A-PDF Merger DEMO : Purchase from www.A-PDF.com to remove the watermark

8pl 83.3Р.
Х90

М. Б. ХРАПЧЕНКО

ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ХУДОЖНИК

Sp1
X 90
83.3Р

М. Б. ХРАПЧЕНКО

ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ХУДОЖНИК

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ

ОПИСАНО 1999 г.

DIZIMGE ALINDI 2019

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1971

8Р1
Х90

Оформление художника
В. ОФФМАНА

БИБЛИОТЕКА
Инв. № 18104
3207—19

7-2-2
238-71

Глава первая

ТВОРЧЕСКОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ

I

Каждый большой художник слова приносит в литературу новые темы и образы, создает новые идейные и эстетические ценности. Пути творческого самоопределения писателей, обладающих ярким дарованием, разнообразны, многолики. Часто и крупные таланты не сразу, с большим трудом обретают свой «голос». Обстоятельства нередко складываются таким образом, что и высокоодаренный молодой писатель затрачивает огромные усилия, чтобы открыть свое истинное призвание, понять и увидеть в жизни эпохи то новое и общеинтересное, что глубоко волнует читательскую аудиторию. Лев Толстой не знал этих трудностей. Он не испытал тех горьких чувств боли, сомнений и обид, которые не раз выпадали на долю замечательных художников слова при их вступлении на литературное поприще.

Признание Толстому принесли уже первые его произведения. «Детство» и «Отрочество», опубликованные в 1852—1854 годах, вызвали живейший отклик среди читающей публики, очень сочувственно были встречены литературными кругами того времени. Молодого писателя сердечно приветствовал и деятельно поддерживал Некрасов, редактировавший журнал «Современник». Получив рукопись повести «Детство», принадлежавшей перу дотоле никому не известного автора, Некрасов проницательно угадал в нем незаурядное дарование; повесть незамедлительно была напечатана в «Современнике». Большую заинтересованность в творческой судьбе молодого писателя проявил Тургенев, высоко оценивший первые литературные выступления Толстого.

Informatsiyali'q resurs-markazi'
INVENTAR № 72816

произведения. Так было в конце пятидесятых, в начале шестидесятых годов, когда горестные сомнения в своем литературном творчестве, его значимости сменились напряженным трудом над романом «Война и мир»; так было и после второго кризиса, когда Толстым были написаны «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы», «Плоды просвещения», а затем «Воскресение» и «Хаджи-Мурат».

Идейно-художественное развитие Толстого отмечено не только постоянными исканиями, но и крупными поворотами, не только непрерывным расширением творческого горизонта писателя, но и глубокими изменениями его идейных воззрений, принципов художественного обобщения жизни. И в этом сказалась огромная внутренняя сила писателя, его смелость, его желание непрестанно идти вперед.

«Повороты», которые совершал Толстой, заключали в себе отход от некоторых существенных мировоззренческих и художественных начал, которые до того утверждал писатель, но вместе с тем они знаменовали собой и раскрытие в новых формах тех идей и принципов, которые в неразвитом виде существовали в его творчестве предшествующего этапа. При всей непохожести произведений Толстого разных периодов между ними есть своя внутренняя связь, единство. И это — живое, противоречивое единство стремительного развития писателя, которое происходило вместе с движением времени, эпохи.

Как известно, Толстой вырос и сформировался в среде помещичьей знати. Навыки, мысли, привычки, воззрения, присущие этой среде, оказали на него немалое влияние, отразились в его произведениях, особенно начального периода творчества. Однако под воздействием социальной действительности Толстой рано почувствовал узость и несостоятельность этих воззрений. Воспринимая жизнь в ее широком течении, стремясь решить большие проблемы человеческого, общественного бытия, писатель порывает внутренние, духовные связи с аристократическим миром, выступает страстным обличителем социального угнетения, горячим защитником трудового народа.

Ленинская характеристика Толстого как выразителя идей и настроений многомиллионного крестьянства в период подготовки буржуазно-демократической революции в России глубоко раскрывает социально-историческую сущность творчества писателя, противоречия, свойственные его художественной и публицистической деятельности. «Его устами,— писал В. И. Ленин,— говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но

которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними» [1].

Эпоха 1861—1905 годов, к которой в основном относится литературная деятельность Толстого, характеризуется непрерывным нарастанием общественных конфликтов. Крестьянская реформа 1861 года, проведенная в духе «пожеланий» помещиков, не разрешила сложных проблем социальной жизни России. Пережитки крепостничества и в пореформенный период густо пронизывали общественно-экономический уклад страны. Тяжелыми путами они сковывали крестьянство, подвергшееся в результате реформы разорению и обезземеливанию. Процесс разорения крестьянства резко усилился вследствие стремительного проникновения в экономику страны капиталистических отношений. Быстрый рост капитализма, происходивший в России, определяя переход к новой, более высокой ступени общественного развития, нес с собой новые формы эксплуатации людей труда. Толстой глубоко отразил их боль и гнев, «он сумел с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования» [2].

Силу Толстого составляют неустанное обличение строя современной ему жизни, гневная критика капитализма, общественного неравенства, подавления человека, раскрытие резкого контраста между непрерывным увеличением богатства, завоеваниями цивилизации и беспощадной эксплуатацией народа. Слабость Толстого заключалась в его неумении найти реальные средства выхода из социального кризиса, в отрицательном его отношении к революционной борьбе пролетариата, в проповеди непротивления злу насилием.

Наиболее широко и полно отрицание «цивилизованного» варварства выразилось в таких произведениях, как «Воскресение», «Плоды просвещения», «Хаджи-Мурат», написанных Толстым после перелома в его мировоззрении (начало восьмидесятых годов), когда писатель, окончательно порвав с привычными для дворянской среды взглядами, подверг сокрушительной критике все тогдашние государственные, общественные и экономические порядки. Это, однако, вовсе не значит, что творчество писателя восьмидесятых — девятисотых годов может быть резко отделено от его гениальных творений предшествующих этапов. В произведениях Толстого разных периодов, хотя и не в одинаковой степени, отразился народный взгляд, народная точка зрения на явления общественной жизни.

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 70.
[2] Там же, стр. 20.

кин и Гоголь, Лермонтов и Некрасов глубоко отразили унижение человека, процесс его измельчания в определенных общественных условиях. Вместе с тем писатели эти, каждый из них по-своему, оригинально, стремились показать действенные, активные начала жизни русского общества, изображали сильных, мужественных людей.

Во всем этом сказалось воздействие разных, в определенной мере связанных между собой, но отнюдь не идентичных процессов в русской общественной жизни — расширения освободительного движения и подъема чувства личности. То и другое обнажало кризис «старого» порядка, было направлено против него. Характеризуя развитие капиталистических отношений в России, разрушение старых форм труда, исконных связей между людьми, В. И. Ленин отмечал: «Этот экономический процесс отразился в социальной области «общим подъемом чувства личности», вытеснением из «общества» помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п.» [1]. Подъем чувства личности во многом сочетался с широким освободительным движением, но нередко он приобретал и такие формы, которые приводили к обособлению его от общего потока передовых идей и стремлений. В свою очередь, освободительное движение, ставя своей целью раскрепощение народа, его творческих сил, создание справедливых социальных отношений, выдвигало идеи высокого призвания человека, которые стимулировали подъем чувства личности.

Идеи высокого назначения человека в разных формах выражены в творчестве выдающихся писателей первой половины XIX века. Широкий отзвук, свое новое развитие они получили в ранних повестях и рассказах Толстого. Отражая судьбы молодого поколения, толстовская трилогия ни в какой мере не представляла собой вариаций на известную уже тему. Это было свое, оригинальное освещение жизненного явления. Написанные на протяжении шести лет и публиковавшиеся самостоятельно, отдельные части трилогии проникнуты общим творческим замыслом, который с разных сторон выявляется в каждой из них. Формирование молодого человека, поиски им своего жизненного призвания Толстой рисует как историю постепенного открытия мира, познания героем самого себя. Внимание писателя привлекают духовный рост героя и его заблуждения, жизненные конфликты и нравственные искания.

Содержание и общую тональность первой своей повести

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 433.

писатель характеризовал следующим образом: «Когда я писал «Детство», то мне казалось, что до меня никто еще так не почувствовал и не изобразил всю прелесть и поэзию детства» [1]. Овеянная очарованием «счастливой невозвратимой поры», повесть рассказывает о ви́дении ребенком мира, радостях и огорчениях его «освоения».

Передавая детское восприятие жизни, Толстой ведет читателя по пути от «малых» или даже микроскопических величин ко все более расширяющемуся кругу явлений, постепенно входящих в поле зрения героя произведения. «Малые величины» очень выразительно подчеркнуты в начале повести: «...в 7 часов утра Карл Иваныч разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопушкой — из сахарной бумаги на палке — по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову. Я высунул нос из-под одеяла, остановил рукою образок, который продолжал качаться, скинул убитую муху на пол и, хотя заспанными, но сердитыми глазами окинул Карла Иваныча» (1, 3).

В экспозиции повести «малыми величинами» является не только описание разных «происшествий», но и все изображение обстановки, атмосферы детских занятий и увлечений. Здесь очерчен своего рода масштаб, позволяющий судить о последующем ви́дении жизни, масштаб не только временно́й, но и психологический. Расширяющийся круг явлений включает в себя природу и социальный быт, противоречивый мир человеческих отношений и чувств.

«Детство» — это не столько рассказ о событиях, входящих в жизнь юного героя, сколько повествование о его душевных переживаниях, возникающих в процессе познания действительности. Изображение чувств, мыслей Николеньки Иртеньева открывает богатые внутренние задатки героя, непосредственность его восприятия жизни, его аналитические способности, склонность к правде, добру, острую детскую наблюдательность, позволяющую Николеньке многое замечать, видеть. Пытливый интерес героя повести вызывают человеческие характеры. Об этом свидетельствуют и сами названия отдельных глав «Детства» — «Учитель Карл Иваныч», «Maman», «Что за человек был мой отец?», «Юродивый», «Наталья Савишна», «Княгиня Корнакова», «Князь Иван Иваныч», «Ивины». Описание душевной жизни юного героя не заслоняет его социального

[1] В. Ф. Булгаков, Лев Толстой в последний год его жизни, М. 1920, стр. 12.

окружения. Мир Николеньки Иртеньева — это мир, становящийся все более сложным и противоречивым.

Для понимания общей структуры повести, особенностей обрисовки отдельных сторон жизни существенное значение имеет образ рассказчика, который в «Детстве», так же как и в других частях трилогии, предстает одновременно в двух различных своих проявлениях. Толстой отделяет видение мира, свойственное герою повести «раньше», в детские и юношеские годы, от его взглядов «теперь», по истечении ряда лет после этих событий, когда он воспринимает действительность как зрелый человек, обладающий большим жизненным опытом. «С тех пор, как я себя помню, помню я и Наталью Савишну, ее любовь и ласки; но теперь[1] только умею ценить их,— тогда же мне и в голову не приходило, какое редкое, чудесное создание была эта старушка» (1, 37). В главе «Ивины», описывая мальчика Илиньку Грап, рассказчик замечает: «Когда я теперь вспоминаю его, я нахожу, что он был очень услужливый, тихий и добрый мальчик; тогда же он мне казался таким презренным существом, о котором не стоило ни жалеть, ни даже думать» (1, 60) [2].

Явления жизни, изображенные в «Детстве», соотносятся, соразмеряются с духовным развитием юного Николеньки Иртеньева. Но в то же самое время картины действительности в полной мере не подчинены законам детского восприятия; они существуют и самостоятельно в своем богатстве красок, в своей многоликой конкретности. И если душевная жизнь Николеньки Иртеньева, его переживания переданы в повести во всей их детской непосредственности, такими, какими они были раньше, «тогда», то в характеристике отца и некоторых других действующих лиц повести открыто и прямо выявляется жизненная позиция человека, взгляды повествователя, существующие у него «теперь». Все это и создает то разнообразие внутренних соотношений, переходов, которым в немалой степени определяется широта, объемность произведения. Такой способ повествования — свободный и смелый — позволяет Толстому выразительно охарактеризовать развитие главного героя, его представлений о жизни и одновременно с тем взглянуть на людей и события с более глубокой точки зрения.

[1] Разрядка в цитатах здесь и в дальнейшем моя.— *М. Х.*

[2] Ср.: «Много воды утекло с тех пор, много воспоминаний о былом потеряли для меня значение и стали смутными мечтами, даже и странник Гриша давно окончил свое последнее странствование; но впечатление, которое он произвел на меня, и чувство, которое возбудил, никогда не умрут в моей памяти» (1, 35).

Острое ощущение жизни, ее очарования и в то же время склонность к постоянному анализу и самоанализу являются отличительными чертами Николеньки Иртеньева в детстве. Радость «узнавания», светлые настроения не могут скрыть от юного героя конфликтов окружающего мира. Он сталкивается с ложью, которая окутывает отношения его отца и матери, он видит, как удовольствия и шалости молодого князя Этьена оборачиваются серьезными неприятностями для его слуги, он открывает разность в социальном состоянии и поведении людей. Николенька жадно впитывает в себя разнородные впечатления. Он воспринимает установившиеся навыки, привычки, но в то же время живет особой внутренней жизнью. И здесь на первый план выступает душевная ясность Николеньки Иртеньева, свежесть и чистота его чувств.

Обрисовка изменчивых переживаний, эмоций, мыслей Николеньки имеет сложный характер. И тут выявляется не только становление героя, но становление творческого метода писателя. Нередко в «Детстве» мы встречаемся с расширенным обозначением чувств и комментариями к ним. «Мне было отрадно переменить изношенное чувство привычной преданности на свежее чувство любви, исполненной таинственности и неизвестности. Сверх того, в одно и то же время разлюбить и полюбить значит полюбить вдвое сильнее, чем прежде» (1, 75). Широко в повести предстает анализ противоречивых чувств и ощущений Николеньки Иртеньева. Особенно интересен в этом плане рассказ о похоронах матери, о сложном комплексе переживаний, которые испытывает юный герой. Чувства Николеньки здесь подвергаются подробному и тонкому аналитическому рассмотрению. И, наконец, в повести глубоко раскрывается самое течение переживаний и чувств героя, их возникновение, смена другими настроениями и эмоциями [1].

[1] В критической литературе неоднократно указывалось на то, что в трилогии широко отразился опыт дневниковых записей молодого Толстого. Значение дневников для творческого самоопределения писателя подчеркивал Б. М. Эйхенбаум. «Изучение творчества Толстого,— писал Б. М. Эйхенбаум,— должно начинаться с его дневников» («Молодой Толстой», Пб.-Берлин, 1922, стр. 12). По мнению исследователя, здесь заключены «зародыши всего его будущего творчества. Подготовлены приемы, обдуманы общие основы поэтики» (там же, стр. 56). Близкие к этому суждения высказывали и другие исследователи. «Можно привести многочисленные примеры того, как грань между дневниковой записью и художественным творчеством почти стиралась» (П. Попов, Стиль ранних произведений Толстого.— «Литературное наследство», № 35—36, М. 1939, стр. 78). Б. И. Бурсов отмечает, что дневники «и явились первоначальной литературной школой Толстого» (сб. «Творчество Л. Н. Толстого», Изд-во АН СССР, М. 1954, стр. 77).

Среди действующих лиц «Детства» особенно выделены образы отца и Натальи Савишны, и не только выделены, но и очерчены в известном сопоставлении друг с другом. Характерно, что заключительные сцены повести посвящены именно Наталье Савишне. «Вся жизнь ее была чистая, бескорыстная любовь и самоотвержение» (1,95). В сущности, здесь обозначено «зерно» образа, нарисованного в особой главе «Детства», в отдельных ее эпизодах. Лишенная собственной личной жизни, Наталья Савишна вся уходит в заботы о других. Та всеобщая любовь, которую она вызывает к себе, явилась отражением ее постоянной, бескорыстной любви к окружающим.

Наталье Савишне свойственны черты покорного приятия жизни. Но силу ее, оригинальность ее характера составляют открытость души, благородные чувства альтруизма. В образе Натальи Савишны заключены те начала, которые свое полное развитие находят в художественных обобщениях более поздних произведений Толстого.

«Неуловимый характер рыцарства» Толстой отмечает в облике отца; однако рыцарство это неотделимо от гедонизма, неизменного стремления к чувственным наслаждениям. «Две главные страсти его в жизни были карты и женщины; он выиграл в продолжение своей жизни несколько миллионов и имел связи с бесчисленным числом женщин всех сословий» (1, 29). Старательно обходя заботы и огорчения, отец Николеньки Иртеньева занят поисками удовольствий жизни. Живой, веселый, общительный, он легко завоевывает расположение самых различных людей. Не будучи человеком «очень большого света», отец Николеньки Иртеньева тяготеет к избранному обществу, устанавливает блестящие светские связи.

В своих представлениях о жизни отец Николеньки не выходит за рамки обычных, «средних» суждений и мнений, он не склонен чересчур обременять себя нравственными критериями как в оценке своих действий, так и действий людей, с которыми он соприкасается. «Его натура была одна из тех, которым для хорошего дела необходима публика. И то только он считал хорошим, что называла хорошим публика. Бог знает, были ли у него какие-нибудь нравственные убеждения? Жизнь его была так полна увлечениями всякого рода, что ему некогда было составлять себе их, да он и был так счастлив в жизни, что не видел в том необходимости» (1, 30). Именно этой духовной заурядности отца Николеньки, его гедонистическому индивидуализму в «Детстве» в определенной мере и противопоставлены, с одной стороны, самоотвержение и бескорыстная любовь

Натальи Савишны, а с другой — сам Николенька с его напряженной духовной жизнью.

«Отрочество» (1854) и «Юность» (1857) с новой стороны открывали процессы формирования человеческой личности, ее отношения со средой. «Интерес *Отрочества,*— отмечал Толстой в записной книжке (16 октября 1853 года),— должен состоять в постепенном развращении мальчика после детства и потом в исправлении его перед юностью» (46, 286). Писатель имел в виду здесь широкое усвоение героем повести ложных взглядов, принципов поведения, свойственных его социальному окружению, усвоение, которое болезненно отразилось на его духовном развитии. Толстой был убежден в том, что по самой своей природе человек обладает высокими задатками, в том числе нравственного характера; среда же часто не только не дает возможности развиваться этим задаткам, она прививает людям извращенные представления о жизни, о ее целях. Позже — в начале шестидесятых годов — художник писал по этому поводу: «Во всех веках и у всех людей ребенок представлялся образцом невинности, безгрешности, добра, правды и красоты. Человек родится совершенным,— есть великое слово, сказанное Руссо, и слово это, как камень, останется твердым и истинным. Родившись, человек представляет собой первообраз гармонии, правды, красоты и добра. Но каждый час в жизни, каждая минута времени увеличивают пространства, количества и время тех отношений, которые во время его рождения находились в совершенной гармонии, и каждый шаг и каждый час грозит нарушением этой гармонии...» (8, 322).

Однако Толстой отнюдь не ограничивается характеристикой тех изменений, которые претерпевают природные задатки человека. Его изображение отношений героя и среды очень своеобразно. В отличие от своих предшественников — писателей первой половины XIX века, автор «Детства», «Отрочества», «Юности» рисует не только влияние среды, но и отталкивание от нее, преодоление привычного, устойчивого. Преодоление это выражается не в форме прямых, открытых конфликтов, а в виде постепенного формирования собственного взгляда на мир, нового отношения к людям. Подробно анализируя движение чувств, мыслей Николеньки Иртеньева, писатель показывает возможности юного героя, возможности человека в его противостоянии среде, его духовном самоопределении.

Вступив в пору отрочества, Николенька Иртеньев все больше становится человеком определенного социального круга, человеком «избранной» среды. В нем не исчезли ни его пытливость, ни склонность к анализу людей и событий, ни интенсив-

ность его внутренней жизни. И не только не исчезли, но приобретают более глубокий характер. Николенькой овладевают внутреннее беспокойство, неудовлетворенность собой, людьми, он страстно ищет то «настоящее» и большое, что составляет сущность человеческого бытия. В пору отрочества у Николеньки Иртеньева возникает стремление к нравственному совершенствованию, которое является очень важным моментом его духовного развития. Однако все это очень сильно осложняется вторжением «светскости», аристократического образа мыслей и чувствований.

И тут сталкиваются легкое, бездумное отношение к жизни и стремление понять ее смысл, жажда наслаждений и глубокие нравственные искания, ощущение себя человеком особого, избранного круга и скептицизм по отношению к «исключительности», влечение к красивой позе, аффектация чувств и реальная правда действительности, истина живых человеческих переживаний. Навыки «легкого» отношения к жизни, приверженность к пустым догмам приходят к Николеньке Иртеньеву разными путями, в том числе и через подражание тем, кого он считает для себя образцом человеческого поведения.

В заметках к трилогии Толстой высказывал намерение «провести во всем сочинении различие братьев: одного, наклонного к анализу и наблюдательности, другого к наслаждениям жизни» (2, 243). Образ старшего брата Николеньки — Володи — в «Детстве» не играет сколько-нибудь заметной роли, там он едва обозначен. Зато в «Отрочестве» и «Юности» ему принадлежит значительное место. И это не случайно. Образ Володи выступает на первый план тогда, когда начинаются светские увлечения Николеньки. Подражание Володе, идущему «впереди» в своем жизненном самоопределении, является одним из существенных моментов освоения Николенькой норм и принципов поведения своей среды. «Воспитателем», хотя и невольным, в этом плане в немалой степени оказываются именно Володя и его друзья.

Толстой очень выразительно оттеняет, что, часто не соглашаясь и внутренне споря с Володей, Николенька испытывает благоговение перед тем, что и как делает его старший брат. «Он (Володя.— *М. Х.*) во всем стоял выше меня: в забавах, в учении, в ссорах, в умении держать себя, и всё это отдаляло меня от него и заставляло испытывать непонятные для меня моральные страдания. Ежели бы, когда Володе в первый раз сделали голландские рубашки со складками, я сказал прямо, что мне весьма досадно не иметь таких, я уверен, что мне стало бы легче и не казалось бы всякий раз, когда он оправлял

воротнички, что он делает это для того только, чтобы оскорбить меня» (2, 17) [1]. По всему своему внутреннему складу, по отношению к жизни Володя очень похож на отца. Увлекая Николеньку своей манерой жизненного поведения, Володя оказывается передатчиком «мудрости», принадлежащей не одному ему, и даже не столько ему, сколько среде.

Несмотря на свое внутреннее сопротивление, Николенька Иртеньев «успешно» воспринимает светский образ мыслей и чувствований. В этом плане особый интерес представляет глава тридцать первая «Юности»: «Мое любимое и главное подразделение людей в то время, о котором я пишу, было на людей comme il faut и на comme il ne faut pas [2]. Второй род подразделялся еще на людей собственно не comme il faut и простой народ. Людей comme il faut я уважал и считал достойными иметь со мной равные отношения; вторых — притворялся, что презираю, но в сущности ненавидел их, питая к ним какое-то оскорбленное чувство личности; третьи для меня не существовали — я их презирал совершенно» (2, 172).

Обостренный аристократизм выразительно сказывается в тех признаках, которые, по мнению Николеньки Иртеньева, позволяют отличить людей порядочных от непорядочных, людей привилегированного круга от не принадлежащих к нему. «*Мое* comme il faut состояло, первое и главное, в отличном французском языке и особенно в выговоре. Человек, дурно выговаривавший по-французски, тотчас же возбуждал во мне чувство ненависти... Второе условие comme il faut были ногти длинные, отчищенные и чистые; третье было уменье кланяться, танцовать и разговаривать; четвертое, и очень важное, было равнодушие ко всему и постоянное выражение некоторой изящной, презрительной скуки» (2,173).

Светский образ жизни, принадлежность к привилегированной среде казались Николеньке Иртеньеву высшей ценностью, высшим благом бытия; все, что находилось за пределами избранного круга людей, все, что не было отмечено светскостью, представлялось ему недостойным внимания. И не только здесь, но и в других главах «Отрочества» и «Юности» Толстой широко показывает воинствующий аристократизм Николеньки

---

[1] Ср.: «Вспомнив, как Володя целовал прошлого года кошелек своей барышни, я попробовал сделать то же, и действительно, когда я один вечером в своей комнате стал мечтать, глядя на цветок, и прикладывать его к губам, я почувствовал некоторое приятно-слезливое расположение и снова был влюблен или так предполагал в продолжение нескольких дней» (2, 195).

[2] на порядочных и непорядочных *(франц.)*.

INVENTAR № 72816

Иртеньева, его презрение к людям, занимающим более низкое положение в обществе.

Все такого рода представления, чувства Толстой рисует как процесс развращения отрока и юноши. То различие между юным героем повести и рассказчиком, различие («раньше» и «теперь») в оценке явлений жизни, о котором шла речь по отношению к «Детству», ясно проявляется в «Отрочестве» и «Юности». И оно не уменьшается, а скорее усиливается: «...только гораздо, гораздо позднее, я из опыта жизни убедился в том, как вредно думать и еще вреднее говорить многое, кажущееся очень благородным, но что должно навсегда быть спрятано от всех в сердце каждого человека...» (2, 138). Рассказчик в последней части трилогии выступает как человек, проживший большую жизнь, строго оценивающий свои юношеские увлечения и слабости: «...и я начал говорить по-французски самым напыщенным языком с вводными предложениями такой вздор, который мне теперь, даже после десятков лет, совестно вспомнить» (2, 197).

В трилогии широко использованы автобиографические факты. Многие переживания ее героя близки чувствам и переживаниям юного Толстого, но все это претворено в большие художественные обобщения — в соответствии с замыслом произведения в целом. Нелишне напомнить тот факт, что Толстому в пору завершения «Юности» было всего двадцать восемь лет. Совершенно очевидно несовпадение образа рассказчика и авторского «я». Создание этого образа, отделение его от героя трилогии, в частности в повести «Юность», понадобилось писателю для того, чтобы резче оттенить отношение к заблуждениям Николеньки Иртеньева. И как раз в главе «Comme il faut» оно особенно подчеркнуто. «Страшно вспомнить, сколько бесценного, лучшего в жизни шестнадцатилетнего времени я потратил на приобретение этого качества» (2, 173); по словам рассказчика, comme il faut «в моей жизни было одним из самых пагубных, ложных понятий, привитых мне воспитанием и обществом» (2, 172).

Поэтому «Юность», конечно, не может рассматриваться как «аристократическая реакция на демократическое движение в стране» [1]. Необходимо иметь в виду и то обстоятельство, что интенсивная творческая работа Толстого над «Юностью» пришлась в период его пребывания в Севастополе и перемежалась с созданием «Севастопольских рассказов», в которых аристократическая молодежь изображена в остро обличительных тонах.

[1] См. С. Бычков, Предисловие к шестидесятому тому Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, М. 1949, стр. 29.

При всем увлечении Николеньки Иртеньева «светскостью», его не может удовлетворить пустая, однообразная жизнь с ее мелкими влечениями и чувствами. Он хочет понять смысл окружающего, узнать истинную цель человеческого существования. Характерную черту его отношения к миру составляло «восторженное обожание идеала добродетели и убеждение в назначении человека постоянно совершенствоваться» (2, 75). Николенька Иртеньев хочет идти в жизни своим особенным путем. И именно поэтому он стремится отстоять свою независимость, преодолеть «привычные» взгляды, тот образ мыслей, с которым постоянно соприкасается. «Мне казалось так легко и естественно оторваться от всего прошедшего, переделать, забыть всё, что было, и начать свою жизнь со всеми ее отношениями совершенно снова, что прошедшее не тяготило, не связывало меня» (2, 85).

Увлечение блестящей мишурой жизни не мешает Николеньке Иртеньеву все более ясно видеть реальный облик людей окружающего его мира. В контрастных очертаниях в «Отрочестве» раскрываются отношения внутри семьи, образы бабушки и отца. Николенька отмечает, что отец постепенно опускается в его глазах с той недосягаемой высоты, на которой он ранее стоял. В главе «Дробь» бабушка охарактеризована как властная и вздорная старуха, нелепым капризам которой должны подчиняться дети и взрослые.

Некоторые главы «Юности» как бы повторяют отдельные главы «Детства»; это «Корнаковы», «Ивины», «Князь Иван Иваныч». Однако изображение действующих лиц в последней части трилогии существенно меняется. В «Детстве» княгиня Корнакова показана в общем милой, хотя и несколько болтливой женщиной. При обрисовке Корнаковых в «Юности» оттенены фальшь и искусственность, которые проявляются в речах, поведении, во всем облике членов этой семьи.

Описание дружбы, детской влюбленности в Сережу Ивина составляет важнейший элемент главы «Ивины» в первой части трилогии. В «Юности» изображена глубокая разобщенность, господствующая в семье Ивиных. Усталая, страдающая от невысказанного горя Ивина вызывает симпатии Николеньки Иртеньева; зато крайне отрицательное впечатление производят на него сын и отец Ивины своим высокомерием, своей аристократической спесью. «Я встал и поклонился ему, но Ивин, у которого было три звезды на зеленом фраке, не только не ответил на мой поклон, но почти не взглянул на меня, так

что я вдруг почувствовал, что я не человек, а какая-то не стоящая внимания вещь — кресло или окошко, или ежели человек, то такой, который нисколько не отличается от кресла или окошка» (2, 135).

В семье Ивиных Николенька Иртеньев остро почувствовал, что стоящие на ступеньку выше его аристократы так же неуважительно и высокомерно относятся к нему, как он сам относится к людям более низкого происхождения. Именно в такого рода столкновениях перед Николенькой Иртеньевым постепенно раскрываются истинные черты аристократизма вообще и его собственных аристократических влечений.

Глава «Юности» «Князь Иван Иваныч» интересна развитием в ней новой темы — корысти, которая врывается в человеческие отношения. Николеньке Иртеньеву внушают мысль о том, что он является одним из наследников одинокого старика, и это уничтожает открытость его чувств по отношению к князю Ивану Иванычу. «Мне казалось, что и старый швейцар, который отворил мне дверь, и лакей, который снял с меня шинель, и три дамы и два господина, которых я нашел в гостиной, и в особенности сам князь Иван Иваныч, который в штатском сюртуке сидел на диване,— мне казалось, что все смотрели на меня как на наследника, и вследствие этого недоброжелательно» (2, 136). Самому Николеньке Иртеньеву чужды корыстолюбивые расчеты, но их «общепринятость» никак не дает возможности предполагать того, что он не является корыстным искателем наследства. Сама возможность подозрений накладывает тяжелый отпечаток на переживания гордого, независимого Николеньки.

Понимание реального облика людей своей среды, реальных отношений приводит к усилению расхождений Николеньки Иртеньева с людьми его круга. На этой почве и возникает его сближение со студентами-разночинцами. Противоречивость чувств и симпатий Николеньки очень ясно сказывается и здесь. Многое в студентах-разночинцах возбуждает неприязнь Иртеньева и даже ненависть — их внешний вид, их манера общения друг с другом, их ошибки в языке и прочее. «Несмотря, однако, на эту, в то время для меня непреодолимо-отталкивающую, внешность, я, предчувствуя что-то хорошее в этих людях и завидуя тому веселому товариществу, которое соединяло их, испытывал к ним влеченье и желал сблизиться с ними, как это ни было для меня трудно» (2, 215—216).

Общение со студентами-разночинцами, обаяние их простоты, честности, той поэзии молодости и удальства, которой они были преисполнены, еще более обостряет восприятие Иртеньевым светскости: «Так что же такое было та высота, с которой

я смотрел на них? Мое знакомство с князем Иваном Иванычем? Выговор французского языка? дрожки? голландская рубашка? ногти? Да уж не вздор ли все это? — начинало мне глухо приходить иногда в голову под влиянием чувства зависти к товариществу и добродушному, молодому веселью, которое я видел перед собой» (2, 218). Новые мысли и чувства, рождающиеся у Николеньки Иртеньева, не составляют лишь следствие его общения со студентами-разночинцами. Они возникают у него и в результате осмысления того, что он видит в своей социальной среде.

В трилогии процесс формирования героя остается незавершенным. Публикуя «Юность» в «Современнике» (январский номер за 1857 год), Толстой в подзаголовке повести указал: «Первая половина». Помимо этого, и многие другие факты свидетельствуют о том, что писатель не считал эту свою повесть законченной и намеревался вернуться к ее продолжению. В дневнике и записных книжках Толстого, относящихся к 1857 году, имеется целый ряд заметок, связанных с замыслами «второй половины» «Юности». Так, 29 мая 1857 года в записной книжке мы находим следующие интересные суждения: «*К Юности*. Пробует ученой, помещичьей, светской, гражданской деятельности и наконец военной. Эта удается ему, потому ли что она ничего не требует, или потому, что, потеряв всю энергию, по всякой дорожке он может идти, ничего на ней уж не сделает, но зато и не свихнется» (47, 210).

Запись эта указывает на стремление писателя охарактеризовать новый этап в жизни героя. Но одновременно в ней ясно выступает то, что замысел второй половины «Юности» заметно отделялся от замысла трилогии в целом. Пока создавалась трилогия, происходил стремительный духовный рост самого художника; его развитие как бы опережало темпы его работы; ему становилось тесно в рамках прежней творческой концепции произведения. Толстого начали волновать новые художественные проблемы; поэтому, вероятно, вторая половина «Юности» и не была написана, так же как не осуществилось и намеренье создать еще одно произведение этого цикла — «Молодость».

При некоторой незавершенности трилогии повести, входящие в ее состав, представляют собой целостное художественное произведение, отмеченное не только единством героя, но и единством своей проблематики. Противоречивость Николеньки Иртеньева не лишает его большой внутренней целеустремленности. Он не хочет покорно подчиняться условиям и находит в себе силы противопоставить свое отношение к жизни общепринятым нормам. Сквозь заблуждения героя ясно выри-

совывается его горячее стремление к совершенствованию. Преодолевая влияние среды, Николенька Иртеньев стремится решить большие проблемы человеческой жизни. Отсюда проистекает его отличие, с одной стороны, от лишних людей, и с другой, от тех героев, для которых «трезвый» практицизм становится высшим мерилом жизненной мудрости.

Чувство нравственной чистоты и высокой требовательности окрашивает рассказ о детстве, отрочестве и юности Николеньки Иртеньева. Нравственный критерий выступает здесь в поисках героем своего жизненного призвания и в оценке им окружающих людей, в горячем стремлении к полной большого содержания жизни и в неприятии ложного, мелочного. Однако при всем этом нравственный критерий в трилогии лишен еще того глубокого общественного содержания, которое обнаружится в последующих произведениях писателя; он выявляется вне широких связей с социальной действительностью.

Искания нравственные предстают в трилогии в соединении с проникновенным психологическим анализом. Высокая требовательность героя к себе раскрывается и как строгая оценка своих желаний, стремлений, чувств. Требовательность по отношению к окружающим обозначает выявление истинности и ложности их поступков, отличительного в их психологическом облике. Вместе с тем психологическое содержание трилогии шире нравственных исканий героя. «Детство», «Отрочество», «Юность» — это трепетная, динамическая история человеческой души, история роста молодого человека с ее сложными коллизиями, зигзагами. Необычайная привлекательность трилогии заключена в глубине и непосредственности отражения чувств, душевных движений героя, в той свободе, с которой в повести раскрывается его восприятие жизни. Здесь мы встречаемся не только с непосредственностью переживаний, но и с живой, острой мыслью героя, подвергающего пытливому анализу явления действительности, свои переживания и чувства. Движение этой мысли в немалой степени определяет внутреннее развитие трилогии, характерной чертой которой является органическое единство истории духовного развития героя и открывающегося перед ним мира.

III

Работа над трилогией неоднократно прерывалась напряженным творческим трудом над другими произведениями, к которым относятся рассказы «Набег» (1852), «Записки маркера» (1853), «Рубка леса» (1855), «Утро помещика» (1856) и особенно очень важные для творческого развития Толстого «Севастопольские рассказы» (1855). Некоторые из этих произведений по своей внутренней теме в известной мере соприкасаются с трилогией. И это можно сказать не только об «Утре помещика».

В то же самое время ранние рассказы Толстого («Набег», «Рубка леса», «Записки маркера») обладают своими довольно ясно обозначенными идейными и художественно-структурными особенностями. Испытание внутренней силы человека, человек и трудные жизненные обстоятельства — основная их тема. И если в трилогии главное место занимало формирование героя, преодоление им привычных норм жизни, то в кавказских рассказах рисуется поведение людей в особенных, необычных условиях. Так же как и в трилогии, в этих рассказах выступает образ повествователя, но в отличие от нее внутренний мир рассказчика здесь не раскрывается. Повествователь участвует в описываемых событиях, но участвует в них прежде всего как наблюдатель, живо воспринимающий все происходящее. Он высказывает иногда свои суждения о людях, но тем не менее всегда остается как бы в тени. Центр тяжести переносится на изображение разнородных характеров, их сопоставление.

Рассказчик воссоздает психологический облик героев, передавая их мысли, очерчивая круг их интересов, показывая их в различных жизненных ситуациях. Столкновение с обстоятельствами, действия персонажей во многом и открывают их внутренний мир. Обрисовка разнородных характеров в их конкретном жизненном бытии не только расширяла круг явлений, ставших предметом творческого внимания писателя, но и обогащала его художественную палитру новыми способами и приемами объективно-психологического повествования. Эта характерологическая струя в раннем творчестве Толстого развивается в известной мере рядом с теми началами, которые выражены в трилогии, и в то же время соприкасается с ними.

В «Набеге» Толстой изображает людей в обстановке военных опасностей, требующей высокого самообладания, силы духа. Писатель противопоставляет друг другу характеры капитана Хлопова и молодого офицера Розенкранца. По внешнему своему облику Хлопов ничем особенно не выделяется, он зауряден; его обыденность, «незатейливость» подчеркнуты в рассказе. Вот как выглядит Хлопов во время похода: «На нем были старый, истертый сюртук без эполет, лезгинские широкие штаны, белая попашка, с опустившимся пожел-

тевшим курпеем, и незавидная азиятская шашка через плечо» (3, 19).

Несмотря на свою внешнюю заурядность, Хлопов человек сильного характера, большого самообладания, остающийся самим собою и в часы смертельной опасности. Не стремясь быть храбрым, Хлопов в бою проявляет подлинное мужество и отвагу. «В фигуре капитана было очень мало воинственного; но зато в ней было столько истины и простоты, что она необыкновенно поразила меня. «Вот кто истинно храбр», сказалось мне невольно. Он был *точно таким же, каким я всегда видал его*: те же спокойные движения, тот же ровный голос, то же выражение бесхитростности на его некрасивом, но простом лице; только по более, чем обыкновенно, светлому взгляду можно было заметить в нем внимание человека, спокойно занятого своим делом» (3, 37).

Противоречие между внешней непритязательностью и душевной значительностью, раскрывающееся здесь, является тем оригинальным толстовским способом обрисовки характеров, который был открыт писателем уже в начале его творческой деятельности. Толстой подчеркивает не только силу героя, но и его простоту, естественность поведения, отсутствие чего-либо показного. Мужество Хлопова — это отнюдь не следствие временной экзальтации, искусственного возбуждения, оно — органическое порождение его душевного строя. Позже писатель широко использовал найденный им творческий принцип при изображении различных по своему психологическому облику действующих лиц. В этом смысле капитан Хлопов прямой предшественник таких толстовских героев, как Михаил Козельцов из рассказа «Севастополь в августе месяце», Тушин из «Войны и мира» и другие.

Несоответствие внутреннего и внешнего Толстой отмечает и в облике Розенкранца, но тут оно имеет существенно иные черты. В отличие от Хлопова, Розенкранц внешне очень представителен, импозантен, сразу привлекает к себе внимание. Однако эта импозантность героя соединяется с духовной ординарностью, непривлекательными свойствами его характера. Жажда эффекта, парадность оттенены писателем и в «натуральном» портрете Розенкранца. «Сажен сто впереди пехоты на большом белом коне, с конными татарами, ехал известный в полку за отчаянного храбреца и такого человека, *который хоть кому правду в глаза отрежет*, высокий и красивый офицер в азиятской одежде. На нем был черный бешмет с галунами, такие же ноговицы, новые, плотно обтягивающие ногу чувяки

с чиразами, желтая черкеска и высокая, заломленная назад, папаха. На груди и спине его лежали серебряные галуны, на которых надеты были нагруска и пистолет за спиной; другой пистолет и кинжал в серебряной оправе висели на поясе» (3, 21).

