строя мыслей и чувств — постоянный подтекст этого образа.

Внутри «Войны и мира» создаваемый автор сохраняет совершенную простоту, естественность, себя самого и тогда, когда пробирается в тайны чужих душ, и тогда, когда описывает чуждые ему нравы, и тогда, когда видит своими глазами кровавые битвы недалекого прошлого.

Дерзновенно переворачивает он устоявшиеся понятия, но делает это так, словно пришло время — и эти понятия сами собою перевернулись. Автор — антинаполеон, свидетель и участник происходящих переворотов.

У

Флобер, восторгавшийся «Войной и миром», восклицавший — это Шекспир! — был озадачен и раздражен открытым вторжением автора, *le monsieur et le gusse*, в третьем и четвертом томах романа-эпопеи.

Он не заметил автора, который сказывался гораздо раньше, хотя бы уже в том, как постоянно в подтексте то светлой, то сумрачной, то тревожной, то нежной волною проходит все возрастающая любовь Пьера к Наташе. Сколько в этом одном авторского присутствия и лиризма!

Но вот автор заговорил прямо, от себя, стал размышлять и даже спорить о причинах и смысле изображаемых им исторических событий. Как если бы пианист или певец стал бы просто разговаривать с публикой, что-то разъясняя, возражая кому-то!

Впрочем, я знал одного первоклассного певца, который не считал унижительным для себя во время концерта, в пышном, переполненном зале, растолковывать музыкальный характер и художественный смысл того, что он собирался петь или уже пел. Вы думаете, что не его это дело? К чему? А, знаете, прекрасно это у него получалось, хорошо прилипало одно к одному — его пояснения, его пение и сама музыкальность того, что он пел. И чувствовалось в его объяснениях, что он этим живет.

Был в облике этого певца скрытый — о, весьма тихий и скрытый! — вызов тем важным тенорам и басам, которые по-

наполеоновски выходят на эстраду, за которых своего рода адъютанты провозглашают название того, что они будут петь. Искусство! Их дело — творить в сфере одного только искусства!

Байрон и Пушкин, в «Дон Жуане», в «Евгении Онегине», отвлекаясь от сюжета, разговаривая, а то и болтая с читателем, не выходили из своей поэтической формы, не нарушали ни стихотворного размера, ни даже строфы. А в «Войне и мире», в рассуждениях, не совсем ли другое лицо у автора? Перед нами — теоретик и публицист. «Предмет истории есть жизнь народов и человечества» (12, 296).

Совсем другой голос в сравнении с забирающимся в душу голосом, который повествовал о Наташе и о Пьере, о Тушине, о солдатах, о густом кустарнике, полном влагою недавнего дождя. Другой голос, но образ автора тот же. Подтекст в «Войне и мире» всегда явный. «Айсберги», недоговоренности, стилю этого произведения чужды. И даже наоборот: надо все договорить, все высказать до конца. Что в главном предложении не поместится, то выглядывает из деепричастного оборота. Для этого он и нужен. Что не выговаривается художественно, то договаривается иначе. Все, что продумано о человеке, об обществе, о народе, о мире, о войне, о законах истории, о Вселенной, нужно высказать все. Вот почему в образе одного автора совмещаются эти два «языка», художественный и ученый, все же не создавая двух стилей, а самым своим соединением завершая построение единого стиля. В смысле ценности эти два «языка» — и сами по себе, и высказанное ими — несоизмеримы. Как потребность в завершении стиля их сочетание последовательно и необходимо.

Искусство, образная мысль не обособлены от обычного размышления, то и другое не отгорожено от науки. В «Войне и мире» — автор, который не может скрывать того, что он думает. Каким бы то ни было крючком зацепить поглубже и вытащить наружу все, что зацепишь. Перед читателем он — не в роли созерцающего и шлифующего художника, а в качестве ищущего мыслителя, который меньше всего озабочен формальными условностями романа и в силу этого своего положения пробивает новые пути, соединяет то, что флюберовская эстетика признавала несоединимым.

Будучи современником и соотечественником авторов «Былого и дум», «Что делать?», где изображение жизни и обнаженная идеология равноправны, автор «Войны и мира» оказался в сфере однородных с ними требований, влияний, но со-

четал художественность и идеологию совершенно по-своему. И это во многом определило план и жанр все захватывающего сверхрамана — романа-эпопеи.

Более чем в любом английском, французском, немецком, русском романе того времени (кроме романов Достоевского), герои «Войны и мира» непрестанно и весьма интенсивно мыслят, добиваются того, чтобы решить для себя основные вопросы бытия. Для князя Андрея даже деревенские девочки, которые лакомятся неспелыми сливами в заброшенном барском саду, становятся поводом для размышлений о себе и о мире. Не только Пьер, но и Наташа в постоянном внутреннем, философском или религиозном движении; пленные солдаты, Платон Каратаев очень плодотворно участвуют в умственной деятельности Пьера. Все это течение мысли проходит *внутри* авторских исканий как подлинное мышление в образах.

И в эту систему мысли входят с отрицательным знаком Наполеон, Курагины, Вера, завсегдатаи аристократических салонов и — в своей массе — дворянство.

Та субъективность автора «Войны и мира», о которой постоянно писали критики, состояла не в том, что в образе Пьера было немало личного, свойственного Льву Толстому, а в том, что в основе романа-эпопеи был образ автора, *мыслящего всеми своими героями* и решающего жизненно важные нравственные, исторические и философские вопросы.

Роман-эпопея создавался не для того, чтобы было еще одно высокохудожественное произведение, а для того, чтобы найти верный жизненный путь и вовлечь читателя в свои искания. Вот почему у «Войны и мира» нет, да и не может быть конца. «Эпилог закругляет и тут же опровергает какое бы то ни было закругление жизни отдельного человека или, тем более, жизни всеобщей»¹. Мотив глубокого социального недовольства сказывается с первых строк, звучит постоянно, однако кульминация этой темы — в самых последних страницах, в той сцене, когда сын князя Андрея с замиранием слушает спор Пьера и Николая, явно обозначающий канун восстания декабристов.

Князь Андрей, по образу мысли, — предшественник декабристов, Безухов — будущий участник восстания, будущий ссыльный. Его возвращение из Сибири в 1856 году давно уже изображено в другом, оставленном произведении.

¹ С. Бочаров. Роман Л. Толстого «Война и мир». М., Гослитиздат, 1963, стр. 140.

Но «Война и мир» прерывается на споре, обращенном в будущее. Не только события 1805, 1812, начала 20-х годов прошлого века, взгляд автора в «Войне и мире» устремлен в наше время и через нас — дальше.

VI

Очень распространено мнение, что XX век — век социалистических революций, завоевания космоса, атомной энергии — совсем особое время, как ножом отрезанное от предшествующих столетий. И общество, и человек, и мышление, и культура стали совсем иными. Конечно, при этом не отрицают ни значения предшествующих столетий, ни накопленного опыта, ни ценности культурных традиций. Этого теперь не отрицает никто. Но эти традиции оказываются за рубиконом 1901 года. Весьма почтенная и весьма ценящая литература XIX века вместе с Ломоносовым, с Шекспиром и с Данте оказывается литературой прошлого, почетным, изучаемым архаизмом. Полагают, что современного читателя могут вполне удовлетворить только те эстетические формы, которые соответствуют в корне изменившемуся сознанию человека XX столетия.

В особенности указывают на таких писателей, как Макс Фриш, Роберт Музиль, Уильям Фолкнер и Генрих Бёлль. Д. В. Затонский считает, что найдена в современном романе особая «центростремительная сила», благодаря которой в «электромагнитном поле как бы исчезает обыденное, нормальное, естественное. Лица и предметы приобретают гротескные, чуть ли не фантастические очертания»¹.

Нужны ли эти смягчения — «как бы исчезает», «чуть ли не фантастические»? Ведь тут же из романа В. Кеппена «Смерть в Риме» приводятся такие строки: «под ними... волновались злые карлики, скрежетали зубами адские палачи...»

Совершенно верно, что автор произведения, сильно деформированного с точки зрения реалистических традиций, может быть зорким исследователем того, что происходит в современном человеке и современном мире, даже трезвым судьей того и другого. Особенно убедительные тому примеры — Маяковский, Хикмет или Брехт. И я не собираюсь обсуждать большую или меньшую ценность «центростремительного романа».

¹ Д. Затонский. Искусство романа и XX век. М., «Художественная литература», 1973, стр. 397.

Говорю это с другой целью. Нужно выяснить, верно ли, что *автор* такого типа ближе советскому читателю или даже современному читателю вообще, чем автор XIX века, в частности чем автор, которого мы видим в «Войне и мире»?

Но можно ли рассуждать о современном читателе вообще? И советские читатели весьма разные, а лицо читателя XX века, где его рассмотреть? Что касается до всей массы читателей, это дело анкет и статистики. Но в общении со школьниками, студентами, преподавателями, инженерами, философами, врачами мы вправе создавать свой образ современного читателя, более или менее верный.

Девяносто лет тому назад Ромена Роллана и его товарищей по Эколь нормаль глубоко не удовлетворял современный им французский автор. Не то чтобы они отрицали талант Флобера, Золя, Мопассана, Доде, Франса. Но они искали не проявлений таланта, даже не правдивого изображения жизни, им непременно нужно было найти в глубине читаемой книги такого *автора*, который стал бы им другом и повел бы их за собой. Именно таким поводырем и другом стал для них, особенно для самого Роллана, тот автор, которого они увидели в «Войне и мире».

Знаменитое письмо студента Роллана показывает, что Л. Н. Толстой, живущий в Ясной Поляне, не во всем был этому юноше приятен и приемлем: отвергать Шекспира, сомневаться в гении Бетховена, не считать искусство святыней... Но автор, которого он видел в «Войне и мире», умеющий различать добро и зло, видеть и низины и высоты человеческого духа,—этот автор с его орлиным полетом был для него несокрушимою ценностью. Этот автор остался для современного нам человека таким же нужным и близким, каким он был для Роллана и для его друзей. Поэтому «Война и мир» и русская литература XIX столетия (классика этой эпохи) — это *современная* нам литература.

Напрасно думали формалисты, иногда так думают и теперь, что Лоренс Стерн, с его большим, но прихотливым талантом, с его вывернутым наизнанку сюжетом, ближе ко вкусу современного нам читателя, чем великие реалисты XIX века. Может быть, Стерн и предвосхитил «центростремительный» роман, и это, несомненно, делает ему честь. Но это не привело к тому, чтобы «Тристрам Шенди» стал ближе к читателю XX века, чем «Ярмарка тщеславия» или «Война и мир».

Напротив, как и девяносто лет тому назад, когда студент Роллан писал Толстому, читателю разных стран мира, особен-

но современному русскому читателю, насущным образом нужен автор именно того склада, чей образ светится в глубине «Войны и мира». Не создатель запутанных лабиринтов, с ходами, ведущими взад и вбок, не парадоксалист чувств, чей герой на свою внезапную влюбленность реагирует рвотой. Нет, нужно самое мощное противоядие теории абсурда, нужен автор внутренне свободный, способный сопрягать войну и мир, подвиги отваги и подвиги духа, любящий людей неизломанною любовью, ненавидящий лицемерие и ложь, умеющий пробивать новые *прямые* пути.

Первый урок «Войны и мира» для современного нам писателя: учиться быть автором такого же внутреннего масштаба.

Между 1900 и 1901 годом стены непроницаемой нет, нет и фанерной перегородки. Автор «Войны и мира» (конечно, не один этот автор, но сейчас речь идет о нем) в гораздо большей степени наш современник, чем автор, видимый в «Улиссе», в «Процессе», в «Шуме и ярости», в «Человеке-ящике», при всем различии названных произведений.

За автором «Войны и мира» следовали отважные *новаторы* XX столетия — Роллан, Мартен дю Гар, Олдингтон, А. Фадеев, К. Симонов, В. Распутин. Называю по одному имени из трех поколений советских писателей, из числа тех, кто, при всей оригинальности каждого из них, пошел от Толстого и Достоевского, от еще глубже залегающих русских корней.

Для автора, видимого в «Войне и мире», жизнь, на любой стадии ее развития, неисчерпаемо богата. Вечная новизна мира, вечное движение в диалектическом единстве с устойчивостью нравственных и философских проблем, которые всегда тревожили и будут всегда тревожить человечество. Этому автору не нужно ни передавать свое перо в руки шизофреника, ни того, чтобы под персонажами романа прыгали гномы.

Его сила в его ясности и в безусловном и до краев одухотворенном его реализме.

В. Х А Л И З Е В

СВОЕОБРАЗИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ПЛАСТИКИ
В „ВОЙНЕ И МИРЕ“



И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию.— «Постой», сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но

другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь,— сказал старичок учитель.

«Война и мир», т. 4, ч. III, гл. XV

— У него все назначено, а я этого не люблю.

Слова Наташи Ростовской о Долохове, т. 2, ч. I, гл. X.

Текст литературного произведения — это как бы чересполосица образов, одни из которых обладают зрительной достоверностью, другие же ее лишены, то есть невещественны по своему предметному содержанию. В произведениях Л. Н. Толстого, отмеченных глубочайшим психологизмом и демонстративной аналитичностью, невещественные, внепластические начала особенно важны. Именно они обратили на себя преимущественное внимание читателей, критиков, ученых, начиная с Н. Г. Чернышевского. На протяжении столетия, прошедшего с той поры, написаны многие сотни страниц о «диалектике души», внутренних монологах и психологическом анализе у Толстого.

Другая же, пластическая сторона толстовской образности изучена меньше. Однако и она была замечена уже при жизни писателя¹. Хрестоматийно высказывание А. М. Горького: «У Толстого можно научиться... пластике, изумительной рельефности изображения. Когда его читаешь, то получается... ощущение как бы физического бытия его героев, до такой степени ловко у него выточен образ; он как будто стоит перед вами, вот так и хочется пальцем тронуть»². Об огромном значении жестов героев, их мимики, выражений лиц, взглядов, а вместе с тем о скупости и косвенности пластических характеристик у Толстого говорили В. В. Виноградов, А. П. Скафтымов, Н. Е. Прянишников, А. А. Сабуров, А. В. Чичерин. Недавно специальную работу этой теме посвятил Н. С. Манаев³.

Но каким же образом, вследствие чего отнюдь не обильная описаниями вещно-телесного мира проза Толстого производит

¹ См.: «Л. Толстой и В. Стасов. Переписка 1878—1906». Л., «Прибой», 1929, стр. 33, 45; Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885), изд. 2-е. СПб., 1887, стр. 237, 245, 274.

² А. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1953, стр. 68.

³ Н. С. Манаев. Изобразительные источники «Войны и мира» и специфика пластичности прозы Л. Н. Толстого. В кн.: «Проблемы истории русской литературы». Тула, Тульский государственный педагогический институт им. Л. Н. Толстого, 1973.

впечатление пластичной, остается не вполне ясным. Главное же, недостаточно изучены содержательные функции жеста и мимики в произведениях писателя.

Вникнем же еще раз в толстовскую пластику изображения человека, которая ясно ощущается, но с трудом устанавливается аналитически. Всмотримся в те различия, которые существуют между формами поведения персонажей «Войны и мира» и более ранних произведений героического и романного характера.

I

Манера действия близких Толстому персонажей в очень малой мере подчиняется каким-либо мировоззренческим или практическим установкам, программам или планам, которые у них либо отсутствуют вовсе, либо, эпизодически возникая, оказываются неосуществимыми. При этом неосуществленность сознательных намерений предстает в художественном мире писателя как начало благое.

«Жизнь устраивает все по-своему,— писал Л. Н. Толстой Татьяне Берс в 1864 году,— а не по-нашему, и на это не надо сердиться и ждать терпеливо, умно и честно. Иногда думаешь, что жизнь устраивает противно твоим желанием, а выходит, что она делает то же самое, только по-своему» (61, 36). Такая же мысль воплощается в эпизодах «Войны и мира».

Вот Наташа Ростова приехала на первый в ее жизни бал: «...она вспомнила, как ей надо было себя держать на бале и постаралась принять ту величественную манеру, которую она считала необходимою для девушки на бале. Но к счастью ее она почувствовала, что глаза ее разбегались: она ничего не видала ясно, пульс ее забил сто раз в минуту, и кровь стала стучать у ее сердца. Она не могла принять той манеры, которая бы сделала ее смешною, и шла, замирая от волнения и стараясь всеми силами только скрыть его. И это-то была та самая манера, которая более всего шла к ней».

А вот описание той встречи княжны Марьи с Николаем Ростовым, которая завершилась их сближением: «При первом взгляде на лицо Николая она увидела, что он приехал только для того, чтоб исполнить долг учтивости, и *решилась твердо держаться* в том самом тоне, в котором он обратится к ней». Но княжна Марья не сумела сохранить верность избранной ею позы: «В самую последнюю минуту, в то время как он поднялся, она так устала говорить о том, до чего ей не было дела, и мысль о том, что ей одной так мало дано радостей в

жизни, так заняла ее, что она *в принадлежности*, устремив вперед себя свои лучистые глаза, сидела неподвижно, не замечая, что он поднялся». Результатом этой рассеянности, неумения осуществить собственную установку и явилось объяснение княжны с Николаем, принесшее обоим счастье.

Подобная же смысловая схема лежит в основе изображения Пьера Безухова в занятой французами Москве. Его план остаться неузнанным, чтобы убить Наполеона, легко рушится: разговор с Рамбалем, во время которого Пьер «с преступным лицом» спрашивает о времени въезда французского императора в столицу, обнаруживает, что он слишком целен и бесхитростен, чтобы умело вести интригу, хранить тайну, строить сложные планы и т. п. Многозначительны слова о счастливом Пьере в пору, когда Наташа стала его невестой: «Планов он не делал никаких».

Установка, заранее разработанный план, четко осознанное и конкретное намерение, требующее сосредоточенности на нем и целеустремленности, — все это для Толстого мнимые или отрицательные величины не только в сфере военной стратегии, но и в области нравственной. Поведение близких писателю героев определяется по преимуществу непосредственными, органическими жизненными импульсами.

Хотя толстовские герои и заинтересованы в сочувственном и любовном отношении к себе окружающих, формы их действия обычно не определяются оглядкой на возможные реакции и мнения окружающих, что, как известно, присуще людям в мире Достоевского. Кутузова, Тушина и Платона Каратаева (как и изображенных в массовых сценах солдат), а также Пьера Безухова, княжну Марью и Наташу Ростову обычно не заботит то впечатление, которое они в каждый отдельный момент производят на окружающих. Они редко думают о формах собственного поведения, и это придает им, этим формам, колорит предельной свободы и открытости.

«Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка» — эту мысль, высказанную повествователем о Платоне Каратаеве, правомерно повторить применительно и к другим героям романа, которые добровольно открыты вниманию окружающих и живут психологически «дверь отворя...». Так, Тушин, действуя в Шенграбенском сражении весьма целенаправленно, вместе с тем не помышляет о том впечатлении, которое сам производит на подчиненных. Нечто подобное свойственно и Кутузову, как он подан Толстым уже в начале

романа (изображение смотра войск): «Кутузов слегка улыбнулся, в то время как, тяжело ступая, он опускал ногу с подножки, точно как будто и не было этих двух тысяч людей, которые не дыша смотрели на него». Пьер, открытый душой всем и каждому, в то же время безразличен к тем реакциям, которые вызывает его внешний облик. На петербургском балу он двигается «так же небрежно и равнодушно, как бы он шел по толпе базара». Наташа же Ростова слишком уверена в расположении к себе окружающих, чтобы быть осмотрительной в своем поведении. Хотя она порой и смотрит на себя как бы со стороны (воображаемое ею рассуждение «собирающего мужчины»), отнюдь не оглядка на чужое мнение определяет ее манеры. Толстовские герои, о которых идет речь, несколько не опасаются вызвать недоумение и осуждение со стороны, подобно тому как бунинская Оля Мещерская («Легкое дыхание») «ничего не боялась — ни чернильных пятен на пальцах, ни раскрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена...».

Поведение близких Толстому героев и героинь при этом нередко переходит границы общепринятого и установленного. Знаменательны комическая несветскость Багратиона на устроенном в его честь балу, непричастность генеральскому этикету Кутузова, отсутствие военной выправки у Тушина. Вспомним, как трудно молодежи в доме Ростовых удерживать оживление и веселье в границах приличия. Чаше других нарушает бытовой этикет Наташа.

Толстой поэтизирует ненапряженную свободу жеста, интонации и, главное, мимики, свободу человека от стремления что-то в себе демонстрировать окружающим, либо, напротив, что-то утаивать. Близкие ему герои не склонны как-либо бороться со взглядом на них со стороны (реальным или возможным). Из числа симпатичных автору персонажей своей репутацией озабочен и на нее ориентируется в формах своего поведения (правда, весьма unsuccessfully) лишь Петя Ростов, жаждущий, чтобы его признали взрослым...

Действование лучших толстовских героев, принципиально нерerefлексивное, имеет органические корни. Оно вполне отвечает естественным свойствам их личности, но весьма слабо связано с выполняемыми ими социальными ролями (пусть даже возвышенными и благородными). В них, поэтизируемых Толстым людях, нет стремления согласовать формы своего поведения с какой-то системой норм, пойти навстречу чьим-то ожиданиям или вопреки им, предстать в ореоле некоей образ-

довости либо эпатирующей исключительности. От всего этого полностью свободен в «Войне и мире» даже военный руководитель Кутузов, который спит на совещании накануне Аустерлица не потому, что хочет кому-то что-то продемонстрировать, а вследствие незаинтересованности происходящим и желания спать, а во время Бородинского сражения ест курицу, потому что проголодался, и при этом знает, что помешать его делу еда не может... Возможные реакции на него окружающих не составляют проблемы и для Пьера в доме умирающего отца (где он тоже, кстати, заснул), а также в Бородине, когда ему и в голову не приходит снять с себя шляпу, вызывающую недоумение солдат... Вспомним слова о Кутузове: «Он не играл никакой роли». Непричастно игре, жизнетворчеству, актерству действование и других близких Толстому героев. Это личности, не занятые провозглашением самих себя. Они не стремятся своим поведением что-либо отвергнуть или провозгласить.

Человек в утверждающем изображении Толстого верен себе, и не себе «вообще» — как представителю социальной группы или носителю индивидуально обретенной позиции, а себе как неизменно-изменчивому существу, себе *данного* момента и *данной* ситуации. Героям Толстого в качестве бесценного дара природы дана та мудрость, о которой как трудно достижимой много позднее говорил Б. Пастернак: мудрость быть внезапным, как весеннее утро...

Своим жестово-мимическим поведением персонажи, овеянные симпатией писателя, проявляют себя, таким образом, импульсивно и непреднамеренно. Здесь автор «Войны и мира» наследует одну из установок Гоголя. «Ко мне становился человек вовсе не тою стороною, какую он сам хотел стать передо мною, — замечал автор «Мертвых душ», — он становился противувольно той стороною своею, которую мне любопытно было узнать в нем, так что он иногда, сам не зная как, обнаруживал себя передо мною больше, чем он сам себя знал»¹. Но у Толстого — в отличие от Гоголя — «противувольно» обнаруживают себя не столько осуждаемые автором персонажи, но главным образом те, кто ему симпатичны и близки.

Безустановочность и вневзятность форм действия положительных героев «Войны и мира» резко отличает их от персонажей ранних эпических жанров, где самораскрытие человека было одновременно и самодемонстрированием: в со-

¹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. XIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 169.

ответствии с ритуальной традицией герои «напористо» показывали всем и каждому, чего они хотят, о чем думают, что чувствуют, какими стремятся выглядеть и быть¹. Это поведение было одновременно программным и безыскусственным, свободным от того, что принято называть позерством. Оно парадоксально соединяло в себе организованность, «построенность» и искренность, правдивость. Здесь отсутствовала разница между тем, что изображаемое лицо хотело сообщить о себе присутствующим, и тем, что оно собою являло по существу. Внешность и фигура представляли прямым воплощением характера. Так, герои поэм Гомера выступали перед слушателем и читателем в величественных позах, крупных, открытых жестах. Они произносили ритуально-веские слова и притом были оснащены такими предметами (скипетр, хитон), которые знаменовали их силу, богатство, власть и воинскую доблесть.

У Толстого же персонажи лишены внешних и притом демонстрируемых примет своих достоинств. Здесь подлинность действия человека несовместима с его заданностью: в толстовском мире одно другому противоположно и бескомпромиссно враждебно. Существенно и другое отличие пластики героев «Войны и мира» от традиционно-эпической. Художественно запечатленное в давних высоких жанрах человеческое поведение обладало четко выраженной семиотичностью. Создатели эпопей были склонны оперировать устойчивыми речевыми оборотами персонажей, «клишированными» движениями и жестами — условно-знаковыми, закрепленными традицией.

Действование же героев Толстого обладает иной, принципиально меньшей, в перспективе — нулевой семиотичностью. Его компоненты — это *естественные признаки* тех или иных умонастроений и намерений. Жесты и мимика толстовских героев — не элементы какого-либо языка, а произвольные симптомы неповторимо-единичных психологических ситуаций, которые надо хорошо знать, чтобы прозреть и угадать смысл, таящийся в движениях, выражениях лица, интонациях. Толстой, как, наверное, никто из писателей, далек от традиционной, восходящей к античности «физиогномики», которая изучала связи между типами людей и переживаний, с одной стороны, и типами их наружности, движений и жестов — с другой. Аристотель, например, перечислял характерные телесные признаки людей мужественных, способных, бесстыжих, доб-

¹ См.: Н. С а х а р н ы й. Гомеровский эпос. М., «Художественная литература», 1976, стр. 333—334.

родушных, извращенных, гневливых, лукавых и даже любителей играть в кости. На подобных соответствиях и основывалось изображение человека в высоких жанрах от древности и вплоть до XVIII—XIX столетий.

Автора же «Войны и мира» типология черт наружности и поведения людей не интересует. Его как художника привлекают индивидуально-неповторимые черты поведения человека, открывающиеся в своем значении не столько логически упорядоченному знанию (в таких-то случаях таким-то людям свойственно вести себя так-то), сколько интуиции. Действование толстовских героев осуществляется на почве внезапной жестово-мимической речи, не имеющей кода. Беспрецедентность и оригинальность поведения — это для Толстого верный симптом достоверности выражаемого душевного движения. Если формы действия героев в традиционной художественной системе, с которой полемизировал Лев Толстой, были адекватны общему, повторяющемуся, «архетипическому» в изображаемых характерах и ситуациях, то здесь, напротив, они обычно соответствуют тому, что есть в этих характерах и ситуациях неповторимо-индивидуального.

Утверждаемые писателем формы человеческого поведения отмечены пластичностью в нетрадиционном значении слова. Это — своего рода противоположность античной и — шире! — традиционно-эпической статуарности (скульптурности). О пластичности применительно к толстовским героям естественно говорить как о телесной изменчивости и подвижности. Пластика действия здесь характеризуется недоступными для прежних эпических героев выразительной податливостью, мягкостью, гибкостью в сочетании с определенностью и упругостью. Героям «Войны и мира» свойственна максимальная отзывчивость человеческого тела на малейшие внутренние импульсы и внешние толчки. Как отмечал А. П. Скафтымов, «внимание Толстого сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, моментально возникающего и исчезающего: голос, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела»¹.

Многозначительно, что один из опорных символов в романе (шар — жизнь во сне Пьера) материализован как предмет, обладающий пластичностью именно в этом смысле: формой

¹ А. П. Скафтымов. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого. В его кн.: «Нравственные искания русских писателей». М., «Художественная литература», 1972, стр. 158.

твердого тела (шар!) и вместе с тем — неизбывной изменчивостью своего зримого облика (сливающиеся и вновь разъединяющиеся капли). Этот образ-символ внутренне родствен общей картине мира в великой эпопее Толстого, мира, подобного шару, постоянно текучего и вместе с тем определенного в своих очертаниях¹. Не случайно же наиболее важные, трагически-озаряющие моменты в жизни героев (старый князь перед лицом смерти невестки, позднее — он же в предчувствии собственной кончины; раненый князь Андрей в Мытищах, когда к нему приходит Наташа) связываются с их телесно-душевым смягчением: умилением, слезами, чувством покорности судьбе. Вот несколько фраз из финальной сцены второго тома: «И еще больше чувство жалости, нежности и любви охватило Пьера (во время разговора с Наташей, ощущающей себя непоправимо виноватой. — В. Х.). Он слышал, как под очками его текли слезы, и надеялся, что их не заметят». И несколько позднее: «Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, *размягченной и ободренной душе*». Знаменательно, что после плена Пьер спрашивает у Наташи о последних днях Андрея Болконского: «Так он успокоился? *смягчился?*»

Подобной же пластической символикой отмечено и финальное сновидение Николеньки Болконского: «Пьер был отец — князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким». Здесь просматривается одно из важнейших, на наш взгляд, «сцеплений» «Войны и мира»: финальный эпизод возвращает нас к образу лишённого твердости шара из сна Пьера...

Пластичность демонстративно нескulptурная выступает у Толстого как воплощение неподдельной человечности, готовно-

¹ Подобный толстовскому образ мягкого, податливого воздействием извне шара как начала единящего, противостоящего духу разобщенности и вражды, мы находим в статье Марины Цветаевой о М. Волошине, где говорится о «неуязвимости поэта, о его удивительном даре признавать правоту людей, думающих и чувствующих иначе («прав по-своему» — было первоосновой его жизни с людьми), и неверии в силу зла («зло для него было... гигантским недоразумением»): «Если каждого человека можно дать пластически, Макс — шар, совершенное видение шара: шар универсума, шар вечности, шар полдня, шар планеты, шар мяча, которым он отпрыгивал от земли (походка) и от собеседника, чтобы снова даваться ему в руки» (М а р и н а Ц в е т а е в а. Живое о живом (Волошин). В кн.: «Максимилан Волошин — художник. Сборник материалов». М., «Советский художник», 1976, стр. 180—182).

сти к единению, способности любить¹. И они противостоят неподатливой, статуарной твердости отъединения человека от окружающих, индивидуалистической гордыне. «Чем мудрее люди, тем они слабее. Чем глупее, тем тверже» (48, 106). Эта толстовская запись в Дневнике за 1865 год, нам кажется, что-то проясняет в пластике «Войны и мира». Мудрой человечности, по убеждению писателя, неизменно сопутствуют податливость воздействиям извне и своего рода мягкость, ассоциирующиеся со слабостью. Знаменательна также следующая фраза из письма Толстого жене: «Я всегда с тобой, и в особенности при расставании, бываю в размягченном и кротком настроении» (83, 164).

Пластическая подвижность, однако, не связывается Толстым с безвольной пассивностью и вялостью (характерный для гончаровского Обломова комплекс) либо с эфемерностью, «мотыльковостью» (напомним вторую из героинь рассказа Чехова «Красавицы»). Мягкость и податливость персонажей «Войны и мира» предстает как форма воплощения полноты жизненных сил. Обладающие этим качеством героини порой оказываются подвластными людям твердой воли и импозантных, статуарных форм действия (подчинение Пьера ухищрениям князя Василия и Элен; история взаимоотношений Наташи и Анатоля), но в конечном счете именно они, часто кажущиеся слабыми, оказываются стойкими и сильными. Нравственная сила толстовских героев сказывается отнюдь не в умении осуществлять поставленные задачи, не в целеустремленности и не в практической энергии (именно таковы черты традиционно-эпического героя!), а в способности неуклонно отбрасывать, отодвигать от себя, не впускать в свою жизнь что-либо искусственное, неподлинное, фальшивое... Прочитываем вновь толстовский Дневник, на этот раз за 1861 год: «Последовательность есть сила отрицания *всего не того*, чем хочешь быть занят» (48, 34). И вспомним, как Пьер смущенно, виновато, но вместе с тем и решительно выгоняет князя Василия, пытающегося помирить его с женой, как просто и непатетично отмечает Кутузов все те предложения генералов, которые не согласуются с его представлением о войне 1812 года, как неуклонно изгоняет из своей души Наташа все то, что привело

¹ В этом отношении Л. Толстому близок А. Платонов. См.: С. Г. Бочаров. «Вещество существования». Выражение в прозе. В кн.: «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 2. М., «Наука», 1971.

ее к роману с Анатолом, как твердо отказывается княжна Марья вступить в переговоры с мадемуазель Бурьен, когда возникает опасность попасть под власть французов... Даже Платон Каратаев с его мягкостью и круглостью характеризуется как человек по-своему последовательный и сильный: «Ни одного седого волоса не было в его бороде и волосах, и все тело его имело вид *гибкости* и в особенности *твердости* и сносливости». Сила характеров близких Толстому героев парадоксальным образом оказывается силой не волевой, а органически-природной, импульсивно-стихийной, непосредственно-жизненной.

Толстовские герои, таким образом, *слишком* переполнены жизнью, чтобы беспокоиться о том, как себя «заявить», какими предстать перед окружающими, какую создать себе репутацию, как защититься от возможных посягательств на их достоинство, как осуществить те или иные цели...¹ Отсутствие оглядок на неполноту чьего-либо понимания, на возможные обиды, на чье-либо недоброжелательство не связывается Толстым с трагической беззащитностью человека (вспомним князя Мышкина), а, напротив, выступает как симптом крепости жизненного импульса. То, что имеет облик наивности, предстает в «Войне и мире» как высокая незабоченность человека собственным местом в мире и, самое главное, как результат его сопричастности бытию как целому.

Действование, свободное от каких-либо «заданностей» и «стандартов», выступило в «Войне и мире» не просто как ценность сферы индивидуальной психологии и домашнего, интимного общения, но и как единящая сила широкого, общенародного масштаба. Недаром безыскусственностью поведения объединены у Толстого главнокомандующий армией Кутузов, офицер Тушин и пленный солдат Каратаев (вчерашний крестьянин); Пьер Безухов, претендующий в эпилоге на то, чтобы дать новое умственное направление русскому обществу, и Наташа Ростова, которая «не удостаивает быть умной».

У всех близких автору героев душевная жизнь обнаруживается вовне постоянно, легко, непосредственно. О том, что это

¹ Эта цельность толстовских персонажей отличает их от действующих лиц романов Достоевского, который «обладал исключительно зорким глазом и чутким ухом, чтобы увидеть и услышать... напряженнейшую борьбу «я» и «другого» в каждом важнейшем выявлении человека (в каждом лице, жесте, слове)» (М. М. Бахтин. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского». В кн.: «Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования». М., «Наука», 1977, стр. 309).

для Толстого являлось некоей нравственной ценностью, особенно ясно свидетельствует один из эпизодов романа, оставшийся в черновиках. Болконский приехал в дом Ростовых, чтобы сделать предложение. «Взгляд его (на Наташу.— В. Х.) был так же холоден и спокоен, как когда он смотрел на Анну Павловну». И автор замечает, что князь Андрей обладал искусством «говорить одним ртом» — умел властью рассудка и усилием воли «раздвинуть два механизма: внешних проявлений и внутренней душевной жизни».

Далее говорится: «У князя Андрея были умышленно (!) раздвинуты эти механизмы, когда он смотрел и говорил, и он чувствовал, что, ежели бы восстановилось это сообщение, он бы не мог так смотреть и говорить, и бог знает, что бы вышло. От этого он старательно не давал колесу от внешних проявлений цеплять за душевную жизнь и от того был так слишком неприятно прост и спокоен. Наташа в ту же минуту поняла, что тут что-то было неестественное и непонятное, и она с упорным и неучтивым любопытством и волнением смотрела...»

Позднее же «князь Андрей почувствовал, что против его воли (!) раздвинутый механизм опять сдвинулся, и что теперь уже он не в состоянии сказать ни одного спокойного слова, и что глаза его передают ему всю силу влияния на него этой девушки» (13, 736). Тут — весь Толстой с важнейшими особенностями его художественной пластики: полное соответствие между жестом, интонацией, мимикой — и естественной текучестью душевной жизни для него является нравственно-эстетической нормой человеческого бытия. А в рассудочно-волевом разъединении «механизмов внешних проявлений и внутренней душевной жизни» он усматривает нечто удручающе-неестественное.

В пластических характеристиках героев Толстой отталкивается от опыта тех русских писателей своего века, которые сочувственно изображали людей, сознательно демонстрирующих собственную жизненную позицию. Таковы Онегин и Печорин с их позами отчужденности и неприступности. Произнесенные позднее торжественные слова Тютчева («Молчи, скрывайся и тай...») и Блока («Ты железною маской лицо закрывай»), в значительной мере отвечающие установкам людей пушкинско-лермонтовской эпохи, при соотношении с толстовскими нравственными ценностями выглядят как печальная дань скованности и духовной неволе... Печатью самодемонстрирования и одновременно утаивания, даже подавления чего-то в собственной душе отмечены формы действия таких положительных героев русской литературы толстовского вре-

мени, как ригорист Рахметов у Чернышевского (в подчиненности поведения установке на верность идее «разумного эгоизма» ему в какой-то мере подобны и другие персонажи романа «Что делать?») и тургеневский Базаров, поведение которого предопределено намерением ломать себя и «не расширяться». В односторонне-полюемических словах Герцена об этом герое таится немалая доля истины: «Не играть роли, пока она нравится, трудно. Снимите с Базарова его мундир, заставьте его забыть жаргон, дайте ему волю *просто*, без фразы (ему, который так ненавидит *фразерство!*) сказать одно слово, дайте ему на минуту забыть свою ежовую обязанность, свой искусственно сухой язык, свою стегающую роль, — и мы объяснимся во всем остальном в один час»¹. В своих морализующе-проповеднических установках персонажам Чернышевского и отчасти Базарову подобны положительные герои Островского типа Жадова (особенно в первом акте «Доходного места»), Кулигина, позднее — Мелузова. Своей склонностью к резонерству они наследуют «учительское» поведение фонвизинского Стародума.

Подобная мудрость людей жизнетворческой или проповеднической позы либо защитной маски, неоднократно опоэтизированной русской литературой, недвусмысленно отвергается Толстым. Воспользовавшись словами Ю. М. Лотмана о людях эпохи декабризма, можно сказать, что автор «Войны и мира» устраняет привычную для жизни и литературы альтернативу традиционно-рутинного и построенного, знакового, «избранного», новаторского поведения². Он противопоставляет всему этому, вместе взятому, действие поистине личностное, свободное не только от традиционной заданности, но и от оригинальной построенности. В этом смысле «Война и мир» — произведение полемическое по отношению к романтизму с его тягой к жизнетворчеству³.

Толстой, осознавший как высокую ценность поведение нетрадиционное и вместе с тем безыскусственное, имел в русской литературе предшественников. Сошлемся в этой связи на характеристику письма Татьяны («слов любезная небреж-

¹ А. И. Герцен. Еще раз Базаров. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 20. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 343.

² Ю. М. Лотман. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). В кн.: «Литературное наследие декабристов». Л., «Наука», 1975, стр. 56.

³ Об этой грани романтизма см.: Л. Я. Гинзбург. О психологической прозе. Л., «Советский писатель», 1971, стр. 26—28.

ность») ¹, на Дон Гуана и Моцарта из маленьких трагедий, на импульсивно-свободное, безустановочно-живое действие ряда тургеневских героинь (типа Аси из повести того же названия); на гончаровского Обломова в его положительных проявлениях.

Творчество Толстого знаменовало величественный сдвиг в изображении человека, соединяющего безыскусственность с нравственной одухотворенностью и умственной рефлексией. Автор «Войны и мира» продолжил галерею образов чудаков и простодушных, представленную произведениями Вольтера, Стерна, Диккенса. Если у названных писателей бесхитростные и наивные герои были одинокими, беспомощными людьми «не от мира сего», то у Толстого они, наоборот, полномочные представители общего, народного бытия. Толстовские «чудаки» таковыми в полной мере не являются, они духовно и практически укоренены в реальности. И если в образах чудаков западноевропейской литературы, по словам М. М. Бахтина, «чистая естественная субъективность» не смогла найти себе «адекватной, прямой жизненной формы» ², то текучая пластика действия толстовских героев как раз и явилась адекватной жизненной и одновременно художественной формой органически естественной одухотворенности. Автор «Войны и мира» как бы доказал укорененность в жизни и универсальность тех человеческих ценностей, которые ранее с известной схематичностью и некоторым скептицизмом воплощались в образах чудаков.

Пластичность героев «Войны и мира» является, таким образом, важнейшим ценностным началом. Она — своего рода знак (признак!) верности человека собственной неизменно-динамической природе, живому и трепетно-подвижному в себе, симптом силы и крепости жизни. Способность быть пластически текучим в действии — это, по Толстому, важное нравственное достоинство человека.

II

Автор «Войны и мира» неустанен в своем стремлении отделить естественно-органическое в действии людей от всего продиктованного социально-практическими установками и

¹ Об утверждающем звучании у Пушкина слова «небрежность», выступающего как синоним неподдельности и живости, легкости и безыскусственности, см.: В. Д. Сквозников. Реализм лирической поэзии. Становление реализма в русской лирике. М., «Наука», 1975, стр. 125—126.

² М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Художественная литература», 1975, стр. 313.

(шире!) сотворенного рассудком и усилием воли. Он весьма недоверчив к любым позам человека: не только к маскам, прячущим корысть, но и к всевозможной скрытности во имя самозащиты, даже к жестам величия и благородства.

Продиктованные какой-либо установкой условно-знаковые формы поведения порой оказываются свойственны и близким автору героям — в той мере, в какой они поддаются искусствам светскости и привычно-героических поз. Напомним «маску» Андрея Болконского с присущими ему неприятными интонациями и брюзгливым выражением лица. Здесь «запрограммированное» поведение вызвано стремлением спрятать свое истинное лицо и знаменует компромисс с ложной светскостью. И весь путь Болконского направлен к избавлению от этого компромисса, чему его в конечном счете учит любовь Наташи.

Верны рассудочно избранным ролям, позам, маскам (вспомним слова об Анне Павловне Шерер: «быть энтузиасткой сделалось ее общественным призванием») лишь чуждые автору персонажи — те, кто всецело сосредоточен на заботах о своей репутации, карьере, материальном преуспевании.

«Недолжное» в людях получает у Толстого богатое и разноплановое пластическое выражение. Осуждая искусственность и бездуховность, писатель охотно прибегает к характеристикам, напоминающим традиционно-эпическое живописание наружности человека. Такова прежде всего Элен, как бы исчерпывающая себя в зримом облике, постоянно равная себе, красивая и спокойная, позволяющая собой любоваться всем и каждому. Знаменательны слова о «необычайной античной красоте тела» Элен и ее «античных плечах». В письме к художнику-иллюстратору М. С. Башилову Л. Толстой писал об этой своей героине: «Пластичная красота форм — ее характернейшая черта» (61, 134). Элен с ее «однообразно-красивой улыбкой» и блестящей белизной всего ее облика предстает как своего рода статуя. Назначение и смысл ее движений, жестов и мимики — еще и еще демонстрировать неотразимую красоту, запечатлеть одну-единственную статическую позу. Эта статуарность, однако, резко отличается от античной. Она воплощает не гармонию душевного и телесного, а негармоническую бездуховность. В толстовской Элен есть что-то от манекена или куклы...¹

¹ О том, что образы Элен и Анатоля Курагиных иронически перелицовывают величественную пластику античного зноса, см.: П. Громов. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л., «Художественная литература», 1977, стр. 329—336.

Уверенность в себе, отсутствие смущения в тех ситуациях, где этому чувству естественно появиться, постоянное спокойствие при общении с другими людьми присущи и другим толстовским персонажам, живущим интересами света, карьеры, преуспевания. Таков безыскусственно-эгоистический Анатолий, красивый, подобно своей сестре, и притом обладающий «драгоценной для света способностью *спокойствия* и ничем не изменяемой *уверенности*». Таков Берг, который «говорил *всегда* очень точно, *спокойно* и учтиво» и «*всегда спокойно* молчал, когда речь шла не о нем». Такова холодно-рассудительная Вера с ее тоже спокойным и красивым лицом. Таков, наконец, осторожный, как бы спрятавший себя в футляр, неукоснительно соблюдающий приличия Борис Друбецкой, при первом появлении которого в романе отмечено его *спокойное* и красивое лицо. Слово «спокойный» лейтмотивно сопровождает Бориса на протяжении всего романа.

Отметим, что люди света и карьеры характеризуются (это видно из уже приведенных примеров) *постоянством* выражений лица. Так, Анна Михайловна Друбецкая говорит «с деловым, озабоченным и вместе христиански-кротким видом, *никогда не покидавшим ее*». Напомним слова о племяннице старого Безухова — княжне «с *неизменным*, каменно-строгим выражением лица». В подобных случаях у читателя возникает ощущение принципиальной *невыразительности* человеческого поведения: спокойные, красивые и, главное, неменяющиеся лица уверенных в себе людей воспринимаются не как эстетически привлекательные, но, напротив, как мертвенно-беспечетные, непричастные живой жизни и этим отталкивающие. Удручающая безжизненность заданной заранее, демонстрирующей себя пластики подчеркивается Толстым порой весьма резко и густо. Например: «Глаза Бориса, спокойно и твердо глядевшие на Ростова, были как будто *застланы* чем-то, как будто какая-то заслонка — синие очки общежития — были *надеты на них*».

Однако в пластических характеристиках людей света и карьеры есть и иная сторона. Отрицательные персонажи Толстого нередко стремятся к тому, чтобы их поведение представляло живым и нескованным, но осуществлять это способны лишь подражанием окружающим. Так, Элен в салоне Шерер (начало романа), когда рассказ виконта производил впечатление, «оглядывалась на Анну Павловну и тотчас же принимала то самое выражение, которое было на лице фрейлины, и потом опять успокаивалась в сияющей улыбке». Мотив под-

делок под живую непосредственность звучит в «Войне и мире» неоднократно. Напомним игру Наполеона в отцовские нежные чувства: перед подаренным ему портретом сына прославленный полководец «сделал вид задумчивой нежности», после чего (!) «глаза его отуманились». Напомним обращение Василия Курагина к дочери «тем небрежным тоном привычной нежности, который усваивается родителями, с детства ласкающими своих детей, но который князем Василием был *только угадан посредством подражания другим родителям*»; аккуратный и невеселый смех Сперанского, похожий на тот, каким смеются на сцене, смех, поразивший князя Андрея фальшивой нотой. Люди, придерживающиеся рассудочных установок, не способны жить и действовать в соответствии с первичными импульсами. Они (как князь Василий или Сперанский) обречены быть псевдоестественными.

Подобное актерствование в жизни становится для показываемых Толстым людей военной и светской карьеры не только привычкой, но и своего рода инстинктом. Так, «недолжное» действие Василия Курагина обретает формы по-своему безыскусственные: «Инстинкт подсказывал ему, что этот человек может быть полезен, и князь Василий сблизился с ним и при первой возможности, без приготовления, по инстинкту, льстил, делался фамильярен, говорил о том, о чем нужно было».

Вторичная, фальшивая естественность, «искренняя ложь», как сказано в «Войне и мире» о Наполеоне, ненавистная Толстому, быть может, еще в большей степени, чем прямое и сознательное притворство, запечатлена в описании претендентов на наследство старого графа Безухова.

Искусственность действия отрицательных персонажей толстовского романа, как видно, предстает не просто завуалированной, но скрытой даже от них самих. Наполеон и Сперанский, князь Василий и Анна Михайловна Друбецкая владеют столь хитрой «методологией» позерства, что она забавным образом обманывает их самих. Нарочитое и мертвенное, порожденное корыстью предстает их собственному ограниченному сознанию как безыскусственное и живое. Говоря иначе, названные персонажи романа нередко выступают на его страницах в качестве своего рода актеров «театра переживания» — они как бы душою входят в исполняемые ими роли и потому внешне выглядят вполне естественными. По существу же выражают они интонациями, жестами и мимикой не то, что отвечает их первичным импульсам, а то, что соответствует прили-

чиям, нормам, то, что они *стремятся* сообщить о себе окружающим, сохраняя и упрочивая свой престиж.

Отметим еще одну присутствующую в «Войне и мире» форму пластической характеристики отрицательных персонажей. Это поведение *поистине* безыскусственное, оказывающееся одновременно недостойным и низменным. В облике людей порой явственно сказываются либо эгоизм, переходящий в жестокость (поведение Анатоля по отношению к Наташе Ростовой), либо мелкая, самолюбиво-эгонистическая раздражительность (вспомним Наполеона, разговаривающего с Балашовым), либо, наконец, злобная корысть. Так, князь Василий Курагин и старшая княжна в кульминационный момент борьбы за наследство не находят в себе сил сохранить маску благопристойности и ее отбрасывают. Княжна иступленно кричит, с отчаянным жестом хлопает дверью, вызывая удивление Пьера, который «смотрел на озлобленное, потерявшее все приличие лицо княжны и перепрыгивающие щеки князя Василия». Знаменательны слова о «неприятном выражении», «какое никогда не показывалось на лице князя Василия, когда он бывал в гостиных».

Отмеченное внутренней фальшью действие, выступая у Толстого как статически-заданное, как видно, вместе с тем исполнено динамики. Но это отнюдь не естественная жизненная текучесть, а гибкое и умелое осуществление единой расстановки. Так, Анна Павловна Шерер приветствовала Пьера, еще не получившего наследства, «поклоном, относящимся к людям самой низшей иерархии в ее салоне»: великосветская фрейлина владеет «набором» приветственных жестов, готовых на все подходящие случаи. (В аналогичной ситуации старый граф Ростов выглядит однообразным и статичным: он встречает приехавших на бал в честь Багратиона, «совершенно одинаково здороваясь с важными и неважными лицами».)

По-своему динамично поведение Наполеона, демонстрирующего публике богатый и разнообразный «репертуар» поз и жестов — средств впечатляющей рисовки. Но при всем том, что пластическое изображение Наполеона многопланово, оно по сути дела строится на традиционно-статуарный лад. Толстой запечатлевает ряд статически-заданных поз французского полководца, которые каждый раз диктуются намерением произвести определенное впечатление на окружающих. Наполеон поочередно решает предстать перед людьми то в позиции пресыщенного поклонения (переправа войск через Неман), то играющим роль обиженного (начало разговора с Балашовым),

то заявляющим себя великим стратегом (Бородино), то в амплу нежного отца (сцена с портретом сына), то, наконец, в ореоле благородного победителя (ожидание депутации москвичей на Поклонной горе). При этом пластическое действие Наполеона не отвечает какой-либо логике его душевной жизни (изображение последней здесь практически отсутствует). И оно каждый раз занимает ровно столько времени, сколько его требуется для соответствующего эффекта. А в пределах этого времени пластика поведения Наполеона столь же статична, что и свойственная Элен. Знаменательно беспокойство свиты Наполеона, когда ожидание депутации затягивается: величественная поза Наполеона грозит оказаться смешной даже для его приближенных.

Статуарно-эффектная пластика традиционных высоких жанров, как видно, последовательно перелицовывалась в «Войне и мире» на сурово-иронический лад.

III

Возвышенное и героическое в искусстве на протяжении многих веков было нерасторжимыми узами связано с броскостью движений, жестов и произносимых слов — их гиперболичностью, эффектностью и адресованностью публике, находящейся на значительном расстоянии («торжественная дистанция», напоминающая ту, что создается рампой). У Толстого же духовно значительное и человечески серьезное порывают свои многовековые и, казалось бы, универсальные связи с театральной эффектностью. Высокая одухотворенность чаще всего осуществляется здесь в поведении скупом и неброском. В «Войне и мире» вряд ли было бы возможно появление героя, подобного лермонтовскому полковнику (напомним «Бородино»), который, «сверкнув очами», произнес патетическую речь, вдохновившую солдат на стойкость и мужество. Приведем одну из толстовских фраз о Бородинском сражении, которая звучит полемично по отношению к стихотворению Лермонтова: «Сначала князь Андрей, считая своей обязанностью возбуждать мужество солдат и показывать им пример, прохаживался по рядам, но потом он убедился, что ему нечему и нечем учить их».

В одном из писем 1862 года Толстой радуется, что нашел себе дело, поглощающее его всего, «тихое, неслышное» (60, 437). Именно таким — часто тихим и неслышным — выступает

в «Войне и мире» великое патриотическое деяние русских людей: свершения солдат и офицеров Шенграбена и Бородина, партизан вроде Тихона Щербатого, мирного населения, не пожелавшего попасть под власть французов. Прав был Страхов, отметивший, что Л. Толстой здесь стремился «изобразить ту жизнь, которую мы обыкновенно называем героической, но изобразить ее в настоящем смысле, не в тех неправильных образах, которые завещаны нам древностью, он хочет, чтобы мы *отвыкли* от этих ложных представлений»¹.

Неброскость и безэффектность поведения толстовских персонажей вызывают ощущение их предельной приближенности к читателю, как психологической, так и пространственной. Появляется иллюзия почти телесного, как бы осязательного контакта читателя с изображаемым (хочется потрогать пальцами, как сказал Горький). Даже происходящее в широком пространстве и на глазах большого количества людей Толстой рисует, находясь как будто бы совсем рядом. Вот, например, изображение Верещагина, отданного на растерзание толпе: «— Граф!..— проговорил среди опять наступившей минутной тишины робкий и вместе театральный голос Верещагина.— Граф; один бог над нами...— сказал Верещагин, подняв голову, и опять налилась кровью толстая жила на его тонкой шее, и краска быстро выступила и сбежала с его лица».

Здесь, как и во многих других эпизодах, Толстой использует прием, напоминающий кинематографический крупный план, где имитируются пристальное всматривание и одновременно осязательно-зрительный контакт с реальностью. Глаз читателя по воле автора как бы мгновенно ощупывает обозначенное словами. О подобном повествовательном эффекте говорил Т. Манн: «Что значит разработать до мелочей изложенное вкратце? Это значит точно описать, претворить в плоть и кровь, придвинуть поближе нечто очень далекое и смутное, так что создается впечатление, будто теперь все это можно видеть воочию и потрогать руками, будто ты наконец раз и навсегда узнал всю правду о том, о чем так долго имел лишь очень приблизительные представления»².

И Толстой в «Войне и мире», вынося действие на бескрайние просторы, постоянно переключая внимание читателя с

¹ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 247.

² Т. Манн. Иосиф и его братья, т. 2. М., «Художественная литература», 1968, стр. 900.

одних географических районов на другие и порой показывая широкие панорамы (Аустерлиц, Шенграбен, Бородино; лес и поле во время охоты Ростовых; Поклонная гора, где Наполеон дожидается депутации), вместе с тем упорно сосредоточивает внимание читателя на малых «участках» пространства, аналогом которых является комната как средоточие сугубо личных, интимных контактов. Не будем в этой связи говорить о многочисленных у Толстого собственно домашних сценах. Обратим внимание, что в «Войне и мире» то и дело возникают «внедомашние» подобию семьям — кратковременные ситуации интимного контакта двоих (Пьер — Баздеев в Торжке; Пьер — Каратаев в бараче для пленных) или большего количества людей (Пьер в разговоре с Тимохиным и Болконским накануне Бородина).

И сами сражения рисуются по преимуществу не посредством величественных панорам¹, а путем выделения небольших «кусков» пространства, где действуют лично общающиеся люди, как бы находящиеся у себя дома. Такова батарея Раевского, на которую попал Пьер: «Здесь, на батарее, где небольшое количество людей, занятых делом, было ограничено, отделено от других канавой, здесь чувствовалось одинаковое и общее всем, как бы *семейное оживление*». И дальше: «Солдаты эти сейчас же мысленно приняли Пьера в свою *семью*, присвоили себе и дали ему прозвище: «наш барин» прозвали его и про него ласково смеялись между собою». А спустя несколько страниц говорится: «Пьер вошел на курган, где он провел более часа времени, и из того *семейного кружка*, который принял его к себе, он не нашел никого».

Подобной же атмосферой отмечены эпизоды из жизни полка, где служит Николай; общение партизан, когда в отряд приезжает Петя Ростов; батарея Тушина во время Шенграбенского сражения («кочечок поля, на котором он стоял, был ему давно знакомым, родственным местом»). Толстой здесь поэтизирует подобию семей — личные контакты небольших групп людей, собравшихся в легко обозримом пространстве. Такие человеческие общности, возникающие и тут же исчезающие, опять-таки подобны каплям в шаре из сна Пьера. Они толстовски пластичны: изменчивы и податливы воздействиям

¹ Об этом см.: Н. М а н а е в. Панорамность как композиционный принцип батальной живописи первой половины XIX века и художественный прием в «Войне и мире» Толстого. «Вопросы русской и зарубежной литературы». Тула, 1971.

извне. Они-то и составляют в художественном мире романа Жизнь с большой буквы.

Писатель всюду ищет и находит зоны интимного контакта и доверия, душевной открытости, взаимной расположенности, симпатии и теплоты... Люди — и в мирное, и в военное время — живут, по Толстому, органичными для них семейными группами или ячейками, создаваемыми по образцу семей, что и делает героев в кризисные моменты единими в большом, «внесемейном» мире.

Широчайшие просторы, на которые вынесено действие толстовского романа-эпопеи, таким образом, отнюдь не создают ощущения торжественно-театральной дистанции между героями, повествователем и читателем, что было свойственно традиционным высоким жанрам. «Крупный план» в «Войне и мире» придает обобщениям необычайную силу убедительности. Утверждаемые писателем начала бытия едва ли не впервые в истории мировой литературы оказались предельно близкими читателю. Близкими почти в прямом смысле этого слова: как бы наглядно осязаемыми.

Однако исполненные театральности формы человеческого действия не исчезают из толстовского романа. Как неоднократно отмечалось, они присущи главным образом тем персонажам, которые воплощают чуждую писателю официальную государственность и прежде всего — «наполеоновское» начало.

Толстым дискредитируется все связанное с иерархическим культом выдающейся личности. Для него неприемлемы как психология собственной исключительности, так и готовность поклоняться личности, стоящей у власти или совершившей необычные деяния. Возбужденная присутствием представителей высшей власти масса с ее склонностью к восторженно-экстатическим, театрально-броским действиям подается Толстым в неизменно ироническом освещении. Таково изображение московского дворянского собрания, где приносятся жертвы на алтарь войны; народа в Кремле, бросающегося на роняемые царем бисквиты; толпы, возбужденной ненавистью к Верещагину. Подобное объединение людей, возбужденных определенной идеей, расценивается Толстым как связанное с утратой ими человеческого облика. Критически поданы возбужденные массы, составляющие войско. Не случайно парадная торжественность (русского войска — перед Аустерлицем; французского — при переходе русской границы) в романе знаменует кануны поражений (Бородину же предшествует суровая церемония публичной молитвы, во время которой солдаты и опол-

ченцы не обращают никакого внимания на главнокомандующего).

Соответственно Толстым отвергается и театральная эффективность действий людей, претендующих на руководство народом. Иронически поданы демонстрирующий свое величие Наполеон и произведенный им в короли Мюрат, упивающийся поклонением окружающих. Знаменательно, что Наполеон у Толстого ассоциирует войну со спектаклем: ему не удастся «развязка театрального представления». И еще более многозначительно сближение ведомой французами войны с исполненным театральности светским ритуалом фехтования (французы в 1813 году, «отсалютовав по всем правилам искусства и перевернув шпагу эфесом», «грациозно и учтиво» передали ее «великодушному победителю»).

Последовательно осуждаются в «Войне и мире» эффектные позы людей индивидуалистического склада. Сошлемся на разговор со старым графом Ростовым его зятя Берга, который, повторяя жест генерала, но с некоторым опозданием патетически ударил себя в грудь во время разглагольствований о солдатском патриотизме; или на распевное и нелепо интонированное чтение князем Василием патриотических воззваний. Как преступные осознаются театрально-военные действия (хождение в атаку с музыкой и барабанами) по отношению к бегущему из России наполеоновскому войску, действия, жертвами которых оказываются и тысячи русских людей. Иронически подан склонный к величественным жестам и эффектным фразам Александр I. Напомним его актерствование в разговоре с Мишо. Многозначительный подтекст имеет здесь почти буквально повторенная царем фраза, прозвучавшая фальшиво в устах Беннигсена на совете в Филях: «Неужели отдали *мою древнюю столицу* без битвы?» (последнее словосочетание во французских репликах Александра фигурирует дважды, — стало быть, оно не случайно).

Этически неприемлемы для автора «Войны и мира» восторженные и приукрашивающие, театрализирующие рассказы о подвигах войска и, главное, уподобление их героическим свершениям древних. Знаменательно, что патетическую трактовку важным событиям 1812 года дают у Толстого люди, не причастные русской национальной стихии. «Офицер с двойными усами Здржинский рассказывал напыщенно о том, что Салтановская плотина была Фермопилами русских, как на этой плотине был совершен генералом Раевским поступок, достойный древности... Ростов слушал рассказ и не только ничего не

говорил в подтверждение восторга Здржинского, но, напротив, имел вид человека, который стыдится того, что ему рассказывают». Комическое впечатление производит подобный же рассказ в письме Жюли Карагиной на ломаном русском языке. Напомним также разглагольствования Берга об «истинно древнем мужестве российских войск» в Бородинском сражении.

Театрально-героическим слогом характеризуются также иронически приводимые в романе приказы Наполеона, воззвания русского духовенства, речи Александра I. Полная непричастность официально-театрализованной версии войны реальным действиям русского народа выявлена диалогом Тихона Щербатого и Денисова: Тихон *не понял* слов о «верности царю и отечеству и ненависти к французам, которую должны блюсти сыны отечества»; выслушав эти слова, он оробел и был несколько испуган.

Знаменательно, что Толстой отказывается от привычного эмоционально утверждающего звучания слова «герой». Это слово (герой, геройский, геройство) писатель отдает во власть отрицательных смысловых ассоциаций и с его помощью характеризует людей наполеоновского склада. Но ни Тушин, ни Тимохин, ни Дохтуров, ни Коновницын, ни даже Кутузов героями не названы ни разу.

Как видно, в «Войне и мире» театрально-патетический ореол патриотического действия предстает как нечто *ошибочно* приписанное отечественной войне.

Вместе с тем к поведению, обладающему внешней эффектностью, порой склонны и симпатичные автору герои. Традиционно театрален в Аустерлицком сражении князь Андрей, бросившийся навстречу врагу со знаменем в руках (не случайно еще до этого эпизода в романе отмечено, что Болконский не мог равнодушно глядеть на знамена). Подобные же формы обретает поведение на войне Пети Ростова, а в значительной мере и намерение Пьера, эффектно убив Наполеона, отдать себя в руки французов. «Да, я подойду... и потом вдруг... Пистолетом или кинжалом?» думал Пьер. «Впрочем, все равно. Не я, а рука провидения казнит тебя... скажу я (думал Пьер слова, которые он произнесет, убивая Наполеона). Ну что ж, берите, казните меня», говорил дальше сам себе Пьер с грустным, но твердым выражением на лице, опуская голову». Все это подается Толстым сочувственно, но и с немалой долей иронии.

Было бы, однако, натяжкой утверждать, что исполненные

театральной патетики формы действия отвергаются автором «Войны и мира» как таковые. Отрицается Толстым театральность, так или иначе связанная с изящным государственным ритуалом Запада, с имитацией героики средневекового рыцарства и еще в большей степени — древнеримской. В черновиках к «Войне и миру» полемика с европейскими образцами героического выражена гораздо резче, чем в окончательном тексте. Там, в частности, говорится о «лганье» Муция Сцеволы, которое «до сих пор не обличено» (13, 37); об односторонности Плутарха, который в истории видел только героев (14, 156) ¹.

И напротив, ритуально-эффектные жесты героев «Войны и мира», знаменующие их причастность русской национальной традиции, овеяны поэзией. Напомним два эпизода. Первый: при приближении французов к Лысым Горам Николай Андреевич Болконский выходит из дома в мундире и при всех орденах, чтобы сделать смотр вооруженным мужикам и дворовым (это тот самый момент, когда старого князя постигает удар). Второй эпизод: Кутузов, по старой екатерининской привычке, повергает знамена к стопам Александра, вызывая его недовольство и раздражение. Толстой здесь, несомненно, на стороне главнокомандующего с его традиционно театральным жестом.

Отдавая дань уважения ритуально выраженной героике, Толстой вместе с тем логикой «сцеплений» своего романа подчеркивал узость этой сферы в русской национальной жизни: *основные* события 1812 года в его изображении, как мы старались показать, не сопричастны патетике и публичному ритуалу.

Опоэтизирована Толстым по преимуществу театральность бытовой, домашней жизни. Это торжественные выходы к столу Болконских, носящая по-своему обрядовый характер охота Ростовых. Напомним ритуальное прощание Николая Ростова с княжной Марьей в Богучарове: «Почтительно поклонившись, как кланяются дамам царской крови, он направился к двери». Герои Толстого отдают естественную для них дань и религиозно-ритуальным жестам (Кутузов становится на колени во время молебна перед Бородином; Платон Каратаев, молясь, кланяется до земли).

Сопричастна театральности также характерная для Росто-

¹ Подробнее об этом см.: Н. И. Азарова. Сон Николеньки Болконского. В кн.: «Яснополянский сборник». Тула, 1972.

вых стихия домашней праздничности. Это либо собственно игровое поведение (танцы на балу у Ростовых, пляска Наташи в доме дядюшки, его пение под гитару, взятую в руки «театральным жестом»), либо бесхитростно-открытое и притом броское выражение радости, столь свойственное Пете и в особенности Наташе, порой заразительно смеющейся либо визжащей от радости (приезд Николая и Денисова из армии; пребывание на охоте).

Близкие писателю герои неоднократно отдают дань и аффектированному действию, тоже обладающему театральной броскостью. Склонен к вспышкам гнева Пьер. Напомним также его полуистерический смех и громкий монолог о собственной бессмертной душе в плену, когда французский часовой не разрешил ему поговорить с пленными солдатами. Кутузов тоже порой попадает во власть аффектов. Свое патриотическое деяние Ферапонтов совершает в состоянии экстаза: он восторженно и иступленно кричит, зажигая собственный дом. Наташа шумно возмущается отказом матери дать подводы для раненых, отчаянно рыдает, когда Соня помешала ее бегству с Анатолом...

Театральная броскость действия, свободного от ритуальной заданности, свойственна близким Толстому героям в гораздо большей мере, чем людям света и карьеры, скованным рассудочными установками. В этом смысле антиподом Наташи Ростовской, свободно и ярко выражающей себя, выступает футлярно-замкнутый, последовательно «антитеатральный» в соблюдении приличий Борис Друбецкой.

Диапазон форм поведения, поэтизируемых Толстым, таким образом, весьма широк. Подлинная, неискаженная жизнь осуществляет себя в «Войне и мире» в действовании как непритязательном внешне, едва приметном для окружающих, так и максимально открытом, резко выраженном, театрально эффектным.

Но преобладает в движениях и словах близких писателю персонажей выразительность предельно скупая, внятная лишь людям, находящимся совсем рядом и притом пронизательным и чутким.

Поэтизируются в «Войне и мире» главным образом мимические нюансы поведения человека, не ведущего в своей жизни какой-либо игры. И наоборот: напористо-публичная, охотно показывающая себя, любующаяся собой пластика человека дискредитируется автором упорно и последовательно.

Антитеза «театральное» — «нетеатральное» соотнесена Тол-

стым с представлением о формах бытия западноевропейских — с одной стороны, русских — с другой. Сошлемся на хрестоматийные суждения о французской войне как рыцарском фехтовании и о русской «дубине народной войны». Напомним также толстовские слова о том «ясном, ненапыщенном и кротком» голосе, которым «читают только одни духовные славянские чтецы и который так неотразимо действует на русское сердце». Знаменательно сопоставление Пьера, русского человека, забывшего свою импозантно-высокую роль мстителя «Антихристу» при встрече с нуждавшимся в его помощи Рамбалем, и этого француза, который, выражая чувство благодарности Безухову, невольно и привычно разыгрывает театральную эффектную сцену¹.

В подобной национально-исторической соотнесенности «театральных» и «нетеатральных» начал человеческого бытия Л. Н. Толстой перекликается со славянофилами. Так, И. Киреевский говорил о театральности Запада и аттестовал ее как «спутницу лжи». Европейец, в его глазах, — «готовый к крайним порывам, всегда суетливый — когда не театральный, — всегда беспокойный»². Все это несколько односторонне. Отмечена, как известно, яркой театральностью героика русских былин, запечатлевших ритуальность воинского действия. Эта традиция продолжена в рылеевских «Думах» и «Тарасе Бульбе» Гоголя.

Однако суждения о резко выраженной театральности как черте именно западноевропейской жизни имеют серьезные резоны. Античная, и прежде всего древнеримская, культура, унаследованная в новое время Западной Европой, была по преимуществу городской. Так, римлянин являлся прежде всего членом городской общины — гражданином своего государства. Отсюда авторитетность и широкое распространение непосредственно публичных форм действия. Византия, культурные традиции которой долгое время наследовались Россией, в этом отношении решительно отличалась от Запада и

¹ Анализ этой «монтажной фразы» толстовского романа см. в кн.: И. Е. Гринев а. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Тула, Приокское книжное издательство, 1976, стр. 39—40.

² И. Киреевский. Полное собрание сочинений в двух томах под редакцией М. Гершензона, т. 1. М., 1911, стр. 216, 202. Подобные же мысли о различиях между католичеством и православием высказывали Хомяков и Данилевский. Так, в работе последнего как об антиподе православию говорится «о католической вычурности и театральности» (Н. Я. Д а н и л е в с к и й. Россия и Европа, изд. 4-е. СПб., 1889, стр. 289).

была подобна странам Востока. Здесь, по словам современно-го историка, публичные формы действия имели более узкую социальную сферу (придворная жизнь); существование же большинства людей замыкалось семейными и межсоседскими отношениями с их бытовым церемониалом. Корпоративные и государственные начала бытия не просматривались в жизни народа сколько-нибудь явственно¹.

Формы человеческого действия, опoэтизированные в «Войне и мире», имеют, таким образом, весьма своеобразные культурно-исторические корни. В той реальности, которую как близкую ему познавал Л. Толстой, не доминировал ни государственно-политический, непосредственно публичный ритуал Запада, ни строгий семейно-бытовой церемониал стран Востока. В художественном кругозоре Толстого парадоксальным образом синтезировались индивидуальное, личностно-свободное начало новой западной культуры (с некоторой долей при-близительности его можно назвать руссоистским) и традиции исконно русского, по преимуществу сельского, патриархального, далекого от государственности бытия. На почве этого синтеза и сформировалась толстовская концепция «не запро-граммированного» ритуалом действия, по преимуществу не театрального, нравственно свободного, неповторимо-инди-видуального и вместе с тем объединяющего людей.

IV

М. М. Бахтин, анализируя античный эпос, подчеркивал полноту воплощения внутреннего мира человека в его внешнем облике — в совершаемых им поступках, произносимых словах, позах, жестах: «Всякое бытие для грека классической эпохи было и *зримым* и *звучащим*. Принципиально (по существу) невидимого и немощного бытия он не знает... Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку... В самом человеке нет никакого немощного и незримого ядра: он весь видим и слышим, весь вовне»². Внутренняя жизнь, не воплощаемая в поведении, оставалась для искусства как бы несуществующей. Духовное бытие человека в его художественном освоении исчерпывалось движениями, же-

¹ См.: А. К а ж д а н. Византийская культура X—XII веков. М., «Наука», 1968, стр. 148.

² М. М. Б а х т и н. Вопросы литературы и эстетики, стр. 284—285.

стами, произносимыми словами. Поэтому телесный облик и речевое поведение персонажа в традиционном эпосе являли не косвенный симптом душевного состояния, а его прямую, яркую, впечатляющую характеристику.

Воспользовавшись выражением М. М. Бахтина, естественно сказать, что близкие Толстому персонажи принципиально *не овнешнены*. Пластика их действия, чаще всего скупая и симптоматическая, не осуществляется в прямых живописаниях, которые обладали бы напором выразительности и самостоятельной эстетической значимостью. В толстовском тексте преобладают краткие и схематичные, сами по себе внеобразные указания на зримый облик героев. Но подобным указаниям сопутствуют развернутые характеристики того движения души персонажа, которое угадывается в жесте, улыбке и т. п. Собственно картины поведения персонажей, адресованные к зрительным восприятиям, в «Войне и мире» либо скупы и тонут в описаниях переживаний, либо отсутствуют вовсе. «Когда Пьер подошел, граф глядел прямо на него, но глядел тем взглядом, которого смысл и значение нельзя понять человеку. Или этот взгляд ровно ничего не говорил, как только то, что, куда есть глаза, надо же глядеть куда-нибудь, или он говорил слишком многое». Черты лица и фигура умирающего здесь не описываются вообще, говорится исключительно о значении его взгляда, так что о пластичности изображения в буквальном смысле говорить не приходится.

Другой пример: «Наташа... глядела на Бориса, как глядят девочки тринадцати лет на мальчика, с которым они в первый раз только что поцеловались и в которого они влюблены. Этот самый взгляд ее иногда обращался на Пьера, и ему под взглядом этой смешной, оживленной девочки хотелось смеяться самому, не зная чему». И здесь мимическое поведение Наташи не обладает зрительной достоверностью, оно не описывается впрямую, а подается через полушутливое рассуждение повествователя и впечатление Пьера. И еще один факт косвенного изображения мимики человека: «— Дайте опомниться, батюшка,— сказал он (князь Андрей.— В. Х.) с улыбкою, показывающею, что слабости отца не мешают ему уважать и любить его».

Такое изображение человека для Толстого весьма характерно. Его парадоксальность состоит в пластичности внутренней, неживописующей, в том, что видимые свойства человеческого поведения *никак* не описываются. Зрительному воображению читателя здесь предоставляется как бы абсолютная

свобода, для которой при чтении большей части литературных произведений места не находится.

Жесты, движения, улыбки, взгляды героев Толстого в их характеризующем значении обычно не открываются прямому созерцанию. Они должны быть кем-то расшифрованы, проникновенно и творчески прочитаны. Знаменательно появление этого глагола в эпизодах, запечатлевающих молчаливое действие персонажей. *Читает* выражение лиц Тихона и камердинера княжна Марья. Наташа *читает* в лице Анны Михайловны утвердительный ответ на свой вопрос, не пришло ли письмо от Николая. Андрей Болконский, встретив в горящем Смоленске Алпатыча, в выражении его лица *читает* «сознание того, что он сам (Алпатыч.— В. Х.) понимает несвоевременность этих вопросов (что делать с овсом.— В. Х.), но спрашивает только так, чтобы заглушить и свое горе». Кутузов во время Бородинского сражения в лицах людей, побывавших под огнем, *читал* выражение напряженности, дошедшей до самой высокой степени». А когда к нему приехал Болховитинов и сообщил об уходе из Москвы наполеоновского войска, Кутузов «щурил свой зрячий глаз, чтобы лучше рассмотреть посланного, как будто в его чертах он хотел *прочсть* то, что занимало его». Подобным же образом и сам повествователь *читает* выражения лиц персонажей.

Автор «Войны и мира», однако, не полностью отказывается от живописующей пластики. Выше мы приводили эпизоды, являющиеся как бы крайними случаями. Преобладающие же у Толстого характеристики поведения героев слагаются, во-первых, из прямого обозначения видимых его свойств, и из описаний психологической подоплеку движений, жестов, мимики либо производимого ими впечатления — во-вторых.

Обратимся к тексту вновь. «Князь Василий замолчал и щеки его начали нервически подергиваться то на одну, то на другую сторону, придавая его лицу неприятное выражение, какое никогда не показывалось на лице князя Василия, когда он бывал в гостиных. Глаза его тоже были не такие, как всегда: то они смотрели нагло-шутливо, то испуганно оглядывались». Два мимических штриха (нервически подергивающиеся щеки и оглядывающиеся глаза) обрастают подробностями внепластическими, не имеющими зрительных эквивалентов. А вот как показана Наташа на балу: «Она стояла, опустив свои тоненькие руки, и с мерно-поднимающеюся, чуть определенной грудью, сдерживая дыхание, блестящими, испуганными глазами глядела перед собой, с выражением готовности на вели-

чайшую радость и на величайшее горе. Ее не занимали ни государь, ни все важные лица, на которых указывала Перонская,— у ней была одна мысль: «Неужели так никто не подойдет ко мне...» И далее следует внутренний монолог героини, занимающий значительно больше места, чем приведенная жестово-мимическая характеристика, по-толстовски завершающаяся словами о том, что выражали лицо и взгляд...

Нивелирование живописно-пластических эффектов в характеристиках героев (при напряженности интереса писателя ко всему зримому) составляет важнейшую черту толстовского стиля. «Ошибается поэзия, когда описывает черты лиц, что должна делать живопись»,— говорится в «Анне Карениной».

Повествователь у Толстого имеет дар не столько *созерцающе* наблюдать, сколько интуитивно *распознавать* в поведении людей сложнейшие душевные движения. Сама характерная для «Войны и мира» диспропорция выражающего, даваемого скупой или отсутствующего вовсе, и выражаемого, о котором говорится пространно и неторопливо, обладает своеобразной содержательностью. Она запечатлевает сознание повествователя, способное, минуя какие-либо логические операции (и даже собственно эстетическое созерцание), мгновенно и легко проникать сквозь оболочку видимых форм поведения человека в глубины его психики.

Нечто подобное присуще и толстовским героям, которые иногда таинственным образом угадывают выражаемое жестами, движениями, мимикой, даже их не видя. «Пьер не видел в темноте, но чувствовал, что у солдата (это Платон Каратаев.— В. Х.) морщились губы сдержанной улыбкой ласки в то время, как он спрашивал это». О приезде княжны Марьи в Ярославль к раненому брату: «Не успела княжна взглянуть на лицо этой Наташи, как она поняла, что это был ее искренний товарищ по горю, и потому ее друг». И еще пример: «Николай тотчас же узнал княжну Марью не столько по профилю ее, который виднелся из-под шляпы, сколько по тому чувству осторожности, страха и жалости, которое тотчас же охватило его». Подобные «проникающие» реакции героев вполне отвечают сути толстовского психологизма.

Читатель «Войны и мира» не испытывает потребности сосредоточиться на созерцании видимых форм поведения людей. Пластической красоте, привычной и традиционной, здесь противопоставляется в качестве ценности более высокой *одухотворенность* человека. Не случайно Наташа у Толстого в первой

сцене — девочка с некрасивым лицом, а глаза княжны Марьи — «привлекательнее красоты»¹.

Толстой, для которого зримое поведение человека подобно читаемой книге, не всегда бывает психологически убедителен в пластических характеристиках. Не совсем лишены резонов иронические слова Дружинина, будто ляжка действующего лица в произведении этого писателя может свидетельствовать о его желании путешествовать по Индии. В «Войне и мире» есть (правда, их очень немного) фразы, которые побуждают вспомнить эту язвительную шутку. Например: «Видно было, что полковой командир любит себя своим полком, счастлив им и что все его силы душевные заняты только полком; но, несмотря на то, его подрагивающая походка как будто говорила, что, кроме военных интересов, в душе его немалое место занимают и интересы общественного быта и женский пол». И еще один пример: «Он (Пфуль.— В. Х.) сказал несколько слов с князем Андреем и Чернышевым о настоящей войне с выражением человека, который знает вперед, что все будет скверно и что он даже не недоволен этим. Торчавшие на затылке непричесанные кисточки волос и торопливо причесанные височки особенно красноречиво говорили это».

Однако в подавляющем большинстве случаев косвенная пластика изображения человека выглядит неотразимо убедительной. Толстой неустанно выясняет психологический смысл мимических движений и жестов, смыслов, открывающийся взгляду человека, который соединяет дар интуитивного проникновения и аналитического рассуждения. Именно анализ внешнего облика героя позволяет автору охарактеризовать сложность и порой противоречивость его душевного состояния. Так, лицо Бориса Друбецкого при встрече с Николаем Ростовым выражало досаду, а слова и улыбка — притворную радость. Порой лицо героя выражает одновременно и демонстрируемое чувство, и утаиваемое душевное движение: «Лицо его (Николая во время игры в карты.— В. Х.) было страшно и жалко, особенно по бессильному желанию казаться спокойным».

Знаменателен настойчиво звучащий в «Войне и мире» мотив оговариваемого повествователем несоответствия и даже

¹ О том, что Толстой «деэстетизирует» тех, кого любит, и, наоборот, «прихорашивает» несимпатичных ему персонажей, см.: Н. Е. Прянишников. Проза Пушкина и Л. Толстого (Два этюда). Чкалов, Обл. изд-во, 1939, стр. 52.

контраста между тем, что человек испытывает, и тем, как он выглядит и воспринимается со стороны. Так, говорится о внешнем спокойствии Пьера на дуэли, разительном несходном сего состоянием растерянности; о сухом и педантичном поведении князя Андрея, вновь живущего молодой жадной любви и счастья; о веселом тоне Николая Ростова, скрывающем его отчаяние во время игры в карты с Долоховым; о развязности Николая в разговоре с отцом о проигранных деньгах и испытываемом им чувстве вины и стыда. Дважды говорится о контрасте между холодно достойной фигурой, гордым выражением лица Наташи Ростовой после ее увлечения Анатодем — и ее душой, переполненной стыдом и отчаянием. Вне стихии анализа, выходящего за пределы прямого живописания, толстовский психологизм просто немислим.

Взгляд на мир, запечатлеваемый подтекстово-пластической манерой изображения, — не живописно-созерцательный, не безмятежно-спокойный, а трепетно-проникновенный, прозревающий и вникающий. *Мимо* видимых форм бытия, как можно скорее, однако не в обход, а *сквозь* них, к духовно-содержательным первоосновам этих форм — таков путь освоения жизни в «Войне и мире». Толстого интересует прежде всего зримая *экспрессия* душевного бытия человека. Недаром стихией Наташи Ростовской, любимой героини писателя, являются пение и танцы, но не живопись и скульптура!

Автор «Войны и мира» развивает и обостряет нашу проникающую наблюдательность. Об этом прекрасно сказал Роже Мартен дю Гар: «Его (Л. Толстого. — В. Х.) пронизательность поразительна. По сравнению с ней наше собственное зрение кажется недостаточным, поверхностным, ограниченным и условным... Следишь за ним в его... вечных поисках того незаметного жеста, который вдруг раскрывает всего человека, тогда и наше зрение делается зорче, обостряется наблюдательность». И далее говорится, что человека, который «хоть в какой-нибудь мере обладает наблюдательностью», Толстой может научить «смотреть вглубь»¹.

В связи со всем сказанным представляется неточной известная формула Д. С. Мережковского о творчестве Толстого как «ясновидении плоти». «Л. Толстой, — пишет Мережковский, — великий творец человеческих тел и только отчасти человеческих душ, именно той стороны их, которая обращена к

¹ Роже Мартен дю Гар. Воспоминания. «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 90.

телу, к бессознательным, животно-стихийным корням жизни»¹. С одной стороны, в этом суждении есть свои серьезные резоны. Минуя многовековую традицию воспроизведения ритуально-упорядоченной жестикуляции, автор «Войны и мира» опирался преимущественно на «внезаковые» телодвижения, свойственные людям изначально. Ведь импульсивность и непреднамеренность жеста и мимики являют собой их досоциальное, биологическое свойство. Недаром один из мастеров пантомимы говорил, что грации движений он научился у играющих котят.

А вместе с тем в приведенных словах Мережковского не все убедительно. Довольно-таки тенденциозно, в угоду заданной антитезе с Достоевским, Толстой превращен писателем-символистом из неустанного искателя этической правды, близость которой христианству несомненна, в язычника — певца «звериного» начала в человеке. Если бы это действительно было так, то вряд ли роман Наташи с Анатолом предстал как столь драматический для нее жизненный эпизод.

Автора «Войны и мира» интересуют прежде всего глубины духа, угадывающиеся в телесном действовании человека. И он стремится прозреть эти глубины, постигнуть своим пронизательным взором то, что прячет, лишь весьма скупо обнаруживая, человеческое тело. По меткому выражению самого Мережковского, не вполне увязывающемуся с его исходной формулой, изображаемые писателем тела обладают «духовной прозрачностью»².

Безыскусственная, органически-достоверная пластика героев Толстого неизменно вовлечена в сферу нравственных отношений, моральных исканий и оценок. Это свойство зримого поведения стало присуще людям сравнительно недавно — лишь в пору их эмансипированности от изначальной слитности с обществом. Жест и мимика в их непосредственной-выразительной функции были осознаны и провозглашены как эстетическая ценность мыслителями, причастными к просветительству. О видимых движениях как безыскусственным, не контролируемом разумом выражении целостности человеческого существа говорится в статье Ф. Шиллера «О грации и достоинстве»: «Хотя по разговорам человека можно заключить, чем он

¹ Д. С. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество, ч. II. Творчество. Полное собрание сочинений, т. X. М., 1914, стр. 15, 46.

² Там же, стр. 17.

хочет казаться, однако то, что он собою *представляет в действительности*, надо стараться угадать по мимике, сопровождающей его слова, или по жестам, то есть по *непроизвольным* его движениям»¹. Эта концепция пластики человеческого действия и составила основу образности «Войны и мира».

В этом смысле Толстой, подобно Достоевскому, прежде всего «ясновидец духа». Интерес его к телу — это внимание к симптомам внутренней жизни. Существование человека предстает в «Войне и мире» как нечто ценное избытком одухотворенности. Знаменателен момент, когда князь Андрей, влюбленный в Наташу, слушает ее пение. «Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им *страшная противоположность* между чем-то бесконечно-великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время пения». И еще о Наташе: «Ее душу как будто связывало ее тело». Здесь по-толстовски весомо сближены представления о телесности и узости — с одной стороны, о духовности и широте — с другой. А вот слова о княжне Марье в эпилоге романа: «На лице ее выступило строгое выражение затаенного высокого страдания души, тяготящейся телом». Все это выглядит совсем не по Мережковскому! Что-то от «страшной противоположности» душевного и телесного, поразившей князя Андрея в Наташе, лежит на самой структуре толстовских характеристик поведения героев, характеристик скупых и часто косвенных в своей пластической стороне, но прямых и развернутых в своей психологичности.

Изображение человека в «Войне и мире», таким образом, имеет «подтекст», но в смысле противоположном тому, который вкладывается в это слово, когда речь идет о драматургии Чехова. Здесь в подтекст уходит не психология героя (она, напротив, максимально выявлена в авторской речи), а пластика действия персонажей.

«Косвенность» толстовской пластики отнюдь не исключает ее богатства и разнообразия. Литература знает два способа введения в повествование портретных и жестово-мимических характеристик. Назовем первый из них экспозиционным. Прибегая к нему, автор подробно описывает наружность и манеры

¹ Ф. Шиллер. Собрание сочинений в семи томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1957, стр. 131. Сошлемся также на одного из философов нашего столетия, назвавшего жест и мимику «предателями» человека, ибо они «выдают» окружающим скрываемые чувства и намерения (Н. Гартман. Эстетика. М., Издательство иностранной литературы, 1958, стр. 337).

поведения впервые появившегося на страницах произведения героя с тем, чтобы к присущей ему, герою, пластике больше не возвращаться (или обращаться эпизодически, в немногих нужных случаях). Экспозиционные пластические характеристики героев Бальзака, Лермонтова (напомним портрет Печорина в главе «Максим Максимыч»), в значительной степени Гончарова и Тургенева.

Второй способ введения в текст пластических характеристик естественно назвать лейтмотивным: черты наружности и зримого поведения персонажей здесь запечатлеваются на протяжении всего произведения и составляют необходимую форму воссоздаваемого действия. Именно так обстоит дело у Толстого. Нет другого писателя, в произведениях которого столь явно звучала бы несмолкающая мелодия жестово-мимических характеристик. Внимание автора «Войны и мира» к зримой стороне поведения героев нисколько не ослабляется от начала к концу той или иной главы, а также произведения в целом.

Роман-эпопея Л. Толстого, будучи рассмотрен в контексте художественной культуры XIX—XX веков, предстает как своего рода вершина, как кульминационная точка внешней, пластической «явленности» носителей высоких нравственных ценностей. Ничего подобного нет ни у Достоевского с некоторой бесплотностью персонажей типа Сони Мармеладовой, князя Мышкина, Макара Ивановича, ни у таких писателей последующих эпох, как Чехов, обычно сближавший симпатичных ему героев с субъектом повествования, и Т. Манн. Знаменательно признание автора «Доктора Фаустуса», что в изображении наиболее интересных лиц ему «надлежало соблюдать величайшую сдержанность во внешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символическостью и многозначительностью»¹. От таких опасений Л. Толстой был совершенно свободен.

Со всем этим связано построение сюжетных эпизодов в «Войне и мире». В них цепь высказываний постоянно рвется обозначением жестов и, главное, мимических движений: выражений лица и глаз героев. Нередко действие персонажей осуществляется по преимуществу или даже исключительно в их зримом поведении, так что возникают полунемые и немые сцены.

¹ Т. Манн. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1960, стр. 260.

Обильные мимикой и скупые речью героев эпизоды безусловно преобладают в «Войне и мире». При этом широко используется прием, который, прибегнув к аналогии с киноискусством, можно назвать сценой с выключенным звуком: персонажи говорят, но речь их не передается, а обозначается нечто зрительное впечатление от беседующих (Николай Ростов видит Александра и Наполеона мирно разговаривающими; Пьер в гостиной Берга наблюдает за князем Андреем и Наташей и понимает, что нечто важное происходит между ними; Малаша во время совета в Филях с любопытством, не понимая слов, смотрит на спорящих Беннигсена и Кутузова; Пьер после допроса видит, но не слышит, как дает распоряжение Даву).

Эпизоды же, состоящие целиком или почти целиком из высказываний персонажей, у Толстого немногочисленны. Это главным образом разговоры Андрея Болконского с Пьером на общие темы, да и они предваряются и завершаются привычными в «Войне и мире» мимическими характеристиками персонажей.

Жест и в особенности мимика у Толстого доминируют над произнесенным словом, а в звучащем слове смысл его тона преобладает над предметно-логическим значением. И это, конечно, не случайно. Недоверие к собственно интеллектуальному общению выражается в романе весьма настойчиво, и не только структурой текста¹, но и в прямых декларациях героев и повествователя. Так, Кутузов дошел «опытом жизни до убеждения, что мысли и слова... не суть двигатели людей». Со временем и Пьер приходит к пониманию «невозможности словами разубедить человека». О разъединяющей силе логически упорядоченных суждений говорится в эпилоге романа: «Вернейшим признаком того, что что-нибудь было не ладно между нею и мужем, для нее (Наташи.— В. Х.) служил логический ход мыслей Пьера. Когда он начинал доказывать, говорить рассудительно и спокойно и когда она, увлекаясь его примером, начинала делать то же, она знала, что это непременно поведет к ссоре».

Жесты и мимика у Толстого, активно сопровождая речь героев, видоизменяют и даже преображают ее значение. Сами высказывания персонажей порой уподобляются телесным движениям, они (воспользуясь выражением В. Гофмана о речи в драматургии Чехова) часто осуществляются не в «словах-

¹ См.: Н. Е. Прянишников. Проза Пушкина и Л. Толстого, стр. 40.

смыслах», а в «словах-симптомах»¹, так что семантика реплики оказывается не соответствующей ее прямому лексическому значению. Напомним Багратиона в Шенграбенском сражении: «Он спрашивал «чья рота?», а в сущности он спрашивал: «уж не робеете ли вы тут?»»

Значимые слова иногда выступают у Толстого в функции междометий, как впоследствии в чеховских пьесах. «Наташа присела, послушала их <гувернанток> разговор с серьезным, задумчивым лицом и встала. «Остров Мадагаскар,— проговорила она.— Ма-да-гас-кар»,— повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы m-me Schoss о том, что она говорит, вышла из комнаты». В подобных случаях речь героев протекает по закону действования зримого.

Обозначения движений, жестов, главное же — мимики и выражений глаз персонажей обладают прежде всего характеризующей силой. Но они выполняют одновременно и иную, собственно сюжетную функцию. Пластика действований толстовских героев являет собою осуществление их *контакта* друг с другом. Знаменательно, что Наташа Ростова неспособна общаться посредством одних только словесных смыслов: в письмах она не могла передать и тысячной доли того, что «привыкла выражать голосом, улыбкой и взглядом».

Жестово-мимический контакт между толстовскими героями занимает у Толстого иерархически привилегированное положение. Персонажи «Войны и мира» «используют» телесные движения так же, как и речь. Жестами, а чаще мимикой они задают друг другу вопросы и отвечают на них, что-то сообщают один другому. Так, говорится о спрашивающем взгляде Наташи, об обмене не только репликами, но также взглядами и улыбками между Николаем Ростовым и Соней, о встретившемся взгляде Наташи и Пьера, который договорил не сказанное словами. Обмен взглядами, улыбками, жестами; ответ словом на пластическое движение либо, напротив, движением на слово; способность человека чувствовать и понимать находящегося рядом человека не по смыслу произносимых им слов, а иначе, безотнositельно к ним — эти мотивы звучат на протяжении всего толстовского романа.

Нередко жестово-мимическое общение связано с непониманием людьми друг друга, с их холодностью и взаимной отчужденностью (интонационно-мимическое выражение недоброе-

¹ В. Гофман. Язык и стиль Чехова-драматурга. В его кн.: «Язык литературы». Л., Гослитиздат, 1936, стр. 365.

лательства Николая Ростова к Андрею Болконскому при первой их встрече; мимический «контакт» Пьера и Долохова на балу, обернувшийся дуэлью между ними). Но в большинстве эпизодов общение посредством взглядов и улыбок знаменует близость и душевное взаимопонимание людей. Именно в таких «пластических диалогах» воплощается толстовская идея нравственного единения людей как высшей нормы бытия.

При этом герои Толстого порой сами не замечают своего воздействия на присутствующих: влияют на окружающих произвольно. Вспомним сильное и глубокое впечатление князя Андрея от первой встречи с Наташей Ростовой, весело бегущей с дворовыми девушками по дорожке неподалеку от отрядненского дома; или первую реакцию Пьера на Платона Каратаева, который около него разувался и развешивал для сушки свою обувь.

В художественном мире Толстого, таким образом, нет и не может быть полного молчания как «противовеса» самораскрытию людей и их воздействию на окружающих. Уже самим присутствием среди других людей герой Толстого вступает с ними в общение.

Жестово-мимический контакт между героями и (шире) впечатления одних от наружности и поведения других нередко служат развитию действия: способствуют существенным переменам в жизни персонажей. Так, аккуратный, невеселый, отчетливый смех Сперанского оказался поводом для пересмотра Андреем Болконским своих позиций — началом нового этапа в его духовной жизни. Спасает жизнь попавшего в плен Пьера обмен взглядами между ним и Даву. А вот как решается личная судьба княжны Марьи и Николая Ростова: «Несколько секунд они молча смотрели в глаза друг другу, и далекое, невозможное вдруг стало близким, возможным и неизбежным».

Впечатления героев от наружности, движений, выражений лица близких людей становятся достоянием их внутренней жизни и неотъемлемой частью толстовской «диалектики души». Так, Наташа, влюбившаяся в Анатоля Курагина, мысленно рисует его лицо, жесты, улыбку. Княжна Марья воображает лицо отца в минуты его предсмертного смягчения; позднее она вспоминает о встрече с Николаем: «Его добрые и честные глаза с выступившими на них слезами... не выходили из ее воображения».

Толстовские напоминания о мельчайших нюансах мимики воплощают мысль автора об универсальности внеинтеллектуального и внеречевого контакта между людьми. Подобный кон-

такт, не устанавливаемый усилием ума и воли, часто не фиксируемый сознанием и являющийся «односторонним», по мысли Толстого, постоянен и первостепенно важен. Для общения героев живое восприятие наружности и поведения является не просто подспорьем, а насущной необходимостью. Именно движением, жестом, мимикой лица, взглядом, по убеждению автора «Войны и мира», осуществляется исконная «немолчаливость» человеческого бытия.

Толстовская пластичность, как видим, воплощает поэзию душевной открытости и безоглядной искренности. Она решительно отвергает подозрительность, недоверие и утаивание человеком чего-либо. Персонажи Толстого легко обнаруживают собственное мироотношение, свои умонастроения и импульсы, не умея и не считая нужным прятаться от стороннего глаза. Частное, личное, интимное не замыкается в себе, а открывает себя окружающему миру, вмешивается в него, в конечном счете — сливается с ним. Тайна для лучших героев «Войны и мира» — отнюдь не норма бытия, а лишь печальная необходимость, возникающая в исключительных, катастрофических ситуациях. Вспомним, как изолировала себя от общения с людьми и замкнулась Наташа после истории с Анатолем.

Вот несколько отрывков из писем писателя, относящихся ко времени работы над «Войной и миром». А. А. Толстой: «Я счастливый и спокойный муж и отец, не имеющий ни перед кем тайны» (61, 24). С. Н. Толстому: «Ты поверь мне и убедись раз навсегда, что ни я, ни Соня, ни тетинька *никогда про тебя не говорили и не можем говорить того между собой, чего мы тебе не скажем*, и поэтому будь с нами, со мной главное, совершенно свободен и прост» (61, 44). В письме Т. А. Берс (Кузминской) Л. Н. Толстой сетует о своей и ее неполной искренности, выражает огорчение, что оба они будто бы втайне один от другого обсудили друг друга и скрывали свое мнение: «Я с тобой был иногда не совсем искренен. Я не буду больше, и ты будь совсем искренна со мной» (61, 118).

Сквозящая здесь убежденность, что отношения людей должны и вполне могут строиться на началах *полной* душевной открытости, расположения, искренности, и сказалась в изображении жестово-мимического общения между героями «Войны и мира».

Есть вместе с тем многозначительная разница между характером личных контактов героев «Войны и мира» — и самого автора. Искренность, открытость, доверие достаются первым без всяких усилий и не составляют какой-либо проблемы.

Сам же Л. Н. Толстой, судя по его письмам и другим биографическим материалам, напряженно и целеустремленно, рефлексивно и морализующе (и не всегда успешно) «устанавливал» искренность между собой и близкими людьми. Эта ясно ощущаемая нетождественность нравственного мира героев и автора свидетельствует, по-видимому, что «Война и мир» — это своего рода поэтическое предание, отмеченное идеализацией ушедшего времени.

Толстовская поэзия доверия к человеку, поэзия душевной открытости и абсолютной непричастности притворству, игре, маске — это своеобразное наследование многовековой художественной традиции эпического творчества. Вспомним характеристику М. М. Бахтиным эпического человека, в котором «нет ничего, что существовало бы принципиально только для него самого и не могло бы быть адекватно опубликовано (выражено вовне)»¹. Ученый здесь отождествляет возможность «опубликования» того, что в человеке есть, с возможностью прямого, исчерпывающе полного выражения внутреннего во внешнем (зримом жесте и слышимом слове). В традиционном эпическом творчестве одно другому действительно закономерно сопутствовало.

Но совсем иное дело — эпос толстовский. Герои «Войны и мира», готовые открыться окружающим, однако, не в состоянии исчерпать свой разноплановый и богатый внутренний мир в видимом и слышимом действовании. В них, говоря словами Бахтина, много того, что не может быть «выражено вовне» в общепонятных формах. Но в них нет решительно ничего — ни в Наташе, ни в Пьере, ни в капитане Тушине, ни в Кутузове, — что они хотели бы утаить и спрятать от окружающих, что «не могло бы быть адекватно опубликовано».

В этом отношении как бы итоговой формулой поэтики «Войны и мира» является экспозиционная характеристика героини следующего толстовского романа: «Анна была совершенно проста и ничего не скрывала, но... в ней был другой какой-то, высший мир недоступных для нее (Кити.— В. Х.) интересов, сложных и поэтических». И в той же двадцатой главе первой части романа: «Кити увидела в ее (Анны.— В. Х.) глазах тот особенный мир, который ей не был открыт».

В этих словах — один из парадоксов толстовского творчества (и «Войны и мира» — в гораздо большей степени, чем последующих произведений): близкие писателю герои свобод-

¹ М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики, стр. 388.

ны от стремления что-то скрыть от окружающих, они, говоря словами М. М. Бахтина, готовы к «опубликованию» самих себя, но тем не менее не открыты полностью даже заинтересованному взгляду, а потому загадочны и таинственны, как Наташа для Андрея Болконского, как он сам для всех Ростовых, Платон Каратаев для Пьера, княжна Марья для Николая. Лучшие из героев «Войны и мира» не прячут себя от окружающих, они доверчивы и бесхитростны, но в то же время не в состоянии себя исчерпать в общении — для этого они слишком сложны и глубоко...

И повествователь с его аналитической, неживописующей манерой как бы идет навстречу импульсу героя — *полностью* раскрыть себя перед другими людьми. В данном случае — это читатели романа-эпопеи.

Последующей литературой, в основном западноевропейской, толстовского рода поэзия открытости человека окружающему миру больше разрушалась критически-недоверчивым анализом, скепсисом и подозрительностью, нежели наследовалась. Сошлемся на разложение «классических чувств» М. Прустом, который, по словам А. Моруа, «наблюдает своих героев со страстным и вместе с тем холодным любопытством натуралиста»¹. Вспомним беспощадно-суровые слова Хемингуэя, что самое фальшивое в жизни людей — это так называемые задушевные разговоры; ироническое суждение П. Валери, что «быть искренним значит, мысленно находясь в чужом обществе, выдавать себя за того же, за кого выдаешь себя с глазу на глаз с собой»². Прочитируем Т. Манна: «Людам чувства свойственна внешняя выразительность, ибо она вытекает из тщеславия чувства, которое откровенно и без стеснения о себе заявляет; выразительность — это порождение большой и нежной души, где слабость и смелость, бесстыдство и благородство, естественность и нарочитость сплавляются в актерство высшей марки»³.

У Толстого же человеческая искренность начисто свободна от подобных подозрений. И вряд ли об этом следует говорить как о наивности и неискушенности писателя. Скорее это выражение высокой мудрости, которая осталась невнятной для многих крупных художников слова нашего столетия.

¹ А. Моруа. Литературные портреты. М., «Прогресс», 1971, стр. 220.

² П. Валери. Об искусстве. М., «Искусство», 1976, стр. 189.

³ Т. Манн. Иосиф и его братья, т. 1. М., «Художественная литература», 1968, стр. 107.

Итак, в центре видимой реальности «Войны и мира» не природа сама по себе и не мир вещей, чему уделено так много внимания у Гоголя, Гончарова, Тургенева. «Доминанту» зримых картин здесь составил человек. Видимый мир представляется читателю толстовского романа как бы переполненным, предельно насыщенным выразительно значимыми жестами, выражениями лиц, взглядами — как шар из сна Пьера, всплошную состоящий из подвижных капель.

При этом художественная пластика «Войны и мира» полемизирует с традиционным, классическим эпосом. По мысли А. Ф. Лосева, эпический стиль склонен «к изображению всего объективного и по преимуществу телесного, «вещественного»: «Отсутствие интереса ко внутренним переживаниям личности с необходимостью приводило к бесконечно внимательной и бесконечно обстоятельной фиксации всего внешнего». Здесь воспроизводилось «все острое и выразительное для обыкновенного чувственного восприятия»¹. Толстому же, как мы убедились, свойственно нечто диаметрально противоположное.

Но как ни глубокий, как ни многоплановый спор Льва Толстого с его великими предшественниками по жанру, наследие эпического творчества, несомненно, живет в «Войне и мире». Так, будучи свободной от традиционной знаковости и клишированности, от театрализованной гиперболы и овнешняющей энергии, пластика близких автору персонажей вместе с тем подобна формам поведения героев прежних эпосов. Речь идет прежде всего о неспрятанности мотивов и стимулов действия.

Исполненная напряженнейшего психологизма, скупая, подтекстовая толстовская пластика, таким образом, не только противостоит внепсихологической скульптурности классической эпопеи, но и парадоксальным образом наследует традицию этого жанра. Законы современного ему психологизма Лев Толстой согласовал с сущностным требованием эпического творчества, чего не было ни в «Думах» Рылеева, ни в «Полтаве» Пушкина, ни в «Тарасе Бульбе» Гоголя, ни в «Тиле Уленшпигеле» Костера. В этом — художественная уникальность «Войны и мира».

¹ А. Ф. Лосев. Гомер. М., Учпедгиз, 1960, стр. 145, 127.

М. ЕРЕМИН

ПОДРОБНОСТИ И СМЫСЛ ЦЕЛОГО ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ТЕКСТОМ ПОВЕСТИ „СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА”



I

Сначала, по-видимому, следует сказать несколько слов насчет термина *подробность*. В наше время это слово попадает почти во всех литературно-критических и историко-литературных работах, но берут его чаще всего для обозначения какой-то малой и второстепенной дольки самой воспроизводимой действительности и совсем редко, от случая к случаю,— для обозначения одного из элементов художественного повествования. Может быть, по этой причине это-

го слова и нет ни в одном из новейших словарей поэтических терминов. Между тем оно стало термином, обозначающим элемент художественного повествования и — еще шире — всякого художественного текста, еще во времена Пушкина.

Вот высказывание самого Пушкина (речь у него идет о поэзии Овидия): «Героиды, элегии любовные и самая поэма «*Argi amandi*», мнимая причина его изгнания, уступают «Элегиям Понтийским». В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности, и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли! Сколько живости в подробностях!»¹ Здесь говорится именно о поэтических, художественных подробностях. Восхищение *живостью* этих подробностей позволяет заключить, что, по мнению Пушкина, их выразительность в какой-то мере предопределялась их *жизненной* достоверностью, то есть точностью и оригинальностью в воспроизведении подробностей реальной *жизни*. Но не только этим.

Художественные подробности всегда и неизбежно так или иначе соотносятся с подробностями действительного мира, но не тождественны им. Каждая из них отличается от своего жизненного «оригинала» прежде всего тем, что она — идеальное построение, некая цельность, сотворенная средствами языка; кроме того, — и это особенно важно — совокупность художественных подробностей никогда не бывает простым воспроизведением соответствующей совокупности подробностей жизни: художественные подробности отобраны и соотнесены между собою по тем особым законам, по которым создано и все данное художественное целое.

Тут снова полезно обратиться к Пушкину, в прозе которого Л. Толстой, как известно, видел настоящую школу искусства повествования. В одной из своих рецензий Пушкин замечает: «Автор не спешит своим рассказом, останавливается на подробностях, заглядывает в сторону, но никогда не утомляет внимания читателя»². И опять мы встречаемся с мыслью о том, что выразительные, *живые* подробности интересны сами по себе. Тогда почему же они могут утомлять внимание читателя? Дело в том, что интерес к подробностям никогда не может быть самодовлеющим. Цель их введения состоит между прочим и в том, чтобы направлять и усиливать интерес к главному пред-

¹ Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 84.

² Там же, т. XI, стр. 92—93.

мету повествования, то есть, иными словами, к содержанию данного произведения. Если же такая соотнесенность не достигнута, то подробности, какое бы сильное впечатление они ни производили, в конце концов действительно будут утомлять, потому что, как любил говорить Пушкин, они «ни к чему не ведут».

Но единой, раз и навсегда определенной *меры* соотнесения смысла каждой подробности и содержания всего произведения как целого не существует. Конечно, есть для всех писателей без исключения один критерий: любая подробность должна быть интересной и выразительной; в противном случае само чтение не может состояться — ведь читаем-то мы от подробности к подробности. Однако можно сказать, что этот критерий обретает реальную действенность через отрицание своей всеобщности: при всех прочих равных условиях подробности тем интереснее, чем полнее выражается в них своеобразие *этого* писателя, особенность его жизненного опыта, его воззрений на мир. В облике каждой подробности узнается «лицо» писателя; она — микрокосм его стиля. Но и в творчестве одного писателя эта мера не может быть постоянной, поскольку содержание каждого его произведения в известной степени индивидуально. Всякий раз она определяется заново.

В творческих исканиях Толстого это сказалось необычайно рельефно. Противоречие между подробностями и целым он стал осознавать еще тогда, когда только начинал писать, по позднейшей его терминологии, художественное. На первых порах оно представлялось ему в форме открытой еще романтиками коллизии между словом и мыслью, точнее, между словом и поэтической идеей. Характерна в этом отношении дневниковая запись, сделанная им 3 июля 1851 года: «Я думал: пойду, опишу я, что вижу. Но как написать это. Надо пойти, сесть за закапанный чернилами стол, взять серую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумаге буквы. Буквы составят слова, слова — фразы; но разве можно передать чувство. Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно» (46, 65). В этих строках уже «весь» Толстой. Здесь уже есть и это нетерпеливое стремление кратчайшим путем «перелить в другого свой взгляд», то есть свои чувства и мысли (и не предопределены ли его занятия педагогикой; его философско-публицистические отступления в «Войне и мире», его позднейшая склонность к жанру притчи именно этим стремлением?); и это постоянное, особенно обострившееся в последние десятилетия жизни Толстого восприятие

вещей как чего-то чуждого и даже враждебного духовной деятельности человека (запачканный чернилами стол, серая бумага, чернила, пачкающие пальцы); и, наконец, эта недоверчивая настороженность ко всему, что включает в себе хоть малую долю условности (буквы, слова, фразы).

«Описание недостаточно»... Но уже собственный опыт творчества убедил Толстого, что для писателя-художника на его пути к «другому» оно неизбежно, а стало быть, необходимо и внимание к подробностям, потому что описание как нечто целое образуется от подробности к подробности. И конечно, неизбежно возникал вопрос о мере. «Не продолжал повесть, — читаем в дневниковой записи от 22 марта 1852 года, — частью оттого, что не успел, а частью оттого, что я сильно начинаю сомневаться в достоинстве первой части. — Мне кажется слишком подробно, растянуто и мало жизни» (46, 99). Развитие мыслей, так сказать, впрямую тоже не удовлетворяет его; это он называл рассуждениями, которые, казалось ему, порой имеют «претензию на логичность и глубину мыслей...» (46, 106). И, наконец, запись, давно уже обратившая внимание исследователей: «Я увлекался сначала в генерализацию, потом в мелочность, теперь, ежели не нашел середины, по крайней мере понимаю ее необходимость и желаю найти ее» (46, 121).

Поиски «середины», то есть меры соотношения подробностей и смысла целого, не прекращались никогда, и в каждом новом произведении это соотношение так или иначе изменялось¹. Но одна из тенденций этих поисков, по-видимому, состояла в том, что со временем Толстой придавал все большее и большее значение «содержательности» подробностей. Именно об этом преимущественно идет речь в письме Н. Н. Страху от 23—26 апреля 1876 года: «...Ваше суждение о моем романе верно, но не всё — т. е. всё верно, но то, что вы высказали, выражает не всё, что я хотел сказать... Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обе-

¹ Павел Громов определяет эту «середицу» как «единство эмоции и реальности, описательности и психологизма» («О стиле Льва Толстого». Л., «Художественная литература», 1971, стр. 21). С этим трудно согласиться прежде всего потому, что неясен сам принцип противопоставления эмоции и реальности: если речь идет о действительности как предмете изображения, то эмоция — одна из реальностей; а если — об искусстве повествования, то вполне возможна и реалистичная эмоциональность.

дает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения» (62, 268—269).

Эти мысли в наше время хорошо известны.

В нашей статье следует обратить внимание на то, что, если, с одной стороны, содержание произведения более или менее полно обнаруживается лишь в «системной» совокупности подробностей, то, с другой стороны, любая подробность, как бы ни была она с первого взгляда выразительна и важна, полностью раскрывает свое значение только в контексте. Стало быть, нужен «второй взгляд», на какой-то стадии чтения необходимо возвратиться и всмотреться в нее уже в свете раскрывающегося содержания произведения как целого. При чтении повести «Смерть Ивана Ильича», как, впрочем, и почти всех произведений, созданных Толстым в последние тридцать лет его жизни, особенно необходимо иметь это в виду.

II

В начале повествовательного произведения некоторые подробности несут особый заряд будущего (речь, конечно, идет о новеллистическом, эпическом времени) — гораздо более сильный, чем в других частях этого произведения; иногда они содержат в себе намек на какие-то обстоятельства или события, по-видимому важные для понимания всего произведения; при этом внимание читателя сразу же устремляется к «развязке», то есть к тому пункту повествования, где станет ясно, «чем все это кончилось»; в других случаях каждая такая подробность заключает в себе некую смысловую парадоксальность, разрешение которой естественно искать в ходе дальнейшего повествования. В «Холстомере», например, в первой же фразе сообщается о визгливом ржанье «повздоривших за что-то лошадей»; чуть позже говорится, что те же лошади «нисколько не испугались и не оскорбились насмешливым тоном табунщика, они *сделали вид*, что им все равно...»; несколькими стро-

ками ниже помещена такая подробность: пегий мерин «не *засмеялся*, не рассердился, не *нахмурился*...»¹. Если лошади думают и чувствуют, как люди, то они, пожалуй, и заговорить могут... О чем?.. Читатель стремится угадать, что будет дальше, и на каждом шагу убеждается, что реальность повествования несравнимо сложнее и содержательнее его догадок. В противном случае чтение, как известно, прекращается.

В первой главе «Смерти Ивана Ильича» такого почти открытого «завлечения» в даль повествования, по-видимому, нет; вполне возможные при таком заглавии намеки на какую-то криминальную или, по крайней мере, семейную тайну, которая возбудила бы читательское любопытство и «оправдала» дальнейшее повествование, здесь отсутствуют. Хотя Иван Ильич и умер всего лишь сорока пяти лет, но его смерть никому не показалась ни внезапной, ни, тем более, загадочной. Повесть начинается с конца: в первой ее главе рассказывается о том, что при «нормальном» развитии фабулы должно было быть сообщено в последней или в эпилоге. Какова же цель этой «перестановки»? Читаем на первых страницах главы:

«Иван Ильич был сотоварищ собравшихся господ, и все любили его. Он болел уже несколько недель; говорили, что болезнь его неизлечима. Место оставалось за ним, но было соображение о том, что в случае его смерти Алексеев может быть назначен на его место, на место же Алексеева — или Винников, или Штабель. Так что, услышав о смерти Ивана Ильича, первая мысль каждого из господ, собравшихся в кабинете, была о том, какое значение может иметь эта смерть на перемещения или повышения самих членов или их знакомых.

«Теперь наверно получу место Штабеля или Винникова, — подумал Федор Васильевич. — Мне это и давно обещано, а это повышение составляет для меня 800 руб. прибавки, кроме канцелярии».

«Надо будет попросить теперь о переводе шурина из Калуги, — подумал Петр Иванович. — Жена будет очень рада. Теперь уж нельзя будет говорить, что я никогда ничего не сделал для ее родных».

Субъективное начало в так называемой объективной форме повествования у Толстого обыкновенно выражается не менее определенно, чем у большинства русских писателей его времени: с первых же страниц «Войны и мира» вы не можете не заметить резкой контрастности в освещении таких, к примеру,

¹ Курсив здесь и в дальнейшем мой. — М. Е.

фигур, как князь Андрей, с одной стороны, и Ипполит Курагин — с другой. Здесь же Толстой последовательно воздерживается от различающих характеристик и оценок: «*все любил*»; «мысль *каждого* из господ», «*было* соображение». Федор Васильевич и Петр Иванович выделены, по-видимому, лишь для образца: они думали, как *все*.

Но вот несколькими строками ниже мы узнаем, что они — Федор Васильевич с Петром Ивановичем — были *ближайшими* друзьями Ивана Ильича. Ни одна из этих подробностей не вызвала ни малейшего изменения в голосе повествователя, но зато он расположил их так, что необходимость сопоставления возникает сама собой, и тогда они начинают как бы подсвечивать друг друга, обнаруживая при этом новые смысловые грани. На самом деле, что же означает на языке этих людей слово «*любить*», если при известии о смерти их *любимого* сотоварища и друга в сердце каждого из них не промелькнуло и тени чувства утраты? И не механически ли прозвучало в устах Петра Ивановича, только что обдумавшего мысль о переводе калужского шурина, слово «*жалко*»? И это еще не все: «...самый факт смерти близкого знакомого вызвал во *всех*, узнавших про нее, как *всегда*, чувство *радости* о том, что умер он, а не я.

«Каково, умер; а я вот нет», подумал или почувствовал *каждый*».

Может быть, сотоварищи Ивана Ильича так бесчувственно восприняли известие о его смерти просто, как говорится, по недостатку воображения: ведь в этот момент перед их сознанием было еще только ее наименование? Толстой дает нам возможность проверить это предположение: два сотоварища Ивана Ильича побывали в этот день у Головиных и увидели само, если можно так сказать, лицо смерти. Шварц вышел из комнаты мертвеца все с той же, как у всех, мыслью: «глупо распорядился Иван Ильич; то ли дело мы с вами». Может быть, Шварц был слишком игрив для серьезных размышлений о тайне смерти? Но Петр Иванович, ближайший друг покойного Ивана Ильича, увидел, как Шварц подмигнул ему, и, поняв выраженную этой гримасой жизнерадостную мысль, не только не нашел в этом ничего неподобающего моменту, а, напротив, подумал, что «изящная торжественность» Шварца в сочетании с присущей ему игривостью «здесь имела особую соль».

Сам он, войдя в комнату мертвеца, не испытал ни потрясения, ни — хотя бы! — смущения; он был озабочен только тем, «что ему там надо будет делать». Потом, крестясь и «как

будто» кланяясь, он разглядывал сначала комнату и присутствующих в ней, и только после того, как «движение крещения рукою показалось ему уж слишком продолжительным, он приостановился и стал разглядывать мертвеца». Петр Иванович старался подвести свои впечатления под знакомые ему стереотипы: «Мертвец лежал, как *всегда* лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки утонувши окоченевшими членами в подстилке гроба, с навсегда согнувшеюся головой на подушке, и выставял, как *всегда* выставяют мертвецы, свой желтый восковой лоб с взлизями на ввалившихся висках и торчащий нос, как бы надавивший на верхнюю губу». Однако в выражении лица покойного «был еще упрек или напоминание живым. Напоминание это показалось Петру Ивановичу неуместным или, по крайней мере, до него не касающимся. Что-то ему стало неприятно...»

Но это была лишь минутная слабость: «Один взгляд на игривую, чистоплотную и элегантную фигуру Шварца освежил Петра Ивановича. Петр Иванович понял, что он, Шварц, стоит выше этого и не поддается удручающим впечатлениям. Один вид его говорил: *инцидент* панихиды Ивана Ильича никак не может служить достаточным поводом для признания порядка заседания нарушенным, т. е. что ничто не может помешать нынче же вечером щелконуть, распечатывая ее, колодой карт, в то время как лакей будет расставлять четыре необожженные свечи; вообще нет основания предполагать, чтобы *инцидент* этот мог помешать нам провести приятно и сегодняшний вечер. Он и сказал это шопотом проходившему Петру Ивановичу, предлагая соединиться на партию у Федора Васильевича».

Ясно, что бесчувственное, в сущности, циническое отношение этих людей к смерти близкого своего сотоварища объясняется отнюдь не скудостью воображения; дело, оказывается, в некоем твердом, глубоко укоренившемся убеждении, согласно которому смерть как таковая должна между живущими считаться вроде бы и несуществующей вовсе. Факт смерти кого-либо из близких людей не то что не отменяет, но даже и в малой мере не колеблет этого убеждения: в служебной сфере он может быть уподоблен факту перевода одного из сотоварищей в другое ведомство или в другой город — в обоих случаях освобождается место и происходят соответствующие, как правило приятные и выгодные, должностные перемещения; а в сфере неслужебной смерть близкого человека обостряет, как бы даже обновляет сознание полноты и бесценности жизни —

именно такой, какая считается приличной и приятной в среде, к которой принадлежат Шварц с Петром Ивановичем.

Одно только в этом успокоительном убеждении было неудобство, что его не принято высказывать вслух и открыто следовать ему; его сторонникам приходилось делать визиты соболезнования, говорить соответствующие случаю слова, вздыхать, изображать на лице скорбь — одним словом, принимать участие в скучной, никому, с их точки зрения, не нужной игре.

III

Разумность такого отношения к смерти в этой среде признавалась *всеми* — независимо от степени близости к умершему. Супруга Ивана Ильича — Прасковья Федоровна, например, в этом отношении может быть поставлена рядом с самим Шварцем. Скорби она не испытывала, но хорошо знала, что ей как жене покойного без выражений скорби обойтись нельзя, и поэтому время от времени принималась плакать; прежде чем начать разговор с Петром Ивановичем, «она вынула чистый батистовый платок и *стала* плакать»; но стоило только буфетчику Соколову сообщить, что за место на кладбище нужно будет заплатить 200 руб., как она «перестала плакать». Причину столь быстрых перемен Прасковья Федоровна объяснила вполне в духе Шварца: «— Я нахожу притворством уверять, что я не могу от горя заниматься практическими делами. Меня, напротив, если может что не утешить... а развлечь, то это заботы о нем же.— Она опять достала платок, как бы *собираясь* плакать, и вдруг, как бы пересиливая себя, встряхнулась и *стала* говорить спокойно».

Но, решив, видимо, что такое объяснение разыгрываемой ею пантомимы с батистовым платком все-таки недостаточно, и вместе с тем желая несколько смягчить резкость перехода к «делу» (откровенно житейски-корыстному и к «нему», то есть к Ивану Ильичу, не имевшему никакого отношения), она заговорила о страданиях:

«— В последние дни он ужасно страдал.

— Очень страдал? — спросил Петр Иванович.

— Ах, ужасно! Последние не минуты, а часы он не переставая кричал. Трое суток сряду он, не переводя голоса, кричал. Это было невыносимо. Я не могу понять, как я вынесла это; за тремя дверьми слышно было. Ах! что я вынесла!»

Прасковья Федоровна лицедействует, как заправская вто-

порозрядная провинциальная актриса («Ах!», «Ах!»); зато и повествователь, даже в этой сцене воздержавшийся от прямой оценки поведения персонажа, заставил ее «проговориться» — тоже по законам драматической выразительности: ведь этой градацией — «не минуты, а часы», «трое суток сряду» — она прозрачно намекнула, что трое суток не спала и, следовательно, находилась у «его» постели; но, занесшись в патетике лжи, она не заметила, как сообщила изобличающую подробность — «за тремя дверьми слышно было»; а вторая градация — «невыносимо», «как я вынесла», «Ах! что я вынесла!» — совсем уж недвусмысленно говорит, что рассказчица не «ему», то есть мужу, сострадает, а самой себе соболезнует.

На собеседника ее короткий, но, как она надеялась, достаточно эффектный рассказ произвел совсем не то впечатление, на какое она рассчитывала. «Мысль о страдании человека, которого он знал так близко... несмотря на неприятное сознание притворства своего и этой женщины, вдруг ужаснула Петра Ивановича. Он увидал опять этот лоб, нажимавший на губу нос, и ему стало страшно за себя».

Только что, всего несколько минут назад, он был убежден, что в комнате, куда он вошел, лежит не покойный Иван Ильич, а *мертвец* (он так ее и называл — «комната мертвеца»); что печать смерти на лице Ивана Ильича — это маска, какая может быть только у *мертвецов*; она — нечто постороннее, чуждое миру, в котором он живет, и конечно же совсем, так сказать, абсолютно неприложима к его, Петра Ивановича, собственному лицу. Потому-то он и сумел так легко отмахнуться от неприятного ощущения, вызванного запечатлевшимся на лице покойного упреком или напоминанием, и, по примеру Шварца, стать «выше этого».

Теперь же он понял, что на этом лице видны также и следы невероятных страданий; этот крик «трое суток сряду», «не переводя голоса», проник в самое сердце Петра Ивановича и вызвал в нем настоящую боль, то есть ответное страдание — страдание.

Удастся ли теперь Петру Ивановичу преодолеть «удручающие впечатления» и стать «выше этого»? Ведь страх «за себя» прямо подводил его к мыслям о тайне смерти. Тут вполне возможно предположение, что уроки Шварца на этот раз могут и не помочь и что оптимизм, основанный на признании смерти как бы несуществующей, не так уж спасителен и устойчив, как принято думать в кругу сотоварищей и единомышленников Шварца. Такой поворот в развитии фабулы, а следовательно, и

в становлении всего содержания повести, по-видимому, вполне возможен — и не только по логике читательского восприятия.

Как свидетельствуют сохранившиеся рукописи, в первоначальных вариантах повести рассказ велся «от первого лица», но в окончательном тексте Толстой избрал так называемую объективную форму повествования. В первоначальных вариантах начало повести, по некоторым признакам соответствующее первой главе окончательного текста, содержало в себе фабульную мотивировку; здесь рассказывалось, как Прасковья Федоровна передала одному из близких друзей мужа — Михаилу Семеновичу Творогову (в окончательном тексте на его место поставлен Петр Иванович) — дневник, который вел Иван Ильич в короткие промежутки между приступами страшных болей. Сам Иван Ильич так определял цель этих своих записей: «Все вокруг меня ложь, жена моя ложь, дети мои ложь, я сам ложь... Есть во мне, видно, маленькая, крошечная частица правды, и она-то — я самый, и она-то теперь, перед смертью, заявляет свои права; и она-то страдает, ее-то душат со всех сторон, забивают, и это мне больно, больно так, что хоть бы скорее смерть. Пусть потухнет или разгорится эта искра. Теперь же одна жизнь моя — это самому с собой среди этой лжи думать правду. Но чтобы яснее думать ее, чтобы найти эту правду, когда ложь затопит меня, я хочу написать ее. Буду писать, пока силы есть, буду перечитывать, а кто-нибудь после прочтет и может быть охнет» (26, 509—510).

Произошло так, как и предполагал Иван Ильич: Михаил Семенович Творогов, прочитав его дневник, сделал следующую запись:

«Нельзя и нельзя и нельзя так жить как я жил как я еще живу и как мы все живем.

Я понял это вследствие смерти моего знакомого Ивана Ильича и записок которые он оставил.

Опишу то как я узнал о его смерти и как я до его смерти и прочтения его записок смотрел на жизнь» (26, 519).

Таким образом, в повесть должны были быть включены два дневника-исповеди (самого Ивана Ильича и его друга — Михаила Семеновича Творогова; кроме этого, в повести был рассказ Творогова о его визите Головиным в день панихиды и о том, как жил Иван Ильич до смертельной болезни. В окончательном тексте повести только этот рассказ (с некоторыми изменениями) и сохранился, а оба дневника — отсутствуют.

Вопрос о том, почему Толстой предпочел здесь объективную форму повествования,— сложный и требует специального исследования; но одна из причин этого предпочтения, по-видимому, предопределена характером и масштабом цели, которая была поставлена перед записками Михаила Семеновича. Он, как и заступивший его место Петр Иванович, узнал о страданиях Ивана Ильича от Прасковьи Федоровны и, в точности как и тот, сразу же почувствовал острый приступ страха за себя. Но тут же и успокоился — при помощи все того же общепринятого в его среде умозаключения: «Иван Ильич умер и кричал 18 часов, это так, но я это другое дело» (26, 508).

Переворот в его взглядах на жизнь и смерть, о котором он пишет в приведенных выше программных тезисах, произошел только после прочтения записок Ивана Ильича. Что нового для себя узнал Михаил Семенович, читая эти записки? Что вся его жизнь, как и жизнь всех людей его круга, преисполнена лжи? Но это ему было известно и раньше; ведь он так же, как и Петр Иванович, ясно отдавал себе отчет, что все его поведение у гроба Ивана Ильича — притворно, то есть лживо. Быть может, Михаил Семенович, читая дневник Ивана Ильича, был поражен мыслью о правде как высшей ценности человеческого бытия? Но тут неизбежно вставал вопрос о возможностях и условиях воздействия этой мысли. Могла ли идея правды, если бы она была выражена в дневнике даже с наивысшей силой, сразу и до основания перевернуть все мировоззрение человека, очевидно мало чем отличавшегося от большинства своих соотечественников?

Толстой в конце концов, по-видимому, должен был ответить на этот вопрос отрицательно: в случае положительного ответа естественно напрашивался вывод, что и любой соотечественник Ивана Ильича, прочитав его дневник, немедленно же изберет путь правды. Стало быть, и Шебек (в окончательном тексте его место занял Шварц) способен переродиться? Вряд ли что-нибудь подобное с ним могло произойти, как не произошло этого и с его единомышленницей — Прасковьей Федоровной. А она хоть и пряталась за «тремя дверьми», но все-таки слышала, а изредка ей приходилось и видеть, как страдал Иван Ильич; «пробежала» она и его дневник, но ничего в нем, кроме болезненного ослабления ума да утраты ясности и силы выражения, не вычитала.

Но если Шебек и его единомышленники останутся при своих прежних убеждениях, то Михаилу Семеновичу нечего с ними будет делать, и он должен будет устраниваться от всякого общения с ними, то есть *уйти* из общества, в котором Шебек (Шварц) имеет репутацию самого приятного сотоварища.

О необходимости такого ухода Михаил Семенович не пишет, хотя он, конечно, не мог не заметить, что это неизбежно следует из новых его воззрений на жизнь и на смерть. И не пишет, может быть, просто потому, что ответ на вопрос, *как* выйти из круга основанной на лжи, но привычной для него жизни, равно как и ответ на вопрос, *куда* уйти, мог ему на первых порах казаться едва ли не само собой разумеющимся — раз есть решение жить по-новому.

В то время, когда складывалась первоначальная редакция повести (1881—1884 гг.), Толстому тоже, вероятно, казалось, что сложность этих вопросов слишком преувеличивается. В те же годы он писал статью (разросшуюся к концу работы над ней в целую книгу) «Так что же нам делать?»; в решении вопроса, поставленного в заглавии этого труда, он исходил из следующей мысли: чтобы помочь потерявшемуся, бедствующему человеку или человеку, погрязшему в сытой, бездельной, паразитической жизни, нужно помочь ему «переменить его мирозерцание. А чтобы переменить мирозерцание другого человека, надо самому иметь свое лучшее мирозерцание и жить сообразно с ним...» (25, 207). В конце труда, изложив новое свое мирозерцание и рассказав, как в соответствии с ним он отказался от многих привычек и запросов, которые в так называемом образованном обществе признаются нормальными и даже необходимыми, а на самом деле являются ослабляющими и развращающими излишествами (обильная, дразнящая притупленный вкус пища, дорогая, предназначенная для ничегонеделания одежда, предметы комфорта, роскоши и т. д.), и стал работать физическую работу (что, однако, вовсе не помешало его специальным, то есть писательским, занятиям), Толстой старался убедить своих читателей, что такая перемена в жизни совсем не трудна. Для этого нужно:

«Первое: не лгать перед самим собой, как бы ни далек был мой путь жизни от того истинного пути, который открывает мне разум.

Второе: отречься от сознания своей правоты, своих преиму-

ществ, особенностей перед другими людьми и признать себя виноватым.

Третье: исполнять тот вечный, несомненный закон человека — трудом всего существа своего, не стыдясь никакого труда, бороться с природою для поддержания жизни своей и других людей» (25, 392).

Статья «Так что же нам делать?» дописывалась в те же дни, когда завершалась работа и над повестью — в ее последней редакции. Люди, хорошо осведомленные в обстоятельствах творческой работы Толстого, уговаривали его поскорее закончить статью или, может быть, даже на время оставить ее, чтобы, не отрываясь, готовить к изданию художественные вещи, и прежде всего «Смерть Ивана Ильича». В письме С. А. Толстой он ответил на эти уговоры так: «Я не отчаиваюсь, и ужасно желаю написать Ивана Ильича, и сейчас ездил и думал о нем, но не могу тебе выразить, до какой степени я весь поглощен теперь этой работой, уже тянущейся несколько лет и теперь приближающейся к концу. Нужно самому себе выяснить то, что было неясно, и отложить в сторону целый ряд вопросов, как это случилось со мной с вопросами богословскими» (83, 523). Можно с большой степенью вероятности предположить, что среди вопросов, отложенных в сторону, то есть или совсем не затронутых в статье, или освещенных с недостаточной полнотой, были и вопросы о том, *как* уйти, то есть какие конкретные шаги нужно предпринять, чтобы освободиться от воздействия условий жизни привилегированного общества, и *куда* уйти. Указание только на свой личный опыт он тогда, по-видимому, считал недостаточным. И можно понять почему: эти вопросы — как уйти и куда уйти — мучили его до последних дней жизни.

Но если на эти вопросы не было тогда ответов в духовном, интеллектуальном и житейском опыте самого Толстого, то, разумеется, еще меньшей была вероятность их решения, исходя из идей, доступных Ивану Ильичу или Михаилу Семеновичу Творогову. Стало быть, введение в повесть двух дневников утрачивало смысл, а вместе с тем отпала и необходимость повествования «от первого лица». Однако трудность решения этих вопросов свидетельствовала не только о том, что еще не были отысканы пути и средства ухода, но и о гигантских масштабах той страшной силы, которую сам Толстой называл обычно инерцией жизни. Именно эта сторона проблемы и стала ядром содержания как всей повести в целом, так и ее первой главы.

Петр Иванович, осознав и, видимо, осудив свое притворство, как будто бы вплотную подступил к той грани, за которой начинается не только переживание ужаса смерти, но и предощущение ее тайны: «Трое суток ужасных страданий и смерть. Ведь это сейчас, всякую минуту может наступить и для меня», подумал он, и ему стало на мгновение страшно. Но тотчас же, он сам не знал как, ему на помощь пришла обычная мысль, что это случилось с Иваном Ильичом, а не с ним, и что с ним этого случиться не должно и не может; что, думая так, он поддается мрачному настроению, чего не следует делать, как это очевидно было по лицу Шварца. И, сделав это рассуждение, Петр Иванович успокоился и с интересом стал расспрашивать подробности о кончине Ивана Ильича, как будто смерть была такое приключение, которое свойственно только Ивану Ильичу, но совсем не свойственно ему».

И снова — уже в четвертый раз — Шварц! При первой встрече — на лестнице — и подмигиванием своим и напускной торжественностью он как бы задавал Петру Ивановичу тон его предстоящего поведения; при второй — он уже был игрив как будто напоказ, нагло «выше этого»; при третьей — Шварц еле прикрито издевается над самой возможностью проявления искренней печали по умершем; он «печально подмигнул Петру Ивановичу», но это была печаль совсем другого рода: «Вот-те и винт! Уж не взыщите, другого партнера найдем». А четвертая встреча была, так сказать, заочная; Петр Иванович вспомнил только его лицо, но в этом лице был прямой, строгий запрет на печаль, было что-то едва ли даже не мефистофельское (и не это ли явилось причиной замены Шебека Шварцем: Шварц — черный — черт?).

Теперь Петр Иванович окончательно освободился от страха за себя и от сострадания Ивану Ильичу, теперь он вполне на уровне Шварца: тот смотрел на факт смерти Ивана Ильича как всего лишь на неприятный *инцидент*, а этот, может быть, даже игривее — как на *приключение*. Если Петр Иванович в разговоре с Прасковьей Федоровной еще и притворялся, то гораздо хладнокровнее, увереннее, чем до последнего урока Шварца. На панихиде Петр Иванович уже не крестился и, стало быть, не пытался «немножко как будто кланяться»; «свечи, стоны, ладан, слезы, всхлипывания» не подействовали на него. «Он не взглянул ни разу на мертвеца и до конца не поддался расслабляющим влияниям и одним из первых вышел».

Приключение со смертью Ивана Ильича завершилось. «Петру Ивановичу особенно приятно было дохнуть чистым воздухом после запаха ладана, трупа и карболовой кислоты.

— Куда прикажете? — спросил кучер.

— Не поздно. Заеду еще к Федору Васильевичу.

И Петр Иванович поехал. И действительно застал их при конце 1-го робера, так что ему удобно было вступить пятым». Здесь Толстой напоминает читателю начало главы: ведь Федор Васильевич, как и Петр Иванович, был *ближайшим* другом Ивана Ильича. Но он оказался настолько «выше этого», что просто не поехал на панихиду, а спокойно ждал своих сотоварищей, чтобы начать очередную партию в винт.

В первой главе есть своя, самостоятельная законченность — по принципу замкнутого круга. Она открывается описанием игры — в юридический спор («Федор Васильевич разгорячился», «Иван Егорович стоял на своем») и кончается подробностью об игре — в винт; в начале главы сотоварищи подсчитывают, какую выгоду им может дать смерть Ивана Ильича, и в конце ее — Прасковья Федоровна старается выведать у Петра Ивановича, «что можно вытянуть от казны по случаю этой смерти»; и, наконец, еще одна подробность: Петр Иванович сразу же после того, как подумал о переводе калужского шурина, вслух сказал: «Жалко»; через несколько часов, уже при выходе от Головиных, это слово опять подвернулось ему:

«— Что, брат Герасим? — сказал Петр Иванович, чтобы сказать что-нибудь. — Жалко?»

— Божья воля. Все там же будем, — сказал Герасим...»

Толстой и на этот раз мог бы обойтись без оценивающего комментария: всем своим поведением Петр Иванович показал, что для него, не говоря уже о его сотоварищах, в этом слове нет даже того отрицательного значения, которое предопределяется притворством; оно в его устах буквально *пустое*. Потому-то он, наверно, и не обратил внимания на слова Герасима, что на пустое слово можно — и даже лучше — не отвечать, а если уж на него и отзываются, то, конечно, пустым же словом. Кроме того, ведь это — Герасим, буфетный мужик; ему по его необразованности простительно ссылаться на божью волю, да и смерти он не боится, должно быть, потому, что в его жизни слишком мало *приятного*.

Круг замкнулся. Был член судебной палаты, партнер в карточной игре Иван Ильич Головин; несколько недель он

болел и умер и стал мертвец, труп. И все. Инцидент не нарушил «порядка заседания». Ни Петр Иванович, ни тем более Шварц с Федором Васильевичем, ни Прасковья Федоровна — никто из них не подумал, что в живой ткани их мира со смертью Ивана Ильича образовался разрыв, который никем, кроме него, не может быть заполнен. Ни один из них не пережил смерть Ивана Ильича как невосполнимую личную утрату.

В подлинно художественном произведении фабульная занимательность сама по себе играет, так сказать, вспомогательную роль; здесь вопросы типа: «а что же будет дальше?» или «чем же все это кончится?» — возбуждаются главным образом ради того, чтобы ответы на них обязательно подводили к вопросам художественно-познавательного свойства: «почему случилось именно так, а не иначе?», «в чем смысл случившегося?» и т. п.

Первая глава повести «Смерть Ивана Ильича» фабульных «загадок», как уже было сказано, не содержит; зато в ней всем ходом повествования, и в том числе самостоятельной сюжетной завершенностью, внимание читателя сосредоточивается непосредственно на вопросах второго типа. Прежде всего, конечно, читатель неизбежно должен подумать о том, почему эти люди так равнодушно, так механически бесчувственно восприняли факт смерти близкого им человека? И еще — как будто бы частные, а на самом деле, по-видимому, ключевые вопросы: Петр Иванович оказался единственным, кто заметил, что лицо мертвого Ивана Ильича «было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого», и что в выражении этого лица «был еще упрек или напоминание живым»; но почему даже он не постарался понять, откуда эта значительность, и почему он почувствовал в напоминании что-то неприятное для себя и счел его *неуместным*? Конечно, можно сказать, что одной из причин этой самоуверенной слепоты была исповедуемая ими «философия» («умер он, а не я»). И это, по-видимому, так. Но естественно предположить и другое: Петр Иванович счел это напоминание неуместным, скорее всего, потому, что шло оно от Ивана Ильича, а ведь он был таким же членом судебной палаты и таким же партнером в карточной игре, как и все остальные его сотоварищи и партнеры, и в его служебном и жизненном опыте не могло быть чего-то *своего, особенного*, что давало бы ему право на укор или напоминание, то есть на поучение. И у Петра Ивановича были весьма веские основания для такого умозаключения.

Обыкновенность Ивана Ильича сигнализирована уже заглавием повести: оно без фамилии героя. Это сразу же, еще до начала чтения, позволяет предположить, что речь пойдет не о каком-нибудь знаменитом деятеле, которого все знают именно по фамилии, и не о человеке, чем-то резко выделяющемся в своей среде, как, например, Анна Каренина. Но герой и не просто Иван — то есть один из бесчисленного множества Иванов, того множества, в которое входит и буфетный мужик Герасим. Стало быть, герой где-то на *середине* между важными, знаменитыми, выделяющимися и между теми, кого называли полным именем разве что при каких-нибудь казенных occasions.

По-видимому, Иван Ильич принадлежал к какому-то узкому кругу людей, где все были знакомы друг с другом коротко и по-приятельски, так сказать, «на равных», звали его просто по имени и отчеству. В тексте повести подтверждается, что в среде, к которой принадлежал Иван Ильич, так оно и было; все они — или, по крайней мере, большинство из них — в своих взаимоотношениях удобно обходились только именами и отчествами — без упоминания фамилий: Петр Иванович, Федор Васильевич, Михаил Михайлович, еще один Петр Иванович — петербургский, Иван Семенович, Петр Петрович, Михаил Данилович, Захар Иванович. Правда, некоторые чиновники называются только по фамилиям — Алексеев, Винников, Штабель, Гоппе, но они все — на самой далекой периферии повествования. Из близких сотоварищей звали по фамилии одного Шварца, но ведь он, как мы уже видели, занимал в этой среде в некотором роде исключительное положение.

Иван Ильич был такой же, как и они, и его служебный и жизненный опыт был такой же, как и у них. И, повествуя о жизни Ивана Ильича, Толстой обращает внимание не столько на ее индивидуальные особенности, сколько на групповое или, точнее говоря, кастовое в ней. «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная» — так начинается вторая глава повести. Этой фразой задан тон последующего повествования. Если в первой главе повести Толстой даже самое ужасное представлял как самое обыкновенное, то в последующих главах он стремится выявить ужасное в обыкновенном, представить воочию ужас обыкновенного. Соответственно этому в первой главе он последовательно воздерживался от различающих характеристик и

открытых оценок, а в последующих, особенно во второй и третьей, напротив, то и дело прибегает к средствам прямого обличения и сатирического осмеяния. Вот подробности описания удачной чиновничьей карьеры: «...хотя и ясно оказывается, что исполнять какую-нибудь существенную должность они не годятся, они все-таки по своей долгой и прошедшей службе и своим чинам не могут быть выгнаны и потому получают выдуманные фиктивные места и нефиктивные тысячи от 6-ти до 10-ти, с которыми они и доживают до глубокой старости.

Таков был тайный советник, ненужный член разных ненужных учреждений, Илья Ефимович Головин».

Здесь Толстой прямо назвал и главный стимул чиновничьей карьеры — нефиктивные тысячи, и ее конечную цель — во что бы то ни стало добиться такого положения, «при котором получается эта инерция жалованья». Наиболее верным и коротким путем достижения этой вожделенной участи был путь самого Ильи Ефимовича Головина, или старшего его сына, или его зятя — барона Грефа. Но откровенный карьеризм даже в этом кругу считался, по-видимому, слишком уж черствым и прозаичным; младшему сыну Ильи Головина такой путь оказался или не под силу, или не по вкусу, за что он и был навсегда извергнут из лона семьи. «Иван Ильич был *le phenix de la famille*, как говорили. Он был не такой холодный и аккуратный, как старший, и не такой отчаянный, как меньшей. Он был середина между ними — умный, живой, приятный и приличный человек». И карьеру он делал несколько иначе, чем отец или старший брат, — не так прямолинейно, а приличнее и приятнее.

На первых порах он как будто бы вовсе и не задумывался об инерции жалованья. Тогда его еще занимало тщеславие; он старался быть нужным и приятным высшему начальству не только ради наискорейшего повышения в чине и, стало быть, увеличения жалованья; ему еще льстило, что его положение приближенного вызывает зависть других должностных лиц. После введения судебного устава 1864 года «он поставил себя в некотором достойном отдалении от губернских властей... и принял тон легкого недовольства правительством, умеренной либеральности и цивилизованной гражданственности. При этом, несколько не изменив элегантности своего туалета, Иван Ильич в новой должности перестал пробривать подбородок и дал свободу бороде расти, где она хочет». И все это опять-таки ради того же тщеславия. Тешило его тщеславие и то, что

его судебные речи, когда он стал товарищем прокурора, имели успех у публики.

Вместе с тщеславием пришло к нему и властолюбие. Служба в судебном ведомстве была ему приятна между прочим и тем, что давала «возможность привлечь к суду и посадить всякого в острог». «Иван Ильич никогда не злоупотреблял этой своей властью, напротив, старался смягчать выражения ее; но сознание этой власти и возможность смягчать ее составляли для него главный интерес и привлекательность его новой службы».

С годами тщеславие занимало и волновало его, по-видимому, все меньше; сознание власти стало привычным; но зато в его служебной деятельности появился еще один стимул, к деланию карьеры как таковой имеющий если и не косвенное, то и не совсем непосредственное отношение. Когда Иван Ильич с ужасом «понял, что супружеская жизнь — по крайней мере с его женою — не содействует всегда приятностям и приличию жизни», он «посредством службы и вытекающих из нее обязанностей стал бороться с женой, выгораживая свой независимый мир». Служба приобрела для него теперь особую, как будто бы даже бескорыстную привлекательность; ему стало казаться, что в служебных делах проявляется то, что присуще только ему. В этих делах «надо было уметь исключать все то сырое, жизненное, что всегда нарушает правильность течения служебных дел: надо не допускать с людьми никаких отношений, помимо служебных... Этим умением отделять служебную сторону... Иван Ильич владел в высшей степени и долгой практикой, и талантом выработал его до такой степени, что он даже, как виртуоз, иногда позволял себе, как бы шутя, смешивать человеческое и служебное отношения. Он позволял себе это потому, что чувствовал в себе силу всегда, когда ему понадобится, опять выделить одно служебное и откинуть человеческое. Дело это шло у Ивана Ильича не только легко, приятно и прилично, но даже виртуозно».

Конечно, здесь не случайно взято и повторено сравнение из сферы искусства — как виртуоз, виртуозно: Иван Ильич, то смешивая человеческое со служебным, то безошибочно отделяя одно от другого, *играл* и чувствовал себя при этом артистом.

Получалось это у него, по-видимому, лучше, чем у большинства его сотоварищей, что отчасти и внушало ему представление о службе как о своем независимом мире. Но даже независимость от жены была весьма относительной: служба

оставалась все-таки службой, а в ней-то Прасковья Федоровна была жизненно заинтересована. Что же касается ведомства, где он служил, то здесь эта независимость была иллюзорной в полном смысле слова.

Выгороженный Иваном Ильичом мир хорошо «вписывался» в тот особый мир, который на протяжении почти двух столетий перед тем — со времени введения Петром I табели о рангах — создавала чиновничья каста. Это — мир, где канцелярия имеет не просто главное, а самодовлеющее значение, здесь она — сама себе цель. И служение в этом храме касты неотвратимо подчиняло мысли и чувства, желания и цели каждого ее члена определенному стереотипу, где все в конце концов сходило на *чине, месте и жалованье*. Иван Ильич, как и все его товарищи, был подвластен этому стереотипу: «В промежутки он курил, пил чай, беседовал немножко о политике, немножко об общих делах, немножко о картах и больше всего о назначениях».

Больше всего о назначениях... Эта подробность возвращает нас к самому началу повести. Когда сотоварищи Ивана Ильича, узнав о его смерти, сразу же и прежде всего стали думать о перемещениях и соответствующих прибавках к жалованью, то это вовсе не означало, что каждый из них от природы какой-то необыкновенно жестокосердый человек, — просто «сработала» *инерция жалованья*. Как только по отношению к Ивану Ильичу была, как ему показалось, нарушена правильность назначений и перемещений, он немедленно же отбросил свои «бескорыстные» увлечения и пристрастия: возникла опасность пресечения инерции жалованья. В Петербург «он ехал за одним: выпросить место в пять тысяч жалованья. Он уже не держался никакого министерства, направления или рода деятельности. Ему нужно только было место, место с пятью тысячами, по администрации, по банкам, по железным дорогам, по учреждениям императрицы Марии, даже таможни, но непременно пять тысяч...».

Ему повезло. Его друг Захар Иванович был назначен на место Миллера, и дела устроились: «пять тысяч жалованья и подъемных три тысячи пятьсот. Вся досада на прежних врагов своих и на все министерство была забыта, и Иван Ильич был совсем счастлив». Иван Ильич радовался прежде всего потому, что с новым назначением «он стал на две степени выше своих товарищей»; но, разумеется, он пережил прилив счастья также и от предвкушения тех новых благ, которые можно было получить при пяти тысячах жалованья.

В первой главе повести есть эпизод, отличающийся особой выразительностью; это что-то вроде маленькой пантомимы, которая сама собой, стихийно «сыгралась» в гостиной Прасковьи Федоровны. Петр Иванович сел «на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф». Прасковья Федоровна, проходя к дивану мимо стола, «зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять свое кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже шелкнул».

Пуф «действует», как человек — с капризной, но сильной волей (ср. расстроенный *пружинами* и расстроенный *нервами*): сначала он *волнуется* и *подталкивает*, а потом — *бунтует*. Петру Ивановичу в конце концов удалось унять взбунтовавшуюся вещь, но ведь и сам он должен был сообразовать свои действия с ее «поведением»: когда по ходу беседы надо было поклониться собеседнице, он даже не осмелился привстать, чтобы только не дать «расходиться пружинам пуфа, тотчас же зашевелившимся под ним».

Конечно, прежде всего бросается в глаза, что по своей стилистике этот эпизод явно выделяется среди эпизодов как первой главы, так и всей повести: в его рисунке есть почти гоголевская резкость. Но странно, что комического впечатления он не производит. Стало быть, эпизод, который в сюжете первой главы кажется — хотя бы по первому впечатлению — едва ли не чужеродным, все-таки из общего ее тона не выпадает. А раз это так, то и чужеродность его — мнимая. И на самом деле, при более внимательном чтении обнаруживается, что именно взбалмошный пуф «заставил» Петра Ивановича взглянуть на одну подробность интерьера иначе, чем за минуту перед этим: войдя в гостиную, он равнодушно скользнул взглядом по розовой кретоновой обивке — и все, но, «садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кресте».

Петр Иванович в день панихиды видел только *мертвеца*, *труп*, и только теперь он вспомнил о *живом* Иване Ильиче. И не виртуозная деловитость сотоварища пришла ему на па-

мать, не его судебное красноречие, а хлопоты по устройству гостиной, да еще — чуть позднее — радость по случаю покупки часов в брикабраке. Эти хлопоты вспомнились, скорее всего, потому, что они были понятны и близки самому Петру Ивановичу: ведь гостиная была обита розовым кретоном если и не по его совету, то — хотя бы отчасти — с его одобрения; и в том, что она, благодаря самоотверженным стараниям Ивана Ильича, «была полна вещей и мебели», он, по-видимому, не находил ничего плохого. Но, наверно, важно было все-таки и то, что в хлопотах по устройству новой квартиры характер Ивана Ильича обнаружился, по мнению Петра Ивановича, наиболее рельефно.

Иван Ильич всегда стремился к тому, чтобы в его жизни все было приятно и прилично, а из приятного и приличного, пожалуй, больше всего ценил вещи, которые казались ему хорошими. Он начал свою служебную карьеру тем, что «вооружился» вещами: заказал платье у Шармера, а модный чемодан, белье, бритвенные и туалетные принадлежности купил в самых лучших магазинах. И на самом взлете карьеры, получив место с пятью тысячами жалованья и подъемных три тысячи пятьсот, он с молодым увлечением («с меня соскочило лет 15») принялся благоустраивать и украшать новую квартиру то есть заполнять ее разнообразной мебелью и всевозможными вещами. Он был уверен, что у него есть дар выбирать вещи («особенно из старья») и располагать их по местам так, что все приобретает «комильфотный, изящный и не пошлый характер». Эта уверенность заставила его и на роковую лесенку влезть. Когда все было более или менее закончено, ему казалось, что в устройстве новой квартиры выразился его тонкий, артистический вкус.

«В сущности же было то самое, что бывает у всех не совсем богатых людей, но таких, которые хотят быть похожими на богатых и потому только похожи друг на друга: штофы, черное дерево, цветы, ковры и бронзы, темное и блестящее, — все то, что все известного рода люди делают, чтобы быть похожими на всех людей известного рода. И у него было так похоже, что нельзя было даже обратить внимание, но ему все это казалось чем-то особенным».

Оказывается, не сам он, а другие выбирали за него все эти вещи. Кто — эти другие? Кто богаче. Вещи у них те же, только дороже. Это — что они дороже — определяло значение и тех вещей, которые подешевле: последние представляли, «играли роль» дорогих; их значение — чисто *престижное*.

Главное, чтобы вещи были представительными. Об удобстве *пользования* ими уже не думают; за ними ухаживают, стараюсь сохранить их представительность. Вспомним, как Прасковья Федоровна, чтобы не повредить резьбу стола, терпеливо отцепляла кружево, а потом предусмотрительно отодвинула «к одной стороне альбомы, лежавшие на столе; и, заметив, что пепел *угрожал* столу, не мешкая подвинула Петру Ивановичу пепельницу». При этом важно обратить внимание на следующее обстоятельство: в этих своих предупредительных действиях с альбомом и столом она в точности воспроизвела действия самого Ивана Ильича. Уже во время болезни он входил в гостиную «и видел, что на лакированном столе был рубец, прорезанный чем-то. Он искал причину и находил ее в бронзовом украшении альбома, отогнутом на краю. Он брал альбом, дорогой, им составленный с любовью, и досадовал на неряшливость дочери и ее друзей,— то разорвано, то карточки перевернуты. Он приводил это старательно в порядок, загибал опять украшение».

Отношение к вещам сближало их с первых дней супружества. «Самый процесс женитьбы и первое время брачной жизни, с супружескими ласками, новой *мебелью*, новой *посудой*, новым *бельем*, до беременности жены прошло очень хорошо...» Потом были годы почти полного отчуждения, но после вселения в новую квартиру между ними снова — хоть и ненадолго — установился мир. «Особенно было хорошо первое время, когда еще не все было устроено и надо было еще устраивать; то купить, то заказать, то переставить, то наладить. Хоть и были некоторые несогласия между мужем и женой, но оба были так довольны и так много было дела, что все кончалось без больших ссор». Когда Иван Ильич мечтал о том, как он разместит в гостиной «эти стульчики разбросанные, эти блюда и тарелки по стенам и бронзы», то он знал и заранее радовался, что это будет по вкусу Прасковье Федоровне, потому что будет «комильфотно», то есть богато, престижно. Ведь и она хорошо понимала, что стульчики разбросанные нужны вовсе не для того, чтобы сидеть на них, а только чтобы производить впечатление *разбросанности*, то есть «играть роль» богатой, роскошной бесполезности, безделушки — как настенные тарелки или бронзы.

Но ведь другое название стульчиков — пуфы. Так вот почему *тот* пуф, пуф из первой главы, бунтовал: он «не хотел», чтобы на нем сидели; он «отстаивал» свое почетное положение *престижной* вещицы.

Не вещи при людях и для людей, а люди при вещах и для вещей — таков один из неписанных, но непреложных законов жизни той среды, к которой принадлежал Иван Ильич. И пятидесяти тысячное жалованье и три с половиной тысячи подъемных необходимы были для того, чтобы поднять и поддерживать кастовый *престиж*, то есть для того, чтобы иметь как можно больше вещей и как можно лучше служить им.

VIII

Повесть заканчивается парадоксально:

«В груди его kloкотало что-то; изможденное тело его вздрагивало. Потом реже и реже стало kloкотанье и хрипенье.

— Кончено! — сказал кто-то над ним.

Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. «Кончена смерть,— сказал он себе.— Ее нет больше».

Когда же она началась — смерть?

Почувствовав опасность своей болезни, Иван Ильич решил сначала, что смерть в него вселилась после падения с лесенки. И понятно, почему впервые «она мелькнула» перед ним в гостиной через ширмы и глядела на него из-за цветов. «И правда, что здесь, на этой гардине, я, как на штурме, потерял жизнь. Неужели? Как ужасно и как глупо! Это не может быть! Не может быть, но есть». Так он тогда и убедил себя, что до падения была жизнь, а после — начала подступать смерть. «То свет был, а теперь мрак».

Потом он увидел, что в отношении к его болезни, к нему людей его круга — семейных, сотоварищей, врачей — есть страшная ложь. Сотоварищи приглядывались к нему, «как к человеку, имеющему скоро опростать место»; но въяве они то и дело дружески подшучивали над его мнительностью. «Особенно Шварц своей игривостью, жизненностью и комильфотностью, напоминавшими Ивану Ильичу его самого за десять лет назад, раздражал его». Но размышления Ивана Ильича о жизни и смерти только еще начинались, и он тогда не понял, насколько ужасен смысл этого сходства: ведь Шварц — образцовый член касты, и в сходстве с ним — мера падения самого Ивана Ильича. И не понял он этого главным образом потому, что жизненность и комильфотность Шварца раздражали его постольку, поскольку он, Иван Ильич, *болен*; а сами по себе, безотносительно они — жизненность и комильфот-

ность — сохраняли еще в его глазах всю полноту своей ценности.

Когда-то, в самом начале своей карьеры, к платью от Шармера он «повесил на брелоки медальку с надписью: «*gespice finem...*» В буквальном переводе это латинское изречение означает: предвидь конец. Для правоведа, будущего следователя, прокурора или судьи, оно могло являться чем-то вроде девиза, призывающего к осмотрительности и взвешивости. Но правоведа основательно изучали латынь; Иван Ильич не мог не знать, что это изречение весьма близко по смыслу другому латинскому изречению: *memento mori* — помни о смерти. Однако заниматься такого рода сопоставлениями тогда, должно быть, не было ни надобности, ни охоты: каста, к которой он принадлежал, все это решила еще до него. «Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему». Он и теперь, уже сознавая, что умирает, все еще пытался отмахнуться от истины, констатируемой этим силлогизмом: «Если б и мне умирать, как Каю, то я так бы и знал это, так бы и говорил мне внутренний голос; но ничего подобного не было во мне; и я и все мои друзья — мы понимали, что это совсем не так, как с Каем. А теперь вот что! — говорил он себе».

Но чем больше он размышлял о надвигающейся смерти, тем отчетливее видел, что и его друзья, и жена, и доктора с их игривостью и профессионально затверженной бодростью безотчетно боятся смерти и поэтому предпочитают уверять себя; что ее для них не существует. Погружаясь в ужас смерти, он все отчетливее постигал ужас всей своей и всех своих друзей и близких жизни. «И эта мертвая служба, и эти заботы о деньгах, и так год, и два, и десять, и двадцать — и все то же. И что дальше, то мертвее. Точно равномерно я шел под гору, воображая, что иду на гору. Так и было. В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь...»

А за общественное мнение Иван Ильич принимал мнения, господствующие в касте, то есть мнения «наивысше поставленных людей». Что это были за люди, не знал никто. Это была безликая и безличная мораль, в основе которой лежал принцип *приятной и приличной* жизни. Эта мораль решительно исключала личные воззрения и всякие непосредственные отношения с людьми, живущими за пределами касты. Это *обез-*

личивающая мораль. Люди, ее исповедующие, не понимают и не хотят понимать, что кроме принципа — приятно и прилично — существуют еще и другие, высшие принципы человеческого бытия, что кроме таблицы о рангах и определяемых ею чинов и окладов есть еще человеческие отношения, в которых каждый выбирает свое место *сам и свободно* и в которых реально осуществляется *общность* судьбы всех людей.

Иван Ильич наконец понял, что смерть его началась с тех пор, как он признал над собой власть этой морали. «Ему пришло в голову, что те его чуть заметные поползновения борьбы против того, что наивысше поставленными людьми считалось хорошим, поползновения чуть заметные, которые он тотчас же отгонял от себя, — что они-то и могли быть настоящие, а остальное все могло быть не то».

Окружающие его люди не понимали этого, и он возненавидел их. Он хотел, чтобы они его пожалели, как жалел его буфетный мужик Герасим — человек из другого, лежащего за гранями касты, неведомого Ивану Ильичу и его близким мира — или как жалела его в далеком детстве мать. Слово, ничего не значащее, пустое для Петра Ивановича и остальных сотоварищей Ивана Ильича, как, должно быть, оно ничего не значило и для него самого — здорового, теперь стало обретать подлинный свой смысл. Но обрело еще не полностью: Иван Ильич хотел, чтобы *его* жалели. Это было важно, но не все. Надо было еще самому пожалеть других. «Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его. Жена подошла к нему. Он взглянул на нее. Она с открытым ртом и с неотертыми слезами на носу и щеке, с отчаянным выражением смотрела на него. Ему жалко стало ее». Слову возвращено его истинное, глубоко народное содержание: пожалеть — полюбить.

Именно это великое чувство и победило физические страдания; оно запечатлелось и на лице Ивана Ильича, ставшем теперь «значительнее, чем оно было у живого», и выразившем «упрек или напоминание живым».

К. К Е Д Р О В

„УХОД“
И „ВОСКРЕСЕНИЕ“
ГЕРОЕВ
ТОЛСТОГО



В творчестве Льва Толстого есть немало героев, которые в момент прозрения тайно или явно уходят из привычного, обжитого мира. Это мог быть царь, внезапно прозревший и тайком покидающий роскошный дворец, чтобы уйти в неизвестность («Посмертные записки старца Федора Кузьмича», «Будда»), или блестящий молодой офицер Касатский («Отец Сергей»), или преуспевающий помещик («Записки сумасшедшего»).

Внезапные уходы этих героев как бы проясняют глубинный смысл ухода Нехлюдова в романе «Воскресение». Здесь все намного тоньше и ярче, потому что реально Нехлюдов остается среди людей, от которых ушел. Нет ни подложных трупов, ни тайных ночных исчезновений. Все осуществляется при свете дня, в блеске гостиных, осуществляется бесповоротно и неумолимо. Как бы ни сложилась дальнейшая судьба, Нехлюдову никогда не вернуться на прежнюю проторенную дорогу.

Эти уходы как бы незримо связаны с последним уходом Толстого из Ясной Поляны. Федор Протасов в «Живом трупе» оставил на берегу одежду, чтобы близкие считали его погибшим. Толстой хотел умереть для близких и для всего мира. Он как бы «оставил на берегу» не одежду, а свое тело. Его уход из Ясной Поляны озарен отблеском многих и многих художественных образов. Вряд ли нужно доказывать, что символический смысл ухода глубже, чем простой биографический факт.

Прежде чем осуществиться в биографии и в творчестве Льва Толстого, архетип ухода воплотился во многих творениях русской и мировой литературы. Мы обратимся здесь лишь к тем граням этого образа, которые имеют прямое отношение к творчеству писателя.

Толстой любил легенду об Алексии Божьем человеке. Единственный и нежно любимый сын богатых родителей, он тайно ночью покидает родительский дом и жену. Но этого мало: возвратясь из странствий в нищенском рубище, Алексей живет под родным кровом, кормясь подающим, и никто из близких не узнает его в новом облики.

Этот уход даже несколько напоминает ложное самоубийство в «Живом трупе». Оплаканный близкими, Федор Протасов, спившийся полунищий бродяга, стоит под окнами своего дома, видит в них свет домашнего очага. Как близок этот уют, но доступ туда закрыт для него навеки.

Известна невольная жестокость Нехлюдова по отношению к своим близким в момент ухода от окружающих. Конечно, они не могут понять, зачем князю понадобилось идти в Сибирь. Только крестьяне в конце концов почувствовали, что «барин о душе печется». И эта бесхитростная гипотеза убогой деревенской старушки ближе к истине, чем умные аргументы самого Нехлюдова. Близкие не могут понять ухода Нехлюдова, и даже с собственной точки зрения героя его поведение выглядит жестоким по отношению к ним.

Жестокость в момент духовного прозрения героя, в момент ухода характерна для евангельской поэтики, которая играет большую роль в романе «Воскресение». Так же поступают первые апостолы, оставляющие дома и семьи по зову Христа, чтобы пойти за ним. Жестокость по отношению к родным неизбежно сопутствует такому уходу.

Нехлюдов смотрит на свою мать как на великую грешницу. В его отношении к семье нет даже намек на родственную близость. Христос называет свою мать словом «женщина». «Что ты от меня хочешь, женщина?» «Что мне в тебе, женщина?» Даже в свой смертный час он, распятый на кресте, говорит матери о своем любимом ученике Иоанне: «Женщина, вот сын твой». Таково же отношение Христа к родным братьям: «Кто мать моя и братья мои?»

Деятнадцатый век хорошо знал легенду о страннике, покидающем родной дом и близких, чтобы ступить на путь иной, более возвышенной жизни. Вспомним «Странника» Пушкина:

Побег мой произвел в семье моей тревогу,
И дети и жена кричали мне с порога,
Чтоб воротился я скорее...

Но не могут эти крики остановить странника, как не могли они остановить уход Толстого из Ясной Поляны¹.

Странник покидает свой дом, «как раб, замысливший отчаянный побег». Так внезапно уходит герой неоконченных «Записок сумасшедшего», покидая привычный уклад жизни, родных и близких. Так сам Толстой покидает Ясную Поляну, продолжив финалом своей жизни неоконченную повесть. С этим наблюдением над текстом «Странника» Пушкина и текстом «Записок сумасшедшего» нельзя не согласиться.

Более широкое понимание образа ухода в творчестве Льва Толстого, включающее не только неоконченные «Записки сумасшедшего» и «Посмертные записки старца Федора Кузьмича», но и все наиболее значительные произведения писателя. Ведь уход характерен для Толстого и его героев в

¹ Д. Б л а г о й. От Кантемира до наших дней, т. 1. М., «Художественная литература», 1972, стр. 358. Д. Благой в статье «Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой» справедливо рассматривает «Странника» А. С. Пушкина как программу будущего ухода Толстого: «...отказ от дома, семьи, от всех прежних условий существования — опять-таки полностью реализовал Лев Толстой в героическом финале своего собственного жизненного пути — уходе-«побеге» из Ясной Поляны».

разные периоды, на разных этапах жизни и творческой биографии. В этом смысле текст «Странника» неисчерпаем для аналогий с жизнью и творчеством Л. Толстого.

Однажды странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбью великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.
Потупя голову, в тоске ломая руки,
Я в воплях изливал души пронзенной муки...

Надо ли говорить, насколько это душевное состояние странника напоминает то, что происходит в душе Нехлюдова и в душе самого Толстого в момент осознания своей социальной вины перед ближними.

«Как тот, кто на суде в убийстве уличен», страдает Нехлюдов, ибо он уличен действительно «на суде», где судят не его, а жертву его морального преступления. Результат суда известен: Нехлюдов покидает привычный уклад своей жизни, родных и близких, следует в Сибирь за Катюшей Масловой. Однако Нехлюдовым лишь завершается цепь цивилизованных странников русской литературы от пушкинского Алеко до Оленина Толстого.

Покидает привычный образ светского бытия и бежит от «растленной цивилизации» Оленин. О таком типе русского скитальца и странника говорил Ф. М. Достоевский в речи о Пушкине: «В Алеко Пушкин уже отыскал и гениально отметил того несчастного скитальца... столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем... Тип этот верный и схвачен безошибочно, тип постоянный и надолго у нас, в нашей русской земле поселившийся. Эти русские бездомные скитальцы продолжают и до сих пор свое скитальчество, и еще долго, кажется, не исчезнут»¹.

В чем действительно прав Достоевский, так это в том, что странники и скитальцы русской литературы пришли вовсе не от Байрона и, пожалуй, скажем, не от Бенъяна, а глубоко уходят корнями в русскую национальную почву. Достоевскому кажется, что такое скитальчество есть результат оторванности от народа. Но как раз русский народ любовно создавал и вынашивал в своем сердце образ бродячего странника. «Странник» Пушкина, созданный по мотивам религиозного романа анг-

¹ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, стр. 442.

лийского проповедника Беньяна, мог иметь и другую литературную родословную. Пушкин с удивлением увидел на столе Пушкина в Михайловском Четы-Минен — жития святых...

Герой, покидающий семью, дабы ступить на путь истинной жизни, существовал в древнерусской житийной литературе. Духовный стих об Алексии Божьем человеке распевали по всей Руси, и, в частности, он записан композитором Лядовым в Рязанской губернии в конце XIX века:

У великого князя Верфильяма
У него детища не едины,
Он ходил в собор богу молиться,
Он молился богу со слезами...¹

Казалось бы, какое дело русскому человеку до византийского князя, в семье которого родился Алексей Божий человек. Но распевали эту песню старцы и калики переходные, сами, подобно легендарному Алексию, покинувшие родимый кров, дабы ступить на путь высшего служения — странничества и юродства.

Со странничеством безуспешно боролись «мирские власти» жесточайшими указами со времен Петра I. Как беспаспортный бродяга схвачен и отправлен в Сибирь отец Сергей Толстого. Нехлюдов встречает странника-старца на переправе, беседует с ним, а потом беседа продолжается в тюрьме, где по одну сторону решетки стоит цивилизованный странник Нехлюдов в европейском костюме, а по другую — бродяга в одежде странника, подобной той, какую наденет Лев Толстой в момент ухода из Ясной Поляны.

В «Посмертных записках старца Федора Кузьмича» царь, извечный гонитель и преследователь бродяг и скитальцев, сам надевает одежду странника, тайно покидая дворец. Легенда об Александре I создана не только Толстым, но прежде всего народом, в чьем сознании царь и гонимый странник-юродивый связывались каким-то непостижимым образом.

Эту фольклорную историческую связь отразил еще Пушкин в «Борисе Годунове». Но идиллические отношения между двумя противоположностями продолжались недолго. Если Борис принимает обвинения, брошенные ему народным пророком, со смиренной просьбой: «Молись за меня, юродивый», то Петр I приказывал хватать «ненужных людишек». Глазами Петров-

¹А. Лядов. Песни русского народа. М., Госмузиздат, 1959, стр. 182.

ской эпохи смотрит на юродивого Гришу отец Николеньки Иртеньева, видя в нем лишь хитрого обманщика. Но мать Николеньки смотрит на юродивого по-другому: трудно поверить, что человек, идущий босиком по морозу и носящий тяжкие вериги, отвергающий все земные блага, делает это из простого обмана.

Сейчас важно отметить, что XIX век далеко не сразу открыл для себя странника в рубище, а поначалу смотрел на него свысока, как отец Николеньки Иртеньева. Странника в рубище считали либо мошенником, либо непросвещенным бродягой. Примечательно, что и пушкинский странник — странник цивилизованный.

Мудрое безумие юродивого — это в высшей степени знаменательное переодевание — проводит резко очерченную грань между странником в европейском костюме (Алеко, Печорин, Оленин, Нехлюдов) и странником в рубище (некрасовский дядя Влас, Федор Кузьмич и отец Сергей Толстого). Скрещиваются ли пути этих странников и скитальцев и каков их путь, мы увидим в дальнейшем.

Такой странник и скиталец переживает в XIX веке жесточайший кризис. О его душевном разладе говорит в конце столетия Достоевский: «Смирись, гордый человек». И в этих словах кроется глубокая истина. Все есть в душе цивилизованного странника, нет в нем только смирения. «Смирись, гордый человек» — это лишь перефразировка слов пушкинского цыгана, обращенных к Алеко: «Оставь нас, гордый человек!»

Чем же он горд, этот человек, покинувший все привычные житейские блага во имя высшей открывшейся ему истины? Он горд своей пророческой родословной. Д. Благой совершенно справедливо замечает, что «Странник» удивительно похож на первую редакцию пушкинского «Пророка». Да и в окончательном варианте сходство слишком явное. И там и здесь в пустынной местности происходит внезапное прозрение. В одном случае слепые очи разверзает «шестикрылый серафим», в другом — встречный юноша, читающий книгу.

Нам представляется, что это сходство только подчеркивает принципиальную оппозицию странника и пророка. Иначе зачем Пушкину спустя десятилетие после «Пророка» понадобилось вернуться к той же теме и создать «Странника». XIX век хорошо понял «Пророка» и совсем не понял «Странника». Неизвестно даже, читал ли Лев Толстой это стихотворение; хотя его уход из Ясной Поляны и все его творчество пророчески

предсказаны в этом стихотворении. Непонимание сопровождало не только уход пушкинского странника, но и сам предсмертный уход Льва Толстого:

Кто поносил меня, кто на смех подымал,
Кто силой воротить соседям предлагал;
Иные уж за мной гнались; но я тем боле
Спешил перебежать городовое поле,
Дабы скорей узреть — оставя те места,
Спасенья верный путь и тесные врата¹.

Оппозиция странника и пророка здесь очевидна: пророк идет из пустыни в город «глаголом жечь сердца людей», а навстречу ему — из города в пустыню — движется понурый странник, преследуемый насмешками и каменьями. Глядя на странника, пророк может узреть свое будущее. Об этом ясно сказал Лермонтов в своем «Пророке», прямо полемизирующем с «Пророком» Пушкина.

Покидая город, пророк Лермонтова идет по стопам пушкинского странника:

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром божьей пищи...

«Как нищий», бежит Сергей — Касатский, старец Федор Кузьмич — Александр I, с нищими уходит герой «Записок сумасшедшего». В статье «Так что же нам делать?» Толстой рассказывает, с чего началось его личное просветление. Писатель увидел нищего, которого городской забирал в участок. Толстой следует за ними, а далее лавиной разворачивается цепь событий, заканчивающихся появлением нового учения Толстого.

Пророк Лермонтова и странник Пушкина избирают пустыню. Как его герой отец Сергей, Толстой отверг пустынное затворничество. Отверг он и гордое одиночество пророка среди людей. Для Толстого не так уж несправедливы упреки, которые толпа обращает к пророку Лермонтова:

Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!

¹ Не забудем слова Толстого, произнесенные, по свидетельству сына писателя, незадолго до смерти «громко, убежденным голосом, приподнявшись на кровати: «Удирать надо, удирать» (Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891—1910. М., Гослитиздат, 1960, стр. 836).

Вспомним страшную космическую пустыню, окружающую пророка или поэта в XIX веке: «Сквозь туман кремнистый путь блестит; || Ночь тиха. Пустыня внемлет богу...» «Христос в пустыне» Крамского дает нам зримый ландшафт такого гордого одиночества. Откуда появилась эта «пустыня» среди русских лесов и полей?

Странник Пушкина покидает город. Его путь — безлюдная каменистая пустыня. Туда, по его стопам, отправятся многие странники русской и европейской культуры. Следом за ним пойдет пророк Лермонтова. «Христос в пустыне» станет классическим художественным сюжетом. Пророк, отвергнутый и гонимый, настолько окружен ореолом мученичества и святости, что долгое время мы не задавали себе вопрос, что же открылось ему в момент прозрения.

Конечно же истина, истина, ради которой пророк готов принять мученический венец и камня. Эта искренняя самоотверженность пророка создала ему ореол и непререкаемый авторитет. Но непререкаемый авторитет — это уже диктаторство. Гонимый пророк невольно становится духовным диктатором. Это раньше многих понял Толстой и своим уходом максимально противодействовал такому финалу. Своим последним уходом из Ясной Поляны, своим неистребимым желанием раствориться среди людей, уйти от известности, как отец Сергей, как Александр I — Федор Кузьмич, Толстой доказал, что ему ближе не диктаторское пророческое сознание, а полифоническое сознание странника.

Конечно, термин «пророческое сознание» мы здесь употребляем не в обычном положительном, житейском смысле этого слова. Речь идет о кризисе пророческого сознания, который ясно виден уже в «Пророке» Лермонтова. Достоевский в бескорыстном и вдохновенном пророке сумел уже разглядеть Раскольникова. Гоголь, почувствовав себя пророком, завершает творческий путь домашним аутодафе — сожжением второго тома поэмы «Мертвые души». Кто усомнится в искренности и глубине просветления, которое испытал Гоголь?

Прежде чем прийти к своему страннику Сергию и страннику Нехлюдову, Толстой, как и Пушкин, несомненно прошел через стадию пророческого восторга. Этот восторг иллюзорного тотального всеведения и прозрения пережили едва ли не все герои Толстого. Пьянящее ощущение всеведения переживает и пророк Пушкина:

...И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Конечно, такой пророк с открытым слухом и зрением для людей еще не страшен. Для него нет праведника и грешника, ему понятен и «горний ангелов полет», и «дольней лозы прозябанье».

Если мы обратимся к одному из первых воскресений героев Толстого, мы увидим, что «горний ангелов полет» окончательно вытеснен прозябанием «дольней лозы». Оленин припадает к земле и чувствует себя то комаром, то оленем, но не ангелом. В отличие от пушкинского пророка Оленин воскресает не среди пустыни, а среди леса, хотя состояние, предшествующее воскресению, — «как труп, в пустыне я лежал» — чрезвычайно напоминает ощущение Оленина перед воскресением.

Вот так же лежит на поле Аустерлица раненый Андрей Болконский, но взор его как раз устремлен к горным высям. Ничего нет вокруг, кроме бесконечного голубого неба. Человеческое «прозябание» кажется мелочным и ничтожным. Пушкинской гармонии между «горным» и «дольным» миром уже нет. Когда второй раз, уже смертельно раненный под Бородином, князь Андрей почувствовал «чистую, божескую» любовь к Наташе и ко всем людям, он уже был там, в бесконечном голубом небе, бесконечно далеко от мира, который так им любим в эту минуту. Наташа видит только предсмертную агонию.

Толстой подчеркивает чувство полного безразличия к миру людей, сопровождающее оба просветления Болконского. Больше того, в разговоре с Пьером перед Бородинским сражением в речи Болконского слышится явное ожесточение «отвергнутого пророка». Обычно стыдливо умалчивают, что благородный князь Андрей призывает убивать пленных. Между тем такие крайности падений и просветлений сплошь и рядом находятся в «гармоническом» сплетении.

Вспомним, как возвышенно просветление Нехлюдова во время пасхальной ночи, как светла и бескорыстна его любовь к Катюше.

«В любви между мужчиной и женщиной бывает всегда одна минута, когда эта любовь доходит до своего зенита, когда нет в ней ничего сознательного, рассудочного и нет ничего чувственного. Такой минутой была для Нехлюдова эта ночь Светло-Христова Воскресения...»

Когда Катюша целует нищего со словами «Христос воскрес», Нехлюдов пробуждается от «сумасшествия эгоизма» и ощущает, что в нем воскресло чувство любви ко всем людям. Он знает, что в ней была та же любовь. Сама пасхальная служба стала символом таинственного мира любви и воскресения.

Такой же восторг ощущает в момент своего первого просветления герой «Записок сумасшедшего». Весь мир, спаянный цепью общей любви, слился воедино:

«...Я люблю няню, няня любит меня и Митиньку, а я люблю Митиньку, а Митинька любит меня и няню. А няню любит Тарас, а я люблю Тараса, и Митинька любит. А Тарас любит меня и няню. А мама любит меня и няню, а няня любит маму, и меня, и папу, и все любят, и всем хорошо».

Но прозрение оказалось таким же хрупким, как и просветление Нехлюдова: «Вбегает экономка и с сердцем кричит что-то об сахарнице, и няня с сердцем говорит, что она не брала ее». И герою становится «больно, и страшно, и непонятно». Его охватывает «холодный ужас». Ужасом нравственного падения человека сменяется просветленное состояние героя и определяет его дальнейшую жизнь на долгие годы.

Цепь таких падений и просветлений заполняет в дальнейшем всю жизнь Нехлюдова:

«Так он очищался и пробуждался несколько раз: так это было с ним в первый раз, когда он приехал на лето к тетушкам. Это было самое живое, восторженное пробуждение. И последствия его продолжались долго. Потом такое же пробуждение было, когда он бросил статскую службу и, желая жертвовать жизнью, поступил во время войны в военную службу. Но тут засорение произошло очень скоро. Потом было пробуждение, когда он вышел в отставку и, уехав за границу, стал заниматься живописью».

Трудно не узнать здесь падений и пробуждений Болконского, Безухова, Левина и самого Толстого.

Толстой называет просветление «пробуждением». В «Записках сумасшедшего» это же состояние писатель называет «припадком»: «До тридцати пяти лет я жил, как все, и ничего за мной заметно не было. Нешто только в первом детстве до десяти лет было со мной что-то похожее на теперешнее состояние, но и то только припадками, а не так, как теперь, постоянно».

Вот оно — главное отличие просветления пророка от воскресения странника. Воскресение необратимо и постоянно.

Учение о внезапном возрождении человека в зрелые годы исподволь появлялось в русской литературе первой половины XIX века. Внезапное озарение пушкинского пророка и странника было художественной прелюдией к духовному перелому в жизни и творчестве Гоголя. Но у пророка и странника разные судьбы. Пророк исполнен чувством собственной правоты. Он идет к людям из пустыни, готовый претерпеть любые страдания ради открывшейся ему истины. Между тем навстречу ему из города движется понурый странник, отягощенный бременем собственного несовершенства. Пророк идет учить, странник идет учиться. Пророк обличает — странник кается. Для пророка все несомненно, странник сомневается во всем, и прежде всего в самом себе.

Странник подавлен бременем своих прегрешений, ему открылась греховность мира, но для него это несовершенство лишь зеркальное отражение его собственных душевных язв.

«Я свят, а мир лежит во зле». Так думал вначале спасающийся в обители отец Сергей, но когда пелена заблуждений спала с его глаз, не остается и следа от прежней самоуверенности. Бывший святой видит себя величайшим грешником.

Иначе чувствует себя пророк. Ему открылись греховные язвы мира. Он знает, как спасти мир. Дело за немногим — поведать истину людям, и они будут спасены и раскаются. Мир ждет только решающего «глагола», чтобы воскреснуть и возродиться.

Так думает пророк Пушкина, так думает Андрей Болконский перед Аустерлицкой битвой и в приемной Сперанского. В первом случае в руках у него знамя — он подхватит его, выйдет вперед, и решится судьба сражения. В другом случае в руках — бумажный проект о переустройстве дел в России. И то и другое кончается поражением и разочарованием. Вот тут-то и возникает соблазн пророка — уйти в себя, обидеться на весь мир за то, что он с трепетным благоговением не внимает его голосу. Возникает чувство горечи и душевного смятения, которое так хорошо передано в стихотворении Пушкина:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их нужно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

Как бы отвечая Пушкину, Некрасов впервые высказывает мысль, что дело, может быть, и не в жестоковыйности слушателей, а в самом пророке:

Сеятель знания на ниву народную!
Почву ты, что ли, находишь бесплодную,
Худы ль твои семена?
Робок ли сердцем ты? слаб ли ты силами?.. —

хотя стихотворение и заканчивается ободряющим:

Сейте разумное, доброе, вечное,
Сейте! Спасибо вам скажет сердечное
Русский народ..

Одиночество пророка в своем отечестве оставалось. Здесь-то, на распутье, у пророка и возникает соблазн ухода. Но уход пророка во многом отличен от ухода странника. Ушел в свое имение, заперся в нем, как в крепости, отец Андрея Болконского. Человечество его не поняло,— пусть же оно страдает, пусть ему будет хуже. Как в крепости, прячется в своем имении и Левин, лишь изредка, по необходимости появляясь среди городской сутолоки.