Тщеславный и пустой, Розенкранц всячески стремится создать у окружающих впечатление, что он человек особенный, необыкновенный. Ради сохранения ореола исключительности Розенкранц совершает нелепые, «экстравагантные» поступки, при этом нередко мизантропического свойства. Розенкранц хочет уверить себя и других в том, что он обладает подлинной храбростью. Однако в его поведении во время боя больше позы, чем храбрости, это скорее имитация мужества, чем само мужество.

«Отвага» Розенкранца особенно сильно проявляется во время разгрома уже завоеванного аула, в его отношении к беззащитным людям. «Высокая фигура поручика Розенкранца то там, то сям мелькала в ауле; он без умолку распоряжался и имел вид человека, чем-то крайне озабоченного. Я видел, как он с торжествующим видом вышел из одной сакли; вслед за ним двое солдат вели связанного старого татарина. Старик, всю одежду которого составляли распадавшиеся в лохмотьях пестрый бешмет и лоскутные портки, был так хил, что туго стянутые за сгорбленной спиной костлявые руки его, казалось, едва держались в плечах, и кривые босые ноги насилу передвигались» (3, 34). Тщеславие может породить лишь видимость мужества, и только внутренняя цельность, душевное богатство человека позволяют ему преодолевать трудные обстоятельства.

Внимание Толстого привлекают к себе в одно и то же время характеры сильные и характеры неустойчивые, оказывающиеся под воздействием порочной среды, под властью собственных мелких влечений. В рассказе «Записки маркера», написанном вскоре после «Набега», Толстой рисует историю человека, который как раз не смог выдержать жизненных испытаний. Молодой князь Нехлюдов попадает в круг искателей легкой наживы, в круг людей, бессмысленно растрачивающих себя, свою жизнь. Он становится постоянным участником азартных состязаний, кутежей, все более и более погружаясь в вязкую, грязную тину низменного существования.

Нехлюдова отличали ум, благородные чувства и стремления. «Я,— говорит герой рассказа о себе,— хотел наслаждаться и затоптал в грязь все, что было во мне хорошего... я убил свои

чувства, свой ум, свою молодость» (3, 115). Растрачивая свое человеческое достоинство и одновременно свое состояние, Нехлюдов губит не только себя, он становится причиной бедствий многих людей, и прежде всего крепостных крестьян. «Мне нужны были деньги для удовлетворения своих пороков и тщеславия — я разорил тысячи семейств, вверенных мне богом, и сделал это без стыда» (3, 116).

Нехлюдов не раз пытался выбраться из той грязной сети, которая опутала его, но у него не оказалось для этого сил и воли. «Когда я оставался один, мне становилось неловко и страшно с самим собой. Когда я был с другими, я забывал *невольно* свои убеждения, не слыхал более внутреннего голоса и снова падал» (3, 116). Внутренняя неустойчивость, слабость привели Нехлюдова к роковому исходу — самоубийству.

Целую группу колоритных характеров Толстой изображает в рассказе «Рубка леса», работа над которым была начата в 1853 году и завершена в июне 1855 года. В нем отразились те сложные впечатления, которые вынес Толстой из своей военной службы на Кавказе, открывшей ему широкое поле для жизненных наблюдений. В поисках сильных людей писатель уже в начальный период своего творчества обращается к народу. «Знаешь ли, что это такое? — писал Некрасов Тургеневу по поводу «Рубки леса».— Это очерки разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских), то есть вещь доныне небывалая в русской литературе. И как хорошо!» [1] Важнейший момент в обрисовке героев рассказа составляет изображение воздействия на них трудных условий, их отношения к жизненным испытаниям. Именно эти черты служат основой для характеристики своеобразия каждого из героев. «В России,— писал Толстой,— есть три преобладающие типа солдат, под которые подходят солдаты всех войск: кавказских, армейских, гвардейских, пехотных, кавалерийских, артиллерийских и т. д. Главные эти типы, со многими подразделениями и соединениями, следующие: 1) Покорных. 2) Начальствующих и 3) Отчаянных» (3, 43).

Суровые условия жизни, многолетняя служба налагают неизгладимую печать на солдат, их психологию, порождая у них различные формы приспособления к обстоятельствам. Но как бы ни были тяжелы эти обстоятельства, как бы ни было сильно их воздействие на весь облик солдат,— они не могут

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. X, Гослитиздат, М. 1952, стр. 236.

стереть характерных качеств простых людей. Среди «отчаянных» Толстой особо отмечает «забавников», «отличительными чертами которых суть непоколебимая веселость, огромные способности ко всему, богатство натуры и удаль» (3, 44). Ездовой Чикин обладает замечательным умением вселять в людей бодрость. «В трескучий ли мороз, по колено в грязи, два дня не евши, в походе, на смотру, на ученье, милый человек всегда и везде корчил гримасы, выделывал ногами коленцы и отливал такие штуки, что весь взвод покатывался со смеху... Он в каждой вещи умел видеть что-то особенное, такое, что другим и в голову не приходило, и главное — способность эта во всем видеть смешное не уступала никаким испытаниям» (3, 47). Несокрушимость духовно одаренной натуры перед лицом трудностей и является его характерной особенностью.

Как сопротивление обстоятельствам, так и «сживание» с ними получают разное выражение. Но и у тех, кого писатель относит к числу «покорных», часто живут в душе чувства человеческого достоинства и чести, живого участия в судьбе других. Жданов — примерный по службе солдат. «Он, как говорили, никогда не пил, не курил, не играл в карты (даже в носки), не бранился дурным словом. Все свободное от службы время он занимался сапожным мастерством, по праздникам ходил в церковь, где было возможно...» (3, 47—48). Среди сослуживцев он слыл капиталистом, так как имел двадцать пять рублей. Но Жданову очень многие солдаты были обязаны дружеской помощью, которую он охотно оказывал нуждающимся в ней. Ему присуща глубокая тяга к светлым и чистым переживаниям. «Одна радость и даже страсть Жданова были песни; особенно некоторые он очень любил и всегда собирал кружок песенников из молодых солдат и, хотя сам не умел петь, стоял с ними и, заложив руки в карманы полушубка и зажмурившись, движениями головы и скул выражал свое сочувствие» (3, 48).

Рисуя индивидуальное, неповторимое в облике своих героев, Толстой подчеркивает одновременно и то общее, что свойственно простым людям, русским солдатам,— их спокойное мужество, лишенное крикливости, какой-либо утрировки. Русского солдата «так же трудно разжечь, как и заставить упасть духом. Для него не нужны эффекты, речи, воинственные крики, песни и барабаны... В русском, настоящем русском солдате никогда не заметите хвастовства, ухарства, желания отуманиться, разгорячиться во время опасности: напротив, скромность, простота и способность видеть в опасности совсем другое, чем

опасность, составляют отличительные черты его характера» (3, 70—71).

Серое, однотонное существование, жалобы на невзгоды, выслуживание чинов, мелочность духовных запросов раскрываются в картинах жизни офицеров. Мужество, стойкость здесь не частые гости. Ротный командир Болхов откровенно признается: «Когда фельдфебель принес приказание, что моя рота назначена в колонну, я побледнел, как полотно, и не мог говорить от волнения... ни один приговоренный к смерти не прострадал в одну ночь столько, как я...» (3, 55).

Однако Болхов при этом умеет владеть собой; отсутствие мужества он искусно скрывает за показным хладнокровием. «И в то же мгновение над головой просвистело что-то ужасно неприятно, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро.

— Вот, если бы я был Наполеон или Фридрих,— сказал в это время Болхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне,— я бы непременно сказал какую-нибудь любезность.

— Да вы и теперь сказали,— отвечал я, с трудом скрывая тревогу, произведенную во мне прошедшей опасностью...

— Тьфу ты проклятый! — сказал в это время сзади нас Антонов, с досадой плюя в сторону: — трошки по ногам не задела.

Все мое старанье казаться хладнокровным и все наши хитрые фразы показались мне вдруг невыносимо глупыми после этого простодушного восклицания» (3, 56).

Внешняя выдержка — это отнюдь еще не храбрость. Выглядеть, казаться невозмутимым не значит быть мужественным человеком. Различие между стойкостью мнимой и подлинной в «Рубке леса» выявляется глубоко, и не только в плане индивидуально-психологическом, но и в плане социальных различий.

IV

Важная роль в творчестве Толстого принадлежала событиям, связанным с Крымской войной 1854—1855 годов. Как известно, писатель был непосредственным и деятельным участником обороны Севастополя. Пребывание на фронте, в самой гуще драматических событий, обогатило его разносторонними наблюдениями. Облик народа в период острых столкновений открывался перед писателем в своих наиболее значительных проявлениях. Толстой смело шел навстречу жизни, и жизнь шла навстречу его творческим исканиям.

Идеи «Набега», «Рубки леса» нашли свое продолжение и развитие в рассказах о Севастопольской обороне. Изображая «большую» войну, Толстой решительно отказался от батальной «живописности», которая так широко была представлена в военной беллетристике его времени. Писатель отмечал, что войну он рисует «не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а... в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти...» (4, 9). Неприятие парадного изображения военных событий, внешней эффектности ясно проявилось в «Набеге», «Рубке леса»; в «Севастопольских рассказах» оно приобрело характер последовательно осуществленного творческого принципа. Тема испытаний человека в трудных обстоятельствах, тема мужества, развитые в кавказских рассказах, получили свое живое освещение в новеллах об обороне Севастополя. Здесь они сливаются с другими идейно-творческими проблемами.

Замечательную особенность рассказа «Севастополь в декабре месяце» (первого в севастопольском цикле) составляет раскрытие внутренних связей между обыкновенным и исключительным, изображение повседневности драматических испытаний и драматизма военной повседневности. Внимание Толстого привлекают к себе прежде всего будни войны, ее неприукрашенный облик. «Будничный» колорит осажденного города выразительно оттенен в рассказе. «На набережной шумно шевелятся толпы серых солдат, черных матросов и пестрых женщин. Бабы продают булки, русские мужики с самоварами кричат *сбитень горячий*, и тут же на первых ступенях валяются заржавевшие ядра, бомбы, картечи и чугунные пушки разных калибров. Немного далее большая площадь, на которой валяются какие-то огромные брусья, пушечные станки, спящие солдаты; стоят лошади, повозки, зеленые орудия и ящики, пехотные козла; двигаются солдаты, матросы, офицеры, женщины, дети, купцы...» (4, 5).

«Обыкновенное» проявляется не только в постоянстве новых жизненных обстоятельств, но особенно в поведении людей, для которых тяжелые военные условия стали привычными. Эта привычность военной обстановки, ее «освоение» накладывают свой ясный отпечаток на весь облик воинов. «Да! вам непременно предстоит разочарование, ежели вы в первый раз въезжаете в Севастополь. Напрасно вы будете искать хоть на одном лице следов суетливости, растерянности или даже энтузиазма, готовности к смерти, решимости; — ничего этого нет: вы ви-

дите будничных людей, спокойно занятых будничным делом...» (4, 6).

Однако это повседневное, будничное вовсе не отделено стеной от трагического и возвышенного. И так же, как в исключительном заключено обыденное, так и повседневное часто несет в себе героическое. «Посмотрите защитников Севастополя на самом месте защиты или, лучше, зайдите прямо напротив в этот дом, бывший прежде Севастопольским Собранием и у крыльца которого стоят солдаты с носилками,— вы увидите там защитников Севастополя, увидите там ужасные и грустные, великие и забавные, но изумительные, возвышающие душу зрелища» (4, 6).

Внутренняя динамика рассказа, его стилевое своеобразие — именно в этом сочетании ужасного и великого, драматического и повседневного, будничного и героического. Толстой ведет читателя в госпитали и на улицы города, в трактир и на бастионы; он показывает защитников Севастополя в недалеком тылу и на поле боя, тяжело раненных и несущих боевую вахту. И всюду — в большом и малом — писатель открывает ту постоянную самоотверженность, с какой русские солдаты выполняют свой воинский долг, ту непреклонность, мужество, которые очень ярко характеризуют массовый героизм. На первый взгляд этот героизм и не очень приметен, иногда он как бы заслонен бытовым, обыденным. Но именно эта «скромность» и является свидетельством его цельности и силы. Решительно отвергая украшательскую риторику, Толстой замечательно отразил «неброский» и в то же время глубокий героизм простых людей, рожденный их любовью к родине.

Существенное значение в структуре рассказа «Севастополь в декабре месяце» имеет обобщенный образ наблюдателя, выступающий на всем протяжении повествования, объединяющий в органическое целое отдельные его части. «Вы подходите к пристани... Вы смотрите и на полосатые громады кораблей, близко и далеко рассыпанных по бухте, и на черные небольшие точки шлюпок... Первое впечатление ваше непременно самое неприятное: странное смешение лагерной и городской жизни... Но вглядитесь ближе в лица этих людей... и вы поймете совсем другое...» В отличие от «Набега» и «Рубки леса», где очерчен индивидуальный образ рассказчика, «Севастополь в декабре месяце» строится по принципу передачи наблюдений, впечатлений, мыслей своеобразного коллективного наблюдателя.

Здесь в определенной мере сохраняется образ повествователя, но он приобретает качественно иную функцию — это не просто один из участников событий с его индивидуальными чертами

и особенностями, с его поневоле ограниченным полем зрения. Собирательный образ «вы» включает в себя всех тех, кто был свидетелем событий и кто захотел и смог вдумчиво, трезво отнестись к ним, оценить их. От имени этих очевидцев, свидетелей и ведет автор свой рассказ.

Обрисовка собирательного образа «вы» подчеркивает не только достоверность наблюдений, отраженных в повествовании, но и их масштабность, широту. С этим тесно связана и та «панорамность», которая свойственна «Севастополю в декабре месяце». Эпической широты в первом рассказе севастопольского цикла Толстой стремился достичь, давая целостную картину осажденного города, рисуя обобщенный образ защитников.

Рассказ развивается как описание путешествия по Севастополю, в котором соединяются виды «общего плана» и бытовые зарисовки, массовые сцены и портреты отдельных людей. «Посмотрите хоть на этого фурштатского солдатика, который ведет поить какую-то гнедую тройку и так спокойно мурлыкает себе что-то под нос, что очевидно, он не заблудится в этой разнородной толпе, которой для него и не существует, но что он исполняет свое дело, какое бы оно ни было — поить лошадей или таскать орудия — так же спокойно и самоуверенно, и равнодушно, как бы всё это происходило где-нибудь в Туле или в Саранске» (4, 5).

Описание путешествия по Севастополю, отдельные сцены рассказа постоянно перебиваются размышлениями повествователя, заключающими в себе эмоциональный отклик на происходящее, выявление внутреннего смысла событий, поступков людей. Раненый солдат в лазарете, рассказывающий о том, при каких обстоятельствах у него оторвало ногу, заявляет: «Оно первое дело, ваше благородие, не думать много; как не думаешь, *так оно тебе и ничего*». Мужественно *перенося испытания, солдат* умалчивает о многом — о своих страданиях, о том отчаянном положении, в котором он недавно находился, о своей просьбе послать его снова на бастион, чтобы учить молодых. Рассказ близких ему людей обо всем этом солдат воспринимает с большим смущением. Свое завершение эта сцена получает в суждении повествователя: «Вам хотелось бы сказать ему слишком много, чтобы выразить ему свое сочувствие и удивление; но вы не находите слов или недовольны теми, которые приходят вам в голову,— и вы молча склоняетесь перед этим молчаливым, бессознательным величием и твердостью духа, этой стыдливостью перед собственным достоинством» (4, 7). Кульминационным пунктом в размышлениях повествователя об ужасном и героическом являются его суждения о побудительных причинах

мужества защитников Севастополя, их славном подвиге. «Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...» (4, 16).

Внутренняя тема второй новеллы севастопольского цикла — «Севастополь в мае» — существенно отличается от темы первого рассказа. «Севастополь в мае» рисует поведение на войне офицеров-аристократов, их духовный мир. Не любовь к родине, не патриотическое чувство определяет действия этих героев, а тщеславие, соображения карьеры.

Мотив этот ясно звучит начиная с экспозиции рассказа: «Уже шесть месяцев прошло с тех пор, как просвистало первое ядро с бастионов Севастополя... Тысячи людских самолюбий успели оскорбиться, тысячи успели удовлетвориться, надуться, тысячи — успокоиться в объятиях смерти. Сколько звездочек надето, сколько снято, сколько Анн, Владимиров, сколько розовых гробов и полотняных покровов! А всё те же звуки раздаются с бастионов...» (4, 18). И в условиях жестоких сражений, в окружении смерти жажда выгоды, почестей не только продолжает владеть сознанием аристократов, но приобретает новую силу. «Тщеславие, тщеславие и тщеславие везде — даже на краю гроба и между людьми, готовыми к смерти из-за высокого убеждения» (4, 24).

И если в первой новелле севастопольского цикла за обычным, заурядным вырисовывается мужество, высокий строй души, то в рассказе «Севастополь в мае» за благородной позой героев, их словесным патриотизмом открываются низменные чувства и стремления. Толстой здесь впервые овладевает художественными средствами того глубокого и острого обличения «избранного» общества, которое занимает столь важное место в его последующих произведениях. «Севастополь в мае» знаменует собой новый момент в освоении социальной тематики и в то же время является важным звеном в обогащении и углублении способов раскрытия внутреннего мира человека.

Стремительная динамика творческого развития Толстого ясно обнаруживается не только при сравнении разных его произведений, но и внутри единого по своему замыслу севастопольского цикла. Во втором рассказе этого цикла сохраняется масштабность в обрисовке событий, воссоздается их напряженный драматизм. И одновременно с тем писатель с особым вниманием следит за движением чувств и переживаний героев. Он изображает это движение, сопоставляя поведение действующих лиц с их реальным восприятием жизни, выявляя противоречие между внешним, часто показным, и внутренним, интимным. Толстой широко использует здесь внутренний монолог героев. Такого

рода строение рассказа делало излишним образ повествователя. Панорамность уступала место психологической обрисовке человека, контрастному показу героики и тщеславного эгоизма.

В кругу основных действующих лиц «Севастополя в мае», в кругу офицеров-аристократов, есть желающие быть храбрыми и те, кто в душе совершенно не испытывает этой потребности, но в то же время хочет казаться бесстрашным героем. Военные события «проясняют» каждого из действующих лиц рассказа. Калугин «был самолюбив и одарен деревянными нервами, то, что называют храбр, одним словом». Побуждаемый надеждами на награды и отличия, Калугин на виду у других сдерживает свой страх, но как только он остается один, чувство ужаса охватывает его, а с таким трудом усвоенная поза мгновенно исчезает.

Князя Гальцина, самозабвенно рассуждавшего о храбрости, бросает в дрожь при одной мысли, что он должен пойти на передовую линию огня. «— Однако не пойти ли мне на эту вылазку? — сказал князь Гальцин, после минутного молчания, содрогаясь при одной мысли быть *там* во время такой страшной канонады и с наслаждением думая о том, что его ни в каком случае не могут послать туда ночью.— Полно, братец! И не думай, да и я тебя не пущу,— отвечал Калугин, очень хорошо зная, однако, что Гальцин ни за что не пойдет туда» (4, 32). Хвастовство, желание блеснуть и полное отсутствие внутреннего мужества здесь оказываются двумя сторонами одной и той же медали. И сколь тщательно скрывается последнее обстоятельство, столь же настойчиво и упорно подчеркиваются внешние приметы геройства.

Отсутствие мужества не мешает аристократам высокомерно третировать подлинных героев, с нескрываемым презрением относиться к «низшим» — рядовым офицерам, солдатам, самоотверженно несущим на себе тяжесть обороны осажденного города. «Вот этого я не понимаю и признаюсь не могу верить,— сказал Гальцин,— чтобы люди в грязном белье, во вшах и с неумытыми руками могли бы быть храбры» (4, 30). Реальное, подлинное противостоит в рассказе мнимому, показному и в сценах, изображающих истинную храбрость, и в обрисовке переживаний людей вне боя и в условиях смертельной опасности.

Именно в эти роковые мгновения и показан ротмистр Праскухин. «Ужас — холодный, исключающий все другие мысли и чувства ужас — объял все существо его; он закрыл лицо руками и упал на колена. Прошла еще секунда,— секунда, в которую целый мир чувств, мыслей, надежд, воспоминаний промелькнул

в его воображении» (4, 48). Неутоленное честолюбие и отзвуки живых человеческих чувств, предрассудки и тени старых душевных ран, ужас смерти и страстные надежды на жизнь — все это, возникающее в сознании Праскухина перед смертью, с потрясающей силой выявляет его духовный мир. Этот сложнейший и противоречивый комплекс переживаний и ощущений в неизмеримо большей мере открывает реального человека, чем претенциозная фразеология аристократов, к среде которых принадлежал Праскухин, хотя и сама по себе эта фразеология является существенной чертой их облика.

Столкновение реального с показным и фальшивым выявляется в рассказах аристократов о своих геройских подвигах, в обрисовке лицемерной их скорби по поводу страданий людей, огромных жертв, приносимых войне. «Калугин, князь Гальцин и какой-то полковник ходили под руки около павильона и говорили о вчерашнем деле... Лица и звук голосов их имели серьезное, почти печальное выражение, как будто потери вчерашнего дела сильно трогали и огорчали каждого, но, сказать по правде, так как никто из них не потерял очень близкого человека... это выражение печали было выражение официальное, которое они только считали обязанностью выказывать. Напротив, Калугин и полковник были бы готовы каждый день видеть такое дело, с тем, чтобы только каждый раз получать золотую саблю и генерал-майора...» (4, 53).

Очень характерно, что, рисуя лицемерное притворство военных аристократов, Толстой называет имя человека иной эпохи и иного масштаба, имя Наполеона, которое возникает на страницах повести потому, что холодная расчетливость и жестокость военной знати в миниатюре воспроизводят практику прославленного завоевателя. «Да спросите по совести прапорщика Петрушова и поручика Антонова и т. д., всякий из них маленький Наполеон, маленький изверг и сейчас готов затеять сражение, убить человек сотню для того только, чтоб получить лишнюю звездочку или треть жалованья» (4, 53). В «Севастополе в мае» явно и сильно звучат антивоенные ноты. Толстой восхищается мужеством солдат и офицеров, о б о р о н я ю щ и х Севастополь, но он же с глубочайшей горечью пишет о кровавой вражде людей, о бесчисленных жертвах войны: «и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется честная, невинная кровь и слышатся стоны и проклятия» (4, 59).

Развенчание ложной военной романтики, воссоздание трезвой правды о войне составляет содержание рассказа «Севастополь в августе 1855 г.». В центре рассказа — образы двух братьев, офицеров Козельцовых. Младший из них — Володя Козельцов,

стремящийся сразу же после окончания кадетского корпуса попасть в Севастополь, преисполнен романтических представлений о жизни, он «с эстетическим наслаждением и героическим чувством самодовольства» воспринимает свое предстоящее участие в военных событиях. Старший брат — Михаил Козельцов — прошел суровую военную школу; раненный в Севастополе, он многое видел, много испытал и свободен от иллюзий.

Образ молодого офицера, восторженно-романтически относящегося к военным походам, сражениям, Толстой нарисовал еще в рассказе «Набег». Увлеченный азартом борьбы, ее «красотой», молодой офицер Аланин, пренебрегая каким-либо «расчетом», бросается в бой и бесцельно погибает в первой же схватке.

Юного романтика Володю Козельцова Толстой последовательно проводит через разные ступени будней войны. С мечтами о невиданных личных подвигах, мечтами в духе дешевых батальных повествований, Володя Козельцов приближается к Севастополю. Но уже в ближнем тылу, на подступах к фронту, молодой офицер замечает, что реальная действительность далека от того, о чем он думал, что надеялся увидеть.

Глубокое впечатление производят на Володю Козельцова первые часы его пребывания на передовой линии огня. В жизни Севастополя они — эти часы — ничем особенным не выделялись, это было обычное военное время, заполненное нелегким военным трудом, но для Володи Козельцова это были часы больших внутренних потрясений. Проза войны не только развеивает его романтические грезы, но и подавляет его. Острое чувство страха, одиночества испытывает молодой Козельцов. Тщетно пытается он заглушить эти чувства. Страх смешивается с тяжелыми угрызениями совести, с мучительным сознанием своей ничтожности.

В трудной борьбе с самим собой Володя Козельцов постепенно начинает приобретать самообладание и мужество. Сближение с боевыми офицерами, солдатами, приобщение к их жизни, проникнутой духом сосредоточенной решимости и спокойствия, рождает новое отношение к событиям. «В людях не заметно было и капли того чувства боязни, которое выражалось вчера, как скоро они принялись за дело... Володя же был в совершенном восторге: ему не приходила и мысль об опасности. Радость, что он исполняет хорошо свою обязанность, что он не только не трус, но даже храбр, чувство командования и присутствие 20 человек, которые, он знал, с любопытством смотрели на него, сделали из него совершенного молодца. Он даже тщеславился своею храбростью, франтил перед солдатами, вылезал на бан-

кёт и нарочно расстегнул шинель, чтобы его заметнее было» (4, 110).

Володе Козельцову не удалось совершить тех подвигов, о которых он мечтал. Боевая схватка, в которой он погибает, ничем не напоминала картин войны, рисовавшихся его воображению прежде. Ничего зрелищно красивого, сказочно увлекательного он не увидел. Реальная действительность глубоко отличалась от ложноромантических представлений о ней. Она предстала перед ним суровой, требовательной, жестокой. История Володи Козельцова — это история трагического преодоления иллюзий, рассказ о незавершенных поисках мужества.

И если Володя Козельцов «спускается» с романтических высот к суровым будням, то старший его брат Михаил, много переживший и кажущийся усталым, разочарованным в жизни, «будничным» человеком, становится как бы выше повседневного, проявляя высокую моральную силу, силу стойкости и героизма. По способу обрисовки образ Михаила Козельцова напоминает капитана Хлопова из рассказа «Набег». Но в фигуре Козельцова, помимо «будничности», подчеркнуты житейские слабости. Возвращаясь в строй после лечения раны, Михаил Козельцов попадает на прием к полковому командиру, своему товарищу, недавно принявшему полк. «Хотя Козельцов далеко был не трус и решительно ни в чем не был виноват ни перед правительством, ни перед полковым командиром, он робел, и поджилки у него затряслись при виде полковника, бывшего недавнего своего товарища: так гордо встал этот полковник и выслушал его» (4, 91).

В отличие от холодного приема у полковника, возвращение Козельцова в роту, которой он командовал раньше, вызывает радость солдат. Отнюдь не как безупречный герой Козельцов вновь вступает в военные ряды: ночь после возвращения в строй он проводит с друзьями за карточным столом, успевая «спустить все, даже золотые, зашитые в обшлаге» (4, 112). Но когда раздается боевая тревога и начинается вражеский штурм бастиона, Козельцов не только вовремя появляется на своем боевом посту, но и показывает пример мужества. Преодолевая растерянность, смятение, он увлекает за собой солдат и добивается успеха, который, однако, не мог изменить общего развития событий. Смертельно раненный, Козельцов думает о том, что «он хорошо исполнил свой долг». «— Что, выбиты французы везде? — твердо спросил он у священника.— Везде победа за нами осталась,— отвечал священник, говоривший на *о*, скрывая от раненого, чтобы не огорчить его, то, что на Малаховом кургане уже развевалось французское знамя» (4, 114). Так тема

преодоления иллюзий тесно сплетается с темой мужества, развенчание ложной романтики — с показом подлинного героизма.

Рассказ «Севастополь в августе» содержит в себе не только историю братьев Козельцовых, в нем широко показаны прифронтовая жизнь, драматические события, предшествующие падению осажденного города, поведение людей в разной обстановке. И все это изображено сквозь призму восприятия основных героев повеллы. Позиции, с которых рассматриваются явления жизни, соотносятся не с тем или иным образом повествователя, а с резко отличающимися друг от друга характерами действующих лиц рассказа. Их восприятие происходящего рисуется на основе чередования и внутренней контрастности. Раскрытие разных субъективных отношений к действительности, воссоздание через них объективного облика событий значительно обогащало повествование в плане психологическом, эмоциональном, явилось одним из средств объемного, многомерного изображения жизни.

«Севастопольские рассказы» — целый этап в творческом развитии Толстого; это замечательный вклад в русскую и мировую литературу. Вслед за «Тарасом Бульбой» «Севастопольские рассказы» ярко отразили силу и величие народной героики. В изображении героических начал Гоголь и Толстой шли разными путями. Гоголь в «Тарасе Бульбе» нарисовал людей сильной патриотической страсти, людей широкой и открытой души, большого внутреннего накала, могучих героев, самоотверженно борющихся за свободу родной земли; этих героев писатель противопоставил ничтожным «хозяевам жизни», их мелочному, обыденному существованию. Для Толстого героика и повседневное, обыденное не противостояли одно другому; автор «Севастопольских рассказов» ставил своей целью в обыкновенном раскрыть величественное, в героическом — простое, человеческое. Толстой не отождествлял обыкновенного с героическим, но в то же время резко их не разделял, показывая их соприкосновения, взаимосвязи.

«Севастопольские рассказы» захватывают читателя своим суровым, сдержанным пафосом и драматической напряженностью, гневно-обличительными интонациями и человеческой нежностью в описании трудной судьбы людей, широкими эпическими картинами и тонкой передачей сложных психических переживаний. Реалистическое искусство «Севастопольских рассказов» вобрало в себя творческий опыт трилогии — с ее углубленным психологическим анализом, опыт кавказских рассказов — с их яркой объективной обрисовкой характеров. Вместе с тем

здесь раскрылись и новые черты творческого метода писателя — эпическая монументальность, сливающаяся с героикой и с обличительными началами, с детальным изображением внутреннего мира человека. Синтез этих элементов явился большим творческим завоеванием писателя. От «Севастопольских рассказов» тянутся прямые нити к «Войне и миру», и не только к исторической эпопее, но и к «Анне Карениной», «Воскресению». Найденные в цикле «Севастопольских рассказов» художественные принципы получают в ряде произведений свое дальнейшее многостороннее развитие.

Глава вторая

КОНФЛИКТ С ЭПОХОЙ И НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

I

Крымская война резко обнаружила несостоятельность феодально-крепостнического строя России. Экономическая отсталость, рутина, косность, сковывавшие развитие страны, были причиной ее военного поражения. Как и после событий Отечественной войны 1812 года, вновь — и с неизмеримо большей остротой — встал вопрос о положении крестьянства. Люди, проявившие подлинный героизм, беззаветно защищавшие родину, продолжали быть крепостными рабами.

Проблемы социального устройства России глубоко занимают Толстого в это время. Приехав в конце 1855 года из Севастополя в Петербург, писатель, восторженно встреченный литературными кругами, многочисленными почитателями, сразу же оказался в центре интересов общественной жизни столицы — с ее бурными спорами, кипением страстей. Помимо вопросов литературных, журнальных, его увлекают проекты освобождения крестьян. В Петербурге Толстой встречается с многими видными общественными деятелями того времени (Н. Милютиным, А. Хомяковым, Ю. Самариным, К. Кавелиным и др.), горячо обсуждает с ними политические проблемы.

Не дожидаясь решений правительства по крестьянскому вопросу, Толстой разрабатывает собственный проект улучшений положения его крепостных, проект, предусматривавший передачу крестьянам помещичьей земли, выход их на оброк. Меры эти он пытается осуществить в Ясной Поляне, но терпит неудачу. Крестьяне встретили предложения Толстого с недо-

верием и отказались их принять — «они твердо убеждены, что в коронацию все крепостные получат свободу, и смутно воображают, что с землей, может быть, даже и со всей — помещичьей» (60, 65). Толстой был очень огорчен неудачей своего проекта.

Взаимоотношения крестьян и помещиков давно привлекали внимание писателя. В 1852 году — у истоков своей литературной деятельности — он начал работу над «Романом русского помещика», замысел которого на протяжении времени претерпел существенные изменения. Под впечатлением севастопольских событий Толстой намеревался придать этому произведению ясно выраженные антикрепостнические черты. В своем дневнике (август 1855 года) он следующим образом характеризовал его содержание: «Главная мысль романа должна быть невозможность жизни правильной помещика образованного нашего века с рабством. Все нищеты его должны быть выставлены и средства исправить указаны» (47, 58). Роман не был завершен, на его материале Толстой создал замечательный рассказ «Утро помещика», опубликованный в 1856 году.

Рассказ этот написан в духе того сурового реализма, который так ярко проявился в севастопольских новеллах. Существенную особенность «Утра помещика» составляют показ бедственного положения народа в соединении с раскрытием жизненных исканий центрального героя, обрисовка целой серии колоритных характеров сквозь призму восприятия центрального персонажа. По своей проблематике, по своей творческой манере «Утро помещика» значительно отличается от «Юности». Однако поиски героем жизненного призвания открывают определенные внутренние взаимосвязи между этими двумя произведениями.

Отказываясь от привычных форм жизни, молодой князь Нехлюдов решает идти «по совершенно особенной дороге» — посвятить себя заботе о благе крепостных крестьян. Нехлюдов убежден в успехе своего начинания. На него не производят впечатления советы тетушки, предлагающей выбирать лучше «торные дорожки», спокойнее относиться к злу, существующему в мире. Картины безысходной нужды, безнадежного существования, привычного горя открываются перед Нехлюдовым, когда он ближе знакомится с жизнью крепостных. Не делая никаких уступок предвзятым идеям, теориям, писатель рисует потрясающую правду действительности.

В исследованиях, посвященных творчеству Толстого, отмечалось, что широкое использование писателем в «Утре помещика» бытовых, предметных деталей отражает влияние пату-

ральной школы, ее традиций [1]. В широком плане эти традиции проявились, конечно, не только в «Утре помещика», но и в других произведениях писателя, и прежде всего в его романах, составляющих важнейшее звено в развитии русского реализма. Что же касается «Утра помещика», то восприятие и творческое преломление определенных традиций натуральной школы (воссоздание характера человека через быт, материальное окружение) были продиктованы, так же, впрочем, как и во всех иных случаях, теми творческими задачами, которые ставил перед собой Толстой,— охарактеризовать тяжесть, драматизм повседневного существования простых людей.

Основная внутренняя коллизия, выступающая в «Утре помещика»,— это глубокая отчужденность между крестьянами и господами, между «добрым» барином и его крепостными. Нехлюдов по-своему искренне хочет добра крестьянам, хочет улучшить их жизнь, быт. Но он делает это как их хозяин, как барин. Горький жизненный опыт научил крестьян не доверять барину даже тогда, когда он выступает в качестве филантропа.

Попытки Нехлюдова помочь крепостным являются одновременно осуществлением его барской власти. Отчаявшись «усовестить» Давыдку Белого, Нехлюдов помышляет о других, более крутых мерах по отношению к нему. «Сослать на поселенье, как говорит Яков, коли он сам не хочет, чтоб ему было хорошо, или в солдаты? Точно: по крайней мере и от него избавлюсь и еще заменю хорошего мужика», рассуждал он» (4, 154). И то, что Нехлюдов решает взять Давыдку Белого к себе во двор, «самому наблюдать за ним и кротостью и увещаниями» исправить его, не меняет характера действий барина, самовластно распоряжающегося судьбой людей. Именно поэтому всякие начинания, «благодеяния» Нехлюдова встречают недоверие со стороны крестьян. «Я говорил вам всем на первой сходке, что я поселился в деревне и посвятил свою жизнь для вас; что я готов сам лишить себя всего, лишь бы вы были довольны и счастливы — и я перед богом клянусь, что сдержу свое слово,— говорил юный помещик... Чурис погнул голову на сторону и, медленно моргая, с принужденным вниманием слушал своего барина, как человека, которого нельзя не слушать, хотя он и говорит вещи не совсем хорошие и совершенно до нас не касающиеся» (4, 133).

Филантропические увлечения Нехлюдова обнажают истоки бедственного положения крестьян, заключенные в их подне-

---

[1] См. Н. К. Гудзий, От «Романа русского помещика» к «Утру помещика».— Сб. «Лев Николаевич Толстой», Изд-во АН СССР, М. 1951.

вольном труде. Рабское состояние порождает приниженность, пассивность отчаяния, которые так выразительно нарисованы в образе Чуриса. Но это состояние вызывает и глухое сопротивление, противодействие барской воле, скрытое, постоянное недовольство. Когда Нехлюдов запрещает Юхванке Мудреному продавать лошадь, тот решительно возражает: «Что ж, васясо, коли так, то какая же наша жизнь будет? и хлеба нету, и продать ничего не смей,— отвечал он совсем на сторону, передергивая губы и кидая вдруг дерзкий взгляд прямо на лицо барина: — Значит, с голоду помирать надо» (4, 143). На весьма серьезные угрозы барина Юхванка Мудреный отвечает «с притворно покорным выражением», за которым скрывается и сознание собственной правоты, и ироническое отношение к Нехлюдову. Староста, рассказывая о том, как Юхванка Мудреный стал непокорным, заявляет: «Да и не он один, осмелюсь вам доложить, что совершенно страху не имеют...» (4, 146).

И тут естественно возникают известные параллели с «Севастопольскими рассказами». Высокий подъем народных сил, массовый подвиг, изображенные в севастопольском цикле, составляют глубокий контраст приниженности, подавленности народа, которые нарисованы в «Утре помещика». Но это две разные стороны жизни. Вместе с тем писатель увидел и показал то, что соединяет эти весьма различные качества — внутреннюю несокрушимость, смелость и упрямство простых людей.

Близко соприкасаясь с народной жизнью, Толстой остро чувствовал не только противоречие между крестьянами и дворянством, но и назревающий открытый конфликт между ними. Возможность этого конфликта вызывает его серьезное беспокойство, он опасается социальной катастрофы. В письме Д. Н. Блудову Толстой писал: «Теперь не время думать о исторической справедливости и выгодах класса, нужно спасать все здание от пожара, который с минуты на минуту обнимет» (60, 66).

В тех глубоких общественных сдвигах, которые происходили в средине прошлого века, пытливый интерес писателя, наряду с крестьянской проблемой, вызывали процессы смены поколений, столкновение разных принципов жизни. В общем движении социальной действительности Толстой открывает неуклонный рост трезвого эгоизма, расчетливого практицизма. Развитие и утверждение этих форм человеческого поведения писатель воспринимает как признак общественного кризиса, как явление нравственного упадка. И если в «Севастопольских рассказах» корысти и эгоизму аристократов Толстой противопоставлял высокий патриотизм, то в «Двух гусарах» (1856) рационализм

и практицизм нового времени рисуются во внутреннем соизмерении со стихийной широтой человеческого характера.

Отец и сын Турбины, герои этого рассказа, олицетворяют собой разные отношения к жизни. Старший Турбин, принадлежащий ко времени, «когда не было еще ни железных, ни шоссейных дорог, ни газового, ни стеаринового света» (3, 145),— человек размашистого склада души. Порывистый, стремительный, часто грубый, старший Турбин преисполнен горячих страстей: не задумываясь, он отдается кипению чувств, увлечениям, которые так быстро захватывают его. Жить Турбин-отец любит ярко, шумно, во всю силу своей крепкой, дюжей натуры.

Буян и забияка, старший Турбин лишен мелочной расчетливости, ему чужда судорожная привязанность к материальным благам, к деньгам. Легко приобретая их, он без сожалений с ними расстается. Несклонный к дешевым сантиментам, Турбин-отец понимает и ценит чувство товарищества и дружбы. Он готов всегда прийти на помощь знакомым, приятелям, когда те нуждаются в ней, и приходит, не ожидая обращений.

Иным рисует Толстой младшего Турбина. Во многом он представляет собой прямую противоположность отцу. По принципу внутреннего противопоставления развиваются эпизоды посещения старшим Турбиным городка К. и сцены пребывания его сына в имении Анны Федоровны. Молодой Турбин — натура черствая, холодная, мелкая. В отличие от отца, «и тени в нем не было тех буйных, страстных и, говоря правду, развратных наклонностей прошлого века. Вместе с умом, образованием и наследственной даровитостью натуры любовь к приличию и удобствам жизни, практический взгляд на людей и обстоятельства, благоразумие и предусмотрительность были его отличительными качествами» (3, 174).

Подходя к жизни трезво, расчетливо, младший Турбин не желает упустить ни малейшей возможности улучшить свои «дела», даже если это связано с нарушением чести, утратой человеческого достоинства. Побуждаемый мелкой корыстью, он старательно обыгрывает в карты друзей своего отца, людей, которые необыкновенно радушно его встретили. На гневное восклицание его товарища Полозова: «Ну, как тебе не стыдно?» — молодой Турбин отвечает: «Вот вздор! Как ты еще молод! Что ж, ты хотел, чтоб я проиграл. Зачем же я бы проиграл? И я проигрывал, когда не умел. Десять рублей, братец, пригодятся. Надо смотреть практически на жизнь; а то всегда в дураках будешь» (3, 193).