Как велика бескорыстная нравственная чистота и самоотверженность этих людей. Ведь они в затворничестве вынашивают великие планы, трудятся самоотверженно и талантливо. Старик Болконский пишет историю войн. Левин неустанно ищет справедливые методы хозяйствования. Далеко не безразлична пророку судьба покинутого им мира. Старый воин Болконский умирает от горя, когда до него доходят вести о поражениях русской армии. Но в этом гордом затворничестве исподволь выявляется другая черта пророка-диктатора. Как мучает своих близких старый Болконский! Разбивает брак сына, собственную дочь почти насильно отрывает от всего внешнего мира.

Конечно, герои Толстого никогда не переступят ту грань, за которую зашел Родион Раскольников в своем чердачном затворничестве. Пророк с топором в руках — это уже как бы доведение до абсурда самой идеи пророчества, но все же нельзя забывать, что Раскольников вспоминает пушкинского про-

рока из «Подражаний Корану». Правда, перетолковывает Раскольников это стихотворение по-своему. У Пушкина звучат вдохновенные строки: «...и мой Коран дрожащей твари проповедуй». У Раскольникова — «повинуйся, тварь дрожащая!». «Я хотел узнать, тварь я дрожащая или право имею», — объясняет он Соне мотив своего двойного убийства.

И все-таки в этом чудовищном извращении идеи пророчества есть нечто, говорящее о диктаторской сущности пророческого сознания. При всем своем бескорыстии пророк слишком уверен, что только ему открыта истина, что другие, несогласные с ним, должны быть уничтожены если не физически, то морально. Многие связывает странника и пророка, и лишь это, главное, разделяет. Пройдя искусы пророчества, герои Толстого, как правило, совершают второй уход. Теперь они уходят не от людей, а к людям: бежит из своей монашеской кельи отец Сергей, уходит прямо с церковной паперти в момент прозрения герой «Записок сумасшедшего», идет на Бородинское поле из духовного затворничества масонской ложи Пьер Безухов. Нехлюдов, пройдя через стадию пророческого умиления собственной святостью, в момент раскаяния вдруг осознает, что и это раскаяние и слезы — постыдны, что он не Христос, открывающий глаза блуднице Масловой, а величайший грешник. Странник Сергей в одежде крестьянина и Нехлюдов в цивилизованном одеянии следуют в Сибирь, как великие грешники, которые должны пройти по пути страданий, давно проложенному другими людьми.

В тюрьме и в Сибири Нехлюдов встречает людей, чья пророческая самоотверженность и бескорыстие безграничны. Но странники и пророки, даже будучи в одной темнице, ощущают мир по-разному. Воплощением пророческого сознания для Нехлюдова стал Симонсон — наиболее яркий среди пророков. Симонсона по недоразумению считают революционером, но это неверно. Увлечение народничеством давно прошло. В Сибири он составил себе «религиозное учение», которое и определяло всю его жизнь.

Новое мировоззрение Симонсона Толстой называет «религиозным учением». Согласно этому учению, вся вселенная рассматривается как единое живое существо. Роль человека внутри этого существа сводится к поддержанию этой высшей, биолого-космической жизни. Сначала Толстой указывает на сходство между Симонсоном и Нехлюдовым, между пророческим и странническим сознанием. Симонсон живет по нравственным законам, которые исповедуют и Толстой и Нехлюдов:

он считал преступлением «уничтожать живое», был против войн, казней и «всякого убийства, не только людей, но и животных». Как и Нехлюдов, Симонсон круто изменил свой образ жизни, «хотя прежде, юношей, предавался разврату». Что же разделяет его и Нехлюдова при всем внешнем сходстве их духовной эволюции? Для Симонсона мир лишен тайны. У него на все практические дела были свои теории и правила, он и печи топил «по своей собственной теории». Нехлюдов далек от гордой рациональной самоуверенности. Это особенно ясно чувствуется в последней главе романа, где Толстой стремится привести своего героя к окончательной истине. Нехлюдов читает Евангелие: *«И кто примет одно такое дитя во имя мое, тот меня принимает. А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его в глубине морской»*¹.

«К чему тут: кто примет и куда примет? и что значит *во имя мое?*» — спросил он себя, чувствуя, что слова эти ничего не говорят ему. И к чему жернов на шею и пучина морская? Нет, это что-то не то: неточно, неясно...»

Нехлюдов боится, что метафора будет истолкована буквально — «жернов на шею» всякому, кто мыслит иначе. Его воскресение оставляет мозг и сердце открытыми. Уход Нехлюдова оказался возвращением к миру людей, обладающих тем знанием, которым сам он не обладает. Это антипророческое сознание мы могли бы назвать сознанием «ухода», но поскольку это уход не от людей, а к людям, правильнее было бы назвать его «сознанием возвращения». Это возвращение пророка-странника из пустыни, куда он направился еще в первой трети XIX века.

Теперь представим себе, что стало бы с этим странником, если бы, подобно Нехлюдову, на тернистом пути в Сибирь он встретил бы «пророка», и не одного, но множество «пророков», твердо уверенных в том, что их истина — единственно правильная. Нечто подобное увидел в страшном горячечном сне Родион Раскольников. Каждый считал, что в нем одном истина. Зараженные каким-то странным микробом, люди во имя утверждения всеобщего блага доходят до людоедства, пожирая друг друга, но никогда они не считали себя «такими умными и непоколебимыми в истине... Никогда не считали непо-

¹ Здесь и в дальнейшем курсив принадлежит цитируемому автору, разрядка автору статьи.— К. К.

колебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований».

В отличие от Нехлюдова Симонсон твердо уверен в непоколебимости «своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований». Навсегда отказался от этой категоричности Нехлюдов. Симонсон подчиняет свою жизнь «высшей», «космической» истине. Пророк всегда уверен, что слышит голос свыше. В одних случаях этот голос действительно открытие, в других — это адское заблуждение Раскольниковова. Суть не в этом. Главное, что и в том и в другом случае пророк навязывает свою истину миру. Пророк идет к миру с готовой истиной, безмерно богатый, готовый поделиться ею с каждым прохожим. Какова же его обида, когда мир не принимает его истину, но называет его корыстным гордецом и безумцем. Странник идет к миру за истиной, «нищий духом», со смиренно протянутой рукой, как отец Сергей смиренно принимает подавание из рук светской компании.

Духовное возрождение героев Толстого обычно проходит через две стадии. Сначала, возродившись, герой чувствует себя пророком, но вскоре, пройдя сквозь пучину прозрений и заблуждений, он становится смиренным странником, бредущим навстречу людям. Пророк Пушкина в момент прозрения видит таинственную жизнь мира, скрытую до этого непрозрачной оболочкой. Пророку Лермонтова уже открыто другое: «В очах людей читаю я//Страницы злобы и порока».

Совсем иначе прозревает странник. Когда спадают внешние оболочки и обнажается безобразный облик мира, он видит в этом прежде всего отражение своей души. Сквозь парчовые одежды проступают очертания дряблого тела, а сквозь тело — его распадающийся скелет.

Таким «обнажающим» взором наделил Толстой тридцатилетнего Нехлюдова. Во время светского раута в доме парализованной княгини Софьи Васильевны находятся двое мужчин — Колосов и Нехлюдов. В этот момент Софья Васильевна вызывает лакея Филиппа.

«Рядом с силачом, красавцем Филиппом, которого он вообразил себе натурщиком, он представил себе Колосова нагим, с его животом в виде арбуза, плешивой головой и безмускульными, как плети, руками».

Кажется, что перед нами ожил один из леонардовских набросков. Беспощадный обнажающий взор Нехлюдова ведет

его еще дальше, заставляя открывать старческую плоть парализованной княгини:

«Так же смутно представлялись ему и закрытые теперь шелком и бархатом плечи Софьи Васильевны, какими они должны быть в действительности, но представление это было слишком страшно, и он постарался отогнать его».

Колосов и Софья Васильевна противны Нехлюдову своим равнодушием и лицемерием, полным безразличием ко всему, что происходит за пределами их разрушающейся плоти. Но, придя домой, Нехлюдов останавливается у портрета собственной матери. Праздничная красивость этого портрета почти утрирована: здесь и черное бархатное платье, и обнаженная грудь, и «ослепительные по красоте плечи...». Но, обнажая натуру, художник словно маскирует ее внутреннюю суть.

Леонардовская кисть Толстого уже наготове. Нехлюдов вспоминает, как «в этой же комнате три месяца тому назад лежала та же женщина, ссохшаяся, как мумия, и все-таки наполнявшая мучительно тяжелым запахом, который ничем нельзя было заглушить... весь дом... Ему казалось, что он и теперь слышал этот запах...».

Нехлюдов даже в мыслях своих называет свою мать просто «женщиной». Это прямо сближает его образ с образом евангельского Христа, который так же называет свою мать.

Нехлюдов вспоминает, как за день до смерти она взяла его сильную белую руку своей костлявой чернеющей рукой, посмотрела ему в глаза и сказала: «Не суди меня, Митя, если я не то сделала», и на выцветших от страданий глазах выступили слезы».

Два портрета: на одном мраморные плечи, на другом — иссохшая плоть, на одном лицо с «победоносной улыбкой», на другом глаза, «выцветшие от страданий». Таков по-леонардовски беспощадный взгляд Толстого, срывающий красивую маску, обнажающий «безобразную» плоть, в которой скрыт незримый облик человеческой души, возвышенной страданием и раскаянием. Прекрасный, но бездушный образ, запечатленный художником, становится зримой телесной оболочкой, которую душа сбрасывает в момент своего просветления и раскаяния. Душа остается в том облачении, которое теперь наиболее полно соответствует ее прожитой жизни,— плоть, источающая дурной запах, но этот образ теперь больше говорит душе Нехлюдова, чем изображение на портрете, так же как лохмотья нищих крестьян и арестантские одеяния кажутся ему более естественной одеждой, чем светские наряды Мисси

и ее окружения. Перед уходом из этого мира человек сбрасывает блестящую оболочку, которая уже не в силах ничего скрыть.

В «Посмертных записках старца Федора Кузьмича» это «раздевание» мира перед уходом и после него выглядит особенно ярко.

Детство Федора Кузьмича — Александра I совпадает с блистательным веком бабушки — Екатерины II. Образ императрицы запечатлен во множестве портретов самыми замечательными художниками и слишком хорошо знаком любому читателю, чтобы останавливаться здесь на описании кружев и драгоценностей, оттеняющих величественный облик властительницы в орденской ленте, со скипетром и державой. Как же вспоминается она Александру I — Федору Кузьмичу?

Самое главное, что остается в его памяти, — отталкивающий дурной запах, «который, несмотря на духи, всегда стоял около нее; особенно, когда она меня брала на колени».

Духи, которые не могут скрыть дурной запах, — символ незримой оболочки фальши и лжи, окутывающей императрицу Екатерину. Для Федора Кузьмича уже нет этих оболочек. Он видит императрицу в ужасающих подробностях стареющей плоти, обремененной грузом ежедневной придворной фальши. Руки, на портретах величественно сжимающие скипетр, совсем иначе вспоминаются Федору Кузьмичу. Он видит их чистыми, желтоватыми, сморщенными, с пальцами, загибающимися внутрь, и далеко, неестественно оттянутыми ногтями.

Почти до скелета, до улыбающегося черепа обнажается облик царственной плоти: «Глаза у нее были мутные, усталые, почти мертвые, что вместе с улыбающимся беззубым ртом производило тяжелое... впечатление». Рядом с этим образом, как бы для контраста, дан внешний вид любовника Екатерины Ланского с его затянутыми в лосины ляжками, беззаботной улыбкой и бриллиантами.

Не только Федор Кузьмич, все герои Толстого перед уходом, в момент просветления, сквозь блестящую оболочку жизни видят безобразное лицо смерти.

Едва ли не все они прошли через эти стадии жизни: очарование внешнего блеска, внезапного прозрения и ужаса смерти в момент спадания маски, ухода в иную жизнь с иными ценностями. Однако соотношение этих трех стадий различно на разных этапах творчества Льва Толстого.

Наташа Ростова в ослепительном бальном платье, и она же в финале романа с детскими пеленками в руках — это не

только два разных облика, но и две разные ступени духовного восхождения человека.

Пьер Безухов в период беззаботных гусарских кутежей, и он же в плену в дощатом деревянном сарае, в рубище простого крестьянина. Интересно, что даже в прямом смысле двум различным стадиям жизни героев соответствуют разные одеяния. «Переодевание» Наташи, как и «переодевание» Пьера, соответствует переодеванию жизни перед глазами героев. Так переодевается позднее Александр I в одежду старца, а отец Сергей в одежду странника. Жизнь сначала предстает перед ними в блистательных бальных, почти карнавальных одеждах, затем наступает момент снятия маски, под которой оказывается лицо смерти, а затем, вглядываясь в это лицо, старческое, мертвое или искаженное страданием, герой проникается состраданием, и тогда происходит прозрение «после бала», узнавание подлинной жизни в страдании и любовь к ней.

Пьер полюбил Наташу не в тот момент, когда ее лицо светилось отблеском бала, а в то время, когда оно было залито слезами раскаяния. Нехлюдов узнает в опухшем бледном лице арестантки милый, очаровательный облик Катюши Масловой, но он так бы и не «узнал» ее, если бы не это рубище, если бы не эта маска равнодушия и цинизма, скрывающая подлинное лицо.

Пророк после просветления испытывает радость — странник плачет, рыдает, видя открывшиеся ему язвы мира.

«О горе, горе нам! Вы, дети, ты, жена! —
Сказал я,— ведайте: моя душа полна
Тоской и ужасом; мучительное бремя
Тягчит меня...»

...Но я, не внемля им,
Все плакал и вздыхал, уныннем тесним.

Эти слезы странника в момент прозрения были слышны и в словах Толстого, предшествующих его уходу из Ясной Поляны:

«В тот же вечер, когда я вернулся из Ляпинского (ночлежного.— К. К.) дома, я стал рассказывать свое впечатление одному приятелю. Приятель — городской житель — начал говорить мне... что это самое естественное городское явление... что это должно так быть и есть неизбежное условие цивилизации. В Лондоне еще хуже... стало быть, дурного тут ничего нет и недовольным этим быть нельзя. Я стал возражать

своему приятелю, но с таким жаром и с такою злобою, что жена прибежала из другой комнаты... Оказалось, что я сам, не замечая того, со слезами в голосе кричал и махал руками на своего приятеля. Я кричал: «так нельзя жить, нельзя так жить, нельзя!» (25, 191).

Именно так, со слезами в голосе, как пушкинский странник, пытался Толстой убедить близких, что «так нельзя жить». Очень тонко Толстой проводит грань, отличающую Нехлюдова-пророка от Нехлюдова-странника. Нехлюдов-пророк умилялся и радовался своему раскаянию. У него на глазах тоже слезы, но это слезы умиления, а не ужаса и сострадания: «Да, я делаю то, что должно, я каюсь,—подумал Нехлюдов. И только что он подумал это, слезы выступили ему на глаза, подступили к горлу, и он... замолчал, делая усилие, чтобы не разрыдаться... Она стояла неподвижно и не спускала с него своего косоного взгляда. Он не мог дальше говорить и отошел от решетки, стараясь удержать колебавшие его грудь рыдания».

Совсем иначе чувствует себя Нехлюдов, когда вдруг с ужасом видит, что Катюши Масловой больше нет, есть арестантка Маслова. Катюша «убита» им давно, и ничем нельзя исправить случившееся. Теперь Нехлюдов выходит из тюрьмы, подавленный горем и ужасом. «Так вот оно что»,—воскликает он про себя, только теперь сознавая ужас свершившегося. В ушах звучит страшная обличительная фраза арестантки Масловой: «Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись!»

Из вдохновенного спасающего пророка Нехлюдов почти мгновенно превратился в спасающегося странника. Нечто подобное произошло с отцом Сергием. Почитаемый всеми как святой, он внезапно оказывается великим грешником. Сергей раньше совершал многочисленные уходы, но тогда он чувствовал себя не смиренным странником, а пророком, бичующим язвы этого греховного мира. Уход его в монастырь совершается не в результате просветления, а после того, как он узнал, что его невеста была любовницей императора.

Второй уход Сергея — из монастыря — связан с обидой на преуспевающего игумена, оскорбляющего его своей бездуховностью. Бегство — уход из затворнической кельи, овеянной славой его святости, — вызвано искушением героя. И только последний, четвертый уход — из дома Пашеньки — вызван истинным просветлением.

Почему преуспевающий офицер Касатский так легко сменил свой мундир на монашескую рясу? Дело в том, что раньше он обожествлял императора, смотрел на него восторженными глазами, как на кумира. Тем легче было сбросить его с пьедестала, когда выяснилось, что он состоит из плоти. Теперь пророком, гордо отринувшим мир, стал сам Сергей. Поднимаясь все выше по ступеням подвижничества, уходя все в большее заточение, Сергей возвысился в глазах людей до святого. Развенчание себя как пророка произошло, когда Сергей с ужасом почувствовал, что и сам состоит из плоти. Именно тогда он видит в вешем сне полууродивую Пашеньку, над которой все так смеялись в детстве. Пашенька не отличалась особой святостью. Она живет в мире людей, молча сносит попреки пьянствующего зятя, дает уроки музыки, воспитывает детей. Пашенька показала Сергию пример истинной и глубокой святости: «Пашенька именно то, что я должен был быть и чем я не был. Я жил для людей под предлогом бога, она живет для бога, воображая, что она живет для людей. Да, одно доброе дело, чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже благодетельствованных мною людей».

Именно к ней приходит Сергей с раскаянием перед началом своего страннического пути. В ее доме происходит превращение Сергия-«пророка», в Сергия-странника. Здесь воскрес Сергей для иной, страннической жизни.

Воскресение — иная, высшая стадия просветления. Ему всегда предшествует жгучее чувство раскаяния и стыда. Герой «Записок сумасшедшего» хотел продать свое имя подороже и «вдруг устыдился». С этого момента вся жизнь его пошла по-иному.

Устыдился своей прежней жизни Александр I, когда узнал в прогоняемом сквозь строй солдате своего близнеца — себя. Даже скрываясь в Сибири, вдали от мира, он не может вспомнить свою жизнь без жгучего чувства стыда.

Отцу Сергию стало стыдно перед людьми за свою «святость», которая оказалась лишь оборотной стороной гордости. После свершившегося плотского «падения» он тайно, в одежде странника бежит из монастыря.

Стыдно стало Нехлюдову, когда он каялся перед Катюшей в тюрьме и умилялся своим слезам и раскаянию.

Грань стыда очень четко пролегает между просветлением и воскресением. Просветление сопровождается чувством святости и умилением, воскресение связано с чувством вины и раскаяния.

Ощущение вины вышло за пределы внутреннего мира. Нехлюдов ужасается не своему падению, а тому, что он сделал с душой Катюши Масловой. Просветление — это только для себя. Воскресение — только для всех.

После воскресения сразу свершается разрыв с ближними и уход. При всей кажущейся необычности этот поступок многих героев Толстого, как и биографический факт ухода самого Толстого, имеет глубочайшие корни в русской истории и в русской культуре.

Мы знаем, что Толстого в последние годы жизни всерьез считали человеком, потерявшим здравый рассудок. Есть запись в его дневнике, где прямо говорится об этом: «Тяжело, что в числе ее безумных мыслей есть мысль о том, чтобы выставить меня ослабевшим умом и потому сделать недействительным мое завещание, если есть таковое»¹.

Эти обвинения услышал и пушкинский странник:

Мои домашние в смущенне пришли
И здравый ум во мне расстроеным почли...
И наконец они от крика утомились
И от меня, махнув рукою, отступились,
Как от безумного, чья речь и дикий плач
Доучны и кому суровый нужен врач.

Сюжет о мнимом безумии прозревшего человека появляется в незавершенном отрывке Толстого «Записки сумасшедшего». Герой «Записок», как странник Пушкина, как и сам Толстой, кажется окружающим безумным именно потому, что для его взора открылась фальшь повседневной обыденной жизни, построенной на всеобщем обмане.

Своим уходом Нехлюдов, отец Сергей, Федор Кузьмич и мнимый сумасшедший отрекаются от рационалистической логики окружающего мира. В этот момент даже близкие считают их безумцами. Но то, что стало считаться сумасшествием в XIX веке, в допетровской Руси было признаком высшей мудрости и святости. Не случайно и странник, и юродивый созданы Пушкиным. Юродство и странничество, всячески преследуемые со времен Петра официальными властями, оставались и в XIX веке скрытой, но понятной простому народу формой протеста против несправедливости.

Аналогию между фольклорным миром юродивого и миром героев Льва Толстого отчетливо видишь, когда обращаешься

¹ Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, стр. 804.

к образу ухода в его творчестве. На эту мысль невольно наталкиваешься, читая книгу Д. С. Лихачева и А. М. Панченко «Смеховой мир» Древней Руси». Полемизируя с теми, кто считает юродивых просто безумцами, Панченко пишет: «В русской (и не только в русской) истории известно сколько угодно случаев, когда люди здравого ума и твердой памяти покидали семью и благоустроенный домашний очаг — с идеальными целями. Так, между прочим, поступил престарелый Лев Толстой...»¹

Безумие героя «Записок сумасшедшего» Толстого тоже сродни умному юродству. Юродивый прозрел, и потому для грешников он безумен. Интересно, что даже в пространственном отношении сохраняется эта фольклорная традиция. Юродивый обитает на церковной паперти, причем его отношение к церкви очень двойственно. Во время церковной службы он пердразнивает священника, гасит свечи, смущает народ. Оппозиция юродивых к официальной церкви общеизвестна. Именно на церковной паперти происходит прозрение героя «Записок сумасшедшего», который во время церковной службы решает, что «всего этого не должно быть», и уходит с народом. На паперти Нехлюдов целует нищего и Катюшу Маслоу, здесь происходит его первое просветление.

Действительно, в последние годы жизни творчество Толстого, сознательно ориентируемое на фольклорное сознание, не могло остаться в стороне от многовековой народной традиции. Федор Кузьмич и Сергей, совершив свой уход, сбросили с себя одежды цивилизации: мундир офицера, мундир царя. Федор Кузьмич переодевается в одежду простого солдата, Сергей — в одежду крестьянина.

Странник в европейском цивилизованном костюме появился сравнительно недавно. Странниками цивилизации называл Достоевский Алеко, Онегина. Такими же добровольными изгнанниками были Печорин, Рудин, Лаврецкий и многие другие герои русской литературы. И вот теперь Александр I в одежде простолюдина, отец Сергей в одеянии нищего.

Замысел ухода возникнул у Сергия в монастыре еще до грехопадения и был удивительно похож на уход самого Толстого. «Он приготовил себе мужицкую рубаху, портки, кафтан и шапку». Дальнейшее описание поражает почти детальным совпадением с бегством Толстого из Ясной Поляны: «Сначала

¹ Д. С. Лихачев. А. М. Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., «Наука», 1976, стр. 141.

он уедет на поезде, проедет триста верст, сойдет и пойдет по деревням».

Мы видим смирение отца Сергия, когда он принимает подавание от светской компании, беседующей по-французски.

Отца Сергия в одежде простолюдина причислили к бродягам и сослали в Сибирь. Изменился его образ жизни и теперь ничем не отличается от жизни многих и многих простых людей. В Сибири он поселился у богатого мужика, работает у хозяина в огороде, учит детей, ходит за больными. К этому близок и уклад жизни старца Федора Кузьмича, тоже поселившегося у купца. Последний уход отца Сергия был уходом не от людей, а к людям. Аскетические подвиги монашеской жизни померкли перед ежедневным подвигом Пашеньки, денно и нощно хлопочущей о своих внуках и безропотно сносящей прихоти пьющего зятя.

Разница между сознанием пророка и сознанием странника здесь очевидна. Странник-юродивый бредет по миру, спускается в самые низы человеческой жизни и среди грешников видит больше святости, чем среди праведников.

Уже не раз отмечалось, что странник-юродивый тяготеет не к церквям, а к кабакам, баням, где обитают «грешники». Нехлюдов чувствует себя совсем иным человеком в так называемом «преступном мире», среди заключенных. Здесь видит он истинные образцы подвижничества и святости и приходит к выводу, что многие из тех, кого общество считает преступниками, на самом деле представляют собой «лучшую часть» этого общества.

Внутренне сблизившись с простым народом, Нехлюдов чувствует себя среди крестьян и заключенных гораздо естественнее, чем в светских гостиных, но не сбрасывает свою внешнюю оболочку, оставаясь в привычном ему европейском костюме. Между тем переодевание перед уходом совершают и Будда, и Александр I, и офицер Касатский. Почему же подобное внешнее превращение не происходит с Нехлюдовым?

Дело в том, что Нехлюдов завершает собою целую галерею «цивилизованных странников» русской литературы от Алеко Пушкина до Оленина Толстого. Странничество — давний и глубинный мотив русской литературы. Чувства «изгнанника» отличаются от чувства странника. Странник в цивилизованном костюме в той или иной мере наделен пророческим сознанием, как Печорин Лермонтова. Он чувствует себя возвышающимся над миром людей, подобно горным вершинам и равнодушным звездам. Цыганский табор, Кавказ, казацкая

станция, деревня для них оказывается таким же чуждым пространством, как и город, который они покинули.

Но еще в середине XIX столетия навстречу этим странникам цивилизации потянулась вереница странников в рубище.

В армяке с открытым воротом,
С обнаженной головой,
Медленно проходит городом
Дядя Влас — старик седой...

Полон скорбью неутешною,
Смуглолиц, высок и прям,
Ходит он стопой неспешною
По селеньям, городам.

В одежду этого странника переодеваются, и не только внешне, герои Толстого. Если в начале XIX столетия Пушкина можно было увидеть на ярмарке в крестьянской одежде, то в конце столетия в той же одежде можно было увидеть Льва Николаевича Толстого.

Отец Сергей схвачен как беспаспортный бродяга и отправлен в Сибирь в одежде простого странника. Нехлюдов встречается с подобным странником на переправе. Переправа в художественном произведении часто рубеж между двумя различными мирами. Видимо, и эта переправа символизирует переход к иной ступени сознания. Между странником и Нехлюдовым происходит в высшей степени знаменательная беседа.

Сначала окружающие выпытывают у старика, какой он веры, почему он не молится. Выясняется, что никакой веры у него нет, что он никому не верит, «окроме себя». Этот ответ взволновал Нехлюдова. «Да как же себе верить?.. Можно ошибиться».

Вопрос этот очень важен. Нехлюдов принимает старца за одного из бесчисленных «пророков». Но оказывается, странник вовсе не обладает такой самоуверенностью. Его символ веры отражает полифоническое сознание: «верь всяк своему духу, и вот будут все соединены». Для него очень важно не принять на себя никакого «звания». Он даже от имени своего отказывается. На вопрос об имени странник отвечает, что ни имени, ни отечества у него нет, ибо он от всего отрекся, он называет себя «человеком». Отказывается он и от обычного понимания пространства и времени, говоря, что годов не считает, что он, человек, «всегда был» и «всегда будет». Отцом своим странник называет бога, а матерью землю. На главный вопрос судебных чиновников — признает ли он царя — странник тоже

дает ответ исчерпывающий и в то же время двойственный — «он себе царь, а я себе царь».

Позднее Нехлюдов встречается этого старика в тюрьме. Его речь, его образ мысли отличаются одним свойством, которое характерно для юродствующего сознания. Его ответы всегда многозначительны, всегда оставляют возможность двойного толкования: один смысл житейский, другой смысл аллегорический, духовный, не выразимый обычной риторикой.

Эта сознательная двусмысленность отражает двойственную позицию юродивого в мире. Юродивый не отшельник, он не уходит от людей, он всегда в людных местах: в кабаках, в банях, на церковной паперти, но одновременно он везде странник в этом мире, ибо он отражает в себе его негативную сторону: зло, несправедливость, ложь, беззаконие. Юродивый добровольно терпит то, что других людей заставляют терпеть насильно, но в этом терпении не смирение, а протест.

Так добровольно принимает на себя участь заключенных странник, встретившийся Нехлюдову на переправе, но и сам Нехлюдов уже разделяет во многом участь арестованных. Добровольно покинув свой благоустроенный светский быт, он следует в Сибирь и уже не отделяет свои интересы и свою участь от участи всех казнимых и угнетаемых.

Оба «странника», и старец и Нехлюдов, оказались в Сибири добровольно. На Нехлюдове костюм цивилизованного человека. Старик облачен в рубище, его одежда — извечная «форма» юродивого, странника из народа. Пристально всматриваются они друг в друга, узнавая и еще не веря своему узнаванию. На пароме произошла встреча двух странников: идущего к народу и идущего из народа — здесь как бы скрестились две традиции русской истории и русской культуры.

Уход Толстого из Ясной Поляны — последняя редакция многих других уходов. Был уход на Кавказ, воплотившийся в исканиях Оленина, был уход в Ясную Поляну к извечным нетленным ценностям земли, семьи и природы, так уходил в свое семейное деревенское затворничество Левин в «Анне Карениной». Было первое бегство из Ясной Поляны в привольные башкирские степи и, наконец, последний уход, пророчески предначертанный в «Отце Сергии» и «Записках сумасшедшего».

Семантика ухода в истории мировой культуры в какой-то степени всегда однозначна. Уходят, когда исчерпан запас этических ценностей дряхлой цивилизации. На пороге брежит что-то новое, какой-то «свет невечерний». Ценности нового

мира и новой цивилизации выражены пока лишь через отрицание старой. «Сжечь бы все это», — произносит Толстой, глядя на книжные сокровища Румянцевской библиотеки. От этих ужасных слов заболел и слег хранитель книжных сокровищ и предвестник освоения космоса философ Федоров. Напрасно старика пытаются убедить, что это всего лишь шутка. Пророчески дальновидный Федоров понимает: Толстой не шутит. Как не шутил протопоп Аввакум, когда, уйдя из царского дворца, грозил царю — «уж я бы того Никона рассек». И рассек бы, и все печатные книги предал бы сожжению. Когда человек уходит, ему ничего не жалко.

Вектор ухода Толстого простирается не в прошлое, а в будущее. В прошлом все мосты сожжены. Еще стоит на пути Оптиная пустынь с таинственным прообразом Зосимы Достоевского старцем Амвросием. Толстой незадолго до ухода читает сцены посещения Зосимы семейством Карамазовых, читает и критикует. Да и сам Зосима Достоевского приказывает послушнику Алеше Карамазову уйти из монастыря в мир. Алеша, как отец Сергей, уходит не в монастырь, а из монастыря. Но все же маршрут бегства Толстого проходит через Шамордино — женскую обитель Оптиной пустыни, где живет его сестра. Но стены пустыни — слишком ветхая плотина, чтобы сдерживать паводок ухода. Встала на пути железная дорога, та самая, которую отчаянно отрицал Левин, та самая, что перерезала жизнь Анны Карениной, та самая, что встала на пути Катюши Масловой, когда мимо прокатили сияющие вагоны первого класса.

Когда-то отец Сергей — Касатский узнавал расписание поездов, мечтал куда-то уехать. Теперь сам Толстой перебирает маршруты. Смутно возникает образ Кавказа, уже знакомый по первому уходу, но это скорее несбыточный сон, какое-то несбыточное пушкинско-лермонтовское мечтание.

Где же найти защиту от опостылевших ложных ценностей прошлой цивилизации? Как странно, что последним убежищем стал дом начальника станции, уж не пушкинского ли станционного смотрителя? Однако о стены этого домика разбилась волна старой цивилизации. Как ни хлопотали, но не смогли проникнуть в этот домик ни жрецы синода, ни служители жандармерии. Скромный домик станционного смотрителя стал для них неприступной крепостью, которую нельзя было взять ни открытым штурмом, ни тайным подкопом. «Стража» так и осталась только «у двери гроба», и не они, а мы стали свидетелями смерти, воскресения и бессмертия Льва Толстого.


Э. БАБАЕВ

ЗАМЕТКИ
О ПОЭТИЧЕСКОЙ
СТРУКТУРЕ
„ВОСКРЕСЕНИЯ“



I. БОЛЬШАЯ ПАМЯТЬ

1

 **П**оэтическое чувство — большая память», — говорил Толстой. Поэтическая память — великая хранительница жизни; она оберегает «связь времен», постигает судьбу поколений, освещает лабиринт истории светом самосознания.

Толстой как вековая память России имеет вечное значение. Вот почему его книги и вся история его жизни как бы вырастают вместе с временем. «Когда-нибудь я расскажу историю мо-

ей жизни», — сказал однажды Толстой (23, 4). И все его творчество стало историей русской жизни на протяжении целого столетия. «...Его книги, — пишет Горький, — документальное изложение всех исканий, которые предприняла в XIX веке личность сильная, в целях найти себе в истории России место и дело»¹.

Свою «Исповедь» Толстой начал признанием в том, что его первоначальные верования были «шатки» (23, 1). И в его поэтическом мире есть тревожное ощущение «шаткости» и горячее стремление к устойчивости. На этом и построен роман «Воскресение» — самое горячее и тревожное произведение кануна русской революции.

Стремительный и коренной перелом в сознании Нехлюдова, похожий на внезапное пробуждение, был явлением не столько психологическим, сколько историческим. «...Эта быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России, — пишет В. И. Ленин об эпохе первой русской революции, — и отразилась в произведениях Толстого-художника, в воззрениях Толстого-мыслителя»². Мироощущение Толстого-художника и Толстого-мыслителя было единым в своей основе.

«Шаткость» становилась гранью между беспмятным сном и памятным пробуждением, для которого было необходимо великое усилие. «Знание только тогда знание, — пишет Толстой, — когда оно приобретено усилиями своей мысли...» (45, 314). И дело не только в том, что Нехлюдов «проснулся», а именно в том, что вместе с ним пробуждалась мысль нового века. «Русский народ просыпается...»³ — говорил В. И. Ленин в статье «Начало демонстраций», в 1910 году, когда роман «Воскресение» еще не был целиком напечатан в России.

«Мы делаем усилие проснуться, — пишет Толстой в своей книге «Путь жизни», — и действительно просыпаемся, когда сон становится ужасен и нет уже больше сил переносить его. То же надо делать и в жизни, когда она становится невыносима. В такие минуты надо усилием сознания проснуться к новой, высшей, духовной жизни» (45, 320). Эти слова Толстого являются важным авторским комментарием к роману «Воскресение».

¹ М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 295.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 39.

³ Там же, стр. 75.

Художественная мысль Толстого часто вырастала из случайных, на первый взгляд, обобщений или попутных наблюдений. Но в них была своя, закономерная связь, которую устанавливала и сохраняла «большая память».

Однажды, в 1891 году, в Ясной Поляне Толстой обдумывал на прогулке «сюжет вора»: «...Ясно представил себе, как вор, дожидаясь того, кого он хочет ограбить, и узнав, что он не поехал в этот день или поехал другой дорогой, сердится на него, считает себя им обиженным и с чувством сознания своей справедливости собирается за это отомстить ему» (52, 5).

От этой мысли Толстой вдруг перешел к раздумьям о современном романе: «...Стал думать... как бы хорошо писать роман... освещая его теперешним взглядом на вещи» (52, 5). Роман, о котором мечтает Толстой, — «Воскресение», начатый еще в 1839 году, но подвигавшийся очень медленно. «И подумал, что я бы мог соединить в нем все свои замыслы, о неисполнении которых я жалею» (52, 5—6).

Однако объединить в одном романе «все замыслы» ему не удалось. К прежним прибавились новые, которые как бы вытекали из «Воскресения». На последней странице романа Толстой поставил дату — 16 декабря 1899 года. А в 1904 году, накануне первой русской революции, Толстой записал в дневнике: «Был в Пирогове... Дорогой увидел дугу новую, связанную лыком, и вспомнил сюжет Робинзона — сельского общества переселяющегося. И захотелось написать 2-ю часть Нехлюдова. Его работа, усталость, просыпающееся барство, соблазн женский, падение, ошибка, и все на фоне робинзоновской общины» (55, 65—66).

И общая мысль — «сюжет вора», и частное наблюдение — «дуга новая» и «сюжет Робинзона» — все это образы и идеи из мира «Воскресения». Нехлюдов был уверен, что «собственность есть кража», когда доказывал, что помещики должны вернуть землю крестьянам. И вольное переселение Нехлюдова, по совести, должно было составить важную параллель к «вольному поселению» Катюши Масловой, по решению суда...

Толстой однажды сказал, что великое искусство и «великая литература рождается тогда, когда пробуждается высокое нравственное чувство»¹. Так возникало великое искусство

¹ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников». т. I. М., Гослитиздат, 1960, стр. 437.

во Толстого, имевшее неотразимое влияние на всю русскую жизнь. И в этом тоже была закономерность истории.

Толстой как художник и мыслитель был совершенно уверен в том, что всякая настоящая новая идея оригинальна и по своей форме. Поэтому его размышления о романе, о стиле и художественной форме всегда исходят из смысла жизни. В этом состоит один из великих уроков его великого искусства.

«С «Анны Карениной», кажется, больше 10 лет я расчленил, разделял, анализировал,— пишет Толстой,— теперь я знаю что что и могу все смешать опять и работать в этом смешанном» (52, 6). В течение 10 лет, после «Анны Карениной», Толстой написал «Исповедь», «В чем моя вера?», «Так что же нам делать?». В эти же годы он написал «Холстомера», «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерову сонату»...

Конечно, «Воскресение» — «нравовательный роман»; в нем есть и то, что Толстой добыл анализом и расчленением. Но в этом романе есть и высокое эпическое искусство, то, что Толстой называл «бессознательным творчеством». Это поэтическое видение и составляет художественную основу «Воскресения».

Работая над романом, Толстой признавался, что в его «большой памяти» всплывали «особенно ярко художественные» картины и образы. Верным признаком настоящего творческого развития сюжета является то, что связь, широта и последовательность событий раскрываются постепенно, как если бы Толстой шел к неизвестному будущему. «Точно так же, как узнаешь людей, живя с ними,— говорил Толстой,— узнаешь свои лица поэтические, живя с ними» (53, 46).

Толстой уверял, что он не любит метафор. И в самом деле, он не любил метафоры как «фигуры» красноречия, как украшение слога. Но все его творчество насквозь метафорично. Он как бы опускает метафоры в глубину повествования, превращает их в сюжетные опорные центры своего романа. Они просты, как прост предмет его искусства: «Люди как реки...» Метафорические идеи Толстого, скрытые или развернутые в сюжетном повествовании, составляют художественную структуру романа «Воскресение».

3

В искусстве Толстого есть одна особенность, которая поражает каждого внимательного читателя,— склонность к повторениям. Можно сказать даже: страсть к повторениям. Ка-

жется, что Толстой не только не считал повторения пороком, а видел в них особенное достоинство. Как будто без этих настойчивых повторений и возвращений к сказанному цель его не могла быть достигнута. Никто и никогда не повторялся так охотно и с таким самозабвением, как Толстой.

«Пушкин, описывая художественную подробность, делает это легко,— с удивлением отмечал Толстой,— и не заботится о том, будет ли она замечена и понята читателем»¹. Пушкинская проза восхищала Толстого, но в его художественном мире другие закономерности.

По словам Гоголя, Пушкин «не подставлял лестниц ни для кого...»². Этого нельзя сказать о Толстом. И он, как Пушкин, поднимался на невероятную высоту, но он именно «подставлял лестницу» для всех, повторялся, заботился о том, чтобы каждый мог подняться вместе с ним к пониманию той истины, которая открылась ему.

В его настойчивых возвращениях к одним и тем же мыслям, образам и даже словам скрыта какая-то завладевающая сила. Про себя Толстой однажды сказал, что он, в отличие от Пушкина, «как бы пристает к читателю с той художественной подробностью, пока ясно не растолкует»³. И, читая Толстого, испытывая на себе действие этой завладевающей силы, мы ждем этих повторений, как будто без них нельзя себе и представить его неторопливого, всеохватывающего повествования.

Большая память, с которой Толстой отождествлял поэтическое чувство,— это не просто память поэта, а именно память большая, общая, народная. Настоящий поэт знает ее настоящие тайны и настоящее достояние. Поэтому он раскрывает перед нами «общие всем тайны», как говорил Толстой. На этом и основана его завладевающая сила.

«Этим способом познаешь изнутри и образуешь весь мир,— пишет Толстой о творчестве,— как мы знаем его. Этот способ есть то, что называют поэтическим даром, это же есть любовь. Это есть восстановление нарушенного как будто единения между существами. Выходишь из себя и входишь в другого. И можешь войти во все» (52, 101). Так складывается непрерывность поэтического чувства.

Повторения становятся многократными, образуя род сквозного действия. Толстой выходит за пределы каждой своей за-

¹ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I, стр. 160.

² Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в семи томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1967, стр. 381.

³ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I, стр. 160.

конченной книги, сохраняя излюбленные мысли и метафоры, для которых он находил все новые и новые формы. Каждый раз ему открывалась вместе с новой формой и какая-то новая грань содержания.

Толстой очень любил слово «одноцентричность», и в его романах «Война и мир» и «Анна Каренина» преобладала концентрическая структура. «Круги событий» имели больший или меньший «радиус», но исходили из одного «центра». Так достигалась своеобразная «замкнутость» художественного мира его романов.

В «Воскресении» структура иная. «...Жизнь человеческая,— записывал Толстой в своем Дневнике в 1890 году,— не то, что я думал... не круг или шар с центром, а часть бесконечной кривой, из которой то, что я вижу, понимаю, имеет подобие шара» (51, 15). Так возникает разомкнутая, открытая в будущее и в прошлое структура «Воскресения».

«Бесконечная кривая», которая то сужается, то расширяется, лежит в основе природы характеров в «Воскресении»: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди».

И роман Толстого «течет», как река, то широкая, то тихая. Река именно потому река, что она имеет свой исток и свое устье, но она нигде не «замкнута»...

II. ШАТКИЙ ЧЕЛОВЕК

1

В большой памяти Толстого были многочисленные типы шаткой жизни. По существу, он считал чрезвычайно неустойчивой всю жизнь своего круга высшей дворянской аристократии, как она отразилась в романе «Воскресение», несмотря на ее внешние формы твердости и определенности.

«Я оглянулся шире вокруг себя,— пишет он в «Исповеди». — Я взгляделся в жизнь прошедших и современных огромных масс людей» (23, 40). И тогда в нем произошел духовный переворот. Тот же самый переворот происходит в душе Нехлюдова. Он испугался «шаткости» и стал искать твердой основы, и это искание привело Нехлюдова к разрыву с его кругом.

«...Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне», — продолжает Толстой (23, 40). И мы слышим голос Нехлюдова. Характер человека, сбившегося с пути, потерявшего себя, владел воображением Толстого с самого начала его поэтического творчества.

И в «Анне Карениной», в сущности, речь идет о том же. Казалось бы, Вронский — человек, не испытывающий больших сомнений, живущий по твердым, однажды установленным правилам. Но он тоже принадлежит к тому роду людей, для которых на вопрос: «куда держаться» — есть один только ответ: «нас несет куда-то». Удивительно ли, что и Анна рядом с Вронским теряет представление о том, куда же их несет «лодочка». Они оба, как пишет Толстой, испытывали чувство, «подобное чувству мореплавателя, видящего по компасу, что направление, по которому он быстро движется, далеко расходится с надлежащим, но что остановить движение не в его силах, что каждая минута удаляет его больше и больше от должного направления и что признаться себе в отступлении — все равно, что признаться в гибели». Эта метафора Толстого имела философский, отвлеченный смысл.

В черновиках романа «Воскресение» есть сцена обеда у «начальника края» в Сибири. Генерал говорит Нехлюдову как бы между прочим: «... можете поехать с мореплавателем» (33, 313). Надо было «лодочке» Нехлюдова далеко уйти от своей «заводи», чтобы могла произойти эта встреча с «мореплавателем».

«...Совесть действует так же, как стрелка компаса, — объяснял Толстой в книге «Путь жизни». — Стрелка компаса движется с места только тогда, когда тот, кто несет ее, сходит с того пути, на который она показывает. То же и с совестью: она молчит, пока человек делает то, что должно. Но стоит человеку сойти с настоящего пути, и совесть показывает, куда и насколько он сбился» (45, 37). Вот что значит «чувство мореплавателя». Творческий процесс Толстого был актом большой памяти, и ни одно слово не пропадало без отклика и повторения в его художественном мире.

2

И Нехлюдов в романе «Воскресение» принадлежит к людям, которые чувствуют, что стрелка компаса уже сдвинулась с места. И у него есть своя «лодочка», которую он с усилием на-

правляет к берегу народной жизни. И Левин в «Анне Карениной» чувствует, что «лодочка течет». «На каждом шагу он испытывал,— пишет Толстой,— то, что испытывал бы человек, любовавшийся плавным, счастливым ходом лодочки по озеру, после того, как он бы сам сел в эту лодочку. Он видел, что мало того, чтобы сидеть ровно, не качаясь,— надо еще соображаться, ни на минуту не забывая, куда плыть, что под ногами вода, и надо грести, и что непривычным рукам больно, что только смотреть на это легко, а что делать это, хотя и очень радостно, но очень трудно». Своеобразие Толстого-мыслителя состоит именно в том, что у него даже отвлеченные мысли приобретали пластическую форму.

Так что следовало бы говорить именно о пластических идеях Толстого там, где он как художник и мыслитель создавал нечто новое и самобытное. Нехлюдов в еще большей степени, чем Левин, близок к Толстому. От «Анны Карениной» он перешел к «Исповеди», а от нее — к «Воскресению».

И в «Исповеди» есть «лодочка». У нее та же, если можно так сказать, конструкция и то же направление. Несмотря на все различие и многообразие своего творчества, Толстой был великим однодумом.

«Со мной,— пишет он,— случилось как будто вот что: Я не помню, когда меня посадили в лодку, оттолкнули от какого-то неизвестного мне берега, указали направление к другому берегу, дали в неопытные руки весла и оставили одного. Я работал, как умел, веслами и плыл; но чем дальше я выплывал на середину, тем быстрее становилось течение, относившее меня прочь от цели...» (23, 46).

В «Анне Карениной» «лодка посередине озера» была подробностью усадебного быта. В «Исповеди» она становится отвлеченной идеей. В «Воскресении» это «смешанный» образ — реальный и отвлеченный одновременно. И «паром», на котором Нехлюдов переправляется через сибирскую реку, относится к той же метафоре. «Нехлюдов стоял у края парома, глядя на широкую быструю реку».

Где-то в глубине этой метафоры прячется романтический образ «челнока», который вдруг стал из поэтической условности настоящей реальностью: лодка, лодочка, паром. И тут опять главным было именно личное усилие Левина, Нехлюдова или Толстого — все равно. «Люди плыли на веслах, но гребцы доехали и вышли на берег,— пишет Толстой в книге «Путь жизни»,— оставшиеся же в лодке путешественники не берутся за весла, потому что думают, что как прежде двигалась лодка,

так она будет двигаться и теперь» (45, 326). Здесь совершается переход к новой метафоре Толстого, которая также принадлежит его большой памяти.

3

«Исповедь» Толстого завершается описанием странного, философического сна. «Сон этот,— пишет Толстой,— выразил для меня в сжатом образе все то, что я пережил и описал...» Поэтому сон должен был, как он надеялся, «уяснить и собрать в одно все, что так длинно рассказано на этих страницах» (23, 57).

Сон, прежде всего, означает совершенную неподвижность, утрату всякого нравственного самосознания, полную покорность внешнему положению, повиновение физическим законам тяжести и связанности. Толстому как бы снится сон во сне. «сон в оболочке сна»: «Вижу я, что лежу на постели. И мне ни хорошо, ни дурно, я лежу на спине» (23, 57).

Ничто как будто не беспокоит его. Нет никакого внешнего повода для беспокойства или пробуждения. Это последнее обстоятельство особенно важно для Толстого, который, подобно Руссо, считал, что все приходит к человеку извне, кроме совести.

И если человек «не работает веслами» и на все вопросы о направлении движения отвечает только: «нас несет куда-то», то «стрелка компаса» покажет в конце концов, куда и насколько его отнесло течением, пока он спал, пока в нем не пробудится желание взглянуть на стрелку компаса.

Толстой настаивает на том, что первоначальное усилие, которое привело к пробуждению, было в нем самом. И тогда он увидел себя на краю бездны, между двух бездн, в состоянии крайней «шаткости», и «на такой высоте, какую он не мог никогда вообразить себе». «И я чувствую, что от ужаса я теряю последнюю державу и медленно скольжу по спине ниже и ниже» (23, 58). Но «бесконечность вверху притягивает и утверждает его», в то время как «бесконечность внизу отталкивает и ужасает». И он чувствует радость и успокоение.

И роман «Анна Каренина» начинается с того, что Облонский проснулся. «...Князь Степан Аркадьич Облонский — Стива, как его звали в свете,— в обычный час, то есть в 8 часов утра, проснулся не в спальне жены, а в своем кабинете, на сафьянном диване».

Но просыпаться ему не хотелось. «Он повернул свое пол-

ное, выхолощенное тело на пружинах дивана, как бы желая опять заснуть надолго, с другой стороны крепко обнял подушку, прижался к ней щекой; но вдруг вскочил, сел на диван и открыл глаза». Он стал вспоминать, что его встревожило, и никак не мог вспомнить. То есть он вспоминал что-то не то.

«Да, да, как это было? — думал он, вспоминая сон. — Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте; нет, не в Дармштадте, а что-то американское. Да, но там Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, — и столы пели: *il mio tesoro*¹, и не *il mio tesoro*, а что-то лучше и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины».

Облонский вспоминает, что было, не делая особенного различия между тем, что было во сне, и что было наяву. «Да, хорошо было, очень хорошо, — думает он. — Много еще там было отличного, да не скажешь словами и мыслями даже наяву не выразишь». Но в этом сновидении были какие-то неприятные провалы в реальность.

Облонский потянулся рукой к тому месту, где в спальне у него висел халат. Но халата не оказалось на месте. Да и вообще это была не спальня, а его кабинет. «Ах, ах, ах! Аа!» замычал он, вспоминая все, что было». А было наяву нечто мучительное — ссора с женой, объяснение, чувство своей вины перед ней.

«Есть что-то тривиальное, пошлое в ухаживаньи за своею гувернанткой», — соглашается Облонский. Очевидно, не менее пошлое и тривиальное, чем ухаживанье Нехлюдова за воспитанницей своих тетюшек. «И хуже всего то, что она уже...» — думает Облонский. Он, по крайней мере, знает, что «она уже», а Нехлюдов и этого не знал.

Но у Облонского есть могущественная защита от всех волнений жизни — сон жизни. Его пробуждение было кажущимся. Сон продолжался, и не нужно было никакого ответа на вопрос: «что же делать?» Для того и был сон, чтобы избавиться от этого вопроса.

«Ответа не было, кроме того общего ответа, который дает жизнь на все самые сложные и неразрешимые вопросы. Ответ этот: надо жить потребностями дня, то есть забыться. Забыться сном уже нельзя, по крайней мере, до ночи, нельзя уже вернуться к той музыке, которую пели графинчики-женщины; стало быть, надо забыться сном жизни». Нехлюдов — не Облонский. Но и он очень хорошо знал этот «общий ответ».

¹ .Мое сокровище (*итал.*).

Всякий раз, когда Облонский выглядывал из своей «лодочки», он чувствовал, что его «куда-то несет». Но, повздыхав, поохав, он предавался «на волю волн». Это было его испытанное средство от всех, особенно гражданских скорбей. Просто, и никаких усилий не нужно.

В сущности, и Нехлюдов поступал точно так же. Ему нужно было считать себя «прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком» для того, чтобы «продолжать бодро и весело жить». «А для этого было одно средство: не думать об этом». То есть не думать о том, что было. «Так он и сделал...»

И душа его погрузилась в сон. «Настоящая, серьезная жизнь только та,— пишет Толстой,— которая идет по сознаваемому высшему закону; жизнь же, руководимая похотями, страстями, рассуждениями, есть только преддверие жизни, приготовление к ней, есть сон» (56, 66). Нехлюдов богат, служит в гвардейском полку. «Дела не было никакого,— пишет Толстой,— кроме того, чтобы в прекрасно сшитом и вычищенном не самим, а другими людьми мундире, в каске, с оружием, которое тоже сделано, и вычищено, и подано другими людьми, ездить верхом на прекрасной, тоже другими воспитанной и выезженной и выкормленной лошади на ученье или смотр с такими же людьми, и скакать, и махать шашками, стрелять и учить этому других людей».

К Облонскому Толстой был снисходительнее. Облонский и не претендовал на «серьезную, настоящую жизнь». Но от Нехлюдова Толстой ждал большего. Это был его любимый герой, поэтому он так сурово осуждает его заблуждения. К тому же это были не только его личные заблуждения, а самые распространенные «веяния» определенной среды и определенной эпохи. «Другого занятия не было,— продолжает Толстой,— и самые высокопоставленные люди, молодые, старики, царь и его приближенные не только одобряли это занятие, но хвалили, благодарили за это».

Сон жизни, таким образом, приобретал права самой действительности. И бессознательность существования становилась общепринятой. Этому существованию Нехлюдову легко было подчиниться, потому что его собственная душа молчала и спала. И его лодочку «уносило куда-то». Туда же, где бывал и Облонский. «...Считалось хорошим и важным,— пишет Толстой,— швыряя невидимо откуда-то получаемые деньги, сходиться есть, в особенности пить, в офицерских клубах или в самых дорогих трактирах; потом театры, балы, женщины, и потом опять езда на лошадях, маханье саблями, скаканье и опять швыря-

ные денег и вино, карты, женщины». Не хватает только Дармштадта и поющих графинчиков.

Нехлюдов во все время этой своей жизни чувствовал «восторг освобождения от всех нравственных преград». Он был тогда в особом «хаотическом состоянии». А это именно то, что Толстой и называл «сном жизни». «То, что жизнь только в усилении нравственном, видно из того,— пишет он,— что во сне не можешь сделать нравственного усилия и совершаешь самые ужасные поступки». И еще: «Жизнь людей без нравственного усилия не жизнь, а сон» (56, 89).

Первоначально Толстой предполагал закончить свой роман «прямой развязкой»: Нехлюдов женится на осужденной Катюше, отправляется за нею в Сибирь, а затем они вдвоем уезжают за границу и поселяются в Лондоне. Но это было бы лишь внешним решением судьбы «шаткого человека».

Н. В. Станкевич, которого Толстой любил и почитал как мыслителя, в своих письмах говорил: «Шаткому человеку в России точно так же опасно жить, как и за границей»¹. И Толстой отказался от первоначального варианта.

Софья Андреевна Толстая вспоминает, как однажды Толстой вдруг сказал: «Знаешь, ведь он на ней не женится, и я сегодня все кончил, т. е. решил, и так хорошо!» — «Разумеется, не женится,— ответила Софья Андреевна.— Если б он женился, это была бы фальшь»².

Обдумывая финал и продолжение своего романа, Толстой видел картины «завладевающего» труда на родной земле, исполнение желаний «шаткого человека» в поисках надежной почвы для приложения своих неизрасходованных сил. «И жажду знаний и труда, и страх порока и стыда...»

III. ПОВТОРЯЮЩИЙСЯ СОН

1

Однажды Нехлюдову приснился счастливый сон. Это было в Панове, где он гостил у своих тетушек. Его счастливым сном была Катюша Маслова, которая, «не смея ни ему, ни даже себе признаться в этом, влюбилась в него».

¹ «Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830—1840». Ред. и изд. Алексея Станкевича. М., 1914, стр. 41.

² «Дневники С. А. Толстой. 1897—1909». М., изд-во «Север», 1932, стр. 75—76.

Повесть любви была специальностью Тургенева. Его «Затишье» стало образцом этого жанра. Тургенев рисовал истории чистые, необычайные, романтические в своей основе. От его «Вешних вод» веяло бессмертной свежестью.

Но Толстой вообще относился к Тургеневу несколько скептически, а к его повестям о любви особенно. Ему казалось, что Тургенев поэтизирует любовное чувство, очищает и возвышает его и тем самым проходит мимо повседневных трагедий.

«Воскресение» было написано после «Крейцеровой сонаты». И это наложило свой отпечаток на историю любви Нехлюдова к Катюше Масловой. Толстой развенчивал то, что он считал ложной поэтизацией любовного чувства. История Катюши Масловой была «очень обыкновенная история». «...Племянник заехал по дороге на войну к тетушкам, пробыл у них четыре дня и накануне своего отъезда соблазнил Катюшу и, сунув ей в последний день сторублевую бумажку, уехал».

Грубые подробности этого сжатого рассказа; немыслимого у Тургенева, должны были указать на повседневность истории Катюши Масловой. Нехлюдов хотел был щедрым, — и оказался в неоплатном долгу у своей совести. Но Нехлюдов был влюблен в Катюшу, именно влюблен.

И в суровом романе Толстого появляется настоящая повесть любви, с игрой в горелки, первым поцелуем, цветущей сиренью, чтением и разговорами наедине. «Больше всего ей нравилось «Затишье» Тургенева», — обмолвилась Толстой, указывая на один из источников своего замысла.

Вся XII глава первой части романа представляет собой «Затишье» Толстого. Он как бы остановился в раздумии над тургеневскими темами в русской литературе и понял, как много было в них смысла и поэтической памяти. «Катюша, сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу», — это лучшее видение счастливого сна Нехлюдова.

Все полно молодости, надежды, уверенности, что ничего, кроме счастья, в жизни не может быть. «Подбежав к кусту сирени, она сорвала с него две ветки белой, уже осыпавшейся сирени и, хлопая себя ими по разгоряченному лицу и оглядываясь на него, бойко размахивая перед собой руками, пошла назад к играющим».

Тогда Нехлюдову было девятнадцать лет, а Катюше шестнадцать. Отношения между ними были самые чистые. То было «затишье» — начало... Но без этого начала, которое освещает грустным и чистым светом всю жизнь Нехлюдова, не было бы и всего сурового и мрачного по тону романа «Воскресение».

Толстой говорил, что «нужно накладывать тени», но для теней нужен был свет, и источник света заключен в этой повести любви, которая была «прощанием с Тургеневым».

2

Толстой продолжает рассказ, история переступает грань «затишья». Там, где Тургенев бы остановился, Толстой идет вперед. Нехлюдов вернулся в Паново через три года. И все изменилось в его отношениях к Катюше Масловой. Это уже был не тот первый, счастливый сон, а некий «чад», «сумасшествие».

Он даже чувствовал тогда «восторг освобождения от всех нравственных преград, которые он ставил себе прежде».

Всему предшествовало воскресенье и ранняя заутреня, которая должна была напомнить Нехлюдову «затишье». Но он видел лишь «покорные, любящие и чуть-чуть косящие глаза» Катюши Масловой.

«Страсти» не были силой Тургенева. Когда он читал «Анну Каренину», у него книга падала из рук от удивления¹. Тургеневские герои могли быть духовно слабыми, но они были здоровыми, мыслящими, понимающими натурами. Толстой рисует нечто иное. Его Нехлюдов не только страстный человек, но как бы бессознательно страстный. Он живет как в чаду, в тяжелом сне. И поцелуй его после заутрени был «страшен».

«— Что же это вы делаете? — вскрикнула она таким голосом, как будто он безвозвратно разбил что-то бесконечно драгоценное, и побежала от него рысью». И то, как он поцеловал ее, и то, как она побежала от него рысью, — все это было уже чисто толстовское продолжение повести любви, невысказанное у Тургенева. Герои становятся безмолвными.

Нехлюдов вообще не красноречив, а в сцене объяснения с Катюшей он не произносит почти ни слова. Их разделяет глухое стекло. «Он приблизил еще раз лицо к стеклу и хотел крикнуть ей, чтобы она вышла, но в это время она обернулась к двери, — очевидно, ее позвал кто-то».

Почти бессознательно Нехлюдов отходит от окна и оказывается у той самой двери, к которой обернулась Катюша. И здесь вступает в действие природа, такая же глухая и темная,

¹ См.: Н. Я. Стечкин. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе. СПб., 1903, стр. 8.

как само веяние, охватившее Катюшу и Нехлюдова. Туман был тяжел... На реке шло «странное сопение и шуршание... треск и звон льда». Тишина в природе соответствует безмолвию героев. «Все же кругом, кроме реки, было совершенно тихо. Это были уже вторые петухи».

Ничего демонического в Нехлюдове нет. Вместе с «Затишьем» Тургенева Катюша тогда читала, по совету Нехлюдова, и «Преступление и наказание» Достоевского. Нехлюдов не похож на Свидригайлова, не похож на соблазнителя. Он не запирает дверей. И никакого преступления как будто и не было даже в ту ночь, когда усиливался на реке звон льдин, но «из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное».

У Достоевского всегда страшен именно злой умысел. В отличие от Достоевского Толстой изображает в «Воскресении» ужас нестрашного. «Всегда так, все так», — сказал он себе и пошел спать». Нехлюдов тогда так и не решил, что же случилось: «большое счастье или большое несчастье»? Он только приобщился к большой памяти.

3

В черновиках романа «Воскресение» есть фраза, которая звучит, как строка из какой-то великой поэмы возмездия: «Куда девалась та чистота весеннего снега, которая была на ней?» (33, 10). «На другой день, — пишет Толстой, — Катюша встала в свое время, и жизнь ее пошла, казалось, по-прежнему. Но ничего не было похожего на прежнее». Не было больше спокойствия, «затишье» кончилось, а «был страх и ожидание всего самого ужасного» (33, 14).

Анна Каренина как-то сказала о себе: «нищая с ребенком». Но то было правдой лишь в переносном смысле. А для Катюши Масловой это была правда в самом прямом смысле. Теперь она уже больше не читает Тургенева. Она не могла бы найти у него ничего сходного с ее судьбой. А читает она Пушкина, его «Романс» о несчастной нищей с ребенком на руках.

В черновиках романа Толстой писал: «Никто не знал, но Катюша знала, и эта мысль приводила ее в отчаяние. Она стала скучна, плохо работала, все читала и выучила наизусть «Под вечер осенью ненастной» и не могла произносить без слез» (33, 14). Стихи Пушкина она поняла так, как будто это были стихи о ней или даже для нее. «Под вечер, осенью нена-

стной, «В далеких дева шла местах «И тайный плод любви несчастной «Держала в трепетных руках».

В этом раннем стихотворении Пушкина есть какая-то «простонародная» интонация, которая должна была потрясти именно Катюшу Маслову в ее состоянии. И она могла бы сказать все то, что говорит у Пушкина «несчастливая дева»: «Ты спросишь: «Где ж мои родные?» «И не найдешь семьи родной».

Важная психологическая подробность пушкинского романа состоит в том, что, оплакивая участь ребенка, несчастная дева жалеет и любит его отца. «Увы! где он, предатель милый, «Мой незабвенный до конца?»

В первоначальных набросках романа «Воскресение» Толстой пересказывал этот романс словами Масловой: «Ход ее мыслей был такой: он полюбил меня, я полюбила его, но полюбилу, по-господскому, это не считается, мы не люди...» У Пушкина об этом говорится так: «Закон неправедный, ужасный «К страданью присуждает нас». «Он полюбил и уехал,— продолжает размышлять Катюша,— забыл, а я погибай с ребенком... А им ни о чем...» «Катюша,— замечает Толстой,— негодовала на господ, но не на него. Он не виноват, он любил» (33, 14).

Тетушки изгнали Катюшу Маслову из имения. Сбылось пророчество старого романса. И Катюша оказалось «нищей с ребенком на руках». Пушкинскому стихотворению в первоначальных вариантах принадлежала большая роль. Там была сцена, где Нехлюдов узнает от тетушек обо всем, что случилось после его отъезда. «Все, что рассказала о Катюше добрая Катерина Ивановна, о том, как она скучала, как читала Пушкина, стала рассеянна, как читала «Под вечер осенью ненастной», ужасно волновало его. На него жалко и страшно было смотреть, когда он с жалким выражением лица переспрашивал по несколько раз, как все было...» (33, 16).

Пушкинский романс остался в черновиках романа, но пушкинская тема незримо присутствует и в романе, просвечивая из глубины его психологического, нравственного и социального смысла.

4

Нехлюдов был «шатким человеком». Железнодорожный вагон «уносит его куда-то». «...Катюша, хотя и знала хорошо дорогу, сбилась с нее в лесу и дошла до маленькой станции, на которой поезд стоял 3 минуты, не заходя, как она надеялась, а

после второго звонка». И сразу же узнала Нехлюдова, увидела его. Но их опять разделяло глухое стекло, так что ни слова не было сказано. Эти минуты молчания в романе Толстого, самые роковые минуты безмолвия, тоже повторяются с поразительной силой.

«В вагоне этом был особенно яркий свет. На бархатных креслах сидели друг против друга два офицера без сюртуков и играли в карты. На столике у окна горели отекшие толстые свечи. Он в обтянутых рейтузах и белой рубашке сидел на ручке кресла, облокотившись на его спинку, и чему-то смеялся».

Катюша «стукнула в окно зазябшей рукой». И как бы в ответ на это «ударил третий звонок». «Она приложила лицо к стеклу», но вагон уже «дернулся».

Офицер хотел опустить стекло, Нехлюдов оттолкнул его и сам взялся за окно, но поезд уже прибавил хода. И в ту минуту, как стекло опустилось, кондуктор оттолкнул Катюшу и вскочил в вагон. Потом и платформа кончилась, и вагон первого класса был уже далеко впереди, когда Катюша бежала по ступенькам, а потом по насыпи, за водокачкой, где ветер сорвал с ее головы платок, и девочка кричала: «Тетенька, Михайловна! Платок потеряли!»

Эта гениальная сцена полна такой катастрофической стремительности, что безмолвные жесты, движение, взгляд, лицо у стекла, стук в окно, фонарь на последнем вагоне, крик девочки — все становится крупным, как фреска.

Нехлюдов не видел Катюшу и мог только гадать о том, что значит этот сон — стук в окно. Раскачивающийся вагон летит в ночь. За шаткого человека расплачиваются другие. Так Катюша думает о Нехлюдове: «...он был самый, лучший из всех людей, каких она знала. Все же остальные были еще хуже».

Сцена на станции обладает огромной пластической выразительностью. Блок срисовывал ее «с натуры»: «Вагоны шли привычной линией, || Подрагивали и скрипели; || Молчали желтые и синие; || В зеленых плакали и пели». Об историческом, социальном и философском смысле «Воскресения» писали много. Но, кроме Блока, кажется, никто не почувствовал огромной поэтической силы романа Толстого. «Лишь раз гусар, рукой небрежною || Облокотясь на бархат алый, || Скользнул по ней улыбкой нежною... || Скользнул — и поезд в даль умчало». Это была поэзия возмездия — бесполезная юность, ведь «юность — это возмездие...». «Так мчалась юность бесполезная, || В пустых мечтах изнемогая... || Тоска дорожная, железная || Свистела,

сердце разрывая...» «Бессознательное подражание» эпизоду из романа «Воскресение» возникло у Блока именно потому, что он почувствовал, как проза Толстого вторгается в область лирики, обогащая «большую память» великими художественными открытиями.

5

Но сон приснился в третий раз. И Нехлюдов снова увидел Катюшу Маслову. Не в Панове, а в окружном суде. «Маслова быстрым движением встала и с выражением готовности, выставив свою высокую грудь, не отвечая, глядела прямо в лицо председателя своими улыбающимися и немного косящими черными глазами».

Молчалива сцена узнавания, постижения, пробуждения большой памяти... Проходит «опьянение жизнью». Жить так, как жил Нехлюдов, можно, «покуда пьян жизнью, а как протрезвишься, то нельзя не видеть, что все это — только обман, и глупый обман» (23, 13). И Нехлюдов записал в своем дневнике: «Все это время я спал». «Пробудило его необыкновенное событие 28 апреля в суде». В этот день Нехлюдов увидел на скамье подсудимых Катюшу Маслову.

Жизнь, целиком подчиненную влиянию среды, Толстой называет сном. Уступая привычкам и понятиям своей среды, Нехлюдов сознает «замедление или остановку внутренней жизни». «Он вспомнил, как он когда-то гордился своей прямоотой, как ставил себе когда-то правилом всегда говорить правду и действительно был правдив, и как он теперь был весь во лжи — в самой страшной лжи, во лжи, признаваемой всеми людьми, окружающими его, правдой. И не было из этой лжи, по крайней мере он не видел из этой лжи никакого выхода. И он застрял в ней, привык к ней, нежился в ней».

И только сон, приснившийся трижды, заставил его очнуться. Сначала было затишье, потом эта река во тьме ломала льдины, и наконец был окружной суд. И всюду — Катюша Маслова. Она уже шла под конвоем, когда Нехлюдов еще «нежился». Сцена утреннего пробуждения Нехлюдова соотнесена с внутренним смыслом «сна жизни» в романе. В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подходила с своими конвойными к зданию окружного суда, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов «лежал еще на своей высокой, пружинной с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот гол-

ландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папиросу. Он остановившимися глазами смотрел перед собой и думал о том, что предстоит ему нынче сделать и что было вчера».

В сущности, он так же, как Облонский, пробуждаясь, не очень ясно знает, что было вчера. И уж совсем не знает, что будет сегодня. Нехлюдов забыл про Катюшу. Но в большой памяти романа ничто не исчезает бесследно. И сон приснился сначала как счастье, потом как смятение и, наконец, как возмездие. «И я проснулся», — сказал Нехлюдов. «Только в этом пробуждении состоит жизнь», — добавил Толстой (52, 228).

Что же это за странный сон, который, изменяясь, все же остается тем же самым: повторяясь, он как будто напоминает о том, что это уже не вполне сон, а что-то другое? Однажды, в разговоре с одним из своих собеседников, Толстой сказал: «Как ярко вижу то, что говорил Паскаль, что различие между жизнью и сном только в том, что сон не повторяется»¹. Повторяющийся сон Нехлюдова был реальностью, которая наконец заставила его «очнуться».

6

В истории сближения Нехлюдова и Катюши Масловой есть один безмолвный свидетель — река. Сначала она появляется в тумане, тихая и далекая. «Жизнь его в этот год в деревне у тетушек шла так: он вставал очень рано, иногда в 3 часа, и до солнца шел купаться в реку под горой, иногда еще в утреннем тумане, и возвращался, когда еще роса лежала на траве и цветах...»

Река была не страшная, простая, почти неслышная. «Перед обедом он засыпал где-нибудь в саду, — пишет Толстой о Нехлюдове, — потом за обедом веселил и смешил тетушек своей веселостью, потом ездил верхом или катался на лодке и вечером опять читал или сидел с тетушками, раскладывая пасьянс».

Так было в первый его приезд в Паново. А потом, после его возвращения в имение, река вдруг ожила в тумане и голос ее отозвался «шорохом» стихии. «Там, на реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная работа, и то сопело что-то, то трещало, то обсыпалось, то звенели, как стекло, тонкие льдины».

¹ Д. П. Маковицкий. Яснополяские записки. 27 августа 1907 г. (Архив Гос. музея Л. Н. Толстого).

Оказалось, что она рядом, «под кручью», перед самым домом. Как будто она вдруг расширилась и подступила к самому сердцу Нехлюдова. «На дворе было темно, сыро, тепло, и тот белый туман, который весной сгоняет последний снег или распространяется от тающего последнего снега, наполнил весь воздух. С реки, которая была в ста шагах под кручью перед домом, слышны были странные звуки: это ломался лед». Нехлюдов все время слышит реку, как самого себя. Он именно слышит, а не видит ее.

И в повести Тургенева «Затишье» водная стихия была сначала чистой и ясной, как стекло, в котором отражается чистая жизнь. «Построенные одинаково, выкрашенные одной лиловой краской, домики, казалось, переглядывались через широкую водную гладь блестящими стеклами своих маленьких чистых окон».

А потом, когда искали в той же воде погибшую Марию Павловну, и вода была иная. «Кучер потянул к себе багор, нагнулся... Что-то рогатое, черное, медленно всплыло...— Коряга,— проговорил кучер и отдернул багор».

Не только лирические, но и драматические темы «Затишья» отозвались в романе «Воскресение». «Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло прожита — вот что горько! — говорит герой повести «Затишье» Веретьев.— Вот это бы стряхнуть как сон, вот от этого бы очнуться... И потом везде, всюду одно ужасное воспоминание, один призрак...»

Эти слова мог бы сказать Нехлюдов, если бы он был Веретьевым. Но Нехлюдов — толстовский герой, и тема сна и пробуждения приобретают метафорическую форму в самом авторском повествовании. Река в романе Толстого становится воплощением отвлеченной идеи: «Люди, как реки...» И это определение относится не только к характеру Нехлюдова, но и к самой поэтической природе романа «Воскресение».

IV. ВЕЛИКОЕ REVUE

1

Случайно как будто на столе Нехлюдова появляется книжка модного парижского издания «Revue des deux Mondes». Между тем само название «Обозрение двух миров» или «Обозрение старого и нового света» получает в романе определенную соотнесенность с «путешествием» Нехлюдова, во время которого он открывал для себя «новые миры».

В «Revue des deux Mondes» печатались не только литературные, но и философские сочинения, вперемежку с политическими статьями. Общее направление было консервативным, однако с уклоном в либеральные мечтания. Такая газета была любимым чтением в том самом кругу, к которому принадлежал Нехлюдов. И он сам находил в чтении «Revue des deux Mondes» известный духовный комфорт: можно было оставаться таким, каким он был, со всеми своими привычками, и вместе с тем не отказывать себе в либеральных намерениях.

В молодости, например, Нехлюдов отдал крестьянам 200 десятин отцовской земли, однако ему предстояло утвердиться в правах наследства и решить, как продолжать хозяйство на оставшейся земле. Можно было «молчаливым соглашением признать все свои прежние мысли ошибочными и ложными». А можно было, приняв за необходимое хозяйствовать с помощью управляющего, как это было и при его отце, предаваться по-прежнему либеральным фантазиям.

«Служить он не хотел, а между тем уже были усвоены роскошные привычки жизни, от которых, он считал, что не может отстать». Правда, в таком положении он становился как бы жителем двух миров, не принадлежа ни одному из них.

Либеральность Нехлюдова тоже была проявлением его шаткости: «именно двойственность настроения,— записывал Толстой в своем дневнике, обдумывая характер Нехлюдова,— два человека: один — робкий, совершенствующийся, одинокий, робкий реформатор, и другой — поклонник предания, живущий по инерции и поэтизирующий ее» (53, 35).

Долгое время он и в самом деле остается между двумя мирами, не будучи в силах сделать выбор. Эта нерешительность касается не только его отношения к наследственному хозяйству, но и его личной судьбы. Он, например, не в состоянии решить — жениться ему на Мисси Корчагиной или же нет... «Доводов было столько же за, сколько и против; по крайней мере, по силе своей доводы эти были равны, и Нехлюдов, смеясь сам над собою, называл себя Буридановым ослом. И все-таки оставался им, не зная, к какой из двух вязанок обратиться».

Читатель «обозрения двух миров», он и сам был человеком двух измерений. Толстой иронически обыгрывает заглавие ежедневного чтения Нехлюдова, проводя скрытую параллель между двумя мирами в его излюбленном журнале и двумя мирами в его собственной душе. В Нехлюдове, отмечает Толстой, «было два человека». В нем было два мира со своими старыми и новыми идеалами.

И первое его впечатление от встречи с Катюшей Масловой на суде вовсе не было таким осознанно разумным, добрым, каким оно стало потом. Он взглянул на нее как бы из иного мира. Он тогда испытывал чувство, подобное тому, которое испытывал на охоте, когда приходилось добывать раненую птицу: и гадко, и жалко, и досадно. «Чувство тяжелое и жестокое: Недобитая птица бьется в ягдташе: и противно, и жалко, и хочется поскорее добить и забыть».

Высший дворянский круг, «избранное меньшинство», к которому принадлежит Нехлюдов, очень узок. Это особый замкнутый мир, сразу же за его пределами начинается другой мир: «des gens de l'autre monde»¹, — говорит ему графиня Катерина Ивановна. К этому «другому миру» принадлежит великое большинство людей. Слово «monde» можно перевести как «мир» или как «круг».

2

Если главный герой романа носит в своей душе два мира и сама жизнь совершается как бы в двух различных мирах или «кругах», то и весь роман становится своеобразным *Revue de deux Mondes*. Но от модного издания он отличается так же, как толстовская проза отличается от заурядной текущей журналистики.

В «Воскресении» есть целый мир высшего света — «grand monde»². Таким был дом Корчагиных, где Нехлюдову было приятно «не только вследствие того хорошего тона роскоши, которая приятно действовала на его чувства, но и вследствие той атмосферы льстивой ласки, которая незаметно окружала его».

Пока этот мир был его единственным впечатлением, он весь был под его влиянием. И никакая сила не могла бы оторвать его от привычной среды, никакая, кроме совести. Случайность открыла перед ним другой мир, которому пока что не было настоящего названия. Пройдя через решетчатые коридоры тюрьмы, увидев пересыльные этапы, Нехлюдов по-новому взглянул на старый привычный мир. Он «вспомнил острог, бритые головы, камеры, отвратительный запах, цепи и рядом с этим — безумную роскошь своей и всей город-

¹ Люди другого круга (франц.).

² «Высший свет» (франц.).

ской, столичной, господской жизни. Все было совсем ясно и несомненно».

Между двумя мирами нет прямой связи, и только «смелый путешественник» может связать и сравнить их. И тут особенное значение имеет личность путешественника. В высшем свете Нехлюдов совершенно свой человек. Он кровно связан с ним по своим самым личным и наследственным отношениям. Каждое слово суда над собой становится судом и над его «кругом». Вот почему освобождение Нехлюдова от привычного сна и привычных понятий было столь трудным для него «усилием».

Перед ним словно распахнулась завеса над тайной его благополучия: «...после своей поездки в деревню Нехлюдов не то что решил, но всем существом почувствовал отвращение к той своей среде, в которой он жил до сих пор, к той среде, где так старательно скрыты были страдания, несомые миллионами людей...»

Нехлюдов больше не мог «без неловкости и упрека самому себе» общаться с людьми этой среды. Он преодолевает в себе «светского человека», но и весь роман Толстого был как бы последним отречением от «высшего света» и осуждением его. Он не скрывал своего отчаяния, говоря о «непромокаемых», возвышал голос и был почти уверен, что никто из принадлежащих к этому миру не услышит и не поймет его.

Так у Нехлюдова возникает чувство усталости — «усталости от жизни». И он не может забыть фразу старика Корчагина: «Oh! Il est du vrai grand monde, du vrai grand monde»¹, сказанную про кого-то.

3

Никогда еще река не была такой огромной. И другой берег ее был как тайна, как другая жизнь или другой мир. Нехлюдов прошел через «новый свет», но прошел через него как гость, как путешественник. В сущности, его страдания, сколь бы ни были они огромны в его собственном воображении, — ничто по сравнению со страданиями, выпавшими на долю народа. И Толстой это очень хорошо понимает, рисуя другой, в сущности, недоступный Нехлюдову мир.

¹ «О! он человек настоящего большого света, настоящего большого света» (франц.).

«Народ вымирает,— с ужасом видит Нехлюдов,— привык к своему вымиранию, среди него образовались приемы жизни, свойственные вымиранью,— умирание детей, сверхсильная работа женщин, недостаток пищи для всех, особенно для стариков. И так понемногу приходил народ в это положение, что он сам не видит всего ужаса его и не жалуется на него».

Некоторые страницы романа звучали как публицистический или политико-экономический трактат, и это нисколько не противоречило его художественной природе, потому что роман был задуман как «обозрение двух миров», а «обозрение» необходимо включает в себя и оценку и раздумие о том, что открывалось взору путешественника.

Нехлюдов лучше всего знал именно деревенскую, крестьянскую жизнь. И в городе он узнает знакомые черты в рабочих: «Во всех этих людях он невольно видел теперь тех самых деревенских людей, лишенных земли и этим лишенном согнанных в город».

Нехлюдова во время его «путешествия» совершенно покидает чувство праздности и скуки жизни. Оказалось, что и он нужен людям, и люди нужны ему. И это тоже было его сильным открытием. Никто не «льстил» ему на пароме. И он почему-то не мог взглянуть свысока на людей, которые его окружали.

В нем пробуждается мысль о том, что он в этом огромном мире лишь частица, но частица народа. «Да, совсем новый, другой, новый мир», думал Нехлюдов, глядя на эти... грубые домодельные одежды и загорелые, ласковые и измученные лица и чувствуя себя со всех сторон окруженным совсем новыми людьми с их серьезными интересами, радостями и страданиями настоящей трудовой и человеческой жизни».

Наконец, из противоположности к высшему свету, Нехлюдов выводит определение нового мира: «Вот он le vrai grand monde», думал Нехлюдов, вспоминая фразу, сказанную князем Корчагиным, и весь этот праздный, роскошный мир Корчагиных с их ничтожными, жалкими интересами».

Мир ничтожных, жалких интересов может быть роскошным, но не может быть прекрасным. Толстой как художник дожил этим чувством прекрасного, художественным идеалом. «И он,— пишет Толстой о Нехлюдове,— испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир». Назвать народ «настоящим большим светом» — значило перечеркнуть прежнее значение «большого света». Однажды, собираясь на прогулку по Киевскому шоссе, которое

проходит вблизи Ясной Поляны, Толстой сказал полушутя, что он выезжает в большой свет, в «grand monde»¹. Этот парадокс был композиционной основой «Воскресения», где и совершается переход Нехлюдова на протяжении трех частей от высшего света к настоящему великому миру народа.

4

Еще в 40-е годы, в эпоху господства в литературе «натуральной школы» Гоголя, возникла знаменитая «теория среды», согласно которой характер, образ мыслей и поведение человека определяется его социальным окружением, понятиями, преданиями и привычками данной среды.

Толстой как художник также был связан с традицией «натуральной школы», но он одним из первых, наряду с Герценом, заговорил о возможных и необходимых нарушениях «фатальной» зависимости человека от своей среды. «Вмешательство в жизнь, страдавшую вокруг», по мысли Герцена, «сочувствие с нею, необыкновенно поднимало гражданскую нравственность»².

Только так можно было понять и объяснить историю русской революционной мысли от декабристов до Герцена, которые были самыми смелыми деятелями дворянского периода освободительного движения. «Да, Герцен говорил, что, когда декабристов вынули из обращения, понизили общий уровень. Еще бы не понизили! Потом вынули из обращения самого Герцена и его сверстников». Если устранить то, что поднимает гражданскую нравственность, то общий уровень понижается. С этим был согласен и Толстой, рисуя путь своего героя, охваченного сочувствием к жизни людей, страдавших повсюду.

«Натуральная школа» начинала с изучения человека в привычном окружении его социальной среды, а завершалась провозглашением гражданской нравственности и независимости человека от своей среды. «Вот вы говорите», — рассуждал Толстой, — что человек не может сам по себе понять, что хорошо и что дурно, что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что дело в случае» («После бала»). Эта мысль не была отрица-

¹ С. Л. Толстой. Очерки былого. Тула, Приокское книжное издательство, 1965, стр. 95.

² А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 117.

нием роли среды, а развитием самого учения о зависимости человека от общественных условий его бытия.

Для того чтобы преодолеть влияние среды, нужны громадные силы. И Толстой называет Нехлюдова «необыкновенным человеком». Но одних внутренних сил недостаточно. Нужна еще какая-то действующая пружина, которая бы привела эти силы, как некую лавину, в движение. И такой пружинкой Толстой называет «случай». «И такая удивительная случайность, — размышляет Нехлюдов. — Ведь надо же, чтобы это дело пришлось именно на мою сессию, чтобы я, нигде не встречая ее 10 лет, встретил ее здесь, на скамье подсудимых!»

Без случайности, как формы проявления необходимости, невозможна истинная картина мира. Поэтому и сама случайность в романе «Воскресение» не нарушает сюжета, а служит основой развития характера главного героя и его судьбы. Как будто сама история «случайно» вмешивается в жизнь Нехлюдова и связывает воедино начала и концы его социальной биографии.

И само существование «двух миров» или даже множества миров, враждебно разделенных между собою, поражает Нехлюдова во время его путешествия из Петербурга в Сибирь, как некая открытая тайна, которую он узнал лишь случайно. Но это было закономерное открытие эпохи, когда революция уже стала близким будущим.

Нехлюдов — смелый и сильный человек, потому что он видит жизнь так, как она есть. И видит ее не так, как принято думать о ней в его кругу. Он теряет свое место в привычном барском окружении и пытается найти себе новое дело в народной жизни. Мир тревог и надежд Нехлюдова был исторически закономерным миром. Он многим казался «чудным», потому что опережал свое время, разрушая неподвижные формы того социального быта, к которому он принадлежал по рождению и воспитанию. Этим он тоже близок Толстому.

Строго выдержанная теория среды создает фатальную предопределенность характеров. Толстой внес в эту теорию элемент «случайности», подобной «случайному» отклонению электрона в научной атомистике. И все искусство романа получило более глубокую форму, открыв возможность возникновения таких характеров, например, как характер Нехлюдова.

Нехлюдов вовсе не всегда и не во всем был необыкновенным человеком. В сущности, он был им дважды; в юности и в зрелые годы. Еще в начале работы над романом Толстой гово-

рил, что в нем «будут два предела истинной любви с серединой ложной» (53, 35). «Середина» — это время, когда Нехлюдов был именно обыкновенным человеком, совершенно слившимся с понятиями и привычками своей среды.

Когда Нехлюдов «верил себе», весь мир представлялся ему «тайной, которую он радостно и восторженно старался разгадывать». Потом это чувство прошло. Тайн больше не было: «...Все в этой жизни было просто и ясно и определялось теми условиями жизни, в которых он находился». Теперь он не верил себе — «...кончилось тем, что Нехлюдов сдался, перестал верить себе и поверил другим». Это и был тот период, когда он «спал», когда не требовалось для жизни никакого «личного усилия».

Зато и пробуждение оказалось мучительным. Оно уже не было только возвращением «к себе», но и приобщением к большому миру народной жизни, возникновением новой «гражданской нравственности». Поэтому жизнь Нехлюдова, как река, непрерывно изменяется.

5

Типичность в гоголевском смысле, когда из жизни героев избирался «такой момент,— как это отмечал Белинский,— в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни, ее значения, сущность, идея, начало и конец»¹, была нарушена. На первый план вышла психологическая динамика, и типичным оказывалось именно отклонение от общепринятого в данной среде.

Нехлюдов в такой же степени типичный характер, насколько типичным для своей эпохи был и сам Толстой. Но Толстой был великим исключением... Отклонение, как будто бы случайное, необыкновенное и единичное, оказывалось наиболее характерным и закономерным в историческом смысле.

Катюша Маслова на протяжении романа трижды изменяется. И ее характер, так же как характер Нехлюдова, раскрывается в динамике отклонения от привычных условий ее среды. Вначале она вообще не задумывалась ни о добре, ни о зле, «верила себе» и была счастлива. Переворот произошел в ту ночь, когда Нехлюдов проехал в своем вагоне в Петербург

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 453.

мимо Панова. «С этой страшной ночи она перестала верить в добро», — пишет Толстой.

Поверить в зло и сознательно творить зло она не могла. Следовательно, надо было забыться, прибегнуть к испытанному средству. И у нее был свой «сон жизни». «Старый писатель», с которым она сошлась на второй год своей жизни на свободе, «говорил ей, что в этом — он называл это поэзией и эстетикой — состоит все счастье».

И только оказавшись в тюрьме и вновь встретившись случайно с Нехлюдовым, она стала оживать к какой-то иной и ей самой неведомой жизни.

Герои Толстого, что очень характерно, начинают с неведения морали. И это время из жизни Толстой называет самым счастливым. Мысли о нравственности и морали появляются у них после того, как они так или иначе оказываются причастными к подлости, греху или преступлению. После этого они становятся упорными моралистами.

И те нравственные понятия, которые они наконец вырабатывают для себя, все построены на самообличении. По-видимому, этот путь Толстой считал самым продуктивным для человека и общества. Вряд ли нравственность, к которой приходит Катюша Маслова, можно назвать гражданской. Скорее это была личная мораль прощения и отстранения от зла. Но для нее это было духовным «воскресением». Вина Нехлюдова была «безвозвратной», неисправимой. В черновиках романа есть и такой эпизод: Нехлюдов приносит Масловой в тюрьму книги Гюго и Достоевского. «Вы, кажется, любили», — говорит он. «Что же там любить?» — ответила Катюша. «Лицо ее сделалось строго, и он замолчал» (33, 184).

В какой-то момент она становится выше Нехлюдова и говорит ему: «ты мной хочешь спастись». Нехлюдов пытается убедить ее, что тут «никакой жертвы нет». «Я не ее исправить, а себя исправить хочу», — говорит Нехлюдов. А она не верит в это новое какое-то «исправительное счастье».

У романа «Воскресение» не могло быть счастливой развязки. Толстой видел здесь не одну, а две победы, а между ними разрыв, который ничем заполнить нельзя. «Катюша не хочет моей жертвы, а хочет своей, — записывает Нехлюдов в своем дневнике. — Она победила, и я победил. Она радуется той внутренней переменной, которая, мне кажется, — боюсь верить, — происходит в ней». История Катюши Масловой в романе Толстого недосказана так же, как история Нехлюдова.

Если определить одним словом характер взаимоотношений между героями «Воскресения», то придется выбрать слово — непонимание: В самом деле, в мире, который изображает Толстой, словно произошло разделение языков. Никто никого не понимает. Жизнь разломилась надвое, и каждый из вновь образовавшихся миров жил своими собственными силами, не замечая того, что целое распалось.

Маслова в ответ на все вопросы Нехлюдова отвечает: «Да что говорить, — не помню ничего, все забыла. То все кончено». Нехлюдов заставляет ее вспомнить забытое. Но чего он добился? «Я каторжная, а вы князь», — говорит Маслова, со своей стороны напоминая ему, что они принадлежат к разным мирам. Все попытки Нехлюдова разумно и строго разрешить вопросы, которые возникали перед ним, были тщетны.

И ему стало казаться, что гораздо легче совершать ближайшие необходимые поступки, чем обдумывать их причины и закономерные последствия. И это не кажется ему странным, а кажется несомненным, потому что такое решение, по крайней мере, спасает его от чувства «запутанности» — «...он запутался в этих вопросах и не мог решить их: столько было саботажений по каждому вопросу».

Поэтому он очень обрадовался, когда пришел к одному общему разрешению всех сомнений, которое заключалось в том именно, что непонимание и есть условие его деятельности. «Да, да, — думал он. — Дело, которое делается нашей жизнью, все дело, весь смысл этого дела непонятен и не может быть понятен мне...»

Непонимание причин и целей становится основой деятельности Нехлюдова. Он видит здесь некую новую тайну, которой приписывает религиозное значение. Он повинуетя лишь внутренней потребности освобождения от груза наследственных грехов. И его жизнь, и его деятельность становятся формой покаяния, ибо только покаяние не заботится о следствиях самообличения, а причину покаяния всегда считает достаточной.

«Да, я делаю то, что должно, я каюсь», подумал Нехлюдов. И только что он подумал это, слезы выступили ему на глаза, подступили к горлу, и он, зацепившись пальцами за решетку, замолчал, делая усилие, чтоб не разрыдаться». Это одна из важнейших сцен в романе...

Нехлюдова поражала обстановка глухой вражды и непо-

нимания, которая царит в высшем свете. Граф Иван Михайлович «старался только о том, чтобы был выдержан тон и не было явного противоречия самому себе, к тому же, нравственны или безнравственны его поступки сами по себе, и о том, произойдет ли от них величайшее благо или величайший вред для Российской империи или для всего мира, он был совершенно равнодушен». Высокомерие или равнодушие тоже были следствием непонимания и социальной розни.

Нехлюдов с удивлением увидел, что непонимание разделяло даже революционеров, которых нельзя было назвать равнодушными. Крыльцов спорит с Новодворовым о положении народа и задачах революции, и они не могут друг друга понять. «Не могу с ним говорить,— шопотом сказал Крыльцов...» И Нехлюдов отозвался: «И гораздо лучше не говорить». Но споры продолжаются.

Набатов утверждает, что революция «не должна была изменить основные формы жизни народа — в этом он не сходил с Новодворовым и последователем Новодворова Маркелом Кондратьевым,— революция, по его мнению, не должна была ломать всего здания, а должна была только иначе распределить внутренние помещения этого прекрасного, прочного, огромного, горячо любимого им старого здания».

Высшее понимание вырастает из суммы всех этих споров, недоумений, кривотолков, противоречий. И это высшее понимание состоит в том, что мир утратил свое единство, распался на два мира, как это бывает всегда перед революцией.

7

И отношение Толстого к церкви не всегда было одинаковым. Оно тоже изменялось вместе с временем. В «Войне и мире» Кутузов смиренно и с благоговением опускается перед иконой Иверской. «Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в землю...»

В «Анне Карениной» Левин уже далеко отошел от «детски-наивного» отношения к церкви и принялся за чтение богословских теоретических сочинений Хомякова. «Его поразила сначала мысль о том, что постижение божественных истин не дано человеку, но дано совокупности людей, соединенных любовью — Церкви». Некоторое время эта мысль Хомякова «удерживала его в сомнении».

В «Воскресении» Нехлюдов уже называет мысль Хомякова

софизмом: «...обычные софизмы о том, что отдельный разум человека не может познать истины, что истина открывается только совокупности людей...» Но во главе церковной «совокупности людей» Толстой видел Топорова, в портрете которого узнал себя могущественный Победоносцев.

Антицерковные страницы «Воскресения» послужили поводом и причиной отлучения Толстого от церкви. И «определение Синода» было написано суровым языком хомяковского богословия.

Но, отвергнув церковную истину, Толстой приступил к художественному и догматическому изложению своего верования и редактированию Евангелия. Во всем этом было много рационального блеска и упорства, но мало такта и вкуса. «Профессиональный литератор,— пишет Леонид Леонов,— отыщет во второй части романа как бы зачерненные места, где этот пламень совести и гнева лизал толстовское вдохновение в ущерб живому чувству»¹.

Чехов считал, что роман «Воскресение» оканчивается «богословски»². Действительно, роман оканчивается обширными выписками из Евангелия и размышлениями Нехлюдова о личном понимании религии. В нем есть черты внецерковного проповедника. Но само слово «воскресение» в романе имеет моральное, а не «богословское» значение.

Толстой, отвергнув церковную религию, слишком хорошо понимал «шаткость» личного проповедования религии. Когда-то Крамской делился с Толстым своим замыслом: он хотел написать картину «Хохот» — «Суд Пилата», осмеяние Христа: «Этот хохот вот уже несколько лет меня преследует»³, — говорил Крамской.

Нечто подобное мог бы сказать и Толстой. Во всяком случае, в «Воскресении» он изобразил одного такого «личного проповедника», путешественника, который говорит с каторжниками и напоминает им заповедь Христа о том, что надо подставить другую щеку, «если тебя ударили по одной щеке». В ответ раздался хохот. «Общий неудержимый хохот охватил всю камеру,— пишет Толстой,— даже избитый захохотал сквозь свою кровь и соплю. Смеялись и больные». Нехлюдов,

¹ Леонид Леонов. Литература и время. М., «Московский рабочий», 1976, стр. 253.

² А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 18. М., 1949, стр. 313.

³ И. Н. Крамской. Статьи. Письма, т. I. М., «Искусство», 1965, стр. 141.

слыша и проповедь и ответный хохот, испытывает «усталость и безнадежность». Это была для Толстого одна из самых мучительных и трагических сцен в романе.

V. БЕЗ РАЗВЯЗКИ

1

В романе Толстого все совершается закономерно. Удивительные оттенки нового смысла возникают из столкновения привычных слов и положений с непредвиденным их значением в общем потоке событий. Точно так же создаются и разнообразные оттенки драматического, иронического или сатирического освещения сцен.

В то время, когда Катюша Маслова уже направлялась к зданию окружного суда, Нехлюдов пытался разобраться в своих отношениях к княжне Корчагиной и к жене предводителя дворянства того уезда, куда он ездил на выборы. Предводитель был «либеральный человек» и весь был поглощен «борьбой с реакцией», поэтому «ничего не знал о своей несчастной семейной жизни».

Нехлюдов только что написал решительное письмо и ждал на него ответа. И перебирал в памяти различные эпизоды своего романа с замужней женщиной. Вспоминал, как она «выбежала в сад к пруду с намерением топиться, и он бегал искать ее». Его мучают приливы раздражения, страсти и отвращения — все мелкие, но цепкие чувства. «Нехлюдов слышал, что там был теперь какой-то офицер, ухаживавший за нею, и это мучило его ревностью и вместе с тем радовало надеждой на освобождение от томившей его лжи».

И вдруг он получил письмо, но не от нее, а от него, то есть от ее мужа. Нехлюдов покраснел, ему казалось, что наконец приблизилась опасность. Он распечатал письмо. Обманутый муж извещал его о том, что «в конце мая назначено экстренное земское собрание, и что он просит Нехлюдова непременно приехать и *donner un coup d'épaule...*» Это *donner un coup d'épaule* звучало и благопристойно — «поддержать», и совсем уж как-то нелепо: «толкнуть плечом»...

Опасности, стало быть, не было никакой. Но меньше всего он ожидал опасности со стороны Катюши, которую уже давно выбросил из своей памяти — «это было совершенно забыто им». Он собирался жениться на княжне Корчагиной. Она

была «дочь богатых и знаменитых людей». Все считали, что лучшей партии для него не могло быть.

И сама княжна Корчагина на протяжении нескольких месяцев вела «искусную работу», которая состояла в том, «что незаметными нитями все более и более связывала его с ней». Нехлюдов, например, бывал очень забывчив, а она напоминала ему о его долге, и между ними возникла доверительная переписка.

В одно прекрасное утро, когда Нехлюдов был особенно рассеян и смотрел перед собой «остановившимися глазами», он получил письмо от княжны. Толстой отмечает как некую важную подробность, что письмо было написано на серой бумаге с неровными краями, острым, но разгонистым почерком. В письме было сказано: «Исполняя взятую на себя обязанность быть вашей памятью, напоминаю вам, что вы нынче, 28 апреля, должны быть в суде присяжных и потому не можете никак ехать с нами и Колосовым смотреть картины, как вы, с свойственным вам легкомыслием, вчера обещали».

Письмо было легкое, шуточное, кокетливое, а между тем именно в этом заседании и произошла роковая, третья встреча Нехлюдова с Катюшей, которая как раз и направлялась под конвоем в суд, когда Нехлюдов читал письмо княжны Корчагиной.

2

Нехлюдов считал себя художником. Ради живописи он даже бросил службу. «...Он бросил службу,— пишет Толстой,— решив, что у него есть призвание к живописи, и с высоты художественной деятельности смотрел несколько презрительно на все другие деятельности».

Однако именно в то время, когда он решил всецело посвятить себя искусству, выяснилось, что он «на это не имел права». И в тот самый час, когда он собирался идти в заседание окружного суда, где его ожидала встреча с Масловой, картина, начатая и не оконченная им, стояла в его мастерской перевернутая на мольберте.

«В кабинет надо было пройти через мастерскую. В мастерской,— продолжает Толстой,— стоял мольберт с перевернутой начатой картиной, и развешены были этюды. Вид этой картины, над которой он бился два года, и этюдов и всей мастерской напоминал ему испытанное с особенной силой в последнее время чувство бессилия идти дальше в живописи».

Нехлюдов старался как-то объяснить себе причину остановки в занятиях искусством. «Он объяснял это чувство слишком тонко развитым эстетическим чувством, но все-таки сознание это было очень неприятно».

Роман «Воскресение» был закончен вслед за трактатом «Что такое искусство?». А в этом трактате он доказывал, что «духовная красота, или добро, большею частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему» (30, 79).

«Тонкое эстетическое чувство» Нехлюдова было для Толстого одним из указаний на то, что эстетика сама по себе не может быть показателем уровня нравственного сознания. Очень часто в художественных занятиях Нехлюдова видят сатиру на дилетантизм в искусстве. Но это не совсем так. Нехлюдов в известном смысле именно как художник был очень близок Толстому. Ведь и сам Толстой в эпоху, когда он писал «Что такое искусство?», готов был видеть в своем творчестве «баловство», результат «опьянения жизнью», «сон», от которого он хотел очнуться ради иных, строгих, нравственных требований и занятий.

Путь духовного развития Нехлюдова, который от утонченного искусства обращается к насущным заботам настоящей жизни, полной страданий, отражает ход мысли и самого Толстого. «Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра» (30, 79), — пишет Толстой. Это почувствовал и Нехлюдов.

3

Так сам Толстой, оставив перевернутыми и неоконченными свои художественные работы, принимался за иные труды, которые ничего общего как будто не имели с его художественными интересами и тонко развитым эстетическим вкусом. Участвовал в переписи населения Москвы, посещал ночлежные дома в Проточном переулке, ездил по деревням, охваченным голодом.

Нет, не одна ирония по отношению к художникам-любителям руководила Толстым, когда он рисовал характер Нехлюдова. Тем более что Нехлюдов обладал тем чувством, которое Толстой считал главным в настоящей художественной натуре, — умением перенестись в состояние другого человека, умением поставить себя на его место. Это чувство обострилось в нем именно тогда, когда он оставил занятие живописью.

Парадокс романа и парадокс эстетической мысли Толстого состоит в том, что Нехлюдов, ограничивая свои интересы чисто эстетическими проблемами, не мог идти дальше в живописи. Здесь он чувствовал свое бессилие. Между тем пробудившееся нравственное сознание сделало его сильным, и он двинулся вперед огромными шагами, стал «открывать новые миры».

История Нехлюдова была новым важным словом Толстого и в теории искусства, своеобразным дополнением к его трактату об эстетике. Нехлюдов был именно одаренной художественной натурой. Иначе он не мог бы увидеть настоящее положение Катюши Масловой так, как он увидел его.

И первые мысли Нехлюдова о Катюше Масловой были именно мыслями художника. «Да, это была она,— пишет Толстой.— Он видел теперь ясно ту исключительную, таинственную особенность, которая отделяет каждое лицо от другого, делает его особенным, единственным, неповторяемым».

Он смотрит на нее глазами художника, портретиста, как бы выбирая модель для работы, не подозревая еще, что это будет новый для него труд, который совершенно изменит его жизнь. «Несмотря на неестественную белизну и полноту лица, особенность эта, милая, исключительная особенность, была в этом лице, в губах, в немного косивших глазах, и главное, в этом наивном, улыбающемся взгляде и в выражении готовности не только в лице, но и во всей фигуре». Это портрет Катюши Масловой, сделанный художником Нехлюдовым.

Толстой сохраняет своеобразие взгляда художника, замечаящего цвет и форму лица, в описании встречи в окружном суде. «Воскресение» — это роман Нехлюдова. И художнический взгляд на вещи, положения, лица сохраняется во всем. Так, через много лет, вернувшись в Паново, Нехлюдов замечает желто-зеленое дерево, ветхую и серую конюшню, «точно белые облака, цветущие вишни, яблони и сливы» над обветшалым забором. «Река была в берегах и шумела на мельнице в спусках. На лугу за рекой паслось пестрое смешанное крестьянское стадо».

Целый альбом этюдов из папки художника тех лет! «Чудной барин», Нехлюдов был одарен огромным поэтическим чувством. Из этого чувства и выростала его большая память, которая искала цельного знания, доступного только высокому искусству.

Из того, что Толстой отдает в своем романе явное преимущество добру над красотой, еще не следует, что он отрицал или осуждал красоту, то есть непосредственное эстетическое чувство. «...Есть источники радости, никогда не иссякающие: красота природы, животных, людей, никогда не отсутствующая,— писал он в своем дневнике 1892 года.— В тюрьме — красота луча, мухи, звуков. И главный источник: любовь — моя к людям и людей ко мне. Как бы хорошо было, если бы это была правда. Неужели мне открывается новое» (52, 73).

Новое открывалось и Нехлюдову, и Масловой. Большая память завладевала и автором и героями. «Красота, радость, только как радость, независимо от добра, отвратительная. Я узнал это и бросил»,— пишет Толстой (52, 73). И эти его слова мог бы повторить Нехлюдов. Это одно из объяснений его судьбы, а следовательно, и всего романа в целом. «Добро без красоты мучительно,— продолжает Толстой.— Только соединение двух, и не соединение, а красота, как венец добра. Кажется, что это похоже на правду» (52, 73).

Из этого чувства правды вырастает мысль Нехлюдова о том, что «не может земля быть предметом собственности, не может она быть предметом купли и продажи, как вода, как воздух, как лучи солнца». Правда открывается перед Нехлюдовым страшные пути тюрьмы и каторги — «...в душе Нехлюдова не было больше дающей отдых темноты незнания». Его большая память растет.

Катюша Маслова выходит «из-под свода». И дважды повторяется слово «красота» в описании этого весеннего утра. «Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети». Это великий мир природы, вечной радости и детства.

И на его фоне вырастает другой «большой» мир — страданий и страстей. «Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучить себя и друг друга. Люди считали, что священо и важно не это весеннее утро, не эта красота мира Божия, данная для блага всех существ,— красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священо

и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом». Поэтическая природа «Воскресения» вырастает из художнического, цельного, наивного, детского взгляда на красоту и полноту мира. И это придает суровым сибирским и тюремным фрескам Толстого особый отпечаток печали и страдания.

Толстой считал лучшим произведением Достоевского «Записки из Мертвого дома». Именно эта книга после повести «Бедные люди» поставила имя Достоевского в один ряд с именами великих русских писателей. Толстой завершал свою жизнь той самой темой, которой в 60-е годы вновь дебютировал Достоевский.

«Воскресение» — само это слово было как бы производным от «Мертвого дома». В книге Толстого сильнее, чем во всех его других произведениях, было выявлено то, что Чернышевский называл его стремлением «омыться и очиститься от наследных грехов»¹. Это стремление было историческим и социальным, а не только психологическим. Не удивительно, что оно достигло высшей точки накануне революции.

У Достоевского есть сцена покаяния, когда в ответ на возглас: «яко разбойника меня прими», «разбойники», гремя цепями, падают на колени. Книга Достоевского заканчивается знаменательными словами: «Да, с богом! Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых!» Отсюда, строка к строке, начинается «Воскресение» Толстого, его «поэтическое чувство», его большая память, вместившая в себя все пережитое русским обществом на протяжении целого столетия.

5

В «Воскресении» логическая структура отчетливо выявлена в пластических идеях Толстого. Он как бы прочерчивает углем контуры логических построений в сложной живописной ткани своей книги.

Роман состоит из трех частей, и каждая следующая часть выводит Нехлюдова в более широкую сферу видения и понимания жизни. Первую часть можно назвать условно «Суд». Здесь все узко, ограничено, полно тревоги и смятения. «Нехлюдов почувствовал страх, как будто не он шел судить, но

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 427.

его вели в суд». Это не только событийный, но и внутренний, сюжетный центр первой части романа.

Вместе с Нехлюдовым ошибается и суд присяжных, пропустивший последнюю возможность облегчить участь Катюши Масловой оговоркой: «без умысла». Мало того, что Нехлюдову нужно было исправить свою давнюю «ошибку», надо было теперь исправить еще и судебную ошибку. А для этого ему нужно было сразу выйти на другую, более широкую дорогу. И он совершил свое первое путешествие — в Петербург. Вторую часть романа можно условно назвать «Покаяние». «Теперь он испытывал неперестающую радость освобождения и чувство новизны, подобное тому, которое должен испытывать путешественник, открывая новые земли».

Нехлюдов освобождается от помещичьей собственности на землю. И это тоже логически оправдано, потому что иначе он не был нравственно свободным в своей защите «мира островов». Сначала надо было освободиться самому, чтобы требовать свободы для других. Путешествие Нехлюдова продолжается. Он едет по великим и неведомым пространствам России, перед ним, наконец, открывается Сибирь.

Толстой хотел было окончить роман прощением и примирением. Но у него выходил роман без развязки... И третья часть складывалась как прощание. Вечное прощание. И настоящий смысл этой третьей части — «Разрыв». Катюша покидает Нехлюдова, а Нехлюдов отрекается от всей своей прежней жизни.

Только в закономерном мире возмездие имеет смысл и совершается неотвратимо, помимо воли тех, чья вина, казалось бы, была давно забыта и потеряна. Так совершается возмездие в жизни Нехлюдова. И он уже не одного себя видит виновным перед жизнью. «Все то страшное зло, которое он видел и узнал за это время и в особенности нынче, в этой ужасной тюрьме, все это зло... торжествовало, царствовало, и не виделось никакой возможности не только победить его, но даже понять, как победить его».

Роман был окончен, а история и жизнь продолжались! Толстой сумел сохранить и передать читателю это свое главное чувство, которое отчетливо выражено в заключительных страницах «Воскресения». Развязка как бы уходит за пределы романа. И внимание обращается от «вымысла» к действительности.

Два мира так и не слились в один. «Быстрая, широкая река хлестала в борта лодок парома, натягивая канат». Конец ро-

мана был вместе с тем и «концом века». Толстой вывел своих героев на грань великого перелома русской жизни. Настоящей развязки не могло быть в романе, потому что Толстой «слишком глубоко копнул» и должен был оставить сюжет «разомкнутым», чтобы сама жизнь по-своему договорила начатую им историю. В дни первой русской революции, в 1905 году, Толстой говорил: «Совершаются в России большой важности события. Думаю и надеюсь, что они будут иметь и великие последствия...» (76, 52).

6

«Высшим пониманием» в «Воскресении» была мысль о том, что революция в России становится неизбежной. Об этом говорит каждая страница его обширного исторического «обозрения двух миров». В 1895 году, в разгар работы над «Воскресением», он писал одному из своих корреспондентов: «Существующий строй жизни подлежит разрушению. В этом согласны как те, которые стремятся разрушить, так и те, которые защищают его» (68, 64).

Это — одно из общих авторских определений исторического смысла романа «Воскресение». Роман этот во многом отличается от его прежних великих художественных произведений. Так, Н. К. Гудзий отмечал «органическое единство сюжетной линии «Воскресения» в отличие от того, что мы имеем в «Войне и мире» и «Анне Карениной», построенных по принципу параллелизма и переплетения в значительной мере самостоятельных сюжетов»¹.

Это высказывание справедливо, если говорить о том, что в «Воскресении» всего два главных героя — Нехлюдов и Катюша Маслова, а в «Анне Карениной» главных героев, по крайней мере, четверо — Анна и Вронский, Левин и Кити; в «Войне и мире» главных героев еще больше...

Что касается «органического единства», то, на наш взгляд, его-то и нет в «Воскресении». В самом деле, в «Войне и мире» был цельный и прекрасный мир, и война лишь обостряла чувство его органической цельности. Там люди понимали друг друга с полуслова или даже вообще без слов. «Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом

¹ Н. К. Гудзий. Лев Толстой. М., Гослитиздат, 1960, стр. 154.

взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в одну минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья».

В «Анне Карениной» это было уже невозможно. Там уже «все переверотилось». То был роман «горячий и живой», в нем сквозит холодок разрыва и разъединения. Глаза скользят в зеркалах, как привидения. «Что, Анна? — спросил он. — Я ничего, — ответила она так же холодно и спокойно. — «А ничего, так tant pis»¹, — подумал он, опять похолодев, повернулся и пошел. Выходя, он в зеркало увидел ее лицо, бледное, с дрожавшими губами. Он и хотел остановиться и сказать ей утешительное слово, но ноги вынесли его из комнаты, прежде чем он придумал, что сказать».

В «Воскресении» герои отделены друг от друга, как только могут быть отделены друг от друга разные планеты. Недаром Крыльцов называл отношения Нехлюдова, Катюши Масловой и Симонсона «проблемой трех тел» — «солнца, луны и земли». «Вы должны решить», — говорит Нехлюдов Масловой. «— Ах, что это? Зачем? — проговорила она и тем странным, всегда особенно сильно действующим на Нехлюдова косящим взглядом посмотрела ему в глаза. Несколько секунд они молча смотрели в глаза друг другу. И взгляд этот многое сказал и тому и другому». Что же означал этот взгляд? «— Ах, оставьте меня. Больше нечего говорить, — сказала она и, встав, вышла из камеры». Три взгляда — три романа, три эпохи.

«Война и мир» была написана в 60-е годы, в эпоху огромного общественного подъема, веры в силы разума и общественного прогресса. «Анна Каренина» создана в 70-е годы, в эпоху глубокого общественного кризиса. Над «Воскресением» Толстой работал в 90-е годы, когда исподволь совершался разрыв общественных связей между «старым» и «новым миром», который и привел к революции.

Великий урок искусства романа, который можно почерпнуть у Толстого, заключается в том, что не только содержание, но и форма художественного произведения имеет историческую обусловленность. И напрасно некоторые критики и историки литературы сетовали на то, что в последующую эпоху был «утрачен секрет» «Войны и мира». «Война и мир» мо-

¹ Тем хуже (франц.).

жет быть только одна. И повторение ее невозможно даже для ее автора.

Толстой в 90-е годы не мог бы написать «Войну и мир» точно так же, как в 60-е годы он не мог бы написать «Воскресение». Он работал над этой книгой, когда уже ни Тургенева, ни Гончарова, ни Достоевского не было в живых.

Толстой как последний из великих писал последний великий роман XIX века. «Воскресение» и конец русского классического романа XIX века — остроту этой проблемы чувствовал и сам Толстой. Закончив роман, он сказал: «Сейчас много думал о работе. И художественная работа: «был ясный вечер, пахло...» невозможна для меня. Но работа необходима, потому что обязательна для меня. Мне в руки дан рупор, и я обязан владеть им, пользоваться им... Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения, и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь» (57, 9).

Толстой пытался заглянуть за пределы своего века, за пределы литературного опыта своего времени. Он верил в возрождение искусства в народности. «Парабола» литературного развития в XIX веке, по мысли Толстого, достигла высшей точки при Пушкине, а потом ушла «в изучение народа», как в море, и «выплывет бог даст» (61, 275). «Счастливы те,— говорил Толстой, думая о будущем,— кто будет участвовать в выплывании. Я надеюсь...»

СИМВОЛ
И АЛЛЕГОРИЯ
В РЕАЛИЗМЕ
ТОЛСТОГО



I

В течение всей своей жизни, громадной по творческой насыщенности и временной протяженности, Толстой был неизменно верен одному художественному методу — реализму. Он раздвинул границы реализма как способа воплощения и объяснения действительности, он сочетал устремленность к изображению «роевой» жизни общества и неповторимости, значительности жизни каждого человека в общем потоке.

Он отражал «психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»¹, отображая реальность в формах самой реальности — будь то ранний «роман русского помещика», эпопея о войне и мире, повесть о несчастном мужике Поликушке, публицистический трактат «Так что же нам делать?», рассказы для детей из «Новой азбуки». Реальность состояния человека, его переживаний, его поступков и событий, происходящих с ним, — вот основа творчества Толстого, который постоянно исследовал «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектику души»². Для воплощения этой «диалектики души» человека и народа он прибегает к самым разнообразным средствам. И закономерно, что исследователи творчества Толстого, анализируя средства выразительности Толстого-реалиста, говорят о художественной условности, о ее производных элементах — символике и аллегорических образах, которые составляют органическую часть могучего реализма Толстого, его художественной системы. Предлагаемая в данной работе попытка освещения этой сложнейшей темы охватывает лишь малую ее часть; предметом анализа служит в основном народная символика и ее преломление у Толстого в ранних произведениях, в романах, наконец — в тех «народных рассказах», которые сравнительно редко привлекают внимание исследователей творчества Толстого.

Писатель использует все средства поэтики, все завоевания литературы, которые могут воплотить его идеалы, обогатить художественную систему, одновременно цельную и противоречивую. Поэтому символ и аллегория — не просто возможные, но закономерные средства реалистической поэтики Толстого. Закономерно и то, что символизм как направление в искусстве и литературе всегда отталкивает Толстого, активно ему враждебен. Он решительно отвергает идеологию и художественные поиски «нового искусства», не разбираясь и не пытаясь разобраться в его различных течениях, все их объединяя в едином враждебном понятии — «символизм». Близка ему лишь классическая музыка, в живописи — прямое, тщательное изображение реальности, непременно вызывающее к морали зрителей: его увлекают крестьянские жанры Орлова, «Оправданная» В. Маковского, «Всюду жизнь» Ярошен-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 22.

² Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, стр. 423.

ко; «Деревенская любовь» Бастьена Лепаж — любимая картина. А парижскую художественную выставку он может описать по чужим впечатлениям, доверяя чужим описаниям; не видя и не делая в своей уничтожающей оценке никакой разницы между символистами, импрессионистами, постимпрессионистами.

«Символизм» — слово, обобщающее для Толстого все поиски современных литераторов, художников, композиторов, деятелей театра, выходящие за пределы реальных жизненных форм и открытой моральной оценки. В произведениях всех символистов он отказывается видеть какой-либо смысл, соединяя в своем неприятии художников разных поколений и направлений. Для него совершенно равны, одинаково не существуют «Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювис де Шаваны, Клингеры, Беклины, Штуки, Шнейдеры, в музыке — Вагнеры, Листы, Берлиозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т. п., и вся та огромная масса ни на что ненужных раздражителей этих раздражителей» (30, 125).

Символизм для Толстого — искусство вычурное, элитарное, манерное, — впрочем, он вообще не признает символизм искусством, так как искусство для Толстого всегда слито с реальностью, всегда воплощает нравственные категории. Обращаясь к этим категориям, Толстой отвергает символизм как направление искусства и постоянно обращается к символу, вернее, к аллегории-иносказанию как совершенно закономерному средству реалистического искусства. Символика существует для Толстого как элемент поэтики, как служебное средство искусства, подчиненное нравственной идее, ей служащее, ее выражающее.

В процессе выработки этой поэтической символики огромное, пожалуй, основополагающее значение для Толстого имеет народная символика, а также обращение к тем символам, которые вошли в его жизнь еще в детстве и во многом определили всю дальнейшую жизнь.

Брат Николенька «объявил нам, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми, не будет ни болезней, никаких неприятностей, никто ни на кого не будет сердиться, и все будут любить друг друга, все сделаются муравейными братьями. (Вероятно, это были Моравские братья, о которых он слышал или читал, но на нашем языке это были муравейные братья.) И я помню, что слово «муравейные» особенно нравилось, напоминая муравьев в кочке. Мы даже устроили игру в мура-

вейные братья, которая состояла в том, что садились под стулья, загораживая их ящиками, завешивали их платками и сидели там, в темноте, прижимаясь друг к другу. Я, помню, испытывал особенное чувство любви и умиления и очень любил эту игру» (34, 386).

Эти простые, всем понятные символы вплетаются в жизнь самого Толстого и его любимых персонажей, определяют символику как средство поэтики писателя; не будет преувеличением сказать, что поиски Пьера Безухова — это поиски «муравейного братства», и справедливо признание семидесятилетнего Толстого: «Идеал муравьиных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, занавешенными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же. И как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает» (34, 387).

Эти детские символы — «муравейное братство», «зеленая палочка» — сливаются с идеалами Толстого, определяют его литературную символику, ее весьма существенные особенности.

Ведь чаще всего символ усложняет идейный смысл произведения и его структуру: «Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо «вжиться». Именно в этом состоит принципиальное отличие символа от *аллегории*: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из образа»¹.

Такое толкование символа Толстой оставит не любимому им символизму, «Ибсенам и Метерлинкам». Его символика в основе своей изначально проста и не требует никаких усилий «дешифровки» — обобщая, она делает более доступным частный смысл произведения, она, конечно, ближе всего аллегории, тому иносказанию, простому и непременно поучительному, которое издавна взято на вооружение во всех видах народного искусства. Простой символ Толстого обычно теснейше связан с реальностью, продолжает ее непосредственно, «по прямой линии». В то же время, разумеется, принцип символики меняется, эволюционирует у Толстого. В начале литературного пути, благоговей перед предшественниками и

¹ Краткая Литературная Энциклопедия, т. 6, стр. 826.

современниками, Толстой использует их приемы. «Стиль русской реалистической прозы 1830—1840-х годов послужил Толстому основным и близким его вкусу мерилom художественного воспроизведения жизни»¹, — справедливо утверждает Н. Арденс. Молодому Толстому с его мощной индивидуальностью и даром психологического анализа, поразившим читателей «Детства», не чужды готовые приемы, традиционные элементы романтического искусства. Так, у него возникает условно-фантастический прием «смещения» пространства и времени. Только что кончив цикл «Севастопольских рассказов», начинающий писатель запишет в июльском Дневнике 1856 года: «Придумал фантастический рассказ», «писал фантастический рассказ немного» (47, 87).

В начале тональность совершенно совпадает с предыдущими рассказами: «В самое жаркое время Крымской кампании» майор Вереин едет ночью верхом от Белбекской мельницы к Инкерманской позиции. Вдруг въезжает в аллею, которой здесь никогда не было, видит свой дом, находящийся за сотни верст от Севастополя. Входит в гостиную, видит родных, среди них — и мать, умершую восемь лет тому назад. На этом и обрывается рассказ, вызывающий в памяти мотивы «Заколдованного места» Гоголя сочетанием реальности пейзажа и фантастики событий. Остается неоконченной и вскоре написанная «Сказка о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая», где также используется традиционный мотив сна, во время которого исполняется желание (девочка становится взрослой).

В 1857—1858 годах пишется повесть «Альберт» — вариация темы «лишних людей», начало цикла «пропавших» Толстого; у истоков этой важнейшей для писателя «протасовской» темы — нищий музыкант, в изображении которого используются приемы романтического повествования, уже изжившие себя, старомодные к концу 50-х годов.

В образе художника, мучимого стремлением к совершенству, смешиваются реальные черты скрипача Кизеветтера и литературные реминисценции. Как гениальный Иоганнес Крейслер Гофмана «носился то туда, то сюда, будто по вечно бурному морю, увлекаемый своими видениями и грезами, и, по-видимому, тщетно искал той пристани, где мог бы наконец обрести спокойствие и ясность, без которых художник не в

¹ Н. Н. Арденс. Творческий путь Л. Н. Толстого. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 25.

состоянии ничего создавать», так жалкий бесприютный герой Толстого слышит в бреду некий голос, возвещающий о его истинном значении: «Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня, которому мы все служим, но он исполнил все то, что было вложено в него богом; за то он и должен называться великим человеком».

Из того же арсенала романтической символики заимствован торжественный, подробно, длинно описанный сон Альберта, в котором смешиваются чудесные видения, чудесные речи, игра на волшебной скрипке: «Скрипка была странного устройства: она вся была сделана из стекла. И ее надо было обнимать обеими руками и медленно прижимать к груди, чтобы она издавала звуки. Звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слышал Альберт... Чем громче становились звуки, тем шибче разбегались тени и больше освещались стены залы прозрачным светом». Этот сон обозначает истинное место «пропащего» в мире: «Вдруг чья-то рука слегка дотронулась до его плеча; он обернулся и в полусвете увидал женщину... Она была та, совершенно та, которую он любил, и одежда ее была та же, на полной белой шее была нитка жемчугу, и прелестные руки были обнажены выше локтя. Она взяла его за руку и повела вон из залы... На пороге залы Альберт увидал луну и воду. Но вода не была внизу, как обыкновенно бывает. Луна и вода были вместе и везде — и наверху, и внизу, и сбоку, и вокруг их обоих. Альберт вместе с нею бросился в луну и воду и понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете; он обнял ее и почувствовал невыносимое счастье. «Уж не во сне ли это?» спросил он себя. Но нет! это была действительность, это было больше, чем действительность: это было действительность и воспоминание».

Здесь есть реальная психология сна — звук колоколов входит в сновидение, сливается с ним; здесь мелькает деталь, которая почти через двадцать лет возникает в описании Анны Карениной: «на полной белой шее была нитка жемчугу». В целом же эпизод воспринимается как литературная реминисценция, не слишком удачная: «Весь финал рассказа заполнен только бредом Альберта, которому Толстой, неожиданно для обычных способов его искусства, пытается придать символические истолкования»¹.

¹ П. Громов. О стиле Льва Толстого. Л., «Художественная литература», 1971, стр. 336.

Закономерно, что Толстой обрывает «фантастические рассказы», что работа над «Альбертом» дается ему трудно. Он ищет свою дорогу в литературе, ему несравненно интереснее течение самой реальности, чем преобразующие ее фантастические мотивы и символы; темы «Пиковой дамы», того Петербурга, в котором Нос пускается в самостоятельные странствования, а бедный чиновник превращается в призрак, снимающий чужие шинели, найдут продолжение, развитие у Достоевского, у Блока, но не у Толстого. Он воплощает «диалектику души» не одиноких одержимых мечтателей, как Германн, но Николеньки Иртеньева, Ростовых, Левина — людей, обращенных к жизни, к ее проявлениям, и многообразие этих проявлений остро, прекрасно для них, как и для самого Толстого.

Однако мотив сновидения, сопряженного с состоянием, с помыслами человека, как бы обнажающего эти помыслы, войдет в число постоянных, излюбленных мотивов Толстого, будет варьироваться в рассказах, повестях, романах. Возник этот мотив, совмещающий сон — символическую аллегория и сон-реальность, гораздо раньше «Альберта», в первом же опубликованном произведении, в «Детстве» (1852). Возник сразу в обоих вариантах, равно привлекательных для Толстого в дальнейшем. В первой главе Николенька, которому не хочется рано вставать, придумывает отговорку для гувернера: «Я сказал ему, что плачу оттого, что видел дурной сон, — будто татап умерла и ее несут хоронить. Все это я выдумал, потому что решительно не помнил, что мне снилось в эту ночь; но когда Карл Иванович, тронутый моим рассказом, стал утешать и успокаивать меня, мне казалось, что я точно видел этот страшный сон, и слезы полились уже от другой причины». В финале же повести больная мать спрашивает ночью: «Так все кончено?» — и говорит испуганной ключнице: «Ах, Наталья Саввишна, если бы вы знали, кого я сейчас видела...» Через несколько дней «татап скончалась в ужасных страданиях». Так в первой же повести возникает и сон ложный, придуманный и быстро забытый, и все же определенный реальностью, и сон-символ, вещий, прямо предрекающий несчастье.

Этот мотив народного искусства, вышедший из народной жизни с ее верой в предзнаменования и приметы, будет постоянно преломлен у Толстого. Вещий сон увидит перед гибелью тихий солдат Веленчук в рассказе «Рубка леса» (1855); в следующем за «Альбертом» рассказе «Три смерти» кухарка видит во сне больного ямщика и, проснувшись, рас-

сказывает: «— Вижу я, будто дядя Хведор с печи слез и пошел дрова рубить... Что ж, говорю, ты ведь болен был. Нет, говорит, я здоров, да как замахнется, на меня страх и нашел. Как я закричу, и проснулась. Уж не помер ли? Дядя Хведор!.. — Федор не откликнулся».

В «Альберте» сон-видение скрипача воспринимается читателем как эффектная условность; сон кухарки неотрывен от реальности, сон — реальность привычной крестьянской жизни, избы, где храпят на лавках ямщики, а на печи мается больной, мешающий всем своим кашлем. Вообще небольшой рассказ «Три смерти» чрезвычайно значителен в творчестве Толстого и для самого Толстого, в нем найдены и мотивы и средства их выражения, существенные для писателя, «проросшие» позже во многих произведениях. Это и форма рассказ-притчи, где назидательность обязательно присутствует, но не становится плоской и навязчивой. Это и ощущение слиянности жизни и смерти, вечного круговорота, в котором несравненно значительнее существование и спокойный конец мужика-работника и дерева, чем богатой барыни с ее завистью ко всем живущим. В результате читатель воспринимает «Три смерти» как рассказ-символ, чрезвычайно емкий и обобщенный в своей полной реальности.

После подражательных опытов «фантастического рассказа», «Альберта» Толстой вовсе не отвергает условности как приема изображения, но вырабатывает свои приемы условности, свои иносказания и символы. Он основывается на опыте народного искусства и мировой литературы, в которой «на базе жизнеподобия и благодаря ему возникла реалистическая условность. Она родилась из потребности самого реализма, в недрах реализма, как второе и тоже принципиальное его завоевание»¹.

Писатель уже не заимствует проверенные приемы, но вырабатывает свои приемы, органически входящие в его общую, единую систему реалистической прозы. Причем сила толстовского реализма так велика, что в нем как бы растворяются все конструкции, приемы, средства. Кажется совершенно естественным прием антропоморфизма, «очеловечения» не только старой лошади Холстомера, но всего табуна, которому старик рассказывает свою жизнь, употребляя такие понятия, как «рабство» или «христианство», «собственность» или «не-

¹ В. Дмитриев. Реализм и художественная условность. М., «Советский писатель», 1974, стр. 17.

постоянство». Сближаясь со Свифтом в изображении уродливой жизни людского табуна и первоначальной естественности животных, Толстой чрезвычайно отличен в своем эпическом антропоморфизме от саркастических аллегорий автора Гулливера. Он всегда стремится выразить полноту естественной жизни, в которой сливаются одинаково спокойно умирающие чахоточный ямщик Федор и дерево, истерзаный куст полевого растения «татарина» и Хаджи-Мурат, «знаменитый своими подвигами наиб». Дерево, погибающее под топором, растение с лиловыми цветами — не «знаки», не образы обобщения, но явления самой реальности, которые воспринимаются одновременно в своей конкретности и в символической.

По прочтении «Хаджи-Мурата» читатель уверенно и справедливо говорит: «Куст «татарина» — символ стойкости человека». Эта простота возникающего в сознании писателя и читателя символа, его общедоступность, пластическая осязаемость (истерзаный, перееханный колесом куст входит в сознание читающего не менее весомо, чем образы любимых героев) чрезвычайно характерны для Толстого. Он описывает цветок подробно, любовно, не окутывая реальность покровом многозначительности, напротив — упрощая свое описание, которое впрямую соотносится с дальнейшим повествованием.

Исследуя стилистику Толстого, В. Шкловский имеет полное право сказать: «Сравнение оставленной Москвы с большим ульем или куста «татарина» с человеком, упорно борющимся за жизнь и свободу, развернуто и многосложно. Это сюжетное сравнение, имеющее целью показать сущность предмета через действие. «Татарин» — символ характера Хаджи-Мурата. Выбор объекта, сравнения, название растения — все это не случайно. Описанием гибели «татарина» открывается первый раздел повести, в конце «татарин» очеловечен»¹.

Срубленное ли дерево из раннего рассказа «Три смерти», куст ли «татарина» из поздней повести «Хаджи-Мурат», старый ли казак Ерошка из «Казаков», спокойно убивающий людей и зверей и отгоняющий от огня бабочку, «стараясь своими толстыми пальцами учтиво поймать ее за крылышки и выпустить», — все эти люди, предметы, явления воссоздаются Толстым как первоначальные явления жизни; в то же время

¹ В. Шкловский. Лев Толстой. Заметки о прозе русских классиков. М., «Советский писатель», 1953, стр. 210—211.

сама эта бесспорная, торжествующая в своей неповторимости реальность становится основой для авторских обобщений и олицетворений; окончательно же оформляются эти явления в символы в сознании читателя, прилагающего к ним «знаковое» определение: «символ стойкости», «символ непрерывности жизни»...

II

Наиболее полно и в то же время многосложно воплощается этот принцип в романах «Война и мир» и «Анна Каренина». Здесь символ также существует как категория, обобщающая жизненные явления, выражающая сущность их, и как средство собственно художественное, как одно из средств реалистического метода писателя, его поэтики, столь многообразной в своем мощном единстве.

В огромной литературе об этих романах, в их бесчисленных толкованиях — вплоть до сочинений школьников — привычно говорится: «Платон Каратаев — символ покорности и непротивления»... «Бородинское сражение — символ патриотизма русского народа». Между тем сам Толстой на протяжении романа воссоздает исторические события и персонажей в их реальности, когда еще не возникли данные символы, — именно такое «строение символа» избирает автор народной эпопеи. Озабоченный офицер, строящий укрепления, путает название села, которому предстоит стать символом-обобщением:

«— Бурдино или как? — сказал офицер, с вопросом обращаясь к своему товарищу.

— Бородино, — поправляя, отвечал другой».

Так Толстой в романе не конструирует символы, но вводит их в повествование как изначально реальные элементы, которые выделяются среди других реалий наибольшей весомостью, полностью выразительности, но качественно вовсе не отличаются от них. Куст «татарина» — один из тысяч таких же кустов; Бородино равно Бурдину, оно будет выделено впоследствии, станет символом благодаря удельному весу в истории человечества. И в этом смысле символика Толстого совпадает с теми «гениальными символами», о которых Горький говорил как о «гигантских обобщениях жизненного опыта народа»¹.

¹ М. Горький. Разрушение личности. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, стр. 27.

К системе символов Толстого с их эволюцией во времени — от начала 50-х годов прошлого века до 1910 года — вполне применимо определение, данное современным ученым: «Символ вещи есть ее отражение, однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но их внутренней закономерности»¹.

Толстой не конструирует умозрительно свою символику, как это делают нелюбимые им символисты. У него символом становится образ или явление жизни благодаря абсолютному, законченному (в то же время вовсе не противоречащему «диалектике души») выражению в нем определенного, важнейшего для Толстого свойства. Так, для читателей «Войны и мира» образом-символом станет не Наташа Ростова, не Пьер Безухов — они слишком изменчивы, многозначны, свойства их текучи. Символом, определенным, несущим обобщение в своей законченности, станет Платон Каратаев, по отношению к которому Толстой употребляет редкое для себя слово «олицетворение»: «Для Пьера, каким он представился в первую ночь, непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды, таким он и остался навсегда».

Как всегда, метод Толстого в создании такого «олицетворения» противоположен методу символистов. Он не окутывает жизнь и ее процессы покровами тайны, напротив, «снимает покровы», возвращает все и вся реальности: Пьер угадает присутствие Каратаева по «крепкому запаху пота, который отделялся от него при всяком его движении». И Каратаев неоднозначен, не сводится к кроткой пассивности непротivления. И. Чуприна справедливо отмечает, что Платона отличает жизнелюбие, жизненная цепкость, «поворотливость», и делает справедливый вывод: «Эти черты особо подчеркиваются Толстым и делают из образа Каратаева некий своеобразный синтез христианского начала с земным, жизнелюбивым, языческим началом»².

¹ А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., «Искусство», 1976, стр. 65.

² И. Чуприна. Нравственно-философские искания Льва Толстого в 60-е и 70-е годы. Изд-во Саратовского университета, 1974, стр. 155.

Так, исподволь, сливая воедино черты характера, биографии, речи, отношения к миру, проверяя эти черты общей нравственно-философской идеей романа, создает Толстой свое «олицетворение» — символ, который не отчуждается от изображения, но возникает из него, как его результат, всегда простой и общедоступный. Во множествах параллельных линий «Войны и мира», в сочетаниях бесчисленных судеб, в восприятии одних и тех же событий разными людьми — полководцем, солдатом, ребенком — вовсе не назойливо, не дидактично, но постоянно проступает необходимая Толстому символика вечности общей жизни и слиянности всех отдельных жизней. Этот общий смысл охватывает реальнейшие сцены романа. Эпизод встречи Андрея Болконского с крестьянскими девочками, которые обирают оранжерейные сливы и пугаются появления молодого барина; барин же при виде их милых испуганных лиц неожиданно понимает «существование других, совершенно чуждых ему и столь же законных человеческих интересов, как и те, которые занимали его». Эпизод, описанный на следующей же странице, — грязный пруд, переполненный купающимися солдатами, «голое, белое, человеческое мясо», глядя на которое Андрей неизбежно думает: «*ça ira à saupon*». Или знаменитая двукратная встреча Болконского со старым дубом, сначала угрюмо отрешенным от весенней жизни, а через несколько дней преобразившимся, олицетворившим для героя и для читателя весну и вечное цветение.

Толстой не последует развернутым *авторским* пейзажным описаниям Тургенева, он будет воплощать пейзаж через восприятие юнкера Оленина, впервые увидевшего горы, или Болконского, в сознании которого так запечатлелось преображение дуба, потому что оно соответствует его собственному преображению. «Пейзаж Толстого — это не комментарий к герою, а составная часть самого героя»¹.

Писатель не столько очеловечивает природу, сколько сливает ее с восприятием человека и, в свою очередь, делает этого человека частью природы (именно природы, а не пейзажа). Он возвращает уже привычные, прочно сложившиеся в сознании его современников исторические категории, ставшие привычными символами — первоначальности жизни («Бурдино или как?»), из которой они возникли полвека тому на-

¹ Б. Бурсов. Лев Толстой (1847—1862). М., Гослитиздат, 1960, стр. 397.

зад, в годы наполеоновского нашествия, и создает из этой реальности свои, толстовские символы и олицетворения, важные для утверждения собственной концепции «жизни народов и человечества» и складывающейся в 60-е годы философской этической системы.

В этом процессе Толстой использует средства, выработанные народом. Средства, возникшие и закрепившиеся в коллективном народном сознании, которое в «Войне и мире» воплощается полнее всего в Платоне Каратаеве и в то же время не только в нем, но в партизане Тихоне Щербатом, в солдатах, провожающих Пьера после Бородина к Можайску, в девочке Малаше, которой Кутузов предстанет «дедушкой». Толстой наметит в «Войне и мире» столь существенное для него в дальнейшем опровержение торжественной обрядности церкви — с ее веками выработанной символикой — косноязычной молитвой Платона, обращенной неведомо кому: «Господи, Иисус Христос, Никола угодник, Фрола и Лавра...» Отвергнет самоуверенные лубочные «афишки» Раstopчина, где залихватски утверждается, что французы «от капусты раздуты, от каши перелопаются, от щей задохнутся».

Истинная мудрость воплотится для него «в тех народных изречениях, которые, взятые отдельно, кажутся столь незначительными и которые получают вдруг значение глубокой мудрости, когда они сказаны кстати».

Постоянно использует Толстой в романе и мотив сновидения, вещего сна, как сложился он в народном сознании, где наряду с реальными приметами живет вера в сон, который может предварить, предсказать события или человеческую судьбу. Уже неоднократно использованный, можно сказать — любимый Толстым, этот мотив в романе разветвляется, обретает полифоничность.

В «Войне и мире» воссоздается реальность сна здорового усталого человека, в котором преломляются впечатления прошедшего дня (сон Николая Ростова после сражения при Шенграбене, сон Пьера после Бородина, светлый сон Пети Ростова, в котором слышится и «стройный хор музыки», и свист сабли, и ржание лошадей, — сон, никак не предвещающий близкую гибель мальчика, но контрастирующий с ней). Поэтичный мотив святочного гаданья, вызывающий в памяти Жуковского и Пушкина, у Толстого вполне реален. Рассказ старой девушки о гаданье, который в прошедшие годы мог стать темой баллады, подобной «Светлане» или «Людмиле», подается в романе не только трезво, но вполне иронически:

«— Да вот так-то пошла одна барышня,— сказала старая девушка,— взяла петуха, два прибора — как следует, села. Посидела, только слышит, вдруг едет... с колокольцами, с бубенцами, подъехали сани; слышит, идет. Входит совсем в образе человеческом, как есть офицер, пришел и сел с ней за прибор.

— А! А!.. — закричала Наташа с ужасом, выкатывая глаза.

— Да как же он, так и говорит?

— Да, как человек, все как должно быть, и стал, и стал уговаривать, а ей бы надо занять его разговором до петухов; а она заробела; — только заробела и закрылась руками. Он ее и подхватил. Хорошо, что тут девушки прибежали...

— Ну, что пугать их! — сказала Пелагея Даниловна.

После этих-то толков о гаданьях и приметах, сидя перед зеркалом со свечами, Соня и придумает свое видение, совершенно так же, как Николенька Иртеньев придумал сон об умершей татап, так ужасно сбывшийся впоследствии. Увидев раненого Болконского, Соня вспомнит свое ложное видение, уверовав в него совершенно, и заразит всех этой верой: «Я видела, что он лежит на постели,— и что он закрыл глаза, и что он покрыт именно розовым одеялом...» «Тогда она ничего не видела, но рассказала, что видела то, что ей пришло в голову... — Да, да, именно розовым,— сказала Наташа, которая тоже теперь, казалось, помнила, что было сказано розовым...»

К таким же ложным, придуманным видениям-снам относятся и те сны, которые подробно заносит в свой дневник Безухов в период увлечения масонством. Начинает эту тему масон Баздеев, объясняющий неопиту: «только наше святое братство имеет действительный смысл в жизни; все остальное есть сон». И восторженно преданный учителю Пьер, обретя наконец, как ему кажется, гармонию и цель, подряд (3, 7, 9 декабря) записывает стройные сны, продолжающие один другой, подробно иллюстрирующие учение масонства, исполненные масонской символики, которую познает в это время Пьер. То он идет в темноте, его окружают собаки, терзают — но брат А. выводит новообращенного к прекрасному зданию. Проснувшись, он молится «Великому Архитектору природы», просит помочь избавиться от собак — страстей и приблизиться к храму добродетели. Затем Пьер видит учителя преображенным, то лежащим «как труп мертвый», то листающим огромную книгу с оживающими страницами. Все это — слов-

но аллегорические гравюры, все стройно, подробно и придумано. Как Соня верит в свое придуманное «видение», так Пьер Безухов хочет верить в масонство, хочет видеть такие сны, и, возможно, действительно их видит где-то в момент пробуждения, в полном согласии с законами психологии.

В то же время через весь роман Толстой последовательно проводит сны, истинные для себя и для своих героев, в которых он трактует жизнь и смысл ее согласно своим взглядам. Это и сон-забытье смертельно раненного Болконского, постигающего, что надо «все любить», и сон Пьера после Бородинна, где он, повторяя впечатления дня, находит слова — «сопрягать надо», и второй, знаменитый сон Пьера-пленника, выражающий мироощущение героя и автора: «Он спал опять тем же сном, каким он спал в Можайске после Бородинна», но увидел во сне не Баздеева, а забытого старичка учителя с удивительным глобусом в руках: «Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь,— сказал старичок учитель.

«Как это просто и ясно», подумал Пьер. «Как я мог не знать этого прежде».

Толстой постоянно повторяет любимый прием, придающий такую достоверность снам-символам: спящий слышит реальные слова, кем-то произнесенные, и переносит их в сновидение. Как выражение «сопрягать надо» родилось из слов берейтора — «запрягать надо», так фраза учителя, показывающего глобус ученику: «*Vous avez compris, mon enfant?*», родилась из ругательства французского солдата, отталкивающего пленного от костра: «*Vous avez compris, sacré nom!*» (вы поняли, черт возьми!»).

Все сливается, переливается в живом глобусе: в одну ночь, одновременно видит Петя свой реальный сон и Пьер — сон провидческий, объясняющий жизнь; через несколько часов, на рассвете, Петя будет убит, а Пьер освобожден. Капли разливаются и исчезают, лиловая собачонка, которая выла над застреленным Платоном, уже прибилась к другому солдату, для Пети роют могилу в саду, освобожденные русские плачут, целуя освободителей, а Долохов пересчитывает пленных

французов, и взгляд его вспыхивает «жестоким блеском». Толстой, а вместе с ним Пьер утверждают: «Бог вот он, тут, везде», Бог в Каратаеве, а не в придуманном «Архитектоне Вселенной».

Завершается роман сном Николеньки Болконского. Он опять построен на сочетании яви и обобщенно-символического смысла сновидения: мальчик видит огонек лампадки и гувернера, который спит на четырех подушках, посвистывая римским носом. А во сне возникает огромное войско, состоящее «из белых, косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью», сам Николенька и Пьер в касках, «какие были нарисованы в издании Плутарха», и дядя Николай Ильич, произносящий: «Я любил вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед».

Это уже предсказание не личной судьбы, но судьбы России, провидение ее будущего и своего места в нем. Концовкой Толстой наиболее отчетливо сближает «Войну и мир» с романом о декабристах, который так его занимал. В то же время нельзя забывать о реальности времени, в котором писалась «Война и мир» и в котором цензурные соображения имели место всегда, тем более при обращении к запретной теме:

«Короткие сцены-диспуты о декабристах в романе Толстого говорили о многом и отвечали в условиях его времени жадному любопытству читателей, хотевших больше знать о событии, о котором до сих пор не позволялось ни писать, ни говорить».

Чтобы оценить заслуги писателя, надо учесть, что в легальной художественной литературе до него ничего или почти ничего не говорилось о декабристах. Лишь год спустя появятся историко-революционные поэмы Н. А. Некрасова «Дедушка» и «Декабристки». Да и не только в художественной литературе, но и в публицистике, в историографии об этом хранилось полное молчание. Тема была запретной¹.

В то же время одна подцензурность никак не может объяснить ни краткости последних глав, трактующих о тайном обществе, ни символики сна, рожденного будущей реальностью, которую не могут знать герои романа, но которую знает автор, как и читатели. Так символика входит в образную систему романа, органично завершает ее — попробуем только представить себе «Войну и мир» без всех этих снов, ложных

¹ И. А. Потапов. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». М., «Промсвещение», 1970, стр. 246.

и истинных, психологически реальных и откровенно символических, важнейших для «общей мысли» романа, — и увидим, как оскудеет, лишится своих существенных черт историческая эпопея Толстого.

В использовании, в утверждении этой образной системы в общей системе реалистического романа Толстому сопутствуют великие предшественники и современники. Ведь тема вещего сна переходит из романтической в реалистическую литературу XIX века, звучит у Пушкина (сон Татьяны), у Тургенева, особенно впечатляюще — у Достоевского. Сновидения входят в полифоническую систему «Преступления и наказания», «Идиота», «Братьев Карамазовых». Здесь и сны-кошмары, терзающие Раскольникова и Свидригайлова, переливающиеся один в другой, и сон Ипполита, предвещающий кошмары Кафки своими реальными подробностями, слитыми в ужасное фантастическое целое, и Россия с погорелыми избами, с нищими бабами, с плачущим голодным ребенком, увиденная Митенькой, и беседа Ивана Федоровича с господином, одетым в поношенный пиджак, — с чертом, удобно усевшимся на диване. Форма сна-символа, раздвигающего границы реальности, необходима Достоевскому и в «Сне смешного человека», и в «Идиоте» — Мышкин видит во сне женщину, лицо которой «знакомо до страдания», и слышит во сне смех, который раздается рядом с ним наяву.

Эта форма необходима и Чернышевскому, который избирает именно ее, чтобы расширить и углубить сюжет романа «Что делать?» (опубликованного в 1863 году). Он не дает четырем снам романа никаких бытовых мотивировок: сюжетные, продолжающие друг друга главы перебиваются вставками: «И снится Вере Павловне сон». Каждая такая вставка — как бы окно в прошлое или будущее, объяснение и осмысление жизни героев романа в связи с общей жизнью, с социально-нравственной эволюцией человечества. «Образом «светлой красавицы», картинами «снов» Веры Павловны автор как бы стремится чем-то дополнить характеры своих героев, реальное содержание своего романа. Проходя через все произведение, этот образ, соотносясь с образами других героев, выявляет и разные грани своей собственной символики»¹. Очевидно и

¹ А. Лебедев. Некоторые особенности художественного метода Чернышевского. Сб. «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы». Саратовское книжное издательство, 1958, стр. 173. См. также содержательную работу М. Николаева «Толстой и Чернышевский». Тула, 1969.

сходство приемов писателей, столь различных по своим общественным позициям и художественной манере, очевидна и полная правомерность этих приемов для плеяды великих реалистов.

В книге «Лев Толстой. Семидесятые годы» Б. Эйхенбаум посвятил пространное исследование символике Толстого. Естественно, что, согласно избранному времени, он рассматривает «принцип художественной символики» главным образом на романе «Анна Каренина», но самый принцип он закономерно выводит из эволюции писателя в 50—60-е годы. Приводя цитату из статьи Константина Леонтьева, который весьма иронически относится к концовке «Анны Карениной», видя в ней лишь риторичность, исследователь справедливо говорит о явной символике этой концовки и напоминает подобную же сцену «Войны и мира»: в канун смерти маленькой княгини порыв ветра гасит свечу на столе. «Внимательный читатель поймет, что погасшая свеча введена как символ смерти: за этой вполне реалистической свечой скрывается мифологическая символика»¹.

О «мифологической символике» автор вряд ли думал, но старая народная примета, образ погасшей свечи — человеческой смерти, несомненно существовала в его сознании, когда он писал зимнюю ночную сцену в доме Болконских. В то же время интересно, что символика сновидений, народных примет в «Войне и мире» не подчеркнута; погасшая свеча существует в ряду реальных явлений, читатель вполне может и не заметить эту «дурную примету». Б. Эйхенбаум справедливо говорит о том, что символика следующего романа гораздо более подчеркнута: «Своего рода аллегорией можно считать и проходящий через весь роман кошмар Анны. Но эта аллегория замечательна тем, что она не опирается на готовую психологическую традицию, а создается самим Толстым на основе психологического материала и используется как сюжетный прием»².

Исследователь внимательно прослеживает весь ряд символов романа, иные из которых акцентированы автором (смерть стрелочника во время первой встречи Анны и Вронского, сходный сон героев, злоеущий и необъяснимый, и, наконец, завершающая жизнь Анны фраза о свече, которая «затрещала, ста-

¹ Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., «Художественная литература», 1974, стр. 186.

² Там же, стр. 187.

ла меркнуть и навсегда потухла»), иные же словно бы не выделены, могут быть восприняты как обычное течение реальности (буря в Бологом, скрежет железа, весь мотив железной дороги, проходящий через роман), а иные вообще забыты и могут быть «прочитаны» сегодня лишь после специальных исторических экскурсов, хотя современникам Толстого они были совершенно понятны (имя погибшей лошади Бронского — Фру-Фру. Так называлась модная в 70-е годы пьеса Мельяка и Галеви, широко шедшая и в России. «Фру-Фру» — шутовское прозвище героини, очаровательной и легкомысленной, бросившей мужа и сына ради любовника и умирающей в финале).

Гораздо менее исследована в «Анне Карениной» та символика самой реальности, которая также продолжает «Войну и мир». Как Андрею Болконскому сопутствует образ расцветшего старого дуба, олицетворяющего цветение жизни, вечное возрождение природы, так обобщается, становится символом тема природы в «Анне Карениной», в ее «деревенских» сценах: сенокос становится сценой-символом радостного, истинного труда, как мотив вьюги, скрежет железа (также постоянный «звуковой символ» романа) сопровождают Анну и Бронского.

М. Альтман в своих этюдах о Толстом указывает и те приметы народной символики, которые живут в романе: кольцо легко снимается с пальца Анны, не любящей мужа; верная Кити привычно надевает кольца; созвездие Большой Медведицы, сияющее Левину как предвестие счастья во время разговора с Кити, и т. д.¹

Имея в виду эти параллели, надо всегда помнить о том, что они у Толстого ненавязчивы и вовсе не однозначны, не равны «главным символам», неотвратно сопутствующим образу Анны и ее страсти. Он ведет параллельно, долго не сливает самостоятельные линии романа: Каренин — Левин, и средства, которыми он пользуется в рядом расположенных главах, не одинаковы. Все зловещее, предсказывающее гибель, отдано Анне, теме «отмщения», заявленной в эпиграфе. Это «отмщение» предопределено героине не авторскою, субъективной волей — оно существует в самом характере Анны, в обстоятельствах жизни, в том нравственном законе, который равно существует для самого писателя и героини его романа. Так же объективно все связанное с круговоротом жизни, с возрожде-

¹ См.: М. А л ь т м а н. Читая Толстого. Тула, 1966.

нием, с природой, параллельной человеческой жизни, отдано «левинским» главам. Символика никогда не возникает, не существует у Толстого, для Толстого сама по себе — она для него всегда *средство* раскрытия основной темы и мысли, одновременно пряма и многозначна. Она служит реальности, вырастает из нее, а не существует над ней — служит тому объяснению и исправлению жизни, к которому направлены помыслы Толстого.

III

В 80-е годы Толстой отходит от романистики, возвращается к жанру повестей и рассказов, в которых, в соответствии с переломом мировоззрения, все более выделяет народные рассказы, почитая их главными. Народные — то есть рассказы *для* народа, предназначенные не тому слою общества, к которому принадлежал сам Толстой по происхождению и воспитанию, но слою «низшему», лишенному образования, главным образом крестьянству, в котором заключен и идеал, и надежда Толстого на будущее, и мудрость прошлого. Он убежден: все, что он сам делал прежде, не нужно народу — это все написано для праздных, для сытых, в то время как нужно искусство самое простое, учительное, объединяющее людей в божьей и доброй. Он убежден, что для возвращения искусства к «религиозному сознанию» народа нужно использовать не достижения культуры, не огромные традиции литературы и искусства, но, отринув эти традиции, устремиться прежде всего к опыту самого народа, творить на уровне «Тита» и для этого «Тита»:

«Если бы я был издатель народного журнала, я бы сказал своим сотрудникам: пишите, что хотите, проповедуйте коммунизм, хлыстовскую веру, протестантизм, что хотите, но только так, чтобы каждое слово было понятно тому ломовому извозчику, который будет везти экземпляры из типографии» (62, 143).

Перешедший на позиции патриархального крестьянства, Толстой предназначает новые произведения крестьянам своей Ясной Поляны, фабричным, которых видит он в окраинных московских Хамовниках, тому ломовому, который везет из типографии экземпляры книжек.

Этому народу, который разыгрывает в деревне «Царя Максимилиана», а в Москве толкается на Девичьем поле, не подозревая о существовании Малого театра, жадно смотрит

балаганные пантомимы и мелодраматические представления, посвящает Толстой свои драматические опыты 80-х годов. «Обдумывает с большим удовольствием» «житие Петра Мытаря», драматизирует сказочный сюжет о чертенке, который ввел в соблазн мужика и сделал из него «первого винокура». К. Н. Ломунов, детально исследовавший драматургию Толстого, обращает внимание на то, что в своих «малых» пьесах, ранних и поздних, Толстой «широко использует приемы фольклорной драмы и некоторые приемы балаганных представлений... В таких пьесах, как «Первый винокур» и «Аггей», он великолепно использовал художественный и эпический опыт народных представлений»¹.

Действительно, в народных драмах и народных рассказах наиболее открыто и последовательно раскрывается та связь Толстого с фольклором и народным театром, о которой так точно говорил Горький: «Связи живого с выдуманным крайне многообразны и поучительны. Каратаев и Поликушка написаны Толстым не без влияния сказок о дурачке, и вообще этот огромный художник очень пользовался фольклором»².

Именно из народных представлений о добре и зле, о правде и неправде, об изначальной греховности богатства исходят пьесы-сказки и пьесы-легенды о первом винокуре, о Петре-Хлебнике и гордом Аггее. Из тех же народных представлений о добре и зле, о несправедливом богатстве, о «грехе» и бесовской, губительной силе денег исходит Толстой и в трагедии «Власть тьмы», написанной для народного театра сразу вслед за «Первым винокуром», в 1886 году.

«Власть тьмы» справедливо была воспринята современниками как социальная драма, в которой раскрывается сущность исторических процессов, происходящих в пореформенной, капитализирующейся России. Такой она остается и для последующих поколений. Но в то же время сегодняшними исследователями яснее, чем современниками Толстого, осознается сложность, неоднозначность идейного содержания и построения драмы. Она сочетает абсолютную, неопровержимую правду быта и характеров 80-х годов XIX века и в те же 80-е годы утвердившуюся в сознании самого Толстого концепцию «самоусовершенствования и воздыхания о божеской жизни»³.

¹ К. Л о м у н о в. Драматургия Л. Н. Толстого. М., «Искусство», 1956, стр. 295.

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, стр. 325.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 23.

Эта концепция вырабатывается Толстым в борьбе с бесчеловечной государственностью, со столь же бесчеловечной церковью, в которой обрядность и пышная символика затмила простую идею первоначального, истинного христианства, как он его понимал,— любовь к людям. В этой борьбе Толстой постоянно использует евангельские тексты, разъясняя «Титу» их сущность, простую евангельскую символику, достаточно понятную крестьянину, образование которого в лучшем случае составляла церковноприходская школа. Отсюда — второе, важнейшее для Толстого символическое значение обоих названий и самой темы пьесы: «Толстой имеет в виду вечную власть зла над индивидуальной душой, которая однажды согрешила: еще один грех неизбежно влечет за собой другой грех — «Коготок увяз — всей птичке пропасть». И победить эту тьму может только свет индивидуальной совести. Поэтому драма его по своему замыслу является мистерией»¹.

Писателю трудно давалась техника драматургии; его первые опыты в драме 50—60-х годов были неудачны, он внимательно изучал законы и принципы жанра; технику и проблематику Шиллера, Гоголя, Островского. Драматургия «новая», символистская возмущала и отталкивала его, как стихи Верлена или модная живопись. Он не просто отрицает — выискивает современную драму, не видя никакого значения в ее многозначительности, сводя к абсурду ее символику: «Представляется то архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов и вследствие этого лезет на крышу построенного им дома и оттуда летит торчмя головой вниз; или какая-то непонятная старуха, выводящая крыс, по непонятным причинам уводит поэтического ребенка в море и там топит его; или какие-то слепые, которые, сидя на берегу моря, для чего-то повторяют все одно и то же; или какой-то колокол, который слетает в озеро и там звонит» (30, 105).

В этом ироническом пересказе Толстой объединяет достаточно разновременные пьесы Ибсена, Метерлинка, Гауптмана — они не способствуют развитию истинного общения, единения людей, поэтому они Толстому не нужны и, по его мнению, прямо вредны. Но отрицание символистской драматургии, ее образной системы вовсе не означает отказа от символики в собственной драматургии. Образы и приемы симво-

¹ М. Бахтин. Драматургия Л. Толстого. Предисловие. См.: Л. Толстой. Полное собрание художественных произведений, т. XI. М.—Л., ГИЗ, 1929, стр. VIII.

лики, аллегии, совершенно понятной народу, будут проникать у Толстого не только пьесы-сказки и притчи, но и «Власть тьмы» и «Плоды просвещения».

Г. Бялый доказательно прослеживает связь «Власти тьмы» (как и пьесы «И свет во тьме светит») с символикой евангельской, подчеркивая в то же время свободу обращения Толстого с этими уже каноническими символами: «Символы тьмы и света имеют для Толстого широкий и обобщающий смысл... В христианской и дохристианской литературе эти символы встречаются очень часто как синонимы добра и зла, истины и лжи. Евангельские символы света и тьмы Толстой повторяет и толкует, варьирует, поясняя примерами, притчами и рассуждениями, и в трактате «О жизни». При этом с евангельскими цитатами, как с любыми другими источниками, Толстой обращается вольно, придавая им нужный смысл»¹.

Христианство толкуется Толстым как истинно народное мировоззрение, христианский символ света и тьмы становится для него символом, входящим в это народное мировоззрение, объединяющим реальные образы драмы и размежевующим их на праведников и грешников. Праведники — Аким, обманутая, но не помнящая зла сирота Марина, девочка Анютка; отдана изначально тьме грешница Матрена; между ними люди, в душе которых идет борьба тьмы и света. «Увязает коготок» у Анисьи, которая и «пропадает» в финале, высвобождаются, очищаются в покаянии тяжкие грешники Никита и Акулина.

Эта символика, заимствованная из представлений «патриархального, наивного крестьянина», ему же и предназначена. «Заостряя» сюжет и образы комедии «Плоды просвещения», автор также пользуется мотивами народной крестьянской поэтики, включающей в себя символы и аллегии.

Аллегоричность в комедии менее наглядна, чем в крестьянской драме, но несомненно существует и «заостряется» автором.

Горничная Таня рассказывает мужикам во втором акте старую сказку о глупом барине и хитром кучере: барин хоронит любимого пса, плачет о нем — у кучера же на морозе течет из носа, он утирается, а барину говорит, что тоже жалеет собаку. Дома господин награждает кучера за доброту: «На, мол, выпей водки, а вот тебе награда — рубль». Сказка сле-

¹ Г. Бялый й. «Власть тьмы» в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов. Сб. «Русский реализм конца XIX века». Изд-во Ленинградского университета, 1973, стр. 71.

дует после рассказа Тани о барыниной собачке, которой стирают белье и «коклетку особенную делают».

Толстой проводит этот мотив через все сцены пьесы: в первом акте барыня озабоченно наставляет горничную: «Фифку без меня чтоб не простудить», во втором акте сначала появится кучер с жалобой, что его жилье занято «пустопсовыми» кобелями, и сетует на судьбу бездомный старый повар: «... Не нужен стал — издыхай, как собака». Тут же прибегает Таня звать буфетчика, потому что Фифке «давно обедать пора». Буфетчик поспешно уходит, а мужики изумленно осваивают самую мысль о собачьем обеде.

Так старое выражение «собачья жизнь» приобретает в комедии двойное аллегорическое значение — бездомной, голодной жизни и жизни бездельно-роскошной. В финальном же акте собака буквально вытеснит человека: барыня прикажет рассчитать честного немолодого буфетчика за то, что он «чуть-чуть не заморил собачку, которая ничего ему не сделала». Зритель словно воочию видит эту Фифку: злую и вздорную, как барыня, одетую в желтый капотец, и в то же время воспринимает ее как явный образ-аллегорию.

Традиционные басенные и сказочные мотивы, прямые параллели человеческого и животного царства используются Толстым в комедии постоянно: Таня так образно рассказывает, как она «засупонивает» барыню в корсет, что перед глазами слушателей-мужиков и читателя (затем — зрителя) непременно возникнет лошадь, которой «пузу утягивают». Даже недавно вошедшее в обиход понятие «микробы» вводится в «звериное царство» комедии Толстого и обыгрывается с открытым озорством.

Во втором акте кухарка образно описывает господское приволье и безделье, особенно же господские трапезы: «У них ведь нет того, чтоб сел, поел, перекрестился да встал, а бесперечь едят.

Второй мужик. Как свиньи, в корыто с ногами. (*Мужики смеются.*)»

Этот образ, традиционный для народно-басенного восприятия барской жизни («Свинья под дубом»), также «повторением берет свое», становится аллегорией: во время спиритического сеанса молодой барин визжит поросенком потехи ради, не замечая, что он и сам словно бы превращается в животное, издавна символизирующее тупость и обжорство. Оттуда же, из давних времен, из глубины народной, идет непереносимое, подчеркнутое противопоставление бездельника барина и

умного, поворотливого мужика, причем Толстой отлично чувствует и воплощает постоянное в народных сказках и притчах и соответствующее его собственным взглядам *превосходство* мужика над бариним. Все средства его комедии употреблены для того, чтобы усилить противопоставление двух миров — барского, бездельного и мужичьего, трудового. Бетси Звездинцева и Коко Клинген, репетируя шараду для предстоящего вечера, распевают куплеты:

Вдали вот плот
Сюда плывет;
На нем два генерала...
Мы два генерала,
Судьба нас связала,
На остров послала...

В этих куплетах — явные отзвуки сказки Салтыкова-Щедрина о том, как мужик двух генералов прокормил: ведь бездельников генералов, неведомо как попавших на остров, точно так же кормит расторопный мужик, как Звездинцевых кормят мужики из деревни Дёменской¹.

Как в сказке, рассказанной Таней, хитрый кучер облапошил простодушного господина, так в пьесе горничная Таня, всеми своими помыслами связанная с Деменской, перехитрила Звездинцева и ученейшего профессора Кругосветлова.

Если современную крестьянскую трагедию Толстого М. Бахтин справедливо сопоставляет с мистерией, то к крестьянской комедии вполне применимо понятие «моралите», назидательно-аллегорической драмы, с поправкой на современность и безукоризненную точность психологической, социальной характеристики каждого персонажа, сделанной с точным учетом комедийного жанра.

¹ Толстой несколько перефразировал реальную сценическую шараду, которую играла в 80-х годах светская молодежь (см. комментарий к комедии «Плоды просвещения» в 27-м томе Полного собрания сочинений Толстого). Написал шараду известный московский остроумец, писатель и художник-любитель Федор Львович Соллогуб (1848—1890). Напомним, что Ф. Л. Соллогуб был одним из основателей Общества искусства и литературы, где К. С. Станиславский в 1891 году впервые поставил комедию «Плоды просвещения» с любителями. Пользовались успехом пьесы-пародии Соллогуба; стихотворная пародия на романтические драмы под названием «Честь и место» также была поставлена Станиславским в Обществе, в 1888 году. Пародия была тогда редким на русской сцене, неразработанным жанром. Тем интереснее, что Л. Н. Толстой почти буквально использовал в комедии пародийную шараду Соллогуба.

Эта поправка существенна и для тех народных рассказов, которые увлеченно, можно сказать — во множестве пишет Толстой в середине 80-х годов, одновременно с «Властью тьмы». Материал для них берется повсюду — в русских сказках и легендах, в житиях святых, в башкирском, белорусском фольклоре, в восточных сказаниях. Он заимствует сюжеты у писателей-предшественников, у олонецкого сказителя Щеголёнка, у Лескова, использует и энциклопедическую статью о Будде, и напечатанный в «Русском рабочем» рассказ «Дядя Мартын», который оказывается переводом из книги французского писателя Р. Сайяна. Чрезвычайно удивляются оба: француз, который прочитал рассказ Толстого в переводе русского на французский, и сам Толстой, тотчас же засвидетельствовавший свой «неумышленный плагиат»; он лишь перевел и «приспособил к русским нравам» «чудный рассказ» (64, 188—189).

Скорее это слово — «чудный» — применимо к «переводу» Толстого, к безукоризненной правде, единой тональности его речи — словно рассказ ведет не автор «Анны Карениной», но старый сказитель или крестьянин: «Жил в городе сапожник Мартын Авдеич. Жил он в подвале, в горенке об одном окне» («Где любовь, там и бог»).

Таков обычный зачин рассказов Толстого, звучащих как изустное слово, как поучение человека из простонародья людям своего же круга и образования: «Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире. Ни дома своего, ни земли у него не было, и кормился он с семьёю сапожной работой. Хлеб был дорогой, а работа дешёвая, и что заработает, то и проест» («Чем люди живы»). Или: «Жил в деревне крестьянин Иван Щербаков. Жил хорошо; сам был в полной силе, первый на селе работник, да три сына на ногах» («Упустишь огонь — не потушишь»). Или: «Приехала из города старшая сестра к меньшей в деревню. Старшая была за купцом в городе, а меньшая за мужиком в деревне. Пьют чай сестры, разговаривают» («Много ли человеку земли нужно»).

Исследуя образную систему этих рассказов, Л. Мышковская и другие литературоведы справедливо подчеркивают их отличие от классической прозы Толстого-романиста: он отказывается от собственных завоеваний, от проникновения в психологию каждого персонажа: «В этих рассказах важны не столь герои сами по себе, как выражение человеческой индивидуальности... важна цепь их поступков, в совокупности своей создающих либо идеальную норму поведения или, наоборот,

рот, резкое отклонение от этой нормы»¹. Больше чем в каком-либо ином жанре, Толстой исповедует и проповедует в этих рассказах свое учение и свои взгляды: «Народные рассказы, легенды и притчи Толстого составляют как бы единый тематический комплекс, потому что все они проникнуты его учением, все отличаются религиозно-этической тенденциозностью... Все они загружены евангельскими текстами, сопровождаются или эпитафами, или моралистическими концовками тоже в духе проповеди религии по «нравственному убеждению»².

Это совершенно справедливо: народные рассказы воплощают религиозно-этические взгляды и идеалы Толстого. А его идеалы и взгляды были, как мы знаем, отражением взглядов и идеалов, мечтаний и устремлений огромного слоя патриархального неимущего крестьянства, «великого народного моря». Этим и интересны, и безукоризненно правдивы во всей своей стилистике рассказы, сказки, притчи, словно бы изложенные Акимом Чиликиным, обретшим дар речи, или сапожником Мартыном Авдеичем. Закономерно, что рассказ Платона Каратаева о невинно пострадавшем купце, кротость которого приводит к признанию и раскаянию истинного злодея, использован Толстым впоследствии, превращен в самостоятельный рассказ («Бог правду видит, да не скоро скажет»). Каратаевская благодушность живет в самих интонациях этих рассказов о трудолюбивых бедняках и кающихся грешниках. Каратаевски плавно, патриархально-неторопливо идут рассказы о праведных делах; с безукоризненной правдивостью передана не только речь, но самый взгляд на предметы и события человека, не изведавшего плодов просвещения. Истинный мужик пашет и сеет, рассматривает диковины городской и даже заграничной жизни в рассказах Толстого: «Дошли до Одессы хорошо. Трое суток прождали корабля... на пятый день пристали к Царьграду. Которые странники высаживались на берег, ходили смотреть храм Софии Премудрости, где теперь турки владеют; Тарасыч не высаживался, на корабле просидел. Только булки белой купил» («Два старика»).

Тот же мужик в своих назидательных рассказах постоянно обращается к системе символов и аллегорий, с детства сложившихся в его сознании, утвержденных поколениями его

¹ Л. Мышковская. Мастерство Л. Н. Толстого. М., «Советский писатель», 1958, стр. 376.

² С. Бычков. Л. Н. Толстой. М., Гослитиздат, 1954, стр. 354.

предков. Устойчивы в этих рассказах понятия света и тьмы, бедности и богатства, добра и зла, корысти и бескорыстия. Устойчивы мотивы растлевающей силы золота, собственности — и спасения души, возможного лишь как результат добрых дел. «По своей повествовательной манере, по способу развития тем народные рассказы тяготеют к аллегории. «Учительность», стремление подчеркнуть идею, сделать героя носителем определенной истины или заблуждения, придавали образам народных рассказов черты известной условности, аллегорической обобщенности. Не случайно поэтому народные рассказы не только включают в себя элементы фантастики, но и непосредственно сближаются с легендой, притчей как формами литературного повествования»¹.

Сама реалистическая литература в XIX веке далеко ушла от старинных форм моралите, мистерии, притчи, рассказа-аллегии. И все же последовательный, могучий реалист Толстой, в совершенстве освоив и обновив форму психологического романа, рассказа, исторической эпопеи, в период расцвета, кульминации творчества снова обращается к «фантастическому жанру», к сказке, к притче, к рассказу-аллегии. Обращается уверенно, постоянно варьируя формы и средства, помогающие воплотить простейшую заповедь: делайте друг другу добро.

Одновременно Толстой и Лесков используют общий сказочный сюжет. Лесков пишет на многих страницах затейливую, украшенную словесными узорами сказку «Час воли божией» со многими персонажами: здесь и хитроумный мужичонка Разлюляй-Измигул, и король, который моется «майоранным мылом» перед тем, как выйти к народу, и «преблаженные» старички-отшельники. Сказка Толстого совершенно того же сюжета занимает полстраницы — мудрая девица отвечает царю на его вопросы, и ответы сводятся к одному: «сделать человеку доброе».

Изумительное «искусство сопереживания» писателя, полнота его перевоплощения в своего героя находит в последние десятилетия века новые возможности и новые устремления. Он завораживает читателя абсолютной правдой своего сказа, изустного повествования. Он свободен и в создании рассказа-притчи, замкнутого чисто реальными очертаниями («Ильяс»), и рассказа, в котором использованы элементы чуда («Два ста-

¹ М. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1963, стр. 270.

рика»), и, наконец, «чистых» сказок или «чудесных», то есть основанных на чуде, историй. В ту же покоряющую правду их повествования от лица простонародного рассказчика естественно входят такие олицетворения добра и зла, как ангелы и черти, иногда — высшие в этой иерархии, то есть бог и дьявол.

Н. Пруцков справедливо связывает эти рассказы Толстого с идеями «народных утопий», с исконными мечтами о «безгрешной жизни»: «В этих утопических формах заключались и реальные потребности, народные представления и думы о том, какой должна быть жизнь. В народных легендах о «далеких землях» и «заповедных землях», об «избавителях», в преданиях о «золотом веке», в крестьянской публицистике всегда жила мысль-мечтание о социальной справедливости и братстве людей, их коллективизме. В крестьянских и полупролетарских массах развернулось движение во имя приволья жизни, разумного «божеского» устройства жизни без эксплуататоров. Очень часто это стремление угнетенных масс к материальному благополучию, независимости и нравственной чистоте трудовой жизни развивалось обходными путями, облекаясь в разнообразные фантастические и религиозные формы»¹.

В этих фантастических и религиозных формах автор народных рассказов и тот, кто их «сказывает», зачастую воплощают свои идеалы и мечтания. Бог остается у этого рассказчика «голосом», исходящим неведомо откуда, открывающим человеку смысл свершившегося. Это как бы вариант того «внутреннего монолога», которым Толстой в совершенстве овладел в романах, «голос» не исходит извне, но звучит в самом человеке, который *сам* изначально знает, что добро, а что — зло.

Ангелы этих рассказов, конечно, излучают свет и олицетворяют его. Реальный помощник сапожника Михайла «встал с лавки, положил работу, снял фартук» — и стал ангелом: «И обнажилось тело ангела, и оделся он весь светом, так что глазам нельзя смотреть на него... и раздвинулся потолок, и встал огненный столб от земли до неба... И распустились у ангела за спиной крылья, и поднялся он на небо» («Чем люди живы»). Живописуя такую сцену, рассказчик прибегает к традициям легендарным, «житийным» — ангел словно увиден на иконе в сельской церкви, так же как и многочисленные черти,

¹ Н. Пруцков. Русская литература XIX века и революционная Россия. Л., «Наука», 1971, стр. 84—85.

в изобилии населяющие изображения «Страшного суда» и искушений святых.

И в рассказах Толстого дьявол и его подручные появляются в сценах искушений, когда человеком овладевает «власть тьмы»: мужику Пахому, мечтающему купить побольше земли у башкир, видится сон: «Видит он, что лежит будто он в этой самой кибитке и слышит наружу гогочет кто-то. И будто захотелось ему посмотреть, кто такой смеется, и встал он, вышел из кибитки и видит — сидит тот самый старшина башкирский перед кибиткой, за живот ухватился обеими руками, закатывается, гогочет на что-то. Подошел он и спросил: «чему смеешься?» И видит он, будто это не старшина башкирский, а купец наемнишний, что к ним заезжал, об земле рассказывал. И только спросил у купца: «ты давно ли тут?», а это уж и не купец, а тот самый мужик, что на старине снизу заходил. И видит Пахом, что будто и не мужик это, а сам дьявол, с рогами и с копытами, сидит, хохочет, а перед ним лежит человек босиком, в рубахе и портках. И будто поглядел Пахом пристальней, что за человек такой? И видит, что человек мертвый и что это — он сам. Ужаснулся Пахом и проснулся» («Много ли человеку земли нужно»).

Страшный сон вырос из реальности, существует в обрамлении быта: перед тем как заснуть, Пахом прикинул, сколько земли обойдет он за день, а проснувшись, «разбудил работника в гарантасе, велел запрягать».

Совершенно перевоплотившись в Пахома, целый день «забирающего круг» своей будущей земли, ощущая вместе с ним бодрость, усталость, жажду, «разопрелость», боль в изрезанных ногах, последнее усилие («навалился наперед телом, на силу ноги поспевают подставляться, чтоб не упасть»), рассказчик неумолимо ведет его к концу всей ложной, суетливой жизни: «Надулся Пахом, взбежал на шихан. На шихане еще светло. Взбежал Пахом, видит — шапка. Перед шапкой сидит старшина, гогочет, руками за пузо держится. Вспомнил Пахом сон, ахнул, подкосились ноги, и упал он наперед, руками до шапки достал...

Подбежал работник Пахомов, хотел поднять его, а у него изо рта кровь течет, и он мертвый лежит».

Эту снаю назидательную картинку тоже можно назвать «Коготок увяз, всей птичке пропасть». История жизни и смерти мужика Пахома опубликована в 1886 году, когда были написаны «Власть тьмы» и «Смерть Ивана Ильича». Повесть — предостережение членам судебной палаты, преуспевающим

господам в вицмундирах, с изрядным жалованьем. Сказка — предостережение мужикам, их «дьявольскому началу», стремлению к *своей* земле, которая должна быть общей. «Смерть Ивана Ильича» написана автором «Анны Карениной», великим психологом, мастером реалистической прозы. Нравоучительная история («чудесен» в ней только сон Пахома, явившийся ему «дьявол» — его собственная пагубная страсть) о том, много ли человеку земли нужно, рассказана деревенским слушателям мужиком, за которым стоит тот же великий психолог, мастер реалистической прозы. Впрочем, сказать «стоит за...» — нельзя: Толстой совершенно перевоплощается в своего рассказчика, сливается с ним, выражает его мировоззрение, его понятия, в которые непременно входит вот эта прошедшая века аллегоричность. Автор выражает представления патриархального крестьянина его же речью (оставляя себе лишь частые и развернутые евангельские эпиграфы). И в этом двойном перевоплощении торжествует Толстой-реалист, который ограничивает себя моральным, поучительным смыслом крестьянского рассказа.

Черти и чертенята появляются у Толстого чаще, чем ангелы, с ними рассказчик обращается значительно более вольно, чем с высшими силами. В пьесе «Первый винокур» действует не только хлопотливый чертенок, воруящий краюшку у мужика, — здесь целое действие (правда, оно занимает всего четыре страницы текста) посвящено сцене «ада», где изображается словно сцена лубочной картинки: «На главном месте сидит старшой черт. Писарь чертов сидит внизу, за столом с письменными принадлежностями. Стражи стоят по сторонам. Направо — пять чертенят разных видов; налево у дверей — привратник; один франтоватый чертенок стоит прямо перед старшим».

Черти увлеченно подсчитывают добычу: боярский бес добыл 1836 душ, поповский 1517, бабий бес дает цифры, явно рассчитанные на комедийный эффект: «баб — 186 315»... Замученный мужицкий чертенок, не доставивший ни одной души, нанимается в работники к честному мужику, сперва наделяет его богатством, затем учит перегонять излишек хлеба в вино. Мужик и работник занимаются вполне реальным трудом, баба ставит на стол «стюдень и пироги», но, оставшись один, работник расправляет рога и разувает натруженные ноги, на которых «видны копыты». Мудрый старик предупреждает мужиков о дьявольских кознях, но в этой сказке нет покаяния — здесь побеждает «власть тьмы» в лубочном, аллегорическом варнан-

те. Пьяные мужики «свиньями поделались», валяются в грязи, хрюкают (вспомним реплику «Плодов просвещения»: «Как свиньи, в корыто с ногами», — здесь мужики тоже вкусили плодов дьявольского просвещения), а ликующий старшой черт заключает действие: «Теперь только бы вино пили, а они у нас в руках всегда будут».

В «Сказке об Иване-дураке» простодушному дураку мешаает пахать столь же простодушный чертенок, порождение мужицкой фантазии: «Вспахал Иван весь пар, только одна полоска осталась. Приехал допахивать. Болит у него живот, а пахать надо. Выхлестнул гужи, перевернул соху и поехал пахать. Только завернулся раз, поехал назад — ровно бы за корень зацепило что-то — волочет. А это чертенок ногами вокруг рассохи заплел, — держит... Запустил Иван руку в борозду, ощупал — мягкое. Ухватил что-то, вытащил. Черное, как корень, а на корне что-то шевелится. Глядь — чертенок живой».

Корней Иванович Чуковский, в статье, написанной к восьмидесятилетию Толстого, говорил о прозаизме данного образа: «Посмотрите на его черта — какое это нестрашное и нефантастическое существо... Даже трудно представить себе нечто менее фантастическое, нежели этот мужицкий черт, найденный под мужицкой сохой, лечащий корешком мужицкое брюхо и сам похожий на корешок»¹.

Однако в этой «похожести на корешок» и заключается та конкретная образность, идущая от рассказчика-мужика, который всю жизнь сам «пашет сохой» и знает, что остановить эту соху чертенок может лишь вполне материальным способом — оплеть ее ногами.

Толстой придумывает и других, более замысловатых чертей: в его «шутках для почтового ящика» 80-х годов появляется некий «ординарный дьявол» по имени Сусойчик, с которым, оказывается, дружит Татьяна Андреевна Кузминская — всплыв, она иногда посылает собеседника к черту. Ей Сусойчик и передает награду: «Ордена в сафьяновой коробке. Ордена составляют: ожерелье из хвостов чертенят, для ношения на шею, и две жабы — одну для ношения на груди, другую — на турнюре» (25, 514). «Сусойчик» создан для яснополянского круга; черт, сопровождающий Ивана, — именно мужицкий, и чудеса он совершает мужицкие, издавна сопутствующие сказкам.

¹ Приложение к журналу «Нива» за 1908 год, кн. III, стр. 18—19.

Сказка Толстого на этот раз развернута, подробна, как ее название «Сказка об Иване дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах». Здесь действуют индийский царь и тараканский царь, индийские бабы, кидающие разрывные бомбы на солдат, «как буру на тараканов», подданные Иванова царства, тоже все дураки, хитрый купец, который сидит «на самой границе» и разоряет Тарасово царство,— детали современные причудливо перемешаны с деталями фольклорно-сказочными, напоминающими манеру Лескова¹.

Неистошима фантазия Толстого в создании сказочного царства и в повествовании о событиях, приключившихся с тремя братьями. Словно автор излагает здесь некую забавную и поучительную историю человечества с его войнами, устремленностью к корысти и к власти, сочетая ее с изложением своей позитивной программы, мечты-утопии. Народные сказки обычно кончаются восшествием Ивана-дурака на престол, Толстой же прослеживает в своей сказке судьбу трех царств — «милитаристского», возглавляемого Семеном-воином, торгового, предпринимательского, где у власти стоит Тарас-брюхан, и Иванова, где царь-дурак и подданные-дураки, которые и во время войны ведут себя так, как — мечталось автору сказки — должны вести себя во время войны истинные люди: «Пришли солдаты в одну деревню — выскочили дураки, дуры, смотрят на солдат, дивятся. Стали солдаты отбирать у дураков хлеб, скотину; дураки отдают, и никто не обороняется... и зовут к себе жить... Походили, походили солдаты, видят — нет войска; а все народ живет, кормится и людей кормит, и не обороняется, и зовет к себе жить.

Скучно стало солдатам...»

Царство Ивана — осуществленная мечта патриархального крестьянина, того же Акима, который никак не возьмет в толк, что же такое загадочная «банка», где наращиваются деньги. В дураковом царстве ровно живут все работающие, все возделывают землю, «господа чистые», которые «головами работают», там не нужны. Рассказывающий сказку озорно обыгрывает понятие — «головой работает»: ослабевший от голода старый дьявол стучается головой о столб, затем падает «торчмя

¹ Связь народных рассказов и сказок Толстого со сказками и легендами Лескова раскрывается в работе Н. Азаровой «О народных рассказах Толстого и Лескова» («Яснополянский сборник 1974». Тула, Приокское книжное издательство).

головой» на лестницу, а Иван дивуется: «От такой работы желваки на голове будут». Как положено в сказках, добро торжествует, укрепляется на земле утопическое дураково царство, живущее по одному обычаю: «У кого мозоли на руках — полезай за стол, а у кого нет — тому объедки».