Турбин-сын не способен ни на какие душевные порывы, страсти. Встретившись с Лизой, мать которой — Анна Федо-

ровна — некогда очаровала его отца, молодой Турбин намерен немедленно завести «роман». Но в отличие от Турбина-старшего, умевшего не только увлекаться, но и увлекать, сын лишен больших чувств, он оказывается пошлым, дряблым человеком. Его отношение к женщине не выходит за рамки циничеcкой формулы «обделать дельце». Желая срывать цветы удовольствия, младший Турбин не обладает ни воображением, ни смелостью, он показывает себя мелким трусом. Благоразумие, являющееся постоянным компасом его действий, берет верх над его «увлечениями».

Психологическая контрастность образов отца и сына Турбиных раскрывается в исторической перспективе. Вступление к эпизодам, посвященным старшему Турбину, содержит в себе не только расширенное обозначение времени действия (1800-е годы), но и своеобразную полемику с некоторыми веяниями последующей эпохи. Действие первой половины рассказа происходит тогда, когда не было «ни либеральных филозофов-женщин, ни милых дам-камелий, которых так много развелось в наше время», «когда наши отцы были еще молоды не одним отсутствием морщин и седых волос» (3, 145).

Краткое вступление дано и к главам, повествующим о младшем Турбине. «Прошло лет двадцать. Много воды утекло с тех пор, много людей умерло, много родилось, много выросло и состарилось, еще больше родилось и умерло мыслей; много прекрасного и много дурного старого погибло, много прекрасного молодого выросло, и еще больше недоросшего уродливого молодого появилось на свет божий» (3, 174). Турбин-младший и воплощает собой то недоросшее и уродливое, что порождено новой эпохой. Он не только определенный характер, но и характер определенного времени. Черты, свойственные Турбину-сыну, по мысли писателя, отличаются широким распространением.

Узкий практицизм, расчетливый рационализм Толстой оценивает как одну из существенных примет эпохи. Он ясно ощущает связь этого практицизма с общими социальными процессами. Писатель решительно не приемлет духа той предприимчивой и жестокой меркантильности, которая стремительно вторгалась в различные сферы общественной жизни страны. Большую опасность — по его убеждению — практицизм и рационализм представляют собой для искусства. И это отнюдь не только возможная опасность. Толстой полагал, что современная ему литература уже сильно ими заражена, отсюда ее кризис, упадок.

С такого рода оценкой современной действительности находится в близком соприкосновении ясно проявляющиеся в этот период дворянские привязанности и симпатии Толстого. Обострение общественно-политической борьбы в России накануне реформы обусловило усиление — в сравнении с предшествующим периодом жизни и творчества — социальных предубеждений писателя, защиту им узкоклассовых позиций. Дворянские симпатии Толстого особенно рельефно отразились в его «Дневнике помещика», статьях, записках, касающихся ряда актуальных политических вопросов того времени. Позже, в «Исповеди», Толстой о своих умонастроениях в период после Севастопольской обороны писал: «И не успел я оглянуться, как сословные писательские взгляды на жизнь тех людей, с которыми я сошелся, усвоились мною и уже совершенно изгладили во мне все мои прежние попытки сделаться лучше» (23, 5). Суждение это отличается излишней категоричностью, но оно вместе с тем свидетельствует о сложности идейных, творческих исканий писателя в то время.

На почве своеобразной «ссоры» с эпохой у Толстого возникает увлечение теорией искусства для искусства. Во время пребывания в Петербурге в 1856 году он сближается с группой литераторов — Дружининым, Боткиным, Анненковым, которые тогда под знаком защиты и утверждения «чистого искусства» развернули активную критическую деятельность, считая своими основными противниками Чернышевского и близких к нему литераторов. Сохраняя полную независимость в отношениях с различными писательскими кругами, Толстой сочувственно отнесся к литературным идеям «бесценного триумвирата», к их положениям о том, что искусство, выражая вечные истины красоты и добра, не должно служить злобе дня, временным гражданским интересам общества. Мысли, аналогичные тем, которые защищал «бесценный триумвират», Толстой высказывал и в переписке, и в некоторых своих публичных выступлениях, например в речи на заседании Общества любителей российской словесности (1859).

Идеи «чистого искусства» нашли известное отражение и в рассказе «Альберт» (1857—1858). Основной коллизией его является противопоставление мира художественных образов, светлых и необычайно увлекательных, жизненной грязи и пошлости, глубокий внутренний разлад между творчеством большого художника, его вдохновенными порывами и жалким, непривлекательным повседневным его существованием. Однако Толстой был далек от последовательной приверженности идеям искусства для искусства. В дневнике (7 декабря 1856 года) он

записал следующее характерное замечание: «Прочел 2-ю статью Дружинина. Его слабость, что он никогда не усумнится, не вздор ли это все» (47, 104). В условиях широкого общественного брожения Толстой, испытывая сомнения и колебания, стремится найти верные пути творчества.

II

Большое значение в творческой биографии Толстого имела его поездка за границу в 1857 году, во время которой он побывал в Германии, Франции и Швейцарии. Путешествие это существенно расширило круг жизненных впечатлений и наблюдений писателя. Сопоставление различных социальных укладов заставило Толстого прежде всего глубже почувствовать отрицательные стороны жизни отсталой феодальной России. В письме к А. А. Толстой (18 августа 1857 года) он заявлял: «В Петербурге, в Москве все что-то кричат, негодуют, ожидают чего-то, а в глуши тоже происходит патриархальное варварство, воровство и беззаконие. Поверите ли, что, приехав в Россию, я долго боролся с чувством отвращения к родине и теперь только начинаю привыкать ко всем ужасам, которые составляют вечную обстановку нашей жизни» (60, 222).

Но одновременно с тем Толстой глубоко ощутил и острейшие противоречия капиталистического общества. Вначале его увлекают новые формы жизни, быта. В марте 1857 года он писал В. П. Боткину: «Я живу всё в Париже, вот скоро 2 месяца и не предвижу того времени, когда этот город потеряет для меня интерес и эта жизнь свою прелесть... Потом наслаждения искусствами, Лувр, Versailles, консерватория, кварteты, театры, лекции в Collège de France и Сорбон, а главное социальной свободой, о которой я в России не имел даже понятия...» (60, 167).

Однако эти впечатления скоро сменяются иными, горестными и скорбными. Толстого поражает отвратительная ложь, которая окутывает политическую жизнь Франции эпохи Наполеона III, «до тонкости доведенное спокойствие», с которым совершаются публичные казни (на одной из таких казней Толстой присутствовал), его возмущение вызывает нарушение человеческих прав, законов человеческого общежития.

Реальное событие, свидетелем которого писатель был в Люцерне, в Швейцарии, послужило поводом для появления рассказа-памфлета «Люцерн». В нем Толстой как бы суммировал свои впечатления и мысли, вызванные пребыванием за

границей. Буржуазная цивилизация и судьба человеческой личности — основная тема этого рассказа. Высокоодаренный, но бедный певец вынужден добывать себе средства для жизни уличными выступлениями перед обитателями фешенебельных отелей. Человек настоящего таланта, стремящийся честно заработать свой трудный хлеб, встречает со стороны богатой публики не только равнодушное, но и насмешливое, презрительное отношение; для нее бедный музыкант — существо низшего порядка, не достойное никакого внимания, тем более уважения.

Оскорбление человеческого достоинства нищий певец испытывает постоянно, и не только в соприкосновении с сильными мира сего. В республике провозглашен принцип равенства перед законом, но принцип этот является фикцией, он не распространяется на бедных, которых безнаказанно унижают не только господа, но и их лакеи. Принцип равенства перед законом не спасает талантливого певца от нищенской жизни.

Трагедия бедного музыканта, не осознанная им самим, выявляется не только в отношении потребителей его искусства к нему как к человеку, к его таланту, но и в его собственном восприятии происходящего. Насмешки и оскорбления, которым подвергается певец, не вызывают его внутреннего протеста. В своем положении он не видит ничего ненормального, противоестественного. Социальная обездоленность здесь порождает покорность, нравственную ограниченность. И это, по мысли писателя, тем более поразительно, что касается человека духовно яркого, незаурядного.

Сильные мира сего убеждены в том, что они далеко ушли от варварства и являются опорой подлинной цивилизации. Однако именно тут они глубоко заблуждаются. «Кто больше человек и кто больше варвар: тот ли лорд, который, увидав затасканное платье певца, с злобой убежал из-за стола, за его труды не дал ему мильонной доли своего состояния и теперь, сытый, сидя в светлой покойной комнате, спокойно судит о делах Китая, находя справедливыми совершаемые там убийства, или маленький певец, который, рискуя тюрьмой, с франком в кармане, двадцать лет, никому не делая вреда, ходит по горам и долам, утешая людей своим пением, которого оскорбили, чуть не вытолкали нынче, и который, усталый, голодный, пристыженный, пошел спать куда-нибудь на гниющей соломе?» (5, 25).

Глубокую скорбь писателя вызывает падение человечности в обществе. Люди, лицемерно толкующие о добре, о любви к ближним и «дальним», «не находят в душе своей простого

первобытного чувства человека к человеку» (5, 24). Отсюда возникает вопрос о том, является ли цивилизация благом. Сами границы варварства и цивилизации, по мнению писателя, стали трудно различимыми, они стерлись. Сомнения в самой цивилизации, ее благах у Толстого родились в столкновении с реальными противоречиями буржуазной цивилизации XIX века. Подвергая ее суровой критике, писатель в поисках истинного критерия жизни обращается к первобытным, инстинктивным потребностям добра, к вечным началам нравственности. В. И. Ленин указывал на то, что в «Люцерне» Толстой апеллирует к всемирному духу как источнику правды, добра. Тут заключен зародыш тех идей, которые позже получат широкое развитие в ряде произведений писателя.

Буржуазная цивилизация отталкивает Толстого своей жестокостью. Но его протест вызывает и та косность, то патриархальное варварство, о которых он с такой горечью писал по возвращении из-за границы. Все это питает настроения неприязни к «злободневному», желание отойти в сторону, замкнуться в моральной, эстетической сфере, в кругу своих личных чувств, мыслей и дел. «Благо,— пишет Толстой,— что есть спасенье — мир моральный, мир искусств, поэзии и привязанностей. Здесь никто, ни становой, ни бурмистр, мне не мешают, сижу один, ветер воет, грязь, холод, а я скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена и проливаю слезы умиленья, или читаю «Илиаду», или сам выдумываю людей, женщин, живу с ними, мараю бумагу, или думаю, как теперь, о людях, которых люблю» (60, 222—223).

Но это стремление остаться в стороне вызывает в то же время и острые внутренние возражения самого писателя. Жажда активного действия, исканий и борьбы с большой силой возникает вновь. В письме к А. А. Толстой (октябрь 1857 года) Лев Николаевич отмечал: «Мне смешно вспомнить, как я думывал и как вы, кажется, думаете, что можно себе устроить счастливый и честный мирок, в котором спокойно, без ошибок, без раскаянья, без путаницы жить себе потихоньку и делать не торопясь, аккуратно все только хорошее. Смешно! *Нельзя*, бабушка... Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать и опять бросать, и вечно бороться и лишаться» (60, 231).

Однако мысли об уходе от злободневного, от активного вмешательства в жизнь не были мимолетными, они глубоко проникли в сознание художника. В письме к Б. Н. Чичерину (август 1858 года), написанном почти через год после приведенных выше строк, Толстой высказывает следующие суждения: «По-

строить свой честный мирок среди всей окружающей застарелой мерзости и лжи стоит чего-нибудь, и главное успеть — дает гордую радость. Быть искушаемым на каждом шагу употребить власть против обмана, лжи, варварства и, не употребляя ее, обойти обман — штука! И я сделал ее» (60, 272).

Своеобразную поэтизацию обособленного честного мирка содержит в себе повесть Толстого «Семейное счастие», которая была закончена им и опубликована в первой половине 1859 года. Чарующая прелесть сельской жизни, радости, которые несут с собой семья, любовь, а затем семейный конфликт, увлечение блеском суетной светской жизни, приобщение к морали среды, где господствуют ложь и утонченная развращенность, «прозрение», возвращение в деревню, жизнь в заботах о семье — таковы основные звенья в развитии действия этой повести.

Стремление к тихому, ясному счастью, которое испытывает герой повести Сергей Михайлович, вступает в противоречие с жаждой новых, ярких впечатлений, сильных переживаний, жаждой, одолевающей его молодую жену, которая горячо любит его, но не хочет обречь себя на однообразное существование. «Тихая уединенная жизнь в нашей деревенской глуши, с возможностью делать добро людям, которым так легко делать добро, к которому они не привыкли, потом труд, труд, который, кажется, что приносит пользу, потом отдых, природа, книга, музыка, любовь к близкому человеку, вот мое счастье, выше которого я не мечтал» (5, 100).

Но именно умиротворенность, счастливый покой и угнетают Марию Александровну, его жену, вызывая ее душевные муки. «Мне мало было любить после того, как я испытала счастье полюбить его. Мне хотелось движения, а не спокойного течения жизни. Мне хотелось волнений, опасностей и самопожертвования для чувства. Во мне был избыток сил, не находивший места в нашей тихой жизни» (5, 110). Светская среда, в которую входит героиня «Семейного счастия», изменяет не только ритм ее жизни, но и ее восприятие действительности, не только приносит ей новые впечатления, но и формирует новый взгляд на людей. Все, что находится за пределами этой среды, Марии Александровне кажется мелким, неинтересным, незначительным. Настоящая жизнь, настоящие люди существуют только здесь. Внешняя яркость красок увлекает ее, мешает ей разглядеть пустоту праздности, грязь роскоши, обманчивость красоты. Ложное героиня «Семейного счастия» принимает за подлинное.

Отрезвление наступает лишь после длительного периода заблуждений. Перед Марией Александровной реально открыты

только две возможности: праздная жизнь в столице или уединенное сельское существование, заполненное заботами о муже и семье. Отказываясь от своих увлечений, героиня повести, хотя и не без колебаний и не без сомнений, избирает для себя второй путь. «Всем нам,— говорит Сергей Михайлович,— а особенно вам, женщинам, надо прожить самим весь вздор жизни, для того чтобы вернуться к самой жизни» (5, 141).

«Семейное счастие» написано как история отношений любящих друг друга людей, как история заблуждений героини. Общий замысел повести включает в себя изображение противоречивых душевных движений — горячей любви и охладевающих чувств, сильных порывов и сомнений в людях, в жизни. В этом психологическом содержании повести, богатом живыми красками, нюансами, Толстой продолжал и развивал те творческие начала, которые так рельефно проявились в «Юности», «Двух гусарах». Так же как и изменчивость человеческих переживаний, в «Семейном счастии» ярко предстает поэзия чистых чувств, поэзия светлого, ясного счастья.

Однако в общей структуре повести сильно сказалась и та авторская преднамеренность, которая сковывает естественное развитие характеров, несет с собой назойливый дидактизм. Стремление писателя представить изолированный индивидуальный мирок как основу для решения жизненных конфликтов в немалой степени подчиняет себе и выбор ситуаций, и внутреннее движение повести. Ее основной пафос заключен в поэтизации сельской идиллии.

Толстого самого не удовлетворило это его произведение. В то время, когда повесть была уже в печати, он писал В. П. Боткину: «Что я наделал с своим «Семейным счастьем». Только теперь здесь, на просторе (в Ясной Поляне.— *М. Х.)*, опомнившись и прочтя присланные корректуры 2-й части, я увидал, какое постыдное... пятно... это мерзкое сочинение... И безобразие языка,— вытекающее из безобразия мысли, невообразимое» (60, 296). В другом письме к тому же адресату Толстой с горечью заявлял: «Поверите ли, как вспомню только содержание милой повести или читая найду что-нибудь напоминающее, краснею и вскрикиваю» (60, 298). В. П. Боткин, слышавший повесть в чтении Толстого и положительно оценивавший ее, на сей раз должен был сознаться: «А вся неудача вышла от неясности авторской мысли и какого-то напряженного пуританизма в воззрении».

Художник, остро воспринимавший и ненавидевший всякую фальшь, Толстой глубоко почувствовал не только ложность основной тенденции повести («безобразие мысли»), но и не-

возможность идти дальше по тому пути, который он намечал в «Семейном счастии». Честный, изолированный мирок был слишком узок, чтобы вобрать в себя большое содержание жизни, слишком замкнут, чтобы в его тепличной атмосфере могли произрастать совершенные произведения искусства. Однако нужно было создать «Семейное счастие», чтобы писатель мог сам ощутить это в полной мере.

Вместе с тем в этот период времени у Толстого еще не созрели те большие творческие идеи, которые дали бы возможность по-новому взглянуть на действительность. Признание слабости своей жизненной позиции отнюдь не означало немедленного появления новых художественных концепций и замыслов. Писатель глубоко ощущал внутренний кризис, болезненно переживал его. Не желая писать в духе «Семейного счастия» и не найдя в то же время свежих и увлекательных путей творчества, он решает совсем отказаться от литературной деятельности. «Я не пишу и не писал со времени «Семейного счастья» и, кажется, не буду писать,— сообщал Толстой А. В. Дружинину (октябрь 1859 года)...— Почему так? — Длинно и трудно рассказать. Главное же — жизнь коротка, и тратить ее в взрослых летах на писанье таких повестей, какие я писал — совестно. Можно и должно и хочется заниматься делом. Добро бы было содержание такое, которое томило бы, просилось наружу, давало бы дерзость, гордость и силу — тогда бы так. А писать повести очень милые и приятные для чтения в 31 год, ей-богу, руки не поднимаются» (60, 308).

С большой искренностью Толстой рассказывал о своих сомнениях и в письме к Б. Н. Чичерину: «Литературные занятия я, кажется, окончательно бросил. Отчего? — трудно сказать. Главное то, что все, что я делал и что чувствую себя в силах сделать, так далеко от того, что бы хотел и должен бы был сделать. В доказательство того, что это я говорю искренно, не ломаюсь перед тобой... я признаюсь, что мое отречение от литературной (лучшей в мире) деятельности было и теперь очень иногда тяжело мне. Все это время я то пытался опять писать, то старался заткнуть чем-нибудь пустоту, которую оставило во мне это отречение: то охотой, то светом, то даже наукой» (60, 316).

Намерение Толстого прекратить литературную деятельность было вызвано ясным ощущением разлада между творчеством, последними его произведениями и жизнью, между содеянным и желаемым. Но каким бы горестным ни казалось ему самому его положение, трезвая оценка своего творчества заключала в себе крепкие ростки нового, живые семена будущего.

III

Испытав острое разочарование в писательском труде, Толстой после раздумий решает посвятить себя делу, которое, по его глубокому убеждению, имело очень важное значение. Создание Яснополянской школы, педагогические занятия были продиктованы не стремлением «заткнуть чем-нибудь пустоту», а горячим желанием найти новую область настоящего приложения творческих сил. Писателя захватывают идеи народного образования; он хочет приносить реальную, ощутимую пользу простым людям. С самого начала занятий в школе Толстой ищет оригинальные решения коренных педагогических проблем; он смело отвергает казенную рутину, не колеблясь порывает с установившимися в тогдашней педагогике взглядами [1].

Педагогическая деятельность дала возможность Толстому не только вновь ощутить и проявить себя человеком творческих дерзаний, но и найти новые мировоззренческие позиции. В начале марта 1860 года он писал Б. Н. Чичерину: «...делаю дело, которое мне так же естественно, как дышать воздух, и вместе такое, с высоты которого, признаюсь, я часто с преступной гордостью люблю смотреть на vous autres» [2] (60, 328). Конфликт с эпохой породил желание Толстого стать в стороне от ее событий, отделить себя от ее волнений, страстей; но это неприятие господствующих веяний времени и обусловило сближение писателя с народной средой. Характеризуя в более поздние годы свои стремления и настроения этого периода, Толстой писал Бирюкову (февраль 1906 года): «Что касается до моего отношения тогда к возбужденному состоянию всего общества, то должен сказать (и эта моя особенная — хорошая или дурная черта, но всегда мне бывшая свойственной), что я всегда противился невольно влияниям извне, эпидемическим, и что если тогда я был возбужден и радостен, то своими особенными, личными внутренними мотивами, теми, которые привели меня к школе и общению с народом» (76, 100—101).

Работа в школе, постоянное общение с крестьянской средой способствовали постепенному «угасанию» дворянских предубеждений Толстого; он ближе, чем это было раньше, знакомится с нуждами крестьян, их настроениями и думами, органичнее и глубже воспринимает их взгляды на жизнь. Недаром он сомневался в возможности замкнутого, обособленного существования,

[1] О педагогической деятельности Толстого подробнее см. в книге Н. Н. Гусева «Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год», Изд-во АН СССР, М. 1957.

[2] вас остальных *(франц.)*.

недаром он заявлял, что жить — значит рваться, биться, ошибаться, вечно бороться.

В 1860—1861 годах Толстой совершает свое второе заграничное путешествие. В письме брату Сергею Николаевичу он отмечал: «...моя главная цель в путешествии та, чтобы никто не смел мне в России указывать по педагогии на чужие края, и чтобы быть au niveau [1] всего, что сделано по этой части» (60, 366). Толстой побывал на этот раз, помимо Германии и Франции, в Италии, Англии, Бельгии. Задания педагогического характера не подавили его большого интереса к социальным проблемам. За границей писатель знакомится со многими крупными общественными деятелями, представителями науки, пристально изучает различные течения в области педагогики, социально-политической мысли. В Лондоне он встречается с Герценом, с которым у него устанавливаются сердечные отношения. В письме Т. А. Ергольской из Дрездена Толстой сообщал: «Я везу с собой столько впечатлений и столько знаний, что мне придется долго работать, чтобы уместить всё это в порядке в голове» (60, 379).

Опираясь на эти знания, так же как и на свое превосходное знание русской действительности, Толстой высказывает оригинальные суждения о социально-исторических процессах современности, преодолевая дворянские симпатии, ясно проявлявшиеся у него незадолго перед тем. Оценка общественных явлений с точки зрения трудового народа становится все более определенной, в частности в его публицистических статьях и выступлениях. В статье «Прогресс и определение образования» (1863) писатель показывает внутренние коллизии современной цивилизации, углубляя и обостряя ту ее критику, которая выражена в «Люцерне».

Прогресс и благосостояние широких слоев народа, заявляет Толстой, отнюдь не совпадают друг с другом. Технические изобретения нового времени не принесли простым людям улучшения их жизненного положения. Простые люди не имеют возможности пользоваться «благами» цивилизации, тем более что сами эти блага находят себе такое применение в современном обществе, что они часто являются источником зла, несчастий для народа. То, что называют прогрессом, составляет достояние, привилегию господствующих слоев общества, его верхушки. В резкое противоречие современный прогресс вступает с извечным стремлением людей к равенству, утверждает Толстой. Прогресс не только не уменьшает неравенства, но постоянно увеличивает его.

[1] на уровне *(франц.)*.

Защитники прогресса с презрением относятся к простым людям, не приобщившимся к завоеваниям цивилизации. «Это не люди, а животные»,— говорят они. Отвечая такого рода апологетам современного прогресса, Толстой писал: «...в поколениях работников лежит и больше силы, и больше сознания правды и добра, чем в поколениях баронов, банкиров и профессоров» (8, 345). Он подчеркивал, что между «обществом» и народом существует глубокий антагонизм, их интересы, стремления не только различны, но и противоположны. И если «прогрессисты» отказывают народу в праве даже обсуждать вопросы его благосостояния, то народ видит в «прогрессистах» людей, которые озабочены своими корыстными целями. Характеризуя этот конфликт, Толстой ясно определял свою позицию: «...я должен склониться на сторону народа, на том основании, что, 1-е, народа больше, чем общества, и что потому должно предположить, что бóльшая доля правды на стороне народа; 2-е и главное — потому, что народ без общества прогрессистов мог бы жить и удовлетворять всем своим человеческим потребностям, как-то: трудиться, веселиться, любить, мыслить и творить художественные произведения (Илиады, русские песни). Прогрессисты же не могли бы существовать без народа» (8, 346).

В критике буржуазной цивилизации, как она отразилась в публицистических статьях Толстого шестидесятых годов, были сильные и слабые стороны. Очень глубоко он характеризовал новые бедствия, новые формы эксплуатации, которые несет с собою буржуазное общество. Показывая, что народ живет вне благ цивилизации, что технические достижения не только не улучшают его положения, но часто умножают его страдания, Толстой склонен был отрицать пользу многих завоеваний науки и техники.

С той же страстностью, с какой писатель прежде искал убежища в области чистой поэзии, в сфере моральных проблем, он разрывал теперь замкнутый круг устоявшихся взглядов, признанных теорий, обращался к народу, его жизни. Первым художественным произведением, которое Толстой опубликовал после творческого кризиса, были «Казаки» (1863). Замысел этой повести относится к началу его литературной деятельности, к 1852 году. Над ней он много и упорно работал, несколько раз возвращаясь к ее продолжению и внутренней перестройке. Первоначально основным сюжетным звеном повести, носившей название «Беглец», было драматическое столкновение приехавшего в станицу молодого офицера с казаком из-за жены последнего, описание сложных любовных отношений, история злоключений казака. Офицер Губков — так назывался в ранней редакции повести один из ее героев — влюбляется в казачку Марьяну, но она выходит замуж за казака Кирку. Губков не перестает любить Марьяну и вскоре добивается ее взаимности. Узнав о любовной связи жены с офицером, Кирка пытается убить Губкова, а затем, опасаясь наказания, бежит в горы. Среди горцев он проводит несколько лет. Преисполненный чувства ненависти к жене и Губкову, он тайно возвращается в станицу вместе со своим другом-горцем. В станице узнают о приходе Кирки и арестовывают его. Губков пытается защитить Кирку, но безуспешно. Казака судят, а потом расстреливают.

При всей живописной выразительности отдельных сцен начальные редакции повести несут на себе сильный отпечаток экзотичности: это сказывается и в описании быта казацкой станицы, межнациональных отношений, и в развитии основного сюжетного звена повести. Перерабатывая «Беглеца», Толстой неоднократно изменял как характеристику основных героев, так и общую тональность повествования, расширял круг действующих лиц и усложнял их отношения. Однако долгое время развитие действия «Беглеца» (или «Беглого казака» — как называлось произведение в некоторых черновых редакциях) не выходило за рамки отмеченной сюжетной схемы.

Повесть писалась с большим трудом. 18 августа 1857 года Толстой отмечал в своем дневнике: «...Кавказской (повестью.— *М. Х.*) я совсем недоволен. Не могу писать без мысли. А мысль, что добро — добро во всякой сфере, что те же страсти везде, что дикое состояние хорошо,— недостаточны» (47, 152). Запись эта ясно показывает как характер первоначального замысла произведения, так и источник неудовлетворенности писателя творческой работой над «Беглецом». Вражда казака к офицеру на почве ревности, его жажда мести, любовные терзания Марьяны и молодого офицера, история бегства казака — все это развивалось в повести в духе идеи о родственности, схожести человеческих страстей.

Дальнейшая работа над повестью привела к весьма существенным изменениям основной сюжетной линии, к изменению ее внутреннего пафоса. Центр тяжести переносится на изображение, с одной стороны, казацкого мира с его своеобразным жизненным укладом и, с другой, на обрисовку молодого героя, воспитанного в светском кругу, его внутреннего столкновения с петербургским обществом, его противоречивых отношений с казацкой средой. Трансформация замысла повести отразилась и на ее названии — вместо «Беглеца» появляются «Казаки». Окончательная внутренняя перестройка повести относится к

1860—1862 годам, когда Толстой, после перерыва, вновь возвращается к работе над нею.

Обращение Толстого к изображению казачества имело свои основания. Очень характерны мысли писателя по этому поводу. В записной книжке 13 апреля 1857 года Толстой отметил: «Будущность России казачество — свобода, равенство и обязательная военная служба каждого» (47, 204). Еще более выразительны заметки, относящиеся к 1865 году. «Всемирно народная задача России,— писал Толстой,— состоит в том, чтобы внести в мир идею общественного устройства без поземельной собственности... Русской народ отрицает собственность самую прочную, самую независимую от труда... собственность поземельную. Эта истина не есть мечта — она факт, выразившийся в общинах крестьян, в общинах *казаков*. Эту истину понимает одинаково ученый русской и мужик, который говорит: пусть запишут нас в казаки и земля будет вольная. Эта идея имеет будущность» (48, 85).

Олицетворением вольности казачество было не только для Толстого. Вспомним Гоголя, его «Тараса Бульбу». На три десятилетия ранее, в период разгула крепостнической реакции, Гоголь воспел широкий размет казацкой души, стремление казачества к свободе, его борьбу против иноземных угнетателей родной страны.

В новых исторических условиях Толстой рассматривал казачество, освобожденное от многих повинностей и тягот, возложенных на крестьянский люд России, как зародыш и прообраз новых общественных форм. Свободный труд на свободной земле — этот свой идеал писатель в определенный период времени связывал с развитием тех отношений, которые сложились вне господствующих социальных норм. Поиски истинного человеческого существования героем, вступившим в конфликт с «цивилизованным» обществом, отнюдь не случайно соединяются с изображением казацкой среды.

Эти две линии развиваются в повести и независимо одна от другой, и в своих постоянных скрещениях. Первые три главы «Казаков» посвящены Оленину, его отъезду из Петербурга и его путешествию. Главы четвертая — десятая рисуют общий уклад жизни казацкой станицы, знакомят читателя с Марьяной, «бабукой» Улитой, Лукашкой, дядей Ерошкой, Назаркой, рассказывают о службе на кордоне, о событии, взволновавшем станицу,— убийстве Лукашкой абрека. Повествование в этих главах ведется вне какой-либо прямой связи с обрисовкой Оленина. Народная среда живет здесь своей особой, самостоятельной жизнью, в соприкосновение с которой и вступает молодой герой.

Глава десятая начинается словами: «На третий день после описанного события (убийства абрека.— *М. Х.*) две роты кавказского пехотного полка пришли стоять в Новомлинскую станицу», и далее рассказывается о том, что «Оленину, который уже три месяца как был зачислен юнкером в кавказский полк, была отведена квартира в одном из лучших *домов в станице*, у хорунжего Ильи Васильевича, то есть у бабуки Улиты» (6, 38—39). И в последующем рассказе главы, изображающие Оленина и его отношения с казаками, перемежаются с главами, в которых обособленно показан казацкий мир, его герои.

«Казаки» представляют собой важное звено в развитии эпического искусства Толстого. После «Семейного счастия», поэзации замкнутого индивидуального мирка, писатель нашел новые пути освещения больших социальных, философских тем. В отличие от «Севастопольских рассказов», эпическая сила которых неотделима от изображения острых драматических напряжений, в «Казаках» Толстой достигает эпичности обрисовкой жизни в ее естественных проявлениях, раскрытием ее величавопростого, спокойного и одновременно многокрасочного облика.

Очень выразительно писатель характеризует народную среду, своеобразный казацкий мир. Самобытность его Толстой подчеркивает, рассказывая о происхождении гребенских казаков, раскрывая о происхождении гребенских казаков, рассказывая о порядке их жизни, ее устоях. «На этой-то плодородной, лесистой и богатой растительностью полосе живет с незапамятных времен воинственное, красивое и богатое староверческое русское население, называемое гребенскими казаками» (6, 15). В обрисовке казачества выступают разные стороны его жизненного уклада, духовного облика — любовь к воле соединяется с привязанностью к войне и грабежу, уважение к другим народам — с чувством своей исключительности, приверженность к старым порядкам — с усвоением новых обычаев. Картины жизни, созданные писателем, отличаются не только живописным богатством, но и психологической насыщенностью. Вместе с тем они пронизаны ощущением внутренней свободы, чистоты и ясности, ощущением радости человеческого бытия.

Образы природы входят постоянным элементом в это восприятие мира. Ни в каком другом произведении Толстого природа не играет столь важной роли в художественной структуре, в ходе повествования, как в «Казаках». Она здесь своего рода действующее лицо и принадлежит к числу не второстепенных, а, в сущности, основных «героев» произведения. Та камерность в изображении пейзажа, которая свойственна «Семейному счастию», уступает здесь место масштабности. Природа в «Казаках» — это красота мира, его величие. Горы поразили вообра-

жение Оленина еще во время его путешествия. А затем и в станице ощущение неиссякаемого очарования природы не покидает его. «Посматривал он еще на горы и небо, и ко всем его воспоминаниям и мечтам примешивалось строгое чувство величавой природы. Жизнь его началась не так, как он ожидал, уезжая из Москвы, но неожиданно хорошо. Горы, горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал» (6, 43).

Природа предстает здесь в описаниях не только гор, но и кавказских девственных лесов, пышных южных вечеров и нежных рассветов, печальной однообразной степи и возделанной трудом человека земли. Отражая вечное движение жизни, картины природы являются своеобразным мерилом стремлений, чувств человека. Они, с одной стороны, оттеняют внутреннюю широту, естественность героев из народной среды, а с другой — подчеркивают узость, изломанность, свойственные людям «цивилизованного» мира. Постоянное соотнесение жизни человека и жизни природы составляет сквозную линию повести. И именно потому, что характерной чертой природы, изображенной в «Казаках», является неизменное движение, образы ее усиливают эпическое звучание, подчеркивают объемность произведения.

Внутренняя цельность, духовное здоровье, чувство человеческого достоинства составляют отличительные особенности народных героев. С особой выразительностью они очерчены в характере Марьяны. И это органически сочетается с выраженной в повести мыслью о духовной развитости, независимости женщины-казачки: «...постоянный мужской, тяжелый труд и заботы, переданные ей на руки, дали особенно самостоятельный, мужественный характер гребенской женщине и поразительно развили в ней физическую силу, здравый смысл, решительность и стойкость характера. Женщины большею частию и сильнее, и умнее, и развитее, и красивее казаков» (6, 17).

Противопоставление сильной духом героини честному, но слабовольному, рефлектирующему герою нередко встречается в русской литературе XIX века [1]. Вспомним Татьяну Ларину и Онегина, Любоньку Круциферскую и Бельтова, Наталью Ласунскую и Рудина, Ольгу Ильинскую и Обломова. Это противопоставление подчеркивало несоответствие между духовным обликом героя и требованиями жизни, остро обнажало драму молодого поколения.

Отмеченный конфликт мы встречаем и в «Казаках». Марьяна с ее душевной ясностью, непосредственностью, естественно-

[1] См. А. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, «Советский писатель», М. 1958, стр. 78.

стью составляет контраст нерешительному, преисполненному сомнений и колебаний Оленину. Однако развитие этого по-своему «устойчивого» конфликта приобретает в «Казаках» свои индивидуальные черты. Оленину противопоставлена не героиня, выросшая в той же общественной среде, в которой сформировался юный аристократ, а человек иного социального склада. В нравственном отношении Марьяна оказывается выше Оленина именно в силу того, что в ней воплотились свойства народного характера.

В первоначальной редакции «Казаков» образ Марьяны отличался резкостью внешнего портрета: «Казачка... была огромного для женщины, большого мужского роста и необыкновенно хороша — хороша, как только бывают хороши гребенские женщины, или те чудные образы, которые в первый раз, во время непонятной для него сладострастной тревоги рисует отроку его 15-ти летнее воображение... Плечи ее были так широки и мощны, руки так круглы и развиты, грудь так высоко и твердо обозначалась под легкой одеждой, что громадный рост ее сразу, когда вы видели ее одну, не поражал вас. В каждом движении этой женщины выражались уверенность в себе, сила и свежесть: выгнутый стан сгибался свободно и легко, едва обличая напряжение спинных мускулов, сухая с горбом ступня, заканчивающая немного загорелую стройную ногу, становилась грациозно и твердо, не переменяя формы» (6, 176—177).

Подчеркнутая физиологичность облика героини находилась в известном соответствии с первоначальным замыслом повести. Видоизменяя тональность произведения, Толстой изменил и образ Марьяны, ее внешний портрет, в котором были оттенены теперь ее обаяние, привлекательность. «Она улыбалась редко, но зато ее улыбка всегда поражала. От нее веяло девственною силой и здоровьем... Она гордою и веселою царицей казалась между другими» (6, 98).

Марьяна отличается здоровьем не только физическим, но и духовным, силой не только физической, но и нравственной. Ей органически присущи сознание собственного достоинства, независимость, которой она не изменяет и ради чувства любви. Во время свидания Лукашка упрекает ее в холодности: «— Да и что всё ждать да ждать! Я ли тебя не люблю, матушка? что хочешь надо мной делай,— вдруг сказал он, злобно хмурясь, и схватил ее за обе руки.

Марьяна не изменила спокойного выражения лица и голоса.

— Ты не куражься, Лукашка, а слушай ты мои слова,— отвечала она, не вырывая рук, но отдаляя от себя казака.— Известно, я девка, а ты меня слушай. Воля не моя, а коли ты меня

любишь, я тебе вот что́ скажу. Ты руки-то пусти, я сама скажу. Замуж пойду, а глупости от меня никакой не дождешься,— сказала Марьяна, не отворачивая лица» (6, 54).

В этой непреклонности Марьяны проявляется отнюдь не простое следование «обычаям» и не внутренняя ее холодность. Она любит Лукашку, любит сильно и не намерена покорно подчиняться традиции, обычаям. Марьяна смело нарушает их, горячо выражая свои чувства, оставаясь в то же время постоянной, твердой в своих решениях. «— Что́ замуж пойдешь? Замуж — не наша власть. Ты сама полюби, Марьянушка,— говорил Лукашка, вдруг из мрачного и рьяного сделавшись опять кротким, покорным и нежным, улыбаясь и близко глядя в ее глаза.

Марьяна прижалась к нему и крепко поцеловала его в губы.

— Братец! — прошептала она, порывисто прижимая его к себе. Потом вдруг, вырвавшись, побежала и, не оборачиваясь, повернула в ворота своего дома» (6, 54).

Своему чувству Марьяна не изменяет, несмотря на непостоянство Лукашки, его мимолетные увлечения другими женщинами. Ее женское самолюбие получает известное удовлетворение в глубокой любви Оленина к ней. Однако легкое кокетство, которое позволяет себе Марьяна, не может скрыть ее равнодушия к молодому офицеру.

Душевную чистоту Марьяны, цельность ее натуры хорошо угадал Оленин, рассказавший о ней в своем письме в Петербург. Очень характерны сопоставления Марьяны с природой, которые содержатся в этом письме,— сопоставления, подчеркивающие непосредственность, силу ее характера. «Каждый день передо мною далекие снежные горы и эта величавая, счастливая женщина... она, как природа, ровна, спокойна и сама в себе» (6, 122).

Органическая близость к природе, стимулирующая живые, здоровые проявления человеческой натуры, оттенена и в образе Ерошки. Любовь к природе сливается у него с любовью к жизненным благам. Страстный охотник и неутомимый следопыт, кутила и балагур, Ерошка хорошо понимает радости жизни, умеет ценить их. Он убежден в том, что мир создан и существует для человека. Ерошка не приемлет аскетических уставов, какого бы толка они ни были — христианские, мусульманские или иные другие. «А муллу или кадия татарского послушай. Он говорит: «вы неверные, гяуры, зачем свинью едите?» Значит, всякий свой закон держит. А по-моему всё одно. Всё бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет... А наши говорят, что за это будем сковороды лизать. Я так думаю, что всё одна фальшь...» (6, 56).

Жизнелюбие Ерошки лишено плотской жадности, эгоистической замкнутости. Радости жизни для него являются радостями лишь тогда, когда ими пользуются по-человечески. Общительность — одна из отличительных черт Ерошки. Он быстро сходится с людьми; для него не существует национальных и сословных различий — люди всюду есть люди, и он готов дружить со всяким, кто отвечает ему чувством взаимности и дружбы. «А я кто был? Я был Ерошка вор; меня, мало по станицам,— в горах-то знали. Кунаки-князья приезжали. Я бывало со всеми кунак: татарин — татарин, армяшка — армяшка; солдат — солдат, офицер — офицер». (6, 55). Присущая Толстому разносторонность в раскрытии характеров выразительно проявляется и в обрисовке Ерошки. Душевная «открытость», оригинальность его восприятия мира предстают в живом сплетении с его человеческими изъянами. Но при всех обстоятельствах Ерошка остается самим собой, человеком внутренней независимости, человеком широкой души.