После этой сказки 1886 года, года создания «Власти тьмы» и «Смерти Ивана Ильича», Толстой напишет и перескажет для «Круга чтения» много сказок и назидательных историй, в которых не устаёт твердить о том, что он почитает главным: о добре, о труде, в котором должна идти жизнь каждой «капли», пока она не слилась с другими.

Исследуя мировое значение русской литературы, Н. Берковский акцентирует в своей теме значение «народных рассказов» Льва Толстого: «Народные рассказы Толстого — одно из величайших достижений словесного искусства конца века. Но были ли они христианским искусством, как задумывал Толстой? Строятся они почти всегда на двух стихиях — на реальном быте простых людей и на силе нездешней, которая проникает в этот обыкновенный мир. И что же, у Толстого в этих встречах и в этих сочетаниях гораздо важнее приобретенное первой стороной, чем приобретенное второй. Не то важно, что, побыв около земных вещей, небесные силы кажутся более реальными, а важна метаморфоза земных вещей — в среде легенды, чудесных явлений, они приобретают удвоенную поэтическую силу, они обнаруживают свою прекрасную жизнь, которая только в этих смещениях и перестановках становится внятной...

В сущности религиозный контекст у Толстого есть средство возвеличить материальную жизнь людей, покамест она еще сама не выработала собственных средств для этого. Продолжается обычная великая работа Толстого — работа поэзии — прозы»¹.

В этой великой работе писатель вернется к форме большого романа («Воскресение»), к повести, раскрывающей сложнейшую диалектику человеческой души («Отец Сергей»), к повести — исторической эпопее («Хаджи-Мурат»). И во всех жанрах будет использовать те приемы символики, те иносказания-аллегии, которые были нужны ему прежде, в то же время находя для них новые сочетания со всей повествовательной тканью и нравственной идеей своих произведений.

¹ Н. Я. Берковский и. О мировом значении русской литературы. Л., «Наука», 1975, стр. 180.

Так войдет символ в поэтику «Воскресения», в противопоставления сниженной, осмеянной, презираемой жизни «невоскресших» — светского общества, мелких и крупных администраторов, судейских — и судимых: каторжников, крестьян, того истощенного «ребенка в скуфеечке», который улыбается «улыбкой страдания». Огромная, идущая рядом с тюрьмой и домом Нехлюдова жизнь природы будет продолжать символику весеннего расцвета «Войны и мира», вьюги «Анны Карениной». Вместе с тем, как всегда у Толстого, «символичность этих пейзажей никак не ослабляет реалистической красочности нарисованной картины»¹.

Расширится круг героев Толстого, в нем возникнут революционеры. Толстой не разделяет их мировоззрения, их способов борьбы за переустройство общества. Но отчетливо видит их устремленность к великой цели, их отличие от банковских служащих, членов судебной палаты, адвокатов и модных докторов. Он так же последовательно реален в изображении последней ночи приговоренного к смерти террориста, как был реален в изображении жизни и смерти Андрея Болконского или Анны Карениной. И так же прибегает к образам сновидений, сопряженных с реальностью. В свою последнюю ночь Светлогуб «видел во сне, что он с какой-то маленькой белокурой девочкой лазает по развесистым деревьям, осыпанным спелыми черными черешнями, и собирает в большой медный таз... Вдруг медный таз выскальзывает из рук девочки, Светлогуб хочет поймать его, но не успевает, и таз с медным грохотом, толкаясь о сучья, падает на землю. И он просыпается, улыбаясь и слушая продолжающийся грохот таза. Грохот этот есть звук отворяемых железных запоров в коридоре» («Божеское и человеческое», 1906; 42, 208). Свои мысли о земельной собственности он вложит в уста персонажу приснившемуся и озглавит рассказ «Сон» (1909; 38, 23).

Толстой использует прием открытой аллегории в «Истории улья с лубочной крышкой» (1888—1900), где пчела-историограф излагает поучительную историю борьбы рабочих пчел и трутней. Он возводит в своеобразный символ странствования фальшивого купона (характерно замечание в дневнике 1903 года по поводу рассказа «Фальшивый купон»: «Выясняется новая форма»). Снова использует форму сказки-притчи в «Разрушении ада и восстановлении его» (1902). Назовет это

¹ А. Озерова. Роман «Воскресение». В кн.: «Л. Н. Толстой. Сборник статей и материалов». М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 507.

произведение «легендой» и, сделав героем ее Вельзевула с его многочисленными помощниками, изобразит торжество дьявольского начала в мире, где действуют дьяволы технических усовершенствований, книгопечатания, феминизма и прочих отраслей сегодняшней жизни. В своей постоянной последовательной борьбе за равенство и братство людей, за разрушение изжившей себя государственности Толстой использовал и развивал все формы литературы, поэтики, которые казались ему действенными в этой борьбе. Среди этих форм, сопутствовавших всей жизни Толстого, была символика и аллегория.

ТЕАТР В ПРОЗЕ ТОЛСТОГО



В русской классической прозе нередко встречается описание тех или иных спектаклей, которые смотрят герои повестей и романов, рассказывается о поездках в театр, об игре актеров, о настроении зрительного зала. Причем повести и романы эти далеки от театральной проблематики, ни содержание их, ни внутренний смысл не имеют никакого отношения к людям и делам театра.

Но для чего же тогда Пушкину и Гоголю, Тургеневу и Че-

хову вводить «новеллы» о театре в ткань произведений, где речь идет совсем о другом?

Зачем, например, едет в театр пушкинский Онегин? Вероятно, потому, что театр, как и бал, маскарад, ужин в дорогом ресторане, — неперенные круги суетного онегинского существования. Театр — это одна из вех каждодневной онегинской географии, но не духовной его биографии. В театре он не видит как раз... сцены. Он и стоит к ней — по обычаю светских франтов — спиной. «...С мужчинами со всех сторон раскланялся, потом на сцену в большом рассеяньи взглянул, *отворотился* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) — и зевнул...»

Любопытно, кстати, заметить, что карандашные пушкинские зарисовки почти всегда изображают одну и ту же позу модных театральных завсегдатаев — они стоят, опершись на край рампы, лорнируя партер и не проявляя ни малейшего внимания к тому, что происходит на сцене.

Именно в этой же позе застаем мы в театре и персонажей Толстого — светских повес Курагина и Долохова. «Курагин... стоял с Долоховым впереди у рампы...» То же читаем мы и в «Анне Карениной»: «...Вронский остановился у рампы с Серпуховским, который, согнув колено и постукивая каблуком в рампу... подозвал его улыбкой».

Толстой как бы наставляет именно на таком положении своих героев по отношению к рампе, то есть к сцене, она лишь подставка, постамент для собственного их «величия». Это не актеры играют на сцене, а сами Долоховы и Курагины играют перед обществом, сменяя актеров, актерствуя перед зрительным залом, то есть перед светом.

Уже началась увертюра, «впереди партера, в самой середине, облокотившись *спиной* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) к рампе, стоял Долохов с огромной, кверху зачесанной копной курчавых волос в персидском костюме. Он стоял на самом виду театра, зная, что он обращает на себя внимание всей залы...».

«...В одну из минут, когда на сцене все затихло, ожидая начала арии, скрипнула входная дверь... и зазвучали шаги позадавшего мужчины... Это был Анатолий Курагин... он прошел в первый ряд и сел подле Долохова... весело улыбнулся ему и уперся *ногой* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) в рампу...»

Как незаметно точен и единообразен Толстой в выборе именно этих, а не других, определений. Либо спиной к рампе стоят Долоховы и Курагины, Вронские и Серпуховские, либо постукивают в нее каблуком, — это, с позиций их светской самоуверенности, нечто низшее.

Сцена — последнее, на что светские герои обращают внимание у Толстого. Убийственно-иронически и протокольно-доверительно звучит одна из реплик писателя, сопровождающая появление в театре графа Вронского: «Нынче менее, чем когда-нибудь, обратил он внимание на знакомую, привычную обстановку, на *сцену* (подчеркнуто нами.— *И. В.*)...» «Менее, чем когда-нибудь» — какая неприметная полуфраза, но сколь много она значит для уяснения того, как относятся к сцене многие персонажи Толстого.

У всех этих людей нет никакого уважения к театру. Почти всегда, и Толстой специально это подчеркивает, они входят и выходят, меняют места и встречаются со знакомыми — в ходе самого спектакля, не дожидаясь ни антракта, ни финала. Только ко второму акту приезжает в театр Нехлюдов. «Все ряды противоположных лож... все зрители были сосредоточены на созерцании... актрисы...» Но это вовсе не останавливает Нехлюдова. Он входит. «Кто-то шикнул, когда отворилась дверь...»

Почти так же ведет себя в театре и Вронский. «Увидев из своего кресла в первом ряду кузину, Вронский, *не дождавшись антракта* (подчеркнуто нами.— *И. В.*), вошел к ней в ложу». К этим двоим как бы присоединяется и Анатолий Курагин, живущий на страницах другого романа. «Несмотря на то, что действие шло, он, не торопясь, слегка побрякивая шпорами и саблей... шел по ковру коридора».

«Действие уже началось», «антракт еще не объявлен» — для Толстого все это важные детали, помогающие ему отделить высший свет от искусства, показать, что светское общество и подлинный театр, не имеют между собой истинно творческих связей.

«Чтоб только слышали его...» — вот зачем ездил Онегин в театр — по слову Пушкина. Не для того, чтобы слышать актеров, но для того, чтобы слышали его. Его видели в театре, как еще одно примелькавшееся украшение партера, но он не видел театра. Не заметив жизни, и той, что отражала сцена, и той, что олицетворяла Татьяна, Онегин остался даже не с разбитым сердцем, а скорее с пустой, не заполненной нравственными впечатлениями душой.

Возникает тема театра и у Гоголя, к примеру в «Мертвых душах», где, казалось бы, нет решительно места для духовных интересов, для живых эмоций.

Но Гоголю нужно было хоть на долю секунды свести Чичикова с театром, чтобы шире показать его, чичиковскую, дея-

тельность не только на попроще крепостнических операций, но и на ниве, так сказать, культурно-идеологической.

Гуляя по городу, Чичиков «оторвал прибитую к столбу афишу, с тем чтобы, пришедши домой, прочитать ее хорошенько... Накушавшись чаю, он... вынул из кармана афишу... и стал читать... давалась драма г. Коцебу, в которой Ролла играл г. Поплёвин, Кору — девица Зяблова...» Затем Чичиков свернул афишу и «положил в свой ларчик, куда имел обыкновение складывать все, что ни попадалось...».

Таким образом, в ларчике у Павла Ивановича оказался не только реестр крепостных мертвых душ, но и афишка с живыми актерскими душами.

В театр отправляются тургеневские Инсаров и Елена перед отъездом из Италии в Болгарию.

И здесь театр нужен Тургеневу не однозначно, — мол, давали оперу Верди «Травиата» — и в ответ на притворный кашель актрисы, играющей больную чахоткой даму с камелиями, «из ложи раздался глухой неподдельный кашель Инсарова». Тургенев хотел сказать нечто более важное — актриса, постепенно захватившая публику, «отбросила все постороннее, все ненужное и *нашла себя*: редкое высочайшее счастье для художника! Она вдруг переступила ту черту, которую определить невозможно, но за которой живет красота».

И если найти себя — величайшее счастье для художника, какое же это счастье для человека, выбравшего свою дорогу, раз и навсегда отыскавшего цель жизни. Елена Стахова, «отбросившая все постороннее и нашедшая себя», — вот кто истинная героиня этого небольшого эпизода в венецианской опере. Это именно она, а не только оперная актриса «переступила ту черту, за которой живет красота».

Эпизод в театре получает сложный разветвленный контекст — он сопрягается и с болезнью Инсарова, и, что еще важнее, с возрождением Елены, чья героическая судьба уже не зависит теперь не только от родных, оставленных в Москве, но даже и от самого Инсарова, которого она потеряет здесь, на итальянской земле.

На холодной театральной лестнице, ведущей куда-то на балконы, до конца осознает чеховский Гуров единственную свою любовь к случайной даме с собачкой.

Многоликий театр входит в классическую прозу еще одним явлением жизни, еще одним камертоном чувств и поступков действующих лиц. Театр сам по себе — конфликтен, поучителен, содержателен, в нем все разбросанное, разъединенное, не

определившееся достаточно ясно в действительности — предстает сведенным воедино, отобранным силой искусства.

И поэтому людские чувства, доселе спрятанные или не выявленные, быть может, полностью проявляются в театре, словно при помощи лакмусовой бумажки. Конфликтность театрального зрелища возбуждает ответную конфликтность человеческих эмоций. Зачастую именно в театре происходит тот эмоциональный взрыв, тот нервный стресс, та драматическая разрядка, которые не могли наступить в течение всего действия романа, будто душное предгрозые раскаляется наконец либо освежающей, либо еще более сгущающей атмосферу грозой.

* * *

Картины театральных представлений, изображение публики на спектаклях, раздумья о смысле сценического искусства имеют в романах Толстого особые, дополнительные аспекты.

Рассказ о представлениях, на которые ездят его герои, у Толстого более *многозначен*, нежели у других русских писателей. Как бы ни был разнообразен контекст, возникающий от сопряжения театра и жизни в русском романе, у Толстого эти опосредования еще «разветвленнее», еще «дальнобойнее». И вот, быть может, в чем главное. У Толстого решительно меняется сама роль театра в нравственной атмосфере бытия.

Пушкин, Тургенев, Островский «посылали» своих персонажей в театральные залы для того, чтобы еще нагляднее показать драматические расхождения этих людей с идеалом, передать их духовную апатию.

Толстой предпринял нечто прямо противоположное. Его герои, как правило, губят в театре свои душевные богатства, а те, кто не имел этих богатств, «заражаются» новым запасом пошлости, окончательно формируются как пустые или вовсе дурные люди.

Изображение спектакля нужно Толстому не для воспитания; театр, в который приходят его герои, никого не воспитывает, напротив, он служит особым «антивоспитательным» средством, способствует безнравственной или трагической жизни героев.

Тургеневский Лаврецкий, приехавши «на Мочалова», углядел в театре только молодую красавицу, чей нравственный облик окажется прямо противоположным тем высоким идеа-

лам, которые проповедовал со сцены Мочалов. Восприми Лаврецкий вовремя нравственные «уроки» Мочалова, возможно, он и не попал бы так опрометчиво и наивно в болото житейской пошлости.

После спектакля, где Мочалов играл в мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока», расходятся купцы Островского из пьесы «Пучина». Но трагический голос Мочалова не достиг темной пучины их душ. Театр и жизнь, высокое учительское искусство и мелочная купеческая жизнь не столкнулись, благодетельная искра не пробежала между ними. Мочалов остался сам по себе, замоскворецкие жители — сами по себе. Они различили только сюжет мелодрамы: «не играй, мол, в карты», мочаловский же «урок», обращенный к усовершенствованию человека, прошел мимо них.

Принципиально иначе изображает встречу своих героев со сценой Толстой. Театр в его произведениях не учит людей, не предупреждает их о нравственной опасности, более того, театр, по Толстому, освобождает человека от морали, снимает с него этические запреты, оставляет его один на один с разрушительными страстями. Понимая свой писательский подвиг в первую очередь как учительство, Толстой выключает из этой миссионерской роли театральное искусство, и не только искусство фальшивое, но и то, которое могло бы стать другом людей, их советчиком. Как известно, Толстой не принимал и величайшего драматурга — Шекспира. Немало работ написано по этому поводу, немало исследований посвящено этому историческому парадоксу — великий не понял великого.

Прибавим всего лишь один штрих. Быть может, Шекспир оказался чужд Толстому не только гениальным своим «беззаконием» в искусстве, не только изображением всеокрушающих, неуправляемых, свободных страстей, но и тем, что целиком принадлежал театру, что не разделял литературу и сцену, что в себе самом воплощал разноликую актерскую сущность.

Театр, казалось бы столь близкий Толстому-проповеднику, на самом деле был ему далек, антипатичен, несовместим с его глубинными нравственными задачами. Ни в театре прошлых веков, ни в современном ему сценическом искусстве Толстой не находил тех нравственных основ, которые оправдывали бы его существование.

Но, не признавая даже и за Шекспиром права на улучшение человеческой природы, так как фальшивыми казались ему сами условности театра, Толстой в то же время тянулся к сцене, сильно чувствовал ее привлекающее обаяние, наконец, сам

писал пьесы, и не просто пьесы, а совершенные творения мировой драматургической классики.

Можно и не объяснять этого обстоятельства. Противоречия, неожиданности, несогласования судьбы и творчества, взглядов и поступков свойственны многим художникам, подчас кричащими были они и у Толстого.

Но есть и некоторая логика в алогизме толстовского прихода в драматургию, в неестественности самой ситуации: человек, отрицающий всяческий театр, создает свой великий Театр. Оправдание, по Толстому, имеет только то искусство, которое прямо обращено к этике, к нравственным вопросам бытия, к исправлению человеческой природы. И если уж писать драму — то драму души, конфликты совести, историю духовных болезней общества.

Однако все эти проблемы ставятся и решаются в прозе Толстого, зачем же Толстой обращался к драматургии?

Как видно, некоторые стороны толстовской этики, определенные задачи его учительства могли быть раскрыты в более тесном единении с народными слоями общества, с незамутненной, наивной народной моралью. Драма, как наиболее подвижная, демократическая, «открытая» форма, получающая немедленный отклик зрительного зала, давала Толстому наибольшие возможности для соединения его страстной социальной критики с народной, преимущественно патриархальной крестьянской моралью.

И вот что любопытно: многие толстовские взгляды впоследствии будут взяты на вооружение именно театром. Отрицая театр, он несказанно обогатил его, включив в понятие теории искусства гораздо решительнее, нежели это делали самые великие драматурги мира, мысль о нравственном выпрямлении, о моральной проповеди. Горячий последователь Толстого Л. А. Сулержицкий, а вслед за ним и ранний Станиславский, и начинающий Вахтангов во многом отталкивались в своих сценических теориях именно от Толстого, от его этической программы.

Толстовские идеи душевной правды, морального долга, личного совершенствования, несомненно, сказались и на некоторых этических положениях системы Станиславского, и в работе Первой студии МХАТа, и в страстной «нравственной» педагогике Сулержицкого и Вахтангова.

Не толстовские ли мотивы звучат в одной из записей Вахтангова о смысле сценического искусства?

«Изгнать из театра театр. Из пьесы — актеров. Изгнать

грим, костюм. Пусть исполнители (не актеры) раскроют друг перед другом в пьесе свои души без лжи»¹.

Мастера театра, следовательно, развивали идеи Толстого, того Толстого, который не хотел признавать нравственного значения существовавшего тогда театра.

Мы не ставим себе целью разобраться во всех сложностях проблемы «Толстой и театр», но, выбрав для исследования частный вопрос «Театр в прозе Толстого», мы попробуем все же высказать некоторые соображения по поводу непростых отношений Толстого с театральным искусством.

И наверное, не все можно будет «пригнать» друг к другу, не все согласовать, выровнять, объяснить логически. Где-то останутся противоречия, где-то возникнут столкновения разных взглядов, где-то не получится целостной, разумной картины.

Доверяя своим пьесам нравственную проповедь, Толстой ненавидит проповедников и проповедничество. Высмеивая театр, писатель сам создавал совершенные драматургические произведения. Не принимая современной ему сцены, даже в ее апогее — творчестве Художественного театра, он с интересом и волнением следил за постановкой своих спектаклей. Не понимая чеховской драмы, иронически отзываясь о «Дяде Ване», он сам пишет «Живой труп», в высшей степени «чеховскую» пьесу.

Список подобных противоречий можно продолжить, но дело не в перечислении противоречий. Надо, не сглаживая их, не пытаясь выстроить закономерности там, где этих закономерностей не существует, по возможности выявить «рациональное зерно», полезное и для современной сцены и для современной теории театра.

Думается, легче всего написать так, как пишет один из исследователей толстовского театра, считающий, что нелюбовь Толстого к сцене — легенда, еще бытующая вокруг имени Толстого. Эта легенда гласит, что «великий драматург не любил театра. Действительно, в наследии писателя можно найти немало горьких... слов об искусстве, особенно о современном ему театре. Но вряд ли на этом основании можно сделать вывод об отрицании им театра, как такового»².

¹ Сб. «Евгений Вахтангов», материалы и статьи. М., изд. ВТО, 1959, стр. 25.

² «Русский драматический театр XIX века», т. 2. Л., «Искусство», 1974, стр. 195.

Так написать нетрудно. Но дело в том, что нелюбовь Толстого к театру — вовсе не легенда, а реально существующая данность, в которой интересно и полезно разобраться.

Не бояться толстовских противоречий, но «снимать» их, опираясь на творческую практику гениального художника, — вероятно, и значит хоть в какой-то мере приблизиться к ленинской методологии в изучении сложных диалектических явлений действительности.

* * *

Ездят в театр, говорят о театре, упоминают о знаменитых тогдашних актерах почти во всех романах и повестях Толстого. И не только в таких романах, как «Анна Каренина» или «Война и мир», где театр — реальный быт светского общества, но и в таких произведениях, как, скажем, «Фальшивый купон», «Смерть Ивана Ильича», где театр абсолютно далек от персонажей этих повестей.

Не любя зрелищ, куда стремились толпы людей, нравственно не подготовленных к их восприятию, жаждущих только развлечения, Толстой, однако, в полную меру чувствовал грозную силу искусства. Он чувствовал его силу как разрушительную, более того, безнравственную, там, где в соприкосновении с искусством входили сытые, бездуховные люди.

Словно развивая идеи Толстого, Чехов так прямо и называл животными людей, сделавших из искусства вместо духовной категории категорию материальную. «Мы бегали по музеям и выставкам, — говорил один из героев Чехова, — мы, как сытые удавы, обращали внимание только на блестящие предметы...»

В «Крейцеровой сонате» — повести о лжи в отношениях людей — Толстой называет и искусство в ряду факторов, способствующих безнравственности человека. Оно потому особенно страшно, искусство, что велика его эмоциональная сила, что воздействие его на неподготовленную душу несказанно опасно. Превращая одних в гениев и борцов, других оно повергает в грехи, освобождает от морали, от законов добра. Говоря о светских людях, Толстой имел в виду тех, кого искусство обращает в распутников, опьяняет словно вино или табак, «все дозволяет».

И чем более величественно это искусство, чем оно совершеннее, тем страшнее его воздействие, его влияние. Надо сна-

чала приготовить себя для встречи с искусством, а уж затем приходиться к нему на свидание, иначе это та же водка, только если водка развязывает языки, то искусство — развязывает чувства, позволяет им выйти из берегов нравственной законности.

«...Страшная вещь музыка, — восклицает героиня «Крейцеровой сонаты»... — Она действует, страшно действует... но вовсе не возвышающим душу образом... Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной, среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно».

Атмосфера опьянения, устанавливающаяся в театральной зале, позволяет человеку, доселе трезвому и чистому, сбиться с пути, потерять себя, свое «я», стать не тем, кем ты был прежде.

Именно это и произошло с Наташей Ростовой, приехавшей вместе с отцом и Соней на спектакль, где были Элен Безухова, Анатолий Курагин, Долохов — словом, «вся Москва», собравшаяся не столько посмотреть на сцену, сколько показать себя. Именно это слово «опьянение» и находит Толстой, описывая душевное состояние Наташи.

«Наташа мало-помалу начинала приходиться в давно не испытанное ею состояние *опьянения* (подчеркнуто нами. — И. В.). Она не помнила, что она и где она и что перед ней делается. Она смотрела и думала, и самые странные мысли неожиданно, без связи, мелькали в ее голове. То ей приходила мысль вскочить на рампу... то ей хотелось зацепить веером недалеко от нее сидевшего старичка, то перегнуться к Элен и защекотать ее». Ни малейшего серьезного, нравственного влияния не оказывает театр на молодую Ростову. Напротив, он будит в ней мелкие мысли, пробуждает низменную чувственность, которая, не находя выхода ни в строгом и чистом союзе с князем Андреем, ни впоследствии с «домашним» Пьером, выплескивается только сейчас, здесь — рядом с Анатолием Курагиным. И все это происходит в театре, на спектакле.

Изменение нравственного лица Наташи завершается в са-

лоне Элен Безуховой, где выступает с чтением стихов известная французская актриса мадемуазель Жорж.

Примечательно, что все ступени духовного перерождения Наташи Толстой так или иначе связывает с понятием театра, зрелища, актерского мира. Притворяется Элен, паясничает Анатолий, лицедействуют актеры, кривляется мадемуазель Жорж в салоне графини Безуховой,— все это для Толстого явления одного порядка.

Не кривляющаяся, естественная, не играющая никаких ролей, Наташа несовместима с этим лицедейским миром. Для того чтобы воспринимать его как мир нормальный — необходимо самой преступить норму, заглушить в себе свое, реальное понимание действительности.

Именно это и делает Наташа, приближаясь к Анатолию, становясь как бы не только Наташей Ростовою, но еще и Элен Безуховой, еще и теми кривляющимися актерами, которых она вчера видела, еще и мадемуазель Жорж, которую она сегодня слышала.

В ней начинает бродить их безнравственность, подавляющая, оттесняющая естественное девичье целомудрие. С Анатолием Наташа в чем-то сама актриса, не случайно Толстой так часто подчеркивает актерские способности Наташи.

И любопытно, что проявляются они, эти способности, не с князем Андреем, не с Пьером, где речь идет о чувствах подлинных, но с Борисом Друбецким, с Анатолием Курагиным, где чувства — притворные.

«Апогей» нравственного падения человека Толстой не однажды связывал именно с посещением театра, сталкивая своих героев с актерами, со зрелищем, с посещением художественных мастерских, выставок, приезжих знаменитостей.

Не естественное, не соотнесенное в полную меру с жизнью искусство — вредно для всех, но особенно страшным считает Толстой его влияние на естественные, правдивые натуры. Те, кто сызмала развращен неправдой, фальшью светских отношений, ложью в семье, быстро привыкают к неестественной, дурной условности театрального зрелища. Они словно защищены особой броней от его тлетворного воздействия, защищены потому, что сами актеры, актеры в жизни. Здесь уже неизвестно, кто кого растлевает — неправдивый театр — зрителя или до мозга костей фальшивый зритель — актеров. Не случайно Толстой упоминает, что Анатолий Курагин был близок с французской актрисой мадемуазель Жорж.

Неестественность всякого зрелища особенно подчеркивает-

ся Толстым каждый раз, когда речь заходит о театре, об актерах. Вот как описывается выход мадемуазель Жорж: она «вышла в оставленное для нее пустое пространство между кресел и остановилась в ненатуральной позе».

В этой фразе главное выражение «ненатуральная поза». Этим понятием «ненатуральность» Толстой, как правило, пользовался всегда, описывая то или иное появление актеров на сцене, тот или иной актерский портрет.

И все глаголы, употребляемые автором для рассказов об искусстве актера, гиперболичны, связаны с представлением о «ненатуральности». Мадемуазель Жорж «местами *возвышала* голос, местами *шептала*, торжественно поднимая голову, местами *останавливалась и хрипела, выкатывая глаза*» (подчеркнуто нами. — *И. В.*).

И репертуар, выбранный мадемуазель Жорж для чтения, кажется Толстому безнравственным: она исполняет монолог расиновской «Федры», где речь идет о «ее преступной любви к своему сыну». Именно о «преступной любви» читает мадемуазель Жорж, о любви неестественной, ненатуральной, несовместимой с реальными человеческими чувствами. Только это и могла услышать здесь Наташа Ростова, искусство «ненатуральное», призванное опьянять зрителя, слушателя, читателя, сбивать его с толку, запутывать, отторгать от естественной, природной нравственности. И когда «ненатуральное» искусство запутывало человека, в силу входил особый, порожденный дурными эмоциями мир, «безумный мир», в котором уже нельзя было знать, что хорошо, что плохо.

Искусство, как правило устанавливающее нравственный порядок, у Толстого почти всегда нарушает нормы разумного, поселяет в душах преступное безумие. Преступная любовь к сыну, о которой читает мадемуазель Жорж, как бы подталкивает, развязывает преступную любовь Наташи к женатому Анатолию Курагину.

И чем более ненатурально искусство актеров, описываемых Толстым в его прозаических произведениях, тем более естественным, прекрасным кажется оно людям, не имеющим твердых нравственных основ или живущим мнением света.

Как только мадемуазель Жорж окончила чтение, старый граф Ростов тут же замечает: «как хороша!»

«Как она хороша!» — сказала чуть раньше и Наташа, потому что теперь она опустилась до уровня светской морали, морали салона Безуховой.

О театре заговаривают у постели смертельно больного Ива-

на Ильича в одной из самых пронзительных повестей Толстого, равной которой станет в будущем лишь одна чеховская «Палата № 6». Около постели сидят самые близкие Ивану Ильичу люди — жена, дочь, жених дочери. И вдруг, как самый фальшивый звук, — вопрос о театре. Федор Петрович, жених Лизы, спрашивает у Ивана Ильича: «видел ли он Сарру Бернар?» «Иван Ильич не понял сначала того, что у него спрашивали, а потом сказал:

— Нет, а вы уж видели?

— Да, в Adrienne Lecouvreur.

Прасковья Федоровна сказала, что она особенно хороша в том-то. Дочь возразила. Начался разговор об изяществе и *реальности* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) ее игры, — тот самый разговор, который всегда бывает один и тот же».

О реальности игры Сарры Бернар говорят обыватели у постели умирающего. Более обличительного, страшного слова, нежели «реальность», в этом эпизоде Толстой не мог бы найти. Казалось бы, какое спокойное, обычное слово «реальность». Но в контексте с реальными страданиями Ивана Ильича, в контексте с актерской манерой Сарры Бернар, холодной, повышенно мелодраматической, слово «реальность» звучит убийственно. Оно кажется здесь сатирическим, еще более полно вскрывающим нереальность, призрачность обывательской жизни.

Толстой мог бы выбрать любой повод для объяснения, зачем в рассказе «Фальшивый купон» подделан денежный документ, сыгравший впоследствии столь страшную роль в жизни многих людей. Но из самых разных побудительных причин подлога Толстой, как это ни покажется странным, выбирает желание гимназиста приобрести билет в театр. Нет денег на билет в театр — и пускается в мир фальшивый купон, фальшь начинает свой путь в жизни с приобретения обычных театральных билетов.

Театр, даже само желание попасть в него, связывается у Толстого с рождением фальши. Фальшь театральная и фальшь житейская сродни, считает писатель. Уже само по себе стремление увидеть «ненатуральное» зрелище толкает человека к противоестественному поступку — подлогу. Подделка под жизнь на сцене, подделка документа в жизни — для Толстого здесь тождество. И когда фальшивый купон совершит свои сложные земные странствия, когда, прозрев (те, кому дано прозреть), отбросят его как грязь и смрад, — мы уже вряд ли и вспомним, что началось все с простого театрального билета,

за который нечем было заплатить. Не страшное, не преступное желание попасть в театр породило страшные, преступные последствия.

Вернувшись к исходной точке в появлении фальшивого купона, мы обязаны будем включить в систему фальшивых человеческих отношений — и театр, где так же, как и в жизни, должно когда-нибудь совершиться очищение, прозрение, истинное приближение к реальной действительности. Фальшь должна была уйти из театра, чтобы столкнувшиеся с ним не вбирали эту фальшь в себя, как нечто узаконенное, естественное, и не пустили ее дальше бродить по земным дорогам.

Какой спектакль смотрела Наташа Ростова, когда в душу ее заползла фальшь? Заползла впервые именно здесь, в многолюдном, освещенном, прекрасном зале. Спектакль ненатуральный, далекий от простоты, а потому безобразный, растлевающий, а не воспитывающий человека.

Само описание спектакля, виденного Наташей в момент ее знакомства с Анатолом Курагиным, уже дает представление о главной заботе Толстого, его заботе об искусстве содержательном, нравственном.

На сцене, пишет Толстой, были «ровные доски по середине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья». Именно «крашенные картины, изображавшие деревья», а не подлинные деревья.

Если театр только «изображает» людей, деревья, жизнь, а не воспроизводит людей, деревья, жизнь, каковы они есть, согретые сердцем и мыслью художника, то такой театр — рассадник фальши.

Описывая роковой Наташин спектакль, Толстой детально описывает грубую театральную условность, испытанные оперные штампы. И как апогей всей этой театральщины звучит фраза: «...мужчина и женщина на сцене, которые *изображали* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) влюбленных, стали, улыбаясь и и разводя руками, кланяться». «Изображали» влюбленных — опять это клеймящее толстовское слово в связи с актерской игрой — они только изображали, не перевоплощаясь во влюбленных, — лишь копировали, «дразнили» чувства.

«Во втором акте были картины, *изображающие* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) монументы, и была дыра в полотне, *изображающая* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) луну... В третьем акте был на сцене представлен дворец, в котором горело много свечей и повешены были картины, *изображавшие* (подчеркнуто нами.— *И. В.*) рыцарей с бородками».

В финале этого подробнейшего, акт за актом, описания некоего вполне возможного спектакля Толстой неожиданно переводит все эти ценности «художественные» на язык математический, язык цифр.

Воздушные танцы и райское пение вдруг начинают иметь товарную цену, грубые цифры нагло становятся в толстовском тексте рядом с повествованием о невиданных прыжках балетного актера: «...и один этот... мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Дюпорт, получавший 60 тысяч в год за это искусство.)»

Толстой, казалось бы, вполне мог обойтись в этом случае без упоминания суммы, получаемой танцовщиком за его прыжки. Мог бы, но не обошелся, сознательно сталкивая сценическую фальшь и ее непомерную оплату, сопрягая неправдивое искусство с неправдоподобными суммами. Фальшиво танцевавший Дюпорт как бы получает на наших глазах свой фальшивый купон.

Однако почему же фальшиво танцует Дюпорт — великолепный танцовщик, чье мастерство бесспорно? И все же для Толстого его искусство — фальшиво, измеряется только деньгами, а не нравственным потенциалом в сердцах зрителей.

В искусстве Дюпорта, как и других актеров, в спектакле, который смотрит Наташа Ростова, нет нравственной цели, нет высшей этической задачи. Само по себе пение, сам по себе мастерский прыжок в воздухе, по Толстому, еще совершенно ничего не обозначает, это лишь начало профессии, ее основа, но не ее сущность, не ее целесообразность, необходимость.

Будучи за границей, Анна Каренина и Алексей Вронский вместе с другом Вронского — Голенищевым едут смотреть картины русского художника Михайлова. Высказывая свои соображения по поводу картины, где написаны Христос и Пилат, Вронский замечает: «Да, удивительное мастерство!» Сам Вронский, балуясь в это время живописью, отчаивается приобрести такую же блестящую технику, какой владеет Михайлов. «...Замечание о технике, — пишет Толстой, — больно заскребло на сердце Михайлова... Он часто слышал это слово техника... Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания. Часто он замечал... что технику противопоставляли внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно... А самый опытный и искусный живописец-техник одною механической способностью не мог бы

написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания»

Так думает Михайлов, так же думает и сам Толстой, отдающий здесь художнику свои собственные размышления об искусстве, главное в котором серьезное содержание, нравственная цель, этическая основа, а затем уже все остальное, связанное с техникой. Если человеку «открылось» содержание — техника придет сама собой, ее надо выработать, но не ею надо восхищаться, не она — итог, она лишь средство для достижения нравственного итога.

И примечательно, что Михайлову, чрезвычайно нуждающемуся, неприятны разговоры о деньгах. «...Вронский спросил, не продается ли картина. Для Михайлова... речь о денежном деле была весьма неприятна.— Она выставлена для продажи,— отвечал он, мрачно насупливаясь».

Для Михайлова, которому ясна нравственная сторона искусства, речь о деньгах, о стоимости творчества неприятна, оскорбительна.

Для Дюпорта, владеющего техникой, но далекого от нравственного содержания искусства, плата за его искусство — законна; чем больше сумма, тем более высок авторитет танцовщика, авторитет не учительский, не просветительский, но показной, внешний, светский, равный светскому «авторитету» Долоховых и Курагиных.

Вне нравственного смысла для Толстого нет подлинного искусства, вне нравственной задачи и театр, и живопись, и музыка — лишь кривляние, нелепое, бессмысленное подражание внешности жизни, но не скрытого в ней содержания.

Занятый устройством судьбы Катюши, Нехлюдов приезжает в театр, чтобы встретиться с влиятельной в свете Мариетт. «Он приехал ко второму акту вечной «Дамы с камелиями». Позже Мариетт спросит мнение Нехлюдова об актрисе, игравшей парижскую кокетку, которая, как считала сама Мариетт, особенно «хороша была в последней сцене», сцене болезни и смерти Маргариты Готье. «Это не трогает меня,— сказал Нехлюдов.— Я так много видел нынче настоящих несчастий, что...»

В этом случае театр нужен Толстому еще в одном контексте — противопоставления выдуманных, наигранных страданий заморских сценических героев — реальной прозе кошмарного русского быта. Выбрана именно «Дама с камелиями» для того, чтобы Нехлюдов мог воочию увидеть и сопоставить историю несчастной, но постоянно изящной дамы парижского по-

лусвета с историей несчастной, опустившейся, погубленной мужчинами и вином Катюши Масловой. Судьба Маргариты Готье у Дюма, история Катюши Масловой у Толстого — во многом схожи: бедные, обманутые девушки вынуждены торговать собой, чтобы жить. Есть общее и у Нехлюдова с Армано — оба они прозревают, принося к ногам растленных ими некогда женщин позднее и горькое раскаяние. Но у Дюма — романтическая мелодрама, где страсти утонченны, чувства идеальны, обстановка — роскошна, где и само страдание загримировано в спокойные красивые тона, не шокирующие сытого обывателя. Прозрение Армана носит сугубо личный характер, он понял, что теряет Маргариту, что теряет истинную, верную любовь.

Прозрение Нехлюдова лишь сюжетно связано с чувством к Катюше, его воскресение — это воскресение личности, это соприкосновение с миром новых идей, новых людей, новых представлений о жизни. Осознание вины перед Катюшей ведет Нехлюдова в деревню, где он отпускает на волю крепостных, в тюрьму, где он помогает облегчить судьбы политическим заключенным, и, наконец, в Сибирь, где начинается для него совершенно новая жизнь. Потери материальные ведут к воскресению, чем дальше от столицы, от света, от богатства — от роскоши и комфорта — тем ближе к богу в душе, тем ближе к счастью.

В «Даме с камелиями» нет нравственного света, мораль пьесы укладывается в четкие рамки сентиментально-просветительской дидактики — и падшие создания могут быть прелестными, добрыми, верными, не коснейте в сословных предрасудках.

Нравственный свет толстовского «Воскресения» не притушен и по сей день, мораль романа не уложилась в рамки сюжета. Душевное возрождение Нехлюдова через самоусовершенствование, толчком к которому послужила история с Катюшей, не замкнулось в этой истории, а опирается на конкретные социальные бедствия, страшные картины крепостной деревни, унижения человеческой личности, взяточничества в суде.

Красивая Маргарита, красиво умирающая в своей красивой спальне, и измученная Маслова, стоящая в грязном тюремном халате перед наглыми, сытыми судьями, раздевающими ее глазами, — какие вроде бы одинаковые по сюжету, но нравственно ни в чем не схожие жизни.

Все, что видит Нехлюдов в тюрьме, — страдания реальные,

все, что происходит на сцене, — страдания мнимые, хотя и Маргарита и Катюша падшие создания, хотя и Арман и Нехлюдов сыграли немаловажную роль в их падении. Но Толстой и его Нехлюдов правы, когда не принимают столь внешне родственных им Дюма и Армана. Там — частные буржуазные пороки и семейные буржуазные добродетели, рассмотренные, так сказать, «на дому». Здесь — социальные противоречия, охватывающие все стороны жизни — и семейные, и служебные, и политические, и гражданские. Нехлюдов в борьбе за Катюшу и, что еще важнее, — за свое собственное «я», за собственное воскресение проходит все круги житейского ада — тюремные камеры, помещения для ссыльных, постоянные дворы, залы суда, черные избы, голодающих крестьян.

Арман постигает свою потерю — смерть Маргариты — в ее роскошных апартаментах, Нехлюдов постигает свою находку — воскресшую душу — на необъятных просторах России. Сентиментальная мелодрама «Дама с камелиями» и социально-идеологический роман «Воскресение», несмотря на сюжетное сходство, нравственно противостоят друг другу. Траектория воскресения Нехлюдова идет от встречи с обманутой Катюшей до чтения записок декабристов. Линия прозрения Армана так и оборвалась постижением душевных качеств падшего ангела — Маргариты.

Итак, Нехлюдов приехал ко второму акту «вечной» «Дамы с камелиями», в которой приезжая актриса по-новому показывала, как умирают чахоточные женщины... «Все зрители были сосредоточены на созерцании нарядной, в шелку и кружевах ломавшейся и *ненатуральным* (подчеркнуто нами. — И. В.) голосом говорившей монолог, худой костлявой актрисы».

Отметим здесь ставшее уже привычным для разговора о театре слово «ненатуральный» и взглянем в существо претензий Толстого. Актриса по-новому показывает, как умирают чахоточные женщины, и это раздражало уже познавшего суетность светской жизни Нехлюдова, а вместе с ним и Толстого, раздражало, не трогало их души.

Но откроем те страницы романа «Анна Каренина», где Толстой описывает смерть брата Левина, Николая, и убедимся, что писатель «по-новому показывает, как умирают чахоточные» мужчины.

Почему же изображение актрисой смерти чахоточной женщины кажется фальшивым, а описание смерти Николая Левина Толстым, прослеживающим все перипетии агонии и смерти, не выглядит фальшиво? При чем Толстой, описывая смерть,

не упускает ничего — он детально рассказывает о склянке для вдыхания йоду по совету врача, о склянке, покрытой бумажной «с проткнутыми дырочками». Отчего же пошло то, что происходит на сцене, и предельно серьезно, чисто то, что пишет Толстой, изображая одни и те же человеческие страдания? Почему, не разрешая театру воспроизводить сцены смерти, он разрешает это себе, писателю, психологу? Где тут логика?

Вероятно, ответ нужно искать в смысле искусства, в нравственном его содержании. Важно знать, для чего изображаются страдания, для чего изображается смерть. Какая высшая нравственная задача вскрывается в том или ином рассказе о человеческой жизни, о человеческой смерти. Вот что важно для художника. Именно эти вопросы решают для Толстого целесообразность или отсутствие целесообразности в искусстве.

Если нет высшей задачи — не нужно и само искусство. Если нет высшей нравственной задачи — искусство становится плоским, ненатуральным, как бы точно оно ни копировало жизнь. Показать смерть от чахотки может всякий, обладающий техническими навыками лицедейства, и тогда копирование смерти безнравственно, из тайнства уходит тайнство, остается фарс, цинизм, пир во время чумы.

Показать смерть человека, исходя из каких-то высших соображений, — значит дать людям подлинное реалистическое искусство, открыть им дополнительное, невидимое простым глазом содержание бытия.

Смерть Николая Левина порождает в романе два крупнейших события для его героев. Во-первых, Константин Левин почувствовал в своей душе веру, ту веру, которая никак не посещала его, не давала ему радости. Увидев так близко смерть, смерть родного, уносящего как бы и частицу собственной жизни, Левин внезапно постигает и конкретные границы земного пребывания и безграничность существования души. Смерть, которую увидел герой Толстого, принесла новую жизнь в его душу. Ради этой высшей диалектики и написана сцена медленного умирания Николая. Каждая секунда его расставания с жизнью оплачена еще более глубинным нравственным расцветом Константина Левина.

Знаменателен и финал рассказа о смерти Николая Левина. «Не успела... совершиться одна тайна смерти, оставшаяся неразгаданной, как возникла другая, столь же неразгаданная, вызывавшая к любви и жизни. Доктор подтвердил свои

предположения насчет Кити. Нездоровье ее была беременность».

Смерть Дамы с камелиями в спектакле, который смотрел Нехлюдов, не вызвала ни в ком ни малейших нравственных ассоциаций, и поэтому сам спектакль был ненужным, пустым развлечением сытых людей. Смерть Николая Левина, описанная Толстым с теми же конкретными приметами именно этой болезни и именно этих лекарств, что и у Дюма, вызвала у всех самые серьезные нравственные ассоциации. Описание болезни и смерти уже не развлекало сытых, но насыщало духовно-голодных, давало им нравственные опоры, пробуждало надежды, звало видеть за смертью новые признаки жизни.

...В театре герои Толстого, как правило, заняты чем угодно, только не самим театром. Для Толстого это и не могло быть иначе — безнравственная сцена воспитывала безнравственную публику, а теперь душевно глухие посетители театра мстят невниманием своему растлителю. И не только невниманием. Именно в театре герои Толстого как-то особенно заметно черствеют, развязываются худшие стороны их натур, с них соскакивает наигранное воспитание, внешняя вежливость и интеллигентность. В театре, куда приезжают все эти Нехлюдовы и Долоховы, они ведут себя так же, как на холостых квартирах своих друзей, где бывают доступные дамы, шумные ночные кутежи и карточные игры. Не святая тишина устанавливается в зале, не очищение происходит от взаимосвязи со сценой; напротив (и Толстой здесь на редкость определен), как только люди входят в театральную залу, они становятся хуже, чем были, развязнее, злее, глупее.

Впервые именно в театре начинаем мы все тревожнее вглядываться в характер Вронского, доселе любовно, с искренней симпатией показанного Толстым. До встречи с Вронским, зашедшим в ложу княгини Бетси Тверской на одном из петербургских спектаклей, мы еще не знали истинного Вронского. Мы думали, будто перед нами содержательный, неглупый, вовсе не пустой человек, сумевший разглядеть внутренний мир Кити и на какое-то время вставший вровень с самим Константином Левиным.

Но вот Вронский в театре, где «знаменитая певица пела второй раз». Певица пела, а Вронский рассказывал своей кузине Бетси Тверской «немножко нескромную», но «милую» историю. В пошловатом рассказе Вронского о том, как офицеры

его полка увязались за хорошенькой дамочкой и, полагая, что это девица легкого поведения, вбежали в ее квартиру, но встретили там мужа, Толстой передает нечто большее, нежели одну только пошлость ситуации.

Обрисовывается, начинает обрисовываться настоящий характер Вронского. Его искреннее увлечение этой глупейшей историей, его активное участие в примирении офицеров с мужем обиженной дамы резко настораживают. А с кем действительно мы имеем дело? Не пустой ли это фат, не живет ли и во Вронском нечто долоховско-курагинское, называемое Толстым энергично и метко «экая глупая говядина».

У Толстого почти всегда каждый эпизод романа повторяется еще раз, уже не так точно, в другом контексте, в ином освещении, в другом настроении, но повторяется, как бы передавая движение времени, развитие судьбы, впечатление некоей предопределенности событий. Реалистическое течение действия то и дело оттеняется символической парностью эпизодов. Дважды проедет князь Андрей по лесу около усадьбы Ростовых и дважды встретится со старым дубом, то мертвым, то оживающим, символизирующим разные настроения князя Андрея. Дважды побывает на железной дороге Анна Каренина, впервые увидев Вронского и стремясь увидеться с ним в последний раз. Гибель под колесами поезда несчастного стрелочника открывает роман, и гибель под колесами Анны Карениной — завершает его. Дважды встречаются Анна и Кити. Однажды, когда несчастна Кити и счастлива Анна, и потом, когда несчастлива Анна и счастлива Кити. Две эти, почти одинаковые, состоявшиеся в одном и том же доме — Облонских — встречи яснее передают мысль Толстого — каждый, кто хоть однажды позволил себе жить «по сердцу», не считаясь с сердцами окружающих, будет несчастлив, и, напротив, каждый, у кого «отнимется», найдет большее.

Примеров такой «парности» эпизодов в прозе Толстого можно было бы привести множество. Но нас сейчас занимает один из таких «парных» случаев — Вронский, еще не добившийся Анны, в театре, и затем — последние аккорды трагедии Анны, разыгравшиеся тоже в театре, где снова появляется Вронский.

В первом случае на шутивное замечание Бетси Тверской о том, что он «пойман» (речь идет о его влюбленности в Анну); Вронский отвечает, что он только того и желает, «чтобы быть пойманным».

Во второй раз, когда Анна окончательно уясняет свое по-

ложение женщины, отвергнутой светом, Вронский раздражен своей «пойманностью», своей нераздельной связанностью с Анной. На первом спектакле, где мы его застаем, он стремится попасть в ловушку любви. На последнем спектакле, где оскорбляют Анну, он мечтает выбраться из этой ловушки.

Таково обрамление судьбы Анны, — вокзалы и театры, и там и тут ее топчут, губят, поначалу радостно пропуская на перрон новой жизни, в освещенную залу новой любви.

Но, создавая первый эпизод — Вронский в ложе кухни, Толстой имел в виду нечто и более серьезное, нежели подготовка к дальнейшей трагической развязке. Вронский, рассказывающий, пока поет знаменитая певица, пошловатую историю о даме и офицерах, как бы символизирует среднестатистический тип того зрителя, который впоследствии отвернется от Анны в этом же театре, уйдет из ложи, чтобы не быть рядом с нею, ставшей вне закона. Глупый муж глупенькой дамочки, которую донимали подвыпившие офицеры, все же пытался защитить ее, Анну же, которую донимали вполне respectable люди, не защитил никто. Есть здесь и такой контекст.

Но главное, что Вронский с его анекдотами и есть та питательная среда, та массовидность пошлости, прикрытая светскостью, которая оскорбит Анну на другом, последнем в ее жизни спектакле.

Есть и еще один пласт в эпизоде — Вронский и княгиня Тверская, беседующие в театральной ложе.

Слушая, как Вронский рассказывает о пикантных похождениях своих друзей офицеров, преследовавших случайную красотку, мы неожиданно вспоминаем «Невский проспект» Гоголя, где вот так же поручик Пирогов и художник Пискарев бросились вдогонку за миленькой блондинкой и очаровательной брюнеткой. Увлечшись преследованием, Пирогов — у Гоголя — вбежал за блондинкой в дом, где чуть не был избит мужем дамочки. У Толстого — офицеры, увлечшись погоней, вбежали в квартиру, где повстречались с господином, имевшим бакенбарды «колбасиками», — супругом прелестницы.

И дело даже не в сюжетных совпадениях, не в развитии гоголевской сатирической традиции, очевидно заметной в этом эпизоде. Дело в том, что поручик Пирогов из «Невского проспекта» давно стал синонимом пошлости, олицетворением пошлости, по меткому слову Белинского. Так же как в каждом, от царя до полкового писаря, мог проявиться Хлестаков, в каждом мог проявиться и Пирогов, с его глупым фанфаронст-

вом. Гоголевский Пирогов фигура типическая, «пироговщина» — столь же типическое социально-психологическое явление, сколь и «хлестаковщина». И поэтому, отлично зная и любя Гоголя, Толстой мог вполне продуманно на секунду сблизить Пирогова и Вронского, передав Вронскому интересы, заботы, самый умственный уровень пошляка Пирогова. Вронский не попал в ситуацию Пирогова, речь идет не о нем, а о его друзьях, повторивших похождения гоголевского героя. Но глубокая заинтересованность Вронского в этом глупом анекдоте, добровольно и весело взятая им на себя роль миротворца, откровенное признание, что миротворство это «занимало и забавляло его уже третий день», как бы сближают его с гоголевским Пироговым, ставят с ним на одну доску. «Пироговское» во Вронском обнаружено Толстым незаметно, между прочим, без нажима, но обнаружено.

И кого бы мы ни винили в трагедии Анны — светское ли общество, Каренина ли, условия ли тогдашней действительности, причастен к гибели Анны был, несомненно, и Вронский, которого зачастую не называют среди виновников смерти Карениной. Толстой не раз подводит нас к этой мысли на протяжении всего романа — в сцене, где беседуют Вронский и Бетси в театре, он говорит об этом с особой определенностью, находя в благовоспитанном Вронском пошловатую «пироговщину». Две эти столь разные натуры — «пироговствующий» Вронский и духовно цельная Анна — не могли избежать внутреннего столкновения, лишь обусловленного, но не исчерпываемого внешними обстоятельствами светской жизни.

И то, что мы узнаем неожиданные черты в характере графа Вронского именно в театре, закономерно для творческой манеры Толстого. Театр, к тому же театр, лишенный народной правды, почти всегда является для толстовских героев ареной зла, развязывания дурных человеческих качеств.

В театре Толстой иногда позволяет своим героям высказать нечто глубоко спрятанное в их душах, причем, как правило, нечто постыдное, в чем они ни за что не сознались бы в иных условиях. Сам воздух театра, напитанный фальшью и притворством, будит в людях слепые инстинкты, заставляет их проявляться как бы «нетипично», а на деле как раз по существу, типично. Казалось бы, окончательно решен для Нехлюдова вопрос о его будущем, со всем, что связано со светом, — покончено навсегда. Однако — поездка в театр, и вот уже поднимает голову столь гадкая, по Толстому, бесчувственная чувственность. «Тот покров прелести (речь идет о кра-

соте Мариетт.— И. В.), который был прежде на всем этом, был теперь для Нехлюдова не то, что снят, но он видел, что было под покровом». И, лишь выйдя из театра, освободившись от чар Мариетт, Нехлюдов смог осознать, что «та, в театре, яд, который незаметно отравляет все, во что попадает». «Та, в театре...» — как многозначительно это определение. В театре многое выглядит иным, и лишь после конца спектакля восстанавливается реальная картина бытия, заново складываются разбитые в театре осколки нравственности.

Неоднократно и говорил и доказывал Вронский, что свет, мнение света ничего для него теперь не значат. И все же оказывается, в глубине его души притаилась прежняя тяга к свету, прежняя зависимость от его мнения. Порвав со своим обществом, Вронский продолжает быть его рабом. Поистине свободной от влияния света и его условностей становится одна только Анна, на ее духовную высоту Вронский, стоящий на уровне княгини Бетси Тверской, не поднимается.

Как же мы узнали об этом, если Вронский ни разу не говорил о своих сожалениях по поводу потерянной светской среды, напротив, всячески подчеркивал свою от нее свободу? А узнали мы об этом опять-таки в театре, куда Вронский приехал за Анной, предчувствуя разыгравшийся там скандал.

Вронский мог бы просто войти в зал, его бы и не заметили, все глаза были прикованы к Анне. И все же Толстой специально комментирует появление Вронского в зале, потому что ему нужно еще кое-что сказать читателям об этом характере, вернуть его неведомыми, дополнительными гранями.

Вронский, как пишет Толстой, не обратил внимания «на все это знакомое, неинтересное, пестрое стадо зрителей в битком набитом театре. Те же, как всегда, были по ложам какие-то дамы с какими-то офицерами... та же грязная толпа в райке, и во всей этой толпе, в ложах и в первых рядах были человек сорок *настоящих* мужчин и женщин. И на эти оазисы Вронский тотчас обратил внимание, и с ними тотчас же вошел в сношение». Настоящими мужчинами и женщинами для Вронского были, оказывается, все эти Тверские, Картасовы, Сорочкины и прочие, которые как раз и оскорбили, унизили Анну, подтолкнули ее к гибели. *Настоящие* люди — Картасовы демонстративно вышли из ложи, увидев, что соседнюю ложу занимала Анна, нарушившая законы светской морали. Для Толстого, для Анны — они *настоящими* не были, напротив, люди эти представлялись им пустыми, безнравственными, так как не умели чувствовать, сострадать. Для Вронского же это

«оазисы», то есть островки истинного благородства посреди пестрого и грязного демократического моря райка. И хотя он раздражен Картасовыми, зол на них, — все-таки это его круг, его «оазис» — их поступки, хоть и бесят его, понятны ему, он вынужден с ними считаться.

Приехав в театр, Анна, по существу, рвет со светом, перестает считать Сорокиных и Картасовых *настоящими* людьми. Приехав в театр, Вронский, по существу, подтверждает свою неразрывность со светским обществом, продолжает считать Сорокиных и Картасовых «настоящими людьми».

В театре открыто проявились чувства всех присутствующих, атмосфера опьяняющего, дразнящего, притупляющего нравственные принципы зрелища развязала скрытые доселе светским воспитанием животные инстинкты.

...Да, собственно, и не могло быть иначе, ведь то, что происходило в этот момент на сцене, выглядело противоестественно. Актеры не передавали реальную жизнь, не пытались средствами искусства воспитать человека, но, напротив, возбуждали в нем дурную чувственность, пользовались своими талантами для опьянения толпы. А опьяневшая толпа всегда готова на преступление — именно таким преступлением против человечности и было оскорбление, нанесенное Анне. Возможно, не будь этого пения Патти, не будь общего опьянения, общей экзальтации, мадам Картасова, покинувшая ложу, чтобы не сидеть рядом с Анной, и не сделала бы этого. Но там, где можно появляться почти голыми, там, где «на сцене певица, блестя обнаженными плечами и бриллиантами, нагибаясь и улыбаясь, собирала... перелетавшие через рампу букеты», там можно было все. Неестественным было поведение певицы, подходившей к «господину с рядом по середине блестящих помадой волос, тянувшемуся длинными руками через рампу с какой-то вещью». Неестественным было соответственно и поведение зрителей, вдруг освободившихся от естественных норм человеческого поведения.

Возможно, это мелочь, но и она заслуживает внимания, когда мы анализируем текст Толстого. Даже самая мысль о театре порождает некую искусственность. Люди, говорящие у Толстого о театре, начинают словно бы переводить фразы с какого-то другого языка. Так, например, прекрасно говорящая по-русски Анна именно тогда, когда речь заходит о театре, с трудом подбирает слова; возникает ощущение, будто бы она переводит свои реплики о поездке в театр с французского. «Вы, вероятно, едете слушать Патти?» — спрашивает Анну

Тушкевич. «Патти? — отвечает Анна. — Вы мне даете мысль...» Как непохожа эта переводная, безжизненная фраза на обычно столь эмоциональный, богатый язык Анны. Искусственность театрального представления уже заранее порождает искусственность фразеологии, неестественность сцены откликается книжностью реплик о театре.

Кстати сказать, подобное же явление можно заметить и в грибоедовском «Горе от ума». Странно и опять-таки «переводно» для русского уха звучит реплика Загорецкого о театре: «На завтрашний спектакль имеете билет?» — спрашивает он на балу у Фамусова. Выскажем предположение, что и Грибоедов чувствовал искусственность современной ему сцены, ее расхождение с реализмом.

...Отчего же столь враждебны отношения Толстого к театру, к зрелищу, к *современному* ему сценическому искусству? Мы уже высказывали соображения о том, что Толстой не любит, презирает сцену, далекую от простой жизни, от реальных запросов человека. Все, что связано с мелодрамой, с романтизмом, с повышенной эмоциональностью, с фантазией, с выдумкой, с гиперболой, чуждо Толстому в театре. Подобное «романтическое» искусство не казнит порок, более того, оно восторгается им. А надо было бы, пишет Толстой, чтобы разврат, прелюбодеяние, нравственная распущенность не воспевались, «как это делается теперь, в романах, стихах, песнях, операх и т. д.»

Какие бы сведения ни давали театр и литература, считал Толстой, все это ни к чему, если не сказано о человеке, об очищении его души. «Много ли железа и какие металлы в солнце и звездах — это скоро узнать можно, — писал Толстой в «Крейцеровой сонате», — а вот то, что обличает наше свинство, — это трудно, ужасно трудно!» А именно в этом, в воспитании благородной природы, и есть цель искусства, цель, которой никогда не сможет достичь нереалистический театр.

Однако это лишь первый пласт толстовского неприятия театра как такового, зрелища, искусства самого по себе. Есть и еще нечто более сложное в театральных взглядах Толстого, нечто более противоречивое. Толстой отрицает не только дурной, антиреалистический театр, не только бесцельное искусство, но, в большинстве случаев, и само искусство как таковое, как категорию духовной жизни человека, причем отрицание это мы найдем не только в поздних произведениях и высказываниях Толстого, но и в раннем его творчестве. Почему же? Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо снова и сно-

ва вдуматься в философию Толстого, в его учение, в систему его взглядов.

Самоусовершенствование — вот краеугольный камень толстовского учения, человек сам должен воспитать себя, изнутри воспитать, мобилизовать все лучшие стороны своей души для того, чтобы они победили зло. Как организм порождает некие особые кровяные клетки — фагоциты, пожирающие болезнетворные микробы, так и душа порождает такие особые нравственные клетки, которые перерабатывают, уничтожают душевный «мусор». «Нравственная баня», в которой побывал, по его выражению, Пьер Безухов, — это особое душевное состояние, имманентное личности, не привнесенное к ней с чьей-то чужой помощью, со стороны, извне. Спасение человека, спасение кем-то — уже не спасение по Толстому. Это уже насильственное, «неправильное», неполное спасение. Общество думает спасти людей церковью, тюрьмами, проповедью, наказанием, добрыми пастырями, медицинским лечением. Но ни одно из этих средств, считает Толстой, не годится. Одну за другой отвергает он меры спасения личности, предложенные ей обществом. Церковь во всех его произведениях неоднократно развенчивалась, бог в церкви — не бог для Толстого, его бог в душе человека, а не в церковном богослужении.

Тюрьмы лишь усугубляют аморальность, лишь до конца разлагают человека, — стоит только вспомнить «Воскресение», чтобы понять, как далеки от катарсиса тюремные мытарства Масловой и ее окружения. Воскресение происходит совершенно отдельно от тюремной жизни, воскресение Масловой — это возрождение души, которая мобилизовала собственные свои ресурсы, природные, ничем не искаженные качества, первородные гены добра.

Врачи и медицинская помощь. Это особая тема, особая проблема в творчестве Толстого. Нигде и ни разу Толстой не понадеялся на знание, умение, добросовестность, полезность врачей. Повсюду они изображены у него как шарлатаны, пользующиеся тем странным человеческим заблуждением, будто можно помочь со стороны, будто организму могут посодействовать некие внешние, чужеродные силы. В каком бы произведении Толстого мы ни сталкивались с врачами, картина окажется почти что неизменной. Приезжают доктора к больной Кити Щербацкой. И сразу же следует замечание Толстого: «Князь хмурился, покашливая, слушая доктора. Он как поживший, не глупый... человек не верил в медицину... злился на всю эту комедию». Но дело не в том, верят или не верят

герои Толстого в медицину, дело в том, что если сердце человека нравственно разбито, его нельзя склеить при помощи микстур. Сердце Кити было разбито. «Что же они хотят лечить ее пилюлями и порошками?»

Приезжает знаменитый доктор и в повести «Смерть Ивана Ильича». Больной не спускал с врача «озлобленного взгляда...— Ведь вы знаете, что ничего не поможете, так оставьте». И в «Крейцеровой сонате» высказана одна из любимых мыслей Толстого о том, что животные счастливы потому, что они не знают «всех... средств, которыми люди воображают, что они могут спасти от болезни и смерти». И, наконец, самое решительное в этом смысле заявление: «Главная забота родителей (по отношению к детям.— *И. В.*) состоит в том (в чем поддерживаются родители ложной наукой, называемой медициной), чтобы как можно лучше напитать их».

Перечисление подобных толстовских сентенций, упоминающий обо всех эпизодах, где изливается неприязнь Толстого к медицине, было бы поистине бесконечным. Нам сейчас важно установить, что для Толстого священник, тюремщик, врач — люди, не спасающие ближних, не исправляющие их, а значит, бесполезные, что по Толстому значит — безнравственные. Надежды Толстого зиждутся лишь на природных возможностях человека, на глубочайших запасах в его душе добра. И сколько бы «ни старались люди... изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку...— весна была весною, даже и в городе», — писал Толстой в «Воскресении». Эти же слова его можно отнести и к духовному миру людей. Сколько бы ни коржили они первозданную свою природу, сколько бы ни забивали пороками всякое живое чувство, — все равно весна нравственного пробуждения наступала. Воскресение приходит и на изгаженную землю и в изуродованную душу.

К категории врачей, попов, к институтам медицины и религии, к другим фальшивым, с его точки зрения, общественным институтам относил Толстой также и актеров и сам театр.

Человек должен без чужой помощи прийти к самоусовершенствованию. Театр, если он даже был правдивым, пытался воспитывать человеческую натуру, а именно этой миссии Толстой не хотел уступать никому — ни театру, ни литературе, ни живописи, ни музыке. Прерогатива принадлежала здесь лишь самому человеку. В этом специфика толстовского творчества, его нравственной неотразимости.

«Театр — это такая кафедра, с которой много можно сказать миру добра», — писал как свое эстетическое завещание Гоголь. И быть может, самым поразительным окажется то обстоятельство, что Толстой, преклонявшийся перед великим талантом Гоголя, поставит ему за «Выбранные места из переписки с друзьями», где находятся эти слова Гоголя о театре, единицу, а в кое-каких разделах и просто нули. Читая «Выбранные места», Толстой расставлял Гоголю отметки (это любопытно само по себе), моралист узнавал здесь моралиста, миссионер оценивал проповедника. Но для нас важно, что как раз самые низкие баллы получили у Толстого самые плодотворные мысли Гоголя из этой трагически неудачной, мучительной книги.

Театр как кафедра был противопоставлен Толстому, ненавидевшему всяческие кафедры, амвоны, проповеди, трибуны — словом, все то, что было связано с увещанием людей со стороны, в то время как они были призваны к самоувещанию. Для Гоголя общественное значение театра неоспоримо. Для Толстого — весьма и весьма спорно, так как нельзя перекладывать на общество и его идеологические институты то, что может и должен сделать сам человек.

Было бы абсолютно нелепо, если бы толстовский отец Сергей научился чему-нибудь в театре, а не на примере собственной своей судьбы. Примечательно, что в театре не бывают княжна Марья Болконская, князь Андрей Болконский, мельком появляется Пьер Безухов, да и то лишь потому, что еще связан с Элен, с Долоховым и Курагиным. В театр ездит ровно ничего не понимающий в искусстве Каренин, который думает найти помощь только «на стороне»: у сцены, у книги (Толстой неоднократно подчеркивает механическую любовь Каренина к чтению), у адвоката, у проповедника, у религии. У Каренина нет собственных ресурсов в душе, и поэтому он для Толстого машина, движимая чужой информацией, чужой энергией, чужими мыслями. Князь Андрей имеет собственные душевные ресурсы — и ему нет надобности учиться у театра, у литературы, у церкви, он проходит свой нравственный путь, сам открывая для себя духовные истины.

В произведениях Толстого мы нередко найдем соединение таких понятий, как театр и проповедь. Для Гоголя тождественность этих категорий была залогом их жизненности, для Толстого, напротив, их безжизненности. Так, например, Нехлюдову советуют послушать знаменитого проповедника: «— Кого же прежде смотреть... актрису или проповедника? —

сказал Нехлюдов, улыбаясь». «— Я думаю, прежде проповедника, а потом... актрису, а то как бы совсем не потерять вкуса к проповеди,— сказал Нехлюдов.— Нет, лучше начать с театра, потом покаяться,— сказала Mariette».

Этот шуточный диалог проливает некоторый свет на представление Толстого о театре как кафедре, о театре как месте великой проповеди. Там, где совпадают, сталкиваются актеры и проповедники, плохи и те и другие. «Проповедник проповедником, а театр театром»,— заключает беседу Нехлюдова и Мариетт тетка Нехлюдова, высказывая, по существу, толстовскую мысль о том, что каждому свое: проповедникам — кафедра, а театру — собственная его специфика. Становясь кафедрой, театр нужен лишь Карениным и Вронским, которым необходимо заимствовать чьи-то идеалы, чьи-то мысли.

И особенно чужды Толстому открытые человеческие страсти. Шаг за шагом пытался он умерщвлять в своих произведениях бурную их плотскость, проповедовал аскетизм, вневечственность, единение с некой духовной субстанцией, называемой у него богом. Все более и более отказываясь от себя, все более и более растворяясь в безличности, обретает спокойствие бывший князь Касатский — отец Сергей. Гибнет доверившийся чувствам Федор Протасов в «Живом трупе». Гибнет обуреваемый плотской страстью помещик Иртенев в «Дьяволе». К богу приходят крестьяне, торговцы, жуликоватые мещане и предприимчивые купцы из многих и многих рассказов и притчей Толстого последних лет. Приходят к богу тогда, когда расстаются с живыми страстями, познавая красоту отречения от земных радостей и забот. К богу обращается даже Холстомер — старая лошадь, чуть было не погрязшая в бессмысленной жизни, пока была резвой, влюбчивой лошадкой.

Те разительные противоречия, которые отмечал В. И. Ленин в творчестве Толстого, обнаруживались повсюду, обнаруживались они и в отношении писателя к миру чувств.

Казня светское общество за то, что оно не позволило Анне Карениной жить по сердцу, Толстой в то же время казнил и саму Анну за то, что она осмелилась жить по сердцу.

Отметив Федю Протасова особой нравственной печатю именно потому, что он вырывается из мира мертвенных приличий, Толстой, однако же, приводит его к гибели именно потому, что неуправляемое половодье чувств губительно для человеческой природы. Полная душевная свобода, считает Толстой, в конце концов столь же безнравственна, сколь и абсолютная душевная неволя.

Гениальный ленинский анализ толстовского наследия позволяет нам заглянуть во все уголки огромного мира, называемого Толстым, с тем чтобы и там обнаружить резкие противоречия.

Настойчивое и сознательное умерщвление эмоций, авторское наказание самых любимых героев, которые позволили себе возвести чувства в закон жизни, непосредственно связано с толстовским неприятием театра, предельно эмоциональным по самой своей природе. Он не мог и не хотел позволить даже самым великим эмоциям воздействовать на людей, тем самым нацеливать их на земные радости, на земное счастье. «Разве можно допустить, — спрашивал он в «Крейцеровой сонате», — чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы одного другого или многих и потом бы делал с ними, что хочет». Таким гипнотизером Толстой и считал театр, живопись, слово — всякое эмоциональное искусство.

Но как же тогда быть с литературой? Неужели она не эмоциональна, неужели она не «гипнотизирует» человека своей художественной силой? Как же, борясь с эмоциональным гипнозом театра или музыки, Толстой делал исключение для литературы, своих произведений в частности?

И тут мы снова вступаем в мир трагических толстовских противоречий. Величайший творец художественных эмоций, Толстой полагал, что он служит своей литературой божескому делу умерщвления чувств. Он все стремительнее шел к морали, к дидактике, к сухой аллегории, к вневчувственному мифу, видя в них свое призвание, пафос своего творчества. И в этом смысле ему было не по пути с живым эмоциональным театром.

Это была духовная драма, удивительно схожая с гоголевской. И тот и другой делали все, чтобы истребить в себе эмоциональных художников, чтобы остаться для поколений унылыми проповедниками. Но, к счастью, дидактическое, морализующее начало и у Гоголя и у Толстого сметалось мощным напором художественного гения, напором правды. Явление, называющееся «Лев Толстой», удивительным образом, как бы первородно воплотило в себе сложную диалектику исповедально-гражданственного творчества: тезу — дидактическое поучение, антитезу — его преодоление художественной интуицией; и синтез — их гармоническое единство в искусстве.

Однако лишь только Гоголю и Толстому удавалось хоть на мгновение победить ренессансный свой гений во имя средневековой морализации, под обстрел попадал театр.

Толстой, например, сдвигал столь разноречивые понятия, как поездка в театр и подделка денежного документа, находя в том и другом внутреннее единство — фальшь, безнравственность («Фальшивый купон»). Гоголь принимался доказывать, что живые лица в его «Ревизоре» были лишь символами душевных пороков, что не реальным был город Городничего, но всего лишь внутренним нашим городом, в котором гнездятся дурные страсти («Развязка «Ревизора»).

И все же, не любя театр, не желая иметь его своим помощником в деле душеустройства, Толстой, как известно, был замечательным драматургом, не раз обращался к форме драмы, к выразительным средствам сцены, чтобы сказать о самых существенных для него жизненных проблемах.

В нашу задачу не входит сейчас рассмотрение драматургии Толстого как таковой. Важно только заметить, что, не любя театр, Толстой тянулся к театру; отвергая его эмоциональную силу, он роковым образом попадал под ее обаяние, под ее власть. Если согласиться с Толстым, не принимающим фальшивый, неправдивый театр, если не согласиться с ним, критикующим театр вообще, мы как раз увидим часть той противоречивой картины, о которой говорил В. И. Ленин применительно к главным проблемам толстовского творчества, толстовского мировоззрения.

И какой же должна быть сцена, чтобы стать достойной Толстого, чтобы преодолеть и справедливые и несправедливые его упреки современному театру? Мы уже говорили о тех условиях, на которых Толстой мог бы помириться с театральным искусством, — правда жизни, простота вымысла, доверие к личным душевным ресурсам человека, высокая нравственная цель.

Но была и особая, сугубо толстовская специфика в понимании истинного театра — это обязательное присутствие народной точки зрения, народного взгляда на жизнь, народного суждения по самым различным вопросам бытия.

Именно это в первую очередь и отличает драматургию Толстого, решительно сближает ее с таким шедевром, как «Борис Годунов» Пушкина.

Казалось бы, уж на что «комнатная», «чеховская» пьеса «Живой труп», но и эта пьеса глубоко народная, распахнутая по композиции, разомкнутая по сюжету. Народная точка зрения олицетворена здесь в цыганском хоре, в том ощущении свободы, которое входит вместе с ним в бесцветную светскую жизнь Протасова. Народная точка зрения олицетворена в этой

пьесе и в образе цыганки Маши, говорящей с Протасовым о Чернышевском и его романе «Что делать?». Поначалу представляется несколько странным, что безграмотная цыганка знает Чернышевского, более того, подсказывает просвещенному барину Протасову выход, которым воспользовался один из героев романа «Что делать?». Однако, если вдуматься не только в саму эту странную ситуацию, но и в драматургическую эстетику Толстого, станет понятным, что необразованная Маша куда образованнее многих господ. Ее образование — чисто народное, природное, житейское — неизмеримо выше их искусственно-академического, французско-безжизненного воспитания, понимания смысла реальной действительности. Народная точка зрения, высказанная в пьесе Машей, сопряжена с демократическим произведением Чернышевского и поэтому особенно значительна. Она должна рассматриваться как решительная сила в судьбе Протасова, по сюжету опускающегося на дно жизни, нравственно же поднимающегося до высот здравого смысла.

Нечего и говорить о народности трагедии «Власть тьмы», где народный взгляд на мир таких истинно толстовских героев, как Аким или Митрич, лежит в основе всей пьесы. Никита кается в своих страшных грехах не потому, что боится тюрьмы и людского суда, но потому, что его привела к очищению совесть. Человек сам осудил в себе зло, так как оно не может процветать в атмосфере подлинно народных представлений о безгрешности и грехах.

Все пласты комедии «Плоды просвещения», все ее темы, мысли, характеры рассмотрены под одним углом зрения: а что обо всем этом думают топчущиеся на кухне деревенские мужики, приехавшие для переговоров с господами? Мужичкий взгляд на вещи и есть та необходимая толстовская «поправка» в искусстве, поправка на разум, который должен воцариться над великосветским безумием. И пока господа на спиритических своих сеансах вызывают различных духов, главный дух уже вызван самим автором — это дух народности, природный ум мужика.

Отчего так ненавистны Толстому люди, собравшиеся на скачках в романе «Анна Каренина», а заодно и самые скачки, проникнутые не здоровым настроением спорта, но ощущением холодного карьеризма? И почему, напротив, с такой душевной радостью описывает Толстой появление ряженных в доме Ростовых, веселое это зрелище, объединяющее и публику и актеров?

Вероятно, именно потому, что среди ряженных есть и простой люд, есть атмосфера искренности, втягивающая в свою орбиту и знатных и незнатных.

И если есть в искусстве эта крепкая народная основа, возникает такая сцена, которая и становится кафедрой, кафедрой в гоголевском, в конечном счете и толстовском, понимании этого слова, как народно-соборного места, как площади, на которой, по слову Пушкина, и родился самый театр.

Презирая, Толстой нежно любил истинное сценическое искусство; ненавидя, глубоко чувствовал поэзию и красоту эмоционального зрелища.

Всего несколько быстрых обрывочных толстовских строк, и перед нами встает облик человека, до тонкости знающего театр, любящего его той «странною» лермонтовскою любовью, в которой и гнев и восторг. Вронский приезжает в театр. «Из-за притворенной двери слышались звуки осторожного аккомпанеента стаккато оркестра и одного женского голоса, который отчетливо выговаривал музыкальную фразу. Дверь открылась... и фраза, подходившая к концу, ясно поразила слух Вронского».

Наташа Ростова поет на домашнем вечере. «О! как задрожала эта терция, и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в мире... Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым».

«Что-то лучшее, что было в душе Ростова», тронулось, столкнувшись с подлинным, одухотворенным искусством.

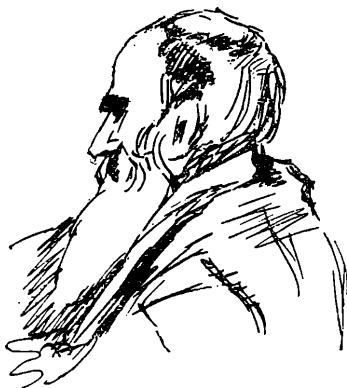
Это и было завещание Толстого театру его времени и театру грядущих времен.

Театр должен был существовать, имел право существовать, чтобы «лучшее, что было в душе» человека, тронулось, отозвалось и окрепло.

Ю. С Е Л Е З Н Е В

ДВА ТИПА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
СОЗНАНИЯ

ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ



Правда одна, да пути к ней различны.

Народная пословица

Жогда речь заходит о таких гигантах, как Толстой или Достоевский¹, каждый из которых сам по себе — целая эпоха в истории мирового художественного сознания.

¹ «...Писатели других народов могут лишь играть, — по выражению английского исследователя русской литературы, — у ног таких гигантов, как Толстой и Достоевский» (Middleton Murry. *Fyodor Dostoevsky. A critical study.* London, 1923, p. 263).

ния, невольно возникает вопрос: что же тогда представляет в целом сама литература, породившая их?

Русская классическая литература — явление особое, всемирно-историческое. Его можно и должно осмысливать не только в ряду литератур других стран, но вместе с тем и прежде всего — в цепи таких вершинных проявлений творческого духа, составляющих в истории человеческого сознания своеобразные «эры», как древнейший эпос и античная трагедия, искусство Возрождения и немецкая классическая философия...

Нужно сказать, что многие русские писатели сознавали такую, особую роль «изреченного слова», как силы деятельной, формирующей долговременное сознание. Так, споря о значении предшественников и современников, молодой Достоевский пишет брату: «Что же касается до Гомера и Victor'a Hugo, то ты, кажется, нарочно не хотел понять меня. — Вот как я говорю: Гомер (баснословный человек может быть как Христос, воплощенный богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу, а не Гёте. Вникни в него, брат, пойми «Илиаду»... Ведь в «Илиаде» Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос новому. Теперь поймешь ли меня?»¹

Думается, что именно в контексте такого «эпохального» сознания и поиска самими писателями своего места и назначения в общемировой преемственности культур мы и должны искать ответы на вопрос о месте самой русской литературы, выдвинувшей среди других своих вершин и Толстого и Достоевского, которые, в свою очередь, в значительной мере представляют ее лицо, ее особое качество как целого.

XIX век в нашей литературе — это «русская эра» мировой истории культуры, когда Россия в лице своих писателей заставила мир прислушаться к своему голосу, который был — «эхо русского народа», к своему новому слову в общемировом диалоге культур. Она поставила мир перед необходимостью взглянуть на себя, на свои общие проблемы глазами «стомилионного», «безмолвствующего» народа, как бы не имевшего дотоле в этом вершинном диалоге своего, воплощенного в слове, голоса.

Немаловажно и то, что такое положение вещей было вполне осознано и представителями других культур. Сошлюсь лишь на некоторые примеры.

«Толстой открыл Европе, — писал Стефан Цвейг, имея в ви-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., ГИЗ, 1928, стр. 58.

ду «Войну и мир», — источник новой силы и заставил воспринимать ее так, как воспринимает ее сам русский человек»¹. Размышляя о том же процессе, известный историк литературы Э.-М. де Вогюэ так характеризует впечатление Запада от прочтения Достоевского: «Вот приходит скиф, настоящий скиф, который перевернет все наши умственные привычки... Достоевского нужно рассматривать, как явление другого мира, чудовище несовершенное, но могущественное...»²

Подобные заявления появлялись постоянно. «Перечитывая «Войну и мир», — писал уже наш современник, недавно умерший Франсуа Мориак, — я чувствую, что передо мной не пройденный нами этап, а утраченный нами секрет»³. Думается, и здесь речь идет не об одной только художественной форме, но о чем-то более существенном, глубинном, как и в следующем признании современного японского писателя Кэндзабуро Оэ: «По словам Сёхэй Оока, человечество, познавшее Освенцим, уже совсем не то человечество, что было до Освенцима. Можно также сказать, что человек до чтения Достоевского отличается от человека, прочитавшего его»⁴.

В чем же был этот «источник новой силы» русской литературы, переворачивающей «умственные привычки», осознающей себя как «утраченный секрет»?

Перефразируя несколько известное высказывание Ап. Григорьева о Пушкине, мы можем смело сказать: «Литература — это наше все». Как писал И. Гончаров: «Многие разумеют у нас еще до сих пор под словом «литература» повести, романы, стихи — словом, беллетристику... И очень немногие защитники литературы разумеют под ней вообще *просвещение*, то есть *письменное или печатное выражение духа, ума, фантазии, знаний* — целой страны.

*...литература есть только орган, то есть язык, выражающий все, что страна думает, чего желает, что она знает и что хочет и должна знать...»*⁵

Да, литература XIX века в России не была собственно ли-

¹ С. Цвейг. «Известия», 12 сентября 1928 г.

² Цит. по кн.: М. Зайдман. Ф. М. Достоевский в западной литературе». Одесса, 1911, стр. 13.

³ «Le Figaro littéraire», 4/IV 1960. Цит. по кн.: М. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1963, стр. 647.

⁴ «Иностранная литература», 1973, № 6, стр. 243.

⁵ И. А. Гончаров. Собрание сочинений в восьми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, стр. 436. (Здесь и в дальнейшем курсив принадлежит цитируемому автору, разрядка — автору статьи.— Ю. С.)

тературой (беллетристикой) в узком смысле слова — она была поистине средоточием всей духовной, социальной, политической, философской жизни страны, нации, народа. Именно литературе прежде всего и дано было стать в России наиболее полной и органичной формой выражения общенародного самосознания.

Известно, что в начале XIX века «решающим фактором и основой» формирования такого «зрелого национального самосознания явилась для России Отечественная война — и в ее трагедийной и в ее триумфальной сторонах. Общенародный — несмотря на официально-монархические истолкования — характер этой войны определил необычайно быструю кристаллизацию новой русской культуры»¹.

I

Полстолетия спустя это самосознание нашло выдающееся воплощение и в таких уникальных памятниках мировой культуры, как «Война и мир» Толстого (1863—1869) и «Преступление и наказание» Достоевского (1865—1866). Появившиеся почти одновременно, рожденные одной эпохой, эпохой пореформенной России, когда все в ней «переверотилось, — по выражению Толстого, — и только начинает укладываться», когда «общество шатается... но в дисгармонию его никто не хочет вникнуть»², по словам Достоевского, оба эти произведения, детища своего «переходного времени», отразили и идеи народной войны 1812 года.

«На вопрос, поставленный русскому народу западно-европейскою культурою в лице Наполеона, Россия ответила дважды: войной Двенадцатого года — во всемирно-историческом действии, и «Войной и Миром», «Преступлением и Наказанием» — во всемирно-историческом созерцании»³, — писал Д. Мережковский.

Но если даже и так, то не слишком ли различны эти «ответы», не прямо ли противоположны и как бы даже взаимоисключающи: ведь не случайно они находят формы самовыражения уже и в столь разных жанрах: романа-эпопеи и романа-трагедии? Романная основа произведений сама по себе не

¹ В. В. Кожин о в. О принципах построения истории литературы (Методологические заметки). «Контекст 1972». М., «Наука», 1973, стр. 293.

² «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, стр. 443.

³ Д. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский, т. 2. Религия Л. Толстого и Достоевского. СПб., 1903, стр. 13.

может говорить об общности художественных углов зрения на один и тот же мир, в котором жили и творили оба великих писателя. Не может уже и потому, что форма романа у одного качественно отлична от формы романа у другого. И за этими качественными отличиями стоят разные истоки, различные традиции, различный художественный и культурно-исторический опыт. Потому что «литературный жанр,— по справедливому заключению М. М. Бахтина,— по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы...

Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель памяти в процессе литературного развития»¹.

В жанровых отличиях «Войны и мира» и «Преступления и наказания» скрываются разные способы видения мира, разные мироотношения, то есть отношения к коренному качеству мира и эпохи. Ибо «в форме действительно таится мировоззренческое содержание»,— по замечанию современного исследователя,— отсюда и следующее понятие: «форма, как отвердевшее мировоззрение»².

По существу, перед нами как бы два мира двух различных эпох: «эпической» и «трагической». Хотя «Война и мир» — роман «о прошлом», а «Преступление и наказание» — «о настоящем», оба они выражают художественный взгляд людей одного мира и одной эпохи. Кто из них прав, чей «взгляд» более соответствует духу и смыслу эпохи?

Так уже при первом подходе к далеко не новой проблеме: Толстой и Достоевский — мы сталкиваемся с вопросами, подсказывающими нам и характер ответов. Сами вопросы подталкивают нас к, опять же имеющей давнюю традицию, перестановке акцентов с «Толстой и Достоевский» на «Толстой или Достоевский»...

Кажется, именно так и был поставлен вопрос изначально. Сразу же по выходе в свет романов «Преступление и наказание» и «1805 год» оба произведения были мельком сопоставлены в статье А. С. Суворина. Н. К. Михайловский противопоставил Толстого как «кающегося дворянина» Достоевскому как «разночинцу». Противопоставляли обоих писателей и

¹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., «Художественная литература», 1972, стр. 178, 179.

² Г. Гацев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., «Просвещение», 1968, стр. 54, 24.

Н. Страхов и А. Скабичевский. Но наиболее резко отнес их к разным полюсам Д. Мережковский в уже упоминавшейся книге, по мысли которой Толстой — «ясновидец плоти» — полярен Достоевскому — «ясновидцу духа». Эта формула оставила глубокий отпечаток как на взглядах отечественных, в том числе и советских, исследователей, так и, особенно, на традиции зарубежных истолкователей творчества и мироотношения великих писателей. При этом для нас, в данном случае, не важно даже то, что у разных авторов встречается как разное распределение между Толстым и Достоевским знаков «плюс» и «минус», так и различная напряженность этих полюсов. Нас интересует прежде всего сама направленность их исследовательской воли на «разлучение» двух писателей, на постановку вопроса в смысле «или — или». Такая тенденция просматривается в тех или иных формах и проявлениях в интерпретациях творчества Толстого и Достоевского людьми самых разных идеологических взглядов.

Да, видимо, и сам характер творческих взаимооценок обоих писателей должен был настраивать даже и тех исследователей, которые понимают и признают равновеликость и равноценность Толстого и Достоевского, на принципиальное «или». Нет, мы не вправе забывать многочисленные и не поддающиеся никакому скепсису собственные взаимопризнания великих писателей и в равнозначности одного и другого (порою каждый из них отдавал и предпочтение другому как писателю), и в неподдельном взаимоуважении и даже — любви друг к другу. Пусть при этом мы найдем тысячи оговорок, пусть заметим в таких взаимооценках противоречия, пусть отыщем среди прочих их высказываний нередко и прямо противоположные слова, — все-таки мы не вправе отказать взаимопризнаниям обоих ни в искренности, ни в серьезности.

Вспомним хотя бы некоторые из них: «Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю» (63, 24), — пишет Толстой Н. Страхову; «Гоголь, Достоевский и, как это ни странно, Пушкин — писатели, которых я особенно ценю»¹; «Достоевский был для меня дорогой человек и, может быть, единственный, которого я мог бы спросить о многом и который бы мне на многое мог ответить»²; «...он был мне самый, самый

¹ В. Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. М., Гослитиздат, 1957, стр. 91.

² А. Г. Достоевская. Воспоминания. М., «Художественная литература», 1971, стр. 393.

близкий, дорогой, нужный мне человек... Я его так и считал своим другом, и иначе не думал, как то, что мы увидимся, и что теперь только не пришлось... И вдруг... опоздал — читаю умер. Опора какая-то отскочила от меня...» (63, 43).

С другой стороны, и Достоевский неоднократно высказывал аналогичные чувства к Толстому: «Такие люди, как автор «Анны Карениной», — суть учителя общества, наши учителя, а мы лишь ученики их»¹; «Граф Лев Толстой, без сомнения, любимейший писатель русской публики всех оттенков» (ПС, XII, 28). «Лев Толстой должен быть весь прочтен» (Письма, IV, 196), — советует он. Достоевский не раз собирался приехать в Ясную Поляну к Толстому, очевидно ощущая необходимость личного диалога с ним. И за несколько дней до смерти перечитывает он Толстого. А Толстой, уходя навсегда из Ясной Поляны, берет с собой в свой последний путь роман «Братья Карамазовы»...

Подобное взаимоуважение двух гениев-современников может быть поистине примером писательской, творческой этики. Тем более что при всем при этом между ними всегда оставалось одно и весьма существенное «но»...

Едва ли не символически звучит такой, например, их заочный и конечно же совершенно непреднамеренный диалог: слушающая письмо Толстого к А. А. Толстой, которое она зачитала Достоевскому и в котором Толстой излагал свое мироотношение, свое «новое направление», Достоевский «хвтался за голову и отчаянным голосом повторял: «Не то, не то!»²; а вот запись в дневнике Толстого: «Перечитывал Достоевского, — не то» (58, 15).

Само по себе такое совпадение, конечно, не может быть решающим. Есть в нем элемент случайности и, может быть, произвольности автора статьи. Сказаны эти «не то» по разным поводам. Но они могут служить наглядным образом глубинного взаимонепонимания и даже взаимоотрицания. Понимание непонимания или непонимание понимания? Думается, скорее — первое, но, во всяком случае, сам факт их обоюдного «отталкивания» так же не поддается сомнению, как и факт их взаимопритяжения.

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений в десяти томах, с дополнительными XI, XII и XIII томами, т. XII. М.—Л., ГИЗ, 1926—1930, стр. 233. (В дальнейшем ссылки на это издание будут даны в тексте с обозначением «ПС», римская цифра означает том, арабская — страницу.)

² «Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой». СПб., 1911, стр. 26.

По свидетельству В. Ф. Лазурского, лучшим романом Достоевского Толстой считал «Преступление и наказание»¹. Да и не весь роман принимал он, а лишь первые главы. Нравственные же «страсти» главного героя и его путь к духовному восрешению остались чужды Толстому.

Не случайно и следующее итоговое, обобщающее высказывание Толстого о Достоевском как явлении.

«Мне кажется, вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому,— пишет он Н. Страхову,— не вами, но всеми преувеличения его значения, и преувеличения по шаблону — возведения в пророка и <мученика> святого человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, который вся борьба...

Ведь Тургенев переживет Достоевского, и не за художественность, а за то, что без заминки...»²

Словом, «не то», относящееся уже к Достоевскому в целом.

В свою очередь и Достоевский произносит свои «не то»: «А знаете — ведь это все помещичья литература. Она сказала все, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого). Но это в высшей степени помещичье слово было последним» (Письма, II, 365). Речь идет о «Войне и мире»... И снова в связи с тем же романом: «Чувствуется, что тут что-то не то, что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере, ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни» (ПС, XII, 36).

Подобные многочисленные взаимоупреки в «не том» продиктованы, конечно, не ревностью и уж конечно не завистью. Они не внешни, они коренятся в самих основах творческого миропонимания одного и другого писателей. И основы эти слишком разные. Они и ведут сознание Толстого и Достоевского,

¹ В. Ф. Лазурский и др. Дневник. «Литературное наследство», 1939, № 37—38, стр. 465.

² Письмо это, опубликованное в Юбилейном издании (63, 142—143), здесь цитируется по статье Н. Н. Гусева «Толстой и Достоевский» (в кн.: «Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й». Тульское книжное издательство, 1960, стр. 123—124), где письмо напечатано «первые по оригиналу» (там же, стр. 123).

людей, живущих в одно время, в одном мире, к восприятию каждым другого как людей, принадлежащих как бы разным эпохам. Вернее — ощущающих и осмысляющих мир и время в их наиболее существенных качествах и проявлениях настолько по-разному, что создается впечатление принадлежности этих двух гениев разным эпохам.

«Где вы найдете теперь такие «Детства и отрочества», — спрашивает Достоевский, — которые бы могли быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил, например, нам *свою эпоху* и свое семейство граф Лев Толстой, или как в «Войне и мире» его же? Все эти поэмы теперь не более лишь, как исторические картины давно-прошедшего.

...Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности...» (ПС, XII, 180).

Характерно это выделенное Достоевским определение: «свою эпоху». Эпоха Толстого воспринимается Достоевским как иная, не его — Достоевского — эпоха, как «давно прошедшее».

«Мне указывают на отдельные места (у Достоевского. — Ю. С.). Действительно, отдельные места прекрасны, но в общем — в общем это ужасно... что-то деланное, натянутое»¹; «много лишнего, неправдоподобного и нездорового»²; «...взял читать («Братьев Карамазовых». — Ю. С.) и не могу побороть отвращения к антихудожественности, легкомыслию, кривлянию и неподобающему отношению к важным предметам» (89, 229).

Как видим, за обоюдным непониманием и неприятием стиля стояло неприятие самого характера «отношения к важным предметам». Потому что ведь и сам по себе стиль — не просто внешняя организация материала («неподобающе стройная» у Толстого, по мысли Достоевского, и «неподобающе кривляющаяся» у Достоевского, по мысли Толстого). За пониманием несовместимости стилей стояло понимание несовместимостей «глубочайших твердынь познания», которые воплощены в этих стилях³.

¹ Г. А. Русанов. Поездка в Ясную Поляну. «Толстовский ежегодник», 1912, стр. 60, 77.

² В. Сперанский. Из воспоминаний о Л. Н. Толстом. «Современное слово», 7 ноября 1915 г., № 2808.

³ О стиле в таком понимании см., например, у Гёте: Вольфганг Гёте. Слова и мысли об искусстве. Сб. статей. Л.—М., «Academia», 1936, стр. 32.

Взаимоотношения Толстого и Достоевского как явлений — это одновременность сопряжения и отталкивания, единства и полярности. Их сопряженность явна уже на уровне их романного мышления¹, как формы именно мышления «нового времени». Их полярность — это противостояние их художественно-мировоззренческих интерпретаций романного единства мира и эпохи.

Естественно, что общность мира и времени жизни Толстого и Достоевского не предполагает равнозначности их социального и личного опыта, как и сходства их творческих судеб в целом. Конечно же такое расхождение судеб не могло не влиять и на разность мировоззрений и их художественных проявлений у обоих писателей. Несхожесть же судеб их наблюдаем едва ли не на всех уровнях.

Не стоит впадать в излишнее социологизирование, однако нельзя же и не признать, что качественное отличие той среды, той атмосферы, в которой складывался будущий автор «Войны и мира», от обстоятельств, формировавших создателя «Преступления и наказания», не могло не отразиться и на коренных отличиях мироотношений Толстого и Достоевского. Достаточно родовитая и достаточно богатая, «типично барская» семья, со своими, особыми, аристократическими традициями, с установками и привычками усадебного бытования, со всеми вытекающими отсюда проблемами, — у одного и — жизнь материально необеспеченного сына мелкого дворянина, по существу — разночинца, — у другого. Житейские основания судеб обоих особенно ярко проявились и закрепились в самом характере важнейшего этапа судьбы каждого, пришедшегося и у одного и у другого как раз на период решительного самоопределения: Кавказ и Севастополь — у Толстого; каторга, солдатчина, ссылка — у Достоевского.

При нарастании критического пафоса Толстого истоки его мировоззренческой позиции прежде всего — этические. Он неоднократно возмущался тем, «что в основу понятия искусства положено понятие красоты», полагая последней основой мира и искусства — «добро», которое «есть вечная, высшая цель нашей жизни». Обоснованию такого понимания ценностей Толстой, как известно, посвятил целый трактат «Что такое искусство?» (30, 27—195), над которым он работал на про-

¹ О романе как форме «нового» художественного сознания см. в статье М. Бахтина «Эпос и роман» в кн.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975.

тяжении долгих лет и который должен был выявить кредо писателя.

«Капитальнейшая» же идея Достоевского: «Красота спасет мир». Это, конечно, не значит, что Толстой совершенно отрицает начала эстетические, а Достоевский — этические. Но — один стоит на основаниях этической эстетики, другой — эстетической этики. Составные как будто одни и те же, но «суммы» их, в отличие от математики, далеко не равны.

Оба как писатели «вышли из Пушкина». Но для Достоевского Пушкин — идеал «без единого упрека», Толстой же, при всем своем восхищении прозой Пушкина, спокойно мог отнести любимого и высоко ценимого Достоевским «Станционного смотрителя» к разряду книг «не дурных» (82, 210). Еще более наглядно выявляется разность отношений обоих к другому их «идеалу», к идеалу Христа. Для Толстого Христос прежде всего идеал нравственный. Для Достоевского же Христос в себе и в слове своем нес идеал Красоты... Здесь лишний раз явлены истоки отношения к высшим ценностям: по преимуществу этические у Толстого и эстетические — у Достоевского. Но нас сейчас интересует другое — сам характер отношений обоих писателей к «идеалу».

Как и в отношении к Пушкину, идеал Христа для Достоевского именно — идеал, мерило, которое можно принимать или не принимать за таковое, но, приняв, нельзя его «подправлять», приравливать к своим целям. Напротив, свои цели необходимо поверять этим вековечно неизменным идеалом. Даже и в том случае, если окажется, что «мерило» не соответствует тем или иным «фактам», а потому и: «...если б кто мне доказал, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (Письма, I, 142). И это утверждение из письма 1854 года продиктовано не временным чувством, но глубоко внутренним убеждением сердца, пронесенным через всю жизнь.

Совсем иной сам тип отношения к тому же идеалу у Толстого: «Прежде я не решался поправлять Христа, Конфуция, Будду, а теперь думаю: да, я обязан их поправлять, потому что они жили три — пять тысяч лет тому назад»¹.

Интересно и то, что для Достоевского его «идеал» есть нечто единственное, для Толстого он — «один из», в ряду с Конфуцием, Буддой... Характерны и слова: «прежде не решался»,

¹ В книге: Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., «Художественная литература», 1973, стр. 54.

то есть хотел и мог бы и раньше, но что-то не позволяло; теперь же он понял, что обязан поправлять. Христос Достоевского есть «идеал недостижимый», Толстой ощущает себя равным Христу, Конфуцию, Будде, а поскольку он, Толстой, живет после них, то и обязан их поправлять.

В одном случае — характер взаимоотношений учителя и ученика; в другом — хоть и ученика, но особого рода: ученика-сотоварища.

Оба «подозревали» в себе дар пророчеств. Но и в этом они были разными: Достоевский ощущал себя как бы «устаами», произносящими «Слово Божье»; Толстой — соперником Бога по сотворчеству. Может быть, так по-разному, но и так высоко могли осознать себя мифический Висвамित्रа или Гомер, духовно творящие мир словом наряду с богами, сотворившими плоть мира.

В одном случае — это сознание выразителя духа целого народа, потому что в эпосе говорит как бы не поэт как личность, но сам народ. Кем бы ни был в действительности Гомер — собирательным ли именем многочисленных народных певцов — аэдов, подлинно ли слепым странником, мудрецом-рапсодом, мифическим ли образом (по сообщению Пиндара и Стесимброта, родителями Гомера были река Мелет и нимфа Крефеида; в Смирне существовал культ Гомера, и т. д.)¹, — кем бы ни был творец «Илиады» и «Одиссеи» — сегодня эти творения воспринимаются нами как собирательное слово народа о себе самом, о своем мире, своей эпохе.

Кем бы ни были в действительности Вясу, которого индийцы считают создателем «Махабхараты», и Вальмики-Адикави — автор «Рамаяны» — «самый замечательный рассказчик всех времен», имя которого значит: «великий поэт, первоисточник поэзии»², — сами их имена приобрели для нас сегодня, по существу, тот же мифо-эпический смысл, который столь наглядно проступает в имени легендарного творца гимнов «Ригведы» — Висвамित्रа: «Visvamitra»³, то есть — «Весь мир», где «мир» — «община» — «весь народ»...

Конечно, мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что эпоха

¹ См. об этом: Ф. Ф. Соколов. Гомеровский вопрос («Труды Ф. Ф. Соколова». СПб., 1910, стр. 13—27); А. Ф. Лосев. Гомер. М., Учпедгиз, 1960, стр. 33.

² Р. К. Нараян. Боги, демоны и другие. М., «Наука», 1974, стр. 136.

³ «Ригведа. Избранные гимны». Перевод, комментарий и вступительная статья Т. Я. Елизаровой. М., «Наука», 1972, стр. 312.

Толстого выработала иное, несовместимое с представлениями древности, отношение к авторству. Мы хотим только подчеркнуть, что гениальное детище XIX века — «Война и мир», которое создал Толстой, следует той же эпической традиции, что и творения Гомера. В. И. Ленин видел в Толстом «выразителя тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства»¹, устами которого говорила сама «многомиллионная масса русского народа»².

«Преступление и наказание» (как, впрочем, и другие творения Достоевского) по типу сознания лежит в русле иной, принципиально иной, литературно-идеологической традиции. В традиции слова-посредника, когда личность («пророк», «избранник») как бы открывает народу, «всему миру» — «волю богов». Генетически такой тип творческого сознания можно проследить через русло, так или иначе связанное с традициями Евангелий, Житий, Авесты, Упанишад и... Ригведы, то есть с традицией жанра «пророчеств» и «откровений».

Речь идет, надо еще раз подчеркнуть, не о прямых аналогиях, а о типах творческого мышления, которые, сохраняя «художественную память», в то же время не могут конечно же застыть, но движутся, наполняются новым содержанием, новым смыслом, соответствующим логике нового времени.

Но — могут спросить — а как же быть с мифическим Виссамитрой («Всем миром»), который оказывается, по логике автора статьи, одновременно «родоначальником» и того и другого типов сознания, в том числе и художественного мироотношения, лежащего, думается, в основаниях и «Войны и мира» и «Преступления и наказания»? Но это-то как раз, может быть, и есть центральный вопрос, и мы еще будем искать пути подходов к нему.

Конечно, мы не собираемся утверждать, что художественное мироотношение Толстого целиком и полностью укладывается в рамки эпического, «гомеровского» сознания, а Достоевского — отгораживать забором от реальной жизни XIX века, от насущных проблем пореформенной России, от проклятых вопросов, которые ставила перед обоими художниками-мыслителями конкретно-историческая ситуация. Нет, нет и нет. Ведь для того, чтобы совершить небольшую операцию по выведению генотипов художественного сознания Толстого и Достоевского, по определению истоков тех традиций, которые лежат

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 210.

² Там же, т. 20, стр. 70.

в основаниях типов художественного мирознания, — для этой, повторю, небольшой операции нам пришлось предварительно совершить другую, куда более значительную — по существу, совершенно отделить от живых организмов «Войны и мира» и «Преступления и наказания» романские основы одного и другого произведений.

Но эта предварительная операция была необходима для того, чтобы хотя бы попытаться посмотреть — а что там, за «сферой», за романом?

Теперь, кажется, пора вспомнить и о самих романах.

II

В самой идее сюжета и стиля, в самом художественном видении романов «Война и мир» и «Преступление и наказание» перед нами — две одновременные, но резко различные концепции единого мира.

Эпическая природа «Войны и мира» бросалась в глаза уже и современникам Толстого, прямо связывавшим это произведение с гомеровской традицией.

«Роман графа Толстого, — считал Н. С. Лесков, — можно было в некотором отношении считать эпопеею великой и народной войны... В славном походе греков на Трою, воспетом неизвестными певцами, чувствуем роковую силу, дающую всему движение... Много совершенно подобных ощущений дает автор «Войны и мира» в эпопее 12 года, выдвигая перед нами возвышенно простые характеры и такую величавость общих образов, за которыми чувствуется неисследованная глубина силы, способной к невероятным подвигам. Многими блестящими страницами своего труда автор обнаружил в себе все необходимые качества для истинного эпоса»¹. «...Это — не метод Вальтер Скотта, и, само собою разумеется, также не манера Александра Дюма... «Это обширное произведение овеяно эпическим духом...»² — соглашается и И. С. Тургенев.

«Война и мир» вовсе не есть исторический роман... Это... неслыханное явление — эпопея в современных формах искусства»³, — заявляет Н. Страхов.

¹ Цит. по кн.: Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 851.

² И. С. Тургенев. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 11. М., Гослитиздат, 1956, стр. 211.

³ Цит. по кн.: Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 185.

Интересно, что и многие зарубежные читатели «Войны и мира» сразу же восприняли роман в «гомеровском» смысле. «Война и мир» — это обширнейшая эпопея нашего времени, современная «Илиада»...» — писал Р. Роллан. «Величие «Войны и мира» заключается прежде всего в воскрешении исторической эпохи, когда пришли в движение целые народы и нации столкнулись на поле битвы. Народы — истинные герои этого романа...»¹

«Когда впервые была переведена на европейские языки «Война и мир», Запад был изумлен тем, что в России могла быть создана подобная эпопея»², — признается Стефан Цвейг.

Перед Европой открылся целый «новый мир», — именно так воспринималось произведение Толстого. «Вот как нужно писать! Это для нас — молодых — откровение, целый новый мир», — восхищался Г. Мопассан³. «За несколько недель нам открылись творения необъятно великой жизни, в которых отразился целый народ, целый неведомый мир... Никогда еще в Европе не звучал голос, равный ему по силе», — вторит ему Р. Роллан и добавляет: «Напрашивается сравнение не только с Илиадой, но и с индусскими эпопеями»⁴.

«Гомер» как прообраз, как идеал художественного осмысления мира действительно входил в сознание Толстого уже на дальних подступах к «Войне и миру». Мы находим в Дневнике Толстого такую запись, сделанную в 1852 году: «Составить истинную правдивую Историю Европы нынешнего века. Вот цель на всю жизнь. Есть мало эпох в истории столь поучительных, как эта, и столь мало обсужденных... беспристрастно и верно, так, как мы обсуживаем теперь историю Египта и Рима» (46, 142). Уже в этой записи отразился подспудный пока путь к эпопее, которая осуществится через десять лет. И несколько позже: «Читал «Илиаду». Вот оно! Чудо!..», «Дочел *невообразимо прелестный* конец «Илиады»...» (47, 152, 154); а затем, уже не в предчувствии, а в ходе непосредственной работы над романом, прямо говорит о связи своей работы с гомеровской традицией: «...в картине нравов, построенных на историческом событии — «Одиссея», «Илиада», 1805 год...»

¹ Ромен Роллан. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1954, стр. 259, 266.

² «Известия», 12 сентября 1928 г.

³ Цит. по кн.: Б. И. Кандиев. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». М., «Просвещение», 1967, стр. 29.

⁴ Ромен Роллан. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 2, стр. 219, 220.

(48, 64). И снова: «Эпический род мне становится один естествен» (48,48) — и прямо сравнивает свое детище с гомеровским: «Без ложной скромности — это как «Илиада»¹. Гомер входит не то что в сознание, но в плоть его и кровь, становится как бы частью его личной жизни. «Как ни далек от нас Гомер, мы без малейшего усилия переносимся в ту жизнь, которую он описывает... вся «Илиада» и особенно «Одиссея» так естественна и близка нам, как будто мы сами жили и живем среди богов и героев» (35, 252).

По мнению же Достоевского, Гомер хотя и продолжает оказывать благотворное влияние на души современников, но именно как певец давно прошедшего, иного, гармонического мира, не того мира, в котором и которым живет Достоевский. «Ведь и теперь от «Илиады» проходит трепет по душе человека. Ведь это эпопея такой мощной, полной жизни, такого высокого момента народной жизни... что в наше время, — время стремлений, борьбы, колебаний и веры... — эта вековая гармония, которая воплощена в «Илиаде», может слишком решительно подействовать на душу» (XIII, 87—88).

Вдумаемся теперь в такую запись Толстого: «У великих поэтов, у Пушкина... гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства... Чтение даровитых, но негармонических писателей... раздражает и как будто поощряет к работе и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область; и, если возбуждает к работе, то безошибочно» (62, 22). Что характерно? Пушкин, по Толстому, стоит в одной «гармонической» традиции с Гомером и с ним, с Толстым. Пушкин — его мир. Но — тот же Пушкин одновременно и самый близкий и «родной», современный, а не «давно минувший» мир — мир Достоевского.

И «Война и мир» и «Преступление и наказание» в равной мере «вышли из Пушкина» (хотя и не только из него, конечно). Обе существенно различающиеся традиции как бы замыкаются на пушкинском мире.

Восприятие «Войны и мира» в плане «гомеровского эпоса», выразившееся в многочисленных отзывах, не обеспечивало тем не менее многим из проницательных современников Толстого подлинно эпическое прочтение этого произведения. Так, например, один из острых критиков Толстого, К. Леонтьев, рассуждая о достоинствах и недостатках «Войны и мира» и нахо-

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1951, стр. 284.

дя здесь примеры «необычайной широты и богатства содержания», спрашивает: «Кто у нас так хорошо, так возбудительно и так страшно, так гомерически и в то же время так современно описывал мелкие и кровавые битвы?»¹ Очевидно, слово «гомерически» здесь не случайно и говорит как будто о том, что критик видит в «Войне и мире» «сквозь даль свободного романа» и другую, «упрятанную» в нем даль — даль эпоса. Но вот Леонтьев достаточно оригинально сравнивает метод Пушкина с методом Толстого: «Позволю себе вообразить, что Дантес промахнулся и что Пушкин написал... большой роман о 12-ом годе. Так ли бы он его написал, как Толстой? Нет, не так... Философия войны и жизни была бы у Пушкина иная... И герои Пушкина и в особенности он сам от себя... говорили бы почти тем же языком, каким говорили тогда... Восхищаясь этим несуществующим романом, мы подчинялись бы, вероятно, в равной мере и гению автора и духу эпохи. Читая «Войну и мир» тоже с величайшим наслаждением, мы можем, однако, сознавать очень ясно, что нас подчиняет не столько дух эпохи, сколько личный гений автора; что мы удовлетворены не «веянием» места и времени, а своеобразным, ни на что (во всецелости) не похожим смелым творчеством нашего современника»².

Комментируя это место из Леонтьева, советский исследователь Б. М. Эйхенбаум замечает: «Эти сравнительные наблюдения методов и стилей очень верны»³. Действительно, К. Леонтьеву трудно отказать здесь в пронизательности и точности наблюдений и конкретных выводов. Однако критик Толстого как будто не хочет вспомнить о том, что перед ним именно эпопея. Он судит о достоинствах «Войны и мира» лишь с точки зрения исторического романа.

Но и гениальный современник Толстого — Достоевский, тоже как будто понимавший эпическую сущность «Войны и мира» — не случайно же он говорит о «поэмах» Толстого, имея в виду еще и «Детство» и «Отрочество», — даже и Достоевский-то считает Толстого не современным писателем, потому что — «где вы теперь найдете такие «Детства и отрочества... Ныне этого нет» (ПС, XII, 180), а то и вовсе отказывает творцу «Войны и мира» в «новом слове»:

«Явиться с *Араном Петра Великого* и с *Белкиным* — значит решительно появиться с гениальным *новым словом*, ко-

¹ К. Леонтьев. О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911, стр. 24.

² Там же, стр. 125—128.

³ Б. Эйхенбаум. О прозе, стр. 169.

того до тех пор совершенно и не было нигде и никогда сказано. Явиться же с «Войной и миром» — значит явиться после этого нового слова, уже высказанного Пушкиным...» (Письма, II, 260). Конечно же Достоевский абсолютно прав здесь в том смысле, что мощное древо «Войны и мира» обязано зерну, заложенному в творчестве Пушкина. Настолько же прав, насколько был бы прав и Толстой, если бы сказал, что явиться с «Преступлением и наказанием» — значит явиться после «нового слова», сказанного тем же Пушкиным в «Пиковой даме», «Египетских ночах», «Медном всаднике»...

Думается, что и Достоевский судит Толстого как исторического романиста. Но и Толстой, в свою очередь, видит в Достоевском романиста и, читая «Братьев Карамазовых», замечает: «Он (Достоевский.— Ю. С.) расшвыривает как попало самые серьезные вопросы, перемешивая их с романтическими. По-моему, время романов прошло»¹.

Но так же как «Война и мир» — не только роман, но и качественно нечто особое, выходящее далеко за его рамки, так и романы Достоевского были не просто романы, но вместе с тем еще и творения иного порядка. И, видимо, оба — и Толстой и Достоевский — где-то в глубинах своих сознаний, может быть даже и не признаваясь самим себе в этом, чувствовали, сознавали друг у друга это «нечто большее». Во всяком случае, думается, прав Н. Н. Гусев, который пишет: «После выхода последнего тома «Войны и мира» у Достоевского явилась мысль написать роман «Житие великого грешника», «объемом в «Войну и мир», как писал он А. Н. Майкову 25 марта (6 апреля) 1870 года (Письма, II, стр. 263). Судя, однако, по плану этого задуманного романа, — справедливо замечает Н. Гусев, — какой Достоевский изложил в том же письме, можно думать, что роман этот, если бы он был написан, имел бы сходство с «Войной и миром» не только по своему размеру...»²

А Толстой, как помним, берет с собой в последний путь «Братьев Карамазовых». Зачем?..

Толстой, мы помним, воспринимал мир как разумное целое, гармоничное по своей сути. «Нынешнее состояние» — было именно определенным состоянием мира, а не его сутью. От-

¹ Запись Д. П. Маковицкого. Цит. по кн.: «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 712.

² Н. Н. Гусев. Толстой и Достоевский. В кн.: «Яснополянский сборник. Год 1960-й», стр. 110.

клонением от нормы. Восстановление порядка гармонии мира, в том числе и социальной, Толстой видел — и это едва ли не единственно реальный путь по Толстому — в утопической по сути идее личного нравственного усовершенствования каждого. Земным, конкретным отражением гармонии мира как целого был для Толстого мир — община. Всю сознательную жизнь свою стремился Толстой к гармонии, и это стремление вело его к правде народа — мужика-крестьянина, как он ее, эту правду, понимал. Всю сознательную жизнь мучился своим «двойственным» состоянием «между» барской усадьбой и миром, бариним и мужиком.

И не было ли той последней каплей, которая иногда переполняет чашу, полную до краев, заставляя ее пролиться, — не было ли такой каплей или одной из последних капель, переполнивших терпение Толстого, то письмо крестьянина, о котором сообщает нам биограф писателя?

«Дорогой дедушка!

Доверши святое и великое дело: сбрось с себя проклятое барство и титул графа, перейди в сословие крестьянства. Сделайся действительным членом народной семьи, которую ты так любишь. Положи в основу камень великому зданию. Внуши Бог тебе святую мысль и дай разума и силы исполнить ее. Прости, если я тебя оскорбил.

Крестьянин И. Лазарев...»¹ (1909 г.)

В комментарии к этому письму сказано: «Ответ не известен»². Как знать, может быть, и известен... Уже в следующем году Толстой «сбросил проклятое барство», ушел к миру и ушел в Мир...

Всю свою жизнь, во всяком случае после каторги, Достоевский посвятил проповеди необходимости духовного соединения с народом. И даже Пушкин для него — наше «пророчество и указание»³ прежде всего потому, что «никогда еще ни один русский писатель не соединялся так духовно и родственно с народом... И эта черта в Пушкине столь ярка, что ее нельзя не заметить и не отметить как главнейшую его особенность...» (ЛН, 86, 105).

¹ Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 280.

² Там же, стр. 426.

³ «Литературное наследство», 1973, т. 86, стр. 110. (В дальнейшем ссылки на это издание в тексте, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.)

И тут не слепое преклонение перед народом, а принципиальная позиция, выстраданное судьбой ясное понимание того, что «весь русский интеллигентный слой... *в целом* своем,— никуда не годится... зато... целое всего народа... и все то, что хранит в себе народ как святыню, как *всех связующее*, так прекрасно как ни у кого...» (ЛН, 86, 73). И сам пророчествует: «Нам всего ожидать от народа: он только даст нам лучших людей. Но для того нужны условия, при которых мог бы дать народ лучших людей...», но «когда народ... твердо станет... он проявит своего Пушкина» (ЛН, 83, 382, 450). И вера Достоевского в великое будущее России покоилась прежде всего на вере в народ. Именно в народных началах, по его убеждению, «заключаются залого того, что Россия может сказать слово живой жизни и в грядущем человечестве» (ЛН, 86, 87).

Весьма показательна, например, такая запись писателя: «Г. Катков не находит разницы между нашим официализмом и русскими основными народными силами. Тут г. Катков сломит ногу» (ЛН, 83, 186).

Все это так, скажут знатоки, но ведь нельзя же забывать, что и основы народного духа и новое слово России в общечеловеческом деле Достоевский так или иначе связывал с именем Христа. Да, он мыслил религиозно-нравственными категориями, отдавая им явное предпочтение перед философско-материалистическими. И следует разобраться, какое именно свое содержание вкладывал он в такие понятия-образы, как Христос, православие, католичество, религия и т. д.

Но не религиозно-мистический идеал проповедовал он, а в народной вере в Христа искал «элемент веры в живой жизни», «честь, совесть, человеколюбие» (ЛН, 83, 565), притом веры живой («по закону природы»), и в идеал человека во плоти, т. е. опять же в живой, реальный идеал, а не в отвлеченную формулу нравственности. Наконец, веры в духовное единение личностного сознания с общим делом, с жизнью для всех.

«Я вам не представлял ни одной мистической идеи» (ЛН, 83, 565) — очень важное признание Достоевского, к которому стоит прислушаться.

Не от религии к народу шел писатель-мыслитель, а от веры в народ к принятию его — народной, по убеждению Достоевского, — веры.

Как бы мы ни относились к идеологии писателя, мы обязаны постигнуть то жизненное содержание, которое скрывается в образах-понятиях его проповеди, ибо и его великие романы — воплощение того же мировоззрения.

Мы можем говорить об «ошибках и заблуждениях» мыслителя, но не должны забывать, что это такие «ошибки», которые питали высокой страстью его гениальные художественные создания. И здесь нет ни «загадок», ни «противоречий» гения, ибо его «заблуждения» — это тоже «заблуждения» «сто-миллионного народа», как его понимал Достоевский.

Можно упрекать мыслителя в «беспомощности и недалекости», в утопизме его идей, но его страстная вера в русский народ тоже сквозь «горнило сомнений прошла», и сам он едва ли не лучше нашего видел все про и contra своей веры. Да, как бы отвечает он нам, я знаю: «Великое дело любви и настоящего просвещения. Вот моя утопия!» (ЛН, 83, 523). Однако как понимает он христианскую идею, даже и не в «вечном» смысле, а в самом что ни на есть конкретно-историческом?

«Я никогда не мог понять смысла, что лишь 1/10 людей должны получать высшее развитие, а что остальные 9/10 служат лишь матерьялом и средством... я никогда не стоял за мысль, что 9/10 надо консервировать и что это-то и есть та святыня, которую сохранять должно. Это идея ужасная и совершенно антихристианская» (83, 408).

Идея, не служащая народу, не может быть христианской. И напротив: поступать по-христиански — значит служить своему народу — вот позиция Достоевского.

Достоевский прекрасно осознавал особость своего творческого метода. Отношение к слову как к делу («в наше время и слово — дело» — ЛН, 83, 158) лежит в основе романов — страстных проповедей писателя-мыслителя. Можно полагать, что свое собственное творчество он осмысливал как пророческое, как реализм в высшем смысле: «Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» (Письма, II, 151).

Дело, конечно, не только в отдельных более или менее явно высказанных предвидениях писателя.

«Конец мира идет, — апокалипсически вещает Достоевский. — Конец столетия обнаружится таким потрясением, какого еще никогда не бывало. России надо быть готовой...» (ЛН, 83, 672).

«Конец мира», как мы, слава богу, видим, не пришел, хотя «потрясения, каких не было никогда», обнаружились, — правда, уже в наш век... Так что Достоевский оказался не слишком пророчливым «пророком». Но... Разве пусть и не конец века, а

начало нового не явило нам в революции 17-го года «конец мира»? Конец прежнего мира. Разве мы не осознаем нашу эпоху как новую эру в истории человечества? «Россия — новое слово», — без устали повторял писатель в самых разнообразных вариантах. И разве не России действительно нужно было быть готовой к этому? Другое дело, что Достоевский не желал, чтобы так было. Но все-таки предвидел, что так будет. Можно, конечно, нам, людям конца XX века, вспомнить и о тех провидевшихся ему социальных и духовных болезнях — от хиппи и наркомании до «массовой культуры», о той «страшной, неслыханной и невиданной моровой язве» — от газовых камер до Хиросимы, о всех тех «трихинах», одаренных умом и волей, которые за истекшее со дня смерти писателя столетие унесли многие десятки миллионов человеческих жизней, стерли с лица земли тысячи городов и готовы на новые, еще более жестокие жертвы.

Но, повторю, мы говорим сейчас не о смысле подобных «пророчеств» писателя, а о пророчестве как о его осознанном творческом методе, как о сути его «реализма в высшем смысле». Писать — мыслить для Достоевского — значит мыслить не столько о конкретном сегодня, сколько о том, как в это сегодня вошло прошлое, чем это сегодня «грозит будущему». Многие его современники воспринимали свое время как эпоху катастрофическую, как хаос. И большинство могло бы повторить за Глебом Успенским: эпоха такова, «что завтрашний день не мог быть даже и предвиден»¹. Даже и великий Толстой говорил, что «нам невозможно предвидеть будущие события»².

Толстой, думая о будущем, мыслил «соразмерно» прошлому, мерил настоящее и грядущее мерой эпического мира. Иное у Достоевского: «...событие это не могло так произойти», — пишет он, и для нас в данном случае даже не важно, по какому поводу, не важно даже, прав он или не прав, важно понять саму логику движения его мысли, важно уяснить, почему «не могло так произойти», по Достоевскому. А потому, продолжает писатель, что «тут все происходит совсем не соразмерно и непропорционально будущему» (ПС, XI, 79).

Достоевский весь, как мыслитель и как художник, устремлен именно в будущее. «Вся действительность, — для него, — не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заклю-

¹ «Глеб Успенский в жизни». М.—Л., «Academia», 1935, стр. 64.

² Н. Н. Гусев. Два года с Толстым, стр. 48.

чается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово»¹.

Но почему же тогда Толстой, не то что высказавший, но явивший в «Войне и мире» именно цельное слово,— почему для Достоевского этот Толстой не «пророк», почему его слово — не «новое слово»?

Достоевский, как мы знаем, воспринимает мир трагически, как мир катастрофический, мир хаоса. Толстой, по мысли Достоевского, ищет исход из этого хаоса в «картинах давно прошедшего». А кто же, спрашивает Достоевский, «осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное,— продолжает он,— как будто всем еще вовсе не до того... это как бы еще рано для самых великих наших художников» (ПС, XII, 36).

Что же, Достоевский «ругает» Толстого за то, что тот, вместо того чтобы воспроизводить этот хаос, воспроизводит «гармонию давно прошедшего»? Разве себя полагает певцом «беспорядка и хаоса»? Нет. Тут все сложнее:

«У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся... Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит, и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания?» (ПС, XII, 36).

Не указания на гармонию прошедшего в настоящем желает Достоевский, а открывания и предугадывания в настоящем будущего. «О, когда минет злоба дня,— размышляет один из персонажей романа «Подросток»,— и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса». Если мы попробуем посмотреть на эту мысль с точки зрения скрытой полемики с автором «Войны и мира», то сможем прочесть и нечто стоящее за текстом: в будущем, как бы говорит нам Достоевский, появится свой Толстой, который увидит даже и наше время «эпическим» взглядом и «отыщет прекрасные формы» для его воплощения в слове.

Я же, пытаемся мы прочесть «в сердце» писателя, в отличие от реального и от возможного в будущем, гипотетического Толстого, отыскиваю, открываю само это будущее в сегодняшних формах «беспорядка». Завтра будет не мудрено

¹ «Записные тетради Ф. М. Достоевского». М.—Л., «Academia», 1935, стр. 179.

открыть в прошлом, за его хаосом, и «законы нового созидания», попробуйте сделать это сейчас, сегодня, внутри этого хаоса...

Во всяком случае, сам Достоевский пытается именно в хаосе своей современности отыскивать ответы о будущем. «Роковая минута» только острее заставляет думать о необходимости нового слова. «Все в будущем столетии» (ЛН, 83, 431), — записывает он. «Россия новое слово» (ЛН, 83, 617). Достоевского постоянно мучает «больной вопрос». «...Существует ли пророчество?.. — размышляет он. — Говоря так, я предполагаю лишь естественную способность, заключающуюся в организме человека (или даже нации)... как бы хорошо и полезно было разяснить, очистить факт, хотя бы только от мистической его примеси... Правда, — саркастически добавляет писатель, — заниматься даже таким вопросом, даже только ставить его... в наш век *недостаточно либерально* и может *компрометировать* серьезного человека» (ЛН, 86, 67, 69).

Однако даже и один из наиболее пронизательных идеологических противников Достоевского — Салтыков-Щедрин должен был признать, что «по глубине замысла, по широте задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»¹.

Но сам Достоевский не считал себя стоящим особняком, скорее напротив — именно в осознании своего «пророческого слова» видел он черту, роднящую его с истинно пророческой, как ее понимал Достоевский, струей мировой литературы: от древних «Откровений», «Поучений», «Деяний», «Наставлений», «Слов» до пророчеств Аввакума Петрова; от Сервантеса и Шекспира («Шекспир — это пророк») до Гюго («Виктор Гюго чуть ли не главный провозвестник... идеи *«восстановления»*... «Его мысль есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия» — ПС, XIII, 526); и — до Пушкина и Гоголя. И прежде всего — Пушкина, который для Достоевского «есть пророчество и указание... реалист, каких еще не бывало у нас» (ЛН, 86, 110—111). Не реалист ли «в высшем смысле»? Не видит ли Достоевский

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в двадцати томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1970, стр. 412.

здесь прямой, преемственной связи своего метода с пушкинским реализмом? ¹

В «Зимних заметках о летних впечатлениях», после описания вполне реальной всемирной выставки в Лондоне, у Достоевского следует удивительная фраза: «Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся».

«Эпоха Апокалипсиса» — «времена потрясений в жизни людей, сомнений и отрицаний, скептицизма и шатости в основных общественных убеждениях» (ПС, XI, 136). — Правда, эти слова сказаны Достоевским о России его эпохи... Но вот его же характеристика «духа и смысла» времени Клеопатры, собственно «времени Апокалипсиса»: «...это представительница того общества, под которым уже давно пошатнулись его основания. Уже утрачена всякая вера... Общество обратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в нее обрушиться» (ПС, XIII, 216).

Однако по смыслу — и эта фраза настолько же о времени Клеопатры, насколько и о современной Достоевскому эпохе. А к какой эпохе отнести следующую фразу: «в прекрасном теле... кроется душа мрачно-фантастического, страшного гада: это душа паука...» (ПС, XIII, 217).

О ком это — о Ставрогине? Свидригайлове? Валковском? Ипполите? Она может характеризовать любого из них. Хотя в данном случае речь идет о представительнице эпохи, отдаленной от этих героев двумя тысячелетиями. Время Клеопатры и время Ставрогина — аналогичны по сути, «по духу и смыслу». Обе эпохи и их герои явствуют — «до каких противоречий и до каких раздвоений, в области нравственной и в области убеждений, может доходить... человек в... печальное, переходное время» (ПС, XII, 363). Эти слова сказаны о Некрасове, но могли бы характеризовать и героев из импровизации «Египетских ночей» в истолковании Достоевского.

Типологически сходные эпохи, в сознании писателя, порождают и типологически равноценных людей. Время — необратимо, оно течет вперед, но оно повторяет прошлое в существennom. Уроки прошлого учат проникать в смысл и дух грядущего в современности.

¹ М. М. Бахтин в своем известном труде «Проблемы поэтики Достоевского» ведет генеалогию жанровых особенностей романов Достоевского через «евангелия, деяния апостолов, апокалипсис и жития», которые, по его мысли, «в первые века новой эры развивались в орбите меннипей... особенно за счет диалогического элемента...» (М., «Художественная литература», 1971, стр. 229).

Посмотрим, в чем своеобразие названий двух гениальных творений: «Война и мир» и «Преступление и наказание». Если перед нами (а в этом нет сомнения) явления стилевые, то есть отражающие глубины познания, способы художественного видения писателей во всех компонентах их произведений, то обе концепции мира должны были (или могли, во всяком случае) проявить себя уже и в самих названиях.

Заглавие «Война и мир», как глубинный образ-символ, дающий ключ действительно к миру Толстого как к миру эпическому в своей сути, нашло достойное истолкование в работах ряда исследователей, и более всего в исследовании С. Г. Бочарова¹. С. Бочаров, например, показал, что слово МИР вобрало здесь в себя все проявления этого понятия, нашедшие отражение уже в идейно-стилевой ткани самого произведения: Мир — Вселенная, Мир — Земля, мир — община. Мир, наконец, это и особое состояние всех этих проявлений: мир — не война, мир — гармония, порядок.

Нужно сказать, что природа эпического мироотношения этого произведения отразилась и в самом эпически-соединительном *и* названия: «Война *и* мир» — это мир во всех своих взаимообусловленных ипостасях, данных в двух, но центральных, обобщающих все его проявления состояниях.

Иное у Достоевского: понятия, заключенные в названии «Преступление и наказание», как будто не могут претендовать на толстовскую всеохватность. Это как будто не общие, но именно частные проявления законов человеческого общежития, к тому же — из достаточно специфической области криминалистики. В этом смысле и воспринимается название романа, например, на английском языке: «Crime and Punishment», где crime — криминал, уголовное преступление. Как отмечал еще Л. П. Гроссман, название романа Достоевского могло появиться, в частности, под впечатлением статьи В. Попова «Преступление и наказание (эскизы из истории уголовного права)», напечатанной в журнале братьев Достоевских «Время», № 3, за 1863 год².

¹ С. Бочаров. Мир в «Войне и мире». «Вопросы литературы», 1970, № 8. См. также: С. Бочаров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. В кн.: «Три шедевра русской классики». М., «Художественная литература», 1971.

² Л. Гроссман. Город и люди «Преступления и наказания». В кн.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., Гослитиздат, 1935, стр. 21.

Однако, как показывает, например, исследование В. В. Кожина, слово «преступление» в заглавии связано глубокими корнями с «преступаемостью» как главной темой романа: «Мармеладов, «переступивший» жену и Соню, Соня, «переступившая» себя, а затем пытающаяся «переступить» себя Дуня, не знающий никаких границ Свидригайлов...» Идея преступления Раскольникова связана с идеей этого общего преступления в мире, в котором «нет пути», кроме «переступания» себя либо «переступания» других. Образ идеи преступления в романе приобретает и всемирно-исторический характер: «Это изображенное в романе всеобщее преступление, переступание сложившихся за века норм и границ бытия»¹ есть символ особого состояния мира в его целом, мира *переступания*, *перехода* в иное качество: «Прежний мир,— записывает Достоевский,— прежний порядок... отошел безвозвратно... Все переходное, все шатающееся» (ПС, XI, 99).

Нужно сказать, что английскому автору, представляющему названную работу В. Кожина своим читателям, пришлось особо объяснить само слово «crime», которым переведено на английский язык понятие «Преступление» в романе Достоевского. «Русское слово «*prestuplenie*»,— объясняет он,— которое буквально означает «*overstepping*» или «*going over across*» («переступание», ступание «через чур».— Ю. С.), у нас обычно переводится словом «*crime*». Но,— продолжает комментатор,— термин «*crime*» передает только одно значение многозначного слова-понятия,— значение «поступка, нарушающего юридические законы... Русское слово «преступление» включает в себя и библейский смысл морального преступления или перешагивания через Закон, хотя в то же время, подобно слову «*crime*», оно означает и акции, противоречащие законодательству»².

Если смысл понятия Мир у Толстого соединяет все и вся, от Мира — Вселенной до мира — состояния души, сознания отдельного человека, то и у Достоевского преступление как уголовное понятие и деяние — это отражение преступного сознания человека, отражающего, в свою очередь, состояние мира социального и, в конце концов, Мира — Вселенной, в ее отрицающей, «дьявольской» ипостаси.

¹ В. Кожин. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. В кн.: «Три шедевра русской классики». М., «Художественная литература», 1971, стр. 126, 129.

² «Twentieth century interpretations of «Crime and Punishment». Edited by Robert Louis Jackson. New Jersey, 1974, p. 21.

В конечном счете преступление у Достоевского — это, по существу, то же «не», что и в понятии война — не мир у Толстого. И как нельзя это толстовское не свести к одному лишь из его значений — отсутствие реальной, исторической войны, так и преступление у Достоевского отнюдь не сводимо к уголовным рамкам. Война у Толстого, как составная единого целого (Война и мир), аналогична составляющей целое мира Достоевского ипостаси — «contra» («рго и contra»).

Но и понятие наказания никоим образом не ограничивается судебно-криминалистическим кругом. Включая в себя и значение юридической акции, слово наказание у Достоевского приобретает главным образом иной смысл: наказание — кара, душевное, моральное страдание. Понятие наказания несет в себе здесь и глубоко обобщенную идею восстановления, воскрешения: наказание — от *наказ* — наставление, внушение, завещание. *На-каз*, *от-казать*, *у-казать*. Это уже не акция, предусмотренная законодательством, но деяние, отражающее Закон Мира, мира-общины, а в конечном счете и Мира как целого: возвращение преступившего Законы Мира — через духовное воскрешение — к Миру. «Преступление и наказание» — это Весь Мир Достоевского в единстве и в борьбе противоположностей его «рго и contra», где наказание — «рго» мира и соответствует составной целого у Толстого — «миру». В этом смысле «Преступление и наказание» и есть нечто иное, как «Война и мир» Достоевского. Война у Толстого — это тоже переступание через законы жизни мира. А мир — есть указание на иные законы, это — наказ самой жизни. Это возвращение от не-мира — преступления к наказу (наказанию), к миру. И в этом плане «Война и мир» — тоже не что иное, как своеобразное «рго и contra», «Преступление и наказание» Толстого.

В произведении Толстого категории Войны и Мира, как мы видели, выступают в самых различных воплощениях, в том числе и как Европа и Россия. Мир-община — для Толстого — прямое отражение самой природы, духа народной России. Этому началу противопоставлена сущность Европы, воплощенная в художественной интерпретации образа Наполеона у Толстого. Духу миро-общинного сознания противопоставлен дух, вернее, бездуховность эго-сознания: «...для Наполеона, — пишет Толстой, — ...не существовало возможности ошибок... в его понятии все то, что он делал, было хорошо не потому, что оно сходилось с представлением того, что хорошо и дурно, но потому, что он делал это». Наполеон — это и символ Войны — не-мира

«Если жизнь можно строить по произволу, то воля сильного человека решает все — и торжествующее подтверждение этому, с точки зрения буржуазного мировоззрения, есть биография Наполеона... Нашествие Наполеона в Россию, в романе Толстого,— пишет С. Бочаров,— агрессия против самых глубоких основ человеческой жизни, против внутренней меры ее, целесообразности и необходимости, попытка все это окончательно заменить владычеством произвола отдельной воли и случая, авантюру, интригу превратить в мировой закон. Двенадцатый год — решающее опровержение этой попытки и этих претензий»¹.

Столкновение духа войны и духа мира, духа Наполеона и духа народа, этого Я и мира в деянии 1812 года прослеживается и на судьбе одного из главных героев «Войны и мира» — Андрея Болконского. Головная, по сути, но вошедшая в его плоть и кровь, ставшая его сознанием и натурой — наполеоновская идея-страсть побеждается идеей народа-мира в Бородинской битве.

Но по существу то же движение от «Наполеона» к «народу» видим и в судьбе героя «Преступления и наказания» — Раскольникова. Именно с Наполеоном связана идея и весь образно-стилевой пласт «преступления» в романе Достоевского.

Для Андрея Болконского Наполеон, «Тулон» — высокие идеи, «красивые и монументальные вещи», но суть их — тот же эгоцентризм сознания, что и у Раскольникова.

«Известие это было горестно и вместе с тем приятно князю Андрею. Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении...» Безнадежность положения русской армии приятна Андрею Болконскому?! Да, потому что «ему пришло в голову, ему — то именно предназначено вывести русскую армию из этого положения, что вот он, тот Тулон, который выведет его из рядов неизвестных офицеров и откроет ему верный путь к славе». «Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно! И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена... я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми и...» Характерны такие образы-идеи Болконского, как выйти «из ряда» обычных людей, стать «над людьми».

Тот же Наполеон — центр и мера сознания Раскольникова: «...я задал себе один раз такой вопрос: что если бы, на-

¹ С. Бочаров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. В кн.: «Три шедевра русской классики», стр. 29—30.

пример, на моем месте случился Наполеон, и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта... а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей, просто-запросто, одна какая-нибудь смешная старушонка... которую еще вдобавок надо убить... (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было?»

Созерцание «высокого неба» раненым Андреем Болконским производит переворот в его сознании: перед этим «высоким» и «вечным» обнаруживается «низость» и «тленность» наполеонизма. Это еще, конечно, не «исход», но важнейшая веха сознания князя Андрея на пути к нему. «Исход» обнаруживается, как мы знаем, в общем устремлении, в слиянии сознания героя с сознанием народа в войне Двенадцатого года. И это со-единение, этот переход от идеи судьбы «над людьми» к сознанию «вместе с людьми» — это чувство общности с народом сопряжено у Андрея Болконского с чувством «высокого неба» — символом Мира-Вселенной: «Где оно, это высокое небо, которое я не знал до сих пор... И страдания этого я не знал... — подумал он. — Да, я ничего, ничего не знал до сих пор». Это высокое чувство, которого он не знал, но которое должен знать каждый, по Толстому, и ведет князя Андрея к новому сознанию. От чего же зависит успех предстоящего сражения? — спрашивает Пьер князя Андрея накануне Бородина. «От того чувства, которое есть во мне, в нем, — он указал на Тимохина, — в каждом солдате», — отвечает Андрей Болконский.

От Наполеона-войны, от эго-сознания — к народу-миру — таков путь нравственных исканий героя. И этот путь идет через страдания... Понятие, бывшее одной из «капитальнейших» идей Достоевского. Путь от наполеонизма к духовному воскрешению Раскольникову тоже пролег через страдание героя, связанное опять-таки с его приобщением к «всеобщему». Мятущийся Раскольников вдруг «вошел на Сенную. Ему... очень неприятно было сталкиваться с народом, но он шел именно туда, где виднелось больше народу... Он вдруг вспомнил слова Сони: «Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю...» Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем...» И эта земля Раскольникову — в своей сути — тот же необходимый этап пути к народу, что и небо Андрея Болконского. Это тоже символ движения к народу, ибо поклониться земле — поклониться тому, что народ почитает за святыню, поцеловать ее, по Достоевскому (и по народному сознанию), —

значит «причаститься тайн святых»: эта «грязная земля» Сеной площади — все-таки не что иное, как часть священной Матери — сырой земли, образ Руси, народной России...

Это и есть путь от преступления («войны») к наказанию («миру»). «Война и мир» и «Преступление и наказание», при всей видимой и значительной несхожести художественных сознаний их творцов, ставят, по существу, одну проблему и, что еще важнее, решают ее в одном направлении и даже через аналогичные в принципе образы-символы.

И у Толстого и у Достоевского народ — понятие не только реальное, но и идеальное, являющее собой в известном смысле и именно идеал «земной и духовной жизни». Но народ у Толстого представлен эпически, в конкретно-историческом, пусть и по-особому, художественно обобщенном (эпическом) действии. Это народ — явленный в сюжете. У Достоевского народ — сокровенный, представленный не идеалом мира-общины, но тем, что «хранит в себе, как идеал», как всех объединяющее начало. Обе утопические идеи народа: и народа-мира (идея идеального жизнеустройства по образу народной общины-мира, отражающей, по Толстому, образ и закон Мира-Вселенной на земле), и идея соборного народа (своеобразная социально-христианская утопия) Достоевского — явления, рожденные одной эпохой, отражающие, прежде всего, утопические упования, «золотые сны» самого «стомиллионного народа». Но отражающие, естественно, по-разному.

Да, мы, конечно, прекрасно сознаем и разность утопий и особость путей к «единому решению» у обоих писателей. Казалось бы, единство замыслов и их воплощений «Войны и мира» и «Преступления и наказания» наблюдается уже на уровне заглавий. Но... именно в этой же схожести явлена и их принципиальная противоположность. Рассмотрим для примера только природу обоих «и» в названиях: «Война и мир» и «Преступление и наказание». В первом примере *и* — «эпическое», соединяющее две «половины» целого («войну» и «мир»).

«Война и мир» у Толстого звучит так же спокойно и просто, как и у пушкинского летописца в «Борисе Годунове» («Описывай, не мудрствуя лукаво, // Все то, чему, свидетель жизни будешь: // В о й н у и м и р, управу государей, // Угодников святые чудеса...» — Ю. С.), — пишет С. Бочаров. — Действительно, это заглавие полностью отвечает тому «духу эпоса», которого, как признано всеми, исполнена книга Толстого¹.

¹ С. Бочаров. Мир в «Войне и мире». «Вопросы литературы», 1970, № 8, стр. 77.

У Достоевского *и* не столько соединительное, сколько последующее: здесь обе части целого объединены как причина и следствие, как начало и конец. Символом первого целого, которое объединяется этим *и*, может быть круг, извечное повторение. Второго — линия, путь, движение к цели, «исходу». Пространный мир Толстого: «захватить все» (13, 53) — цель, которую ставит перед собой автор «Войны и мира», — всеохватен. Всеохватность «Преступления и наказания» иного порядка — здесь состояние целого обнаруживается по биению пульса. Это «все» мира, сосредоточенное, сконцентрированное до его нервного узла. Толстой лепит свой мир, как бы «не мудрствуя лукаво», по образу и подобию целого, которое открыто ему все и сразу, как нечто данное. У Достоевского же автору еще предстоит открывать. Толстой ощущает себя создателем мира. Достоевский — его пророком.

Как в названии книги Толстого проявилась его эпическая природа, так и в заглавии создания Достоевского — его сущность. Но иная, внеэпическая. Преступление, заключающее в себе, кроме всего прочего, еще и идею пути (пре-ступление, ступание, движение к...), ведущего к наказанию, — понятие, которое содержит в себе глубоко «достоевскую» идею: на-казание — это не только с-каз-ание, с-каз-ывание — слово, но вместе с тем и по-каз-ывание.

«Я видел истину», — говорит герой «Сна смешного человека»; очень «достоевское» признание, — «теперь я иду ее проповедывать». Увидел истину — рассказал о ней, указал на нее, — вот путь художественного сознания и самого Достоевского. Открывать истину — это и значит сперва открыть ее для себя (истина показывает себя: «я видел истину»), потом открыть ее всем (истина рассказывает и наказ-ывает себя) — «иду проповедывать». Преступление и наказание — это и есть — отраженная в стиле названия книги — позиция писателя — «открывателя и пророка истины мира». Он, в отличие от Толстого, не со-творец мира, но посредник, стоящий посреди: между миром как целым и миром-народом. Такая средняя, а точнее — центральная позиция писателя отражается, как мы видели, непосредственно и в стилиевой ткани его художественного мира. Он «пророк», потому что он прорек слово истины, которую «видел» и «идет проповедывать». Но и это, последнее слово, столь характерное для Достоевского, являет собой тот же образ-символ центрального: корень *вед* соединяет в себе понятия открывания, познания (ведать, выведать; от-

куда и — вещей, мудрый, всезнающий, ведун), а вместе с тем и значение «ведти» — вести за собой.

Нет, конечно же мы ни в коем случае не хотим подвергать Толстого как художника к мистическому понятию «Бога-Творца», а Достоевского провозгласить мифическим «Пророком», в «библейском» смысле этих понятий. Нам важно было проследить традиции художественного мышления двух великих писателей-современников, разобраться в типологии их мироотношений и самосознаний.

Нам важно было выявить истоки того высокого, ответственного отношения к Слову, к литературному творчеству, которое являют нам Толстой и Достоевский. «Литература как сила, как особенное явление, как средство», — набрасывает Достоевский в Записной книжке сразу же вслед за словами: «У него (народа. — Ю. С.) нет наук, нет искусств, но он отстоял свои начала, а следы его мысли виднее нам, нежели другим» (ЛН, 83, 158). «Мыслитель и художник, — пишет Толстой, — должен страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение. Кроме того, он страдает еще и потому, что он всегда, вечно в тревоге и волнении: он мог решить и сказать то, что дало бы благо людям, избавило бы их от страдания, дало бы утешение, а он не так сказал, не так изобразил, как надо... а завтра, может, будет поздно — он умрет» (25, 373). Литература как выражение «сокровенной реальности мира» (Пришвин), как воплощение духа и смысла всего человеческого бытия — вот «золотой сон» великих русских писателей.

«О, эта книга великая, не такая, какие теперь пишут; такие книги посылаются человечеству по одной в несколько сот лет» (ПС, XII, 255), — писал Достоевский о «Дон Кихоте» Сервантеса, безусловно являя один из своих «снов» и о собственном творчестве и о творчестве своих современников, «сон» о высоком назначении писателя на Земле: «...и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать «Дон-Кихота»: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?» (ПС, XI, 235).

Думается, что к книгам такого же масштаба можно смело причислить и «Войну и мир» и «Преступление и наказание». И обе можно «молча подать...». Как и «Анну Каренину» или

«Братьев Карамазовых». Как книгу Пушкина или томик Тютчева... Потому что русская литература, как мы уже говорили, явила в XIX веке, в «столь короткий срок», целое созвездие таких творений, «которые посылаются человечеству» по одному «в несколько сот лет...».

И если бы «там, где-нибудь» из всей сокровищницы нашей литературы оказалась бы только одна «Война и мир» или только одно «Преступление и наказание», — каждая из этих книг могла бы достойно ответить на вопрос: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле?» Правда, это были бы два разных ответа, как разны два образа единого Мира, воплощенные в них. Может быть, даже и полярно противоположные, и все-таки в то же время родственные, как родственны те пути, которые вели Толстого и Достоевского к их великим созданиям.

Полярность художественных видений обоих писателей — явление глубоко закономерное и... отрадное, говорящее о бесконечности возможностей художественного постижения действительности и мира в его целом. Толстой и Достоевский — это и есть своеобразные, взаимообусловленные духовные полюсы единого целого.

Это — говоря словами одного из гимнов Ригведы, авторство которого и приписывается традицией легендарному Висвамित्रе, — «великие родители удивительного — два обращенных друг к другу мира».

Да, каждый из них и сам по себе — целая эпоха, целая литература и даже целый мир. Но их одновременность — это уже явление особого порядка — это распахнутость образа мира до беспредельности. Это такие «две противоположности», говоря словами Достоевского, между которыми «помещается весь... смысл» человеческого бытия (ПС, XI, 423).

Единство Толстого и Достоевского — как явлений духовной жизни России, человечества — и можно представить себе в образе некоего мифического Висвамитры XIX века — как органической слиянности двух миров, рождающей качественно новое единство — «весь мир». Потому что такая органичность всеохватности художественного сознания и доступна либо творцу-народу — «всему миру» (Висвамитре), либо истинно народному поэту, который действительно появляется «раз в несколько столетий». Такому, как у нас Пушкин — «наше все», единый исток полюсных миров Толстого и Достоевского...

Л. О З Е Р О В

„БЕЗ НЕГО
НЕЛЬЗЯ ЖИТЬ...”

ТОЛСТОЙ И ТЮТЧЕВ



Связи Льва Толстого — художника и мыслителя — с поэтами и поэзией его времени явно недооценены. Не писавший стихов всерьез, сочинявший их крайне редко, и то в шутку или «на случай», он вместе с тем на протяжении жизни обнаруживал глубокий интерес к поэзии и поэтам, понимание самого существа поэтического творчества.

Его высказывания о русских поэтах весьма весомы, и мы не можем пройти мимо этих высказываний (в письмах, в ста-

тях, в дневниках, в беседах, запечатленных современниками), когда говорим о том или ином авторе, о том или ином его произведении.

Оценки Толстым тех или иных поэтов участвовали в историко-литературном процессе, продолжают оказывать влияние на нас, на наши вкусы.

Русская поэзия, в свою очередь, была для Льва Толстого источником постоянных раздумий и эстетического удовольствия. Он по-своему переживал явление того или иного поэта, пропускал через свое сердце остановившие его внимание строки. Он часто возвращался к ним и каждый раз по-новому, по-своему их рассматривал и оценивал.

На одном из первых мест среди русских поэтов, со стихами которых Лев Толстой не расставался, по праву должен быть поставлен Федор Тютчев.

Сперва о жизненных связях двух современников.

Внимание Толстого к Тютчеву могло быть привлечено кругом Тургенева или самим Тургеневым, который в 1854 году выпускал первую книгу — собрание стихотворений поэта. После статей Тургенева и Некрасова, в которых имя Тютчева произносилось с глубоким почтением, как имя первостепенного русского поэта, внимание читателей было привлечено к его творениям.

Фетом, Полонским, Языковым, Дружининым, Анненковым, Гончаровым, группировавшимися вокруг Тургенева и «Современника», «появление небольшого собрания стихотворений Тютчева было приветствовано со всем восторгом, которого заслуживало это капитальное явление»¹.

Тютчев появлялся в светских гостиных, его остроты передавались из уст в уста. Но такого рода успех сам по себе ничего не значил для Толстого. Напротив, такого рода успех мог отпугнуть его.

Толстой вспоминал: «Когда-то Тургенев, Некрасов и К° едва могли уговорить меня прочесть Тютчева. Но зато когда я прочел, то просто обмер от величины его творческого таланта»².

С Тютчевым все произошло по-своему, по-особому.

¹ А. Фет. Мои воспоминания, ч. I. М., 1890, стр. 134—135.

² А. В. Жиркевич. Встречи с Толстым. «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I. М., Гослитиздат, 1955, стр. 413.

И вот не молодой писатель является к маститому поэту. Наоборот, к севастопольскому офицеру Льву Толстому является сам «лев сезона», как называет Тютчева Вяземский. Приходит как восторженный читатель, как дипломат и политик, возлагавший на Крымскую войну большие надежды. В Толстом он видит военного писателя, писателя, вышедшего из огня боев.

В конце 1855 года Тютчев навещает Толстого и хвалит его «Севастопольские рассказы». Он восторгается храбростью и жертвенностью защитников Севастополя. Напечатанные летом 1855 года в «Современнике», эти рассказы произвели на Тютчева большое впечатление.

Через много лет после встречи с поэтом Толстой рассказал Гольденвейзеру: «Когда я жил в Петербурге после Севастополя, Тютчев, тогда знаменитый, сделал мне, молодому писателю, честь и пришел ко мне. И тогда, я помню, меня поразило, как он, всю жизнь вращавшийся в придворных сферах... говоривший и писавший по-французски свободнее, чем по-русски, выражая мне свое одобрение по поводу моих «Севастопольских рассказов», особенно оценил какое-то выражение солдат; и эта чуткость к русскому языку меня в нем удивила чрезвычайно»¹.

Герой Севастополя оказался и в семье Тютчева. Это — флигель-адъютант, капитан первого ранга Николай Алексеевич Бирилев, муж его дочери Марии. Тютчев и его жена браком недовольны, но не препятствуют ему. Ореол севастопольского героя высок в тютчевской семье. Бирилев страдал припадками эпилепсии. Его психическая болезнь тяжела, но дочь Тютчева, Мария, боится потерять мужа, от которого родила ребенка. Тютчев глубоко сочувствует горю своей дочери и уступает ее настояниям увидеть зятя, о чем, впрочем, весьма сожалеет, так как из-за этого он не участвует в похоронах своего сына Димитрия.

В семье Тютчевых хранились севастопольские ядра — символ стойкости русских воинов, к которым принадлежал и Бирилев, и это не могло не впечатлять поэта. Все это, несомненно, сочеталось в его сознании с «Севастопольскими рассказами» Толстого.

Для Толстого Тютчев был знаменитостью, притом — по возрасту стариком. «Я его видал и знал. Это был старичок, ти-

¹ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, стр. 191—192.

хонький, говорил по-французски лучше, чем по-русски, и вот такие стихи писал»¹.

Разница в четверть века (Тютчев родился в 1803-м, Толстой в 1828 году) была ощутима. Во время Отечественной войны 1812 года Тютчев был хотя и моложе Наташи и Пети Ростовых, но старше той девочки, которая была в кутузовской избе в Филях. Толстой родился через 16 лет после войны, и она была для него историей.

Разница в возрасте между Толстым и Фетом была восьмилетняя. Толстой воспринимал Фета почти как сверстника и уж наверняка не стал бы называть его как Тютчева «старичком». Разве только в шутку.

22 августа (3 сентября) 1871 года Тютчев посылает телеграмму из Москвы: «Утомительно, но нескучно. Много спал. Приятная встреча с автором «Войны и мира».

Эта встреча произошла в вагоне.

Через несколько дней Толстой пишет Фету (24—26 августа, Ясная Поляна) о той же встрече в таких словах: «Последняя поездка к вам была самая приятная из всех, которые я делал (Толстой провел у Фета 19—21 августа.—Л. О.). Желая только, чтобы ваши поездки к нам оставляли вам такое же воспоминание, приятное и легкое и серьезное. Оттуда встретил Тютчева в Черни и 4 станции говорил и слушал и теперь, что ни час, вспоминаю этого величественного и простого и такого глубокого, настоящего умного старика»².

Об этом же писал Толстой Страхову: «Я на железной дороге встретил Тютчева, и мы четыре часа проговорили. Я больше слушал. Знаете ли Вы его? Это гениальный, величавый и дитя старик»³.

Такая высокая характеристика поэта была долговременной и прочной.

В январе 1873 года Толстой в письме к Фету беспокоится: верны ли слухи о том, что «Тургенев умер», а «Тютчев умирает». «Пожалуйста, известите поскорее,—фальшивая ли это была тревога»⁴.

¹ В. Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год жизни. М., Гослитиздат, 1960, стр. 386.

² Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., Гослитиздат, 1962, стр. 290.

³ «Переписка Л. Толстого с русскими писателями. Толстой и о Толстом». Сборник II. М., 1926, стр. 28.

⁴ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., Гослитиздат, 1962, стр. 296.

Как известно, Тургенев скончался через десять лет после этих ложных слухов, а Тютчев через полгода, в середине июля 1873 года.

При известии о болезни Тютчева, уже предсмертной, Толстой писал: «...вы не поверите, как это меня трогает. Я встречался с ним раз 10 в жизни; но я его люблю и считаю одним из тех несчастных людей, которые неизмеримо выше толпы, среди которой живут, и потому всегда одиноки» (62, 9).

Здесь важно и то, что Толстой близко принял к сердцу болезнь Тютчева, и то, что, в отличие от многих современников, он видел в поэте не светского остроуслова, мастера застольной беседы, а одинокого человека, погруженного в драму своей жизни, в драму исторической жизни России. Тютчев привык к духовному одиночеству и за границей и в России, и Толстой это почувствовал много острее и раньше, чем это почувствовали другие его современники.

Далее Тютчев для Толстого существует в виде тома стихотворений, с которым он никогда — до конца дней своих — не расстаётся.

Современники Толстого писали о том, что он Тютчева ставил подчас выше Пушкина (свидетельства А. Л. Волынского¹, А. Ф. Кони², А. К. Чертковой³). Всего определенной и решительной это суждение Толстой выразил в разговоре с Лазурским: «По моему мнению, Тютчев первый поэт, потом Лермонтов, потом Пушкин. Вот видите, какие у меня дикие взгляды»⁴.

Эти «дикие взгляды» были вызовом общепринятой классификации, протестом против утвердившегося мнения.

Автор книги «Что такое искусство?», отвергавший Шекспира и Бетховена, настаивал и на своем праве по-своему судить о русской поэзии.

Полагая в некий час, что Тютчев «первый поэт», а «потом Лермонтов, потом Пушкин», Толстой тем не менее не устанавливал этакой поэтической табели о рангах. Ему это было чуждо. Да и мы с вами, читатель, не гимназисты, чтобы увлекать-

¹ А. Волынский. Литературные заметки. «Северный вестник», 1896, кн. 7, стр. 240.

² А. Ф. Кони. Воспоминание о Толстом. «Ежемесячные приложения к «Ниве», 1908, № 9, стр. 25.

³ А. К. Черткова. Из воспоминаний о Л. Н. Толстом, сб. II. М., 1926, стр. 97—98.

⁴ В. Лазурский. Воспоминания о Толстом. М., 1911, стр. 45—47.

ся игрою в первые, вторые, третьи поэты, чтобы поддерживать разговоры о первенстве.

Высказывания Толстого со всей очевидностью показывают, что в его жизни были периоды, когда тот или иной из русских поэтов играл главенствующую роль, когда он, увлекшись его стихами, забывал о ранее сделанных характеристиках и определениях. Имя Тютчева, столь часто упоминаемое Толстым в беседах с близкими людьми, только один раз, и то в скобках, упоминается им в печати: в предисловии к роману Поленца «Крестьянин». Назвав имена Пушкина и Лермонтова, Толстой в скобках замечает: «Тютчев обыкновенно забывается».

Это, конечно, не только констатация, в ней выражен оттенок сожаления или даже осуждения.

Об этом оттенке мы можем судить по многочисленным свидетельствам современников Толстого, оставивших его высказывания о Тютчеве, да и по пометкам, сделанным писателем на томе стихотворений высоко ценимого им поэта.

Как уже много раз говорилось в печати, стихи Тютчева были существенным и, что очень важно, постоянным поэтическим чтением Толстого. Об этой стороне — о чтении — писали Д. Благой¹, К. Пигарев² и многие другие.

Это было чтение особого рода. Чтение как душевная потребность возвращаться ко все тем же, с молодых лет любимым строкам поэта. Чтение-пристрастие. Чтение-молитва. Именно так, только так можно назвать чтение Толстым стихотворений Тютчева. Некоторые он знал наизусть, возвращался к ним в разные периоды своей жизни, переоценивал их, как и переоценивал — в связи с ними — и свою жизнь. Восторгался ими, одобрял их, углублялся в них, спорил с ними.

На вопросы об его отношении к стихам Толстой неизменно отвечал коротко. Не любит стихов.

«Вы не любите стихов?» — спросила Толстого яснополянская гостья Философова. Писатель ответил: «Нет, кроме самых больших талантов, как Пушкин, Тютчев»³.

¹ См. его статью «Читатель Тютчева — Лев Толстой». «Уралия». Тютчевский альманах, 1803—1928. Л., «Прибой», 1928, стр. 224—256.

² К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., Изд-во АН СССР, 1962, а также в примечаниях к двухтомному собранию Тютчева «Лирика». М., «Наука», 1965.

³ Н. Н. Гусев. Два года с Толстым. М., «Художественная литература», 1973, стр. 229.

Известно, что Толстой любил ставить поэтам и писателям отметки. Тютчева это не коснулось. Зато сохранился экземпляр сочинений Тютчева (издание 1886 года), в котором Толстой сделал свои пометки, вернее, разметил книгу и отдельные ее стихотворения условными значками.

Буква К означала «Красота», Г — «Глубина», Т — «Тютчев» (иными словами — своеобразие, присущее только ему, Тютчеву). Иногда рядом с той или иной из этих букв ставилось восклицание — ! (см.: «Певучесть есть в морских волнах...» — «Т!»). Порой рядом со стихотворением ставились две буквы — Т. Г. (Тютчев. Глубина). Эти две буквы находим рядом со стихотворением «Над этой темною толпой...», подчас даже все три — Т. Г. К. (Тютчев, Глубина, Красота). Например, стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?» Толстой отметил буквами «Т. Г. К.!». Приведем несколько примеров — стихотворения Тютчева, отмеченные Толстым.

«Проблеск» — «Т!!!!» — Тютчев и четыре восклицательных знака (стихотворение раннее, написано двадцатидвухлетним поэтом). Толстой подчеркнул 23-ю и 24-ю строки («И не дано ничтожной пыли дышать божественным огнем») и каждую строчку последней строфы.

«Полдень» — «К» («Красота») и отчеркнута концовка («И сам теперь великий Пан в пещере нимф покойно дремлет»).

«Успокоение» — «К!!» («Красота!!»).

«Что ты клонишь над водами» — «К. Т.» («Красота. Тютчев»).

«С поляны коршун поднялся» — «Г» («Глубина»), подчеркнута последняя строка: «Я, царь земли, прирос к земле!..»

«Фонтан» — «Г» («Глубина»).

«Люблю глаза твои, мой друг...» — «К» («Красота»). В последнем стихе («угрюмый, тусклый огонь желанья») Толстой подчеркнул оба эпитета «угрюмый, тусклый» и снова на полях написал «К» («Красота»).

«Ты, волна моя морская» — «Т» («Тютчев»). Толстой отчеркнул первые четыре строфы этого стихотворения, подчеркнул концовку «душу, душу я живую схоронил на дне твоём» и на полях поставил вопросительный знак.

«Silentium!» — «Г» («Глубина»). Вместе со стихотворениями Пушкина («Когда для смертного умолкнет шумный день...») и Баратынского («Смерть») Толстой включит «Silentium!» в «Круг чтения» (при переиздании «Круга чтения» он не привел стихи Пушкина и Баратынского, оставив в нем только лишь «Silentium!»). Толстой восхищался этим стихотворением и

знал его наизусть. «Это — образец тех стихотворений, в которых каждое слово на месте!»¹

Из сообщения В. Ф. Булгакова видно: Толстой почему-то думал, что «*Silentium!*» написано Тютчевым на старости лет. А оно написано человеком, которому и тридцати лет не было.

«*Silentium!*» — как мотив, возможно, как лейтмотив проходит через всю жизнь Толстого. Его сын С. Л. Толстой пишет об отце: «Не раз он вспоминал «*Silentium!*», особенно стих «*Мысль изреченная есть ложь*». Признавая вместе с Тютчевым, что в сущности нельзя передать свою мысль другому человеку, он говорил про себя: «я мыслю лучше, чем говорю, говорю лучше, чем пишу, пишу лучше, чем печатаю»².

Казалось бы, стихотворение «*Silentium!*» должно было бы отталкивать Толстого, ибо в основу своей эстетики он положил идею полного взаимного понимания и братского общения людей. Но стихотворение увлекло Толстого, он к нему неизменно возвращался. И на причину этого возвращения верно указал А. В. Чичерин: «Значит, что-то лежащее рядом с неприемлемыми для него словами восхищало Толстого: потребность тихого и сосредоточенного уединения, для того чтобы искреннее и полнее стало обращенное к людям слово. Так, вероятно, звучал ответ читателя-Толстого поэту-Тютчеву»³.

Часто встречающаяся у Толстого, настойчивая, излюбленная мысль: писатель не должен браться за перо ради празднословия, суесловия ради, он должен писать только в силу крайней необходимости в высказывании, когда он не может не писать. Если он может промолчать, пусть промолчит, лучше содержательное молчание («*Silentium!*»), чем бессодержательное говорение или писание. Тютчевское — «мысль изреченная есть ложь» — было глубоко присуще всему самому существовавшему в Толстом. Его нравственные мучения и поиски отчасти можно объяснить этой невозможностью высказать себя: «Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь?»

В 1908 году Толстой написал по поводу массовых казней в России статью, которую по справедливости называют великой статьей, — «Не могу молчать!». Статья эта — о терроре контрреволюции — печаталась в отрывках в ряде газет, которые

¹ В. Булгаков. Л. Н. Толстой в последний год жизни, стр. 386.

² С. Толстой. Л. Н. Толстой о поэзии Тютчева. «Толстовский ежегодник». М., 1912, стр. 144.

³ А. В. Чичерин. Ритм образа. М., «Советский писатель», 1973, стр. 264.

тотчас же были конфискованы. Статья была перепечатана за границей и стала известной всему миру.

Разоблачив палаческую суть правительства, поручавшего казнь прощелыгам, делавшим это сперва по сотне за повешенного, потом за пятьдесят рублей, потом дело дошло до пятнадцати целковых, Толстой пишет: «Нельзя так жить. Я, по крайней мере, не могу так жить, не могу и не буду».

Разумеется, идеи, пафос, содержание статьи Толстого ни в коем случае не могут быть сопоставимы с идеями, пафосом, содержанием стихотворения «Silentium!». Но ее название («Не могу молчать!») объясняется обычаем Толстого говорить и писать исключительно в случае крайней необходимости. Здесь же (с 13 мая по 15 июня 1908 года, пока статья писалась) были обстоятельства чрезвычайные. Молчать? Нет, молчать не могу, «Не могу молчать!».

Мы привели только часть пометок Толстого на томе Тютчева.

По подсчетам Д. Благого, из 62 отмеченных Толстым стихотворений Тютчева в 17 он находит элементы *своеобразия*, в 14 — *красоты*, в 4 — *глубины*, в 8 — *соединение глубины и своеобразия*, в 6 — *своеобразия и красоты*, в 4 — *своеобразия и силы чувства*, в 2 — *красоты, своеобразия и глубины*, в 1 — *глубины и красоты*, в 1 — *красоты, своеобразия и чувства*.

Эта оценка Толстого во многом совпадала с оценками, которые давали стихотворениям Тютчева такие его современники, как Тургенев, Некрасов, Достоевский, Фет. По слову последнего, в Тютчеве должно отметить «дерзновенную силу образов»¹.

Пометки на томе Тютчева (кстати, сделаны они по просьбе домашнего воспитателя его детей О. П. Герасимова) говорят о том, как внимательно писатель читал стихи своего поэтического избранника, как часто обращался к ним. Это чтение стало насущным, превратилось в постоянную и непрерываемую на всем долгом протяжении жизни Толстого душевную беседу с Тютчевым. Беседу, в которой были минуты полного взаимопонимания, восторга, минуты недоумения и спора, минуты тягостного раздумия над основами бытия. «Так не забудьте же Тютчева достать, — без него нельзя жить»² — так

¹ А. Фет. О стихотворениях Тютчева. «Русское слово», 1859, II, стр. 76.

² В. Ф. Лазурский. Дневник. «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. II. М., Гослитиздат, 1955, стр. 43.

сказал Толстой Лазурскому. В этих значительных и часто приводимых словах выразилась вся правда, вся мера отношения автора «Войны и мира» к своему любимому поэту.

Характерно, что, ставя Тютчева рядом с Пушкиным, а подчас и выше его, Толстой тем самым резко прерывает традицию, считавшую Тютчева одним из поэтов пушкинской эпохи, пушкинской плеяды, притом второстепенным ее представителем. Правда, позднее (вплоть до настоящего времени) делались попытки удержать имя Тютчева в пушкинской плеяде. Отношение Толстого сыграло большую роль в становлении объективной историко-литературной точки зрения на творчество Тютчева. При этом показывается и доказывается особое, самостоятельное место его в русской лирике, по преимуществу русской философской лирике.

Тютчевская поэзия была не только любимым чтением Толстого. Она помогала ему в самопознании, что для писателя и мыслителя было весьма существенно. Он обращается к стихам своего поэта, когда пытается выразить невыразимое. Невыразимое для него, но выраженное в стихах поэта.

«Я, должен признаться, угорел немножко от весны и в одиночестве. Желаю вам того же от души. Бывают минуты счастья сильнее этих; но нет полнее, гармоничнее этого счастья.

И ринься бодрый, самовластный
В сей животворный океан.

Тютчева «Весна», которую я всегда забываю зимой, и весной невольно твержу от строчки до строчки», — пишет Толстой в письме к А. А. Толстой 1 мая 1858 года (60, 265).

Здесь обращение к поэзии, в данном случае поэзии Тютчева, предстает в истинном своем значении. Поэт выразил, сумел выразить то, что живет в каждом человеке, но то, что каждый человек (даже такой могучий, как Толстой) не может, не в силах выразить ни на обиходном языке, ни на языке художественной прозы. Здесь воздается дань поэзии как особому способу выражения сокровенной душевной жизни человека.

Обращает на себя внимание то, что среди отмеченных Толстым стихотворений Тютчева нет ни одного на политические темы. Они, насколько нам известно, не вызывали сочувствия писателя. Среди стихотворений о любви, столь многочислен-

ных у Тютчева, выделены только два: «Люблю глаза твои, мой друг...» и «Последняя любовь». О первом из них уже сказано выше. «Последняя любовь», навеянная Е. А. Денисьевой, отмечена двумя буквами «Т. Ч.» («Тютчев. Чувство»). Толстой ополчился на это стихотворение, он порицал его: «В нем самое низменное чувство представляется возвышенным»¹.

В произведении последнего года жизни Толстого «Путь жизни» (1910) — в этом итоге многолетних исканий писателя, в этом напутствии новым поколениям — Толстой поместил раздел «Половая похоть» (рассуждения самого писателя, выписки из книг других авторов), в котором осуждает любовную страсть, приводящую к близости полов, призывает к «полному целомудрию».

Во второй главе этого раздела, названной «Грех блуда» (45, 120—125), — по всему смыслу проповедуемого Толстым — могла содержаться и критика стихотворения Тютчева «Последняя любовь». Пятидесятилетний поэт, вторично женатый, влюбляется в подругу своей дочери.

Эта трагическая любовь могла бы для Толстого послужить основой для романа, повести или рассказа типа «Крейцеровой сонаты», «Отца Сергия» или «Дьявола».

Можно не сомневаться в том, что Толстой, буде написалось бы такое произведение, вывел бы своего любимого поэта в непривлекательном виде, как двоеженца, предавшегося «блуду» и «похоти».

«Последняя любовь» Тютчева отнесена к числу тех стихотворений, которые отмечены своеобразием («Т») и чувством («Ч»). И действительно, молодой и зрелый Толстой в изображении любви был своеобразен, подчинял свое перо живому видению человека и страстей человеческих, он передавал чувство со всей свежестью и непосредственностью, никогда не приравнивая его к «блуду» и «похоти».

Толстого можно назвать поэтом любви, поэтом в прозе, и это длилось до того, как в нем в позднюю пору жизни заговорил моралист, убеждавший в том, что «истинная жизнь — не в теле, а в духе» (45, 91).

Человечество, к счастью или несчастью для себя, не захотело воспользоваться советами Толстого. Оно при этом продолжает обращаться к его художественным произведениям, в которых запечатлена страсть самого автора и дан глубочай-

¹ Н. Н. Гусев. Два года с Толстым, стр. 105. Любопытно, что на эту реплику Толстого его жена С. А. Толстая ответила: «Вот!.. Я всегда говорила, что он любви не понимает и никого никогда не любил» (там же).

ший анализ страстей его героев. Отмечая буквами «Т. Ч.» стихотворение Тютчева «Последняя любовь», Толстой высказался как проникновенный художник, а не как иссушающий себя моралист.

Проникновенный художник был аналитиком страстей, их зарождения, созревания и исчезновения. Все это он сопрягал с глубокими человеческими драмами. Толстой вглядывался в глубины бытия.

Жизнь, обнаружившуюся жизнь «с своими страхами и мглами» (обращаю внимание на непривычность множественного числа, особенно во втором случае), у Тютчева приемлет Толстой. То, что у поэта выглядит обобщенной мыслью, предчувствием, выраженными в афоризме, то в прозе предстает картинками общественной жизни, образом человека, людей. Лиризм в обрисовке Анны и Левина, отсутствие повествовательного тона Б. М. Эйхенбаум ставит в зависимость от лирики Тютчева и Фета. Ученый упоминает такие тютчевские стихи, как «Она сидела на полу...» и «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» и особенно «О, как убийственно мы любим», и сопоставляет их с «Анной Карениной». Дело тут, разъясняет Б. М. Эйхенбаум, не в тематической близости, а в углублении темы «буйной слепоты страстей»¹. С «лирической дерзостью» Тютчев называет эту «буйную слепоту», как некий обобщенный до символа образ страсти. Толстой же с эпической последовательностью (но не без «лирической дерзости») шаг за шагом дает картину «буйной слепоты» Анны и Вронского.

Среди отмеченных Толстым стихотворений есть такие, которые близки ему с молодых лет интересовавшей его темой смерти.

Многолетние беседы Толстого с Фетом, их переписка (особенно надо отметить, что на темы о смерти Толстой и Фет говорили в молодые годы) показывают, как издавна и как глубоко в душе писателя коренились его раздумья о смерти.

У Пушкина Толстого восхищало стихотворение «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») с концовкой:

И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалеюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

¹ Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., «Советский писатель», 1960, стр. 214.

Сколько в этих пушкинских строках загодя-толстовского, поздне-толстовского, с его отвращением к своей жизни, с его трепетом и проклятием, с горькой жалобой и горькими слезами. Мера оценки пройденной жизни — для Толстого — мера подготовленности человека, души человека к смерти. В этой же связи, вместе с «Воспоминанием» Пушкина, отмечает Толстой и стихотворение Баратынского «Смерть» и включает оба эти стихотворения в свой «Круг чтения».

Стихотворение Тютчева «Mal'agia» (итал.— «Зараженный воздух») датируется 1830 годом. Оно навеяно описанием окрестностей Рима в романе г-жи де Сталь «Коринна, или Италия». В строках Тютчева изображена природа юга, в которой незримо разлито «таинственное Зло». Все кругом такое цветущее и все же проклятое «Божьим гневом».

Все та ж высокая, безоблачная твердь,
Все так же грудь твоя легко и сладко дышит,
Все тот же теплый ветер верхи дерев колышет,
Все тот же запах роз, и это все есть Смерть!..

Последнюю строку первого восьмистишия Толстой подчеркивает («и это все есть Смерть!..»), а все стихотворение оценивает «Т» («Тютчев»).

Противоречие — сочетание цветущей природы и увядания, жизни и умирания — характерно для Толстого, для его способа изображения Природы и Человека, Общества и Человека. Диалектика души, светотень ее подмечена Толстым в Тютчеве как нечто родственное и близкое.

«...Ничего более не остается в жизни, как умирать», — пишет Толстой брату в сорокавосемилетнем возрасте в феврале 1878 года (62, 248). Эти мысли нередки у Толстого после окончания «Войны и мира», еще до написания «Анны Карениной».

В этой связи близким Толстому оказывается стихотворение Тютчева «Как над горячею золой...».

В этом стихотворении образной системе Толстого родственна строка «Так грустно тлится жизнь моя», а в концовке — «и, не томясь, не мучась доле», в которой два состояния — томление и мучение — так проникновенно он сам умел изображать. Толстой отметил это стихотворение буквой «Г» («Глубина»).

В «Пути жизни» (1910) есть у Толстого запись («Смерть», глава ХХІХ, раздел VI, «Умирание», отрывок 2): «В минуту смерти человека свеча, при которой он читал исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхивает более ярким, чем когда-нибудь, светом, освещает ему все то, что прежде было во мраке, трещит, меркнет и навсегда потухает» (45, 463).

Сцена самоубийства Анны Карениной завершается так: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Образ свечи у Толстого встречается и в «Войне и мире» (ночь перед родами маленькой княгини). В «Анне Карениной» свеча — один из сквозных образов-символов романа. Так, она возникает в сцене после ссоры с Вронским, когда Анна хочет наказать его — покончить с собой. Она дрожащими руками ищет спички, чтобы зажечь новую свечу взамен догоревшей и потухшей.

Образ свечи, тени и света, образ дыма и тени от дыма — общие для Тютчева и Толстого.

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

Просиять и погаснуть — символ бытия и небытия, символ, вошедший в сознание Толстого, его героев. Жизнь как постепенное угасание, жизнь, что «с каждым днем уходит дымом», — как по-толстовски дневниково, по-толстовски самоуничтожительно звучит это стихотворение Тютчева.

«Дымный столп» из другого его стихотворения («Как дымный столп светлеет в вышине!») с тенью от него, скользящей внизу, и — параллель: жизнь человека, которая «не светлый дым», а «тьень, бегущая от дыма». Вдохновившее Тургенева (роман «Дым»), это стихотворение своим пафосом оказалось близким Толстому, его образному строю, его умонастроению. Образ вьюги, метели, сильного ветра, столь близкий поэзии Пушкина, Тютчева, Фета, вошел в прозу Толстого. Так в «Анне Карениной» привлекает внимание образ (авторская речь) метели. «Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь. Он сказал то самое, чего желала ее душа, но чего она боялась рассудком». Б. М. Эйхенбаум тонко замеча-

ет: «*Прекрасный ужас* — это уже стиль романтической лирики»¹. Это, добавим мы, антиномия в духе Тютчева: «О, как убийственно мы любим!» — «Самоубийство и любовь». Поэтический принцип освоен романистом при анализе страсти, при характеристике героев.

В своих воспоминаниях В. И. Алексеев рассказывает, что подаривший ему книгу стихотворений Тютчева Толстой «особенно хвалил и часто декламировал два из них»² — «И гроб опущен уж в могилу...» и «*Silentium!*».

О втором мы уже вели речь, к первому Толстой выразил отношение в пометке «Т. К.» («Тютчев. Красота»). Снова — тема смерти. Опущенный в могилу гроб и «ученый пастор, саванитый, речь погребальную гласит», «вещает брэнность чело-вечью, грехопаденье, кровь Христа...».

А небо так нетленно-чисто,
Так беспредельно над землей...
И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой...

В связи с темой смерти Толстой отмечает и стихотворение «Весь день она лежала в забвении». Это стихотворение — воспоминание о последних часах жизни Е. А. Денисьевой. Снова: цветение жизни, летний дождь, струящийся по листьям («его струи по листьям *весело* звучали») и — по контрасту — смерть. Умирающая, видя картину летнего дождя, восклицает: «О, как все это я любила». И стоящий у ее постели поэт («Я был при ней, убитый, но живой») подхватывает ее последние слова:

Любила ты, и так, как ты, любить —
Нет, никому еще не удавалось!
О господи!.. и это *пережить*...
И сердце на клочки не разорвалось...

Написанная в двух контрастных тонах, сцена эта не могла не быть близкой Толстому, передававшему жизнь в ее противоречивости, в ее неуследимой и драматической контрастности.

Изредка Толстой жестоко расправлялся с текстом поэта, даже такого, как Тютчев. Из шестнадцати строк стихотворения «От жизни той, что бушевала здесь...» он оставил только

¹ Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы, стр. 222.

² «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I. М., Гослитиздат, 1955, стр. 229.

последние восемь строк. О природе, которая и «знать не знает о былом».

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной.

«Подвиг бесполезный» и «миротворная бездна», которая «равно приветствует», то есть поглощает, «всех своих детей», иными словами — смерть — вот что, думается нам, остановило Толстого в этом позднем (1871) стихотворении Тютчева, помещенном буквами «Т. Г!!!» («Тютчев, Глубина!!!»).

Есть еще одно стихотворение Тютчева из поздних, не отмеченное Толстым, но по всему строю — психологическому, образному, стилевому — весьма близкое ему. Родственное по духу.

В декабре 1870 года Тютчев ездил в Москву хоронить своего старшего (на два года) брата, Николая Ивановича, с которым был очень дружен. В свою очередь, Николай Иванович любил своего брата Федора Ивановича не только с братской, но и с отцовскою нежностью. Стихотворение «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» сложилось в состоянии полусна, ночью, на возвратном пути из Москвы в Петербург после похорон, как сообщает поэт своей дочери Е. Ф. Тютчевой.

Стихотворение это передает состояние «полусна» после сильного потрясения. Оно написано как бы на одном дыхании, без заботы о приглаженности фразы, оно выглядит одним периодом:

Брат, столько лет сопутствовавший мне,
И ты ушел, куда мы все идем,
И я теперь на голой вышине
Стою один,— и пусто все кругом.

И долго ли стоять тут одному?
День, год-другой — и пусто будет там,
Где я теперь, смотря в ночную тьму
И — что со мной, не сознавая сам...

Бесследно все — и так легко не быть!
При мне иль без меня — что нужды в том?
Все будет то ж — и вьюга так же выть,
И тот же мрак, и та же степь кругом.

Дни сочтены, утрат не перечсть,
Живая жизнь давно уж позади,
Передового нет, и я, как есть,
На роковой стою очереди.

Не отмеченное Толстым, это стихотворение, с нашей точки зрения, близко ему не только по своему настроению, по своей мысли («И — что со мной, не сознавая сам...», «Бесследно все — и так легко не быть!», «При мне иль без меня...», «На роковой стою очереди»), но и по способу выражения их.

У Тютчева здесь задача одна — быть как можно ближе к истине переживаемого, к эпицентру жизни, к правде чувств. Узловатая, приближенная к прозе, к разговорной прозе, стихотворная речь («День, год-другой — и пусто будет там, где я теперь, смотря в ночную тьму и — что со мной, не сознавая сам...»).

Узловатая, шершавая фраза поэта немелодична, противостоит закругленности, приглаженности. Ее синтаксический период, все ее построение, зависимость друг от друга отдельных ее частей близко подходит к тому, что привычно делал Толстой. Здесь стихотворный стиль Тютчева и прозаический Толстого оказываются идущими рядом, бок о бок.

Почти стенографическая запись переживаний, мыслей, еще не расчлененных, но уже впечатляющих своей естественностью. Здесь в искусстве позднего Тютчева и зрелого Толстого наметилась существенная общность, здесь они как художники слова близко, очень близко подошли друг к другу.

Есть стихотворения Тютчева, которые в жизни Толстого имели особое значение. Это «Silentium!», «Весна», «Тени сизые смешались...».

О стихотворении «Silentium!» уже было сказано выше. О «Весне», только что упомянутой, будет подробнее сообщено на своем месте, позднее. Сейчас всего важнее обратиться к стихотворению «Тени сизые смешались...»

Впервые оно напечатано в «Русском архиве» в 1879 году (вып. V), уже после смерти Тютчева. В «Новонайденных стихотворениях» оно дается под названием «Сумерки».

Это стихотворение отмечено Толстым буквой «Т» («Тютчев»). А. Б. Гольденвейзер рассказывает о том, как он однажды (7 декабря 1899 года) навестил больного Толстого: «На столике у него лежал том Тютчева... Заговорили о Тютчеве. На днях Льву Николаевичу попало в «Новом времени» его стихотворение «Сумерки». Он достал по этому поводу их все и читал больной. Лев Николаевич сказал мне: «Я всегда говорю, что произведение искусства или так хорошо, что меры для определения его достоинств нет — это истинное искусство.»