И если в его духовном облике сказывается мудрость опыта, то в жизневосприятии, поведении Лукашки раскрывается незаурядная стихийная сила. Лукашка серьезно не задумывается над тем, что он видит в жизни, что совершается вокруг него, над тем, почему так или иначе он поступает в различных условиях. Молодой казак не ощущает, не знает каких-либо иных мотивов своих действий, кроме стихийных влечений, кроме впитанных с молоком матери, обычных для его среды норм поведения.

Лукашку неудержимо увлекают раздолье, вольность, опасность. «Да ведь и так скучно, дядя, в станице или на кордоне; а разгуляться поехать некуда. Все народ робкий. Вот хоть бы Назар. Намедни в ауле были; так Гирей-хан в Ногаи звал за конями, никто не поехал; а одному как же?» (6, 62).

В разгульности, широком потоке чувств Лукашки обнаруживаются сокровенные черты его характера. Он не только любит разгульность, но и то впечатление, которое она производит на окружающих. Молодому казаку постоянно хочется «показать» себя. Это, однако, не мешает ему, когда необходимо, достичь высокой сосредоточенности. Человек решительный, он умеет быть смелым, умеет действовать бесстрашно.

Лукашке свойственно живое участие в судьбах других людей, отзывчивость, которая проявляется органически, непосредственно. Но столь же непосредственной оказывается и холодная жестокость, с которой он убивает абрека. Он не только не испытывает чувства сожаления или раскаяния, смерть чеченца вызывает его бурную радость. «Что за вздор и путаница,— раз-

мышляет Оленин,— человек убил другого, и счастлив, доволен, как будто сделал самое прекрасное дело. Неужели ничто не говорит ему, что тут нет причины для большой радости?» (6, 82).

Стихийная широта человеческого характера, привлекавшая внимание Толстого как нечто противостоящее расчетливому практицизму, мелочности и фальши «цивилизованного» общества, раскрывается в «Казаках» в своей двойственной природе. Вместе с живыми человеческими началами стихийность несет в себе и иные черты, возникшие в условиях вековой национальной розни, культа воинственности. Оттеняя обаяние «естественной» жизни, писатель видит ее противоречия, ее теневые стороны.

Самобытный жизненный строй казацкой общины рисуется в повести Толстого вне широких повседневных связей с тем социальным миром, в котором господствует «обычный» порядок. Однако и здесь, наряду с межнациональными конфликтами, возникают коллизии, порожденные влиянием «цивилизации». Хорунжий Иван Васильевич стремится во всем походить на людей из «общества». «— Как вы есть благородный человек,— начал хорунжий,— и как я себя могу понимать, что мы тоже имеем звание офицера и потому постепенно можем всегда стратоваться, как и все благородные люди... Потому квартира моя для полкового адъютанта могла ходить без конюшни за шесть монетов,— а задаром я всегда, как благородный человек, могу удалить от себя. А так как вам желается, то я, как сам офицерского звания, могу во всем согласиться лично с вами, и как житель здешнего края, не то как бы по нашему обычаю, а во всем могу соблюсти условия...» (6, 69).

Комически велеречивый хорунжий — существо отнюдь не безобидное. Вместе с «цивилизованной» фразеологией он приобрел умение извлекать выгоду из всего, что для этой цели представляется более или менее подходящим. Человек «положительный», хорунжий не склонен высоко ценить глубокие душевные движения, в том числе и близких ему людей. Втайне он мечтает породниться с офицером, принадлежащим к «благородным» людям, порвать с казацкой средой.

Веяния «цивилизации» приносит с собой в казацкую станицу и воспитанная в светской атмосфере офицерская молодежь. Князь Белецкий быстро входит в новый для него круг людей, легко осваивается с новыми условиями и формами жизни. Внутренне не принимая их, Белецкий всем своим поведением утверждает иные человеческие отношения, построенные на очаровании богатства, отношения, проникнутые духом развращенности, аморальности.

Противоречие между этим «цивилизованным» миром и жизнью простых людей с их живыми человеческими стремлениями, поиски истинных начал бытия, соответствующих высокому назначению человека, являются тем главным движущим началом повести, которое притягивает к себе все другие ее коллизии и ситуации. В Оленине Толстой рисует человека, потерявшего веру в жизненные нормы, нравственные критерии привилегированной среды, в которой он вырос. «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. Он ни во что не верил и ничего не признавал» (6, 7—8). И вместе с тем Оленину свойствен тот молодой жар души, тот глубокий внутренний порыв, который жадно ищет себе смелого, дерзновенного применения.

Казацкая среда покоряет Оленина своей безыскусственной силой, цельностью, естественностью. Эти ее черты он сопоставляет с пошлостью, притворством, фальшивостью жизни привилегированного общества. «Как только представятся мне вместо моей хаты, моего леса и моей любви эти гостиные, эти женщины с припомаженными волосами над подсунутыми чужими буклями, эти неестественно шевелящиеся губки, эти спрятанные и изуродованные слабые члены и этот лепет гостиных, обязанный быть разговором и не имеющий никаких прав на это,— мне становится невыносимо гадко» (6, 120).

Сила и красота новых людей, с которыми соприкасается Оленин в казацкой станице, представляются ему неотделимыми от их независимости, свободы, от тесных органических связей с природой. Человек и природа тут живут по одним и тем же законам. «Он не нашел здесь ничего похожего на все свои мечты и на все слышанные и читанные им описания Кавказа. «Никаких здесь нет турок, стремнин, Амалат-беков, героев и злодеев,— думал он: — люди живут, как живет природа: умирают, родятся, совокупляются, опять родятся, 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...» (6, 101—102).

В приобщении к этой естественной, нормальной жизни, в отказе от вымышленных, ложных установлений Оленин видит истинное благо. Ощущение полного слияния с природой, как бы растворение в ней, доставляет герою огромное наслаждение. «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» (6, 77).

Тот психологический барьер, который существует между Олениным и казацким миром, внутренние затруднения, мешающие герою органически войти в новую сферу жизни, слиться с нею, сам Оленин объясняет тем, что он — «исковерканное, слабое существо», человек, по своему воспитанию, внутреннему складу отличающийся от простых, сильных людей. В объяснении этом, несомненно, есть значительная доля истины. Отвергающий «уставы» светского общества, молодой герой не избежал, однако, его ощутительного воздействия. Расставаясь с Олениным, Ерошка говорит ему: «У вас фальчь, одна всё фальчь». «Оленин не стал отвечать. Он слишком был согласен, что всё было фальчь в том мире, в котором он жил и в который возвращался» (6, 148). Понятия и предрассудки этого мира еще сохранили над ним свою немалую власть.

Однако все это отнюдь не исчерпывает тех сложных жизненных и психологических противоречий, которые раскрываются в исканиях Оленина. Пытаясь жить так, как живут казаки, Оленин стремился удовлетворить потребность в *личном* счастье. Приобщение к «естественному» существованию, неизменному круговороту жизни — это то, что касается главным образом его как индивидуальности. Но тут еще не находят своего широкого выявления порывы «сделать из себя всё, что́ он хочет, и как ему кажется, и *из всего мира всё, что ему хочется*» (6, 8),— порывы, которые постоянно владели Олениным.

Рядом с потребностью личного счастья в душе Оленина возникает стремление жить для других. Одно время он приходит к выводу, что именно здесь и заключена высшая радость бытия. От желания стать простым казаком его «удерживало смутное сознание, что он не может жить вполне жизнью Ерошки и Лукашки, потому что у него есть другое счастие,— его удерживала мысль о том, что счастие состоит в самоотвержении» (6, 102). Идея самоотвержения глубоко занимает Оленина, но она резко сталкивается с чувством любви к себе и любви к женщине, со стремлением к личному счастью. И ему начинает казаться, что в этом личном счастье и заключена истинная цель жизни. «Самоотвержение — всё это вздор, дичь... Зачем? Когда в душе моей одна любовь к себе и одно желание — любить ее и жить с нею, ее жизнию. Не для других, не для Лукашки я теперь желаю счастия» (6, 123). Однако Оленин не находит путей к осуществлению ни одного из этих противоборствующих стремлений.

И тут сказывается не только внутренняя слабость героя, но и глубина тех конфликтов, с которыми он соприкасается. Первоначально Оленин был убежден в том, что законы жизни самобытного человеческого коллектива — казацкого мира — и законы существования природы — одни и те же и уже в силу этого они являются истинными. Однако вскоре Оленин вынужден признать, что «натуральное», «естественное» отнюдь не всегда совпадает с истинным, подлинно человеческим. С другой стороны, казацкая среда, «натуральное» состояние представляли собою нечто в определенной степени обособленное от тех отношений, которые существовали в «обычном мире», от тех жизненных норм, которые в нем главенствовали. Простое «забвение» этих норм, естественно, не могло их «снять», устранить. Слияние с патриархально-казацким миром означало бы для Оленина решение лишь некоторых вопросов его личного существования, в то время как его занимали и широкие проблемы человеческого бытия. Высокие цели человеческой жизни, по мысли писателя, не могут быть достигнуты уходом от реальных общественных противоречий, а преодоление коллизии между «естественностью» и цивилизованностью требует громадных усилий людей, их нового отношения к миру.

История исканий героя «Казаков» осталась незавершенной. Толстой предполагал написать продолжение повести, намечал показать Оленина в соприкосновении с людьми иного склада, иными сферами жизни. Сохранились планы продолжения повести. Однако планы эти не получили даже первоначального своего осуществления. Они, вероятно, были вытеснены новыми замыслами, и прежде всего замыслом «Войны и мира». Однако для окончательного отказа от продолжения «Казаков», судя по всему, имелись и свои художественные основания. Тот конфликт «натуральной» среды и человека из «цивилизованного» общества, который лежит в основе повести, освещен в ней широко и разносторонне. Новые искания Оленина должны были развиваться в иной обстановке, соприкасались с совсем иными явлениями жизни, включение которых в повесть неизбежно нарушило бы ее внутреннее единство, ее цельность.

Среда, изображенная в «Казаках», была так или иначе обособлена не только от «обычного» мира в широком смысле этого слова, но и от других главенствующих начал народной жизни. Обрисовка народно-казацких героев, обладающих независимостью, свободой, оттеняла — и в этом, несомненно, была одна из сторон замысла «Казаков» — реальное положение основных слоев крестьянства.

К темам, непосредственно связанным с жизнью этих слоев, Толстой вновь обращается в период завершения работы над «Казаками», создавая повесть «Поликушка», рассказы «Тихон

и Маланья», «Идиллия». В «Поликушке» писатель рисует крепостную усадьбу, типы крепостных крестьян, их «управителей». Суровая власть «хозяев», непрестанно тяготеющая над крестьянами, изображена в повести в сопоставлении с силой денег, злом, которое они несут с собой. Господство поместных хозяев подавляет волю, сознание подчиненных им людей, формирует их внутреннюю инертность, неуверенность в себе, вызывает постоянное чувство страха. Могущество денег, порождая энергию накопления, сталкивает людей между собой, разрушает живые человеческие связи.

Власть господ, так же как и власть денег, обесценивает человека. Из-за страха перед барыней Поликушка, потерявший господские деньги, кончает самоубийством. Эти же деньги, найденные Дутловым, дают ему возможность купить человека и послать его вместо племянника для отбывания пожизненной военной службы. Смерть Поликушки влечет за собою трагические последствия для его семьи. Рекрут, купленный Дутловым, оставляет на произвол судьбы старушку мать.

В «Поликушке» показаны люди — слабые и сильные, добрые и злые, жертвы обстоятельств и натуры упрямые, кряжистые. А за всем этим возникает картина неустроенности жизни, ощущение обесцененности человеческой личности. Так образы «Поликушки» вступали в своеобразную перекличку с образами «Казаков», что подчеркивалось и почти одновременным опубликованием этих повестей («Казаки» напечатаны в «Русском вестнике», в первом номере за 1863 год, а «Поликушка» — во втором номере «Русского вестника» того же года).

Преодоление творческого кризиса, пережитого писателем в конце пятидесятых годов, происходило отнюдь не легко. Толстой не сразу отошел от узких, предвзятых представлений о социально-исторических процессах, происходивших в России, не сразу сбросил с себя груз сословно-дворянских увлечений и антипатий. Разработка тем, связанных с жизнью простых людей, не исключала новых «взрывов» сословных пристрастий, защиты ложных социальных идей. Такого рода «взрывом» явилась комедия «Зараженное семейство», написанная Толстым в 1864 году, в то время, когда он уже работал над «Войной и миром».

Драматический жанр привлекал внимание писателя и до «Зараженного семейства». К середине пятидесятых годов относятся замыслы его комедий «Дворянское семейство», «Практический человек», «Дядюшкино благословение», «Свободная любовь». Наброски первых двух комедий — по своей теме, по составу действующих лиц — очень близки друг к другу, точно так

же, как тесно связаны между собой сцены «Дядюшкиного благословения» и «Свободной любви».

Осуществление драматургических замыслов в это время не вышло за рамки предварительных планов, ряда начерно написанных картин. Комедия «Дворянское семейство» (она же «Практический человек»), насколько можно судить по сохранившимся сценам, строилась на бытовом материале, внутренние коллизии ее не были достаточно выпукло обозначены. В набросках комедии «Свободная любовь» ясно сказываются иные качества — черты памфлетности, проявляющиеся и в развитии сюжета, и в изображении действующих лиц. В еще большей степени эти особенности присущи комедии «Зараженное семейство».

Основной ее конфликт заключен в столкновении добропорядочной дворянской семьи с новыми людьми, разночинцами. Памфлетность остро выступает как раз в обрисовке молодого поколения, горячих сторонников последних завоеваний современного прогресса. Некоторые реальные черты демократической молодежи — глубокая неприязнь к застою, провозглашение прогресса основой социальной жизни, низвержение замшелых авторитетов, защита прав личности, эмансипация женщины — показаны в «Зараженном семействе» в пародийно-гротескных тонах. Водевильно утрируя одни качества разночинцев, оставляя в стороне другие их свойства, писатель искажал облик молодого демократического поколения.

Герои комедии — разночинцы, так же как и их последователи, наделены упрощенными представлениями о человеке, его воспитании, внутреннем росте, о взаимоотношениях между людьми. Тот разлагающий рационализм, который Толстой оценивал как существенную особенность новой эпохи, то неверие в высокие духовные ценности, которое представлялось ему грозной опасностью, в «Зараженном семействе» он относил к демократической молодежи.

Твердынской и Венеровский — главные выразители в пьесе новых веяний — это люди, настойчиво распространяющие свои примитивно-ясные взгляды на жизнь, пренебрежительно относящиеся к моральным категориям. В то же самое время каждый из них глубоко убежден в значительности своего «я», в своем превосходстве над окружающими. Внутренним холодом, безразличием к людям, духовной черствостью веет от тех, кого Толстой изображал в качестве властителей дум молодого поколения.

Арифметическая ясность понимания жизни в соединении со звонкой фразеологией, по мнению писателя, оказывали гипнотизирующее влияние на разные круги молодежи. С особой горяч-

ностью Толстой критиковал отношение молодого поколения к семье, к семейным связям. Разночинцы в пьесе выступали в качестве разрушителей семьи, проповедовали не только независимость детей от отцов, но и необходимость борьбы между ними. Семейство Прибышевых и показано зараженным модными взглядами; в нем развивается рознь старшего и молодого поколений. Старшие неизменно третируются как закоренелые ретрограды. Просвещенный помещик Прибышев, сталкиваясь с философией и практикой молодежи, в немалой степени меняет свое мнение о прошлых временах: для преодоления «веяний» он готов прибегнуть к крутым, действительно ретроградным мерам.

Комедия «Зараженное семейство» — очевидная творческая неудача писателя, обусловленная защитой предвзятых, ложных идей. Написана она была быстро, «сгоряча», в пылу бурной реакции на события эпохи. К этому полемическому отклику на их развитие Толстой вскоре охладел. Комедия не появилась на сцене и не была опубликована при жизни писателя. В этом ясно проявилась оценка художником своей пьесы, ее идейного содержания и художественных качеств.

Глава третья

«ВОЙНА И МИР»

I

К началу шестидесятых годов относится незавершенная, но очень важная в творческом развитии писателя работа над романом «Декабристы». 16 марта 1861 года Толстой писал Герцену: «Я затеял месяца четыре тому назад роман, героем которого должен быть возвращающийся декабрист. Я хотел поговорить с вами об этом, да так и не успел.— Декабрист мой должен быть энтузиаст, мистик, христианин, возвращающийся в 56 году в Россию с женою, сыном и дочерью и примеряющий свой строгой и несколько идеальной взгляд к новой России... Тургеневу, которому я читал начало, понравились первые главы» (60, 374).

Судя по всему, писатель намеревался сопоставить в романе не только различные эпохи истории России, но и разные взгляды на цели человеческого существования. В более поздние годы в письме Бирюкову Толстой шире охарактеризовал замысел «Декабристов»: «В моем начатом романе «Декабристы» одной из мыслей было то, чтобы выставить двух друзей, одного пошедшего по дороге мирской жизни, испугавшегося того, чего нельзя бояться,— преследований, и изменившего своему богу, и другого, пошедшего на каторгу, и то, что сделалось с тем и другим после 30 лет: ясность, бодрость, сердечная разумность и радостность одного, и разбитость и физическая и духовная другого, скрывающего свое хроническое отчаяние и стыд под мелкими рассеяниями и похотями...» (70, 49).

В замысле «Декабристов» впервые намечалось широкое воплощение идей самоотвержения, служения общему благу. В этом романе Толстой предполагал дать последовательное со-

поставление человека, идущего «обычной» стезей, и человека, ставшего на путь достижения больших общественных целей и не устрашившегося преследований. Идеи самоотвержения занимали некоторое время героя «Казаков», но там освещение их было подчинено иной творческой задаче.

Написанные главы «Декабристов» рисуют образ возвратившегося из ссылки декабриста Петра Ивановича Лабазова в духе той трактовки героя, которая была высказана Толстым в письме Бирюкову. Несмотря на жизненные бедствия, старость, Лабазов сохраняет бодрость духа, ясность мысли, сердечность в отношениях с людьми. Тяжелые испытания не поколебали его веры в жизнь, его оптимистического восприятия мира. Жена Лабазова, Наталья Николаевна, сравнивая Петра Ивановича с сыном, говорит мужу: «Тебе все еще 16 лет, Пьер. Сережа моложе чувствами, но душой ты моложе его. Что он сделает, я могу предвидеть, но ты еще можешь удивить меня» (17, 16).

В беседе с Пахтиным Лабазов развивает «со свойственным ему жаром» живые суждения по многим важным предметам. Проведшего много лет в ссылке Лабазова глубоко интересует жизнь народа. «А я должен сказать, что народ более всего меня занимает и занимал. Я того мнения, что сила России не в нас, а в народе» (17, 30). В психологическом облике Лабазова тонко намечен и тот «несколько идеальный» взгляд героя на мир, о котором говорилось в письме Толстого к Герцену. Только три главы романа были написаны Толстым, однако образ главного героя получил в них достаточно ясные очертания.

Лишь мельком в написанных главах «Декабристов» характеризуется то действующее лицо романа, которое, судя по всему, должно было бы быть антиподом Лабазова. Пахтин — человек всезнающий, стремящийся быть со всеми на дружеской ноге — весть о возвращении Лабазова раньше других передает Северникову, будучи уверенным в том, что ему это особенно важно знать. Северников «был немножко замешан в 14-м числе и приятель со всеми декабристами». Дружен он был и с Лабазовым. Узнав о его возвращении из ссылки, Северников говорит Пахтину: «Как я рад! Как я рад! Постарел, я думаю, бедняга? Его жена писала моей жене...» (17, 21).

Однако на самом деле он глубоко равнодушен к своему старому приятелю. Суждение свое о Лабазове Северников так и не закончил. Его партнеры, «разыгрывавшие бескозырную, сделали что-то не так», и он «вдруг бросился всем туловищем на стол и, стуча по нем руками, доказал, что надо было играть с семерки» (17, 21). Эта небольшая, но очень выразительная

сцена сразу открывает некоторые существенные черты во внутреннем облике Северникова, погруженного в «мелкие рассеяния» человека, которого семерка в бескозырной партии волнует больше, чем сообщение о приезде его прежнего друга.

Вступление к повествованию о декабристе насыщено полемическим пафосом по отношению к различным явлениям и процессам современной писателю общественной жизни. Тут содержатся язвительные замечания о торжествах по поводу уничтожения черноморского флота — после сдачи Севастополя — и об общественном мнении, которое сложилось и упрочилось на юбилее московского актера, о появлении в это время множества великих людей — полководцев, администраторов, экономистов, писателей, ораторов и просто великих людей без особого призвания — и о развитии журналистики, возникновении необозримого количества журналов, на разные лады толкующих всякого рода вопросы. Сама по себе полемика эта свидетельствовала о стремлении писателя ответить в романе на многие проблемы общественной жизни. Однако, как ни велик был творческий «запал» писателя, «Декабристы» остались незавершенными.

II

Идея романа о современности трансформировались в замысел произведения об историческом прошлом. Три главы «Декабристов» оказались прелюдией к работе над «Войной и миром». О своих творческих исканиях в это время, о созревании новых идей и замыслов Толстой рассказал в одном из набросков предисловия к роману-эпопее. «Невольно от настоящего я перешел к 1825 году, эпохе заблуждений и несчастий моего героя, и оставил начатое. Но и в 1825 году герой мой был уже возмужалым, семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпадала с славной для России эпохой 1812 года. Я другой раз бросил начатое и стал писать со времени 1812 года...» (13, 54).

И далее Толстой рассказывает о том, как он не смог ограничиться эпохой 1812 года и расширил рамки романа, начав его с рассказа о событиях 1805 года. «Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама... Итак, от 1856 года возвратившись к 1805 году, я с этого времени намерен провести уже не одного, а многих моих героинь и героев через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 года» (13,

54—55). В первоначальных планах Толстого, таким образом, идея исторического романа не была отчетливо отделена от замысла «Декабристов»; обрисовка исторических событий, людей прошлой эпохи должна была завершиться изображением современности. Лишь с течением времени идейно-творческая концепция произведения окончательно определилась как концепция исторического романа и полностью отпочковалась от романа о героях-современниках.

Однако означала ли эта эволюция творческих идей полное «снятие» замысла «Декабристов», означала ли она уход писателя от вопросов современности? В какой, собственно, связи исторический роман-эпопея находится с эпохой Толстого? Несомненно, что творческая проблематика «Декабристов» в измененном виде вошла в «Войну и мир», но вошла лишь в качестве одного из элементов этого сложнейшего по своей внутренней структуре произведения. Передвигались не только хронологические рамки повествования, но и изменялся, обогащался замысел романа, вобравшего в себя много новых значительных тем.

Внутренние связи «Войны и мира» с общественной жизнью пореформенной России, проблемами, которые возникли в это время, нередко рассматриваются довольно узко. И тут сказываются две противоположные тенденции: отдельные исследователи видят в толстовском романе прямой и непосредственный отклик на события эпохи шестидесятых годов, отражение в нем современных писателю характеров, жизненных процессов. Наиболее «крайние» позиции в этом вопросе занимают некоторые зарубежные ученые. Так, А. Стендер-Петерсен в своей «Истории русской литературы» утверждал, что персонажи «Войны и мира» при всей их пластичности и живости «перенесены из 60-х годов в прошлое». По мнению А. Стендер-Петерсена, Толстой «не проникал острым историческим взглядом в прошлое, а представлял настоящее в историческом костюме» [1].

Несколько прямолинейно рассматриваются связи «Войны и мира» с эпохой шестидесятых годов и в книге С. Бычкова «Л. Н. Толстой. Очерк творчества». Автор писал: «...«исторический» роман Толстого «Война и мир» входил в злободневную проблематику 60-х годов, когда обсуждались и решались судьбы народа. Вместе с тем лично для Толстого в это время важен был вопрос и о судьбах дорогого еще ему дворянства, также решавшийся в этот исторический момент. Известно, что Толстой

[1] A. Stender-Petersen, Die Geschichte der russischen Literatur, Band II, München, 1957, S. 366.

в своем романе несколько героизировал прошлое русского дворянства, часть которого в войне 1812 года, впрочем, действительно была с народом...» [1] Характерно, что и само определение жанра романа — «исторический» — взято здесь в кавычки.

Признание условности историзма «Войны и мира» неизбежно приводит к тому, что роман Толстого рассматривается как своего рода иносказание, произведение, написанное каким-то условным кодом. Это так же неверно, как и всемерное подчеркивание локально-исторических начал «Войны и мира», сведение романа к правдивым живописным картинам прошлого, мало соприкасающимся с теми большими современными проблемами, которые глубоко волновали писателя.

Сущность подлинного художественного произведения на историческую тему никогда не сводится к верному освещению событий и характеров определенной эпохи; его содержание значительно шире, объемнее, оно всегда так или иначе «соотносится» и с временем, в какое живет и творит писатель, оно встречает живой отклик в другие эпохи. Но истинное художественное создание, изображающее прошлое, нельзя рассматривать и как зашифрованный рассказ о современных писателю событиях. Это вовсе не ребус, предназначенный для людей зрелого возраста. Перекличка эпох в произведениях исторического жанра сложна и многообразна. Соотношение исторического и современного в «Войне и мире» имеет свои специфические особенности.

При всем различии эпохи Отечественной войны и пореформенной действительности между ними есть и свои глубокие внутренние связи, если рассматривать эти этапы общественной жизни в широком плане мирового исторического процесса. Оба они включаются в тот большой и необычайно разнообразный по своим проявлениям исторический период времени, который отмечен не только развитием, но и господством буржуазных форм жизни, буржуазной цивилизации. И если в России процесс роста новых форм жизни в первой половине века протекал замедленно и лишь в средине столетия привел к достаточно ощутимым результатам, то на Западе уже в конце XVIII и начале XIX века буржуазный порядок одержал свою решительную победу. Это как раз и определяло внутренние соприкосновения, взаимовлияния, с одной стороны, и столкновения между капитализированным Западом и «старой» Россией — с другой.

Изображение Толстым событий, характеризующих Наполео-

[1] С. Бычков, Л. Н. Толстой. Очерк творчества, Гослитиздат, М. 1954, стр. 107—108.

на, его завоевательную политику, раскрытие облика людей индивидуалистического склада и означали обращение писателя к тем явлениям жизни, которые по-своему очень убедительно свидетельствовали о рождении нового порядка, новой «морали» и философии. Здесь раньше всего и обнаруживаются те нити, которые ведут к последующему этапу общественной жизни. Но не только в этом открываются внутренние связи с последующей эпохой; не в меньшей мере они выявляются и в позитивных исканиях ряда героев «Войны и мира», в их горячем стремлении служить народному делу; очень широко они представлены в обрисовке исторической роли народных масс, показавших свою огромную силу во время Отечественной войны.

Именно поэтому история и современность в романе Толстого не были отделены друг от друга стеной. Исторический роман Толстого был в то же самое время и романом подлинно современным, и это отнюдь не потому, что история в нем модернизировалась, приспособлялась к современности, а вследствие того, что писатель вскрыл коренные пласты, лежавшие в основании как исторического прошлого, так и современной ему действительности, вследствие того, что он осветил темы глубокого человеческого значения.

Некоторые из очевидцев событий эпохи Отечественной войны (П. Вяземский, А. Норов) после опубликования «Войны и мира» высказывали суждения о недостоверности изображения Толстым колорита времени, людей, их отношений между собой, быта и т. д. Однако свидетели событий, как известно, далеко не всегда оказываются надежными их истолкователями, они не всегда верно понимают их суть, их смысл. Художник огромного таланта с более высокой исторической вышки сумел открыть многое из того, что не видели, да и не могли видеть люди, жившие в период Отечественной войны, ее современники. И прав был, конечно, Толстой, а не очевидцы; отступление от исторической правды, в котором его упрекали, было как раз глубоким проникновением в сущность жизни, постижением того, что раздвигало рамки данной эпохи, связывало ее с широкими историческими процессами, с другими периодами времени.

Создавая «Войну и мир», Толстой смело соединял историю характеров с изображением реальных исторических событий; сочетание личного и исторического составляло предмет постоянного внимания и забот писателя. «Кроме замысла характеров и движения их,— писал Толстой Фету 7 ноября 1866 года,— кроме замысла столкновений характеров, есть у меня еще замысел исторический, который чрезвычайно усложняет мою работу, и с которым я не справляюсь, как кажется. И от этого в 1-й части

я занялся исторической стороной, а характер стоит и не движется. И это недостаток, который я ясно понял вследствие вашего письма и, надеюсь, что исправил» (61, 149).

Западноевропейский и русский исторический роман первой половины XIX века, развивавшийся в русле реалистического искусства, накопил значительный творческий опыт не только в умении «воскресить минувший век во всей его истине» (Пушкин), но и в раскрытии связи судеб человеческих с судьбами общественными, народными. Зачинатель «реального» исторического романа Вальтер Скотт обладал замечательным талантом воссоздания духа исторического прошлого, его колорита, даром обрисовки характеров прошедших времен, быта, правов.

В «Письмах о литературе, театре и искусстве» (1840) Бальзак писал об основоположнике реального исторического романа: «Вальтер Скотт никогда не избирал крупное событие сюжета: «Вальтер Скотт никогда не избирал крупное событие сюжетом книги, но он тщательно разъяснял его причины, рисуя дух и нравы эпохи, придерживаясь социальной среды, вместо того чтобы забираться в высокую область больших политических фактов» [1].

Характер эпохи, ее нравы Вальтер Скотт воссоздавал, ставя в центре повествования «неизвестных» героев, частных лиц, они не принадлежали к кругу тех исторических деятелей, которые постоянно живут в сфере широких общественных, политических интересов. Основные герои романов Вальтера Скотта — люди обычные, хотя и наделенные сильными чувствами. Их мысли и стремления прежде всего связаны с теми жизненными явлениями, с которыми они сталкиваются в силу своего социального бытия, вследствие своих индивидуальных особенностей.

Однако важнейшим моментом биографии героев Вальтера Скотта является их близкое соприкосновение с большими историческими событиями; они оказываются либо непосредственными участниками этих событий, либо теми их очевидцами, которых глубоко затрагивает их развитие. Часто герои исторических романов Вальтера Скотта занимают промежуточную позицию в борьбе резко противостоящих одна другой социальных сил, но это отнюдь не мешает автору «провести» своих героев через историческое событие, показать его влияние на их судьбы.

Принцип включения неизвестного героя в водоворот больших исторических событий получил широкое распространение в западноевропейском и русском историческом романе первой половины XIX века. В творчестве разных писателей он приоб-

[1] «Бальзак об искусстве», «Искусство», М.— Л. 1941, стр. 93.

ретал свое особенное, индивидуальное выражение. Роман Мериме «Хроника времен Карла IX» воссоздает эпоху религиозных столкновений во Франции, столкновений между католиками и протестантами (семидесятые годы XVI века). Центральное место в этом романе занимает жизненная история дворянина, офицера Бернара де Мержи; описание его личной судьбы и открывает картину жизни общества. Принадлежащий к кругам протестантов Бернар де Мержи входит в придворную среду, наблюдает ее быт, нравы. Здесь же рождается его глубокое чувство к католичке — графине де Тюржи. Рассказ об отношениях Бернара с графиней де Тюржи, со светской средой составляет основное содержание первой части романа. Во второй его половине рамки повествования расширяются; Бернар де Мержи переживает драму Варфоломеевской ночи; исторические события вторгаются в его жизнь, решительно изменяя ее, оставляя неизгладимый след в его сознании. Соприкосновение «неизвестного» героя с крупными историческими событиями мы видим и в романе Теккерея «История Генри Эсмонда». Рассказ о частной жизни Генри Эсмонда, его делах и страстях перемежается с повествованием об участии его в политической борьбе, столкновениях между различными претендентами на государственную власть в Англии начала XVIII века.

Пушкин в своих произведениях, посвященных прошлому, глубоко отразил особенный облик жизни людей различных исторических эпох, переплетение частного и общего. Герои «Капитанской дочки», «Арапа Петра Великого», «Полтавы» включены в поток больших исторических событий, течением которых и определяются их судьбы. Гринев, ставший, в сущности, невольным свидетелем и участником острых социальных конфликтов, оказывается в неустранимой зависимости от их исхода. Личная, интимная жизнь героя развивается как бы параллельно большим событиям, а нередко вступает и в столкновение с действием внешних факторов и сил.

Гоголь в «Тарасе Бульбе» показал слияние героя со стремлениями целого коллектива, народа. Внутренний конфликт своего исторического повествования Гоголь строит, во-первых, на изображении тех великих испытаний, которые мужественно выдерживают как казацкое войско в целом, так и отдельные его представители ради свободы и независимости родной земли, и, во-вторых, на раскрытии столкновения индивидуалистических помыслов с «великодушным» делом. Гоголь создал историческую эпопею, неотъемлемой особенностью которой является изображение народного героизма, замечательных подвигов людей, одушевленных любовью к родине.

Толстой чутко воспринял творческий опыт своих предшественников, и раньше всего опыт Пушкина. Но, как всякий большой художник слова, он своеобразно, по-новому осветил явления исторической действительности. И если в романе первой половины XIX века крупные исторические события отражены в качестве узловых пунктов в судьбе отдельных героев, то в «Войне и мире» они раскрыты как решающие звенья в жизни, судьбе народа. «Чтоб произведение было хорошо,— заявлял Толстой,— надо любить в нем главную, основную мысль... в «Войне и мире» любил мысль *народную*»[1]. Исторические события у Толстого не вторгаются в жизнь героев извне, они сопутствуют им постоянно, составляя как бы общую атмосферу их существования. Пересечение исторического и личного в романе-эпопее не концентрируется в каком-либо одном или даже нескольких узловых пунктах, а выявляется в различных формах на протяжении всего произведения.

В отличие от своих предшественников, изображавших столкновение личного начала с суровой действительностью, рисовавших путь главного героя, который пролегал через большие или малые исторические перевалы, автор «Войны и мира» отразил множественность связей действующих лиц романа с историческими событиями, множественность восприятия их людьми разных положений и воззрений. Прямое или косвенное соприкосновение с движением времени раскрывается в любом герое романа; в каждом из них заметен своеобразный отсвет этого движения.

Толстой очень смело вводил в роман описание многих исторических событий и фактов эпохи 1805—1820 годов. Широкое включение исторического материала в «Войну и мир» не только не снизило, а значительно увеличило внутреннее напряжение повествования, его эмоциональное воздействие на читателя. И это имеет своим источником то глубокое эстетическое освоение материала, которое осуществил писатель. «Каждый исторический факт необходимо объяснять *человечески* и избегать рутинных исторических выражений»,— записал Толстой в своем дневнике 1853 года (46, 212). Мысль эта во время работы над «Войной и миром» стала творческим принципом, нашедшим в романе свое многостороннее выражение.

Толстой решительно отвергал любой оттенок парадности в освещении исторических событий. Его интересовала не внешняя, нередко показная, их сторона, не официальные отноше-

[1] Дневники С. А. Толстой. 1860—1891, изд. М. и С. Сабашниковых, М. 1928, стр. 37.

ния и реляции и не сами по себе действия исторических лиц; внимание писателя привлекало человеческое содержание событий, то, что существует и выявляется за гранью официального, декларативного.

Человеческое в его соотношении с историческим и одновременно влияние исторического на судьбы народа, судьбы отдельных людей — вот та внутренняя доминанта «Войны и мира», которая определяет многие составные элементы романа-эпопеи, в том числе соотношение и характер обрисовки реальных исторических лиц и вымышленных героев.

Вальтер Скотт избегал более или менее подробного рассказа о реальных исторических деятелях, и в этом смысле он отталкивался от романистов XVII—XVIII веков, которые уделяли очень много внимания описанию необыкновенных происшествий, увлекательных приключений из жизни великих людей; в стремлении всячески расцветить повествование о знаменитых людях романисты охотно создавали не только вымышленные эпизоды, но и вымышленные биографии [1]. Об изображении реальных исторических лиц в произведениях Вальтера Скотта Бальзак писал: «В романе великий человек может появиться лишь мимоходом. Так, Кромвель, Карл II, Мария Стюарт, Людовик XI, Претендент, Елизавета, Ричард Львиное Сердце, все великие персонажи, выведенные на сцену создателем жанра, появляются лишь на мгновение или же в развязке; рассказываемая драма стремится к ним так же, как в те времена к ним стремились люди и события. Читатель сроднился с второстепенными персонажами Вальтера Скотта; он проникается интересами всех актеров, когда вместе с ними приближается к великому историческому образу» [2].

Если Вальтер Скотт, показывая знаменитых людей в качестве эпизодических героев, рисовал их в приподнятых тонах, то Мериме, отводя реальным историческим фигурам то же самое место, что и Вальтер Скотт, «снижал» их. В главе «Хроники времен Карла IX», называющейся «Диалог между читателем и автором», ясно выявляется отношение автора к знаменитым людям: «— Ах, господин автор, что за прекрасный случай для вас нарисовать ряд портретов, и каких портретов! Сейчас вы поведете нас в Мадридский замок, в самый центр двора... Познакомите нас по очереди со всеми выдающимися личностями... И как должен быть интересен день, проведенный среди такого количества великих людей!..

[1] См. Б. Г. Реизов, Французский исторический роман в эпоху романтизма, Гослитиздат, Л. 1958, стр. 122.
[2] «Бальзак об искусстве», стр. 92—93.

— ...Но скажите на милость, почему вы хотите, чтобы я знакомил вас с лицами, которые не должны играть никакой роли в моем романе?»

Мериме подчеркивает, что его мало интересуют знаменитые люди, он будет рассказывать о «своем друге» Мержи. И тем не менее реальные исторические фигуры даны в романе, но в очень определенном освещении. Уступая просьбам читателя, автор рисует портреты известных исторических лиц. Карл IX — молодой человек «с головой, немного ушедшей в плечи; он вытягивает шею и неловко выставляет вперед лоб... большие зеленые глаза никогда не глядят прямо на человека, с которым он разговаривает. Впрочем, в глазах его нельзя прочитать: «Варфоломеевская ночь» или что-нибудь в таком роде... Выражение у него скорее тупое и беспокойное, чем жестокое и свирепое». «А Катерина Медичи? — Катерина Медичи? Черт возьми, я не думал об этом. Полагаю, что это имя в последний раз пишется мною: это — толстая женщина, еще свежая, по слухам, для своего возраста хорошо сохранившаяся, с толстым носом и поджатыми губами, как будто у человека, испытывающего первые приступы морской болезни. Глаза у нее полузакрыты, каждую минуту она зевает; голос у нее монотонный, и она совершенно одинаково произносит: «...Мадлен, дайте сладкого молока моей неаполитанской собачке».

Для Толстого не существовало деления на знаменитых, «исторических» лиц и людей простых, обычных; он не испытывал чувства трепетного благоговения по отношению к прославленным историческим деятелям, но он не стремился и «снижать» их. Все они для него прежде всего люди со всеми присущими им человеческими качествами — достоинствами и недостатками. И именно потому, что все герои интересны прежде всего своими человеческими чертами, писатель, изображая эпоху 1805—1820 годов, широко показывает реальных исторических деятелей, ставя их в «равное» положение с вымышленными героями.

В наброске предисловия к «Войне и миру» Толстой писал: «Как историк будет не прав, ежели он будет пытаться представить историческое лицо во всей его цельности, во всей сложности отношений ко всем сторонам жизни... так художник не исполнит своего дела, понимая лицо так, как историк, представляя его всегда в его значении историческом. Кутузов не всегда с зрительной трубкой, указывая на врагов, ехал на белой лошади, Растопчин не всегда с факелом зажигал Воронцовский дом, императрица Мария Федоровна не всегда стояла в горностаевой мантии, опершись на свод законов, а такими их представляет себе наше воображение» (13, 57). Рисуя человеческие свойства

действующих лиц романа, Толстой намеренно стирает грань между реальными историческими деятелями и вымышленными героями; в «Войне и мире» изображены «полуисторические, полувымышленные», по определению самого писателя, герои; к ним принадлежит, например, Денисов — образ, в котором отражены многие существенные черты жизни, характера партизана и поэта Дениса Давыдова.

Обрисовка человека в его отношении к историческим событиям, показ сложного взаимодействия личного и народного обусловили новые черты реалистического искусства Толстого, явились основой его великих художественных открытий. Широчайший эпический размах повествования в «Войне и мире» неотделим от глубокого проникновения во внутренний мир героев, необыкновенно яркого раскрытия социальной психологии. Толстой изображает не только мощный и разнохарактерный поток жизни, не только движение истории, общества, но и психологическое развитие героев, поток их внутренней жизни, показывает взаимосвязь этих начал. То многостороннее изображение исторической действительности, которое дано в «Войне и мире», включает в себя героику и обличение, историческую хронику и живописные картины быта, историю семейных отношений и социально-философские раздумья автора. «Война и мир» отличается поразительным богатством путей и средств раскрытия необыкновенно разнообразного жизненного материала.

Некоторые из этих путей и средств были найдены и использованы писателем впервые в «Севастопольских рассказах» и в трилогии; в «Войне и мире» они не только обогащены, но и приумножены. В то время как в «Севастопольских рассказах» частная жизнь героев, жизнь вне напряженных драматических событий, оставалась, в сущности, за пределами внимания писателя, в романе-эпопее рассказ об исторических коллизиях сливается с изображением индивидуальных судеб действующих лиц произведения. Быт в широком смысле слова, почти не представленный в «Севастопольских рассказах», занял в историческом романе большое место, являясь одним из моментов эпико-психологического повествования. В трилогии семейная хроника была своего рода фоном для обрисовки основного героя произведения; в «Войне и мире» история семей, включенная в широкую раму повествования о народных испытаниях, жизненных испытаниях героев, наполняется иным содержанием, приобретает иное звучание.

Эпической масштабности и силы писатель достигает здесь не только в изображении больших исторических событий, но и в обрисовке самых различных сторон народной жизни. Значительно расширяется и углубляется в «Войне и мире» героико-патриотическая линия повествования, а вместе с ней и обличительная струя романа. Героико-патриотическая линия с особой силой выражена в тех звеньях произведения, которые обозначают собой вехи в обрисовке народного характера, являются определяющими для жизненной истории отдельных героев. Страстное отрицание показного, парадного вылилось в романе в обличение казенной лжи, псевдопатриотического лицемерия, заскорузлой рутины, высокопарного доктринерства. Мастерство психологической характеристики в историческом романе охватывает не только индивидуальный внутренний мир, но и массовую психологию, психологию больших человеческих коллективов.

III

Повествование в «Войне и мире» внешне начинается с «малого», незначительного, с обрисовки второстепенных его действующих лиц. Но в том и заключался замысел писателя, чтобы в первых сценах дать своеобразный ориентир, меру для дальнейшего рассказа. При подчеркнутой ироничности повествования, в начальных главах романа содержится внутренняя завязка ряда основных его коллизий. Описание вечера у Анны Шерер вводит читателя в круг жизни, интересов того высшего общества, которое считает себя судьей и подлинным вершителем судеб страны. На вечере у Анны Шерер появляются Андрей Болконский и Пьер Безухов, охарактеризованные как люди иного восприятия жизни, чем лощеные завсегдатаи аристократических салонов.

В начальных главах романа ясно выступает и тема Наполеона, столь существенная для всей творческой концепции «Войны и мира». О Наполеоне ведут разговор князь Василий Курагин и Анна Шерер, виконт Мортемар и Пьер Безухов. Для Анны Шерер, защищающей священную неприкосновенность трона, Наполеон — ненавистный узурпатор, презренный выскочка, ставший императором. Пьер видит в Наполеоне великого человека, который поднялся выше революции, сохранив лучшее, что она дала,— равенство граждан, свободу слова и печати. С горячим сочувствием к Наполеону в первых главах романа относится и Андрей Болконский. Но это лишь отправной пункт спора. Позже решительно изменяют эту свою оценку и Пьер Безухов и Болконский, а сам спор о Наполеоне проходит сквозной нитью через весь роман.

«Вершители» судеб страны, великосветская знать показаны в «Войне и мире» в ореоле внешнего блеска и в их внутренней непривлекательности. Толстой рисует не только обособленность знати от всего остального общества, но и ее эгоизм. Карьеристская предприимчивость и своекорыстие выразительно предстают в образе князя Василия Курагина, человека, для которого «устроительство» сделалось главным импульсом жизни, вошло в его плоть и кровь. «Устроительство» это отличается своеобразной «стихийностью», «непроизвольностью», которая и возникает вследствие того, что постоянная жажда преуспевания сделалась привычкой, второй натурой. «Князь Василий не обдумывал своих планов... У него постоянно, смотря по обстоятельствам, по сближениям с людьми, составлялись различные планы и соображения, в которых он сам не отдавал себе хорошенько отчета, но которые составляли весь интерес его жизни... Что-то влекло его постоянно к людям сильнее или богаче его, и он одарен был редким искусством ловить именно ту минуту, когда надо и можно было пользоваться людьми» (9, 245—246).

И пользуется ими Василий Курагин широко, мало заботясь о том, какими средствами достигается желаемое. Принадлежа к числу влиятельных в сановном мире людей, он одинаково легко, «стихийно» прибегает к завуалированному обману и выгодной сделке, к хитрой лести и открытому нажиму. Карьеризм, стяжательство Курагина облечены чаще всего в наряд светской изысканности и скептицизма, что, однако, не мешает ему быть решительным и жестоким. Курагин представляет собой то эгоистически-деятельное начало, которое в светской среде существует рядом с эгоизмом праздности, аристократической исключительности, неотделимым от сознания своего особого места в жизни.

Сын Василия Курагина — Анатоль «был инстинктивно всем существом своим убежден в том, что ему нельзя было жить иначе, чем как он жил... Он был убежден, что как утка сотворена так, что она всегда должна жить в воде, так и он сотворен богом так, что должен жить в тридцать тысяч дохода и занимать всегда высшее положение в обществе» (10, 335). Ощущение своей предназначенности к жизни, лишенной труда, полной роскоши, сближает разные характеры. Эгоизм аристократической исключительности, праздности проявляется и в постоянном «энтузиазме» Анны Шерер, целиком захваченной всякого рода «новостями», светскими пустяками, и в том культе чувственности, который увлекает Элен Безухову, и в тщеславии, составляющем характерную черту избранного общества.

Жизнь людей аристократического круга носит по преимуществу «обрядовый», церемониальный характер; проникнутая культом пустых условностей, она лишена настоящих человеческих отношений, чувств, стремлений; это не настоящая, а искусственная жизнь. «В числе бесчисленных подразделений,— писал Толстой,— которые можно сделать в явлениях жизни, можно подразделить их все на такие, в которых преобладает содержание, другие — в которых преобладает форма. К числу таковых, в противуположность деревенской, земской, губернской, даже московской жизни, можно отнести жизнь петербургскую, в особенности салонную. Эта жизнь неизменна» (11, 127).

Если до «Войны и мира» Толстой рисовал по преимуществу отрицательные моральные качества аристократов (вспомним хотя бы «Севастопольские рассказы»), то в романе-эпопее широко охарактеризован жизненный, психологический облик знати. От показа нравственной ущербности аристократии Толстой пришел к раскрытию ее исторической несостоятельности; критерий нравственный при этом отнюдь не исчезал, он сливался с критерием социальным.

В качестве одного из наиболее существенных моментов, характеризующих эту жизненную, историческую несостоятельность, в «Войне и мире» предстает отношение аристократических кругов к народно-патриотическому движению. Рисуя столкновение групп и партий в придворной среде в то время, когда Наполеон уже начал свой поход на Россию, Толстой отмечает, что «самая большая группа людей, которая по своему огромному количеству относилась к другим, как 99 к 1-му, состояла из людей, не желавших ни мира, ни войны, ни наступательных движений, ни оборонительного лагеря ни при Дриссе, ни где бы то ни было... но желающих только одного и самого существенного: наибольших для себя выгод и удовольствий... Все люди этой партии ловили рубли, кресты, чины, и в этом ловлении следили только за направлением флюгера царской милости...» (11, 43—44).

Подъем патриотических чувств, охвативший русское общество в эпоху Отечественной войны, никак не затронул круги аристократии. И тогда, когда над страной нависла суровая угроза, аристократы были заняты неизменными интригами, высокопарной болтовней, заботами о личном преуспевании. Своекорыстие среди аристократов продолжало торжествовать и в дни тяжелых народных испытаний, в дни народных бедствий. Все общественные события измерялись здесь своей мерой. Салон «Анны Павловны и салон Элен были точно такие же, какие они были один семь лет, другой пять лет тому назад. Точно так

же у Анны Павловны говорили с недоумением об успехах Бонапарта и видели, как в его успехах, так и в потакании ему европейских государей, злостный заговор, имеющий единственною целью неприятность и беспокойство того придворного кружка, которого представительницей была Анна Павловна» (11, 127).

Господство мелких страстей, ничтожных интересов, забвение нужд страны рисует Толстой, изображая правительственную, военную бюрократию. Аракчеева, Растопчина, Бенигсена мало беспокоит положение страны, они поглощены своими личными «устроительскими» планами, тщеславными замыслами. Национальное бедствие они стремятся использовать для возвышения, укрепления своего положения, для создания ореола исключительности вокруг себя, своих имен. Тупое доктринерство, преданность рутине, отрыв от жизни раскрываются в образах военных стратегов, таких, как Вейротер, Пфуль, людей, не знающих и не желающих знать ничего другого, кроме служения богу войны. Вейротер непоколебимо верит в силу своих скрупулезно разработанных военных планов, «диспозиций»; он убежден, что именно эти планы — и ничто иное — определяют течение и исход военных столкновений. В диспозиции Аустерлицкого сражения им было предусмотрено, казалось бы, решительно все для разгрома Наполеона: «Первая колонна марширует... вторая колонна марширует... третья колонна марширует...» Реальная картина Аустерлица развеяла в прах все догматические построения Вейротера.

Во время работы над «Войной и миром» Толстой составлял предварительные характеристики основных действующих лиц романа. В качестве очень важной черты психологического облика ряда героев писатель отмечал их отношение к Наполеону. Прославленный французский полководец появляется в романе как историческая личность, как один из виднейших деятелей эпохи 1805—1812 годов, и вместе с этим он предстает человеком буржуазно-индивидуалистического склада, в котором ясно и резко отразились характер и стремление «нового» века. Наполеон в «Войне и мире» не только участник исторических событий, но и своеобразное мерило нравственных качеств людей. Отношение к нему проливает яркий свет на их внутреннюю, духовную жизнь.

Наполеоновская тема впервые, хотя и вскользь, была затронута Толстым в «Севастопольских рассказах», а затем писатель неоднократно возвращается к ней в своих дневниках периода путешествия за границу в 1857 году. Среди парижских записей мы находим, например, такую: «Поехал в Hôtel des invalides. Обоготворение злодея, ужасно» (47, 118). Личность Наполеона,

его деятельность привлекали к себе внимание Толстого в течение ряда лет, тогда, когда писатель близко интересовался судьбами европейской цивилизации. Однако особенно значительной наполеоновская тема стала для него во время работы над «Войной и миром». 19 марта 1865 года Толстой записал в своем дневнике: «Сейчас меня облаком радости и сознания возможности сделать великую вещь охватила мысль написать психологическую историю романа Александра и Наполеона. Вся подлость, вся фраза, все безумие, все противоречие людей их окружавших и их самих... Любит ездить по полю битвы. Трупы и раненые — радость. Брак с Жозефиной — успех в свете... Сначала односторонность и beau jeu [1] в сравнении с Маратами и Барасами, потом ощупью — самонадеянность и счастье, и потом сумасшествие...» (48, 60).

В предшествующей Толстому русской художественной литературе наполеоновская тема получила разнородное освещение. Поэты декабристского движения рассматривали Наполеона прежде всего как самодержавного властелина, пришедшего на смену революции и задушившего свободу. С особой силой такого рода оценка императора Франции выражена в стихотворениях Пушкина «Наполеон» (1821), «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1823).

В свое погибельное счастье
Ты дерзкой веровал душой,
Тебя пленяло самовластье
Разочарованной красой.

И обновленного народа
Ты буйность юную смирил,
Новорожденная свобода,
Вдруг онемев, лишилась сил.

В отличие от такого взгляда на Наполеона, характерного не только для Пушкина периода двадцатых годов, Лермонтов видел в нем великого героя, человека, обладавшего огромной внутренней силой, смело шедшего избранным им самим путем, умевшего увлечь за собой множество людей. Романтические представления о мужественном, дерзком герое и изменчивой толпе ясно сказались в лермонтовском образе Наполеона. В стихотворении «Последнее новоселье» поэт страстно, язвительно говорит о непостоянстве «вздорной толпы»; соотечественники Наполеона изменили ему, покинули его, а через много лет после смерти «вождя» — при перенесении его праха в Париж —

[1] благоприятные условия *(франц.)*.

вновь воздают ему пышные почести, вновь преклоняются перед ним. Для лермонтовской оценки Наполеона характерны следующие строки из стихотворения «Св. Елена»:

Изгнанник мрачный, жертва вероломства
И рока прихоти слепой,
Погиб как жил — без предков и потомства —
Хоть побежденный, но герой!

В те годы, когда Лермонтов создавал свой окрашенный в романтические тона образ Наполеона, в русской литературе наметилась совершенно иная тенденция в освещении наполеоновской темы. В «Пиковой даме» Пушкин нарисовал человека новой формации — Германна, с его необъятным честолюбием, жаждой «возвышения», с его холодной расчетливостью и в то же время склонностью к внешнему демонизму. Писатель оттенял черты сходства этого героя с Наполеоном: «...он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну». Хотя и в несколько ироническом плане, Гоголь в «Мертвых душах» также сопоставлял предприимчивого дельца Чичикова с Наполеоном, проводил известную параллель в их отношениях к миру, людям.

Фигура Наполеона привлекала к себе пристальное внимание Герцена. В «Былом и думах» он неоднократно — в разной связи — высказывает свои суждения о прославленном историческом деятеле. Герценовская характеристика Наполеона не только лишена какого бы то ни было пиетета по отношению к человеку, вызывавшему восхищение многих его современников на Западе,— она почти всегда полемична. Автор «Былого и дум» выделял в облике Наполеона черты пошлости, лицемерия, самовлюбленного хвастовства. Рассказывая в первой главе романа о встрече своего отца с французским императором в Москве в дни ее пленения, Герцен замечает: «После обыкновенных фраз, отрывистых слов и лаконических отметок, которым лет тридцать пять приписывали глубокий смысл, пока не догадались, что смысл их очень часто был пошл, Наполеон разбранил Растопчина за пожар, говорил, что это вандализм, уверял, как всегда, в своей непреодолимой любви к миру, толковал, что его война в Англии, а не в России, хвастался тем, что поставил караул к Воспитательному дому и к Успенскому собору, жаловался на Александра, говорил, что он дурно окружен, что мирные расположения его не известны императору».

Одновременно с тем Герцен подчеркивал эгоцентрическую целеустремленность Наполеона, его отказ от нравственных

норм. В шестой части «Былого и дум» — в главе об Оуэне — писатель сопоставляет Бабёфа и Оуэна с Наполеоном. И если французский революционер и английский социалист-утопист были поглощены желанием добиться блага, счастья для человечества, то Наполеона совершенно не беспокоили судьбы людей — он губил их в несметном числе. «Системы у него,— писал Герцен,— не было никакой, добра людям он не желал и не обещал. Он добра желал себе одному, а под добром разумел власть».

Так в русской литературе постепенно формировалось социально-историческое раскрытие наполеоновской темы [1]. Во всей своей широте в реалистическом плане она впервые была освещена Толстым в «Войне и мире». Ее развитие тесно соприкасается с изображением различных сторон исторической действительности — народно-патриотического движения, образа Кутузова, философско-моральных исканий передовых людей эпохи и т. д.

Появляясь в первый раз в описаниях приготовлений к Аустерлицкому сражению, Наполеон показан героем, который окружен восторженным обожанием солдат, полководцем, готовым подвергнуть себя смертельной опасности ради чести армии, чести своей нации. «Солдаты, увидав императора, зажигали пуки соломы и с криками: vive l'empereur! бежали за ним» (9, 320). В день Аустерлица Наполеон был «здоровый, веселый, свежий, в том счастливом расположении духа, в котором все кажется возможным и все удается» (9, 334). Успеха, победы он достигает с какой-то особой легкостью. Близость к людям, к массе людей, с которыми он делит все трудности военных походов, как будто бы и дает Наполеону огромную реальную власть над событиями.

Но и близость к солдатам, и широта его души, так же как и власть над событиями, оказываются мнимыми, иллюзорными. Наполеона отделяет от всех других людей то возвеличение, почти обожествление им собственного «я», которое позволяет ему думать о себе как о центре мира. «Видно было, что только то, что происходило в *его* душе, имело интерес для него. Всё, что было вне его, не имело для него значения, потому что всё в мире, как ему казалось, зависело только от его воли» (11, 23).

В изображении Толстого Наполеон не только глубоко равнодушен к людям, он привык презирать их. Среди эпизодов, рисующих эти черты внутреннего облика Наполеона, сцена, изо-

[1] Об отражении наполеоновской темы в западноевропейской литературе см. в книге Т. Мотылевой «О мировом значении Л. Н. Толстого», «Советский писатель», М. 1957, стр. 207—210.

бражающая переправу польских улан через Неман,— одна из характерных. Гибель на реке польских улан, желавших показать свое преклонение перед прославленным полководцем, не вызывает у Наполеона ничего, кроме легкого раздражения. «Когда вернувшийся адъютант, выбрав удобную минуту, позволил себе обратить внимание императора на преданность поляков к его особе, маленький человек в сером сюртуке встал и, подозвав к себе Бертье, стал ходить с ним взад и вперед по берегу, отдавая ему приказания и изредка недовольно взглядывая на тонувших улан, развлекавших его внимание» (11, 11).

Убежденный в своей исключительности, в своем превосходстве над людьми, Наполеон считает себя не только вправе, но видит свое жизненное призвание в том, чтобы самовластно распоряжаться судьбами народов и государств. Он деспот не только по положению, но и по убеждению, деспот, легко перекраивающий карту Европы, свирепо подавляющий всех непокорных, всех сопротивляющихся ему. Свою тиранию Наполеон рассматривает, однако, как истинное проявление добра и человеколюбия. «Он, предназначенный провидением на печальную, несвободную роль палача народов, уверял себя, что цель его поступков была благо народов и что он мог руководить судьбами миллионов и путем власти делать благодеяния!» (11, 262).

Наполеон и экспансия, Наполеон и война тесно соединены между собою. Необъятные честолюбивые замыслы увлекают властелина Франции; их осуществление он ставит превыше всего. Его не трогают людские страдания, вызываемые войной, его мало заботят людские жертвы. Наполеон писал в письме в Париж, что «поле сраженья было великолепно, потому что на нем было 50 тысяч трупов» (11, 260). Война для Наполеона — азартная игра, которая тем более захватывает его, чем значительнее в ней ставки. Сравнение Наполеона-полководца с игроком очень характерно для толстовского раскрытия этого образа. Во время Бородинского сражения «Наполеон испытывал тяжелое чувство, подобное тому, которое испытывает всегда счастливый игрок, безумно кидавший свои деньги, всегда выигрывавший, и вдруг, именно тогда, когда он рассчитал все случайности игры, чувствующий, что чем более обдуман его ход, тем вернее он проигрывает» (11, 224).

Наполеон поставил себя вне людей и над людьми; отвергнув обычные человеческие отношения, он утратил свои человеческие качества: «...никогда, до конца жизни своей, не мог понимать он (Наполеон.— *М. Х.*) ни добра, ни красоты, ни истины, ни значения своих поступков, которые были слишком противуположны добру и правде, слишком далеки от всего

человеческого... Он не мог отречься от своих поступков, восхваляемых половиной света, и потому должен был отречься от правды и добра и всего человеческого» (11, 260).

Но, изолируясь от того, что свойственно людям, Наполеон с тем большей свободой пользуется имитацией человеческих чувств, и отнюдь не только в порядке простого лицемерия. Ему кажется, что столь великой личности, как он, неизменно присущи и великие чувства. И в том случае, если даже они носят «домашний» характер, их значение не только не уменьшается, но приобретает особый, глубокий смысл. Индивидуальное, личное становится общезначимым, «историческим».

Очень интересна в этом смысле сцена с портретом сына, сцена, предшествующая описанию Наполеона во время Бородинского сражения. Привезенный Боссе подарок от императрицы — портрет сына — установлен в палатке. «С свойственною итальянцам способностью изменять произвольно выражение лица, он (Наполеон.— *М. Х.*) подошел к портрету и сделал вид задумчивой нежности. Он чувствовал, что то, что он скажет и сделает теперь,— есть история. И ему казалось, что лучшее, что он может сделать теперь,— это то, чтоб он с своим величием... выказал, в противуположность этого величия, самую простую отеческую нежность. Глаза его отуманились, он подвинулся, оглянулся на стул (стул подскочил под него) и сел на него против портрета» (11, 216).

Простое отцовское чувство — или, точнее, его имитация — нисколько не мешает Наполеону позаботиться о психологической эксплуатации портрета сына, не мешает ему отдать распоряжение — выставить портрет для осмотра гвардией, которая не могла быть лишена счастья видеть наследника обожаемого императора.

Столь же имитационный характер имеют и чувства привязанности к матери, о которой Наполеон размышляет перед вступлением в Москву. «Узнав о том, что в Москве много богоугодных заведений, он в воображении своем решал, что все эти заведения будут осыпаны его милостями... И, чтоб окончательно тронуть сердца русских, он, как и каждый француз, не могущий себе вообразить ничего чувствительного без воспоминания о *ma chère, ma tendre, ma pauvre mère*[1], он решил, что на всех этих заведениях он велит написать большими буквами: Etablissement dédié à ma chère Mère. Нет, просто: Maison de ma Mère[2] решил он сам с собою» (11, 328).

---

[1] моей милой, нежной, бедной матери *(франц.)*.

[2] Заведение, посвященное моей милой матери... Дом моей матери *(франц.)*.

Ирония, перерастающая в сарказм, ясно ощущается в обрисовке Наполеона. Позерство героя объемлет собой лирику и патетику, оно находит свое выражение и в тех обязательных формах великодушия, которое Наполеон время от времени считает необходимым проявить. Сплав эгоцентризма и «рационального» благородства, деспотизма и фарисейства ярко выступает в сцене на Поклонной горе. «Вот она эта столица; она лежит у моих ног, ожидая судьбы своей... Странный, красивый, величественный город! И странная и величественная эта минута! В каком свете представляюсь я им!» — думал он о своих войсках. «Вот она награда для всех этих маловерных... Одно мое слово, одно движение моей руки, и погибла эта древняя столица des Czars. Mais ma clémence est toujours prompte à descendre sur les vaincus [1]. Я должен быть великодушен и истинно велик...» (11, 324).

Формы нового деспотизма завоеватель Европы намерен представить как воплощение той справедливости и цивилизации, носителем которых он является. Готовясь к встрече с жителями Москвы, Наполеон размышляет: «...я дам им законы справедливости, я покажу им значение истинной цивилизации, я заставлю поколения бояр с любовью поминать имя своего завоевателя» (11, 327). Буржуазная цивилизация, с которой Толстой соединяет Наполеона, предстает здесь в виде обрамленного пышной фразеологией насилия, своеволия кичливого властелина, «справедливого» угнетения.

Изображение «человеческого» в фигуре Наполеона не обособлено от обрисовки его как исторической личности. В романе нет сцен частной жизни героя в собственном смысле этого слова. «Интимные» эпизоды (как, например, эпизод с портретом сына) непосредственно включаются в «общий» рассказ о Наполеоне. Толстой уделяет много внимания характеристике той реальной роли, которую играл Наполеон, как и другие знаменитые лица, в ходе исторических событий, в развитии общества. И здесь выявляются две стороны обрисовки Наполеона: писатель развенчивает прежде всего представления самого героя о своей исключительности, его магическом влиянии на события и затем подвергает критике широко распространенные представления и теории об определяющей роли великих людей в историческом процессе вообще.

Во время Бородинской битвы, утверждал Толстой, события складывались независимо от желаний и воли Наполеона, его

[1] царей. Но мое милосердие всегда готово снизойти к побежденным *(франц.)*.

душевного состояния. Но и тогда, когда он по видимости одерживает победу, вступает в Москву, события развиваются вопреки его стремлениям, вопреки мерам, которые он принимает для того, чтобы закрепить эту победу, создать благоприятные условия для своей армии. Писатель видел глубокий исторический смысл в поражении Наполеона, крушении его необъятных планов, в поражении тех сил, выразителем которых он являлся. Крушение это — с точки зрения писателя — имело не только социальное, но и большое нравственное значение [1].

При всей художественной силе образа Наполеона нельзя не заметить некоторой односторонности в его раскрытии. Писатель не только отвергает всякую идеализацию героя, глубоко выявляя характер стремлений прославленного полководца, но и отрицает влияние его на ход исторических событий. Для Толстого Наполеон с его отрицательными духовными качествами не был сколько-нибудь значительной личностью. Однако эти непривлекательные качества не устраняют тех ясно выраженных черт крупного исторического деятеля, которые были присущи Наполеону, они не «снимают» его роли в развитии общественно-политической жизни эпохи.

IV

Критика Толстым теорий о том, что великие люди направляют развитие исторического процесса, в немалой степени связана с обрисовкой Наполеона, но она распространяется и на других знаменитых лиц и в целом имеет широкий общественный характер. Толстой был решительно не согласен с тем, чтобы на место воли богов, в которой первоначально люди видели источник всех явлений, выдвинуть волю отдельных героев как причину исторических событий. Второе неверно, так же

[1] Много лет спустя после окончания «Войны и мира» Толстой в письме к А. И. Эртелю (1890 год) решительно отметил неизменность своего отношения к Наполеону, своего понимания этой исторической личности. «Ничего вам не могу сказать про Наполеона. Да, я не изменил своего взгляда и даже скажу, что очень дорожу им. Светлых сторон не найдете, нельзя найти, пока не исчерпаются все темные, страшные, которые представляет это лицо» (65, 4). Толстой высказывал сожаление, что ему не пришлось коснуться последнего периода жизни Наполеона, пребывания его в изгнании. «Эти последние годы его жизни — где он играет в величие и сам видит, что не выходит — и в которые он оказывается совершенным нравственным банкротом, и смерть его — это должно быть очень важной и большой частью его жизнеописания» (65, 5).

как и первое. Стремления, действия героя не могут определять развитие общественных явлений, ибо они сами представляют собой производное от сцепления множества разнородных фактов. «...Воля исторического героя не только не руководит действиями масс, но сама постоянно руководима» (12, 66). Исторические события совершаются не по прихоти той или иной известной личности, они происходят не случайно, а закономерно.

По убеждению Толстого, между различными социальными явлениями есть своя глубокая внутренняя связь. Определяющая роль в историческом процессе принадлежит не отдельным личностям, как бы знамениты и прославлены они ни были, а всей массе людей, участвующих в событиях. «Для изучения законов истории мы должны изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно малые элементы, которые руководят массами» (11, 269). Взаимодействие стремлений, поступков множества лиц и формирует ход событий. Толстой горячо защищал мысль о том, что народ, народные массы являются решающей силой общественного развития. Критика теорий о главенствующей роли исторических героев явилась своеобразной формой протеста против апологии буржуазного индивидуализма. При известной своей односторонности она вскрывала реальные пороки волюнтаристских воззрений, несла в себе большое прогрессивное содержание.

С отрицанием роли выдающихся личностей как ведущего начала исторического процесса тесно связана и толстовская критика рационализма. Не только в качестве явления повседневной жизни, но и как социально-философское течение рационализм представлялся автору «Войны и мира» порожденьем новой эпохи, ближайшим спутником буржуазного индивидуализма. Рационалистическая философия истории, по убеждению Толстого, не способна объяснить развитие исторических событий, их связь, их смену. Философия эта оперирует категориями долженствования, пользы или вреда самих событий, деятельности исторических лиц. Но при ближайшем рассмотрении выясняется бессодержательность такого рода категорий, их противоречивость. То, что в исторических явлениях одни считают хорошим, другие признают дурным, то, что в одну эпоху рассматривается как благо, в другую оценивается как зло. Примирить эти противоречия невозможно так же, как невозможно с точки зрения рационализма истолковать существование разнородных, противоборствующих начал, проявляющихся в различные периоды жизни человечества.

Обосновывая мысль о роли народных масс в историческом процессе, Толстой подчеркивает стихийный характер их участия в совершающихся событиях. Сложное переплетение желаний, действий массы людей обусловливает не только органичность, закономерность развития исторических явлений, но и столкновение различных тенденций в них. На основе этих стихийных взаимодействий, сцеплений и вырастает, по мысли писателя, богатство форм социально-исторической жизни народов. «Если допустить,— заявлял Толстой,— что жизнь человеческая может управляться разумом,— то уничтожится возможность жизни» (12, 238). Эта формула — ясное и сильное выражение антирационалистических позиций писателя.

Однако формула эта, как и другие близкие к ней высказывания Толстого, отнюдь не свидетельствует о том (как иногда думают), что писатель отрицал роль сознательной деятельности человека, значение его воли. В философско-исторических отступлениях «Войны и мира» им проводится различие между разумом как сферой чисто логических построений и выводов и сознанием как процессом мышления, в результате которого человек познает себя и окружающий мир. «Сознание,— писал Толстой,— это есть совершенно отдельный и независимый от разума источник самопознавания. Чрез разум человек наблюдает сам себя; но знает он сам себя только через сознание... Без сознания себя немыслимо и никакое наблюдение и приложение разума» (12, 323). Освоение мира, познание самого себя не есть нечто пассивное, оно тесно соприкасается с тем, что писатель называл сознанием свободы человека.

Закономерность исторического процесса, по убеждению Толстого, вовсе не исключает свободы воли человеческой личности. Необходимость и свобода взаимно переплетаются. И так же, как абсурдным представляется понимание жизни вне ее закономерностей, несостоятельным оказывается отрицание относительной свободы человеческой воли. «Есть две стороны жизни в каждом человеке,— отмечал писатель,— жизнь личная, которая тем более свободна, чем отвлеченнее ее интересы, и жизнь стихийная, роевая, где человек неизбежно исполняет предписанные ему законы» (11, 6). И если в общеисторическом плане категории цели и долженствования не могут быть реально обоснованы, то в жизни отдельной личности понятия добра и зла имеют первостепенное значение. В этой области реальнее всего и проявляется свобода воли человека, роль его сознания. Но отсюда идут пути и к более широкому кругу явлений. Понимание личностью конкретных форм добра и зла выдвигает перед нею проблемы жизненного назначения чело-

века, целей его существования, его места в движении общества, истории. Истинное решение этих вопросов, осмысление связей личности и мира существенно не только для жизненной судьбы отдельного человека, но и для общества в целом, для его развития.

Выясняя соотношение свободы и необходимости, Толстой стремился преодолеть как волюнтаристическую, так и фаталистическую точку зрения на исторические явления. Но тем не менее ему не удалось избежать в его исторической концепции элементов фатализма. И они связаны с тем, что писатель считал невозможным, по крайней мере в его время, постигнуть общие начала развития человеческого общества. Отказываясь признать игру случайностей, капризы и прихоти отдельных личностей содержанием и основой исторического процесса, Толстой решительно подчеркивал закономерный его характер. Для того чтобы понять смену исторических явлений, связь между собой различных этапов общественного развития, по мнению писателя, нужно знать те постоянные, вечные законы, которые управляют жизнью людей. Однако именно эти законы, заявлял Толстой, остаются до сих пор недоступными для человеческого познания. Тем самым защита закономерности исторического процесса превращалась в утверждение фатальной его предначертанности. Мысли о предопределенности исторических событий писатель развивает в разных местах романа, и в особенности в его эпилоге. Но эти слабые стороны исторической концепции Толстого, находя свое выражение в описании хода Отечественной войны, накладывая отпечаток на обрисовку ряда героев, не помешали, однако, писателю глубоко отразить внутренний облик, характер мыслей, чувств и стремлений исторических деятелей.

Образ Кутузова в романе очень ясно противопоставлен фигуре Наполеона. Кутузов изображен человеком, который решительно отвергает все показное, крикливое, рассчитанное на внешний эффект. Он «никогда не говорил о 40 веках, которые смотрят с пирамид, о жертвах, которые он приносит отечеству, о том, что он намерен совершить или совершил: он вообще ничего не говорил о себе, *не играл никакой роли*, казался всегда самым простым и обыкновенным...» (12, 183).

Простота и обыкновенность Кутузова подчеркивают истинность его человеческих качеств. Эти качества проявляются в сцене встречи с Тимохиным — на смотре в Браунау, когда он узнает и сердечно приветствует одного из своих старых сподвижников, участника былых походов, и в отношениях с Андреем Болконским, которые открывают неприязнь Кутузова

к казенно-официальным нормам поведения, и в эпизодах, посвященных возвращению Кутузова в армию перед Бородинским сражением, рисующих его живую общительность, близость к простым людям; человеческие качества Кутузова раскрываются и в его действенной любви к родной земле, к народу, в том взволнованном восприятии их судеб, которое выступает в сценах Бородинского сражения, описании сдачи Москвы и, наконец, в картинах разгрома наполеоновских войск.

Кутузовская простота в обрисовке Толстого нередко соседствует с обыденностью и даже прозаичностью. Это отражается и в портрете полководца, и в рассказе о манере его поведения. «С тех пор, как не видал его князь Андрей, Кутузов еще потолстел, обрюзг и оплыл жиром. Но знакомые ему белый глаз и рана, и выражение усталости в его лице и фигуре были те же. Он... тяжело расплываясь и раскачиваясь, сидел на своей бодрой лошадке.— Фю... фю... фю...— засвистал он чуть слышно, въезжая на двор. На лице его выражалась радость успокоения человека, намеревающегося отдохнуть после представительства. Он вынул левую ногу из стремени, повалившись всем телом и поморщившись от усилия, с трудом занес ее на седло, облокотился коленкой, крякнул и спустился на руки к казакам и адъютантам, поддерживавшим его» (11, 168).

Верный своему творческому принципу устранения всякой парадности в изображении исторических лиц, Толстой рисует и физическую немощь Кутузова, и его житейские слабости, но одновременно с тем он показывает большую внутреннюю силу героя. Среди его человеческих качеств, которые в то же самое время являются и качествами исторического деятеля, писатель подчеркивал широту его взглядов: Кутузову был чужд личный, продиктованный индивидуальным пристрастием подход к оценке людей и событий. Андрей Болконский, близко наблюдавший Кутузова, «видел отсутствие всего личного в этом старике» (11, 174).

И если в характере Наполеона писатель выделял индивидуалистические стремления, властолюбие деспота, то важнейшей стороной облика Кутузова он считал живую связь с народом, проникновенное понимание его настроений и дум. «Источник этой необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его» (12, 185). В умении учитывать настроения масс, опираться на стихийно выраженную их волю Толстой видел мудрость и величие Кутузова.

Кутузов противопоставлен не только Наполеону, но и неисправимым догматикам, доктринерам типа Вейротера и Пфуля, оторванным от жизни, слепо верящим в действенную силу своих «диспозиций». Чутко прислушиваясь к настроениям солдат, Кутузов одновременно стремится и активно воздействовать на эти настроения. Он «знал, что решают участь сраженья не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти» (11, 247).

Особенно глубоко это качество Кутузова проявилось во время Бородинского сражения, имевшего столь важное значение для исторических судеб России. Ложно оценив ход сражения, Вольцоген докладывает Кутузову о том, что все позиции русских войск находятся в руках неприятеля и отбить их нечем, войска бегут и остановить их невозможно. «— Я не считал себя вправе скрыть от вашей светлости того, что я видел... Войска в полном расстройстве...

— Вы видели? Вы видели?..— нахмурившись, закричал Кутузов, быстро вставая и наступая на Вольцогена.— Как вы... как вы смеете!..— делая угрожающие жесты трясущимися руками и захлебываясь, закричал он.— Как смеете вы, милостивый государь, говорить это *мне*. Вы ничего не знаете. Передайте от меня генералу Барклаю, что его сведения несправедливы и что настоящий ход сражения известен мне, главнокомандующему, лучше, чем ему.

Вольцоген хотел возразить что-то, но Кутузов перебил его.

— Неприятель отбит на левом и поражен на правом фланге. Ежели вы плохо видели, милостивый государь, то не позволяйте себе говорить того, чего вы не знаете. Извольте ехать к генералу Барклаю и передать ему назавтра мое непременное намерение атаковать неприятеля,— строго сказал Кутузов» (11, 249—250).

Мужество Кутузова было отражением мужества народа, защищавшего страну от вторгшихся в нее иноземных войск; непоколебимость полководца, в свою очередь, оказывала большое влияние на армию, ее стойкость и героизм. «И по неопределимой таинственной связи, поддерживающей по всей армии одно и то же настроение, называемое духом армии, и составляющей главный нерв войны, слова Кутузова, его приказ к сражению на завтрашний день, передались одновременно во все концы войска... И узнав то, что назавтра мы атакуем неприятеля, из высших сфер армии услыхав подтверждение того,

чему они хотели верить, измученные, колеблющиеся люди утешались и ободрялись» (11, 250—251).

Решимость Кутузова выразительно охарактеризована Толстым и в сценах сдачи Москвы французам. Вопреки мнению крупных военачальников, вопреки ожиданиям властей, населения города, он отдает приказание отступать без боя, хорошо понимая ответственность, взятую на себя перед страной. И в этом ярко сказалась не только смелость полководца, но и его целеустремленность. «...Трудно себе представить,— писал Толстой,— историческое лицо, деятельность которого так неизменно и постоянно была бы направлена к одной и той же цели. Трудно вообразить себе цель, более достойную и более совпадающую с волею всего народа. Еще труднее найти другой пример в истории, где бы цель, которую поставило себе историческое лицо, была бы так совершенно достигнута, как та цель, к достижению которой была направлена вся деятельность Кутузова в 12-м году» (12, 183).

Но вместе с этой волевой устремленностью в облике Кутузова ясно выступают и черты созерцательности. Вера в силу морального состояния армии, в объективный ход вещей временами выявляется как недоверие к возможности активного вмешательства в развитие событий. Тут находят свое отражение идеи исторического фатализма, вступавшие в столкновение с общим раскрытием характера Кутузова, его действенной роли в Отечественной войне 1812 года, роли, которая имела своей основой живую связь с народом. Образ Кутузова примечателен тем слиянием индивидуального и народного, которое возможно, по убеждению Толстого, тогда, когда личность, освобождаясь от всего мелкого, эгоистического, поднимается до осознания общих чувств и стремлений [1].

V

Как, вероятно, никакой другой художник слова, Толстой умел необыкновенно сильно и впечатляюще нарисовать облик, психологию народного коллектива, участвующего в исторических событиях. Массовый герой, показанный на полях сражений, на подступах к Бородину, в оставленной войсками Москве, предстает перед читателем в своей внутренней дифференциро-

[1] Интересную трактовку образа Кутузова в связи с философско-историческими взглядами Л. Толстого см. в статье А. Скафтымова «Образ Кутузова и философия истории в романе Толстого «Война и мир» («Русская литература», 1959, № 2).

ванности, в своем непрерывном движении. Мы видим множество людей, наблюдаем течение жизни массового героя, изменение его настроений, оценок событий, проявляющееся то подспудно, то выражаемое ясно и определенно, мы наблюдаем сложное развитие действий целого коллектива.

Главы, посвященные Аустерлицкому сражению, замечательно показывают не только определяющую роль настроений массы в развитии событий, но и внутреннюю динамику поведения коллектива. Детальные планы, составленные Вейротером, не учитывали основного — состояния духа армии. Зато Кутузов, чутко прислушивавшийся к этим настроениям, заранее предполагал неизбежность поражения. Чувство неуверенности в себе, неуверенности в командовании, овладевшее войсками, оказало решающее влияние на исход сражения. «Хотя никто из колонных начальников не подъезжал к рядам и не говорил с солдатами... солдаты шли весело, как и всегда, идя в дело, в особенности в наступательное. Но, пройдя около часу всё в густом тумане, большая часть войска должна была остановиться, и по рядам пронеслось неприятное сознание совершающегося беспорядка и бестолковщины. Каким образом передается это сознание,— весьма трудно определить; но несомненно то, что оно передается необыкновенно верно и быстро разливается, незаметно и неудержимо, как вода по лощине» (9, 331—332). И когда началось само сражение, неожиданность мощного наступления неприятеля превратила настроения уверенности в чувство безнадежности. «Но в тот же миг все застлалось дымом, раздалась близкая стрельба, и наивно испуганный голос в двух шагах от князя Андрея закричал: «Ну, братцы, шабаш!» И как будто голос этот был команда. По этому голосу всё бросилось бежать» (9, 341).