Или же оно совсем скверно. Вот я счастлив, что нашел истинное произведение искусства. Я не могу читать без слез. Я его запомнил. Постойте, я вам сейчас его скажу...»

Сообщаемое А. Б. Гольденвейзером настолько важно, что мы вынуждены продолжить выписку из его дневника: «Лев Николаевич прочел тютчевское «Сумерки» тихим, прерывающимся голосом, почти шепотом, задыхаясь и обливаясь слезами. Он менее всего «декламировал», но и не произносил стихи как прозу; чтение было мерным, и ритм стиха, несмотря на прерывистость, ясно ощущался»¹. Приход одного из друзей семьи Толстого (А. Н. Дунаева) остановил чтение. Толстой немного успокоился. Особенно важна для Толстого, для его отношения к Тютчеву и этому стихотворению заключительная строка первого восьмистишия: «Все во мне, и я во всем!»

Напомним читателю все восьмистишие:

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Всё во мне, и я во всем!..

Здесь недостаточны были бы ссылки на общность пантеистических взглядов Толстого и Тютчева, хотя эта общность весьма существенна. Здесь важна родственность лирической проникновенности Тютчева эпической мощи Толстого, желавшего вместить и вмещавшего *в себе все* и наложившего свою творческую печать на все вершившиеся и вершащиеся в нашей жизни и литературе.

И для Толстого и для Тютчева характерна гармония личного и всеобщего, постоянная сочетаемость «во мне» и «во всем». Это была гармония, имевшая основу не столько в литературе и искусстве, сколько в личности каждого из них — Толстого и Тютчева. Эта гармония могла нарушаться драмой, доходящей до трагедии, но она все же была гармонией. Окружающий мир (природа и общество) неизменно подключался к духовному миру отдельного человека. Эпик Толстой владел макрокосмом и микрокосмом в равной степени, сочетал эти миры в своих сочинениях. Лирик Тютчев не делил свои стихи на

¹ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, стр. 56—57.

личные, интимные и общественно важные, даже злободневные. Это делаем мы, издавая поэта. В его лирике вместе с тем происходит постоянное живое взаимодействие актуального и вечного, обращенного вовне и обращенного внутрь, в глубь человека.

Стихотворение «Тени сизые смешались...», кроме всего прочего, говорит о проникновении человека в глубины природы, о душевном свойстве чуткого человека постигать и «сумрак зыбкий», и «дальний гул», и видеть незримое — полет мотылька «в воздухе ночном», говорит оно и о слиянии тоски сумерек с неопишуемой радостью растворения в окружающем мире.

Не менее существенно для понимания глубоких связей мира Тютчева с миром Толстого второе восьмистишие:

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовоный,
Все залей и утиши.
Чувства — мглой самозабвенья
Персполни через край!..

Остро чувствующий и остро, бескомпромиссно, непримиримо выражавший противоречия своего времени и своего духовного мира, Толстой, устав от них, измученный ими, готов был бежать от них в «сумрак тихий», «в сумрак сонный», который способен залить и утешить («утешить») душу. Спасительная «мгла самозабвенья», обнаженная поэтом, так подчас нужна Толстому, и он хочет ею переполниться «через край». И, наконец, освободительная, как вздох, концовка:

Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай.

«Дай вкусить» и «смешай» — два состояния души Толстого, столь свойственные ему и так часто варьируемые им. Нам думается, что Толстой понимал эти строки Тютчева не как бегство от жизни, а как смирение перед ней. Это вполне в духе его учения. «Мир дремлющий» в прямом, физическом смысле слова — это мир людей, покоящихся во сне. Но пафос этих строк для Толстого в другом — в смешении с жизнью, с людьми вообще.

«Высшее благо человека в этом мире есть единение с себе подобными. Гордые люди, выделяя себя от других, лишают сами себя этого блага. Смиранный же человек уничтожает (ср. «дай вкусить уничтоженья». — Л. О.) в самом себе все пре-

пятствия для достижения этого блага. И потому смирение есть необходимое условие истинного блага» (45, 401). Среди многих возможных трактовок Толстым стихотворения Тютчева «Тени сизые смешались...» вполне возможна и такая, находящаяся в кругу нравственно-философских интересов автора «Воскресения».

В раздумиях Толстого над историей мира, историей религии, историей литературы мы находим среди самых высоких имен и имя его любимого поэта.

28 октября 1900 года Толстой записывает в Дневник строки о религии «истинного христианства: философия от Сократа до Амиеля, поэзия: Тютчев, Мопассан — искусство (не могу найти примеров живописи) — Шопен в некоторых произведениях, Гайдн» (написано поверх слова: «Бетховен»; 54, 50).

Здесь важно то, что в своих размышлениях, связанных с историей религии, поэзии, искусства, Толстой в ряду других примечательнейших имен упоминает и Тютчева. Во всей дневниковой записи (а она много больше приведенной нами) Толстой среди множества имен западноевропейских философов, писателей, художников, композиторов, упоминает лишь одно русское имя, и это имя — Тютчев.

Толстого покоряло умение Тютчева видеть жизнь с философских вершин, в панорамном раскрытии, оценивать события истории и бытия отдельного человека под лучом всепроникающей мысли. Вот почему Толстой и обращается к нему и вводит его смело и независимо в непривычный для историков круг.

Беспощадность в суждениях о мире, о людях и о себе является одной из присущих и Тютчеву и Толстому черт поэтического характера. Чуждавшийся своего призвания писателя Толстой и чуждавшийся своего призвания поэта Тютчев... Контраст ли это? Нет, скорее это трагическое двуединство.

«Есть и в моем страдальческом застое часы и дни ужаснее других» — эта поэтическая строка по смыслу своему, по построению, по интонации могла бы иметь место и в дневнике Толстого, так же как строка «О господи, дай жгучего страдания и мертвенность души моей развеяй» — из того же стихотворения.

Шестистишие Тютчева (1867) написано не знающим пощады к себе и к своему душевному миру человеком:

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас

Истома смертного страдания,—
Но для души еще страшной
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья.

Толстой вряд ли мог знать стихотворение «Как ни тяжел последний час». Автограф его неизвестен. Этот экспромт, написанный Тютчевым во время заседания Совета Главного управления по делам печати 14 октября 1867 года, был забыт им на столе и подобран писателем и редактором «Правительственного вестника» П. И. Капнистом и приведен в т. I «Сочинений графа П. И. Капниста», изданном в 1901 году.

Содержание, пафос, мысль этого стихотворения очень близки Толстому, его поздним настроениям.

Толстой ценит не только стихи Тютчева, он ссылается иногда на его меткие определения в беседах. Говоря о журналах, восхваляющих достижения науки, Толстой в письме к Фету (3 мая 1876 года) пишет: «Они (журналы.— Л. О.) не служители, а лакеи науки, как выразился Тютчев»¹.

Определение вполне в духе Толстого, его поздней прозы, поздней публицистики.

В письме к Фету Толстой² приводит строку Тютчева «не дым, а тень, бегущая от дыма», которую любил Тургенев и которая участвует в создании целостного образа его романа «Дым». Этот образ (дым... тень от дыма...) — обобщенный, образ-символ, вроде репья в «Хаджи-Мурате». Образ, за которым — не только настроение, но и мысль, и характер.

Об отношении Толстого к Тютчеву красноречиво говорит такой с виду, казалось бы, малозначительный факт.

Одно из писем к Фету (29 августа 1878 года) начинается не с обращения, а с тютчевской строки: «другому как понять тебя»³. Этим достаточно сильно выражено отношение Толстого к Тютчеву. По-своему уникальный способ высказать свою любовь к поэту. Другого сходного случая мы не помним.

Но любить поэта или писателя — не значит безоговорочно принимать *все* его сочинения, *каждую* его строку.

Далеко не все стихи Тютчева принимал Толстой.

¹ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, стр. 320.

² Там же, стр. 368.

³ А. Фет. Мои воспоминания, ч. II, стр. 310.

Далеко не все произведения Толстого вызывали восторг Тютчева. Ему, например, приписывается эпиграмма, адресованная автору «Казачков»:

Затею этого рассказа
Определить мы можем так:
То грязный русский наш кабак
Придвинут к высотам Кавказа¹.

Эпиграмма переписана рукой дочери поэта М. Ф. Тютчевой. Дата в списке (1862) неверна. «Казачки» появились в январской книжке «Русского вестника» за 1863 год. Следовательно, эпиграмма не может быть датирована ранее 1863 года.

«Казачки» вызывали споры, разноречивые мнения. С тютчевским мнением, выраженным в эпиграмме, перекликается мнение писательницы Евгении Тур. Она предлагает поставить эпиграфом к повести Толстого высказывание грибоедовского Фамусова: «Ученье — вот чума! ученость — вот причина!» Писательница пишет, что русская литература и должна будет обсудить, «кто, как, когда и в какую именно минуту проводил свои убеждения и просвещал соотечественников, кто и в какую минуту предавался воинственному запалу и воспеванию дикого казачества»².

Нам известно косвенно выраженное отношение Тютчева к «Войне и миру». Стихотворение «Когда дряхлеющие силы...» впервые было напечатано под заглавием «Еще князю П. А. Вяземскому». В нем критикуется отношение Вяземского к молодым поколениям, в частности к «Войне и миру» Толстого. Но в целом эпопея Толстого не подвинула старшего современника этой эпохи на сколько-нибудь внятное или, во всяком случае, прямое высказывание. Высказывались предположения, что Тютчев не принял эпопеи. Но эти высказывания рискованны и не аргументированы в достаточной степени.

Аспекты творческой общности Толстого и Тютчева даются в нашей статье не в качестве истины в последней инстанции, не в качестве чего-то решенного и общеобязательного, а в по-

¹ См.: «Тютчевиана». М., изд-во «Костры», 1922, стр. 15 и 43. Г. И. Чулков сомневается в принадлежности эпиграммы Тютчеву, Д. Д. Благой утверждает, что автор ее — Тютчев.

² Цит. по кн.: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, книга вторая, шестидесятые годы. Л.— М., ГИХЛ, 1931, стр. 148.

рядке обсуждения. Нам сдается, что выяснение творческих связей Толстого и Тютчева может обогатить наше представление о каждом из них и внести некую лепту в дело познания русской литературы в целом.

Принято для утверждения родственности тех или иных поэтов и писателей сближать их строки. Это полезно, хотя и не всегда доказывает родственность. Наложение одних малых или больших прозаических абзацев и стихотворных строк друг на друга далеко не всегда производительно. Такие сближения и аналогии строф Тютчева и абзацев Толстого мы делаем. Но родственность автора лирико-философских миниатюр и многогомоной эпопеи из народной жизни — в другом.

Творческую близость двух наших художников — Тютчева и Толстого — мы должны понимать не в дробном (сопоставление схожих строк и образов) плане, а в плане крупном, панорамном. Их способ мыслить и доискиваться сути был разным, но самый пафос постижения коренных вопросов бытия, самое не знающее пощады суждение о нем, о жизни и смерти были родственными. «Покров, накинутый над бездной», притом «златотканый» покров, совлекался и под пристальным взглядом Тютчева и под пристальным взглядом Толстого. Срывание масок, покровов, оболочек — все это было свойством и потребностью, излюбленным делом и того и другого.

Родственность Толстого и Тютчева — в неистовстве самовыражения, в желании прикоснуться словом к самим основам человеческого бытия. Эта родственность — в суде над жизнью, прежде всего над собственной жизнью, в суде жестоком и беспощадном, можно сказать — в самосуде.

Эти главные черты творческого облика двух наших творцов прежде всего бросаются в глаза при сопоставлении их. Идеино-политические взгляды Толстого и Тютчева различны, во многом несходны. Но пафос, с которым они выражают их в своих художественных и публицистических произведениях, безусловно родствен.

День — златотканый покров, брошенный над бездной, под мирной песней — «хаос шевелится»; за любовью — смерть, — всюду у Тютчева за видимым незримое, тайное, непостижимое и влекущее. Толстой так же не доверяет глазам, он растревожен необходимостью доискиваться первопричин, первооснов, почвы. Он срывает маски с предметов, явлений, людей и пристально вглядывается в их суть. Недоверие к разуму сочетается со смятением сердца.

Одновременно с этим процессом художественного познания мира и раскрытия сути у этих художников идет процесс самораскрытия. То, что у Тютчева облекается в форму лирического признания, у Толстого выглядит объективной картиной мира. Сердце, бьющееся «на пороге как бы двойного бытия», в лирических стихах и диалектика души одной жизни, показанная в рассказах, повестях, романах.

Лирика Тютчева всегда психологически точно и глубоко мотивирована, движение чувств и мыслей, их смена передает внутреннюю жизнь человека. Толстой так же, как и Тютчев, мастер психологических мотивировок, дающих картину духовной жизни и отдельного человека и целого общества. Он достигает вершин в передаче подспудных течений в психической жизни человека, его помыслов и поступков. Аналитики чувства, Толстой и Тютчев идут дальше от чувства — к предчувствию.

Для Толстого и Тютчева характерна общность предчувствий, как сферы художественной пронизательности. Это вообще свойство больших художников. В данном же случае речь идет о предчувствии будущего человечества.

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

Стихотворение «Последний катаклизм» Тютчев написал молодым человеком, в 1829 году. И Толстой в молодые годы остро переживает все, что связано с жизнью и смертью как отдельного человека, так и всей Земли. Тревожная мысль о будущем, апокалипсические видения, совесть человека, находящегося с глазу на глаз с мирозданием, связывают этих двух писателей прежде всего с Достоевским.

Хотя лирик и эпик в глазах читателя сильно разнятся друг от друга, между ними устанавливаются существенные связи, происходит глубокая перекличка.

В настоящей статье, не претендуя на исчерпывающее исследование, я говорю о некоторых сходных чертах творческого облика Тютчева и Толстого. Речь идет не только о сходных образах, но и о моментах существенного совпадения взглядов на события истории и на отдельные исторические личности.

Неоднократно автор этой статьи ловил себя на том, что, читая Толстого, он думает о Тютчеве, а читая тютчевские строки, невольно обращается мыслью к автору «Войны и мира». Это малозначимое для науки читательское восприятие имеет, однако, свои причины. Главная причина, как нам кажется, заключается в том, что оба писателя достойно входят в круг великих русских художников и мыслителей одной эпохи.

Более частная, но существенная творческая причина, роднящая этих двух художников, кроется в характере их гения. Оба — Толстой и Тютчев — стремятся в исследовании мира и души человеческой доискаться первоисточков, глубины, корней, основы основ. Хотя один писал лирические миниатюры, а другой многотомные эпопеи, характер их произведений монументален, масштабен. Так же как Тютчев, срывавший с дня его «ткань благодатную покрова» и с глаз повязку, закрывавшую ему истинные очертания предметов, Толстой срывает маски с людей, с явлений общественной жизни. От беспощадного ока художника не могут скрыться, не должны скрываться подспудные течения истории и современности. Толстовское бесстрашие было свойством и Тютчева. Это не могло не роднить их как людей и как творцов.

В своих «Воспоминаниях» Фет говорит, что в молодом Толстом он отметил неприятие всего общепринятого в области суждений. Он противился молве, моде, банальности. На вопрос П. Бирюкова об отношении к общественным настроениям шестидесятых годов Толстой ответил, что всегда невольно противился расхожим влияниям извне, бездумно принятым всеми.

Для Тютчева, для его поведения в обществе, в салонах также характерно неприятие всего общепринятого в области суждений. Его уцелевшие и переданные нам, к сожалению, немногочисленные, остроты говорят о новизне, взрывчатости, парадоксальности их.

Тютчев стал, как мы убедились на многочисленных примерах, одним из любимейших поэтов Толстого.

Помимо стихов, близких Толстому, у Тютчева есть публицистические высказывания, написанные в духе, близком к толстовской публицистической прозе. Защищая честь русского солдата, Тютчев мог бы попросту включить и Толстого в число тех, кого он защищал, а заодно с Толстым он мог иметь в виду и своего зятя Бирилева — героя Севастополя, — хотя статья Тютчева была написана значительно раньше того дня, когда

он навестил Толстого и хвалил его «Севастопольские рассказы» (конец 1855 года).

Со стихотворением «Пошли, Господь, свою отраду...» (1850) и другими стихотворениями, близкими по духу Толстому, перекликается шестью годами ранее написанная поэтом публицистическая статья, напечатанная в газете «Allgemeine Zeitung», вышедшей в Аугсбурге.

Тютчев говорит, что прочел статью о русской армии на Кавказе. «Наряду с прочими странностями там встречается место, смысл которого приблизительно таков: русского солдата зачастую можно приравнять к французскому каторжнику, сосланному на галеры. Вся остальная часть статьи по своему направлению, в сущности говоря, является лишь развитием этого положения».

По этому поводу Тютчев делает два замечания. В Германии в 1844 году к каторжникам приравнивают людей, которые неполных тридцать лет назад проливали кровь на полях сражений своей отчизны, дабы достигнуть освобождения Германии, смыть позор Германии и завоевать ей независимость и честь. Это первое замечание.

Второе замечание сводится к следующему: «Если вы встретите ветерана наполеоновской армии, напомните ему его славное прошлое и спросите, кто из противников, с которыми он воевал на полях Европы, был наиболее достоин уважения, кто после отдельных поражений держался гордо, — можно поставить десять против одного, что наполеоновский ветеран назовет русского солдата».

Далее Тютчев обращается непосредственно к аугсбургской газете: «В наши дни, благодаря прессе, нет больше той нерушимой тайны, которую французы называют тайной комедии; во всех странах, где царит свобода печати, пришли к тому, что никто не смеет сказать про истинную причину данного положения то, что каждый об этом думает. Этим объясняется, почему я только шепотом раскрываю вам догадки о настроении умов в Германии по отношению к русским. После веков раздробленности и долгих лет политической смерти немцы смогли получить свою национальную независимость только благодаря великодушному содействию России; сейчас они воображают, что смогут укрепить ее с помощью неблагодарности. Ах, они заблуждаются. Они лишь доказывают этим, что и сейчас еще чувствуют свою слабость»¹.

¹ Цит. по кн.: К. Пигарев. Жизнь и творчество Тютчева. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 113—114.

В этой публицистической статье Тютчев страстно и умно защищает честь и достоинства русского солдата. И эта статья, и сходные высказывания до сих пор остаются почему-то в тени. А они очень важны для понимания глубокой связи Тютчева со всей передовой русской литературой, в том числе и с Толстым. Как бы Тютчев мог быть русским поэтом-мыслителем, если бы он рассматривал современность в отрыве от исторических корней жизни народа? Далеко ли простирались бы тютчевские прозрения, если бы он не понимал процессов, происходящих в России, в ее глубоких недрах! В Гостиловке, Рославле, Овстуге, Умысличах, по дороге во Вщиж, среди обитателей этих мест, среди этих нищих, бредущих «по жаркой мостовой», Тютчев укреплял свою мысль о народе.

Дворянин, царский дипломат, он пытался сконструировать спасительную славянскую империю во главе с Россией, но умозрительные построения рассыпались перед живой жизнью. Эти построения не могли импонировать Толстому. Они были ему чужды.

У Тютчева то и дело возникали смелые и оригинальные политические концепции. Через своих высокопоставленных друзей и родственников Тютчев старался довести свои соображения до сведения царя и министров. Но это не давало результатов. Его политическая мысль была слишком сложна и тонка для властей.

Крымская война 1853—1856 гг. сильно подорвала представления Тютчева о России, которая могла бы возглавить коалицию славянских стран. Он выступает против «скопища кретин», против глупости, развращенности и злоупотреблений русского правительства. В официальной докладной записке о цензуре Тютчев говорит, что «нельзя налагать на умы безусловное и слишком продолжительное стеснение и гнет, без существенного вреда для всего общественного организма»¹. Может ли царизм, держащий общество в состоянии «стеснения и гнета», стать во главе запрограммированной Тютчевым славянской империи? У поэта был чересчур острый ум, чтобы не понимать тщетности его радужной гипотезы. И он шел навстречу будущему, как идет навстречу катастрофе.

Он просит представить себе человека, который заперт в карете, а карета-то катится «по все более и более наклонной плоскости», и вдруг запертый в ней человек замечает, что «на

¹ Ф. И. Тютчев. Полное собрание сочинений. СПб., изд. т-ва Маркс, 1913, стр. 325.

козлах нет кучера»¹. Нетрудно понять, о ком и о чем говорит Тютчев, всегда умевший общее передать в частном.

Тютчев возмущался тупостью и неповоротливостью мысли царя и его окружения и мстил ему злыми эпиграммами. Вот одна из них — на смерть Николая I:

Не богу ты служил и не России,
Служил лишь суете своей,
И все дела твои, и добрые и злые,—
Всё было ложь в тебе, всё призраки пустые:
Ты был не царь, а лицедей.

Толстому вряд ли была известна эта эпиграмма. Текст ее записан дочерью поэта в семейном альбоме. Эпиграмма обнаружена после Октябрьской революции в журнале «Былое» (1922, № 19, стр. 76). Здесь важно лишь установить, что независимо друг от друга два русских писателя думали об одном, думали об умершем монархе уничижительно.

Трагический исход Севастопольской кампании заставил Тютчева осенью 1855 года произнести слова: «Для того, чтобы создать такое безвыходное положение, нужна была чудовищная тупость этого злосчастного человека, который в течение своего тридцатилетнего царствования, находясь постоянно в самых выгодных условиях, ничем не воспользовался и все упустил, умудрившись завязать борьбу при самых невозможных обстоятельствах. Если бы кто-нибудь, желая войти в дом, сначала заделал бы двери и окна, а затем стал пробивать стену *головой*, он поступил бы не более безрассудно, чем это сделал два года назад незабвенный покойник»².

Это текст Тютчева, под которым, с нашей точки зрения, мог бы подписаться и Толстой. Отметим разоблачительную силу письма Тютчева, силу, столь свойственную и Толстому.

Обычно сводились воедино и назывались тождественными мысли Тютчева о русском народе и мысли о русском самодержавии. Пора разграничить их и понять, что Россия и народы ее в понимании Тютчева становятся антиподами «лицедеев».

События русской истории, послужившие Толстому основой для романа о жизни предыдущего поколения («Война и мир»), были для Тютчева событиями его собственной жизни, его дет-

¹ Письмо к жене от 13 июня 1854 г. Подлинник по-французски. «Старина и новизна», кн. 19. П., 1915, стр. 118.

² Письмо к жене от 17 сентября 1855 г. «Стихотворения. Письма». М., Гослитиздат, 1957, стр. 426.

ства. Разница в 25 лет между Тютчевым и Толстым сказалась здесь со всей неумолимой наглядностью. Подмосковное Троицкое Тютчевы застали разграбленным. Первое лето после изгнания французов семья провела в Овстуге. Юный поэт увидел Россию — и в городе и в деревне — после победы над Наполеоном. Для Толстого это было уже историей.

Триптих Тютчева «Наполеон», писавшийся на протяжении почти двух десятилетий (1832—1850), показывает, что Тютчев, так же как и Толстой, много думал о природе поражения французской армии. О Наполеоне судит Тютчев с суровостью и не без сарказма, родственного Толстому:

Он был земной, не божий пламень,
Он гордо плыл — презритель волн,—
Но о подводный веры камень
В щепы разбился утлый челн.

«Гений самовластный» Наполеона — по Тютчеву — не был озарен «освящающей силой», силой веры. И он пал, Наполеон. И он не мог не пасть, ибо руководила им не высокая миссия, а корысть и злоба, жажда власти и жестокость. Россия же выстояла — у нее была вера. Тютчевский образ утеса, скалы станет и в дальнейшем символизировать Россию, хотя в нашем литературоведении находились люди, авторитетно утверждавшие, что поэт имеет в виду русское самодержавие, и *только* русское самодержавие. Образ утеса находится в прямой связи с образом народа у Толстого, с образом разбившейся об этот утес наполеоновской армии.

В работе Тютчева «Россия и Запад» есть специальная глава «Россия и Наполеон». «Риторика по поводу Наполеона,— пишет Тютчев,— заслонила историческую действительность, смысла которой не поняла и поэзия». «Это центавр, который одною половиною своего тела — Революция... История его помазания на царство — символ всей его истории». Далее: «Ему недоставало сознания своего права, и вот отчего он всегда играл роль: именно эта примесь суетности и отнимает всякое величие у его величия»¹. Делаю выписки из сочинения Тютчева, а мне все сдается, что я делаю выписки из тех глав «Войны и мира», где речь идет о Наполеоне. Слова Тютчева: «... он всегда играл роль» — как нельзя более точно передают смысл публицистических страниц, посвященных Толстым Наполеону, и суть его образного показа, в том

¹ Цит. по кн.: И. С. Аксаков. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 220.

числе через восприятие умирающего князя Андрея, который знал, что это был Наполеон — его герой, но в мгновение предсмертной муки Наполеон казался ему маленьким, ничтожным человеком... Князь Андрей видит Наполеона с его безучастным, ограниченным и счастливым от несчастья другим взглядом... Воистину он «играл роль», к которой привык сам и привык к ней окружающих.

Образ Наполеона дан в сходных обличительно-сатирических чертах у Толстого в эпопее «Война и мир» и у Тютчева в его триптихе-миниатюре «Наполеон» и в статье.

Образ Николая I также находит у этих двух русских писателей столь же родственное толкование. У Тютчева в его эпиграмме дан беглый сатирический образ «лицедея», который служил «не богу» и «не России», а «суете своей» и все дела которого были ложью и призраками. Эта эпиграмма была эпитафией Николаю I (в рукописи перед текстом: «Н. П.» — Николаю Павловичу). Некоторые исследователи считают, что эпиграмма была написана не после смерти царя (18 февраля 1855 года), а после падения Севастополя, когда Тютчев подверг резкой критике деятельность «лицедея».

У Толстого в «Хаджи-Мурате» Николай I показан в тех же обличительных тонах. Все в этом самодержце было внешним, нангранным, жестоко-бессодержательным. Образ Николая I у Толстого дан так, словно бы писатель средствами психологической прозы призван раскрыть тютчевскую формулу: «Ты был не царь, а лицедей». Лицедейство в изображении Толстого составляет основу и суть образа.

В XV главе «Хаджи-Мурата» дается портрет Николая I: «Когда он в эту ночь вернулся в свою комнату и лег на узкую жесткую постель, которой он гордился, и покрылся своим плащом, который он считал — и так и говорил — столь же знаменитым, как шляпа Наполеона, он долго не мог заснуть».

В той же главе ниже: «С безжизненным взглядом, с выпяченною грудью и перетянутым и выступающим из-за перетяжки и сверху и снизу животом, он вышел к ожидавшим, и, чувствуя, что все взгляды с трепетным подобострастием обращены на него, он принял еще более торжественный вид».

Еще ниже — сцена в церкви, где Николай I продолжал принимать как должное наскучившие ему приветствия и восхваления. «Все это должно было так быть, потому что от него зависело благоденствие и счастье всего мира, и, хотя он устал от этого, он все-таки не отказывал миру в своем содействии».

В концовке «рассказа из времен польских восстаний» «За что?» (1906) Толстой возвращается к тому же образу в тех же тонах: «И люди в звездах и золоченых мундирах так восхваляли его... что он, умирая, искренно верил, что он великий человек, и что жизнь его была великим благом для человечества и особенно для русских людей, на развращение и одурение которых были бессознательно направлены все силы».

Толстой описывал царя, ни на мгновение не переставая думать о том, что лицедей «не богу... служил и не России».

Родство Толстого и Тютчева может быть показано и на их способе живописать словом.

Искусство реалистической детали необходимо и прозаiku и поэту. Без него любое описание теряет в точности и достоверности. Толстому и Тютчеву, писателю и поэту, было присуще внимание к подробностям бытия, через которые видится целое.

Носок сапога Александра и смех Сперанского у Толстого заставили Тургенева написать Анненкову критическое письмо: мол, Толстой предлагает через посредство детали думать, что он *все* знает, раз уж он до мелочей дошел, а он и знает только, что эти мелочи.

Тургенев был неправ. Толстой знал о предмете много, очень много, но понимал, что изображение его требует показа через частность. «Толстой действовал методом метонимии, то есть он брал часть для того, чтобы читатель, поверив части, увидел целое как реальное. Своей манерой писания он повторял метод человеческого видения, которое видит сперва частное»¹.

В этой связи, в связи с интересом к реалистической детали, к подробностям бытия, важно отношение Толстого к такому стихотворению Тютчева, как «Есть в осени первоначальной...». Толстой отметил его буквой «К» («Красота»).

Первого сентября 1909 года, за год до смерти, вспомнив строки из этого стихотворения:

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде,—

Лев Николаевич сказал А. Б. Гольденвейзеру: «Здесь слово «праздной» как будто бессмысленно и не в стихах так сказать нельзя, а между тем, этим словом сразу сказано, что работы кончены, все убрано, и получается полное впечатление.

¹ Виктор Шкловский. Собрание сочинений, т. 2. М., «Художественная литература», 1974, стр. 333.

В уме найти такие образы и заключается искусство писать стихи, и Тютчев на это был великий мастер»¹.

Через неделю после этого разговора Толстой в беседе с В. Г. Чертковым вернулся к тому же стихотворению, к тем же строкам. «Мне особенно нравится «праздный». Особенность поэзии в том, что в ней одно слово намекает на многое»².

Искусство детали Толстой связывает с точностью и емкостью выражения, со смелостью выражения. Так же как «праздный» в образе осени и паутины на борозде («праздной борозде»), внимание Толстого остановил образ радуги в стихотворении «Как неожиданно и ярко...». Это стихотворение Толстой отметил буквой «Т» с тремя восклицательными знаками — «Т!!!» («Тютчев!!!»).

Как неожиданно и ярко,
На влажной неба синеве,
Воздушная воздвиглась арка
В своем минутном торжестве!
Один конец в леса вонзила,
Другим за облака ушла —
Она полнеба обхватила
И в высоте изнемогла.

Последний (восьмой) стих первого восьмистишия Толстой подчеркнул. «И в высоте изнемогла». Точность и смелость выражения самого глагола «изнемогла» обратили на себя внимание и биографа Тютчева И. С. Аксакова: «...нельзя лучше выразить этот внешний процесс постепенного таяния, ослабления, исчезновения радуги»³.

Толстой ценил искусство детали и смелость выражения у Тютчева и у Фета и сам в своей прозе стремился к тому же; что и любимые им поэты.

Внешний облик Катюши Масловой из «Воскресения» претерпевает длительную эволюцию. «В окончательной редакции Толстой отказался от каталожного перечисления отдельных внешних примет Масловой и ограничился подчеркиванием, с одной стороны, отдельных деталей, преимущественно косящих глаз и полной груди, с другой стороны — того общего впечатления, которое производила Катюша»⁴.

¹ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, стр. 315.

² «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. II. М., Гослитиздат, 1955, стр. 63.

³ И. С. Аксаков. Биография Федора Ивановича Тютчева, стр. 97.

⁴ Н. К. Гудзий. Как работал Толстой. М., «Советский писатель», 1936, стр. 126.

Толстой ищет выразительную, определяющую, запоминающуюся подробность, повторяя которую он может вызывать в воображении читателя целый образ своего героя. Он ищет свое «праздной» и свое «изнемогла».

В зачине «Холстомера»: «матовое серебро росы». В «Хозяине и работнике»: «Ветер был так силен, что когда он был вбок и седоки *парусили* против него, то он накренивал набок санки и сбивал лошадь в сторону».

Упомянутый выше образ репья в «Хаджи-Мурате» несомненно ближе к поэзии, чем к прозе. Не обязательно к тютчевской поэзии. Обобщенно-символический смысл образа репья раскрывается в действии повести с тем, чтобы Толстой вернулся к нему в конце повести, как возвращается поэт к начальной строке своего стихотворения: «Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля». В раме этого образа-символа по-иному смотрится вся повесть, по-иному выглядят изображенные в ней люди и события.

Поверженный Хаджи-Мурат и раздавленный репей напоминают нам тютчевский «высокий дуб, перунами сраженный» («Успокоение»). Образ-символ, образ-миф.

Как известно, Толстой никогда не стремился к острословию, к тому, что называли *bons mots* и так ценили в салонах, в светском обществе. Но у него так же, как и у Тютчева, был ясный, быстрый, аналитический ум, не терпящий самообмана, желание и умение судить обо всем строго и нелицеприятно — от мужика до царя. У обоих писателей наблюдалось все возрастающее с годами недоверие к разуму, редкое противопоставление ума и науки всему русскому существу: «Умом Россию не понять». Народ (а не народонаселение) составляет нравственную силу общества, человек из народа, точнее — из деревни, здоров в своей основе и явно противостоит отъединенному, часто болезненному и одинокому человеку культуры, науки и искусства. Чувство, интуиция, вера — вот что может и должно господствовать над научным постижением, знанием, безверием. Отсюда глубоко толстовская строка у Тютчева: «В Россию можно только верить».

Мечущийся, страждущий, неугомный дух Тютчева, находящийся «на пороге как бы двойного бытия», по-своему близок и родствен духу Толстого, всегда обнажавшего в себе и своих героях противоборствующие страсти и стремления. Можно предположить: если б Толстой задумал роман из жизни Тютчева, то он мог бы найти в своем герое немало автобиографических черт, немало родственного и сходного.

Еще об одном сходстве Тютчева и Толстого — лирическом.

В тютчевском цикле стихов о весне есть одно, так и названное «Весна», удивительное по глубине и силе вложенного в него чувства, навсегда новое:

Как ни гнетет рука судьбыны,
Как ни томит людей обман,
Как ни браздят чело морщины
И сердце как ни полно ран;
Каким бы строгим испытаньям
Вы ни были подчинены,—
Что устоит перед дыханьем
И первой встречею весны?

Весна... она о вас не знает,
О вас, о горе и о зле;
Бессмертьем взор ее сняет,
И ни морщины на челе.
Своим законам лишь послушна,
В условный час слетает к вам.
Светла, блаженно-равнодушна,
Как подобает божествам.

Это стихотворение написано не позднее 1838 года. Примерно через шесть десятилетий Лев Толстой закончит свой роман «Воскресение» (точная дата — 16 декабря 1899 года). Зачин этого романа и по смыслу своему, и по синтаксису, и по интонации восходит к приведенным строфам любимого Толстым поэта.

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жалась, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весной даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде...»

Можно попытаться начертать толстовский текст в виде верлибра — свободного стиха:

Как ни старались люди,
Собравшись в одно
Небольшое место
Несколько сот тысяч,
Изуродовать ту землю,
На которой они жалась,
Как ни забивали
Камнями землю,

Чтобы ничего
Не росло на ней,
Как ни счищали
Всякую пробивающуюся травку,
Как ни дымили
Каменным углем и нефтью,
Как ни обрезывали деревья
И ни выгоняли всех животных и птиц,—
Весна была весною
Даже и в городе.

Можно было бы считать эти строки, выражаясь современным языком, своеобразным подстрочником стихотворения «Весна». Но для этого надо пренебречь таким очевидным фактом, что «Весна» была своего рода «стихотворным подстрочником» для Толстого. Это происходило произвольно, очень тонко и подспудно: известно, что каждой весной писатель от слова до слова повторял тютчевские стихи о весне (60, 265).

И у Тютчева и у Толстого — восторг перед несущей обновление природой, доверие к стихийным силам жизни, которая, «как океан безбрежный, вся в настоящем разлита».

Призыв отвергнуть эгоизм и быть причастным силам жизни находит отклик не только у Толстого. Этот тютчевский мотив долетит через головы его современников и ближайших потомков к нам...

Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет,
Благоухающие слезы
Не о былом Аврора льет...

Не о былом, не о былом говорит поэзия, если она воистину поэзия. Она живет настоящим и будущим, она и есть голос настоящего и будущего, идущих неуклонно и неизменно, сметающая на своем пути все, что им противостоит.

В этой статье мы попытались рассказать о Толстом и Тютчеве в их житейских и творческих связях. Мы стремились рассмотреть некоторые аспекты их общности. И мы убедились в том, что эта их общность — существенна и глубока. Слова Толстого, обращенные к Тютчеву («Без него нельзя жить»), мы с полным правом можем обратить и к произнесшему их.

С. С О Л О В Ь Е В

О НЕКОТОРЫХ
ОСОБЕННОСТЯХ
СТИЛИСТИЧЕСКОГО
МАСТЕРСТВА
ТОЛСТОГО



I

Стилистика толстовской прозы вызывала и вызывает острый интерес; почти столетие спорят о ней как отечественные, так и зарубежные писатели и критики.

Отмечая громоздкость фраз, протяженность периодов, сложность грамматических конструкций, сторонники и противники стилистики Толстого оценивали эти особенности его изобразительности с разных точек зрения.

Так, критик «Сына Отечества» в 1870 году осуждал Тол-

стого за употребление периодов в авторской речи: А. В. Дружинин советовал писателю «дробить периоды, не жалеть точек»¹. В 1882 году Тургенев, прочитав «Исповедь» Толстого, говорил А. А. Толстой: «Заметьте, что и слог его похож на непроходимое болото», а гр. А. А. Толстая добавила при этом: «с чем я не могла не согласиться»².

Чехов же высказал противоположное суждение: «Вы обращали внимание на язык Толстого? Громадные периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это случайно, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда. Эти периоды производят впечатленье силы...»³

Близок к суждению Чехова и Леонид Андреев. «Может ли быть что-нибудь выше могучего языка Толстого? — говорил он одному корреспонденту. — Тургенев писал приторным языком, прилизывая стиль, оттачивая искусственно фразу. Хвалят тургеневский язык и ставят его в образец... помилуйте! Разве можно сравнивать его с языком Толстого? Как гигант вороочает глыбами, так Толстой громоздит слово на слово, перекидывая с руки на руку самые тяжелые обороты речи, как мячики»⁴.

А Юрий Олеша писал: «Странно, что существует на виду, так сказать, у всех стиль Толстого с его нагромождением соподчиненных придаточных предложений (вытекающие из одного «что» несколько других «что», из одного «который» несколько следующих «которых»). По существу говоря, единственно встречающийся в русской литературе по свободе и своеобразной неправильности стиль. И до сих пор одновременно с требованием, направляемым к молодым писателям, писать так называемо правильно, никто не дает объяснений, почему же Толстой пишет неправильно?» При чем, пишет Ю. Олеша далее, «никто этой манеры не позволил себе унаследовать»⁵.

¹ Цит. по работе М. В. Карпенко. Размеры предложения в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Ученые записки Черновицкого государственного университета, т. 28, вып. 16. Серия филолог., 1961, стр. 185.

² «Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой», т. 1. СПб., 1911, стр. 17.

³ С. Н. Щукин. Из воспоминаний о А. П. Чехове. «Русская мысль», 1911, № 10, стр. 46; см. также: «Русские писатели о литературном труде», т. 3. Л., «Советский писатель», 1955, стр. 423.

⁴ А. Потемкин. Беседа с Л. Андреевым. «Петербургская газета», 28 августа 1908 г.

⁵ Ю. Олеша. Ни дня без строчки. М., «Советская Россия», 1965, стр. 207.

Интересно, что сам Толстой тоже неодобрительно отзывался о сложности грамматических конструкций. Еще в 1862 году, до начала работы над «Войной и миром», он писал: «Как в словах, так и в речах, т. е. периодах, мало сказать — нужны понятные короткне предложения, — нужно просто хороший, мастерской язык... Длинный, закрученный период с вставочными и вводными предложениями, тот период, который в старину составлял славу Бюфонов, не только не есть красота, но он почти всегда скрывает слабость мысли и всегда неясность мысли.

...Не знаю, как скажут другие, откровенно проверив себя, но я признаюсь без исключения, всегда я впутывался и впутываюсь в длинный период, когда мне неясна мысль, которую я хочу высказать, когда я не вполне овладел ею. Мало того, есть формы удлинения речи, совершенно чуждые Р <усскому> языку и которые искусственно и бесполезно введены в русский язык...» (8, 429). И в качестве примера Толстой приводит причастия.

Многообразие оценок связано с различным восприятием стилистического многоголосия Толстого, того многоголосия, которое в первом приближении могло показаться результатом недостаточной организации словарных масс. Однако вопрос этот недостаточно изучен, и в дальнейшем, при анализе различных примеров, постараемся показать, что Толстой всегда следовал своей определенной системе, излюбленной, хорошо разработанной, неизменно им предпочитаемой и имеющей свои суровые архитектурные законы.

Действительно, грамматические построения Толстого отличаются определенной архитектурикой, представление о которой можно получить, разложив фразы на составные элементы. Это позволяет отчетливо увидеть особенности конструкции фразы и ее композицию, а также наличие осевых повторов или перечней, обусловленных неоднократно повторяемыми одинаковыми или однородными по направленности словами и предложениями, объединяющими ее отдельные элементы в единое целое.

Таким образом мы выявляем осевую, скелетную структуру фразы, число повторов, размер пояснений, связанный с каждым повтором, и получаем возможность отделить первичные (главные) повторы или перечни от вторичных или третичных. Самая архитектурика огромных фраз становится в таком виде обозримой, выявляется ритмичность отдельных частей и место вспомогательных картин или описаний.

Во фразеологии Толстого анафорический осевой повтор занимает значительное место, усиливая смысловую целенаправленность.

В этом примере в 131 слово¹ приведен отрывок из «Войны и мира» с характеристикой Александра I (12, 236). Фраза строится на шестикратном повторе слова *лицо*, давая возможность писателю постепенно все убедительнее и глубже раскрывать недостатки Александра I (см. стр. 458).

В фразе пять групп перечней, должных дополнить, усилить главную характеристику. Во-первых, *лицо подвержено сильнейшему влиянию интриг, обманов, лести, самообольщения*; затем, у каждого человека свои личные *привычки, страсти, стремления*; далее, у человека есть стремление к *доброту, красоте, истине* и, еще далее,— занятие наукой, то есть чтением *книжек, лекций* и списыванием *книжек, лекций*.

Создается впечатление, что в этом шестикратном повторе слова *лицо* — антипатия, ирония, скрытая издевка над условным величием Александра I, своеобразный способ обрисовки его безвольности, бесхарактерности и безличия.

Сочетание главного осевого повтора слова «лицо» с пятью группами перечней придало необычайную стройность и монументальность, настойчивость и суровую дидактичность этой отрицательной характеристике Толстым Александром I.

С использованием главного осевого повтора Толстой характеризовал также другие исторические лица эпохи, например Растопчина (11, 280—281).

Граф же Растопчин, который ТО стыдил тех, которые уезжали, ТО вывозил присутственные места, ТО выдавал никуда негодное оружие пьяному сброду, ТО поднимал образы, ТО запрещал Августину вывозить *мощи и иконы*, ТО захватывал все частные подводы, бывшие в Москве, ТО на 136 подводах увозил делаемый Лепихом воздушный шар, ТО намекал на то, что он сожжет Москву, ТО рассказывал, как он сжег свой дом и написал прокламацию французам, где торжественно упрекал их, что они разорили его детский приют; ТО принимал славу сожжения Москвы, ТО отрекался от нее, ТО приказывал народу ловить всех шпионов и приводить к нему, ТО упрекал за это народ, ТО высылал всех французов из Москвы, ТО оставлял в городе г-жу Обер Шальме, составлявшую центр всего *французского московского населения*, а без особой вины приказывал *схватить и увезти* в ссылку

¹ Ввиду того, что многим фразам Толстого присуще накопление крупных словарных масс, целесообразно характеризовать их также количеством входящих в них слов.

В	чем
В	том,

состоит сущность этих упреков?
что такое историческое

лицо,
лицо,
лицо,
лицо,
лицо,
лицо,

как Александр I,

стоявшее
подлежавшее
чувствовавшее

на высшей возможной ступени человеческой власти, как бы в фокусе ослепляющего света всех сосредоточивающихся на нем исторических лучей;

тем сильнейшим в мире влияниям

интриг,
обманов,
лести,
самообольщения,

которые неразлучны с властью;

на себе, всякую минуточку своей жизни, ответственность за все, совершающееся в Европе, и

не	выдуманное,
а	живое,

имеющее, как и каждый человек, свои личные

привычки,
страсти,
стремления

к

добру,
красоте,
истине,

— что это

пятьдесят лет тому назад, не то что не было добродетельно (за это историки не упрекают), а не имело тех воззрений на благо человечества, которые имеет теперь профессор, смолоду занимающийся наукой, то есть

чтанием	этих	книжек,
списыванием	этих	лекций
		книжек
		лекций

и
и
в

одну тетрадку.

старого почтенного почт-директора Ключарева; ТО собирал народ на Три Горы, чтобы драться с французами, ТО, чтоб отделаться от этого народа, отдавал ему на убийство человека, и сам уезжал в задние ворота; ТО говорил, что он не переживет несчастья Москвы, ТО писал в альбомы по-французски стихи о своем участии в этом деле,— этот человек не понимал значения совершающегося события, а хотел только что-то сделать сам, удивить кого-то, что-то совершить патриотически-геройское, и как мальчик ревелился над величавым и неизбежным событием оставления и сожжения Москвы, и старался своею маленькой рукой ТО поощрить, ТО задерживать течение громадного, уносившего его вместе с собой, народного потока.

С многократным (18 раз) повтором союза «то» Толстой все шире и шире развертывает обличительную характеристику Растопчина. Каждый повтор, словно указующий перст писателя, вскрывает все новые и новые недостатки Растопчина, всю бессистемность и беспорядочность его деятельности и непонимание требований момента. В заключении ядовито говорится о «маленькой руке» Растопчина, которой он старался задержать течение «громадного народного потока».

Замечательна развернутая концовка от слова «этот человек» с повторами и перечнями, вновь и вновь утверждающая, что Растопчин не понимал, а хотел что-то сделать, что-то совершить, ревелился над величавым и неизбежным событием оставления и сожжения Москвы и старался «то поощрять, то задерживать течение громадного, уносившего его вместе с собой, народного потока».

Эта большая фраза в 245 слов публицистична по своему характеру, с могучим, словно все усиливающим и отягощающим обвинением накоплением фактов; фраза-приговор, фразамолот, долженствующая уничтожить незаслуженно положительную в то время репутацию Растопчина.

Такие фразы-портреты передают не только характерные и биографические черты изображаемой личности, но и воссоздают и картину эпохи.

Однако каждая толстовская фраза-картина при известной общности принципов письма, которым следовал автор «Войны и мира», обладает своими особенностями, живет своей жизнью. Так, пример из «Двух гусар» включает в себя целый ряд оригинальных бытовых примет, благодаря которым Толстой в одной этой фразе-летописи дает картину всей дворянской жизни начала XIX века (см. стр. 460—461).

Четырехкратное варьирование слов: «в те времена», «в те наивные времена», в соединении с шестикратным повтором: «когда» — словно звуки основной мелодии, лейтмотив какой-

<p>в те времена,</p>	<p>когда</p>	<p>не было еще</p>	<p>ни железных, ни шоссейных дорог, ни газового, ни стеаринового света, ни пружинных низких диванов, ни мебели без лаку, ни разочарованных юношей со стеклышками, ни либеральных философов-женщин, ни милых дам-камелий, которых так много развелось в наше время,—</p>
<p>в те наивные времена,</p>	<p>когда</p>	<p>из Москвы, выезжая в Петербург,</p>	<p>в длинные Осенние</p> <p>вечера нагорали салзные свечи, освещая семейные кружки из и двадцати тридцати</p> <p>на балах в канделябры вставлялись</p> <p>когда когда</p> <p>мебель ставили симметрично, наши отцы были еще молоды не одним отсутствием</p> <p>и из другого угла комнаты</p> <p>наши матери носили и и решали</p> <p>когда</p> <p>преlestные дамы-камелии прятались от дневного света,—</p>
<p>в наивные времена во времена</p>	<p>когда</p>	<p>масонских лож, мартинистов, тугендбундта, Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных,—</p>	

в

повозке
карете

 или

брали
ехали
и
верили

 с собой целую кухню домашнего приготовления,

восемь суток по

мягкой,
пыльной
или
грязной

 дороге

в пожарские
в валдайские
и

котлеты,
колокольчики
бублики, —

человек,

восковые
спермацевые

 и свечи,

морщин и
седых волос,

а

стрелялись
бросались

 за женщин

поднимать

нечаянно
нечаянно

 и не уроненные платочки,

коротенькие талии
огромные рукава

семейные дела выниманием билетиков,

в губернском городе К. был съезд помещиков и кончались дворянские выборы.

то старинной, повторяющейся темы. Далее идут новые и новые многочисленные повторы и перечни.

Атмосфера неспешной дремотности жизни тех времен создается неторопливым, медленным, похожим на звуки колыбельной, девятикратным повтором отрицания: *ни железных, ни шоссежных дорог, ни газового, ни стеаринового света* и т. д. и т. д.

И здесь же — повторы неизменных окончаний протяженных, многосложных слов: *железных, шоссежных, пружинных, низких, разочарованных, либеральных, милых*. Далее — новые и новые повторы: *брали, ехали, верили*; еще дальше: *мягкой, пыльной, грязной* дороге.

С новым *когда* начинается ритмически построенный рассказ про

длинные
осенние
вечера, когда собирались кружки из
двадцати и
тридцати
человек, а в канделябры вставлялись
восковые и
спермацетовые
свечи,

выявляя песенный характер изложения.

Двухкратные эпические повторы и перечни продолжают и в следующей картине, с описанием того времени, когда у отцов не было *морщин и седых волос*, когда *стрелялись* из-за женщин, *бросались* поднимать *нечаянно* и не *нечаянно* уроненные платочки, когда носили *коротенькие талии* и *огромные рукава*...

В самом конце вновь возврат к неспешному ритму колыбельной: «в наивные времена масонских лож, мартинистов, тугендбундта», — и с новым оттенком — «Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных».

Такие повторы идут от начала до конца, и во всех них — одна и та же тональность: убаюкивающего равновесия и покоя.

Фраза имеет акцентное заключение «...в губернском городе К. был съезд помещиков и кончались дворянские выборы».

Вопреки обыкновению, этот завершающий аккорд у Толстого короткий и негромкий.

При использовании внешних и внутренних повторов и создана эта замечательная, обширнейшая фраза-летопись

(194 слова), фраза-эпопея из «Двух гусар». В этой могучей, многоветвистой фразе дана картина жизни и быта целой эпохи.

Такая раскладка фразы на составляющие ее части, периоды, слова дает возможность показать не только эпический, балладный характер периода, его архитектурную стройность, но и его песенность. У нас есть все основания утверждать, что этому периоду из «Двух гусар» присущ песенный строй и он может читаться напевно, а музыкальность этой фразы восходит к народному сказу, с его неторопливостью, его колышущимся ритмом и мягкими концовками.

Эта фраза — верх совершенства: одна из лучших картин-фраз, фраз-эпопей во всем творчестве Толстого.

Развертывание эпохальных признаков на одном огромном полотне, в одном огромном периоде, как это великолепно сделано в «Двух гусарах», писатель повторяет с еще большим размахом и с еще большей фундаментальностью в «Декабристах».

Эта гигантская фраза свыше чем из трехсот слов (17, 78), оставшаяся лишь в черновиках, строится на семикратном повторе «в то время», организующим эпическое повествование; на тринадцатикратном повторе-пояснении «когда» со множеством внутренних перечислений и повторов («Вся Россия... встречала и поздравляла... подносила и кланялась...»).

В фразе далее идет иронический перечень: «...в России, как грибы, выростали великие люди: полководцы, администраторы, экономисты, писатели, ораторы...» Не менее ироничен затем перечень вновь появившихся журналов: «и «Вестник», и «Слово», и «Беседа», и «Наблюдатель», и «Звезда», и «Орел» и много других».

Многократны и многочисленны внутренние повторы: их двенадцать с трех — шестикратным перечнем в каждом.

По-видимому, это наиболее развернутое полотно во всем творчестве Толстого.

«Сложное синтаксическое строение, — пишет А. Чичерин, — которым начаты «Декабристы», является полнейшим выражением совершенно нового, аналитико-синтетического стиля, все связующего и все расчленяющего, все охватывающего и все дробящего. Новаторство поэтического мышления, проникающего в процессы и противоречия бурлящей окружающей жизни, определяет новаторство в применении синтаксических форм».

Анализ этого периода А. Чичерин завершает так: «Совокупность частных событий, как проявление одной общей неразберихи и бессмыслицы российской современности второй половины 50-х годов, порождает эту мощную панораму, разношерстную и цельную»¹.

Анализ А. В. Чичерина вызвал ряд возражений В. Виноградова. «...Не следует, — пишет он, — видеть в синтаксическом строе художественного произведения прямого и непосредственного отражения жизни и смешивать синтаксические формы с семантическим содержанием речи...»²

Говоря о методологии анализа подобных фраз, В. В. Виноградов считает целесообразным расчленение направлений исследования: *или* синтаксический анализ (как это для многих фраз-периодов сделала В. М. Цапникова³), *или* же исследование художественной манеры письма Толстого. Смещение этих двух линий анализа В. В. Виноградов считает нерациональным.

С нашей точки зрения, этот огромный период характеризует тяготение Толстого к таким глобальным масштабам и их построениям, которые разрушают художественное единство, целостность и завершенность. Та эмоциональная наполненность в целом и в деталях, которая так характерна и привлекательна у Толстого, в этих фразах-монстрах утрачивается, в них все яснее проявляется публицистичность. Может быть, это и явилось причиной, что эта огромная фраза не вошла в окончательную редакцию.

Надо думать, что именно стилистические экстремы с их чрезмерными размерами, перегруженностью перечислений, отсутствием музыкальной целостности и вызвали те самые упреки в громоздкости и неуклюжести стилевой изобразительности Толстого, о которых говорилось выше.

Главным недостатком в стилистических экстремах, как мы полагаем, является не большое количество слов (в «Двух гусарах» оно не было помехой), а утрата гармонии в архитектонике, утрата соразмерности, музыкального звучания и полноты смысла воплощаемого во всех деталях картины.

¹ А. В. Чичерин. Работа Льва Толстого над романом о «Декабристах». В кн.: «Ученые записки Львовского государственного университета им. Ивана Франко», т. XXIV, выпуск второй. 1953, стр. 137.

² В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 250—252.

³ В. М. Цапникова. Периоды в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». «Толстовский сборник». Тула, 1962, стр. 130.

Еще в «Детстве и отрочестве» Толстой в своих описаниях добивается полнозвучия, многоплановости, широты.

Говор народа,— пишет он,— топот лошадей и телег, веселый свист перепелов, жужжание насекомых... запах полыни, соломы и лошадиного пота, тысячи различных *цветов и теней*, которые разливало палящее солнце по *светло-желтому* жнивью, *синей* дали леса и *бело-лиловым* облакам...— все это я ВИДЕЛ, СЛЫШАЛ и ЧУВСТВОВАЛ (1, 23).

Эта слиянность восприятий различного рода привела Толстого к построению периодов своеобразного типа, в которых, на коротком отрывке, он старался одновременно представить то, что он *видел, слышал и чувствовал*. Полнота, сила и многосторонность чувствования у Толстого и способствовали крайнему уплотнению его описаний.

Уплотнение достигалось в первую очередь деталями, «подробностями чувств», которые, как правило, выражали мироощущение самого писателя. «И если близорукие критики думают,— свидетельствует в одном письме к Н. Н. Страхову Л. Толстой,— что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя...» (62, 268—269).

Отсюда у Толстого — множественность, многообразие признаков, многоплановость изображения.

Он пишет в «Анне Карениной»: «Весь бал до последней кадрили был волшебным сновидением радостных ЦВЕТОВ, ЗВУКОВ и ДВИЖЕНИЙ» (18, 86), и это столь часто повторяющееся наслоение, нанизывание «цветов, звуков и движений» составляет определенный план изобразительности, например: «Бабы с граблями на плечах, *блестя* яркими цветами и *треща* звонкими и веселыми голосами, шли позади возов» (18, 290). Для Толстого эта динамическая зрительно-звуковая картина завершена, имеет цельность.

Почти программным описанием подобного рода является изображение пожара в «Войне и мире». И здесь Толстой разделил в описании всё слышимое (звук), всё видимое (вид) и непосредственно «ощущение».

ЗВУК треска и гула *заваливающихся стен и потолков*, свиста и шипения пламени и оживленных криков народа; ВИД колеблющихся, то насупливающих *густых, черных*, то взрывающих *светлеющих облаков дыма с блестями искр* и где сплошно-

го, сноповидного, красного, где чешуйчато-золотого, перебирающегося по стенам пламени, ОЩУЩЕНИЕ жара и дыма и быстроты движения произвели на Пьера свое обычное возбуждающее действие пожаров (11, 394).

Слух поражает треск, гул, свист, шипение пламени и крики народа, а перед глазами — то вид дыма в колеблющихся, наспливающих, взмывающих облаках (с нагнетением тяжелых, многословных прилагательных с повтором скрежущихся слогов: *цих* и *цихся*), то вид пламени сплошного, сноповидного красного, чешуйчато-золотого, перебирающегося по стенам (опять-таки с перечнем массивных прилагательных, содержащих повтор слогов: *ного*, *ого*, *гося*) и, наконец, ощущение жара, дыма и быстроты движения.

В этом примере семь перечней — и три повтора, причем две трети слов примера (34) организованы в повторах и перечнях и только одна треть — всего 17 слов — имеет служебный характер и не входит в эти перечни и повторы.

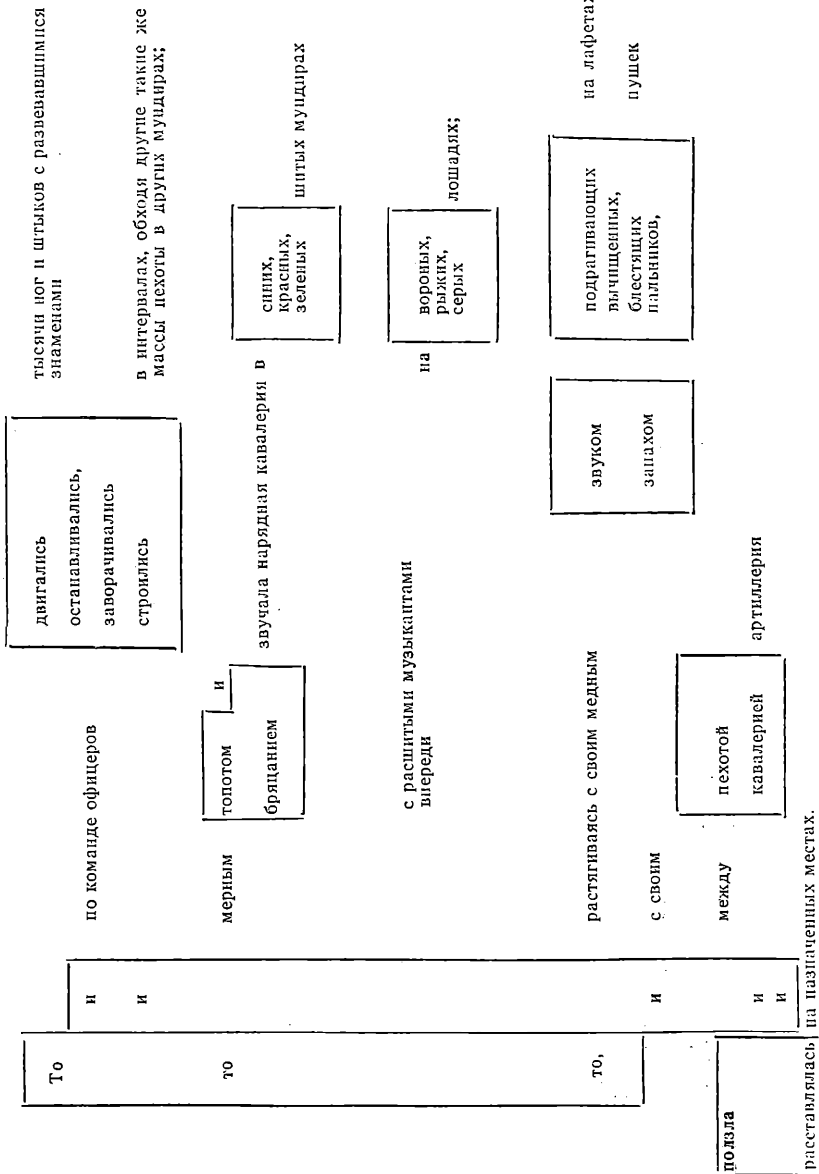
Наряду с перечнями Толстой неоднократно использует сочетания сенсорных ощущений различного рода, как, например, в изображении войск в «Войне и мире» (см. стр. 467).

Картина строится на трехкратном осевом повторе ТО, затем пятикратном повторе союза И и с восемью группами перечней. Со свойственной Толстому склонностью к изображению многообразных чувственных впечатлений, он приводит в этой фразе трактовку движения (двигались, останавливались, заворачивались, строились), звуков (топота и бряцания кавалерии, медного звука пушек), вида кавалерии (в синих, красных, зеленых мундирах), вида лошадей (вороных, рыжих, серых) и запаха (пальников). Сочетание выдержанных осевых повторов и восьми групп перечней придает композиции фразы исключительное своеобразие.

Так же как и для любой кавалькады, здесь характерно соединение *общего* движения с многочисленными колебаниями, отклонениями и перемещениями отдельных всадников и лошадей при общем живом, трепетном, волнуемом, но неизменно стройном движении всей массы. Твердая и одновременно изменчивая ритмика пронизывает весь текст.

Этой фразе присущи монументальность и массивность широкого полотна, обусловленные одновременным изображением движения, вида красок, звуков разворачивающихся и перемещающихся масс пехоты, кавалерии, артиллерии.

В картине имеется также акцентный образ, акцентная концовка в заключительной фразе: «...ползла между пехотой и



кавалерией артиллерия и расставлялась на назначенных местах». Концовка и дает заключительный гармонический аккорд всей этой целостной звуковой организации фразы.

Неоднократным повтором союза «и» Толстой создает также картины и образы высокопоэтические и мягкие, с большим настроением и лиричностью. Развернутая и многоплановая картина подобного рода встречается в «Юности» (2, 179).

Тогда все получало для меня другой смысл: И вид старых берез, блестящих с *одной* стороны на лунном небе своими кудрявыми ветвями, с *другой* — мрачно застилавших кусты и дорогу своими черными телями, И *спокойный, пышный*, равномерно, как звук, *возраставший* блеск пруда, И *лунный* блеск капель росы на цветах перед галлереей, тоже кладущих поперек серой рабатки свои грациозные тени, И звук перепела за прудом, И голос человека с большой дороги, И *тихий, чуть слышимый* скрип двух старых берез друг о друга, И жужжание комара над ухом под одеялом, И падение зацепившегося за ветку яблока на сухие листья, И прыжки лягушек, которые иногда *добирались* до ступеней террасы и как-то таинственно *блестели* на месяце своими зеленоватыми спинками,— все это получало для меня странный смысл — смысл слышном большой красоты и какого-то недоконченного счастья.

Фраза строится на девятикратном повторе союза «и», связывающего многочисленные девятикратные же распространения различного сенсорного типа. Здесь: *вид* берез и блеск (пруда, капель росы и спинки лягушек); *звук* перепела, голоса человека, скрипа берез и жужжания комара и, наконец, *движение*: падение яблока и прыжки лягушек.

Здесь — одна из наиболее развернутых обобщенных картин различных сенсорных ощущений, построенных при использовании многократно звучащего повтора «и».

В «Войне и мире» Толстой возвращается к описанию лунной ночи, и вновь с многократным повтором союза «и».

Исключительно поэтичен этот отрывок из «Войны и мира» с изображением переживаний князя Андрея Болконского:

И	Аустерлиц	с высоким небом,
и		мертвое,
		укоризненное
	лицо жены,	
и	Пьер	на пароме,
и	девочка,	взволнованная красотой почт,
и	эта ночь.	
и	луна,—	
и	все это вдруг вспомнилось ему (10, 157).	

В семикратном повторе союза «и» — внутренний ритм, приближающийся к свободному стиху, замедленному и затормо-

женному сменой картин-воспоминаний. Фраза плотна, весома, значительна: в ней слияние ощущений мира, космоса, неба и земли.

Этот пример кажется, однако, сжатым, сокращенным, но более концентрированным перепевом более развернутого, широкого и значительно более многопланового — из «Юности», о котором говорилось выше.

В обоих этих пейзажах рисуется картина ночи, дрожащего, мерцающего света луны, столь ощутимо присутствующего благодаря этим многократным, колеблющимся повторам длительного, тянущегося «и», а отсюда и протяженная созерцательность картины. В обоих пейзажах — какая-то целостная струя, но уже не эпического, а лирического пейзажа Толстого.

И в стиливом и в звуковом отношении фраза завершена: она построена как кольцо¹. Начало фразы: «...все получало для меня другой смысл» — и конец ее: «...все это получало для меня странный смысл» — звучат перепевом, и образуящим это кольцо.

IV

Рассмотрим фразы другого типа, с изображением преимущественно характеров и портретов, фразы, отличающиеся значительным своеобразием.

Толстой в «Воскресении» приводит мысли члена суда, посорившегося с женой из-за того, что она перерасходовала деньги (32, 22).

«Вот и живи хорошей, нравственной жизнью» — думал он, глядя на сияющего, здорового, веселого и добродушного председателя, который, широко расставляя локти, красивыми белыми руками расправлял густые и длинные седеющие бакенбарды по обеим сторонам шитого воротника:
«он всегда доволен и весел, а я мучаюсь».

В изображении два плана: основа фразы — мысли члена суда о жене, а в распространении — портрет и характеристика председателя суда.

Основной фразы является мысль: «Вот и живи хорошей, нравственной жизнью», — думал он, глядя на председателя, — «он всегда доволен и весел, а я мучаюсь».

¹ Я. Солганик. Синтаксическая стилистика. (Сложное синтаксическое целое.) М., «Просвещение», 1973, стр. 186.

Если основа фразы состоит из 19 слов, то распространение — из 23 слов.

Но и основа фразы и распространение ее тесно сопряжены друг с другом не только внешне, но и внутренне. Портрет председателя, увиденный глазами члена суда, словно бы уточняет внутренний портрет его самого: «он всегда *доволен и весел, а я мучаюсь*». Контрастность внешне наблюдаемого и внутренних переживаний наполнила эту фразу сложным содержанием.

В изображении не только два плана, но и два мелодических рисунка. Скупо, сухо, деловито и безмелодийно, сказали бы мы, переданы переживания и страдания члена суда, и, напротив, характеристика председателя суда дана почти песенно, полна гармонии и счастья. Действительно, в распространении фразы полностью мажорный портрет

сияющего,
здорового,
веселого и
добродушного
председателя, который, широко расставляя локти,
красивыми
белыми
руками расправлял
густые и
длинные
седеющие
бакенбарды...

Сколько радостных, гулких эпитетов! Первоначально — четырехкратный повтор слов с окончанием *-его* и *-ого* (сияющего и добродушного); затем двукратный повтор слов с окончанием *-ыми*: красивыми — белыми, и в заключение — наиболее мягкие эпитеты: густые — длинные — седеющие бакенбарды.

Тот характер повествования, который отмечался нами во фразе из «Двух гусаров», проявился и здесь.

Толстой в своих описаниях, картинах и портретах давал иногда поразительную детализацию.

В «Анне Карениной» Толстой почти с наслаждением снова и снова дает живой эскизный портрет Степана Аркадьевича Облонского с колоритными деталями:

Степан Аркадьевич,	только что закусивший и выпивший,
обтирая	душистым батистовым с каемками
платком рот, подошел к ним	в своем камергерском мундире.

Великолепным завершением примеров с подобными сложными портретами-картинами может служить изображение са-лона Бетси Тверской (55 слов) с описанием самой Бетси и ее одежды (18, 444).

Бетси, одетая по крайней последней моде, в шляпе, где-то парившей над ее головой, как колпачок над лампой, и в сизом платье с косыми резкими полосами на лифе с одной стороны и на юбке с другой стороны, сидела рядом с Анной, прямо держа свой плоский высокий стан, и, склонив голову, насмешливою улыбкой встретила Алексея Александровича.

Основа этой фразы состоит из 11 слов, а ее распространения в четыре раза длиннее. Главной теме: «Бетси сидела рядом с Анной и насмешливою улыбкой встретила Алексея Александровича» (11 слов) — сопутствует группа побочных тем, не нарушающих классической стройности и соподчиненности частей в едином целом.

В этой картине можно выделить несколько планов, которые пространственно разделены и, удаляясь, идут вглубь, но зритель, рассматривая их последовательно, соединяет их в своем воображении в целостный образ. С чрезвычайной тщательностью изображаются некоторые детали одежды: форма шляпки, узоры платья. В результате перед нами зрительная, многоплановая картина с резко акцентированными деталями. Здесь ясное и музыкальное, чисто полифоническое построение: главной теме сопутствуют побочные с их варьированием.

Следующий тип картин-фраз характерен сочетанием изображения внутренних переживаний персонажей, с неожиданно обильными деталями чисто зрительного порядка. Великолепным примером такой своеобразной, чисто толстовской конструкции может быть образ Наташи Ростовой (11, 73).

Страдая и замирая в душе,
Наташа шла

как всегда в толпе,
в своем лиловом,
шелковом,
с черными кружевами
платье,

так, как умеют ходить женщины, —

тем спокойнее и
величавее,
чем больше и
стыднее у ней было
на душе.

Казалось бы, основа фразы состоит из двух слов: подлежащее — Наташа, сказуемое — шла. Но это неверно; точнее будет: «Наташа, страдая и замирая в душе, шла».

Основой фразы надо считать не простое сочетание подлежащего со сказуемым, а объединение подлежащего и сказуемого в ближайшем синтаксическом окружении.

«Сюжетом» является, как шла Наташа. Фраза распространяется пояснительной вставкой «как всегда в толпе» и распространением указанием — в чем она была одета.

Группа сказуемых поясняется сопоставительным предложением «тем спокойнее и величавее» и т. д. Выражение «в своем платье» — основа фразы.

Этот отрывок уже нельзя считать только фразой-картиной; здесь совершенно иная композиция, чем в примерах, рассмотренных ранее. Главным «сюжетом» отрывка является отображение «диалектики души» Наташи, ее переживаний, выделенных в нашей разбивке в первой колонке слева, и, неожиданно, в сочетании с чисто зрительными, весьма детализированными элементами: в платье лиловом, шелковом, с черными кружевами.

Еще более резким соединением контрастирующих элементов в одной фразе могут служить примеры, в которых в детальный зрительный образ вторгается речь с определенным идейным контекстом, как, например, в следующем отрывке из «Воскресения» (32, 173):

— Нужна, с одной стороны, заботливость, а с другой — твердая власть, — сказал он, сжимая выдающийся из-за *белого крепкого рукава рубашки с золотой запонкой белый пухлый кулак с бирюзовым кольцом,* — заботливость и твердая власть.

Прямая речь неожиданно сочетается не с портретом говорящего Масленникова, не с его лицом, а с описанием кулака, данного здесь в качестве символа твердой власти. Это обширное распространение дало еще большую значительность и весомость повтору: «заботливость и твердая власть».

Встречаются у Толстого и более усложненные картины, в которые наравне с многообразными сенсорными ассоциациями (зрительными, слуховыми и проч.) внедряются и элементы переживаний. Примером может служить замечательная картина из «Смерти Ивана Ильича» (57 слов; 26, 96, см. стр. 473).

В этом примере фраза — двучленная. Подлежащее отделено от сказуемого большим количеством второстепенных членов, часть из которых относится к сказуемому, а часть — к подлежащему. В основе фразы лежит сочетание подлежащего с двумя сказуемыми: «Вошел Герасим и подошел к судну» — из 6 слов. Подлежащее — Герасим — распространяется рядом развернутых описаний — в фартуке, в рубахе, с засученными рукавами... Второму сказуемому предшествует также распространенный деепричастный оборот: «не глядя на Ивана Ильи-

Вошел

в толстых сапогах,

распространил вокруг себя приятный запах дегтя

от

и

сапог
свежести зимнего воздуха,

легкой

сильной

поступью

Герасим,

в посконном

чистом

и чистой

ситцевой

фартуке

рубашке,

с

засученными

рукавами,

на

голых,

сильных,

молодых

руках

и,

не глядя на Ивана Ильича, —

очевидно сдерживая,

чтобы не оскорбить больного,

радость жизни,

сплющую на его лице, —

подомел к судну.

ча». Если основа фразы состоит из 6 слов, то распространение ее — почти в 9 раз большее — в нем 51 слово.

Главная сюжетная линия (лейтмотив) из 6 слов очень несложна, но одновременно дается необычайно картинный зрительный портрет Герасима: его облик дан в мажорных не только смысловых, но и звуковых повторах: *в толстых сапогах, в чистом фартуке и чистой рубаше*, Герасим, идущий «*легкой, сильной поступью*», в рубаше, с засученными на «*голых, сильных, молодых* руках» рукавами, Герасим с «сияющей на его лице... радостью жизни». Здесь — как и в примере с Наташей Ростовой — сложное сплетение внешних черт с мелодической линией внутренних переживаний. Нельзя не отметить в то же время строго уравновешенную во всех деталях конструкцию фразы, гармоническую асимметричность придаточных предложений, почти стихотворную ритмичность перечней.

Эта классичность композиции и прочная взаимосвязанность ее частей становятся особенно очевидными при чтении ее по вертикали — сверху вниз в левой, средней и правой частях.

Вставные портреты и вставные описания характерны для изобразительности Толстого. Замечателен такой вставной портрет барабанщика-запевалы из «Войны и мира»:

Барабанщик-запевало.. «строго оглянул солдат-песенников и зажмурился. Потом, убедившись, что все глаза устремлены на него, он как будто осторожно приподнял обеими руками какую-то невидимую, драгоценную вещь над головой, подержал ее так несколько секунд и вдруг отчаянно бросил ее:

«Ах, вы сени мон, сени!»

«Сени новые мои...» — подхватили двадцать голосов» (9, 146—147).

Здесь воображаемый образ дополнен жестом запевалы, жестом привычным и общеизвестным, получившим у Толстого такую значительность и силу, которую в нем перестали уже видеть.

V

«Утонченность и сила искусства почти всегда диаметрально противоположны», — писал Л. Толстой в своем Дневнике (запись от 20 октября 1896 года; 53, 112).

Фразы-картины, которые мы рассмотрели здесь, лишены утонченности и изящества, но им присущи иные черты: целе-

направленность, логичность, органическое сцепление и тщательная обрисовка главного и второстепенного, именно та *сила искусства*, о которой пишет Толстой. Отмечая неправильности языка молодого писателя, Толстой пишет: «Но про это не стоит говорить. И не я буду в них упрекать. Я люблю то, что называют неправильностью,— что есть характерность» (64, 35). Так Толстой сам определил особенности своего письма, его *характерность и силу*.

Мы же в этой работе стремились показать своеобразие толстовского языка, замечательную архитектонику его фразы, ее песенность.

Именно целенаправленность замысла почти каждой конструкции и сложность его многопланового воплощения придают особую музыкальность прозе Толстого. В этих примерах есть отчетливое расчленение на главные и второстепенные темы.

Мы рискуем утверждать, что недостаточно внимательное и слишком быстрое чтение «неуклюжих» толстовских периодов мешает выявлению их красоты, совершенства и стройности.

Широчайшее использование как основных, так и побочных повторов, введение обширных вставных пояснений и рассуждений, обильное применение перечней — все это сближает стиль Толстого и классицистов (Монтень, Лабрюйер). Манеру классицистов в построении преимущественно назидательно-публицистических философских фраз Толстой перенес в образность, в картинную повествовательность, в отображение динамики ощущений. Та сухость и публицистичность, которая, в известной степени, присуща письму классицистов, у Толстого исчезает полностью, будучи во всех случаях эмоционально наполненной и эмоционально окрашенной. Фразы получают новое качество: приобретают мягкость, живость, теплоту, цвет, образность и многостороннюю сенсорную изобразительность.


В большинстве случаев повторы придают тексту песенный характер, причем чем больше число повторов, тем более песенный строй периода усиливается. Эта повторяемость в то же время находится в тесной связи с многовековой органно-хоральной полифонической музыкой.

Во фразеологии подобного рода — мужественная монолитная стихия словарного потока, суровая мощь изображения. Ясность и строгость форм, гармоничность и соразмерность конструкций, с особенной отчетливостью проявляются и в разнообразии акцентных завершающих концовок, подобно разрешениям, гармонически заключающим музыкальное произведение.

Н. Г У С Е В

КАК РАБОТАЛ ТОЛСТОЙ



 Публикуемая ниже статья «Как работал Толстой» — одна из последних статей секретаря Толстого и исследователя его творчества Н. Н. Гусева. Ценность ее в том, что превосходное знание материала сочетается в ней с живыми воспоминаниями автора — близкого друга и талантливого биографа великого писателя.

Н. Н. Гусев (1882—1967) был связан с Толстым в течение многих лет, а в 1907—1909 гг. жил в доме писателя в качестве его личного секретаря. По сути говоря, Гусев был первым настоящим секретарем Толстого, ибо

все его предыдущие помощники — В. А. Лебреп, X. И. Абрикосов, П. А. Буланже, Д. П. Маковицкий, как и жена и дочери Толстого, — лишь эпизодически помогали ему. Гусев же не только отлично выполнял свои секретарские обязанности, чем заслужил любовь и благодарность писателя, но и вел обширный дневник, в который заносил мысли Толстого на темы, до этого не освещенные в его книгах и статьях. Порою молодой секретарь своими серьезными, вдумчивыми вопросами побуждал Толстого высказаться по многим важным вопросам, а сам стенографически записывал и бережно сохранял эти драгоценные мысли. Так в бумагах Гусева оказались записанными высказывания Толстого по многим философским, моральным и эстетическим проблемам, в том числе и по проблемам литературы — о писательском труде и художественном мастерстве.

Статья Н. Н. Гусева «Как работал Толстой» возникла в последние годы жизни исследователя из ряда его устных выступлений в Государственном музее Л. Н. Толстого, Институте мировой литературы им. Горького и на радио. Самоотверженно трудясь в это время над своим капитальным многотомным исследованием «Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии», Гусев одновременно готовил ряд выступлений, рассчитанных на массового слушателя и читателя, особенно на молодых писателей. Таковы его работы о каноническом тексте «Войны и мира», о последних произведениях и замыслах Толстого; таковы его статьи «Толстой и Чехов», «Толстой и Достоевский», «Из наблюдений над языком и стилем Толстого» и др. К этому циклу примыкает и оставшаяся в бумагах автора статья «Как работал Толстой».

Публикуя записанные Гусевым высказывания Толстого о писательском труде, нельзя не упомянуть, что в бумагах биографа остались и другие еще не опубликованные драгоценные записи на эти темы. Они, на наш взгляд, существенно дополняют публикуемую статью живыми эпизодами и примерами. Вот некоторые из них (заголовки принадлежат Н. Н. Гусеву):

«Вне формы»

12 января 1909 года Толстой записал в Дневнике: «Напрашивался то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения, и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь» (57, 9). Уже в 1908 году им были написаны работы «вне всякой формы»: это статьи «Закон насилия и закон любви» и «Не могу молчать». В обеих этих работах есть и рассуждения, и художественные картины, и обращения к читающим. В первой есть еще, кроме того, глава историческая.

Анна Каренина говорит: «Я потому не люблю этого слова (любовь.— Н. Г.), что оно для меня очень много значит»¹.

Толстой мог бы сказать: «Я потому не люблю стихов, что слишком люблю поэзию».

Поэтому-то, восхищаясь порвоклассными поэтическими произведениями, он презрительно отвергал посредственные и не останавливал надолго своего внимания даже на хороших, но не превосходных стихах.

Искусство... вычеркивать

В письме 1880-х годов к А. С. Грузинскому Чехов писал: «Искусство писать состоит, собственно, не в искусстве писать, а в искусстве вычеркивать плохо написанное»².

Толстой в дневнике 16 октября 1853 года писал: «Никакие гениальные прибавления не могут улучшить сочинения так много, как могут улучшить его вымарки» (46, 285).

Поэзия и любовь

«Без силы любви нет поэзии»,— писал Толстой А. А. Фету в 1867 году по поводу тургеневского «Дыма»³.

Этому взгляду Толстой остался верен во всю свою жизнь.

Во время работы над «Войной и миром» Лев Николаевич в январе 1865 года писал А. А. Толстой про свой роман: «Там есть славные люди. Я их очень люблю» (65, 70).

И обратно: если Толстой не чувствовал любви к своим героям, то и работа у него не шла. 1 января 1909 года он записывает в Дневнике: «Вчера еще понял грубую ошибку, начав описывать лицо нелюбимое» (57, 3)⁴.

¹ У Толстого: «— Любовь... Я оттого и не люблю этого слова, что оно для меня слишком много значит» (19, 149).

² В письмах А. П. Чехова к А. С. Грузинскому этих слов нет. Они были сказаны в устном разговоре между ними. См.: А. С. Лазарев-Грузинский. А. П. Чехов. Сб. «Чехов в воспоминаниях современников». М., 1954, стр. 122.

³ В письме к А. А. Фету от 28 июня 1867 г. Толстой писал: «Я про «Дым» думаю то, что сила поэзии лежит в любви... Без силы любви нет поэзии» (61, 172).

⁴ Запись относится к начатому в декабре 1908 года рассказу «Убийцы», впоследствии получившему название «Кто убийцы? Павел Кудряш». Рассказ остался незаконченным (см. 37, 385—390).

Для детей

В своих рассказах для детей Толстой не только не употреблял иностранных слов (об этом и речи не могло быть), но он избегал даже русских, не употребляемых в народе выражений. Так, в рассказе «Что случилось с Булькой в Пятигорске» он не употребляет обычного на водах, но неизвестного в народе слова «источник», а говорит: «ключ», «родник».

«Это я сам сочинил»

Весною 1908 года Лев Николаевич писал свою статью «Закон насилия и закон любви». Я был всегда в курсе его работы: ежедневно я диктовал им написанное на машинку, иногда и сам переписывал.

Однажды я нашел в тексте статьи выдержки из писем двух отказавшихся от военной службы: Иконникова и Варнавского. Эти письма, тогда только что полученные, я читал; Лев Николаевич взял из них точные цитаты. Но за этими письмами следовало в статье неизвестное мне письмо консерватора, приверженца существующего строя. Я спросил Льва Николаевича, чье это письмо.

— Это я сам сочинил, — ответил он мне с улыбкой¹.

«Как дитя»

Белинский в своем отзыве о повести Достоевского «Господин Прохарчин» укоряет Достоевского за то, что «не свободное инавное творчество породило эту странную повесть»². Такого же мнения о сущности процесса художественного творчества держался и Толстой, который говорил мне, что художник в это время бывает «как дитя».

Мнимые противоречия

О Каратаеве в «Войне и мире» сказано: «Часто он говорил совершенно противоположное тому, что он говорил прежде, но и то и другое было справедливо» (11, 209). Это самое можно сказать и про самого Толстого. Он часто говорил совершенно противоположное тому, что говорил раньше. Но, анализируя то, что он говорил теперь, и то, что он говорил раньше, видишь, что и то и другое справедливо, потому что раньше он говорил о предмете с одной стороны, а теперь говорит о том же предмете с другой стороны.

¹ В окончательный текст статьи письмо не было включено.

² В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1846 года. Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 41.

В статье о государстве, которую продиктовал мне Лев Николаевич 26 февраля 1909 года (см. 38, 291—293), были сначала такие слова: «Возвращаясь утром с прогулки, меня догнал едущий на санях живущий у нас стражник».

Мне не нравились эти галлицизмы у великого мастера слова, и я сказал ему (с ним о его сочинениях можно было всегда говорить совсем просто):

— Лев Николаевич, вы всегда делаете ошибку против синтаксиса...

Я указал не понравившийся мне оборот в его последней статье.

— Да, да, да,— поспешно согласился он.

Однако, я не заметил, чтобы он придал какое-нибудь значение этому исправлению, а тем более, чтобы он был огорчен этой неправильностью своего языка. Казалось, что он хотя и делает это исправление, но считает, что можно было бы и не исправлять, а оставить так, как было у него,— с галлицизмом.

Его рукописи


Рукописи Толстого — своеобразная стенограмма. Он употреблял им самим для себя установленные сокращения: «б» вместо «был», «к» вместо «который»; сокращал слова, которые часто употреблялись в данном контексте, не дописывал окончания слов, причем иногда ставил точки, иногда не ставил; пропускал буквы даже в середине слов от скорости писания.

Все это происходило оттого, что в его голове теснилось множество мыслей (действительно «теснилось»), и мысли двигались быстрее, чем перо; приходилось спешить, чтобы запечатлеть их на бумаге, пока они не исчезали из сознания.

...Из ценных материалов Гусева на тему о писательском труде следует еще отметить его записи бесед с Толстым о природе художественного таланта, о жизненных истоках творчества, о вдохновении и кропотливом труде, о чувстве меры в искусстве и др. Эти сокровенные мысли, высказанные Толстым в ответ на вопросы Гусева, а также высказывания писателя о современных ему литераторах и литературных направлениях вошли в недавно переизданный дневник Н. Н. Гусева «Два года с Л. Н. Толстым» (М., 1973).

Публикуемые статьи и записи Н. Н. Гусева сверены с его текстами, хранящимися в Отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого. Ссылки и примечания — автора публикации.

А. Шифман

 ачну с внешней стороны дела — когда и в какие часы работал Толстой.

Режим труда Льва Николаевича менялся. Он прожил долгую жизнь, богатую событиями, и, не говоря уже о годах молодости, когда призвание его еще не вполне определилось, даже в средний период жизни режим его отличался от того, каким он был в последние годы.

В годы создания больших романов — «Войны и мира» и «Анны Карениной» — Толстой летом почти никогда не писал, дни его проходили в занятиях хозяйством, физическим трудом. Осень же и особенно зима были временем его интенсивного, напряженного творческого труда.

В последний период его жизни, когда Толстой хозяйством уже не занимался, а физический труд должен был оставить по возрасту, режим его определился довольно правильно, и он не менялся, кроме как в совершенно исключительных случаях.

Лев Николаевич не был, как Иммануил Кант, педантом, чтобы распределять свое время по минутам. Про Канта его сограждане говорили: «Еще нет восьми часов, профессор Кант еще не выходил на прогулку». Такой педантизм был Толстому чужд. Но все-таки последовательность проведения дня была у него строго определена; она менялась очень редко, и то в пределах не более часа.

В последний период жизни напряженный умственный труд приходился у Толстого на утренние часы, которыми он очень дорожил. Он находил, что именно утром, после сна, мозг работает особенно продуктивно. В одной из записей Дневника 1908 года есть слова: «Встаю, голова свежа и приходят хорошие мысли... записываю их» (56, 109).

Однако Лев Николаевич не всегда пользовался утренними часами для творческого труда, — в годы моего общения с ним он по утрам сначала читал полученные письма и диктовал ответы на них.

Возникает вопрос: почему Толстой утром не работал, а писал письма? На это следует ответить, что он видел в этом свой обязательный нравственный долг. К нему предъявлялись требования очень многочисленные, и он считал себя морально обязанным, в меру своих сил и разума, эти требования удовлетворять. К тому же он любил отвечать на письма сейчас же после прочтения их.

Далее наступали часы творческой работы, которые Толстой проводил в полной тишине.

Около часа, двух или трех, смотря по своему здоровью, Лев Николаевич выходил к завтраку, а затем, побеседовав с посетителями, уходил или уезжал верхом на продолжительную прогулку в лес.

Называть эти поездки прогулками было бы не вполне точно. Это было, с одной стороны, исполнение долга перед самим собой, перед своим здоровьем, так как моцион был Толстому крайне нужен, чтобы голова была свежей. С другой стороны, прогулки всегда служили ему местом и временем для обдумывания его будущих произведений. Однажды перед уходом на прогулку Лев Николаевич обратился ко мне со словами: «Что вы все сидите? Вы бы пошли погулять». Я говорю: «Да не хочется, Лев Николаевич». А он: «И мне не хочется». И все же пошел. Так что, учитывая пользу прогулок, он иногда просто заставлял себя идти гулять.

В том, что интенсивная работа мысли у Толстого во время прогулок не прекращалась, можно удостовериться по следующему разговору. В Ясной Поляне было много дворовых собак, и они часто увязывались за ним на прогулку. Однажды, придя из леса, Лев Николаевич с досадой говорит: «Шопенгауер считал, что присутствие в доме певчих птиц указывает на то, что хозяин не занимается умственной работой. То же испытываю и я по отношению к собакам: всю дорогу, только задумаешься, как раздается «гав, гав...».

«Задумаешься»,— значит, голова его во время прогулок продолжала интенсивно работать.

II

Однажды один из любителей и знатоков стенографии обратился ко мне с письмом, в котором просил сообщить ему для печати сведения о том, как Лев Николаевич диктует и как я за ним записываю. Я ответил подробным письмом, которое показал Льву Николаевичу. Он одобрил написанное и сказал:

— Вы бы ему еще написали, что художественное я не мог бы диктовать.

— Отчего, Лев Николаевич? — спросил я.

— Так, совестно как-то,— ответил он.— Когда пишешь художественное, то это наброски, которые только для того, чтобы себе напомнить то чувство, с которым пишу. Другому пере-

давать как-то совестно. Набрасываешь для себя. А когда пишешь статью, то стараешься, чтобы было закончено¹.

Этими словами Толстой сам указал на особенность первых черновых редакций его художественных произведений. Это действительно по большей части только наброски, только остовы будущих грандиозных созданий. Достаточно сказать, что такой роман, как «Воскресение», составляющий в окончательном тексте целый объемистый том, в черновой редакции уместился на пятнадцати четвертушках писчей бумаги.

Обычный процесс работы Толстого над своими художественными произведениями был таков. Он по большей части долго вынашивал творческий замысел, прежде чем приняться за его осуществление. Иногда между замыслом и исполнением проходило много лет. Так, роман «Анна Каренина» был начат через три года после того, как Толстой рассказал жене сюжет этого задуманного им произведения. За работу над «Воскресением» Толстой принялся через два с половиной года после того, как услышал от судебного деятеля А. Ф. Кони рассказ о поразившем его случае из судебной практики, который Толстой и положил в основу своего романа.

Был случай, когда между замыслом и исполнением прошло у Толстого целых двадцать пять лет! Так произошло с рассказом «Корней Васильев», написанным в 1905 году. В нем изображен крестьянин, который, узнав об измене жены, оставляет свой дом, отправляется странствовать и возвращается уже дряхлым стариком незадолго до своей смерти. Этот случай рассказал Толстому олонекский сказитель былин Василий Щеголёнков, гостивший в Ясной Поляне в 1879 году. Рассказ Щеголёнкова произвел на Толстого сильное впечатление, но понадобилось четверть столетия для того, чтобы в его творческом сознании созрело художественное произведение на эту тему.

Процесс обдумывания нового произведения часто бывал для Толстого очень трудным. В 1870 году, работая над романом из эпохи Петра I, оставшимся, к сожалению, незаконченным, Толстой писал Фету:

«Я тоскую и ничего не пишу, а работаю мучительно. Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я *принужден* сеять. Обдумать и передумать всё, что может случиться со всеми будущими людьми предстоящего сочинения, очень боль-

¹ Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 263.

шого, и обдумать миллионы возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1000000,— ужасно трудно» (61, 240).