Иное состояние духа, иной облик коллективного героя Толстой рисует накануне и в день Бородинского сражения. «Всё, что он (Пьер Безухов.— *М. Х.*) видел в этот день, все значительные, строгие выражения лиц, которые он мельком видел, осветились для него новым светом. Он понял ту скрытую (latente), как говорится в физике, теплоту патриотизма, которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти» (11, 210). Мужественная решимость, воодушевление, ставшие достоянием огромной массы людей, превращаются в великую силу. Стихийный патриотизм трансформируется в энергию действия, раскрывается в беззаветно смелых поступках людей, самоотверженно защищающих родную землю. Среди многих картин, в которых отражено это

превращение, сцены на батарее Раевского выделяются своей целеустремленностью и впечатляющей выразительностью. «К десяти часам уже человек двадцать унесли с батареи; два орудия были разбиты, и чаще и чаще на батарею попадали снаряды, и залетали, жужжа и свистя, дальние пули. Но люди, бывшие на батарее, как будто не замечали этого; со всех сторон слышался веселый говор и шутки...

Пьер замечал, как после каждого попавшего ядра, после каждой потери, всё более и более разгоралось общее оживление.

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» (11, 234—235).

Любимый писателем образ человека, преодолевающего трудные обстоятельства, находит свое воплощение и в сценах Бородинского сражения. Молнии скрытого, разгорающегося огня на лицах людей возникают *как бы в отпор совершающегося*, вопреки всему тому неимоверно тяжелому, драматическому, что происходит вокруг. Патриотическое чувство главенствует здесь над всеми другими чувствами и впечатлениями. Сила его потому столь велика, что она идет из глубины души, овладевая всем существом человека.

Стихийный народный патриотизм, до поры до времени скрытый от внешнего взора, существенно отличается от того в немалой степени показного, риторического патриотизма, который изображен писателем в сценах дворянского собрания в Москве. «Враг наш идет, чтобы погубить Россию, чтобы поругать могилы наших отцов, чтобы увезти жен, детей.— Дворянин ударил себя в грудь.— Мы все встанем, все поголовно пойдем, все за царя-батюшку! — кричал он, выкатывая кровью налившиеся глаза. Несколько одобряющих голосов послышалось из толпы.— Мы русские и не пожалеем крови своей для защиты веры, престола и отечества... Мы покажем Европе, как Россия восстает за Россию,— кричал дворянин» (11, 95). В патриотических излияниях дворянства преданность государю, престолу стоит на первом месте. Одушевление, возникшее в возбужденно-торжественной атмосфере собрания, удерживается недолго, сменяясь сожалениями по поводу тех обещаний, которые «опрометчиво» были даны на собрании.

Среди действующих лиц романа, выражающих, по мысли автора, народный дух, мы видим Кутузова и Тушина, Тимохина и Багратиона, Денисова и Тихона Щербатого, но здесь же мы встречаемся и с Платоном Каратаевым. Рисуя людей

высокого мужества, Толстой, как это он делал и ранее — в «Севастопольских рассказах», решительно избегал нарочитой приподнятости. Подлинный героизм он видел не во внешней импозантности, не в декларативной «возвышенности», а во внутренней сосредоточенности, способности владеть собой и самоотверженно действовать. Истинное величие, по убеждению писателя, обычно скромно; оно нередко открывается в простом, неприметном человеке, лишенном тщеславия, далеком от всякого самолюбования.

Тушин и Тимохин принадлежат к числу тех толстовских героев, которые на первый взгляд кажутся невзрачными, малопривлекательными, но это люди настоящего мужества и самоотверженности. Маленьким, худым, грязным появляется Тушин в первой сцене знакомства с ним перед Шенграбенским сражением. Штаб-офицер распекает его за недисциплинированность. «Ну, как вам, капитан Тушин, не стыдно? — продолжал штаб-офицер,— вам бы, кажется, как артиллеристу надо пример показывать, а вы без сапог. Забьют тревогу, а вы без сапог очень хороши будете. (Штаб-офицер улыбнулся.) Извольте отправляться к своим местам, господа, все, все,— прибавил он начальнически» (9, 211). Но именно этот маленький, невзрачный человек через некоторое время проявляет себя как герой. Когда раздался первый выстрел неприятельских орудий, «в то же мгновение из балагана выскочил прежде всех маленький Тушин с закушенной набок трубочкой». В бою Тушин показывает замечательное мужество, живую и смелую инициативу.

И первое знакомство с Тимохиным — на смотре пехотного полка в Браунау — точно так же не производит выгодного впечатления. «...Требуемый офицер показался из-за роты и, хотя человек уже пожилой и не имевший привычки бегать, неловко цепляясь носками, рысью направился к генералу. Лицо капитана выражало беспокойство школьника, которому велят сказать невыученный им урок. На красном (очевидно от невоздержания) лице выступали пятна, и рот не находил положения» (9, 140). Но этот перепуганный командир роты оказывается боевым, заслуженным офицером, участником кутузовских походов. И не только в прошлом Тимохин отличался воинской доблестью; смелость и героизм он показывает в сражении, которым руководит Багратион, приходя в решительную минуту со своей ротой на помощь всему отряду.

В совсем ином плане раскрывается образ Платона Каратаева. Об этом характере велись и ведутся еще оживленные споры. Неоднократно ставился вопрос о том, является ли образ Каратаева отражением реальной жизни или же он существует

лишь как рупор авторских идей. Несомненно, правы те, кто видит в Каратаеве обобщение некоторых сторон, особенностей психологии патриархального крестьянства. Пассивность, покорное приятие жизни, всепрощение, вера в предустановленный ход вещей и одновременно с тем вера в торжество добра — все эти черты каратаевского мироощущения свойственны были определенным слоям крестьянства, подавленного произволом, вековой нищетой.

Отношение Толстого к этому герою двойственное. Писатель сочувственно рисует любовь Каратаева ко всему живому, его веру в людей и добро, но вместе с тем оттеняет и своеобразный характер его отношения к людям. «Привязанностей, дружбы, любви, как понимал Пьер, Каратаев не имел никаких; но он любил и любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь... Пьер чувствовал, что Каратаев, несмотря на всю свою ласковую нежность к нему... ни на минуту не огорчился бы разлукой с ним. И Пьер то же чувство начинал испытывать к Каратаеву» (12, 50). Писатель подчеркивает умение легко переносить жизненные трудности, внутреннюю непосредственность и правдивость Каратаева. Однако спокойное, безразличное приятие всего происходящего вокруг ставит Каратаева в положение человека, который неизменно приспособляется к обстоятельствам, подчиняется им. В нем нет того качества — «как бы в отпор совершающегося»,— которое увидел Пьер Безухов у солдат батареи Раевского и которое произвело на него глубокое впечатление. Характерно, что у Каратаева никак не проявляются чувства стихийного патриотизма, широкое распространение которых среди народа писатель показал во многих сценах.

И если в фигуре Каратаева Толстой отразил прежде всего черты пассивности, покорности ходу событий, то патриотическую активность, силу крестьянства он воплотил в образе Тихона Щербатого — человека оригинального, своеобразного. Обладающий живой народной сметкой, расторопный и изворотливый, он отличается той достаточно хитрой чудаковатостью, которая нередко свойственна людям себе на уме. Внешне спокойный и уравновешенный, Тихон Щербатый с большой страстью ведет борьбу с врагами родной земли. «Тихон, сначала исправлявший черную работу раскладки костров, доставления воды, обдирания лошадей и т. п., скоро оказал большую охоту и способность к партизанской войне. Он по ночам уходил на добычу и всякий раз приносил с собой платье и оружие французское, а когда ему приказывали, то приводил и пленных» (12, 132).

Рисуя стихийный народный патриотизм, Толстой неизменно отмечал широкий размах народно-патриотического движения, того отпора, который получили иноземные завоеватели в России в 1812 году: «...дубина народной войны поднялась со всею своею грозною и величественною силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупою простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие» (12, 120—121). Но война, отпор врагу, решительно подчеркивал писатель, не заглушили, не подавили тех больших гуманных чувств и стремлений, которые присущи простым людям, народу, его истинным представителям. Народ, по убеждению Толстого, поднялся для того, чтобы отстоять себя, страну от нашествия завоевателей, но он был чужд настроений слепой мести по отношению к французским солдатам.

В отличие от Наполеона — принципиального сторонника и апологета войны — Толстой показывает Кутузова полководцем, свободным от чувства воинской мести, избегавшим уничтожения уже побежденного противника. Обращаясь к солдатам и офицерам Преображенского полка, Кутузов заявлял: «Вам трудно, да всё же вы дома; а они — видите, до чего они дошли,— сказал он, указывая на пленных.— Хуже нищих последних. Пока они были сильны, мы их не жалели, а теперь и пожалеть можно. Тоже и они люди. Так, ребята?» (12, 188). Но при этом Кутузов прибавляет: «...кто же их к нам звал?» — сопровождая свою реплику добродушным ругательством. И здесь Кутузов, как и в других случаях, по мнению Толстого, выражал народные настроения: «...то самое чувство величественного торжества в соединении с жалостью к врагам и сознанием своей правоты... лежало в душе каждого солдата и выразилось радостным, долго неумолкавшим криком» (12, 188).

Необыкновенно сильны своей эмоциональной глубиной и выразительностью сцены, рисующие отношение русских солдат к французским пленным, солдатам и офицерам, мальчишке-барабанщику Венсану Босс. «Имя его Vincent уже переделали казаки — в Весеннего, а мужики и солдаты в Висеню. В обеих переделках это напоминание о весне сходилось с представлением о молоденьком мальчике» (12, 138). И это переосмысление незнакомого имени и та трогательная теплота, с какою солдаты заботятся о маленьком перепуганном барабанщике, открывают высокий строй души победителей.

Живым чувством гуманности овеяна и сцена с пленными Рамбалем и Морелем. «Это были два, прятавшиеся в лесу, француза. Хрипло говоря что-то на непонятном солдатам

языке, они подошли к костру. Один был повыше ростом, в офицерской шляпе и казался совсем ослабевшим. Подойдя к костру, он хотел сесть, но упал на землю. Другой маленький, коренастый, обвязанный платком по щекам солдат, был сильнее. Он поднял своего товарища и, указывая на свой рот, говорил что-то. Солдаты окружили французов, подстелили больному шинель и обоим принесли каши и водки» (12, 194). Но пафос сцены с пленными французами заключается не только в помощи, которую им оказывают, а и в том внутреннем участии, которое к ним проявляют русские солдаты, радующиеся и «оживлению» Мореля, и его веселой песенке. И в известной мере в унисон кутузовским словам старый солдат говорит о пленных: «Тоже люди... И полынь на своем кореню растет» (12, 196). Все это неотразимые свидетельства благородства народной души, силы народных начал жизни.

VI

Между индивидуалистическим и народным, человеческим и низменным существует сложная система связей и отталкиваний. Буржуазно-индивидуалистические принципы Наполеона и его окружения находятся в непримиримом противоречии с человеческим и народным, но в столь же глубокое противоречие с этими началами вступает и эгоизм аристократического мира. И именно потому, что то и другое резко сталкиваются с человеческими, народными стремлениями, они обнаруживают известное сходство при всем их различии. Мера отделения героя от эгоизма праздности, буржуазно-индивидуалистических начал составляет в то же самое время и меру его человеческих достоинств. Подлинно человеческие качества развиваются в зависимости от силы отграничения, силы противостояния эгоистическим стремлениям, формам жизни, которые их порождают.

С поразительной глубиной Толстой изобразил многообразие характеров, в которых открываются различные ступени этого отграничения и, одновременно, различные степени близости к названным формам человеческого поведения. В «Войне и мире» представлен целый спектр характеров, располагающихся между двумя полюсами — областью крайнего индивидуализма и сферой народных интересов и чаяний. И в этом, конечно, не было и тени рационалистической нарочитости; сама жизнь, эпоха Отечественной войны давала для такого изображения людей богатый материал: она открывала мудрому художнику

сложные и часто противоречивые сочетания психологических, бытовых красок, сочетания, зорко увиденные и запечатленные кистью гениального мастера.

Старый князь Болконский — человек, принадлежавший в свое время к тем кругам знати, которые находились у кормила власти, определяли курс движения государственного корабля. Привыкший повелевать не только в пределах своего поместья, но и в масштабах государства, старик Болконский отличается своенравным характером, в котором очень сильны деспотические черты. Он нетерпим к тем, кто подчинен ему, находится в прямой зависимости от него как владельца поместья, он нетерпим и по отношению к близким ему людям, членам его семьи. Привычки старого вельможи, «крутого» барина дают себя знать на каждом шагу в его манере поведения.

Но эти черты старик Болконский соединяет с независимостью и смелостью мысли. Он вовсе не склонен держаться «общепринятых» мнений, часто он отвергает их. Не полагаясь на чьи-либо суждения, старик Болконский у себя в имении внимательно изучает общественную, политическую жизнь России и Европы, высказывая свою, часто отрицательную, оценку действий крупных политиков, государственных людей. Критический ум Николая Андреевича Болконского, испытавшего заметное воздействие рационалистической философии XVIII века, подвергает строгому анализу и сомнению то, что людям его круга представляется бесспорным, очевидным.

Отдаление старого князя Болконского от воззрений и стремлений правящей знати с особой ясностью проявляется в его отношении к родине. Николай Болконский горячо и искренне любит родную землю. Его патриотизм свободен от всяких спекулятивных примесей, от какой-либо демонстративности; он проистекает из глубокого и чистого источника. В отличие от людей светской среды, Болконский питает неприязнь к корыстолюбивой оборотливости; ему чужды и изысканная псевдопатриотическая риторика, и холодно-скептическое отношение к судьбам страны; во времена грозных испытаний для него на первом плане стоят национальные интересы.

В работах о Толстом часто высказывается мысль о том, что одним из основных принципов обрисовки героев в «Войне и мире» является раскрытие их отношения к народу; степень близости к народной жизни и определяет внутренние качества героя, его положительные или отрицательные черты. Бесспорно, что изображение связей с народной средой имеет существенное значение для обрисовки ряда героев. Однако вряд ли можно говорить о всеобщем характере этого принципа. Суждения подобного рода, на наш взгляд, игнорируют многообразие творческих приемов, которыми пользуется писатель в романе.

Своеобразие и значительность характера старого князя Болконского не могут быть объяснены его близостью к народу; нельзя же считать решающим признаком этой близости многолетнюю жизнь Николая Болконского в деревне, в своем поместье. Патриотические его чувства и стремления, несомненно, вливаются в широкий поток общенационального движения. Однако патриотические чувства князя Болконского сколько-нибудь существенно не меняют его взглядов на простых людей, его отношения к ним, взглядов, которые характеризуют его как «строгого» барина.

И, конечно, не близость к народу показывает Толстой в этом интереснейшем характере, а сочетание — и по-своему органическое — разных элементов, среди которых, помимо любви к родине, существенное значение имеет независимость мысли и действий, независимость, выраженная аристократически и в то же время противопоставленная аристократической среде, ее взглядам, ее восприятию мира. Отдаление героя от норм, защищаемых этой средой, и одновременно изображение свойств характера, порожденных дворянской усадьбой, былой принадлежностью к правящим сферам,— все это и определяет оригинальность психологического облика старого князя Болконского.

С тем же принципом сложного раскрытия человека мы встречаемся при обрисовке самых непохожих друг на друга героев. Граф Илья Андреевич Ростов — человек мягкой, доверчивой души, его отличает благожелательное отношение к людям, сердечность, бескорыстие. Любящий жизнь, ее блага, Илья Андреевич Ростов лишен чувства мелочного скопидомства. Неутомимый хлебосол, он не может отказать себе в удовольствии устроить пиршество и при весьма затрудненном состоянии своих денежных дел. Но бескорыстие и душевная мягкость графа Ростова находятся в близком родстве с аморфностью. Он не умеет и не хочет активно проявить себя даже тогда, когда этого настойчиво требуют жизнь, обстоятельства. Не задумываясь глубоко над тем, что происходит вокруг него, Илья Андреевич Ростов не отличается постоянством мнений, его легко убеждают люди самых различных взглядов. Но так же как жизненная пассивность героя не устраняет его гуманности, так и сердечность, доброта его не уничтожают безволия.

Весьма затруднительно было бы все эти качества графа Ростова поставить в прямую зависимость от степени его близости к народу. Беря жизнь в ее реальной сложности, Толстой показывает, как различные формы человеческого поведения

складываются в результате перекрещивающихся воздействий различных социальных тенденций эпохи, в результате ее противоборствующих начал. В образе графа Ростова ясно выражены черты отдаления героя от узкоэгоистических стремлений, чувствований, но, в соответствии с правдой жизни, проявляются они своеобразно и противоречиво. И так же, как в характере старого князя Болконского, в самом отрешении от «общепринятого» выразительно раскрывается барская «поступь».

Но не только отграничение от индивидуалистических начал или приобщение к ним отмечает Толстой в жизни своих героев; его интересуют глубина человеческих чувств и страстей, нравственное самосознание человека, притяжения и отталкивания в отношении к главенствующим социальным нормам, основным принципам общественного устройства. В этом смысле очень интересной представляется обрисовка таких несходных между собой характеров, как Наташа Ростова, Мария Болконская, Николай Ростов.

С открытой душой Наташа Ростова принимает жизнь в ее богатстве и красоте и сама инстинктивно стремится к полноте человеческого бытия. Ей совершенно чуждо желание постоянно соизмерять свои действия с тем, как поступают другие. В качестве внутреннего критерия этот принцип для нее просто не существует. И происходит это отнюдь не потому, что Наташа намеренно отвергает какие-либо жизненные нормы; тут органически проявляются та внутренняя свобода и непосредственность, которые сформировались уже в детстве и стали затем ее характерными чертами. Наташа не способна рационалистически рассчитывать свои поступки; простая и искренняя в своих отношениях с людьми, она действует так, как подсказывает ей живое восприятие окружающего мира, ее чувства.

Стремительная, экспансивная, «переполненная жизнью», Наташа остается в значительной мере вне тех призрачных интересов, которые являются порождением искусственной жизни. Ею движут подлинные человеческие чувства, ее захватывают настоящие человеческие страсти. Необычайная привлекательность, обаяние Наташи заключены прежде всего в той одухотворенной естественности, с какой она воспринимает мир, живет в нем, в ее искренности и правдивости.

Наташа остро ощущает все фальшивое, ненатуральное. Вспомним сцену посещения оперы, сцену, в которой непосредственное чувство жизни сталкивается с вычурностью, неестественностью импозантного оперного представления. Видя «странно наряженных мужчин и женщин при ярком свете, странно двигавшихся, говоривших и певших», Наташа «знала, что все это

должно представлять», но ее поражало, ей казалось удивительным отсутствие правды во всем том, что развертывалось перед ней на сцене. Ощущение чего-то необыкновенного, яркого, увлекательного и в то же время ненастоящего возникает у Наташи и тогда, когда она вступает в круг светских знакомств.

Развращенная Элен Безухова намерена приобщить Наташу ко всем прелестям и тайнам светской жизни, сблизить ее со своим братом — Анатолем. Наташа колеблется между своей привязанностью к Болконскому и бурным увлечением Анатолем Курагиным. Ее не покидает чувство, что она становится на ложный путь, поступает дурно. Но чувство это не находит поддержки в тех людях, которых Наташа тогда ценила высоко. «Если вы кого-нибудь любите, моя прелестная,— обращается Элен к Наташе,— это не причина, чтобы запереть себя. Даже если вы невеста, я уверена, что ваш жених желал бы скорее, чтобы вы ездили в свет, чем пропадали со скуки. «Стало быть она знает, что я невеста, стало быть и они с мужем, с Пьером, с этим справедливым Пьером»,— думала Наташа,— «говорили и смеялись про это. Стало быть это ничего». И опять под влиянием Элен то, что прежде представлялось страшным, показалось простым и естественным» (10, 339).

Человеческие чувства под воздействием порочной среды искажаются, ложное кажется настоящим, заблуждения — истиной. Толстой меньше всего стремился уберечь своих героев от трудностей и заблуждений. Испытания, через которые прошла Наташа, выявляют не только силу ее человеческих чувств, но и цельность ее натуры. Андрей Болконский, вспоминая накануне Бородинского сражения Наташу, проницательно выделяет очень важные черты ее духовного облика: «Я понимал ее», думал князь Андрей. «Не только понимал, но эту-то душевную силу, эту искренность, эту открытость душевную, эту-то душу ее, которую как будто связывало тело, эту-то душу я и любил в ней... так сильно, так счастливо любил...» (11, 212).

Душевная открытость, столь характерная для Наташи, позволяет ей живо воспринимать и то, что находится за пределами ее повседневного опыта, чувствовать, скорее чем осознавать, жизнь в ее широких проявлениях. Именно душевная открытость дает возможность Наташе так легко и свободно не только ощутить, но и воссоздать на вечере у дядюшки подлинную народную пляску, выразить весь дух, весь колорит народного искусства. «Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех просле-

зилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке» (10, 268).

Наташа тонко чувствует человеческие радости, душевно откликается на горе и страдания людей. Глубокое волнение ее вызывает судьба раненых солдат, которые должны остаться в покидаемой войсками и населением Москве. Узнав, что ее мать не хочет дать подводы для отправки раненых, Наташа заявляет: «— По-моему, это такая гадость, такая мерзость, такая... я не знаю!..— Горло ее задрожало от судорожных рыданий».

Стихийное патриотическое чувство, которым захвачена Наташа, находит свое выражение в ее действенном желании помочь раненым воинам. «— Маменька, это нельзя, посмотрите, что́ на дворе! — закричала она,— они остаются!..— Что с тобой? Кто они? Что́ тебе надо? — Раненые, вот кто! Это нельзя, маменька; это ни на что не похоже... Нет, маменька, голубушка, это не то, простите пожалуйста, голубушка... Маменька, ну что́ нам то, что́ мы увезем, вы посмотрите только, что́ на дворе... Маменька!.. Это не может быть!..» (11, 316). Настойчивость Наташи побеждает.

Изменения в духовном облике Наташи Ростовой, происшедшие после ее замужества, в критике часто оцениваются как нарушение писателем внутренней логики образа, продиктованное будто бы желанием полемизировать с популярными в шестидесятые годы идеями женской эмансипации. Однако превращение Наташи Ростовой, этого «поэтического бесенка», в заботливую мать и преданную жену трудно признать нарушением логики художественного образа. Многие герои Толстого переживают сложную эволюцию, крутые повороты в жизни; переживает такого рода эволюцию и Наташа. Но как раз в глубоко правдивом изображении психических поворотов, перемен и проявляется сила Толстого-художника. Жизненно оправданными предстают и перемены, которые происходят с Наташей Ростовой. В той чрезмерной горячности, с которой она посвящает себя заботам о семье, воспринимает ее радости и огорчения, мы узнаем страстную и увлекающуюся натуру юной Наташи. Толстой отнюдь не идеализирует новые черты в облике героини, и непонятно, например, каким образом сцены, рисующие погружение ее в житейскую прозу, должны были служить аргументом в полемике с идеями женской эмансипации. Пожалуй, наоборот, они дают материал для защиты этих идей. И если уж искать здесь полемические тенденции, то

они скорее выражаются в горячем споре с одноцветным изображением жизни, предвзятыми представлениями о ней, в отрицании проторенных путей художественного творчества.

Решительным отрицанием этих проторенных путей было и то, что рядом с Наташей Толстой нарисовал другой положительный женский образ, совершенно отличный и во многом противопоставленный ей,— образ Марии Болконской. И если Наташа Ростова покоряет непосредственностью своего восприятия мира, своей импульсивностью, искрящимся чувством жизни, то обаяние княжны Марьи заключено в глубине ее нравственных стремлений, напряженности внутренней духовной работы, силе ее ума, стойкости характера. Княжну Марью не увлекают столь горячо, как Наташу, «обычные» удовольствия и наслаждения жизнью, душа ее «всегда стремилась к бесконечному, вечному и совершенному» (12, 290).

Но вместе с мыслями о высоком призвании человека, его нравственном долге в сознании княжны Марьи, в глубине ее души живет горячее желание естественных человеческих радостей. И как бы ни хотелось ей временами подавить свои земные чувства, они нередко захватывают ее, заполняют ее внутренний мир. «В помышлениях о браке княжне Марье мечталось и семейное счастье и дети, но главною, сильнейшею и затаенною ее мечтой была любовь земная. Чувство было тем сильнее, чем более она старалась скрывать его от других и даже от себя» (9, 270).

Надежды на счастье долго не сбываются. И чем меньше радостей приходится на долю княжны Марьи, тем сильнее развивается у нее чувство нравственного долга. «Мое призвание другое,— думала про себя княжна Марья,— мое призвание — быть счастливою другим счастьем, счастьем любви и самопожертвования» (9, 284). Религиозная и мечтательная княжна Марья особенное чувство любви питает к странникам, убогим и сирым, но не только к ним, а ко всем тем, кто нуждается в человеческом участии.

Большую внутреннюю силу она проявляет, стоически перенося суровую обстановку родного дома, все невзгоды своей жизни. Отец «беспрестанно больно оскорблял княжну Марью, но дочь даже не делала усилий над собой, чтобы прощать его... Все сложные законы человечества сосредоточивались для нее в одном простом и ясном законе — в законе любви и самоотвержения, преподанном нам тем, который с любовью страдал за человечество... Что́ ей было за дело до справедливости или несправедливости других людей? Ей надо было самой страдать и любить, и это она делала» (10, 231—232). В духовной целе-

устремленности княжны Марьи ясно проявляются черты жертвенности. Любовь к людям для нее становится неотделимой от страдания, и само страдание превращается в символ любви. Княжна Марья не только терпеливо переносит жизненные испытания, ей свойственна «гордость жертвы». Незаурядная воля княжны Марьи направлена не столько на преодоление обстоятельств, сколько на приспособление к ним. Сознание своего человеческого достоинства, обостренное нравственное чувство соседствует с покорностью, смирением.

Напряженность внутренней жизни княжны Марьи, ее сложный духовный облик чаще всего скрыты от окружающих ее людей. Встреча с Николаем Ростовым в Воронеже преображает ее. Богатство духовного мира княжны Марьи, открывшееся Николаю Ростову, производит на него громадное впечатление. Он сразу почувствовал силу и очарование ее незаурядной натуры. «Николай был поражен тою особенною, нравственною красотой, которую он в этот раз заметил в ней... «Чудная должна быть девушка! Вот именно ангел!» говорил он сам с собою. «Отчего я не свободен, отчего я поторопился с Соней?» — И невольно ему представилось сравнение между двумя: бедность в одной и богатство в другой тех духовных даров, которых не имел Николай и которые потому он так высоко ценил» (12, 27—28).

Княжна Марья и Николай Ростов — натуры во многом очень различные, но у них есть и некоторые сходные черты, проявляющиеся, однако, у каждого из них по-особенному. Стремление к добру выливается у княжны Марьи в покорность судьбе, жизни, но именно восприятие жизненных обстоятельств в их незыблемости составляет одну из характерных черт Николая Ростова.

Образ этот имеет существенное значение в художественной структуре романа-эпопеи. В предварительных планах «Войны и мира» основные «приметы» Николая Ростова обозначены следующим образом:

«*Имущественное.* Роскошно живет по отцу, но расчетлив.

Общественное. Такт, веселость, всегдашняя любезность, все таланты понемножку.

Поэтическое. Всё понимает и чувствует понемногу.

Умственное. Ограничен, отлично говорит пошло. Страстен по моде.

Любовное. Никого не любит крепко, маленькая интрига, маленькая дружба» (13, 18).

Сюда же необходимо присоединить еще одно замечание писателя из черновых записей о характере Николая Ростова: «Делает все, что другие».

В процессе реализации творческого замысла этот набросок «примет» героя был значительно обогащен и видоизменен; исчезли известная прямолинейность и однотонность характеристики, которые ясно ощущаются в черновых планах. Однако основное зерно образа, намеченное в наброске, сохранилось в романе.

Николай Ростов показан пылким юношей со всеми увлечениями, которые свойственны молодости; то поэтическое начало, которое несут с собой юность, свежесть чувств, находит свое ясное выражение в этом характере. Николай Ростов изображен храбрым офицером, с развитым чувством товарищества, человеком, умеющим ценить свое достоинство и честь, человеком, способным на великодушные поступки. Но чем больше раскрывается образ Николая Ростова, тем все выразительнее выступают иные его черты. К восторженности и пылкости героя примешивается модная страстность; в его храбрости сильно проявляется тщеславие, удовлетворение которому он находит не столько в реальных подвигах, сколько в приукрашенных рассказах о своем участии в военных схватках. Поэтическая настроенность героя постепенно уступает место обыденной заурядности, главенствующее значение приобретает тот «здравый смысл посредственности», который составляет одну из характерных особенностей героя.

Основным жизненным началом, которого придерживается сформировавшийся, зрелый Николай Ростов, является принцип — признавать хорошим или плохим то, что признается таковым всеми, поступать так, как поступают все. Наташа справедливо говорит о нем: «У Николиньки есть эта слабость, что если что не принято всеми, он ни за что не согласится» (12, 291). Жизненные явления, не соответствующие представлениям Николая Ростова о «нормальном» ходе событий, вызывают у него лишь чувство тревоги; он боится обдумать, понять реальное значение этих явлений, боится своих мыслей о них.

Заключение Тильзитского мира, торжество Наполеона вначале повергают Николая Ростова в смятение, но он сразу же подавляет его в себе, решительно отказываясь от какой-либо своей оценки происшедшего. С гневом Николай Ростов обрушивается на офицеров, позволивших себе усомниться в правильности действий русского императора: «— Как вы можете судить о поступках государя, какое мы имеем право рассуждать?! ...Мы не чиновники дипломатические, а мы солдаты и больше ничего,— продолжал он.— Умирать велят нам — так умирать. А коли

наказывают, так значит — виноват; не нам судить... А то, коли бы мы стали обо всем судить да рассуждать, так этак ничего святого не останется...— Наше дело исполнять свой долг, рубиться и не думать, вот и все...» (10, 150—151).

Не рассуждать, а исполнять то, что надлежит,— это правило священно для Николая Ростова не в силу внешнего давления или принуждения, а вследствие его внутренних убеждений. И как бы ни развертывались события, какой бы широкий масштаб они ни приобретали, Николай Ростов меньше всего склонен к тому, чтобы определить свое к ним отношение, свой взгляд на явления жизни. Так он поступает и во время Отечественной войны, будучи свидетелем и участником больших исторических событий. «Ежели бы у него спросили, что́ он думает о теперешнем положении России, он бы сказал, что ему думать пе́чего, что на то есть Кутузов, и другие, а что он слышал, что комплектуют полки и что должно быть драться еще долго будут...» (12, 15).

Николай Ростов полностью принимает тот порядок вещей, который давно сложился, который сейчас существует в обществе. У него нет никакой потребности, никакого желания изменять что-либо в этом порядке, изменять те обстоятельства, которые определяют обычное течение жизни. Как раз покорное приятие сложившихся жизненных условий, традиций и является важнейшей стороной духовного облика Николая Ростова. И это полностью распространяется на его личную жизнь. Так, под воздействием внешних условий возникает и его решение жениться на княжне Марии Болконской. «Как в Тильзите Ростов не позволил себе усомниться в том, хорошо ли то, что признано всеми хорошим, точно так же и теперь, после короткой, но искренней борьбы между попыткой устроить свою жизнь по своему разуму и смиренным подчинением обстоятельствам, он выбрал последнее и предоставил себя той власти, которая его (он это чувствовал) непреодолимо влекла куда-то» (12, 25).

Свойственное Ростову чувство чести и гордости заставляет его в личных отношениях чуждаться «дурного», подлого; его душевная отзывчивость не лишена широты и настоящего великодушия. Не питая особых симпатий к Друбецким, Николай Ростов уничтожает вексель, выданный Анной Михайловной Друбецкой, уничтожает, сочувствуя ее бедственному положению, помня о ее дружеских связях с семьей Ростовых. Но ни отзывчивость, ни великодушные поступки не мешают Николаю Ростову быть суровым и жестоким, когда речь идет об охране привычных социальных отношений и норм. Ростов не только поклонник «традиций», но и активный, не очень стесняющийся в средствах их защитник. Сцены подавления бунта богучаровских крестьян это хорошо показывают. Но еще более ясно преданность Николая Ростова старому, косному порядку проявляется в разговоре с Пьером Безуховым: «Ты говоришь, что у нас все скверно и что будет переворот; я этого не вижу... ты лучший друг мой, ты это знаешь, но составь вы тайное общество, начни вы противодействовать правительству, *какое бы оно ни было*, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду» (12, 285). Образ Николая Ростова, нарисованный с удивительной художественной проницательностью,— образ того «среднего» человека с «добрыми» намерениями и человеческими качествами, который, не раздумывая, твердо стоит на страже старого порядка, готов всячески защищать его.

VII

Отход от господствующих социальных норм с особой силой проявляется в жизненной истории, психологической эволюции Андрея Болконского и Пьера Безухова, и не только отход, но и страстные поиски новых, истинно человеческих отношений. Толстой не рисует всех этапов развития этих героев. Читатель знакомится с ними как в известной мере уже сложившимися индивидуальностями, которые ощущают внутренний разлад со своей социальной средой. Разлад этот в начале романа предстает как бы в зачаточном состоянии, он не соединяется еще с глубоким осознанием героями тех изъянов, которые присущи общественной действительности. Наметившееся противоречие — отправной пункт сложных социальных и философских исканий героев.

Реальная сущность исканий Болконского и Безухова заключается в своеобразной проверке — страстной и глубокой — ценностей, которыми обладает не только жизнь близкого им мира, но и жизнь людей их века, жизнь человечества в целом. Толстой ведет своих героев через непрерывный ряд увлечений тем, что представляется наиболее интересным и значительным в бытии человека и общества. Увлечения эти часто приносят с собой горькие разочарования. «Значительное» нередко оказывается ничтожным, не имеющим подлинно человеческой ценности. Вера в истинность, незыблемость многих жизненных начал раскрывается как заблуждение. И лишь в результате столкновений с миром, в результате освобождения от иллюзий Андрей Болконский и Пьер Безухов постепенно открывают в жизни то,

что с их точки зрения является несомненным, подлинным. И как ни далеки их искания — по своей глубине, по своему размаху — от тех вопросов, которые волновали героя «Детства», «Отрочества» и «Юности», между ними есть и сходные черты, заключающиеся в том, что освоение, открытие мира, так же как и познание его высших ценностей, является путешествием через обширные области заблуждений и горестных разочарований. Для Толстого чрезвычайно важными являются не только итоги исканий героев, но и пути, которыми они прошли, ибо пути эти раскрывают подлинное содержание жизни, ярко освещают реальные отношения, существующие в мире.

Человек больших интеллектуальных запросов, тонкого аналитического ума, Андрей Болконский чувствует пошлость, призрачность жизни людей аристократической среды. Неприятие мелочного существования, которое он наблюдает вокруг себя, порождает в Болконском жажду настоящей жизни, жажду больших свершений. Возможность этих свершений, по его убеждению, ему открывает армия, участие в военных походах.

Отличавшийся высоким чувством ответственности, Болконский «полагал свой главный интерес в общем ходе военного дела» (9, 153). Но это не мешает князю Андрею мечтать о таком личном подвиге, который прославил бы его, заставил бы людей оказывать ему восторженное почитание. Болконского увлекает тот поразительный пример необыкновенного взлета от полной неизвестности к широкой славе, который тесно связан с названием французского города Тулон. В этом городе в 1793 году эффектно началась блестящая карьера Наполеона; незаурядная смелость и энергия молодого капитана Бонапарта позволили быстро подавить широко организованное здесь восстание против республики. Тулон сделал имя Наполеона Бонапарта чрезвычайно популярным во Франции, положил начало всем дальнейшим его успехам.

Восторгаясь Наполеоном, Андрей Болконский мечтает о собственном Тулоне во время войны, которую вела русская армия в Австрии против наполеоновских войск. «Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении, ему пришло в голову, что 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 первый путь к славе!» (9, 198). Болконский хочет быть в самых трудных местах военных действий.

В Шенграбенском сражении Болконский становится свидетелем того непоколебимого мужества и героизма, которые проистекают не из честолюбивых побуждений, не из стремлений к

славе, а из высокого сознания воинского долга,— героизма и мужества, получивших наиболее примечательное выражение в действиях батареи капитана Тушина. Князь Андрей не только наблюдает ход событий, но и активно участвует в них, проявляя замечательную выдержку и храбрость. Но все то, что пришлось сделать Болконскому во время этого сражения, не было — в его представлении — Тулоном, мысль о котором неотступно преследует князя Андрея. Чувство горечи и сомнения вызывает у него и отношение высших командиров к подвигу Тушина. Геройские действия батареи Тушина, оказавшие большое влияние на весь ход Шенграбенского сражения, были просто не замечены, а сам он подвергается несправедливым нападкам. «Князю Андрею было грустно и тяжело. Всё это было так странно, так непохоже на то, чего он надеялся» (9, 243).

Накануне Аустерлицкой битвы князь Андрей мечтает о том, что решающее сражение, которое закончится блистательной победой, будет проведено по его плану и под его руководством; как и раньше, он мечтает о громкой славе. «Я никогда никому не скажу этого,— размышляет Болконский,— но, боже мой! что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена,— самые дорогие мне люди,— но, как ни страшно и ни неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать...» (9, 324). Слава и торжество над людьми для Болконского нераздельны. Черты индивидуализма наполеоновского склада ясно выступают в стремлениях князя Андрея, в его отношении к подвигу. Не случайно мечты о славе так тесно сливаются с мыслью о Тулоне.

Невиданного подвига совершить не удалось. Вместо феерии Тулона князь Андрей переживает трагедию Аустерлица. Аустерлиц был пунктом тяжелого поражения русского войска, но одновременно с тем он оказался и местом, где рассеялась вера Болконского в могущество отдельного героя, величие его славы. Весь ход Аустерлицкого сражения, его стихийное, непредвиденное течение, бесплодные попытки ввести его в ранее намеченное русло разрушили прежние представления Болконского о героях и подвигах.

Суровые военные события, ожесточенные схватки озлобленных и испуганных людей, стремящихся уничтожить друг друга, его собственное положение человека, находящегося на грани жизни и смерти, открывают Болконскому призрачность его стремлений к военной славе. Тяжело раненный, оставаясь на

поле сражения, Болконский переживает душевный перелом. «Над ним не было ничего уже, кроме неба — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал,— подумал князь Андрей... Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба» (9, 344).

Антитеза — жестокая борьба между людьми и щедрая, богатая природа — раскрывалась Толстым еще в «Севастопольских рассказах» в качестве сильно звучащего антивоенного мотива. В описании Аустерлица, жизненной судьбы Андрея Болконского антитеза — человеческие стремления и вечная природа — приобретает иной характер и смысл. Тут оттеняется ничтожество честолюбивых побуждений героя, обманчивость идеала, к которому он стремился, иллюзорность того, что он хотел сделать основным содержанием своей жизни. Сопоставление тщеславных индивидуалистических замыслов и высокого неба имеет и другую существенную сторону — оно показывает величие открывающегося перед человеком мира, величие, которое он часто не замечает, охваченный эгоистическими помыслами. Новое ощущение жизни решительно изменяет и отношение князя Андрея к почитаемому им баловню судьбы, герою Тулона. Князю Андрею «так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял,— что он не мог отвечать ему» (9, 358).

Отказ от честолюбивых стремлений наполеоновского склада, от желания поставить себя над людьми — важный этап в духовной эволюции князя Андрея. Но, поняв ложность этих желаний, Болконский — после выздоровления — не видит для себя иной формы жизни, как стать в стороне от людей, уйти в свой личный, обособленный мирок. «Я знаю в жизни,— говорит он Пьеру во время их встречи в Богучарове,— только два действительных несчастья: угрызение совести и болезнь. И счастье есть только отсутствие этих двух зол. Жить для себя, избегая только этих двух зол: вот вся моя мудрость теперь» (10, 110).

Различные душевные состояния, переход от одного восприятия мира к другому нарисованы Толстым с неотразимой убедительностью. Лихорадочное возбуждение князя Андрея во время пребывания в армии сменяется безразличным отношением ко всему, что происходит вокруг него, жажда почитания и власти — равнодушием к судьбе людей. В убеждениях своих Болконский не знает золотой середины, в увлечениях он не боится крайностей. И это находит свое ясное отражение в его суждениях о крепостных крестьянах, которые он высказывает в Богучарове в споре с Пьером Безуховым. «— Ну, вот ты хочешь освободить крестьян,— продолжал он.— Это очень хорошо; но не для тебя (ты, я думаю, никого не засекал и не посылал в Сибирь) и еще меньше для крестьян. Ежели их бьют, секут, посылают в Сибирь, то я думаю, что им от этого нисколько не хуже. В Сибири ведет он ту же свою скотскую жизнь, а рубцы на теле заживут, и он так же счастлив, как и был прежде. А нужно это для тех людей, которые гибнут нравственно, наживают себе раскаяние, подавляют это раскаяние и грубеют от того, что у них есть возможность казнить право и неправо. Вот кого мне жалко, и для кого бы я желал освободить крестьян» (10, 114).