Набросав вчерне новое произведение, Толстой отдавал его в переписку, обычно поручая это самому близкому в этот момент человеку. Переписанный набросок клался ему на письменный стол. Толстой начинал исправлять и дополнять. Первоначальный набросок постепенно увеличивался в два-три раза, вновь переписывался, вновь клался на письменный стол и вновь исправлялся. И так два, три, пять, десять и более раз. Эту манеру бесконечного исправления и переработки написанного Толстой усвоил себе с самого начала своей литературной деятельности. Работая над своей первой повестью «Детство», он заносит в Дневник характерное для него замечание: «Надо навсегда отбросить мысль писать без поправок. Три, четыре раза — это еще мало» (46, 144). Этому правилу он оставался верен всю свою жизнь.

III

В 1851 году Толстой записал в Дневнике: «Все сочинения, чтобы быть хорошими, должны, как говорит Гоголь в своей прощальной повести («она выпелась из души моей»), выпеться из души сочинителя»¹.

Много лет спустя, в 1908 году, он об этом же писал Леониду Андрееву: «Писать надо... только тогда, когда мысль, которую хочется выразить, так неотвязчива, что она до тех пор, пока, как умешь, не выразишь ее, не отстанет от тебя» (78, 218).

И Толстой не позволял себе писать художественное произведение, когда не чувствовал этой неотвязчивости художественных замыслов. 6 декабря 1908 года он записывает в Дневнике: «Художественное хочется, но не начинаю, потому что нет такого, что бы приспичило, такого, что не могу не писать, так же, как жениться только тогда, когда не могу не жениться» (56, 162).

Какие же это должны быть условия, чтобы мысль до такой степени завладевала писателем? Об одном таком условии Толстой говорил много раз. По его глубокому убеждению, ав-

¹ Занялся от марта — мая 1851 года. Под «прощальной повестью» Гоголь разумел второй том своих «Мертвых душ». Приведенные слова Гоголя см. в его «Завещании» («Выбранные места из переписки с друзьями»). Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 221).

тор должен любить своих героев, иначе дело не пойдет. Еще в молодые годы, начав рассказ «Святочная ночь», он отметил в Дневнике: «...начатый рассказ не увлекает меня. В нем нет лица благородного, которое бы я любил» (46, 158).

То же самое он через сорок лет повторил о романе «Воскресение». После пятилетней работы над ним он однажды записал в Дневнике: «...понял, отчего у меня не идет «Воскресение». Ложно начато. Я понял это, обдумывая рассказ о детях — «Кто прав?». Я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они — предмет, они — положительное, а то — тень, то — отрицательное». И далее: «Надо начать с нее» (53, 69). Действительно, первые редакции романа начинались с описания барина Нехлюдова, а надо было, как убедился Толстой, начать с человека из народа — с Катюши Масловой.

IV

Когда Толстой бывал удовлетворен своим замыслом и втягивался в работу, он уже совершенно отдавался ей.

В 1878 году, когда у него шла усиленная работа над романом из эпохи декабристов, он писал П. Н. Свистуну: «Работа моя томит и мучает меня, и радует и приводит то в состояние восторга, то уныния и сомнения; но ни днем, ни ночью, ни большого, ни здорового, мысль о ней ни на минуту не покидает меня» (62, 459).

И через двадцать лет, всецело поглощенный романом «Воскресение», Толстой писал В. Г. Черткову: «Я теперь решительно не могу ничем другим заниматься, как только *«Воскресением»*. Как ядро, приближающееся к земле все быстрее и быстрее, так у меня теперь, когда почти конец, я не могу ни о чем, — нет, не не могу, — могу и даже думаю — но не хочется ни о чем другом думать, как об этом» (88, 145).

Если таким было душевное состояние Толстого во время писания, то, разумеется, нельзя думать, что он писал спокойно, бесстрастно. Этого никогда не было. Об этом имеется свидетельство его самого и многих мемуаристов.

В 1864 году, во второй год его работы над «Войной и миром», Толстой некоторое время провел в Москве, где лечил сломанную при падении руку. Почти ежедневно он писал Софье Андреевне и в одном из писем сообщал: «Нынче поутру, около часу диктовал Тане, но не хорошо, спокойно и без волнения, а без волнения наше писательское дело не идет» (83, 81).

Позднее, в 1867 году, когда Толстой продолжал работу над романом, Софья Андреевна записала в дневнике: «Левочка всю зиму раздраженно, со слезами и волнением пишет»¹.

«Раздражение» на языке того времени означало подъем, повышенное состояние. Этим объясняется, между прочим, то, что роман «Война и мир» при своем колоссальном объеме насчитывает наименьшее количество черновых рукописей. Тут целый ряд сцен, которые удовлетворили Толстого сразу, и он после первой переписки направил их в печать.

Это подтверждает и такое наблюдение: в черновых рукописях романов «Война и мир» и «Анна Каренина» имеется большое количество странных авторских описок — не таких, когда одна буква написана вместо другой, а совершенно нелепых и бессмысленных. Так, в рукописи «Войны и мира» мы находим такую фразу: «Княжна Марья ступала всей оключиной» (!). В рукописи «Анны Карениной», там, где описывается, как Левин привел телушку на выставку скота, мы читаем: «Телка Левина задней головой чесала за ухом» (!).

Я призадумался над этими описками. Они неспроста. Одно из двух: или Толстой, пиша данную строку, уже мыслью своей уходил далеко вперед и потому писал совершенно механически, или же он делал такие удивительные описки оттого, что в эти минуты уже бывал не только утомленным, но и совершенно истомленным своим каторжным трудом.

Еще одна любопытная деталь. Роман «Война и мир» Толстой начинал пятнадцать раз, «Анну Каренину» — десять раз, но первые свои наброски он никому не читал и не отдавал в переписку — они долго оставались у него в столе. Почему это так происходило? Прежде всего, конечно, потому, что он ими был недоволен и собирался их доработать. Но, по-моему, была еще и другая причина. Она заключалась в том, что процесс художественного творчества был для Толстого исключительно сокровенным, задушевым. Ему были дороги эти первые проблески творческой мысли, он не хотел ими ни с кем делиться. Поэтому он не показывал свои наброски никому, даже в то время очень близкой ему жене.

V

Внешние поводы, которые заставляли Толстого братья за перо, были разнообразны. Например, рассказ актера В. Н. Андреева-Бурлака о том, как он однажды ехал в поезде

¹ «Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1860—1891». М., 1928, стр. 97.

и незнакомый человек рассказал ему о своей несчастной семейной жизни, вызвал на свет «Крейцерову сонату». Роман «Воскресение», пьесы «Власть тьмы» и «Живой труп» имеют в своей основе судебные дела. Но Толстой здесь использовал только внешний сюжет. Типы тех лиц, которых касались судебные дела, не были им приняты. Он дал действующим лицам совсем другую психологическую окраску.

Толстой не был затворником. Его усиленно интересовала окружающая жизнь. И она обильно снабжала его материалом для творчества.

Толчки к творчеству бывали чрезвычайно разнообразными, но требование Толстого к самому себе было неизменно: идея и тема сочинения должны были его захватить. А когда он втягивался в работу, то произведения его всегда разрастались вширь и в глубину.

Особенно это видно на творческой истории «Анны Карениной». Литературный критик Н. Н. Страхов читал «Анну Каренину» в первой редакции. Тогда роман носил исключительно семейно-психологический характер. Социальные ноты звучали только в сценах, где обличается светское общество. Роман писался на протяжении трех лет, замысел его расширялся и видоизменялся. И наконец это произведение превратилось в художественное создание, равного которому нет в мировой литературе. Н. Н. Страхов по этому поводу писал Толстому: «Не могу надивиться на то, что вышло из «Анны Карениной»¹.

И. С. Тургенев, которого Толстой считал исключительно чутким ко всему художественному, рассказывал: «Когда я прочитал свидание Анны с сыном, книга выпала из моих рук: можно ли так хорошо писать?!»² А ведь таких шедевров в «Анне Карениной» множество. И они появились не сразу, а по мере движения романа вперед, в процессе его художественной отделки.

Как настоящий взыскательный художник, Толстой много работал не только над общей композицией своих произведений и обрисовкой характеров героев, но и над отдельными об-

¹ Из письма Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому от 10 марта 1877 года. Точный текст: «Когда подумаю о том, что вышло из Анны Карениной, то не могу надивиться» («Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894». СПб., 1914, стр. 107).

² См.: Н. Я. Стечкин. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе. М., 1903. Точный текст: «Некоторые его страницы, например, свидание Анны Карениной с сыном,—какое совершенство! Когда я прочитал эту сцену, у меня книга из рук выпала» (стр. 8).

рами. Когда он писал «Воскресение», он долго искал и все не находил яркого образа для описания глаз Катюши Масло-вой, которая, по замыслу автора, должна была быть очень привлекательной девушкой. Но вот однажды вечером он выходит из своего кабинета в залу веселый, оживленный и говорит своим домашним и гостям:

— Нашел! Как мокрая смородина...

И в романе появились строки: «Катюша взглянула на Нехлюдова своими черными, как мокрая смородина, глазами»¹.

VI

Вопрос о том, как Толстой создавал типы и характеры, остается недостаточно исследованным. Вместе с тем существует множество свидетельств, которые позволяют воссоздать этот творческий процесс.

Рассказы очевидцев о том или другом событии Толстой предпочитал позднейшим письменным записям и воспоминаниям о том же событии. Так, библиотекарь чертковской библиотеки в Москве Н. П. Петерсон рассказывает, что в эпоху работы над «Войной и миром», в 1868—1869 годах, Толстой однажды попросил его разыскать материалы о Верещагине, который в 1812 году генерал-губернатором Москвы Растопчиным был отдан народу на растерзание, как изменник. «Помню, — рассказывает Петерсон, — я собрал множество рассказов об этом событии, газетных и других, так что пришлось поставить особый стол для всей этой литературы. Лев Николаевич что-то долго не приходил, а когда пришел и я указал ему на литературу о Верещагине, то он сказал, что читать ее не будет, потому что в сумасшедшем доме встретил какого-то старика — очевидца этого события, и тот ему рассказал, как это происходило»².

Несомненно, что Толстой брал свои типы из жизни. Но как он их брал?

Когда только что появились в «Русском вестнике» первые главы романа «Война и мир», тогда еще носившего название «Тысяча восемьсот пятый год», знакомая Толстого и его даль-

¹ Точный текст: «Катюша, сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу» (32, 45).

² Н. П. Петерсон. Из записок бывшего учителя. Сб. «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I. М., 1955, стр. 105.

няя родственница княгиня Л. И. Волконская обратилась к нему с вопросом: кто такой изображенный им в романе князь Андрей Болконский. Толстой 3 мая 1865 года отвечал ей следующим письмом:

«Очень рад, любезная княгиня, тому случаю, который заставил вас вспомнить обо мне, и в доказательство того спешу сделать для вас невозможное, то есть ответить на ваш вопрос.

Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить... Я постараюсь сказать, кто такой мой Андрей.

В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти. Так вот вам, любезная княгиня, совершенно правдивое, хотя от этого самого и неясное объяснение того, кто такой Болконский» (61, 80—81).

Этим словам Толстого как будто противоречит тот общеизвестный факт, что в лице Ростовых и Болконских Толстой в «Войне и мире» изображал своих предков Толстых и Волконских, что в черновых рукописях романа они так и фигурируют под своими настоящими именами. Однако отнюдь нельзя сказать, что в лице Ростовых и Болконских мы имеем совершенно точные портреты предков автора. Ответ на вопрос, как именно пользовался Толстой так называемыми прототипами в своих произведениях, дал сам Толстой в своей мало кому известной беседе с забытым писателем Мошиным, происходившей 3 мая 1903 года. Мошин спросил Толстого:

«— Вот по поводу типов с натуры: меня интересует одно... как будто противоречие... Когда читаешь произведения Гоголя, Мопассана, Ваши, Лев Николаевич, поражаешься реальностью типов, правдивостью. Ясно, что написано многое с натуры. И сами Вы, кажется, подтверждали, что часто писали с натуры.

— Да,— сказал Лев Николаевич,— я часто пишу с натуры. Прежде даже и фамилии героев писал в черновых работах настоящие, чтобы яснее представлять себе то лицо, с которого я писал. И переменял фамилии, уже заканчивая отделку рассказа... Но я думаю так, что если писать прямо с натуры одного какого-нибудь человека, то это выйдет совсем не типично — получится нечто единичное, исключительное и неинтересное. А нужно именно взять у кого-нибудь его главные, характерные черты и дополнить характерными чертами других людей, которых наблюдал. Тогда это будет типично. Нужно наблюдать много однородных людей, чтобы создать один определенный тип»¹.

Эти слова самого Толстого, записанные, по-видимому, довольно точно, проливают некоторый свет на процесс создания им типов своих художественных произведений. Совершенно несомненно одно: Толстой никогда не был писателем-фотографом. От фотографичности он отступал даже в своих исторических романах, не боясь в известных случаях отходить от исторических документов, если сведения, в них излагаемые, не соответствовали тому представлению об историческом лице, которое он себе составил.

Чрезвычайно характерное для Толстого введение нового действующего лица было сделано им в то время, когда он в первый раз увидел на сцене свою комедию «Плоды просвещения», разыгрываемую в Ясной Поляне силами его домашних и знакомых. По поводу роли так называемой «людской кухарки», ворчавшей на господ за их требовательность и причуды, Толстой сказал:

— К этой кухарке непременно должен ходить какой-нибудь старенький спившийся повар, которого она жалеет².

И такое лицо было им введено. «Должен ходить» означало в данном случае то, что по всему своему многолетнему жизненному опыту Толстой видел, что такое лицо в данной обстановке и среди изображенных им других лиц является необходимым.

¹ Алексей Мошин. Ясная Поляна и Васильевка. СПб., 1904, стр. 29, 30—31.

² Из воспоминаний А. В. Цингера «В Ясной Поляне четверть века назад». Точный текст: «Среди разговора о втором действии «Плодов просвещения» он (Толстой) вдруг с досадой покачал головой и сказал: «Ай-ай-ай! Что я забыл! Целую интересную роль. В кухню непременно должен придти этакий старенький, пьяненький повар» («Русское слово», 31 декабря 1914 г., № 300).

VII

Условием красоты в обрисовке характеров, как выразился Толстой в Дневнике от 22 сентября 1852 года, является «резкость, ясность», достигаемая смелым накладыванием теней (46, 142). Этого мнения Толстой придерживался и в поздние годы. Так, работая над «Хаджи-Муратом», он 7 мая 1901 года записал в Дневнике:

«Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, которую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Хаджи-Мурате и Марье Дмитриевне» (54, 97) ¹.

В то же время характеры должны отличаться разносторонностью. 21 марта 1898 года, в период занятий той же повестью «Хаджи-Мурат», Толстой записал в Дневнике: «Есть такая игрушка английская реершю ², под стеклышком показывается то одно, то другое. Вот так-то показать надо человека — Хаджи-Мурата: мужа, фанатика и т. д.» (53, 188).

То, что особенно портит художественное произведение, удаляет его от совершенства, — это желание быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя. По мнению Толстого, это исключает простоту. А простота — необходимое условие прекрасного.

Толстой предостерегал начинающих писателей от всякого преувеличения в выражениях своих мыслей и чувств. Начинаящему писателю В. Ф. Краснову он писал 24 августа 1910 года: «Остерегайтесь только преувеличения. Лучше не договорить, чем переговорить» (82, 118—119).

Толстой был противником всяких искусственных украшений литературных произведений.

VIII

В одной из записей Дневника 1890 года мы читаем:

«Странное дело — эта забота о совершенстве формы. Не даром она. Но не даром тогда, когда содержание доброе. На-

¹ Толстой здесь имеет в виду тип старика крестьянина, выведенный А. П. Чеховым в повести «В овраге» («Жизнь», 1900, № 1). По поводу этой повести Толстой писал М. Горькому 9 февраля 1900 года: «Как хорош рассказ Чехова в «Жизни». Я был очень рад ему» (74, 303).

² Калейдоскоп (англ.).

пиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, ее бы не читали и одна миллионная тех, которые читали ее теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать ее совершенной художественно — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое» (51, 13).

Незнакомому ему писателю А. Н. Соколову по поводу его сочинений Толстой писал 30 октября 1903 года: «Имейте ввиду, что мало того, чтобы мысли сочинения были верны, надо уметь их высказать так, чтобы было всем понятно и, главное, не сказать ничего лишнего. А для этого нужен большой труд» (74, 220).

Именно так работал Толстой. Он много трудился над формой своих произведений, был ли это большой роман или небольшой рассказ. Работа эта была во всех случаях огромная.

Толстой всегда искал новую форму для своих произведений и вместе с тем сурово осуждал погоню за формой ради самой формы. Такую погоню он наблюдал у современных ему декадентов и был убежден, что это происходит у них от отсутствия глубокого и важного содержания. Когда есть важное содержание, которое тебя захватывает, говорил он, то чувствуешь потребность его выразить лучшим образом, и тогда, в процессе кропотливой работы, возникает новая форма.

Толстой придавал форме произведения большое значение. Мы имеем целый ряд свидетельств о том, как Лев Николаевич приветствовал создание новых форм. «Чехов, как и Пушкин, — писал он, — двинул вперед форму. Это большая заслуга»¹.

В 1857 году, когда Толстой вместе с Тургеневым был в Париже, они много беседовали об искусстве. Однажды, возвращаясь из театра, они заговорили о форме русских классических произведений. Они перебрали в уме все самое замечательное — «Героя нашего времени» Лермонтова, «Записки из Мертвого дома» Достоевского, «Былое и думы» Герцена, романы Тургенева — и пришли к заключению, что каждый боль-

¹ Запись в Дневнике от 3 сентября 1903 года. Точный текст: «Разговаривая о Чехове с Лазаревским, уяснил себе то, что он, как Пушкин, двинул вперед форму. И это большая заслуга» (54, 191). Б. А. Лазаревский так записал слова Толстого: «Чехов!.. Чехов — это Пушкин в прозе. Вот, как в стихах Пушкина каждый может найти что-нибудь такое, что пережил и сам, так и в рассказах Чехова, хоть в каком-нибудь из них, читатель непременно увидит себя и свои мысли» (Б. А. Лазаревский. В Ясной Поляне. «Международный толстовский альманах». Сост. П. Сергеевко. М., «Книга», 1909, стр. 92).

шой художник вырабатывает свою собственную новую форму. Но форма эта не создается искусственно, а появляется в результате того, что художнику надо высказать много нового. Поэтому он и работает над новой формой, которая наиболее совершенно выражает его замысел.

Новая форма творений Толстого не всегда сразу доходила до читателей. Когда вышла в свет «Анна Каренина», один из старых знакомых Льва Николаевича, профессор С. А. Рачинский, написал ему, что в романе нет единой архитектуры; в нем якобы развиваются две ничем между собой не связанные, обособленные линии: линия Анны, Каренина и Вронского и линия Левина и Кити. «Как обрадовался я,— писал Рачинский,— знакомству Левина с Анною Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представляется случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал. Но Вы не захотели — бог с Вами» (62, 378).

Суждение это задело Толстого за живое, и он ответил:

«Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. 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... Верно, вы ее не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью — то самое, что для меня делало это дело значительным,— эта связь там есть; посмотрите — вы найдете» (62, 377).

Это высказывание Толстого проясняет «архитектуру» романа. Упомянутые две линии связаны между собою не прямым образом, а по внутреннему контрасту. Брак Анны и брак Левина связаны не тем, что герои знакомы друг с другом, а тем, что «семейная мысль» поворачивается в них то одной, то другой стороной. Это и есть та глубинная внутренняя связь, о которой пишет Толстой.

IX

Допустимо ли прямое вмешательство автора в его произведения? Должен ли писатель открыто высказывать свои взгляды? Эти вопросы интересовали Толстого.

К периоду работы над «Анной Карениной» относится его беседа с одним из студентов. Толстой задал ему вопрос: «Помните, в романе есть глава, где описывается исповедь Ле-

вина перед свадьбой, разговор между Левинным и священником. Как по-вашему, на чьей стороне я, автор,— на стороне Левина или священника?» Студент не смог ответить. И Толстой сказал:

— Я четыре раза переделывал эту сцену, потому что мне казалось, что видно, на чьей я стороне. А опытом я пришел к заключению, что читателю больше всего нравятся такие произведения, где не видно, на чьей стороне автор.

Действительно, в «Анне Карениной» вмешательство автора в поступки и слова действующих лиц минимально. Но в разное время Толстой смотрел на это по-разному. Так, если возьмем «Войну и мир» или роман «Воскресение», то увидим, что вмешательство автора здесь чрезвычайно велико. В «Войне и мире» Толстой нисколько не скрывает своей антипатии к Наполеону и своего восхищения Кутузовым. В «Воскресении» он открыто обличает все устои царской России.

В 1908 году мне пришлось выслушать от Льва Николаевича важное замечание по этому вопросу. Его тогда посетил писатель И. Ф. Наживин, приехавший показать свои последние сочинения. И хотя Наживин очень старательно проводил в них мысли своего учителя, его писания Толстого совершенно не удовлетворяли. По этому поводу он сказал мне: «У него везде виден автор. Он все подсказывает читателю: это надо осуждать, над этим — посмеяться. А читатель этого не любит. Читатель любит сам разобратся».

Х

Пользовался ли Лев Николаевич планами, составлял ли он наброски отдельных сцен, эпизодов, характеров?

План всего произведения Толстой составлял очень редко. Сохранилось лишь несколько набросков планов к роману «Анна Каренина» и к пьесе «Власть тьмы». Большею частью он составлял планы к отдельным главам, частям или сценам. Таких заметок в его бумагах или на полях его черновиков очень много.

Лев Николаевич, когда находил удачный художественный образ или слово, спешил их записать, чтобы не забыть. И вот, к примеру, в черновиках «Анны Карениной» мы находим такую запись: «Плишел. Хочется смеяться и жалко. Распроважно». Что это такое? Это плановая заметка к известной сцене объяснения Алексея Александровича Каренина, когда он

узнал об измене жены. У него все внутри кипит от раздражения, гнева и обиды, и он, естественно, путает слова. Он говорит: «Вы только о себе думаете, а о другом человеке не думаете, вам все равно, что он пеле... педе... пелестрадал»¹. Далее сказано, что Анне было смешно слышать, как он путает слова, и ей стало жалко его.

В черновике первоначально был другой оборот, тот самый, который мы видели в черновой записи. Каренин должен был сказать вместо «пришел» — «плишел». Но в процессе работы Толстой нашел другое, значительно лучшее, выражение душевного состояния Каренина — знаменитое «пелестрадал», которое заменило запланированное «плишел».

XI

Начиная новое произведение, Толстой не жалел сил для изучения тех обстоятельств и жизненных фактов, которые будут фигурировать в нем.

Известно, что во время работы над романом «Война и мир» Толстой ездил на Бородинское поле и составил план сражения. Работая над романом из эпохи декабристов, он специально ездил в Петербург осмотреть Петропавловскую крепость, где они были заточены. А сколько труда положил он на то, чтобы в романе «Воскресение» вполне точно изобразить незнакомые ему условия тюремной жизни! Он добивался разрешения осмотреть какую-нибудь московскую тюрьму, но разрешения этого не получил. Тогда он обратился к одному из своих знакомых, влиятельному лицу в городе Орле, с просьбой устроить ему посещение орловской тюрьмы, что и удалось сделать. И Толстой с этой целью специально ездил в Орел. Позднее он пригласил к себе домой надзирателя московской Бутырской тюрьмы, с тем чтобы тот, читая корректуры романа, указал все неточности в описании тюремного быта, которые могли в нем встретиться.

Прежде чем описать шествие по городу арестантов, отправляемых в Сибирь, Толстой, узнав от того же надзирателя Бутырской тюрьмы, когда предстоит отправка очередной партии, в назначенный день и час явился к воротам тюрьмы и проделал с арестантами весь путь до Казанского вокзала.

¹ Точный текст: «Да, вы только себя помните, но страдания человека, который был вашим мужем, вам не интересны. Вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... педе... пелестрадал» (18, 384).

Когда однажды в тот же период работы над «Воскресением» в Ясную Поляну явился рабочий, сидевший в тюрьме за участие в стачке, Лев Николаевич стал его жадно расспрашивать и, как записала в дневнике Софья Андреевна, «так и впился в его рассказы»¹.

Толстой был крайне требователен к писателям, которые описывают те или иные факты жизни, требователен к подробностям и даже мелочам. Иногда ему попадалась совершенно неважная деталь, от которой рассказ в целом не страдает, но Толстого она коробила.

Например, у В. Г. Короленко есть очерк «В ночь под светлый праздник». В нем изображается пасха, пасхальная заутреня. В церкви поют «Христос воскрес». В этот момент, пользуясь тем, что начальство находится в церкви, арестант бежит из тюрьмы. И часовой в него стреляет. Перед читателем, с одной стороны, церковные гимны любви и всепрощения, а с другой — ужасающее насилие. Этот резкий диссонанс и составляет основу рассказа Короленко.

Казалось бы, эта тема должна была прійтись Толстому по душе. Но в рассказ Короленко вкралась такая неточная деталь: когда арестант бежит, светит полная луна. И для Толстого этого было вполне достаточно, чтобы забраковать весь рассказ. Дело в том, что христианская пасха всегда приходится на то время месяца, когда полнолуние уже кончилось. Эта маленькая неточность испортила Толстому впечатление от хорошего рассказа. И когда это дошло до Короленко, он эту оплошность немедленно исправил.

Итак, кроме природного дарования, Толстой считал необходимым для писателя еще два условия: безукоризненное знание тех явлений, которые описываешь, и упорную работу над своими произведениями.

XII

В мае 1909 года, говоря о суждениях недаровитых людей о художественных произведениях высокого достоинства, Толстой сказал:

«Он читает, и ему кажется все так просто: «Тут ничего нет особенного, это и я так напишу», и он садится и начинает

¹ «Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1897—1909». М., изд-во «Север», 1932, стр. 85.

писать. А того не знает, каким огромным, упорным трудом далась автору эта простота,— путем бесконечных вымарываний, вычеркиваний всего ненужного, переделок...»¹

Изучение того, что было сделано его предшественниками в той области, в которой он работает, Толстой считал обязательным для каждого писателя. Он говорил: правильный путь такой — усвой то, что сделали твои предшественники, и иди дальше.

Уже будучи автором «Детства» и «Отрочества», «Севастопольских рассказов», «Казаков», «Войны и мира» и написав вчерне «Анну Каренину», Толстой 10 апреля 1873 года писал П. Д. Голохвастову: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу, прочтите с начала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал, и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение» (62, 22).

И в 1908 году, уже восьмидесятилетним стариком, Толстой вновь перечитывает Пушкина. В сентябре этого года он однажды при мне сказал:

— Я недавно перечитывал Пушкина. Как это полезно! Все дело в том, что такие писатели, как Пушкин и некоторые другие, может быть и я в том числе, — оговорился он, — старались вложить в то, что они писали, все, что они могли. А теперешние писатели просто швыряются сюжетами, словами, сравнениями, бросают их как попало².

Усиленный и упорный труд над отделкой своих произведений Толстой ставил себе за правило с самых первых лет своей литературной деятельности.

В Дневнике от 8 января 1854 года Толстой конкретно указывает порядок обработки произведений: «Нужно писать начерно, не обдумывая места и правильности выражения мыслей. Второй раз переписывать, исключая все лишнее и давая настоящее место каждой мысли. Третий раз переписывать, обрабатывая правильность выражения» (46, 224).

В письме к начинающему писателю Ф. А. Желтову Толстой писал в 1887 году: «Надо, главное, не торопиться писать, не скучать поправлять, переделывать, десять, двадцать раз одно и то же» (64, 40). Более подробно развивает Толстой эту мысль в письме к В. Г. Черткову от 13 февраля 1887 года по поводу пьесы начинающего писателя Н. Н. Иванова: «Надо,

¹ Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 255—256.

² Там же, стр. 204.

чтобы он выучился задерживать в себе свои мысли, с тем, чтобы они перерабатывались, чтобы из 1000 мыслей избиралась одна, и потом эта одна мысль из 1000 мест, в которые она может быть помещена, находила бы, наконец, одно свойственное ей место. В этом и еще многом другом подобном состоит внутренняя работа писателя, предшествующая писанию...» (87, 27) ¹.

XIII

Толстой напряженно работал над языком своих произведений. У него перед глазами всегда был воображаемый читатель. Это не было постоянное, неизменное лицо, — он менялся. Сначала это была интеллигентная публика, люди образованного класса, а под конец жизни им стали мужики и рабочие. На них он равнялся, создавая свои произведения.

Порою читателей смущают в произведениях Толстого длинные, тяжелые периоды. Вот, к примеру, начало романа «Воскресение»: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и ни выгоняли всех животных и птиц, — весна была весной даже и в городе» (32, 3). В «Казаках» и «Войне и мире» есть еще более пространные периоды, и некоторые близорукие критики думают, что Толстой ставит слова как попало, не заботится о языке.

Это большая ошибка. Обширный, распространенный период Толстого вызывается самим содержанием его произведений. Жизнь описывается в них столь широко, события столь переплетены, что если бы их описать короткими предложениями, они не передавали бы всю многогранность, взаимосвязь и взаимообусловленность явлений, картина действительности была бы обеднена.

Толстой работал и над отдельным словом. Известно, что он очень любил пословицы, поговорки, меткие народные выражения. В его дневниках и записных книжках их — сотни.

¹ Слова Толстого относятся к комедии Н. Н. Иванова «Грех», предложенной им для издания в «Посреднике». Комедия не увидела света. Ее рукопись хранится в Государственном музее Л. Н. Толстого.

На Кавказе, например, он от кого-то слышал выражение: «Сердце билось как голубь». Толстой это подхватил и в повести «Детство», где он описывает свою детскую любовь к Сонечке Колошиной, употребил эту фразу: «Сердце у меня билось как голубь»¹.

В «Анне Карениной» знаменитая фраза камердинера Стивы Облонского «все образуется» тоже не выдумана Толстым. Он ее где-то слышал. Гораздо раньше, когда однажды Софья Андреевна сообщала ему о разных своих затруднениях, он ответил ей: «Не придавай ты этому значения, все образуется».

Работая над языком, Толстой придавал особенное значение исключительно всех слабых, неясных мест. Сокращение, исключение всего лишнего, не безусловно необходимого Толстой считал основным приемом художественной работы над языком. 16 октября 1853 года он записал в Дневник следующее правило: «Перечитывая и поправляя сочинение, не думать о том, что нужно прибавить (как бы хороши ни были проходящие мысли), если только не видишь неясности или недосказанности главной мысли, а думать о том, как бы выкинуть из него как можно больше, не нарушая мысли сочинения (как бы ни были хороши эти лишние места)» (46, 288). Через две недели в том же Дневнике он кратко формулирует это правило в следующих словах: «Всякое оконченное начерно сочинение пересматривать, вымарывая все лишнее и не прибавляя ничего. Это первый процесс» (46, 189).

Тем, что Толстой всю жизнь следовал этому правилу, объясняется в черновых редакциях его сочинений огромное количество вычеркнутых мест, а также большое количество отброшенных им начал различных его художественных произведений.

Выбирать, исключать, строжайшим образом критиковать самого себя — этот совет постоянно давал Толстой всем пишущим. Другу своему, П. И. Бирюкову, он писал 13 ноября 1889 года:

«Только просевайте хорошенько. Все, что покажется не совсем ясным, натянутым,— у вас это бывает в рассуждениях,— выбрасывайте и дожидайтесь, чтоб созрело» (64, 333).

«Главное, не бойтесь выключать,— писал Толстой В. Г. Черткову 4 мая 1898 года.— Надо как с уравнениями поступать, приводя их в простейший вид... Со мной всегда так бывает:

¹ «Детство», гл. XXIII. Точный текст: «Сердце билось как голубь, кровь беспрестанно прилиwała к нему, и хотелось плакать» (1, 74).

выключаешь слабое, мало существенное, и невольно по дороге вставляешь кое-что существенное, и то, что прежде возвышалось,— опускается, а возвышается совсем другое, новое, и понемногу все меньше остается жира и все больше мускулов» (88, 96—97).

Почему следует в интересах большего впечатления на читателя как можно больше сокращать литературное произведение — на этот вопрос Толстой при мне в одном из разговоров в апреле 1908 года ответил следующими словами:

— От сокращения изложение всегда выигрывает. Я думаю, это и во всех искусствах так же. Если читатель услышит болтовню, то он не относится со вниманием. Нужно сразу схватить читателя и не выпускать его, не выпускать из того подъема, в который он поднялся¹.

Эту задачу — непрестанно держать читателя в состоянии того подъема, в который он поднялся под влиянием чтения литературного произведения,— Толстой ставил главной целью своей литературной деятельности.

¹ Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым, стр. 144.

В. Г У С Е В

ТОЛСТОЙ
И СТИЛЕВЫЕ
ИСКАНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ
СОВЕТСКОЙ
ПРОЗЕ



Влияние Толстого на советскую литературу настолько многослойно, оно так невычленимо из капиллярной жизни стилей, что универсальное изучение его, по-видимому, уже невозможно.

Но, как известно, каждая эпоха порождает «нового» Льва Толстого, и любопытно взглянуть, чем же сейчас особенно интересен именно Толстой. Однако и эта задача не может быть решена в полном объеме, по сходным причинам.

Затрудняет дело и то обстоятельство, что сфера, которую можно условно обозначить «текущая литература и мировой классический контекст», на практике методически не разработана, и опасность смешения критериев подстерегает тут на каждом шагу; а между тем вопрос этот, применительно к нашей современной литературе, становится наболевшим.

В 60-е годы нарастает новый пристальный интерес к большой классике. В 70-е он еще очевидней.

Острота ситуации в том, что, при нынешнем общем и как бы само собой разумеющемся новом внимании к Толстому, конкретная роль его в стилевых поисках прозы последних десятилетий не совсем ясна. Довлеет эта инерция «само собой разумеющегося», и критика мало занимается подробностями. Равномерный пиетет к Толстому, подогреваемый регулярными экранизациями, спектаклями, радиопостановками, чтением по радио, статьями на случай, поддерживает иллюзию.

Есть, на мой взгляд, несколько проблем, так или иначе актуальных для нашей нынешней прозы, при размышлении о которых не обойтись без имени Толстого; и отсутствие исследований на эти темы уже порождает пробелы в понимании происходящих процессов.

Первейшая из них — проблема нравственного начала в искусстве — взятого, конечно, не само по себе, в абстрактном его выражении, а как фактор поэтики.

Вообще невозможно говорить о влиянии Толстого на последующую литературу, не затронув, хотя бы и бегло, вопроса о трактовке им соотношения нравственного и эстетического начал. О трактовке, взятой в проекции на современное Толстому понимание этого вопроса. Влиятельные тогда мнения, и, например, кантианское, были Толстому хорошо известны. Острота проблематики тем выше, что некоторые интересные и популярные ныне концепции прозаического творчества касаются этого вопроса именно применительно к Толстому, в его внутреннем отношении, например, к Достоевскому.

Не надо быть особенно смелым, чтобы утверждать, что тот подчеркнута нравственный пафос, который считается одним из отличительных признаков всей большой русской классики, мы прежде всего внутренне связываем с именами трех-четырёх гениев, среди которых имя Толстого всегдашнее.

Как известно, отношение самого Толстого как к нравственному началу в искусстве, так, в связи с этим, и к самому искусству было неровным. Проблема «мораль — красота», столь остро ощущаемая всеми крупнейшими умами XVIII—XIX сто-

летний, для Толстого была не только общекардинальной, но и неизменно просто практической. Природа наделила его величайшим художественным талантом и «при этом» величайшими нравственно-философскими требованиями; в глубине все это, конечно, едино, но в слове выражается по-разному. Толстой с самого начала полагал, что искусство духовно не исчерпывается проблемой красоты; но этого ему было мало, он любил идти до конца. Однако найти окончательное решение этой проблемы было трудно. Философско-теоретический пунктир его колебаний — от речи в Обществе любителей российской словесности до трактата «Что такое искусство?», статьи «О Шекспире и о драме» и некоторых поздних записей в Дневниках, а также бесед, записанных Н. Н. Гусевым, и др. В речи Толстой близок популярному в то время тезису «Истина, добро, красота»; он резко «сталкивает лбами» вечное и временное, духовное и публицистическое начала в искусстве и, отдавая должное предшествующему этапу литературы как подготовительному, сам при этом ратует за «полное, всестороннее сознание... в котором одинаково должны отразиться как народная любовь к добру и правде, так и народное созерцание красоты в известную эпоху развития». Как известно, Толстой в это время был не чужд и самого идеала «чистой красоты». Правда, в его художественной практике это тотчас оказалось связано с некоторыми просчетами («Альберт» и др.); ощущение мира как чистой красоты было неорганично для Толстого; лишь напор мощной нравственно-художественной идеи порождал девятые валы его вдохновения, «попутно» к конечной цели повествования как бы между прочим рождавшие образы *толстовской* силы; однако же и впоследствии, особенно в своих суждениях о стихах (Фет, Тютчев, Некрасов), Толстой не раз возвращался к тем же настроениям.

Вообще в теоретических и вкусовых суждениях Толстого необыкновенно много внешне и очевидно противоречивого; достаточно проследить, например, его мнения о Пушкине. Вещь обычная в литературе, но у Толстого особенно заметная. Происходит это, вероятно, оттого, что Толстой, как всякий гений, стремится соединить в своей душе концы мироздания, обрести полноту духовной гармонии, освоения мира; но поскольку «концы», интересующие его, отстоят друг от друга слишком далеко или находятся в состоянии крайнего взаимного напряжения, при внутреннем единстве их (что особенно мучит), то и в «речениях» Толстого странно было бы искать формальной логики и последовательности. Сам Толстой вполне сознавал

эту проблематику и, «прочно» не любя Гегеля (см. и позднюю статью «О Гоголе» — 1909), писал:

«У слабых мыслителей, Гегель, Cousin, разорвав систему, приходишь в непосредственное сношение с *пустым* человеком, от которого нечего взять.

Толпа же любит систему. Толпа хочет поймать всю истину, и так как не может понять ее, то охотно верит.

Гёте говорит: истина противна, заблуждение привлекательно, потому что истина представляет нас самим себе ограниченными, а заблуждение всемогущими. Кроме того, истина противна, потому что она отрывочна, непонятна, а заблуждение — связно и последовательно» (1870; 48, 345).

Здесь Толстой предваряет «антисистемные» тенденции, популярные в конце XIX—XX веков, но для нас-то сейчас, конечно, важен уже сам факт сознания им сложности его положения.

Теоретически уже отвергая искусство ради чистой морали, он в то же время «как ни в чем не бывало» хвалит Фета за сугубо «лирическую дерзость», противопоставляет его и Тютчева Некрасову по принципу близости истинной красоте; в своих знаменитых статьях, начав с полного отрицания искусства, он затем все-таки приходит к признанию искусства нравственно-го вопреки безнравственному, причем критерии деления зыбки: в безнравственных попадают и Бетховен, и Вагнер, и Гёте, и Шекспир, и отчасти Пушкин; грозно-печально провозгласив в старости: «Думал нынче об искусстве. Это игра» (1896; 53, 116), — все-таки пишет «Воскресение» «в прежней манере», причем претендуя вовсе не на игру, а на решение последних моральных проблем; не принимая Шекспира и все новейшее искусство, умиляется бесхитростным творениям посредственных писателей и видит в них высшую творческую естественность, — что, если подумать, вообще-то вполне оправданно с его, толстовской, теоретической точки зрения этих лет; ругая за слабость мысли Гоголя, который все замутил, противопоставляет ему Пушкина, который будто бы знал про себя, что искусство — дело несерьезное, и потому остался «незапутанным» и истинным («О Гоголе»). Пушкина, которого он же, Толстой, слишком часто то превозносил до небес, то низвергал с пьедестала, опять-таки соответственно своему общему духовному и эстетическому настрою.

Все это свидетельствует, в частности, и о том, что Толстой напряженно искал гармонический принцип в отношении нравственного и художественного начал; и, не находя его теорети-

чески, время от времени обрушивал на искусство свои известные филиппики.

Ясно, конечно, что столь мощное и постоянное напряжение нравственного чувства в его сочетании с чувством «чисто» художественным в особенно резкой форме сказывается в самом искусстве Толстого; действительно, это один из главных стилеобразующих факторов. Только могучая художественная интуиция спасала Толстого от порой нестерпимого натиска моральной дедукции и заданности в его романах, повестях и рассказах; многие из них были прямо задуманы как иллюстрация к тому или иному нравственному тезису, и только включаясь по ходу дела саморазвитие образа, характера, всего художественного мира, атмосферы, вся та любовь и теплота живой жизни, которые сам Толстой выразил в гениальных и гениально простых формулах («любил мысль народную», «любил мысль семейную»), сохраняли эстетические основы здания.

Так Гегель, доказывая свой тезис, по ходу дела написал все тома «Науки логики», «Философии природы» и «Философии духа». Толстой, этот Гегель в прозе, ненавидящий Гегеля, в этом аспекте выглядит еще интересней и драматичней: он — художник; впрочем, неоспоримость этого обстоятельства все-таки не уберегла его от упреков в дидактизме и неполноте артистизма, чистой гармонии. Иное дело, что сам Толстой прекрасно знал эту свою особенность, сознательно упорствовал в ней, и не только в связи с моралью (см. далее о стилистике); но факт есть факт. По В. Розанову, лишь Пушкин, Лермонтов были в русской литературе «золотого века» художники в полной мере; Толстой же, именно вследствие своего тяжелого морализма, недостаточно гармоничен.

Все это нас далее интересует в той степени, в которой сказалось на поэтике современных русских прозаиков.

В частности, в связи с последними работами и спорами, особенно резок вопрос об авторской «интонации» и о так называемой последней позиции в творчестве.

Толстой, озабоченный нравственным началом мира, неизменно ведет свое повествование в интонации как бы высшего существа, «господа бога».

Величайшая стилевая задача для художника состоит в том, чтобы при этом не сбиться в «поэзию двух измерений» — не перейти из объема в плоскость, из художественной идеи — в тезис. Надо сказать, характеристика художественной идеи с этой точки зрения всегда представляла наибольшую трудность.

Отсюда сегодняшняя популярность мысли о «диалогизме», «полифонизме», «амбивалентности» — о «раздвоенности» художественной идеи, о равенстве и единстве в ней «верха» и «низа» (по терминологии М. М. Бахтина), то есть высшей авторской позиции и живого жизненного материала. Совершенно ясно, что приобщение к этой линии мысли отстраняет те внутренние препятствия, которые в некоторых отношениях кажутся почти непреодолимыми (единство позиции и противоречивость непосредственного материала).

Однако же эта ситуация порождает новые трудности, которые схематично и коротко могут быть сформулированы следующим образом: как в произведении высокого искусства осуществляется «равенство низа и верха» с позициями... «верха», то есть высшей моральной авторской позиции. А такая позиция, несмотря на «диалогизм» любой амплитуды, всегда ощутима «за текстом» в высоком творчестве, что и не может быть иначе, ибо в противном случае (два-три логических хода) истина равна лжи, Пушкин — князю Шаликову, Отелло — Яго, Болконский — Анатолю Курагину, Алеша — Смердякову и т. п. Причем равен не *de facto*, а морально, в принципе. Однако же простая интуиция непосредственного чтения подсказывает нам, что, при всей громадной силе «саморазвития» всех начал и характеров в реалистическом искусстве, есть еще некая самая «верхняя» любовь и суд, некая позиция высшей истины, которая при чтении внутренне все ставит на свои места, независимо от внешнего и конкретного антуража. Собственно, иначе само «высокое искусство» не было бы высокой духовной деятельностью. Толстой — «кроме всего», величайший, хотя и слишком резкий, ум, — надо сказать, прекрасно сознавал и эту дилемму, о чем свидетельствует его поздняя запись в Дневнике (1892 г.): «Нынешние декаденты, Baudelaire, говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и потому поэзию. Напрасно они беспокоятся. Зло так сильно — это весь фон — что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно все затянет, будет одно зло, и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру».

М. М. Бахтин, блестяще и высокофилософски развивший идею «диалогизма» на почве нашей новейшей отечественной теории искусства (в западном варианте эта идея известна ра-

нее¹), не дает ответа на этот жесткий вопрос; мало того, сама суть его тезиса по этим проблемам, как известно, снимает и постановку такого вопроса. Кант, на которого, несомненно, отчасти опирается М. М. Бахтин в своих построениях, хорошо знал об этой трудности. Уже в «Критике чистого разума» Кант не забывает указать на «божественного человека в нас»², то есть, говоря современным литературоведческим языком, на ту высшую позицию, которая выше позиции самого бытового автора. Правда, можно ответить, что *самое искусство* как такое Кант понимал как незаинтересованность и именно свободную духовную игру («Критика способности суждения»). Но, во-первых, так понятая позиция Канта противоречит более генеральной традиции в толковании творчества и, таким образом, не является неоспоримой; а во-вторых, она не является и безусловной. В своей теории возвышенного Кант уже намекает ту мысль о *двух* типах творчества — игровом и высоком, которая позднее столь резко разрабатывалась и Толстым и другими теоретиками, ни в чем ином не схожими³. Здесь же надо сказать это специально, так как идея М. М. Бахтина в работах его последователей имеет тенденцию к расширительному толкованию и абсолютизации, притом применительно не только ко всему искусству, но и к жизни как таковой, чего сам М. М. Бахтин не имел в виду⁴.

Нельзя сказать, чтобы даже Толстой всегда выходил победителем из этой труднейшей коллизии творчества. Но сила художественного мастерства Льва Толстого состоит, в частности, и в том, что он умеет резко и четко *проводить высшую* позицию, высшую интонацию, при этом не поступаясь художественностью, а даже усиливая ее с помощью самой же этой высшей интонации. Редко мы видели столь мощно-органический «сплав» морального и изобразительного чувства, как именно у Толстого.

Конечно, кажется, что сама задача Толстого в этом смысле «легче», чем задача Достоевского: Толстой, по складу таланта, «чужд» тех предельных *темных* бездн, которые занимают Достоевского в человеке, это и «упрощает» дело при проведении высшей позиции, интонации; это акцентированно «обыграл» Мережковский в своей известной работе. Может быть,

¹ См.: «Структурализм»: «за» и «против». М., 1975, стр. 102—105 и др.

² Кант. Сочинения в шести томах, т. 3. М., 1964, стр. 502.

³ См., напр.: П. Гайденко. Философия культуры Карла Ясперса. «Вопросы литературы», 1972, № 9, стр. 64—92.

⁴ См.: В. Асмус. Платон. М., 1975, гл. VIII.

даже экранизации, инсценировки и т. п. Достоевского удаются все-таки четче, чем экранизация Толстого: величественно-медлительная внешне, напряженная внутренне высшая авторская интонация Толстого на экране и т. д. непередаваема, тогда как Достоевский резче в амплитудах, что для драматургии всегда впечатляемее, «диалогичней» и соответственно попросту драматургичней (обычная параллель Достоевский — Шекспир, конечно, скрыто имеет в виду не только «уровень», но и момент жанра...).

Однако же эта «большая легкость» обманчива; вообще в суждениях Мережковского и других о «здоровье», дневной силе Толстого много пережима и схемы. В самих-то произведениях Толстого свободное изучение может обнаружить много «достоевского», и не только по части человеческой жизни и обстоятельств (это ясно, это «всем известно»), но и по части собственных основ человеческой души. У Толстого непрерывно идет не только внешний и внутренний «диалог» героев между собой, но и *диалог внутри* самой человеческой души — между добрым и злым, высоким и низким, ясным и подлым внутри нее. Знаменитые толстовские «внутренние монологи»¹ есть по сути диалоги, хотя и *не* равноправные. Другое дело, что *высшая интонация* Толстого, его неутомимый моральный императив не дают нам «забыться», свободно погрузиться в бездну игры с темными силами; она-то и создает общее ощущение, что Толстой весь дневной и здоровый (так же, кстати, все обстоит с пресловутой нормальностью и «дневной силой» Пушкина): «Ростов пустил лошадь рысью, чтобы не видать всех этих страдающих людей, и ему стало страшно. Он боялся не за свою жизнь, а за то мужество, которое ему нужно было и которое, он знал, не выдержит вида этих несчастных». Здесь, как и везде при описании «тьмы» жизни, Толстого ни на миг *не отпускает* высшее нравственное напряжение («Он боялся... за то мужество... которое, он знал, не выдержит...»).

Ключ к такой органичности — величайшая тайна Толстого; нигде мы так четко не ощущаем идею «красоты» (в широком смысле), художественности как единство добра и изобразительной правды, как при чтении Толстого. Если атмосфера иных писателей наводит на сомнения по этой части, то атмосфера Толстого как бы сама собою убеждает в подлинности этого единства как всеобщем законе искусства:

«— Теперь вам,— сказал он, обращаясь ко мне и Володе

¹ В старом, а не «джойсовском» смысле этого слова.

и как будто торопясь говорить, чтоб мы не успели перебить его:— вам пора уж ехать, а я пробуду здесь до нового года и приеду в Москву,— опять он замялся,— уже с женою и с Любочкой.— Мне стало больно видеть отца, как будто робеющего и виноватого перед нами, я подошел к нему ближе, но Володя, продолжая курить, опустив голову, все ходил по комнате.

— Так-то, друзья мои, вот ваш старик что выдумал,— заключил папа, краснея, покашливая и подавая мне и Володе руки («Юность»).

Нелицеприятность и точность описания сочетается тут с тем высшим великодушием по отношению к слабости человека, которое всегда есть у Толстого. Толстой «монологичен» в высоком смысле этого слова. Не претендуя на сколь-нибудь основательное общее исследование *поэтической* функции нравственного пафоса в произведениях Толстого¹, можно поговорить о некоторых особенностях в проявлении лишь самой *авторской интонации*.

Понятно, что и в этом частном вопросе нельзя сейчас достигнуть многого; акцентирую лишь черты, явственно наследуемые *современной* прозой в тех или иных ее резких стилевых проявлениях.

В «Войне и мире» толстовская «всеведающая» морально-нравственная интонация особенно видна в тех местах, где он подводит к любимой им «мысли народной».

«Пьер испытывал во все время своего выздоровления в Орле чувство радости, свободы, жизни; но когда он, во время своего путешествия, очутился на вольном свете, увидел сотни новых лиц, чувство это еще более усилилось. Он все время путешествия испытывал радость школьника на вакации. Все лица:— ямщик, смотритель, мужики на дороге или в деревне,— все имели для него новый смысл. Присутствие и замечания Вилларского, постоянно жаловавшегося на бедность, отсталость от Европы, невежество России, только возвышали радость Пьера. Там, где Вилларский видел мертвенность, Пьер видел необычайную могучую силу жизненности, ту силу, которая в снегу, на этом пространстве, поддерживала жизнь этого целого, особенного и единого народа. Он не противоречил Вилларскому и, как будто соглашаясь с ним (так как притворное согласие было кратчайшее средство обойти рассуждения,

¹ Кстати, наличие весьма основательных трудов Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, А. Чичерина, Л. Гинзбург, С. Бочарова в принципе избавляет меня от этой необходимости.

из которых ничего не могло выйти), радостно улыбался, слушая его...

Так же, как трудно объяснить, для чего, куда спешат муравьи из раскиданной кучки, одни прочь от кучки, таща соринки, яйца и мертвые тела, другие назад в кучку — для чего они сталкиваются, догоняют друг друга, дерутся, — так же трудно было бы объяснить причины, заставлявшие русских людей, после выхода французов, толпиться в том месте, которое прежде называлось Москвою..»

Тут нет никакого названного «я» ни «автора», ни «рассказчика», но позиция «сверху» ощутима очень явственно. Это выражается, в частности, в интонации и ее компонентах. Первый пассаж, конец тринадцатой главы, проведен через Пьера — его позицию, но о Пьере говорится голосом свыше: «Пьер испытывал... все имели для него новый смысл... *притворное* (курсив мой.— В. Г.) согласие было кратчайшее средство...» Такие слова, как «чувство радости, свободы, жизни», «испытывал радость школьника на вакации», «радостно улыбался», сказаны не самим Пьером, не от лица его и не через несобственно-прямую речь, а кем-то высшим о нем; это тотчас же создает то настроение чьего-то морального всеведения, которое и требуется здесь.

Само построение фразы порождает то знаменитое чувство безусловности, которым веет от толстовских утверждений и сообщений: неторопливость, тяжеловесная и медленная торжественность в подведении к главным словам: радость, радостно; притом он именно не доказывает, а утверждает и сообщает — есть в его интонации этакая исходная беспрекословность; Толстому чужда какая бы то ни было сказовость, несобственно-прямая речь — он не нуждается в посредниках, ибо чувствует себя не как бытовой человек-автор, а как орган «гласа божьего» — гласа истины и морали, не рождающего потребности в масках, вуалях; ответственнейшие слова — «чувство радости, свободы, жизни», «поддерживала жизнь этого целого, особенного и единого народа» и подобные — естественно стоят в апофеозе фразы — в конце ее; и уж совершенно очевидно выходом на свет всего этого настроения, всей этой интонации является начало следующей, четырнадцатой главы, также приведенное выше: здесь уж прямо и откровенно ведется речь от лица некоей «безличной», высшей моральной и жизненной силы; не случаен по своей семантике сам ведущий образ — образ муравейника; интуиция подсказывает Толстому именно эту картину, ибо в ней есть и наглядность кол-

лективной силы, и то ощущение *вида сверху*, «взгляда свыше», которое так важно ему.

Так и в других местах.

Многие современные советские писатели наследуют эту манеру Толстого; это вовсе не значит, что каждый из них ведет стиливую традицию Толстого как целого; Василий Белов, о котором пойдет сейчас речь, не является прямым преемником Толстого, его общая традиция несколько иная, она связана со «вторым планом» литературы XIX века в деревенских ее вариантах; есть и существенные разночтения в общем мироощущении, притом в принципиальных его чертах; я не говорю о масштабе дарования и т. п.; но толстовская манера нравственного видения здесь воспринята. Через передаточные звенья и изменения угла зрения она пришла в нашу «деревенскую прозу»; собственно, дело в том, что Толстой здесь, конечно, важен не сам по себе, а лишь как мощнейшее выражение некоей более общей, чем он сам, тенденции. Из современных стиливых школ именно «деревенская проза»¹ — в стиливом плане наиболее влиятельная ныне — особенно явно наследует «нравственную интонацию» Толстого, хотя и толкует ее по-своему — иногда сужая и заземляя.

Вот отрывки из диалога, взятого из повести В. Белова «Привычное дело», ставшей одним из первых «эталонов» нашей «деревенской прозы» в новейших ее проявлениях.

Несмотря на то что перед нами именно диалог, а не прямое авторское повествование, в котором обыкновенно особенно заметна толстовская «верхняя» интонация (см. выше), исходные принципы «монологизма» вполне наглядны; а это вдвойне подтверждает тезис. Конечно, сама-то «прямая речь» крестьянина Африканыча еще не будит в нас даже и косвенных авторски-толстовских ассоциаций; но надо чувствовать целое:

«— ...Пробудился я утром, слез. Гляжу, проводница-то новая. Ходит, а на меня ноль внимания. Я и так, я и эдак. Хожу за ей, головой о железки стучаюсь. Только запнусь, значит, насчет моей высадки, а она уже в другом конце; вроде, мне и совестно ей надоедать, а сам думаю: должны они меня высадить, раз посулили...

— Тебе надо было до Обозерской ехать.— Парень еле сдерживал улыбку.

¹ Термин, конечно, условен, но он укрепился в критике, и с этим приходится считаться.

— Да. Вдруг, значит, идет контроль. А поезд жмет, только столбы мелькают. «Ваш билет?» Я говорю: так и так, Митька, то есть и лук и билет у Митьки... Сгребли меня, ясна сокола, да вдоль всего поезда...

— ...Какая была остановка-то? — спросил парень улыбаясь. — Наверно, Обозерская и была.

— А и не знаю, друг мой, ничего я в тот момент не видел, до того перепугался...»

Белов — один из самых *любящих* наших писателей; любовь и жалость к героям — такова атмосфера его авторской интонации. Эпик по натуре, весь обращенный вовне, к живой жизни и к людям, представляющим ее наиболее обнаженно и просто, Белов в «Привычном деле» еще менее, чем сам Толстой в своих произведениях о народе, занят «образом автора» как такового. Как бы *никто* пишет о приключениях, горе и радости Африканыча, Катерины и прочих; но этот «никто» любит и как бы бережет их.

При этом в позиции, в интонации Белова нет того «сюсюканья» и «идеализации» любимых героев, которые ему то восторженно, то неодобрительно приписывала наша критика разных школ. Это у Белова и не могло быть иначе, ибо скрытый авторский голос здесь все-таки далек от слияния с голосом героя, героев. Белов пишет с позиции истины, а не с «разных позиций». В ином плане можно сказать, что он прямо пишет с позиции любви. В сущности, это все одно и то же, только взятое в разных отношениях, но нам-то сейчас важна та *интонация любви* к человеку, которая неизменно ощутима у Белова в «Привычном деле»; повествование ведется не наравне с героями, а от лица и от имени начала жизни более глубокого, высокого, чем они сами.

Мало того, эти герои даже и просто как герои отнюдь *не претендуют* на «идеальность»: здесь иная плоскость разговора. Конечно, в атмосфере повествования Белова есть нечто, позволяющее считать, что он в конечном итоге видит в героях вроде Африканыча главную надежду земли. Но сказать это — сказать то же, что Белов, собственно, верит в силу самой жизни и ее победу. Герои же как индивидуумы, как личности вовсе не выдвинуты здесь на ответственные пьедесталы образцов; и авторская воля работает именно в этом направлении, первым признаком чего является само *сгущение казусов*, данное в большом диалоге, отрывок из которого приведен выше. (Весь диалог — в том же роде, что этот отрывок.) «Казусный» герой может быть любим, симпатичен, но не бывает идеализирован.

Далее, есть масса разных косвенных приемов, с помощью которых Белов вводит отстранение от героя, некое «возвышение» над ним — возвышение не авторски-бытовое, а общедуховное, как бы «отцовское». Например, в данном случае это реплики парня-попутчика. Понятно, что «глупость» Дрынова того свойства, о котором Лесков говорил, что мы своею глупостью любого умного переумничаем, и Белов, конечно, отлично знает, в какую игру он играет: он внутренне подпевает Африканычу с его «глупостью» и неловкостью. Парень ему как автору безразличен, ему нужны лишь его реплики — и, собственно, не столько сами реплики, сколько *авторские «незаметные»*, но интонационно скрыто «педалированные» комментарии к ним: «Парень еле сдерживал улыбку», «Спросил парень улыбаясь» и т. п. «Штука» в том, что ведь и парень *не дан сниженно*; если бы автор — Белов — комментировал: «криво усмехнулся», «хихикнул» парень, все было бы ясно; но парень понимающе и сочувственно улыбается, — и в этом понимании и сочувствии за ним невольно *проглядывает* автор, — но все-таки именно улыбается, и этим все сказано.

Толстовская манера «божественного» возвышения над героем, хотя бы и самым любимым, проведена повсюду у писателей этой школы; конечно, сам «господь бог» может быть разным; у Толстого он величествен и торжествен и порою прямо надличен, хотя полон и чувства и высшего разума; у Белова это — теплая, немного бытовая любовь, сочувствие, у иного — что-то другое, но сама стиливая типология тут ясна и даже резка. Достаточно вслед за Беловым открыть то энергичного, то лирического В. Астафьева, сдержанного В. Распутина, лукаво-грустноватого Г. Троепольского, пластичного С. Залыгина («На Иртыше») и других, чтобы убедиться в этом. Такая черта придает произведениям особую внешнюю классичность и подчеркнутое единство ведущего пафоса, иногда несколько монотонного.

Нетрудно видеть, что и сам герой Белова близок толстовским героям второго плана — крестьянским его героям; особенно вспоминается Поликушка и подобные ему.

Что же касается *ведущих* героев, их расстановки, конфликтов и внутренних проблем, то наша «деревенская проза» действует вне толстовской традиции; неизменный толстовский правдоискатель, человек ума, чувства и действия, философ и моралист при сильном начале *ratio* в самом морализме, человек, предельно приближенный к авторскому бытию в его полноте (вспомним фетовское «80 000 верст вокруг себя»), хотя,

как мы понимаем, и не поднятый до роли «божественного» голоса, человек, ощущающий духовный мир рельефно, в трех измерениях, а не в одном-двух,— этот человек как духовная традиция не был поддержан нашей «деревенской прозой»; в ней возобладали иная атмосфера и проблематика и, соответственно, общая стилевая традиция.

Этот «пробел» в литературном процессе, в литературной традиции в последние годы упорно стремится восполнить наша военная проза.

Именно здесь влияние Толстого сейчас наиболее «круто», порой до реминисценций. Нередко слышна и прямая интонация Толстого в ее *индивидуальных* чертах. Понятно, что отправным пунктом, внутренним образцом для наших батальных служат иные произведения, сцены, места, ритмы из Толстого, чем для «деревенщиков». Маяки здесь, конечно, «Война и мир» и, вторым планом, «Севастопольские рассказы».

Если брать старших писателей, «равнение» на Толстого, особенно интонационное, заметно, например, в романах К. Симонова этих десятилетий.

Что же до героев, то интересно взглянуть на произведения Ю. Бондарева и В. Богомолова этих лет. Они имели уже обширную прессу, и любопытен их контекст в плане изобразительной традиции.

Наши военные писатели напряженно переосмыслиют толстовского «лишнего человека» в нужном им направлении и стремятся соединить начала «народное» и «мыслительное». Князько в «Береге» Ю. Бондарева откровенно ориентирован на Болконского и при этом должен синтезировать в себе лучшие черты нынешнего нового офицерства; капитан Алехин у Богомолова явно напоминает капитана Тимохина (ср. и саму ритмику фамилий) и знаменитого капитана же Тушина, но при этом проявляет черты ума и натуры, «двигающие» его в сторону бывшего «лишнего» человека (то есть личности не «просто духовного», а духовно-рефлектирующего типа)— отдаляющие его от «нерассуждающей силы» Тушина и Тимохина. Причем все это получает весьма очевидное стилевое выражение; зависимость иногда и «специализована». Однако недочеты индивидуальных исполнений не снижают интереса к самому процессу — изобразительному «неотолстовству» в нашей военной литературе.

Не касаясь опять-таки вопроса в целом, скажу подробнее об одном из ключевых средств — о «внутреннем монологе» толстовского склада.

Как известно, Толстой искал стиливых средств для выражения «сложных» характеров и вообще — сложного состояния психики. «Диалектика души» из этой сферы.

Толстовский «внутренний монолог»: нюансы и переливы психики и одновременно ее общий напор, ее целое, собираемость восприятия мира; сейчас перед нами Николай Ростов; как мы знаем, это-то не самый «интеллектуальный» из героев Толстого, и в монологе его нет эдакой духовной специальности, специфики (как у Болконского и Пьера), что, однако, и делает *монолог* Николая более интересным для *стилевого* анализа; но это один из самых рельефных персонажей Толстого; и в ответственный момент жизни, как и во всяком неглупом человеке со здоровой, светлой эмоциональной организацией, в нем включается интенсивная душевная работа, сочетающаяся в себе начало сильного, колоритного чувства и заветной мысли; все это трудно «подать» через описание извне, и Толстой вводит внутренний монолог — испытанное «оружие» в отношении Пьера, Болконского:

«Как она молилась!» вспомнил он. «Видно было, что вся душа ее была в молитве. Да, это та молитва, которая сдвигает горы, и я уверен, что молитва ее будет исполнена. Отчего я не молюсь о том, что мне нужно?» вспомнил он. «Что мне нужно? Свободы, развязки с Соней. Она правду говорила», вспомнил он слова губернаторши, «кроме несчастья, ничего не будет из того, что я женюсь на ней. Путаница, горе тапап... дела... путаница, страшная путаница! Да я и не люблю ее. Да, не так люблю, как надо. Боже мой! выведи меня из этого ужасного, безвыходного положения!» начал он вдруг молиться. «Да, молитва сдвинет гору, но надо верить и не так молиться, как мы детьми молились с Наташей о том, чтобы снег сделался сахаром, и выбегали на двор пробовать, делается ли из снегу сахар. Нет, но я не о пустяках молюсь теперь...»

Толстой и здесь не уходит от авторских реплик, от интонации сверху; перед нами типичная толстовская рациональная, объективная модель мира; мир сам по себе, душевно-мыслительное волнение Николая Ростова само по себе: далеко до дождьсовского размывания границ объективного и субъективного и до прустовской предельной приближенности к объекту — «лицом к лицу лица не увидать». У Пруста нет отстраненности, *целое* не видно, видны лишь подробности; у Толстого не так. Стоит обратить внимание на один этот прекрасно выписанный переход: «Путаница, горе тапап... дела... путаница, страшная путаница! Да я и не люблю ее. Да, не так люблю,

как надо». Здесь в трех фразах — сразу три внутренне четко отмеченных диалектических сдвига. Николай сначала вспоминает обычное, привычное, принятое — общие фразы: путаница, горе татап, дела... Слово «путаница» идет лейтмотивом... Вдруг — прояснение — блеск правды-истины: «Да я и не люблю ее». Но и эта резкая, *первая истинная* мысль после «путаницы» — еще не *полная* истина; сразу же — новый сдвиг — уточнение истины: «Да, не так люблю, как надо».

Мы видим, на каких тайно резких, но тонких переливах — «толчках» — движется внутренний монолог. При этом «Автор» ни на мгновение не становится в позицию «растворения» в Николае, хотя последний и выписан, как видим, предельно изнутри. Перед нами все время не «*чей-то*» монолог (как было бы у Джойса), а именно характер Николая — с его напряжением, но неуверенностью мысли, с неожиданностью эмоционально-логических сдвигов, с некоей тайной мягкостью, «женственностью» духа и иными рельефными чертами. Здесь, следовательно, есть отстранение от «Автора» и «Автора» от объективного характера, есть характер как объективное целое, целостность.

Монологи «духовных» Пьера и Болконского исполнены в том же плане, но, конечно, с большей степенью сгущения и «педали»: «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба?» Ясно, что, создавая свой монолог, Толстой внутренне имел в виду прежде всего именно таких героев, затем прием стал органичным и для толстовской поэтики в ее *целом*, — что мы и видим на примере весьма живописного Николая.

Надо сказать, именно это сильнейшее стилевое средство Толстого, прямо проистекающее от *повышенно личностного* характера его атмосферы, его типичного героя, его поэтики, имело сложную судьбу в истории новейшей русской литературы. Проза 20-х годов в основном шла иными путями; «утрированный» психологизм, колоритнейшим компонентом которого является внутренний монолог, «заменен» был другими приемами. В прозе возобладал сказовый стиль как вариант более широкого приема, хорошо известного в прозе XX века под именем несобственно-прямой речи. Этот прием был, конечно, изве-

стен и раньше, но в стилях XX века он то и дело возводится в ранг доминанты.

Здесь не место подробному разговору о сказовости как наиболее популярной из русских разновидностей приема, о традиции народного Лескова, преломленной в интеллектуально-экспериментальном А. Белом, «добавившем» сюда Гоголя и Достоевского, не чуждых, впрочем, и самому Лескову. Важно отметить, что сказовость, несобственно-прямая речь, интонированная А. Белым и «оплодотворенная» реальным опытом жизни и психики, в 20-е годы шла в ход с тем, чтобы действенной выразить того «низового» героя, над которым ломала голову и молодая, и не очень молодая литература эпохи первого революционного натиска. Молодым новым или не самым молодым старинтелигентским писателям казалось, что «проблема личности» навеки отошла в прошлое или как минимум на третий план, что нужны средства для передачи «позиции» *«массового» героя*, лишенного начала личности как таковой (с ее ясным ощущением внутреннего, а не только внешнего, мира) и обладающего лишь силой «коллективного целого», «коллективного бессознательного».

Любопытно, что у многих писателей 20-х годов, известных большой энергией пластического видения персонажа и всего антуража, совершенно отказывает изобразительная потенция, когда они сталкиваются с героем духовным, моральным, «интеллектуальным»: «сказовый стиль», его логика и инерция не дают средств для такого изображения; у Пильняка в «Голом годе» картины и примитивные «низовые» персонажи пластичны, а стреляющийся князь написан вымученно; таков же интеллигент в «Угрюм-реке» Шишкова, в общем красочно-рельефной. Особенно любопытен Тынянов. Стоит сравнить реальные дневники реального Кюхельбекера с образом Кюхли, как становится ясна вся разительность разницы между «материалом и приемом», выражаясь словами самого Тынянова и Шкловского; так же и с Грибоедовым. Кюхля и Грибоедов у Тынянова — талантливо написанные изломанные, манерные низовые чудачки; Кюхельбекер «Дневников» и Грибоедов «Горя от ума» — мощные и живые духовные личности.

Внутренний монолог и несобственно-прямая речь, позволяющая автору «скрыться» за героем и в то же время избежать «психологизма изнутри», — взаимосвязанные и при этом в какой-то степени противостоящие приемы — как противостоят в стилистике метафора и метонимия; уже отмечалось, что и сам-то внутренний монолог весьма различен (Толстой —

Джойс, объективно-рациональный и субъективный принципы); но интересно, что наиболее сгущенно и дисгармонично «сказовый» и подобные приемы в 10—20-е годы вводят как раз писатели интеллектуалистического образца: для них это способ «объективно» отобразить массы, приблизиться к ним; но пафос самопринижения тотчас заметен.

Как отмечалось, в дальнейшем литература, как оно и следовало ожидать, ищет средств для выражения большей *полноты* личности.

Черты толстовского внутреннего монолога — его рациональность, объективность, его привязанность к чувству целого, его тонкость и диалектический динамизм — вновь привлекают внимание некоторых современных прозаиков.

Как сравнительно свежий факт текущей литературы отмечу резкое «использование» толстовского внутреннего монолога в кульминационном пункте приобретшего популярность романа В. Богомолова «В августе сорок четвертого».

Я вновь исхожу из того, что переходы из уровней высших на уровни текущей литературы не только возможны, но и полезны. Ощущение классического критерия и духовного контекста — ныне важнейшая проблема для нашего искусства и критики. «Серьезный детектив» В. Богомолова — интересное и показательное явление в аспекте батально-толстовской (хотя и не только толстовской) традиции.

Капитан Алехин должен в некие минуты, которые будут стоить жизни или смерти ему самому, окружающим его и еще многим людям, решить сложную душевно-умственную задачу.

В. Богомолов явно с умыслом, а не просто под давлением материала дает внутренний монолог Алехина на несколько страниц, в котором ясно выраженное толстовское начало сочетается и со стилевым опытом прозы XX века; нравственный тонус этого монолога, в отличие от толстовского, понижен, а повышен тонус чисто умственного поиска; однако же весь прием изображения, атмосфера психологических сдвигов — толстовские:

«Голова... нос.... губы... подбородок... соответствуют... Печать гербовая... Оттиски... совмещаются... Подпись командира части... натуральна... Подполковник... Романов... Дата... Чернила... Мастика... Фактура бумаги... плотность... Хорошее у него лицо (хотя он и недоволен), приятное...

...Предъявитель сего... Елатомцев... Алексей Павлович... состоит на действительной военной службе... Хорошо они держатся... Или это свои, или у них много раз проверяли докумен-

ты, и они уверены в полной надежности... «...— А у вас, эта... какие еще документы есть? — обратился Алехин к двум другим офицерам».

И хотя интонация Богомолова здесь внешне не имитирует толстовскую, тут есть исходные средства Толстого: объективность ощущения персонажа, некое особое чувство правды жизненной данности («хорошее у него лицо» — у человека, который в любую секунду может выстрелить тебе в лицо), осознание самой жизни как многослойности и как противоречия по линии внешнее — внутреннее (Алехин, лихорадочно думая, при этом должен прикидываться дурачком: «А у вас, эта...»).

Это лишь весьма частный пример.

Нет сомнения, что если мы посмотрим на батальные описания у того же В. Богомолова (начало романа); у Ю. Бондарева и других, то мы почувствуем стилистику Толстого еще более «материально»; сама жанровая специфика — романские развороты у Симонова, Бондарева и др. — внутренне ориентирована на «Войну и мир».

Лейтенант Княжко (можно тоже обратить внимание и на фамилию) в романе Ю. Бондарева «Берег» открыто выполнен не только в интеллектуальной, но и в нравственной стилистике князя Болконского; причем и смерть его даже еще более «педалировано», чем у Толстого, стилистически подчинена моральному «категорическому императиву». Княжко погибает в последние дни войны, пытается спасти молодых немцев, помимо воли вовлеченных в круговорот боины; этим сюжетным ходом заявлена та традиция братства людей, которая столь внушительно основана Толстым в его батальных панорамах, во всех описаниях «ужасов войны». Как и Андрей, Княжко, так сказать, слишком хорош для этого мира, и этот пафос все время витает над его головой; как и Андрей, он суховат, умен, готов отказаться от «личной» любви во имя высшего императива и т. д.; есть портретные «перезвоны».

Понятно, что отдельные мотивы, приемы — и даже батальная атмосфера — еще не вся традиция Толстого; но сейчас важно и просто назвать имена и линии.

Если говорить о писателях других школ, мысль о толстовском «лишнем» человеке, ставшем действительно лишним и обретшем отрицательный знак, — прошедшем через опыт литературы XX века (Самгин, Передонов и др.), — несомненно заметна в произведениях А. Битова; однако в его творчестве о Толстом напоминает скорее сама напряженно-нравственная авторская атмосфера, чем конкретные приемы стиля и стилистики.

Здесь же теперь пойдет специальный разговор именно о последней; уроки Толстого по этой линии крайне любопытны.

Как известно, отношение Толстого к стилистике, к «языку», было сложным. Он не только не был, как Тургенев (а затем, на русской почве, Бунин и другие), стилистом в узком смысле этого слова, но, наоборот, всячески сражался с «мастерством техники», видя в нем начала фальши, столь отвратительные для него — апологета природы и внешней и нравственной естественности. Знают, что, работая над фразой, Толстой не «улучшал», а «ухудшал» ее, заметив в ней признаки ненавистной гладкости, «гармонии» и округлости,—делал ее более корявой, как корява живая жизнь. Знают и его слова о дистиллированной аптечной и о свежей родниковой воде с «соринками», которая ломит зубы¹.

В этом аспекте любопытен сам, также знаменитый, факт неутомимой работы Толстого над рукописью, многократности его переделок и переписываний,—факт, который, казалось бы, в принципе противоречит установке на естественность, непосредственность, интуицию, свежесть, столь любимые Толстым и теоретически и практически,—и в его статьях, и в самой его прозе как с точки зрения ведущих характеров, так и с точки зрения стилистики автора.

Другие авторы, отстаивавшие естественность и «правду, горькую правду», и, например, Байрон, Стендаль, Достоевский и другие, чуждались больших *стилистических* переделок и предпочитали в основном полагаться на первоначальную интуицию или как минимум акцентировать ее². Правда, на стороне Толстого, в свою очередь, Гёте, Гоголь, Флобер и многие другие, но сама система и «нерв» их работы над словом, над фразой иные, чем у Толстого... Принцип «ухудшения» фразы отчасти приоткрывает смысл этой работы Толстого. Переделывая текст, он заботился об обнажении самой естественности, а не о «красоте» выражения. В этом плане установки его и Флобера прямо противоположны, хотя оба они в одинаковой степени прославились своим феноменальным трудом в поисках нужного точного слова.

Здесь соль острот Хемингуэя, говорившего, что он не понимает, как «эти русские» могли писать одновременно так

¹ Интересно, как в XX веке эти принципы проявились в некоторых школах поэзии, прежде всего у Твардовского; впрочем, ведь еще раньше был Некрасов, которого Толстой как поэта, однако, не любил.

² Другое дело, что Достоевский мог кинуть в огонь сразу десять «неудавшихся» печатных листов.

плохо и так хорошо. Однако же принцип Толстого, взятый в его развитии, имеет, конечно, свою оборотную сторону. Многие усвоили, что можно писать и плохо, лишь бы «по существу», — забыв о том, что Толстой пишет *уже* «плохо» (притом в кавычках), а они *еще* или просто плохо. При этом забывается, что Толстой, работая над статистикой, не ограничивается, конечно, «ухудшением»; он добавляет детали, то есть конкретность, он уточняет нравственные характеристики и т. д.

Споры о гладкости и о «плохости» исподволь идут, конечно, в нашей прозе и по сей день. Недавно их тонизировал В. Катаев, выступив со своей полуэпатирующей «концепцией» мовизма. При этом известно, что сам Катаев как раз хороший стилист и в узком смысле этого слова, и его «плохость» («мовизм») относится скорей к законам сюжетики, чистоты пластического принципа и художественной эмоции, которые Катаев разрушает. Недавно с новым призывом писать «плохо» выступила в своих мемуарах В. Кетлинская¹ и др.

Однако в общем и целом издержки эксплуатации «толстовского» принципа вызвали в нашей прозе последних десятилетий реакцию отталкивания в сторону «стильности». Имея в уме как внутренний образ Тургенева, Бунина, а из новейших авторов Паустовского и других, Ю. Казаков, Ю. Куранов, В. Лихоносов, М. Рошин, Г. Семенов и другие создали своеобразное отчуждение от толстовской стилистической традиции и вновь приобщили прозу к напевности, лиризму, акварельной живописи и «круглости» слова, иногда не без ущерба для «стихии» и всего вообще содержания.

Какова же ситуация с «языковой» традицией Толстого?

Стилистика Толстого, как это, впрочем, и положено гению, довольно уникальна в отечественной традиции и не имеет прямых аналогий как по вертикали, в предшествующей ему диахронии, так и по горизонтали. Расширяя круг связей, можно вспомнить Руссо, хотя и любимого Толстым совсем не за стилистику; но это увело бы нас далеко в сторону. Многочисленные и хорошо усвоенные наукой свидетельства о непростых и неровных отношениях Толстого к прозе и, в частности, к самой прозаической стилистике Пушкина тоже, в сущности, скользят лишь «по скорлупе вопроса» (как сказали бы в 20-е годы); «голы как-то» и восторги в адрес начала «Гости съезжались на дачу», — это, конечно, лишь психологические импульсы, а не проявление основных подземных, лавовых сил. Пушкинский

¹ «Новый мир», 1975, № 12.

динамизм и прямой лаконизм в общем и целом остался чужд Толстому как стилисту, если не считать его народные сказки. То же можно сказать о марлинско-раннегоголевском *музыкальном* принципе прозаической поэтики, с его акцентом на стихию, эмоцию, напор и именно музыку, порыв в слове, а не на его точность, конкретность как таковые: точность есть, но внутренняя, не внешняя; это точность эмоционального предела, «надрыва» (любимое определение Достоевского), внутренней бури жизни, а не ее пластических форм.

То же во многом можно сказать о самом Достоевском, с его «скандалами», «надрывами», бешеным напором стихии-мысли, мысли-стихии, плюс вгрызающийся, ввинчивающийся психологический анализ «по ходу» — тоже, конечно, требующий не столько вещной точности и конкретности, сколько эмоционально-мыслительного напора. Любимое гоголевское¹ слово «страшный», «дополненное» достоевскими — «чудовищный», «невообразимый» и т. п. и столь же настойчиво повторенное «неоромантиком» Блоком, может служить знаком, паролем, кодовым шифром этой системы стиля, стилистики.

Бунин, не выносящий Достоевского как идеолога и стилиста и поклоняющийся Толстому, — тоже, однако, в своей стилистике более музыкален, чем точен, информационен и естественно-конкретен, как Толстой. Правда, эпитеты-прилагательные, которые Бунин любит еще более явно, чем Гоголь и Достоевский², у Бунина иного *качества*: у Гоголя и Достоевского они, как правило, откровенно эмоциональны, духовно-психологичны, у Бунина они, в соответствии с его общей твердой установкой на живопись, прямую художественность (в узком смысле), пластику прозы, — изобразительны. Там, где у Гоголя («Страшная месть») доминантным словом является «страшный» (открытая эмоция, предел стихии); там у Бунина вводится «воронь» («Ворон»). Принципиальная разница в подходе к самому слову, к функции слова видна с первого взгляда... Музыкальность самого Бунина, как правило, подводно ослаблена и то и дело является не музыкальностью как таковой (порыв, стихия, правда и напор духа «в ущерб» правде быта, как у Достоевского), а как раз напевностью; это — тот «сопровождающий лиризм», который у нас, к сожалению, часто путают с музыкальностью, «музыкой», в блоковском, во-

¹ И «марлинское».

² А уж они их любят, — что и понятно, ибо прилагательное в русском языке — первое средство для выражения напева, «внутренней музыки» или порыва.

обще романтическом смысле этого слова. Бунин более «классик», чем романтик; и все-таки его тенденция к музыке, как и его подчеркнутый стилизм, довольно явно выводит его из прямой стилистической традиции Толстого. Бунину в Толстом важен духовный свет, благородство поиска, живопись и конкретность, точность, а вовсе не то, чем (стилистически) дорожит в Толстом, например, наша «военная проза» (естественность, взрывающая гармонию в узком смысле этого слова).

Обратимся к Толстому. Напомним его период — его фразовое ниспадание:

«Графиня Марья ревновала своего мужа к этой любви его, и жалела, что не могла в ней участвовать; но не могла понять радостей и огорчений, доставляемых ему этим отдельным, чуждым для нее миром. Она не могла понять, отчего он бывал так особенно оживлен и счастлив, когда, встав с зарею и проведя все утро в поле или на гумне, он возвращался к ее чаю с посева, покоса или уборки. Она не понимала, чем он так восхищался... Она не понимала, отчего он так радостно, переходя от окна к балкону, улыбался под усами и подмигивал, когда на засыхающие всходы овса выпадал теплый частый дождик, или отчего, когда в покос или уборку угрожающая туча уносилась ветром, он, красный, загорелый, в поту, с запахом полыни и горчавки в волосах, приходя с гумна, радостно потирая руки, говорил: ну еще денек, и мое и крестьянское все будет в гумне».

Толстому все равно, что у него в одном абзаце — три раза слово «радость, радостный» (притом этот повтор не обыгран стилистически-синтаксически, ритмически), что привело бы в ужас Флобера; мало того, сама проза Толстого, обладая колоссальной силой тайного натиска и некоей торжественностью организации словесного материала (что есть индивидуальная принадлежность самого толстовского гения), в то же время лишена не только «стильной» гладкости, но и того открытого, «бешеного» лиризма, музыки, которыми отличаются периоды Гоголя, Достоевского. Толстой не работает на косвенной, именно *музыкальной* стихии слова; его неповторимый прозанческий ритм-интонация — иного рода. Он, непрерывно описывая *чувства* (и видя в этом вообще назначение творчества), при этом неизменно рационалистически информационен и четок, точен в прямейшем значении этого слова; музыкальность и «поэтичность» (опять-таки в узком смысле) слова, второй-третий выразительные пласты отдельного слова и сцепления слов, рельефность словесной лавы ему чужды.

В свое время В. М. Жирмунский предлагал вообще не считать прозу Толстого поэзией, искусством слова: «...роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом не как художественно значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое *литературное произведение* не может называться произведением *словесного искусства* или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение»¹. Фраза Толстого — это эпическое *сообщение*, сплошь и рядом — деловое и — однозначно-прямое: «Графиня Марья ревновала мужа к этой любви... отчего он бывал так особенно оживлен и счастлив... еще ни у кого ничего не было убрано, а у него уже стояли одонья...» Прозаический *образ* у Толстого создается более целостными средствами, чем выразительность отдельного слова (как именно слова, а не «детали») или сцепления слов на уровне «языка» — речи; прозу его действительно нельзя назвать «поэтической»; в ней нет словесно-экспрессивно-музыкальной плотности, *нет второго плана в словесном аспекте*; Толстой, несомненно, принадлежит к художникам, так сказать, композиционного типа, в отличие от типа стилистического: главная его забота — выразительность *целого*, и она возникает не из выразительности (лексических) частных и их «сложения», а иным — в свою очередь, более косвенным и «непонятым» — путем.

Вторая особенность, видная здесь, — уже упомянутые по иному поводу естественность и соответственно «корявость» Толстого. Толстой *сознает* и этот свой принцип и свои даже и относительные отступления от него воспринимает болезненно: «Думал о том, что я вожусь с своим писанием «Крейцеровой сонаты» из-за тщеславия; не хочется перед публикой явиться не вполне отделанным, даже плохим. И это скверно. Если что есть полезного, нужного людям, люди возьмут это из плохого. В совершенстве отделанная повесть не сделает доводы мои убедительнее. Надо быть юродивым и в писании» (Дневник, 1889). Толстой скорей величествен, чем стремителен, естествен, чем красив, убедителен, чем изящен, ясно сознает эти свои качества и прямо идет на то, чтоб быть именно таким. Мне известен случай, когда в современной редакции, не заметив кавы-

¹ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., «Academia», 1928, стр. 173.

чек, резко выправили цитату из Толстого — и были со своей точки зрения, с точки зрения аккуратности и «изящества» стили, правы: Толстой, при своем громадном эпизме и заявленной безличности, прежде всего — огромная духовная индивидуальность, неповторимость, и она, как все живое, не заботится о том, чтобы подходить под средние нормы принятой красоты.

Фраза Толстого, конечно, не всегда так длинна, как привыкли считать; как всякий гений хорошо чувствуя диалектику своего материала, в данном случае прозаического ритма, Толстой умело чередует длинную и короткую фразу. Сравнительно лаконичные «Она не могла понять, отчего он бывал...», «Она не понимала, чем он восхищался...» подготавливают длинную и развертываемую — «доминантную»: «Она не понимала, отчего он так радостно...»; так и всегда у Толстого. Однако же само «длинная» фраза Толстого, конечно, особенно заметна, она дает основной фон, и возникает иллюзия ее абсолютности; отсутствие же внутренней монотонности и той громоздкости, которая воспринималась бы уже как просчет, ощущается как нечто само собой разумеющееся и, будучи всего лишь «минус приемом», попросту говоря, не входит в сознание при чтении... Нет нужды говорить, что и знаменитые толстовские «что», «который», «когда», «отчего», причастия и деепричастия, нанизываемые в назойливой последовательности или соподчинении одно другому, у него стилистически преодолены, подчинены художественной воле, а не существуют сами по себе: они создают то особое чувство корявого, но неуклонного ритма жизни, которое мы испытываем и здесь: «Она не понимала, отчего он так радостно, ...когда на засыхающие всходы... или отчего (повтор внутри повтора, вновь работающий на ритм абзаца. — В. Г.), когда в покос или уборку...»

Не надо долго доказывать, что именно эти, бьющие в глаза качества фразы Толстого влияли на его не слишком творческих последователей, что в конечном итоге порою и порождало атмосферу отталкивания. Так было с «лесенкой» Маяковского... Многие сегодняшние серьезные прозаики реалистического склада, отчасти учитывая настроение современного читателя, под влиянием средств массовой информации и по другим причинам в основном не любящего чисто стилистической «корявости», отчасти же подчиняясь тому же принципу бессознательного отталкивания¹, стараются избегать как фразы музыкаль-

¹ Я, конечно, сейчас выношу за скобки сам факт исходной оригинальности, индивидуальности.

ного, «поэтического» типа, так и толстовской «чрезмерной» естественности, развесистости. Вот, например, вполне типичные фразы-периоды из двух прозаиков:

«Когда-то все это дергало, мучило Дмитриева. Из-за матери у него бывали жестокие перепалки с женой, он доходил до дикого озлобления из-за какого-нибудь ехидного словца, сказанного Леной; из-за жены пускался в тягостные «выяснения отношений» с матерью, после чего мать не разговаривала с ним по нескольку дней. Он упрямо пытался сводить, мирить, селил вместе на даче, однажды купил обеим путевки на Рижское взморье, но ничего путного изо всего этого не выходило» (Ю. Трифонов, «Обмен»).

«Наконец они переехали.

Его привычно поразило, как разросся сад и как сам участок будто уменьшился, и дача, заслоненная зеленью, не показалась ему такой громоздкой, как в прошлом году. Деревья, недавно небольшие, нынче достигали окон второго этажа...» (А. Битов, «Жизнь в ветреную погоду (Дачная местность)»). В обоих случаях здесь тот же «информационный», внешне точный, «чисто прозаический» тип поэтики, что и у Толстого; но «натурально-корявое» естество фразы резко обточено, сглажено, фраза приближена к среднестильному типу, долженствующему вести к «сути» и не останавливать внимания на самой фразе и вообще на стилистике ни со стороны ее поэтичности, ни со стороны «чрезмерной естественности». Трифонов предпочитает «чистые психологизмы», Битов здесь более романтичен по мироощущению, более «цветной» и в то же время более аналитический и т. д. Но тип самой фразы один и тот же. Это та современная «профессиональная» прозаическая фраза, которая некоторыми своими чертами, как видим, объединяет даже писателей, во многих отношениях чуждых друг другу. Самый абзац, сделанный Битовым после первой короткой фразы, у Толстого был бы невозможен.

Как мы замечаем, фигура Толстого непрерывно виднеется то на более дальнем, то на более переднем плане нашей текущей литературы; привычность этой фигуры, ее статус всегда стоящего памятника не мешают тому, что вопрос о стилевой традиции Толстого остается живым. Действуют поля притяжения, отталкивания, законы прямого и опосредованного влияния. В целом излучение Толстого столь сильно, что это даже составляет одну из главных трудностей с точки зрения методики освоения вопроса.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
С. Машинский. Ленин размышляет о Толстом... . .	7
В. Днепров. Изобразительная сила толстовской прозы	53
А. Гуревич. Толстой и романтическая традиция	104
В. Богданов. Человек и мир в романах Льва Толстого	134
А. Чичерин. Образ автора в «Войне и мире»	161
В. Хализев. Своеобразие художественной пластики в «Войне и мире»	178
М. Еремин. Подробности и смысл целого (<i>Из наблюдений над текстом повести «Смерть Ивана Ильича»</i>) .	221
К. Кедров. «Уход» и «воскресение» героев Толстого .	248
Э. Бабаев. Заметки о поэтической структуре «Воскресения»	274
Е. Полякова. Символ и аллегория в реализме Толстого	315
И. Вишневская. Театр в прозе Толстого	351
Ю. Селезнев. Два типа художественного сознания «Толстой и Достоевский»	385
Л. Озеров. «Без него нельзя жить...» (<i>Толстой и Тютчев</i>)	419
С. Соловьев. О некоторых особенностях стилистического мастерства Толстого	454
Н. Гусев. Как работал Толстой. <i>Вступительная заметка А. Шифмана</i>	476
В. Гусев. Толстой и стилевые искания в современной советской прозе	501

В заставках к статьям даны репродукции портретов Л. Н. Толстого с рисунков художников И. Е. Репина, Е. Е. Лансере, М. В. Нестерова, Л. О. Пастернака, А. В. Ванецяна, Н. А. Андреева, П. П. Трубецкого.

Оригиналы рисунков хранятся в Государственном музее Л. Н. Толстого.

В МИРЕ ТОЛСТОГО

Сборник статей

М., «Советский писатель», 1978, 528 стр. План выпуска 1978 г. № 374. Редактор К. Н. Полоцкая. Худож. редактор Н. С. Лаврентьев. Техн. редактор И. М. Минская. Корректоры И. Ф. Сологуб и М. Б. Шварц
ИБ № 1383

Сдано в набор 08.12.77. Подписано к печати 18.05.78. А07285. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 30,69. Уч.-изд. л. 28,82. Тираж 50 000 экз. Заказ № 999. Цена 1 р. 70 к. Издательство «Советский писатель», Москва Г-69, ул. Воровского, 11. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109