Но и этот мизантропический аристократизм Болконского и обособление от широких интересов жизни Толстой изображает как этап в исканиях героя. Раньше всего Болконский преодолевает крайности своего обостренного аристократизма; крепостных крестьян одного из своих имений он вскоре перечисляет в вольные хлебопашцы, в других имениях барщину заменяет оброком. Параллельно с этим происходит и общее «пробуждение» Болконского, возрождение его интереса к жизни. Значительным моментом в этом «пробуждении» явилась поездка князя Андрея в Отрадное, первая его встреча с Наташей Ростовой. «Нет, жизнь не кончена в 31 год»,— вдруг окончательно, бесповоротно решил князь Андрей.— «Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтобы и все знали это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтоб не для одного меня шла моя жизнь, чтоб не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!» (10, 158).

Своеобразную черту этого вновь возникшего интереса к окружающему миру составляет сознание неразрывности связи между отдельной личностью и «всеми», стремление Болконского к тому, чтобы его жизнь так или иначе отражалась в жизни других людей, была необходимой для «всех». На этой почве возникает и его жажда активной деятельности, которая понимается им теперь иначе, чем в пору мечтаний о собственном Тулоне. «Ему казалось ясно, что все его опыты жизни должны были пропасть даром и быть бессмыслицей, ежели бы он не приложил их к делу и не принял опять деятельного участия в жизни» (10, 159).

«Дело» Болконский рассматривает сейчас с точки зрения того блага, которое оно может принести многим людям, и именно поэтому его привлекает сфера широких государственных ин-

тересов. Но если раньше князю Андрею приходилось убеждаться в ложности своих личных замыслов, то теперь он убеждается в несостоятельности государственных институтов, форм власти, существующих в стране, либеральных начинаний александровской эпохи. Болконский сталкивается с деспотическим Аракчеевым, перед которым дрожат толпы сановников разного ранга, со Сперанским, который вначале производит на князя Андрея большое впечатление, но затем представляется ему самовлюбленным сочинителем малозначащих законодательных актов; он сталкивается с разветвленной, необычайно сложной бюрократической машиной, которая действует, совершенно не считаясь с реальными потребностями жизни. Князь Андрей «живо представил себе Богучарово, свои занятия в деревне, свою поездку в Рязань, вспомнил мужиков, Дрона — старосту, и приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой» (10, 211).

Новое «дело», которому хотел посвятить себя Болконский, сразу же оказывается не имеющим подлинной ценности, как только к нему прилагается критерий блага многих. В тех реальных формах государственной деятельности, с которыми соприкасается князь Андрей, он не находит осуществления своих человеческих стремлений и надежд. И не случайно в качестве известного контраста «административным» увлечениям Болконского развивается история его трудной любви к Наташе Ростовой. Рассказ о взаимоотношениях Болконского и Наташи Ростовой — это рассказ о глубоких и сложных человеческих чувствах, больших страстях, это повествование о драматических событиях, которые открывают облик Болконского с новой стороны. Ему свойственна не только сила аналитического ума, но и глубина чувств, не только скептицизм, но и внутренняя цельность.

И так же как критическое восприятие мира не подавляет эмоционального одушевления, лирической взволнованности героя, так личное отнюдь не вытесняет из сознания князя Андрея интереса к сложным явлениям и процессам действительности. Более того, душевная драма, которую переживает Болконский после разрыва с Наташей, обостряет его нравственные, философские искания. К разного рода разочарованиям Болконского присоединяется еще одно, и притом самое горестное. Князь Андрей начинает сомневаться во всем, что когда-либо вдохновляло, волновало его. «Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины.

«Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы», говорил он себе... Слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество — как велики казались мне эти картины, какого глубокого смысла казались они исполненными! И всё это так просто, бледно и грубо при холодном белом свете того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня» (11, 203—204).

Однако то стремление рассматривать свою жизнь в широких связях с жизнью других людей, которое родилось у князя Андрея в результате преодоления индивидуалистических предубеждений, глубоко живет в его сознании, и оно ясно и сильно проявляется в дни народных испытаний, в дни Бородинского сражения. Болконский ощущает подлинную близость своих мыслей и желаний мыслям и желаниям широких слоев народа. В патриотических чувствах, стремлениях Болконского отражаются и непосредственность, сила его глубокой любви к родной земле, и острота его раздумий, жизненных исканий.

Пережив трагедию Аустерлица, князь Андрей убежден теперь в том, что решающую роль в сражении играет настроение, дух войска, а не действия отдельных лиц, составляющих планы и наставления. «— Поверь мне,— говорит Болконский Пьеру Безухову накануне Бородинского сражения,— что ежели бы что зависело от распоряжений штабов, то я бы был там и делал бы распоряжения, а вместо того я имею честь служить здесь, в полку... Успех никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа; а уж меньше всего от позиции.

— А от чего же?

— От того чувства, которое есть во мне, в нем,— он указал на Тимохина,— в каждом солдате» (11, 208).

С народно-патриотической точки зрения Болконский судит теперь тех, кто совершенно чужд большому патриотическому делу. Если раньше князя Андрея от аристократической среды отталкивала ничтожность и мелочность ее существования, то теперь его негодование вызывает своекорыстие людей высшего круга, их равнодушие к судьбам страны, народа. «— Дело в том,— заявляет Болконский Пьеру,— что те, с кем ты ездил на позиции, не только не содействуют общему ходу дел, но мешают ему. Они заняты только своими маленькими интересами.

— В такую минуту? — укоризненно сказал Пьер.

— *В такую минуту,*— повторил князь Андрей,— для них это только такая минута, в которую можно подкопаться под врага и получить лишний крестик или ленточку» (11, 208—209).

Глубоко воспринимая настроение простых людей накануне Бородина, Болконский преисполнен веры в победу народа над иноземными завоевателями. Себя он рассматривает как часть той большой силы, которая оказывает реальное влияние на ход событий. «И хочешь я тебе скажу,— заявляет князь Андрей, продолжая свой разговор с Безуховым,— что, что бы там ни было, что бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра. Завтра, что бы там ни было, мы выиграем сражение!» (11, 209). Мужество Болконского во время Бородинского сражения не походило на внешне эффектные действия его на Аустерлицком поле, но оно было подлинным мужеством, подвигом самоотвержения, который рождается на основе сближения с простыми людьми, с народом.

Тяжело раненный в Бородинском сражении, Болконский переживает новый душевный кризис. Он приходит к выводу, что истинные отношения между людьми, которых нет, но которые должны быть,— это отношения дружбы и братской любви. Братская любовь не может распространяться лишь на близких, она должна быть обращена и к ненавидящим нас, к врагам. Мысли о всеобщем прощении рождаются у Болконского вместе с бурным приливом религиозных чувств, верой в мудрость творца. И хотя идеи любви к врагам позже получат широкое развитие в публицистических статьях писателя, в «Войне и мире» они соприкасаются и вступают в противоречие с ярчайшим изображением героизма, отпора иноземным завоевателям, с описанием торжества народа, добившегося победы.

Открытия и заблуждения Болконского, взятые в целом, характеризуют не только личность героя, но и окружающий его мир, не только отношения людей, но и пересмотр жизненных «ценностей», пересмотр ради возрождения человека и человечности. Эта переоценка ценностей могла быть осуществлена героем, которому свойственны широкий подход к жизни, глубокое знание и понимание совершающегося в мире. В черновых заметках к «Войне и миру» содержатся очень интересные в этом плане суждения: «...я буду писать историю людей, более свободных, чем государственные люди, историю людей, живших в самых выгодных условиях жизни (для борьбы и выбора между добром и злом, для людей, изведавших все стороны человеческих мыслей, чувств и желаний, людей, таких же, как мы, могших выбирать между рабством и свободой, между образованием и невежеством, между славой и неизвестностью, между властью и ничтожеством, между любовью и ненавистью), людей, свободных от бедности, от невежества и независимых...» (13, 72). Мысли эти относятся раньше всего к таким героям, как Андрей Болконский, Пьер Безухов, Наташа Ростова, Мария Болконская, которым присущи свое особенное отношение к миру, глубина человеческих чувств,— героям, которые могут делать выбор между тем, что «признано», и тем, что необходимо человеку, обществу.

VIII

Изображая поиски новых нравственных, жизненных основ, «выбор между добром и злом», Толстой нисколько не преуменьшает силы сложившихся постоянных форм жизни. Столкновение больших человеческих стремлений, нравственных идеалов с привычными косными условиями глубоко раскрывается в жизненной истории Пьера Безухова. Отличаясь от людей аристократического круга независимостью своих взглядов, своего отношения к людям, Пьер длительное время находится под неотразимым воздействием соблазнов, культ которых процветает в близкой ему среде. После вечера у Анны Шерер Пьер обращается с просьбой к Болконскому посоветовать, как жить ему и что делать, и тот отвечает: «Ты мне дорог, особенно потому, что ты один живой человек среди всего нашего света... Выбери, что хочешь, это всё равно. Ты везде будешь хорош, но одно: перестань ты ездить к этим Курагиным, вести эту жизнь. Так это не идет тебе: все эти кутежи, и гусарство, и все...» (9, 36).

Но именно с Курагиными жизненные обстоятельства и соединяют Пьера, под их влияние он и попадает надолго. Испытывая постоянное недовольство собой, Безухов продолжает, однако, «кутежи и гусарство», пустое светское существование, будучи не в силах вырваться из привычного жизненного круговорота. И если заблуждения Андрея Болконского были раньше связаны с жаждой славы, власти над людьми, то источником внутренних терзаний Пьера является увлеченность чувственными наслаждениями, власть над ним чувственных порывов.

Поиски высокого назначения человека, смысла жизни, которыми постоянно занят Пьер, несмотря на свои светские «заботы», сближают его с масонами, в которых он увидел обладателей истинной мудрости. Вступая в масонскую ложу, Безухов ищет духовного, нравственного обновления, он надеется на то, что именно здесь «найдет возрождение к новой жизни» (10, 84). Стремление к личному совершенствованию Безухов не отделяет от исправления рода человеческого, активным участником которого он мечтает быть. Под влиянием масонских идей Пьер и решает освободить принадлежащих ему крестьян от крепост-

ной зависимости, но сразу же сталкивается с упорным противодействием, которого ему не удается преодолеть. Отличающийся детской чистотой и доверчивостью, Пьер не видит всей сложности жизненных отношений, цепкой косности, изворотливости произвола. Намереваясь совершить благородное дело, он легко дает себя обмануть.

Показные и обременительные для крестьян постройки школ, больниц, приютов, выдуманные сообщения управляющих имениями о процветании деревень Пьер воспринимает как неопровержимое свидетельство действительного и коренного улучшения жизни крестьян. Горячие благодарности крепостных за дарованные им блага, благодарности, тщательно подготовленные теми же управляющими, Пьер оценивает как выражение подлинных чувств подчиненных ему людей. Безухову «народ везде представлялся благоденствующим и трогательно благодарным за сделанные ему благодеяния» (10, 105), в то время как его филантропические начинания не только не облегчили тяжелой участи крестьян, но реально ухудшили их положение. Однако, обрадованный своими «успехами», Пьер уверен в том, что устранение несовершенств жизни не представляется делом сколько-нибудь трудным. «Как легко, как мало усилия нужно, чтобы сделать так много добра,— думал Пьер,— и как мало мы об этом заботимся!» (10, 106).

Уверенность Пьера в легкости делания добра постепенно исчезает, и этому способствует его близкое знакомство с масонством. За торжественными сентенциями о равенстве и братстве людей, о распространении мудрости и добродетелей, за причудливым ритуалом, установленным в масонской ложе, Пьер вскоре разглядел довольно прозаические стремления видных ее членов. Безухов ощущает бесплодность масонских идей, разрыв между пышной словесной риторикой и деятельностью масонских лож, которые не в состоянии оказать сколько-нибудь заметного влияния на общество. Мало изменили новые идеи и самого Безухова. «Жизнь его между тем шла по-прежнему, с теми же увлечениями и распущенностью. Он любил хорошо пообедать и выпить и, хотя и считал это безнравственным и унизительным, не мог воздержаться от увеселений холостых обществ, в которых он участвовал» (10, 171). Масонство и филантропия оказались зыбкой почвой, на которой нельзя было построить новую жизнь.

Разочарования Пьера в братстве каменщиков, в мистической философии, филантропической деятельности побуждают его понять ничтожность совершенного им, понять то, что он находится в замкнутом кругу вызывающих его внутреннее сопротивле-

ние жизненных связей, общественных отношений. «Разве не он всею душой желал то произвести республику в России, то самому быть Наполеоном, то философом, то тактиком, победителем Наполеона? Разве не он видел возможность и страстно желал переродить порочный род человеческий и самого себя довести до высшей степени совершенства?» (10, 297).

Если и раньше Безухов ощущал изъяны окружающего его мира, то после разочарования в масонстве он ясно видит, какой большой силой обладает зло, столь распространенное в жизни. Это вызывает у него, в известной мере так же, как и у Болконского, скепсис, желание уйти от общественных интересов в область личного, интимного, тех глубоких чувств, которые пробудила в нем Наташа Ростова. «Какая бы мерзость житейская ни представлялась ему, он говорил себе: «Ну и пускай такой-то обокрал государство и царя, а государство и царь воздают ему почести; а она вчера улыбнулась мне, и просила приехать, и я люблю ее, и никто никогда не узнает этого»,— думал он» (11, 78).

Крутой перелом во взглядах Пьера на жизнь, как и других героев романа, производит гроза двенадцатого года. События Отечественной войны позволяют Безухову выйти из той замкнутой, ничтожной сферы установившихся привычек, житейских отношений, которые сковывали, подавляли его. И Пьер это делает, испытывая чувство, вызываемое чем-то давно ожидавшимся. Поездка в Можайск, на поле Бородинского сражения открывает Безухову новый, дотоле незнакомый ему мир, открывает реальный облик простых людей. В народной среде Пьер всюду встречается с проявлениями того стихийного, глубокого патриотизма, который, чуждаясь всего показного и крикливого, находит свое выражение в ясной решимости мужественно защищать родную землю. В день Бородина, на батарее Раевского, Безухов становится свидетелем высокого героизма солдат, их удивительного самообладания, их уменья просто и естественно совершать подвиг самоотвержения.

Мужество, сила простых людей производят неизгладимое впечатление на Пьера, которому на Бородинском поле не удалось избежать чувства острого страха. «О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! А они... *они* всё время до конца были тверды, спокойны»...— подумал он. *Они* в понятии Пьера были солдаты, те, которые были на батарее, и те, которые кормили его, и те, которые молились на икону. *Они* — эти странные, неведомые ему доселе люди, *они* ясно и редко отделялись в его мысли от всех других людей» (11, 292—293). Сопоставляя себя с простыми людьми, свое отношение к жизни с их отношением к миру, Пьер остро ощущает ложность многих сво-

их прежних убеждений, чувств, своего положения в обществе. «*Они* не говорят, но делают» (11, 294). Безуховым овладевает желание сблизиться с народной средой, войти «в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими» (11, 293).

Стремление действовать так же, как и «они», желание совершить подвиг самоотвержения выливается в намерение убить Наполеона, избавить народы Европы от человека, принесшего им столько зла. Отношение Безухова к Наполеону, еще недавно столь восторженное, резко изменяется в дни Отечественной войны, и меняется оно под воздействием тех впечатлений, которые произвели на него Бородинское сражение, близкое общение с простыми людьми. Так же как и Андрей Болконский, Пьер совершает решительную переоценку личности Наполеона. Восхищение «наследником» революции уступает место ненависти к деспоту, злодею. Эти качества Наполеона раскрываются перед Пьером в ходе освободительной войны русского народа.

Оставаясь в Москве во время пленения ее французскими войсками, Безухов сталкивается со множеством неожиданных для него явлений, с противоречивыми фактами и процессами. С французским капитаном Рамбалем, которого Пьер спасает от смертельной опасности, у него устанавливаются добрые, человеческие отношения. Рамбаль испытывает доверие, чувство симпатии к Пьеру; тем же чувством, несмотря на все различие их отношения к жизни, отвечает ему и Безухов. Но очень быстро Пьер попадает в сферу действий той официальной наполеоновской государственно-военной машины, которая менее всего считалась с человеческим достоинством, беспощадно расправлялась со всеми теми, кто имел несчастье показаться почему-либо подозрительным.

На улицах Москвы Безухов наблюдает сцены разнузданного мародерства, сцены унижения и оскорбления русских людей завоевателями, сцены, вызывающие его возмущение и активный протест. Арестованный французскими военными властями, Пьер переживает трагедию человека, приговоренного к смертной казни за не совершенные им преступления, он испытывает глубочайшее душевное потрясение, наблюдая расстрел ни в чем не повинных жителей Москвы. И это торжество жестокости, аморальности, бесчеловечности подавляет Безухова. «С той минуты, как Пьер увидал это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой всё держалось и представлялось живым, и всё завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась

вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в бога... Прежде, когда на Пьера находили такого рода сомнения, сомнения эти имели источником собственную вину... Но теперь он чувствовал, что не его вина была причиной того, что мир завалился в его глазах, и остались одни бессмысленные развалины» (12, 44). Так же как и Андрей Болконский, Пьер остро воспринимает не только собственное несовершенство, но и несовершенство мира.

Из нового кризиса Безухов выходит с большим трудом. Преодоление его связано с увлечением Каратаевым, его отношением к жизни. Находящегося в плену у французов, истерзанного, измученного Пьера на время покоряет то спокойное, умиротворенное приятие мира, которое отличало Платона Каратаева; его восхищает незлобивость, безразличие к тяжелым обстоятельствам жизни, доброта Каратаева. Безухов проникается пассеистическим мироощущением его нового друга. Однако увлечение жизненной философией Каратаева отнюдь не исчерпывает сложного комплекса чувств, мыслей, стремлений Пьера после пережитых им душевных потрясений. Жизнь показывает Безухову существенные изъяны этой философии. Покорное приятие событий вовсе не предотвращает и не смягчает действий холодной военной наполеоновской машины. И одной из ее жертв становится кроткий, незлобивый Платон Каратаев: его расстреливают французские солдаты, выполняющие приказ командования об уничтожении больных и отстающих в пути пленных.

Тяжелые лишения и бедствия, испытываемые Безуховым в плену, заставляют его почувствовать и понять подлинную цену земных радостей, которые дарует человеку жизнь, природа. Удовлетворение насущных человеческих потребностей — к выводу Пьер — составляет основу не только человеческого существования, но и того счастья, к которому стремится человек. «Отсутствие страданий, удовлетворение потребностей и вследствие того свобода выбора занятий, т. е. образа жизни, представлялись теперь Пьеру несомненным и высшим счастьем человека. Здесь, теперь только, в первый раз Пьер вполне оценил наслаждение еды, когда хотелось есть, питья, когда хотелось пить, сна, когда хотелось спать, тепла, когда было холодно, разговора с человеком, когда хотелось говорить и послушать человеческий голос» (12, 97—98). Очень существенно, что рядом с естественными потребностями человека Безухов ставит свободу выбора занятий, свободу образа жизни. Все это придает представлениям Пьера о желаемом счастье не узкофизиологическое содержание, а характер живых стремлений к

полноте человеческого бытия, которые включают в себя ясно ощутимые социальные начала.

Именно в этом и выявляется отход Безухова от пассеистического каратаевского восприятия мира. В то же самое время Толстой отмечает, что новый взгляд Пьера на жизнь соединяется с иллюзиями, которые были свойственны ему и раньше. Выбор «занятия, т. е. жизнь, теперь, когда выбор этот был так ограничен, казался ему таким легким делом, что он забывал то, что избыток удобств жизни уничтожает всё счастье удовлетворения потребностей, а большая свобода занятий, та свобода, которую ему в его жизни давали образование, богатство, положение в свете, что эта-то свобода и делает выбор занятий неразрешимо-трудным, и уничтожает самую потребность и возможность занятия» (12, 98).

После возвращения из плена Пьер, мало изменившийся в своих внешних формах общения с людьми, во многом изменился нравственно, духовно. Перемена, происшедшая с Безуховым, по-своему метко была охарактеризована Наташей Ростовой. «— Знаешь, Мари,— вдруг сказала Наташа, с шаловливой улыбкой, которой давно не видала княжна Марья на ее лице.— Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани; ты понимаешь? — морально из бани. Правда?» (12, 223).

Сам Пьер, высоко ценя свое обновление, связывает его с отходом от привычного уклада жизни, преодолением установившихся форм мышления, действия. «Да ежели бы сейчас, сию минуту мне сказали: хочешь оставаться, чем ты был до плена, или с начала пережить всё это? Ради бога, еще раз плен и лошадиное мясо. Мы думаем, что как нас выкинет из привычной дорожки, всё пропало: а тут только начинается новое, хорошее. Пока есть жизнь, есть и счастье. Впереди много, много» (12, 222). Картинами, рисующими любовь Пьера к Наташе, его счастье, заканчивается четвертая часть последнего тома романа. Но развитие жизни, так же как и развитие героев, не прекращается. И это Толстой подчеркивает, раскрывая в эпилоге романа очень важную, новую ступень духовной эволюции Безухова.

Та потребность в действии, которая родилась у Пьера в дни войны, в дни Бородинского сражения, была приглушена последующими событиями его жизни, но полностью она не исчезла. Активное отношение к миру потенциально было заключено и в мыслях Пьера о свободе выбора образа жизни, и в оценках им привычных «дорожек». Это активное отношение к социальной действительности Толстой рисует в эпилоге, показывая в образе Безухова черты будущего декабриста. Гнев и возмущение Пьера

вызывают социальное разложение, политический гнет, который он наблюдает вокруг. «В судах воровство,— говорит Пьер Николаю Ростову,— в армии одна палка: шагистика, поселение — мучат народ; просвещение душат. Что молодо, честно, то губят!» (12, 283). Пьер убежден в том, что это бедственное состояние общества может быть преодолено усилиями честных людей, которые должны быть тесно связаны между собой уже потому, что существует близость и единство между людьми зла и порока. «Все видят,— заявляет Безухов,— что дела идут так скверно, что это нельзя так оставить, и что обязанность всех честных людей противодействовать по мере сил» (12, 282). Мысль об исправлении рода человеческого, давно волновавшая Безухова, получает в эпилоге романа свое выражение в виде действенного стремления к обновлению человека и общества, к устранению социального и политического гнета, стремления, которое может и должно объединить передовых людей общества.

И очень характерно, что в рассказе о новых исканиях Пьера еще раз возникает тема Платона Каратаева. «— Ты знаешь, о чем я думаю? — сказала она (Наташа.— *М. Х.*): — о Платоне Каратаеве. Как он? Одобрил бы тебя теперь?..

— Нет, не одобрил бы,— сказал Пьер, подумав.— Что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь. Он так желал видеть во всем благообразие, счастье, спокойствие, и я с гордостью бы показал ему нас» (12, 292—293). Предположительное неодобрение Каратаевым стремлений Пьера введено в повествование отнюдь не для негативного их освещения, а как раз с целью подчеркнуть их жизненную оправданность, их значительность. В том широчайшем развороте исторических событий, который предстает в «Войне и мире», в том отражении сложнейших исторических, психологических проблем, которое отличает это произведение, каратаевский идеал благообразия, спокойствия меньше всего мог стать позицией автора романа, исходной точкой зрения при обрисовке судеб народных и человеческих [1]. Общественная устремленность Пьера представляет собой не только итог его исканий, но и органическое звено в идейно-творческой концепции романа.

[1] Неправомерное отождествление каратаевских взглядов и воззрений Толстого до сих пор, к сожалению, встречается в критической литературе. А. Горелов в своей книге «Очерки о русских писателях» («Советский писатель», 1961), анализируя отмеченный эпизод из эпилога романа, исходит как раз из такого отождествления. Он пишет: «Толстой уверяет нас, что тщеславные государственные мысли Безухова — это и есть глупости и пустяки и их никак бы не одобрил Каратаев, а стыдливое смущение Наташи, ее слова о ребенке — настоящее и чистое» (стр. 529).

IX

Нравственные, социальные искания Андрея Болконского и Пьера Безухова невозможно рассматривать обособленно от изображения других основных героев романа-эпопеи, от обрисовки жизни в целом. Характеры Андрея Болконского, Пьера Безухова находятся в сложном психологическом взаимодействии между собой и с характерами таких героев, как Наполеон, Кутузов, Николай Ростов, Берг, Друбецкой, Наташа Ростова, Мария Болконская и другие.

Наполеон для Андрея Болконского и Пьера Безухова — это не только выдающаяся личность, которой они оба увлекались, но это и человек, принципы жизненного поведения которого они решительно отвергли в своих поисках истинно человеческих отношений. Более того, наполеоновские принципы и те новые нравственные идеалы, которые открыли для себя Болконский и Пьер Безухов,— это полюсы в потоке человеческих стремлений. Кутузову свойственно более глубокое понимание народного начала, чем Болконскому и Безухову даже в тот период их жизни, когда они отходят от индивидуалистических заблуждений и аристократических предрассудков. Но в то время, как кутузовское отношение к миру выявляется в значительной мере вне больших человеческих страстей, постижение Болконским и Безуховым новых нравственных идеалов происходит в глубокой внутренней борьбе, борьбе противоречивых чувств и мыслей.

Внутреннее сопоставление Андрея Болконского, Пьера Безухова с Николаем Ростовым естественно вырастает из различного их отношения к одним и тем же явлениям, и прежде всего к привычным нормам жизни, «порядку», к интеллектуальной свободе, к большим нравственным запросам.

Образы Берга и Друбецкого, близкие друг другу, изображены в романе в еще более тесном соотнесении с образами Андрея Болконского и Пьера Безухова. Берг и Друбецкой — это те люди молодого поколения, которые пристально наблюдают окружающий мир, но делают они это ради единственной цели — собственного «устроения» и «возвышения». В то время как Болконский и Пьер Безухов духовно порывают с аристократической средой, знатью, убеждаются в ничтожестве их жизни, Берг и Друбецкой жадно стремятся попасть в высшие круги общества, приобрести чины и состояния. Если путь одних — преодоление индивидуализма, то путь других — его апология.

Берг добивается успеха в жизни посредством того наивно-откровенного эгоизма, который соединяет в себе настойчивость, энергию с методической аккуратностью и исполнительностью.

С увлечением Берг рассказывает о том, «как переводом в гвардию он уже выиграл чин перед своими товарищами по корпусу, как в военное время ротного командира могут убить, и он, оставшись старшим в роте, может очень легко быть ротным...» (9, 72).

Стремясь «возвыситься», Берг страстно хочет быть похожим — по способу жизни, по всему своему облику — на людей высшего круга. Все усилия его направлены к осуществлению заветной мечты — ничем не отличаться от них. Индивидуализм Берга находит свое высшее удовлетворение в том, чтобы у него в доме было бы как у «всех»; но «все» для него — это люди аристократической среды. После женитьбы на графине Вере Ростовой Берг устраивает званый вечер, на который он возлагает большие надежды. «Несмотря на то, что разговор был очень нескладный и что Вера сердилась за вмешательство мужского элемента, оба супруга с удовольствием чувствовали, что, несмотря на то, что был только один гость, *вечер* был начат очень хорошо, и что вечер был, как две капли воды похож на всякий другой вечер с разговорами, чаем и зажженными свечами... За Борисом приехала дама с полковником, потом сам генерал, потом Ростовы, и вечер уже совершенно, несомненно стал похож на все вечера. Берг с Верой не могли удерживать радостной улыбки при виде этого движения по гостиной, при звуке этого бессвязного говора, шуршанья платьев и поклонов. Всё было, как у всех...» (10, 215).

Обладающий немалыми способностями Друбецкой осторожно и настойчиво прокладывает себе дорогу в высшие сферы, среду сильных мира сего. Его осторожность проистекает не от недостатка желания властвовать, а из стремления добиться возвышения наверняка, без малейшего риска. Мысль о вхождении в круг избранных, мысль о власти кружит голову Друбецкому, не лишая, однако, его осмотрительности, а лишь придавая всем его действиям изобретательную целеустремленность. В отличие от Берга, Друбецкой глубоко прячет свои эгоистические замыслы, стремится показать себя человеком дела. В умении использовать людей для своих корыстных целей Друбецкой похож на Василия Курагина. «Сближался он и искал знакомств только с людьми, которые были выше его, и потому могли быть ему полезны» (10, 88). Но Друбецкому отнюдь не свойственна курагинская пресыщенность жизнью. Он наслаждается каждым своим «завоеванием», каждым своим успехом. И чем больше эти успехи, тем шире становятся его замыслы. Но все они неизменно связаны с «устроением», с жаждой богатства и власти. Отличительную черту Берга и Друбецкого составляет умение

достигать своих целей посредством обезличивания себя, посредством приобретения защитной окраски, примет, свойственных определенному кругу людей. И эта утеря индивидуального, личного представляет собой одну из форм развития индивидуализма, обособления человека от подлинных ценностей жизни.

Сопоставление стремлений Пьера Безухова и Андрея Болконского с разнообразными стремлениями других героев «Войны и мира», соприкосновение их с различными сторонами действительности раскрывают не только неустроенность мира, не только ложность индивидуалистических принципов и идеалов, но и напряженные поиски возрождения человека. И Андрей Болконский, и Пьер Безухов — каждый своим путем — приходят к убеждению, что истинное благо жизни заключено отнюдь не в том, чтобы жить лишь для себя, пренебрегая судьбами других людей либо заставляя их служить своим эгоистическим целям. Призвание человека как раз и состоит в том, чтобы соединить свою жизнь с жизнью других людей, приносить им благо, добро, отвергая то, что духовно уродует их, мешает развитию подлинной гуманности. И здесь выявляется не только результат исканий отдельных героев, но и тот общий взгляд на жизнь, который нашел свое отражение в различных частях романа.

Раньше мы уже говорили об идеях служения благу других людей, идеях самоотвержения, в своеобразной форме выраженных в «Казаках», а затем в замысле «Декабристов». Но особенно широко идеи самоотвержения развиты в «Войне и мире»,— вспомним сцены, изображающие поступки отдельных действующих лиц романа, так же как и их отношение к миру в целом. Поиски путей обновления человека, как они отразились в «Войне и мире», близко соприкасаются с идеями самоотвержения, но ими не ограничиваются.

Возрождение человека — в представлении Толстого этого периода — неотделимо от расцвета «естественных» отношений, «естественных» чувств. Жизнь ради блага других отнюдь не исключала полноты человеческого бытия и как раз предполагала его. Преодоление индивидуализма, по убеждению Толстого, и было в то же самое время отстранением от искусственных навыков мысли, ложных чувств, от искусственной жизни в целом. Именно отрешение от индивидуалистических принципов и идеалов и означало широкое проявление человеческих сил и возможностей. Отказ от признания своего «я» центром вселенной и раскрывает перед человеком богатство окружающего его мира, красоту жизни. Устранение индивидуалистических шор позволяет индивидууму стать человеком и в его отношении к

природе, и в отношениях к людям. Если в «Казаках» мера «естественности» героев определялась прежде всего их близостью к природе, то в «Войне и мире» «естественность» действующих лиц романа — это одновременно и полнота их человеческого бытия, и способность служения благу других людей.

Поиски истинно человеческих начал жизни заключали в себе не только оценку стремлений личности, но и оценку состояния общества. И именно потому, что искания передовой личности были обусловлены самой действительностью, именно потому, что они затрагивали сложнейшие проблемы человеческого бытия, общественная жизнь и человек представали у Толстого в своих широких и противоречивых связях. Толстой не ограничивается изображением воздействия того, что можно было бы назвать ближайшей средой, он раскрывает облик героев в свете ведущих тенденций эпохи. Вся логика художественного повествования в «Войне и мире» показывает, что возрождение человека возможно лишь на основе восприятия народных идеалов и стремлений. Отсюда и возникает то критическое освещение общественной действительности, которое составляет одну из характерных черт «Войны и мира».

Что касается путей преодоления всего того ложного, искусственного, несправедливого, что содержит в себе общественная жизнь людей, путей утверждения новых принципов и форм человеческих отношений, то тут позиция Толстого в шестидесятые годы не отличалась определенностью. Писатель видел возможность обновления жизни и человека, с одной стороны, в целеустремленной социальной деятельности, активном преодолении зла, борьбе с ним, которая объединяет вокруг себя всех сторонников добра и справедливости. Именно этот путь избирает для себя Пьер Безухов. Но вместе с этим Толстой развивает мысли о нравственном совершенствовании человека как средстве устранения социального зла, мысли, ясно сказывающиеся в изображении жизненных исканий Андрея Болконского.

Но как бы ни противоречива была позиция писателя в отношении способов и средств преодоления общественных противоречий, идеи возрождения человека являлись тем общим принципом, той главенствующей точкой зрения, которые находят свое выражение как в творческой концепции романа, так и в освещении отдельных явлений жизни. Для характеристики этого общего взгляда писателя на действительность очень интересны его суждения о своем духовном развитии. «Человек,— писал Толстой,— переживает 3 фазиса... Первый фазис: человек живет только для своих страстей: еда, питье, веселье, охота, женщины, тщеславие, гордость и жизнь полна. Так у меня было

лет до 30... потом начался интерес блага людей, всех людей, человечества (началось это резко с деятельности школ, хотя стремление это проявлялось кое-где, вплетаясь в жизнь личную и прежде)» (50, 170).

«Интерес блага людей» в жизни и творчестве Толстого, при всем его индивидуальном своеобразии, не был, однако, выражением только личных особенностей писателя; тут ясно сказались некоторые существенные тенденции эпохи. Возникновение и развитие идей жизни для других тесно связано с тем освободительным движением, которое ставило своей великой целью достижение общего блага.

И хотя Толстой отстранялся от участия в широкой общественно-политической борьбе, освободительное движение оказывало на него сильнейшее влияние. И здесь существенное значение имело сближение писателя с народной средой в процессе педагогических занятий, глубокое восприятие ее нужд и интересов.

X

Изображение Толстым в исторической эпопее взаимосвязей личного и социального, столкновений индивидуалистического и народного, психологии индивидуальной и массовой явилось выдающимся завоеванием русской и мировой художественной литературы, обозначало собой новый этап в их развитии. Блистательное художественное новаторство Толстого опиралось на замечательные творческие достижения его предшественников, проявившиеся отнюдь не только в исторических жанрах.

Русская литература первой половины, середины XIX века была насыщена пафосом борьбы за права личности и народа. На рубеже между романтическим периодом ее развития и утверждением реализма высятся такие замечательные художественные создания, как «Горе от ума» и «Борис Годунов». Одно из них содержит в себе страстную защиту человеческой личности, ее прав на свободу и независимость, полное раскрытие ее сил. В другом изображено столкновение противоборствующих социальных сил, глубокое противоречие между самодержавной властью и народом. Каждое из этих произведений выражало глубокие народные стремления, идеи освободительного движения. И вместе с тем «Горе от ума» и «Борис Годунов» положили основание разным линиям в русском критическом реализме, которые до пятидесятых годов прошлого века существовали в известной мере обособленно одна от другой.

Тема судеб народа, его прошлого и настоящего после «Бориса Годунова» свое разностороннее освещение получила в «Тарасе Бульбе» и «Капитанской дочке», в «Истории села Горюхина» и «Вадиме», в «Записках охотника» и произведениях Некрасова («Размышления у парадного подъезда», «Медвежья охота», позже «Кому на Руси жить хорошо»). От изображения событий прошлого, в которых с особой определенностью выявились скрытые в народе силы, русская литература пришла к смелому показу его бедственного состояния, подневольного положения в николаевской империи. Глубокое сочувствие страданиям народа, восхищение его богатой одаренностью, его потенциальными возможностями сливались в творчестве выдающихся русских писателей первой половины XIX века с осознанием необходимости глубоких перемен в общественной жизни страны; сочувствие это перерастало в пафос борьбы за народное освобождение.

После «Горя от ума» тема личности, ее взаимоотношений с обществом долгое время оставалась в центре внимания русской литературы. Пытливо изучая жизненные процессы, русские художники слова — и прежде всего Пушкин, Лермонтов, Герцен, Тургенев — нарисовали целую галерею образов лишних людей, людей, сломанных жизнью, искалеченных общественной средой. И в этом с новой стороны отразился острый протест против социального уклада. Лишний человек обычно не удовлетворен жизнью и в то же самое время пассивен; внутренне не принимая окружающей пошлости, он влачит ничтожное существование. Обладая нередко незаурядными способностями, лишний человек в том мире, в котором он жил, не может найти им подлинного применения. Психологический облик лишнего человека прекрасно характеризуют слова Печорина, сопоставляющего свою судьбу, судьбу своего поколения с более удачливыми предками: «Мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья...»[1]

Почти одновременно с появлением в литературе лишних людей возникает образ маленького, униженного человека. В том же году, когда был завершен «Евгений Онегин», в котором впервые был изображен разочарованный герой, человек с «холодной душой», написана и повесть «Станционный смотритель»,

[1] М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6-ти томах, т. 6. Изд-во АН СССР, М.— Л. 1957, стр. 343.

познакомившая читателей с «мучеником 14-го разряда» — Симеоном Выриным. В ином плане и в более остром социальном звучании, чем в «Станционном смотрителе», тема маленького человека была освещена Гоголем в «Невском проспекте», «Записках сумасшедшего» и особенно в «Шинели». Образы маленьких, униженных людей привлекали затем пристальное внимание Некрасова («Убогая и нарядная», «Несчастные», «О погоде», «В больнице»), Достоевского («Бедные люди», «Господин Прохарчин», «Слабое сердце», «Неточка Незванова», «Униженные и оскорбленные»), Тургенева («Нахлебник»), Островского («Бедность не порок», «Воспитанница»).

В отличие от лишнего человека, вскормленного барской средой, маленький человек, часто обладавший дворянским званием, по образу жизни, по своему месту в обществе принадлежал к социальным низам. Герои Гоголя, Достоевского, Некрасова неизменно испытывают суровые материальные лишения, безуспешно борются с постоянной нуждой. Они обречены на горькое, безрадостное существование, обречены в силу своего положения незаметных тружеников, людей, находящихся на нижних ступенях общественной лестницы. Но не только бедность, тяжелая борьба за существование приносят им страдания. Не в меньшей мере, чем от бедности, герои Гоголя, Достоевского и Некрасова страдают от унижения их человеческого достоинства, от того превращения человека в ненужную ветошку, которое стало постоянным уделом маленьких людей.

Подавление человека ведет к его обезличиванию, но оно же порождает и страстный протест обездоленных людей. Тенденция обезличивания униженного человека была глубоко раскрыта Гоголем, рождение протеста замечательно показали ранний Достоевский и особенно Некрасов.

Развитие буржуазных отношений в России, воздействие духа меркантильности на поместных владетелей — «хозяев жизни» — обусловили те социальные процессы, появление тех характеров, которые с гениальной силой изображены Гоголем в «Мертвых душах». Общественный паразитизм в соединении с ненасытной жаждой накопления, возникшей в обстановке кризиса старого порядка,— источник низменных побуждений героев «Мертвых душ», их духовного оскудения, их нравственного уродства. Гоголь раскрыл страшное падение человека, объятого меркантильными интересами, отделившего себя от мира. Деградация человеческой личности, показанная Гоголем, заключается не только во власти над ней корыстных побуждений, не только в погружении в тину мелочей, но и в неспособности ее к творческому деянию, какому-либо труду ради блага страны.

Рождение «нового» порядка, бурный рост капитализма в России создали очень сложные взаимоотношения между личностью и обществом. Рядом с гоголевскими мертвыми душами в русской литературе сороковых — шестидесятых годов мы видим глубокое отражение буржуазного хищничества, индивидуалистического эгоцентризма. Пьесы Островского, начиная с комедии «Свои люди — сочтемся», в значительной своей части были посвящены изображению того еще нередко полупатриархального, заскорузлого буржуа купеческого типа, который проявляет незаурядную энергию для того, чтобы приумножить свои богатства, стать новым «хозяином жизни»,— буржуа, который принцип «человек человеку волк» признает главным основанием общественного бытия. Образы людей буржуазно-хищнического склада ярко нарисовал Некрасов («Секрет»).

Новые формы жизни породили и тех приверженцев крайнего индивидуализма, которых с такой силой изобразил Достоевский. В годы, когда Толстой писал «Войну и мир», Достоевский создал «Преступление и наказание», произведение, в котором он открыл глубины индивидуалистической психологии. В отличие от низменных эгоистов и циников, главный герой «Преступления и наказания» — Раскольников — становится защитником индивидуализма из-за «идеи». Раскольников хорошо знает темные стороны, изъяны жизни, бедствия, страдания маленького человека, они обильно вышали и на его долю, долю близких ему людей, испытывающих безжалостные удары судьбы. Но именно эти огромные трудности жизни, ее безобразие, унижение человека и служат источником индивидуалистической философии героя Достоевского.

Пристально вглядываясь в современную действительность, размышляя над фактами и событиями истории, Раскольников приходит к убеждению, что все люди делятся на два разряда: низший, к которому принадлежат натуры обыкновенные, ничем не выделяющиеся, те, что «живут в послушании и любят быть послушными», и высший разряд — люди необыкновенные, те, кто преступает закон, те, кто не считает себя связанным общественными установлениями или существующими человеческими нормами. «Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели». Наиболее интересным и значительным среди людей высшего разряда Раскольников считал Наполеона.

Очень характерно, что наполеоновская тема одновременно возникает на страницах исторического романа и романа, посвященного современности. Наполеон для Раскольникова не только необыкновенная личность, но и своеобразный эталон поведения.

Решая проблему — человек он или вошь, может ли он преступить закон или нет, герой Достоевского примеряет свои замыслы к способам действия Наполеона, хочет взглянуть на свое положение «глазами» человека высшего разряда. «Я задал себе один раз такой вопрос,— признается Раскольников Соне Мармеладовой: — что если бы, например, на моем месте случился Наполеон, и не было бы у него, чтобы карьеру начать, ни Тулона, ни Египта, ни перехода через Монблан, а была бы вместо всех этих красивых и монументальных вещей, просто-запросто, одна какая-нибудь смешная старушонка, легистраторша, которую еще вдобавок надо убить, чтоб из сундука у ней деньги стащить (для карьеры-то, понимаешь?), ну, так решился ли бы он на это, если бы другого выхода не было?»

После раздумий Раскольников твердо решает, что Наполеон ни мгновения не колебался бы сделать это: «...не только его не покоробило бы, но даже и в голову бы ему не пришло, что это не монументально... И уж если бы только не было ему другой дороги, то задушил бы так, что и пикнуть бы не дал, без всякой задумчивости! Ну и я... вышел из задумчивости... задушил... по примеру авторитета». Связь индивидуалистической философии и практики Раскольникова с темой Наполеона раскрывается здесь очень своеобразно и глубоко. Достоевский шел совсем иным путем в освещении явлений жизни, чем Толстой. Но как ни различны были эти два гениальных художника, сколь ни своеобразны одновременно созданные произведения,— оба они видели в Наполеоне знамение новой эпохи, в развитии индивидуализма— одну из характерных ее черт.

Русская литература сороковых — шестидесятых годов показала и тех новых героев, которые весьма существенно отличаются как от буржуазных дельцов, так и от разного рода индивидуалистов. Это разночинцы, люди демократической закваски, демократических стремлений. Привлекательные образы таких людей создал Герцен в романе «Кто виноват?». В «Месяце в деревне» и особенно в «Отцах и детях» Тургенев нарисовал глубокие и сильные характеры разночинцев. Страстной убежденностью в своих идеалах, уверенностью в своих силах обладают молодые разночинцы в «Что делать?» Чернышевского. Романы Тургенева и Чернышевского широко отразили защиту молодым поколением новых принципов жизни, новой морали, противопоставленных взглядам, образу жизни дворянского общества.

Роман-эпопея Толстого находится как бы на скрещении многих литературных путей. Он близко соприкасается с рядом замечательных произведений русской литературы первой половины XIX века как в изображении судеб народа, так и в обрисовке путей развития личности. «Война и мир» явилась своего рода синтезом тех двух линий критического реализма, начало которым было положено «Горем от ума» и «Борисом Годуновым»,— синтезом, заключавшим в себе не только дальнейшее развитие уже так или иначе намеченных тем, но и глубокое освещение новых проблем, раскрытие новых образов.

Необыкновенно широко Толстой показал судьбы народа, его патриотический подъем, его героический пафос. И вместе с тем он разносторонне нарисовал судьбы множества людей. Человеческие индивидуальности самых разных психических складов, мировоззрений вступают в тесное соприкосновение с разнообразными явлениями действительности. Писатель отразил поиски передовыми людьми эпохи своего места в жизни, их столкновения с застойным общественным укладом, он раскрыл их отношение к важнейшим проблемам человеческого существования, ту переоценку жизненных ценностей, которую они осуществляют. Судьбы народа и судьбы отдельных героев в «Войне и мире» тесно переплетаются между собой.

Социальные и философские искания личности, как они отразились в русской литературе первой половины XIX века, развивались, в сущности, вне близких связей с народной жизнью. Характеризуя тот тип людей, который запечатлен в образе Онегина, Герцен писал: «Молодой человек не находит ни малейшего живого интереса в этом мире низкопоклонства и мелкого честолюбия. И однако именно в этом обществе он осужден жить, ибо народ еще более далек от него. «Этот свет» хотя бы состоит из падших существ одной с ним породы, тогда как между ним и народом ничего нет общего» [1]. Герои Толстого, такие, как Болконский и Пьер Безухов, не только стремятся сблизиться с народом, но видят в нем источник и основу обновления мира. Народно-патриотические стремления, несокрушимый дух русского народа выражают люди разного положения в обществе — Кутузов, Тушин, Тимохин, Багратион, Тихон Щербатый, Денисов. Живая внутренняя связь с народом и определяет их духовный облик, их поведение в грозные дни Отечественной войны. Стихийное тяготение к народному, инстинктивное понимание народной культуры выявляется и в образе Наташи Ростовой. Все это показывает широту связей ряда героев «Войны и мира» с существенными проявлениями народной жизни, все это характеризует новаторское отражение Толстым исторической действительности.

---

[1] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 7. Изд-во АН СССР. М. 1956, стр. 205.

Развенчивая искусственную жизнь привилегированных слоев общества, тупых рутинеров, эгоистов, разного рода «устроителей», Толстой развивал и обогащал традиции предшествовавшей ему русской литературы, горячо выступавшей против социального зла. Но особенность толстовского изображения действительности в «Войне и мире» состоит как раз в том, что оно проникнуто идеями возрождения человека. Косным, «недвижным» характерам, эгоизму и меркантильности писатель противопоставил героев, которым свойственны глубокие человеческие чувства и мысли. Рядом с людьми ложных интересов, искусственной жизни он рисовал людей с их естественными переживаниями и стремлениями. Показ эгоцентризма, карьеризма, хищничества сталкивается в «Войне и мире» с изображением самоотверженности героев ради общего дела, с горячим желанием передовых умов эпохи найти пути служения благу других людей.

С новой стороны Толстой осветил измельчание личности, стирание человеческой индивидуальности, выражающееся в постоянном тяготении некоторых героев романа к тому, чтобы быть неотличимыми от «всех», от власть имущих. И вместе с этим писатель необыкновенно глубоко отразил историческую потребность в развитии всего истинно человеческого, и не только отразил саму потребность, но и показал силу, красоту подлинно человеческих стремлений. Толстовское изображение действительности ни в какой степени не умаляло громадных художественных открытий Гоголя, Некрасова, Достоевского, касающихся обезличения, обесценения человека; исходя из этих открытий, автор «Войны и мира» показал жизнь с иных позиций. Идеи обновления жизни и человека значительно расширили горизонты литературы, обогатили ее. И в этом плане также отчетливо выявляется новаторское значение исторической эпопеи Толстого.

Говоря о своеобразии обрисовки действующих лиц в «Войне и мире», мы отнюдь не упускаем из виду того обстоятельства, что герои Толстого, в смысле своей принадлежности к определенной эпохе, являются как бы предшественниками героев Пушкина, Лермонтова, Тургенева. Однако эти хронологические соотношения не имеют решающего значения. В историческом движении литературы творческие обобщения Толстого представляют собой дальнейшее развитие художественного опыта Пушкина, Лермонтова, Гоголя, являются крупнейшим этапом художественного освоения мира. Мы уже отмечали то, что Толстой, вовсе не модернизируя эпоху 1805—1820 годов, раскрыл в ней те коренные черты и свойства, которые характеризуют громадный исторический период времени.

Создавая «Войну и мир», писатель слил воедино опыт исторический и опыт своей эпохи, находившейся в живой преемственной связи с недавним историческим прошлым. Именно поэтому художественные обобщения романа-эпопеи подводили своего рода итог многим творческим исканиям выдающихся русских писателей первой половины XIX века. Именно поэтому роман Толстого стал явлением громадного исторического и художественного значения.

XI

Органическими представляются связи «Войны и мира» с развитием не только русской, но и западноевропейской, мировой литературы. Привлекавшая внимание Толстого проблема «естественного» человека в своем специфическом содержании широко разрабатывалась западноевропейскими писателями XVIII века (Дефо, Филдинг, Вольтер, Руссо и другие). Развитие этой темы было тесно связано с критическим освещением сословно-иерархических отношений, тех бесконечных канонов, различного рода незыблемых правил, которым была подчинена жизнь людей различных общественных групп в феодальном обществе. Системе строгой регламентации, социальным ограничениям, культу ранга прогрессивные писатели противопоставляли идеал независимого, свободного, деятельного человека, такого, каким, по их убеждению, его создала природа. Однако «естественный» человек в литературе XVIII века представал либо в виде предприимчивого одиночки, который удачливо проходит через многие жизненные испытания, либо в облике неиспорченного создания природы, существа, далекого от привычных взглядов, принципов жизни феодального общества, либо, наконец, в качестве героя, который был идеализированным воплощением буржуазно-мещанских добродетелей. Большие и малые робинзонады, по глубокому замечанию Маркса,— это «предвосхищение «гражданского общества», которое подготовлялось с XVI века, а в XVIII веке сделало гигантские шаги на пути к своей зрелости» [1].

«Естественный» человек, каким он представлялся Толстому, совершенно не похож на Робинзона или, скажем, на вольтеровского Простака. Он не мыслится одиночкой, обособленным от других людей существом; это личность, для которой интересы общей жизни столь же естественны и органичны, как другие ее духовные потребности. «Естественный» человек Толстого не

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 709.

просто отказывается понимать, как неиспорченное дитя природы, формы жизни, установления цивилизованного общества: он знает их хорошо, отрицает их, но стремится не в прошлое, а в будущее. «Меня сравнивают с Руссо,— отмечал Толстой в своем дневнике позднего периода.— Я много обязан Руссо и люблю его, но есть большая разница. Разница та, что Руссо отрицает всякую цивилизацию, я же отрицаю лжехристианскую. То, что называют цивилизацией, есть рост человечества. Рост необходим, нельзя про него говорить, хорошо ли это или дурно. Это есть,— в нем жизнь. Как рост дерева. Но сук или силы жизни, растущие в суку, неправы, вредны, если они поглощают всю силу роста» (55, 145).

Буржуазная цивилизация, сформировавшаяся в своем классическом виде на Западе уже в первой половине XIX века, выявила очень сложный и противоречивый характер взаимоотношений личности и общества. Стендаль был тем великим писателем-реалистом, кто одним из первых глубоко отразил некоторые из этих противоречивых отношений. Герой его романа «Красное и черное» Жюльен Сорель — выходец из трудовой крестьянской семьи — испытывает глубокую неприязнь к богатым и знатным и одновременно страстное желание войти в их среду, стать равным им, завоевать себе положение, которое позволит ему быть независимым, влиять на ход общественных событий. Сорель — горячий поклонник Наполеона, чей образ постоянно витает перед его умственным взором как образ человека, много желавшего и умевшего достигать того, к чему стремился.

Внутренняя гордость и умение смирить себя, страсть и расчет, искренность и притворство живут вместе в душе героя Стендаля. Вдохновляемый большими честолюбивыми замыслами, Жюльен Сорель постепенно осваивает сложную «технику» лицемерия и коварства, игры на человеческих слабостях и живых чувствах. Ради осуществления поставленных целей Жюльен готов выдержать и выдерживает любой искус, он умело приспособляется к любой обстановке, прекрасно используя возможности каждого нового своего положения для продвижения вперед, сохраняя в то же время свойства смелого, оригинального человека, проницательно оценивающего явления жизни. Сорель проходит три больших круга, поднимаясь от низов в среду именитых людей. И чем выше поднимается он, тем глубже проникает в него тлетворное влияние мира знатных и благоденствующих.

Неожиданный поворот в судьбе Сореля, потрясения, которые он испытывает, повергают его в состояние горького разо-

чарования, заставляют по-иному оценить и свой жизненный путь, и людей, с которыми он сталкивался. Однако Сорель, которому угрожает смертная казнь, не хочет бороться за свою жизнь; вокруг он не видит ничего, что могло бы снова увлечь его, что стало бы его новой верой, новым источником его энергии, его деяний. Разочарование в честолюбивых замыслах раскрывается как равнодушие к самой жизни. Крушение индивидуалистических мечтаний для героя Стендаля равно утере внутренней точки опоры. Мудрость великого художника слова выразилась, в частности, и в том, что он не повел Жюльена Сореля по пути исправления, которое могло лишь нарушить органичность этого замечательного художественного образа.

Разгул буржуазно-индивидуалистической стихии в тот период, когда капитализм на Западе совершал свое победное шествие, поразительно ярко нарисовал Бальзак. В его произведениях мы встречаемся с разнообразными характерами дерзких хищников, широко шагающих по жизни, жадных скопидомов, посвятивших себя угрюмому служению золотому тельцу, людей, завоевавших свое место под солнцем или стремящихся это сделать, но терпящих жестокое поражение, благородных мечтателей и прожженных циников.

Лучше, чем кто-либо из его современников, Бальзак показал ту глубокую перестройку жизни, которая происходила в условиях торжества капитализма, неотразимую власть золота, распространяющуюся на самые различные сферы человеческой деятельности. Писатель часто изображает столкновение людей чистых, честных с миром оборотистых хищников, дельцов, продажных карьеристов, которые определяют основной тон общественной жизни, выражают его господствующие начала.

«Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок» рисуют очень выразительную в этом плане историю жизни Люсьена Шардона. Это история «воспитания» юного и наивного мечтателя, «воспитания» в духе буржуазной аморальности, беспринципности, история утраты душевной чистоты, жизненных иллюзий. Выросший в патриархальной среде провинциального городка, одаренный юноша Люсьен Шардон жадно стремится к большим свершениям; преисполненный романтических надежд, он приезжает в Париж, где сразу же сталкивается с очень сложными процессами жизни. Он попадает в круг людей «нового» склада, охваченных ажиотажем приобретения, лихорадочно делающих карьеру. Люсьен Шардон соприкасается и с передовой молодежью столицы.

Пораженный аморальностью, царящей в деловых кругах, прессе, Люсьен, чье журналистское дарование было быстро оце-

нено, пытается противопоставить всему этому свою независимую позицию, но недолго удерживается на ней. Он легко усваивает те формы жизненного поведения, которые отличают людей «нового» склада, перенимает качества, присущие им. Из наивного мечтателя он превращается в человека, постигшего многие тайны буржуазной «цивилизации», обильно наделенного ее пороками.

Бальзак изображает в своих произведениях разные проявления этого типического процесса, который представляется своеобразной переплавкой людского материала в горниле «нового» порядка, переплавкой в соответствии с характером сложившихся социальных отношений, новых норм жизни. Рядом с образами Гобсека, банкира Нюсингена, Гранде предстают образы людей, которые под воздействием обстоятельств, широко распространенного примера приспособляются к господствующему порядку вещей, становятся неотъемлемой его частью.

Среди огромного количества разнообразных характеров внимание Бальзака привлекали люди, которым чужды меркантильные веяния эпохи. «Бальзак искал носителей принципов «внебуржуазного существования» в «образцах семейной добродетели» (оба Бирото, Давид Сешар, Евгения Гранде), он искал их в религии (священник Бонне), у представителей правосудия (судья Попино), у людей, преданных заботам об общественном благе, защитников народных прав (Низрон, Мишель Кретьен), у деятелей типа доктора Бенаси, у ценителей прежуазного существования» очень ясно подчеркивают основные тенденции времени, раскрытые писателем. Решительно не принимая нового порядка, Бальзак широко отразил его победу, влияние на человека его антигуманистических законов.

Движущее начало общества, характерные черты людей нового времени проникновенно, под своим особым углом зрения обрисовал Диккенс. И великий английский реалист был потрясен мощным разливом эгоизма, который он наблюдал в современной ему жизни. Одна из основных тем его творчества — противоречие между богатством и бедностью. Именно эгоизм богатства, эгоизм стяжателей привлекал прежде всего внимание Диккенса. Писатель показал ту многоликую подлость, которая неотделима от деятельности «рыцарей» чистогана. «Предательство, обман, низкие поступки, ненависть к действительным или воображаемым противникам, добивающимся моих

[1] А. Ф. Иващенко, Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции, Изд-во АН СССР, М. 1955, стр. 36.

милостей, корысть, ложь, низость и раболепство... вот те прелести, какие вывело на чистую воду мое богатство. Брат против брата, дитя против отца, друзья, попирающие ногами своих друзей,— вот зрелища, сопровождающие меня на моем пути»,— говорит один из героев романа «Мартин Чезлвит».

В произведениях Диккенса эгоизм, зло существуют рядом с предельным бескорыстием и самоотверженностью. Мир как бы делится на две равные части; в одной из них господствуют меркантильные страсти, другая живет под знаком чувств любви, дружбы, под знаком добра и взаимопомощи. В том же «Мартине Чезлвите» силы эгоизма и зла представлены Джонасом Чезлвитом, Пекснифом, Монтегю Тиггом, Неджетом, Мартином Чезлвитом-старшим; любовь и самоотвержение отражены в образах Мэри Грехем, Тома Пинча и его сестры Руфи, Марка Тэпли, Джона Вестлока. Аналогичные сопоставления развиваются и в других произведениях писателя.

И если Бальзак рисовал трагическое «перевоспитание» человека в духе буржуазных норм, то Диккенс очень часто изображает перерождение эгоистов и стяжателей в добродетельных людей. Перерождение это обычно происходит под влиянием высоких примеров любви и бескорыстия, под влиянием людей, чьи благородные качества выдерживают самые тяжелые испытания. И это — при всей страстности и глубине осуждения социальных пороков — переносило центр тяжести в область индивидуальных психологических прозрений, индивидуальных решений.

Значительное место в западноевропейской литературе первой половины и середины XIX века занимает тема прозаизма жизни и связанного с ним измельчания человека. Образы людей, утерявших цельность, внутреннюю силу, нередко изображали Мериме и Флобер. С особой выразительностью тема прозаизма жизни, бескрылости человека развита в романе Флобера «Воспитание чувств», опубликованном почти одновременно с «Войной и миром». Отличительные черты Фредерика Моро, героя «Воспитания чувств»,— инертность, безволие. Питая романтическую страсть к замужней женщине, Фредерик не находит в себе ни решимости признаться ей в своих чувствах, ни силы побороть их. Смелые, мужественные поступки органически чужды Фредерику, человеку, склонному к созерцательному восприятию жизни, мирному бюргерскому существованию.

Фредерика увлекают искусство, наука, деловая жизнь, но ни в одной из этих областей он не доводит до конца свои начи-

нания, не в состоянии создать что-либо заметное. Обстоятельства жизни сталкивают Моро с крупными политическими событиями, но он остается сторонним их наблюдателем, избегая какого-либо участия в них. В «Воспитании чувств» отражены не только серость, обыденность жизни героя, но и кризис творческой активности, кризис действия.

Характеры инертные, лишенные внутренней цельности, Мериме нарисовал в таких своих произведениях, как «Партия в триктрак», «Этрусская ваза». Рядом с этим новеллы «Матео Фальконе», «Коломба», «Кармен» показывают людей сильной воли, сильных чувств. Герои этих новелл были взяты из народной среды. Тот высокий эмоциональный накал, который характеризует их, выявляется преимущественно в рамках патриархально-родового уклада жизни. Смелость, чувства независимости и чести, свойственные им, сформировались в обстановке не тронутого «цивилизацией» быта. Внутренняя энергия таких героев, как Фальконе и Коломба, направлена прежде всего на сохранение чистоты, крепости патриархально-родовых отношений, которые вместе со строгими моральными требованиями к человеку несут с собой жестокость, постоянную борьбу, основанную на принципах кровавой мести. Чувство свободолюбия, присущее героине из народной среды, яркое отражение получило в повести «Кармен»; однако мотивы экзотичности и здесь выступают очень ясно, подчеркивая необычность героев, их отношений.

Многие темы, волновавшие Стендаля, Бальзака, Диккенса, Флобера, Мериме, находят свое продолжение в творчестве Толстого, в частности в «Войне и мире». Это и темы индивидуалистического тщеславия, и проблемы соотношения в человеке добра и зла, жизненных истоков силы и безволия, и многие другие. Гигантская мощь Толстого в том и заключается, что, опираясь на многосторонние идейно-художественные искания предшествовавшей литературы, он дал то новое и глубокое освещение жизни, которое укрепляло веру в человека, открывало новые возможности и перспективы его развития, являлось могучим стимулом движения к справедливым социальным отношениям.

От романов Стендаля и Бальзака «Войну и мир» отличает тот пафос нарастающего сопротивления господствующим индивидуалистическим принципам жизни, которым пронизан роман Толстого. Автор «Войны и мира» широко показывает подчинение людей этим принципам, рисует разнообразные формы такого подчинения, но он видит и другое — отход от них людей, воспринимающих народные стремления и чаяния. При всей

удивительной объемности толстовского изображения господствующих форм жизни, «Война и мир» раскрывает не только их силу, но и историческую их несостоятельность. Показ перевоспитания личности в духе буржуазной морали сменяется поисками путей возрождения человека. Рядом с темой эгоизма в толстовской эпопее важнейшее место занимает отражение народной героики, того самоотвержения, которое становится нормой человеческого поведения.

Высоко ценя Диккенса, его образы простых людей, являющихся носителями положительных начал, Толстой по-иному, чем Диккенс, освещает проблему соотношения добра и зла в жизни общества. В то время как у Диккенса бескорыстие, самоотвержение, взаимопомощь существуют независимо и даже обособленно от всего того, что порождено социальным злом, Толстой показал взаимосвязь этих разнородных явлений; без устранения жизненных форм, порождающих зло, невозможно развитие добра. И именно поэтому обновление человека — это не просто отказ от его личных заблуждений, это одновременно с тем и отстранение от принципов жизни господствующих слоев общества.

Толстой вовсе не избегал изображения характеров слабых, инертных, они показаны и в «Войне и мире», но центральное место в романе-эпопее занимают характеры, отличающиеся глубоким восприятием жизни, характеры людей пытливой мысли, больших нравственных запросов. Выдвижение на первый план этих героев, соединение общественно значимого и личного, нравственных и социальных проблем определяет различие между «Воспитанием чувств» и «Войной и миром». В известной мере, так же как и Мериме, Толстой в «Казаках» восхищался стихийной непосредственностью и силой героев, выросших вне «цивилизованного» общества. Однако в «Войне и мире» писатель пошел значительно дальше, он охарактеризовал простых людей, народ как реальную силу исторического развития, показав, что вне связи с народной жизнью невозможно подлинное развитие личности.

Глубина художественных обобщений «Войны и мира», их огромное новаторское значение свидетельствуют не только о гениальной одаренности Толстого, многогранности его связей с жизнью, но и об особенностях того времени, в котором он жил. Эпоха 1861—1904 годов была временем подготовки первой русской революции, временем быстрого развития освободительного движения. «Война и мир», созданная в шестидесятые годы, отражает глубокое воздействие на писателя освободительных идей, чувств и мыслей широких слоев народа.

М. Горький, рассказывая о постоянном интересе В. И. Ленина к художественному творчеству Толстого, приводит замечательные высказывания Владимира Ильича о писателе, которые связаны как раз с «Войной и миром»: «Какая глыба, а? Какой матерый человечище! Вот это, батенька, художник... И — знаете, что еще изумительно! До этого графа подлинного мужика в литературе не было»[1]. На рубеже двух эпох Толстой остро ощутил, увидел рост мощных сил, противостоящих как старому, феодальному, так и новому, буржуазному порядку. И это нашло свое замечательное отражение и в воссоздании народного героического подъема в период Отечественной войны, и в обличительном пафосе «Войны и мира», и в раскрытии идей возрождения человека.

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 17, Гослитиздат, М. 1952, стр. 39.

Глава четвертая

«АННА КАРЕНИНА»

I

Историческое прошлое России продолжает живо интересовать Толстого и тогда, когда потребовавшая громадного напряжения творческих сил работа над «Войной и миром» была завершена. Успех романа, вероятно, сыграл свою роль в том, что почти сразу же после его опубликования писатель начинает собирать материалы для нового произведения на историческую тему. В декабре 1869 года вышел из печати шестой том «Войны и мира», а в апреле следующего года Толстой заносит в свою записную книжку заметки, связанные с замыслом романа из эпохи Петра I.

«Вы говорите: время Петра не интересно, жестоко,— писал Лев Николаевич А. А. Толстой.— Какое бы оно ни было, в нем начало всего. Распутывая моток, я невольно дошел до Петрова времени,— в нем конец» (61, 291). Слова эти ясно показывают, что замысел нового романа из эпохи Петра I находился в известной преемственной связи с творческой концепцией «Войны и мира». Некоторое представление об общем подходе к эпохе, о характере предполагаемого произведения дают размышления писателя по поводу «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева, размышления, возникшие в процессе собирания материалов для нового романа. «Читаешь эту историю и невольно приходишь к заключению, что рядом безобразий совершилась история России. Но как же так ряд безобразий произвели великое, единое государство? — Уж это одно доказывает, что не правительство производило историю. Но кроме того, читая о том, как грабили, правили, воевали, разоряли <только об этом и речь в истории>, невольно приходишь к вопросу: что́ грабили и разоряли? А от этого вопроса к дру-

гому: кто производил то, что разоряли? Кто и как кормил хлебом весь этот народ? Кто делал парчи, сукна, платья, камки, в которых щеголяли цари и бояре? Кто ловил черных лисиц и соболей, которыми дарили послов, кто добывал золото и железо, кто выводил лошадей, быков, баранов, кто строил дома, дворцы, церкви, кто перевозил товары?.. Народ живет, и в числе отправлений народной жизни есть необходимость людей разоряющих, грабящих, роскоществующих и куражущихся. И это правители — несчастные, долженствующие отречься от всего человеческого» (48, 124).

В сравнении с «Войной и миром» здесь намечаются новые идеи: народ не только играет определяющую роль в исторических событиях, он создатель жизни, творец материальных и духовных ценностей; он — основа и источник всего того, чем живет общество. А рядом высказываются очень важные с точки зрения творческой эволюции Толстого суждения о том, что правители — люди, отрекшиеся от всего человеческого.

Новый исторический роман требовал большой подготовительной работы. Толстой хотел воссоздать Петровскую эпоху, характеры людей во всей их жизненной, психологической конкретности. Писатель затратил много сил на изучение исторических материалов, которые должны были раскрыть перед ним как общее содержание эпохи, так и многочисленные ее детали, ввести его во внутренний мир людей прошлого. Страстная увлеченность замыслом и сомнение в возможности его осуществить, воодушевление и ноты скептицизма перемежаются друг с другом в период подготовительных занятий к созданию романа. «До сих пор не работаю,— писал Толстой Н. Страхову 17 декабря 1872 года.— Обложился книгами о Петре I и его времени; читаю, отмечаю, порываюсь писать и не *могу*. Но что за эпоха для художника. На что ни взглянешь — всё задача, загадка, разгадка которой только возможна поэзией. Весь узел русской жизни сидит тут. Мне даже кажется, что ничего не выйдет из моих приготовлений. Слишком уж долго я примериваюсь и слишком волнуюсь. Я не огорчусь, если ничего не выйдет» (61, 349).

Одно время писатель тем не менее склонялся к мысли, что основная подготовительная работа для нового романа уже закончена. С. А. Толстая в своем дневнике 31 января 1873 года отмечала: «Типы один перед другим возникают перед ним. Написано около десяти начал, и он все недоволен. Вчера говорил: «Машина вся готова, теперь ее привести в действие» [1].

[1] Дневники С. А. Толстой. 1860—1891. М. 1928, стр. 35.

Однако в ход «машина» так и не была пущена. В марте 1873 года неожиданно даже для близких ему людей Толстой начинает писать роман из современной жизни, из которого после существенных изменений творческого замысла выросла «Анна Каренина».

Сохранившиеся наброски отдельных эпизодов исторического романа из Петровской эпохи открывают трудные поиски нового способа обрисовки героев, нового стиля повествования. В некоторых из этих набросков Толстой «пробует» манеру народного сказа в качестве средства, позволяющего как бы «снизу» взглянуть на исторические события. «Когда и простой человек помирает, то много бывает раздора и греха промежду родных о том, кому достанется наследство после покойника; а после царей наследство остается большое,— всё царство, и греха бывает еще больше... Мачеха Федора Нарышкина с своими родными прилаживалась посадить на царство своего сына Петра, 4-х летнего, помимо старшего Федора. И быть бы смуте во всем царстве, кабы не застоял патриарх Иоаким и князь Юрий Алексеич Долгоруков. Говорили тогда, что Артамон Матвеев, дядя молодой царицы, утаил от бояр про смерть царя и подговорил стрельцов, и посадил на престол 4-х летнего мальчика Петра... Но патриарх не польстился на лесть Матвеева... И Долгорукий Юрий не поддался...» (17, 155). Манера народного сказа, судя по всему, не удовлетворила Толстого, и он пробует другие стилевые формы, стремясь найти нужный тон повествования.

Но, как можно предполагать, стилевые трудности были не самым главным препятствием при работе над историческим романом; здесь сказывались затруднения и более широкого плана. По свидетельству некоторых мемуаристов (П. Бирюков, Г. Русанов), они заключались в том, что писатель не почувствовал себя свободным в знании исторического быта, тех подробностей жизни, без которых невозможно изображение характеров; он не смог в достаточной степени проникнуть и в психологию людей Петровской эпохи. Однако вряд ли возможно этим объяснить отказ Толстого от выполнения замысла, который владел его воображением в течение нескольких лет, к осуществлению которого он считал себя достаточно подготовленным. Для прекращения работы над романом, вероятно, были иные основания, порожденные изменившимся отношением писателя к самой эпохе, героям будущего произведения.

О том, что вызывало сомнения Толстого и было камнем преткновения на пути к реализации занимавших его творческих идей, как нам кажется, ясно говорят следующие строки из его

письма Голохвастову (24 января 1873 года): «...я дошел до того периода, когда, начитавшись описаний того времени, всегда ложных, с пошлой европейской, геройной точки зрения, испытываешь озлобление на эту фальшь и, желая разорвать этот волшебный круг фальши, теряешь спокойствие и внимательность, которые так нужны» (62, 5). Изучение жизни и деятельности Петра I решительно усилило обличительное восприятие событий прошлого. Человеческие начала, изображению которых писатель придавал такое важное значение как составной части исторического повествования, отходили на задний план, стушевывались. Не желая, по-видимому, писать обличительный исторический роман, Толстой отказывается от осуществления своего замысла, вступившего в столкновение с реальным материалом истории. Об изменившемся понимании Петровского времени свидетельствуют и воспоминания С. А. Берса, который писал по этому поводу: «...вся эпоха эта сделалась ему (Толстому.— *М. Х.*) несимпатичной. Он утверждал, что личность и деятельность Петра I не только не заключали в себе ничего великого, а, напротив того, все качества его были дурные» [1].

II

Аналогично тому, как в свое время «Война и мир» «вытеснила» «Декабристов», исторический роман из эпохи Петра уступил место роману о современной действительности. И если первый из них замышлялся как широкое эпическое полотно, то развитие событий во втором писатель вначале предполагал полностью сконцентрировать вокруг семейной темы. Такой выбор явлений, проблем современности после неудачного опыта «Семейного счастия» кажется несколько неожиданным. Однако неизменный интерес Толстого к теме семьи имел свои и общеисторические и индивидуально-творческие предпосылки.

В русской литературе шестидесятых — семидесятых годов проблемы семейных отношений, эмансипации женщины, отношений между отцами и детьми занимают большое место. И это совершенно естественно. Смена одного социального уклада другим обусловила распад старых, домостроевского типа, семейных устоев, возникновение новых форм семейных связей. Пробуждение чувства личности, происходившее в предреформенный и особенно в пореформенный период, ясно выразилось в том

[1] С. А. Берс, Воспоминания о графе Л. Н. Толстом, 1894, стр. 46.

интенсивном росте самосознания молодого поколения, самосознания передовых женщин, который приобрел в это время острый общественный резонанс. Кризис старой семьи нередко воспринимался как один из самых ярких признаков социальных перемен.

Проблемы семейных отношений, положение женщины в обществе, столкновение людей разных поколений нашли свое отражение в «Грозе» и «Накануне», в «Что делать?» и «Обрыве», в «Отцах и детях» и «Подростке», в «Господах Головлевых» и «Братьях Карамазовых», а также во многих других произведениях, появившихся в шестидесятые — восьмидесятые годы прошлого века. При всем различии подхода к темам семьи, различии того социального контекста, в котором они рассматривались, обращение к ним свидетельствовало о стремлении многих писателей осветить новые жизненные процессы, раскрыть их содержание и смысл.

Помимо этого общего источника, питавшего интерес Толстого к семейной проблеме, у автора «Анны Карениной» было и свое индивидуальное «пристрастие» к ней. Противопоставляя искусственной жизни «естественные» отношения, Толстой рассматривал семью как очень важную ячейку общества, которая раньше всего и выражает природные связи людей. Сохранению этих естественных связей и одновременно освобождению их от всего чуждого и наносного писатель придавал большое значение.

Известно, что первоначальный замысел романа о современности, характеры основных действующих лиц в ранних его редакциях существенно отличны от творческой концепции, обрисовки героев в окончательном тексте «Анны Карениной». Изображение кризиса семейных отношений, распада одной семьи, глубоких неустройств в другой составляло основное содержание ранней редакции романа.

Центральными героями его были супруги Ставрович — люди разного возраста — и молодой офицер Балашев. Виновницей семейных несчастий оказывалась Татьяна Сергеевна Ставрович, изображенная эгоистическим, лживым существом. В одном из набросков плана романа о Татьяне Сергеевне сказано: «Она — отвратительная женщина» (20, 5). Поглощенная низменными чувственными вожделениями, Татьяна Сергеевна без раздумий бросает Ставровича, выходит замуж за Балашева. Занятая собой, она не ощущает настоящей привязанности к новой семье, к детям. Ее увлекает жажда наслаждений. «Она сидела, перебирая всю свою жизнь. Вдруг ясно увидала, что она погубила 2-х людей добрых, хороших. Она вспомнила вы-

ходы — лоретка — нигилистка — мать (нельзя), спокойствие — нельзя. Одно осталось — жить и наслаждаться. Друг Балашева. Отчего не отдаться, не бежать, сжечь жизнь. Чем заболел, тем и лечись» (20, 45).

Обманутый муж — пожилой Михаил Михайлович Ставрович — в начальной редакции романа показан человеком благородной души. Он не только находит в себе силы простить Татьяну Сергеевну, но и настойчиво желает открыть ей пути спасения: «...живите для других, забудьте себя — для кого — вы сами узнаете — для детей, для него, и вы будете счастливы» (20, 46). Однако увещевания Михаила Михайловича оказываются бесполезными; внутренне опустошенная Татьяна Сергеевна кончает жизнь самоубийством.

Написанная в короткие сроки, эта редакция романа не удовлетворила Толстого, и, судя по всему, не только с точки зрения художественной отделки текста (роман был «набросан» начерно, некоторые его сцены намечены лишь пунктиром), но и со стороны его общего содержания. Исходя из данных рукописного фонда, можно предполагать, что Толстой очень быстро ощутил узость первоначального замысла своего произведения. На полях рукописи, содержащей ранний, более или менее полный рассказ о судьбах трех действующих лиц, Толстой развертывает план более сложного, объемного повествования. По мере дальнейшей работы над романом в него входили новые герои, новые явления жизни.

Постепенно расширялись не только рамки повествования, но изменялась внутренняя перспектива произведения, его творческая концепция, вызвавшая необходимость иной обрисовки первоначально выведенных в романе действующих лиц. Однако осуществление новых творческих идей потребовало большого творческого труда. Писатель не сразу нашел художественно убедительное воплощение образов современников. У него нередко возникали сомнения относительно достигнутых им результатов, временами он испытывал охлаждение к новому своему произведению, которое сменялось усиленной работой, поисками оригинальных творческих решений.

Роман был начат в марте 1873 года; писание его первоначально шло столь быстро, что уже в начале следующего года Толстой договаривается о выпуске романа отдельным изданием. Часть текста его была набрана и сверстана, когда Толстой решает отложить публикацию нового своего произведения отдельной книгой и принимает предложение М. Н. Каткова о печатании романа в «Русском вестнике». С января 1875 года по апрель 1877 года — в течение двух с лишним лет — он публи-

ковался отдельными частями, с перерывами, в «Русском вестнике». Для писателя это было время напряженного труда, который продолжался и после того, как журнальное издание «Анны Карениной» было завершено (как известно, Катков отказался печатать последнюю часть романа). При подготовке «Анны Карениной» к выпуску отдельной книгой Толстой осуществил новую правку текста произведения.

Реконструкция первоначального замысла романа сказалась прежде всего в ином освещении семейной темы. В окончательной редакции «Анны Карениной» тема эта значительно обогащена и углублена, представая в различных своих гранях. Толстой не случайно начинает роман словами: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастная семья несчастлива по-своему». Здесь намечен своего рода исходный пункт авторского рассказа, обозначена одна из основных его линий. В романе изображены разные семьи, и среди них, в сущности, лишь одна счастливая — Константина Левина, если не считать при этом бегло очерченной пары — Ивана Парменова и его жены. Зато несчастливых — и тем самым уже непохожих друг на друга — семей в «Анне Карениной» показано немало. Это в первую очередь семьи Облонского, Каренина, Николая Левина. Сюда же нужно отнести и внешне как будто благополучные, но, по существу, распавшиеся из-за постоянной лжи семьи Бетси Тверской, Сафо Штольц, Лизы Меркаловой.

В еще бóльшей степени, чем в трактовке семейной темы, изменение замысла, внутренней структуры романа выразилось в насыщении его широким социальным содержанием. История героев — вначале как бы замкнутая в самой себе — «вписывается» в раму эпохи. Коллизии, переживаемые действующими лицами «Анны Карениной», вступают в соприкосновение с коллизиями времени. Роман вобрал в себя разносторонний материал, характеризующий движение эпохи, социальные процессы. «У нас теперь все переворотилось и только укладывается»,— говорит Константин Левин. Приводя эти слова толстовского героя, В. И. Ленин отмечал, что они дают очень меткую характеристику целого этапа жизни русского общества, получившего в романе свое глубокое отражение.

Формы связи личности с общественной действительностью в «Анне Карениной» иные, чем в «Войне и мире». Если в романе-эпопее ведущим началом было изображение исторических событий, в сферу действия которых так или иначе оказывались вовлеченными самые различные люди, то в «Анне Карениной» на первом плане находятся события личной, «домашней» жизни героев. Повествование о человеческих страстях, жизненных

исканиях и раскрывает читателю общественные взаимодействия. Но характеризуются они отнюдь не по принципу смежности, а на основе сложных внутренних связей. Личная жизнь героев романа и тогда, когда она протекает вне прямых соприкосновений с «социальностью», несет на себе ее отпечаток, ибо люди, изображенные Толстым, живут в определенной общественной атмосфере.

В исторической эпопее Толстой показал тот подъем общественных сил, который обусловил нарушение привычных жизненных связей, разрыв лучших людей эпохи с обычными условиями своего существования, сближение их с народом. В «Анне Карениной» Толстой, характеризуя современную ему действительность, повседневное бытие людей, подчеркивает то гнетущее давление, которое оказывают на человека привычно ограниченные условия его существования, застойные формы социальных отношений. В общем укладе жизни Толстой оттеняет то, что мешает развитию человеческой личности, унижает ее.

С этим тесно связаны трагические начала, характерные для «Анны Карениной», особенно рельефно проявляющиеся в обрисовке главной героини романа. При всей драматической напряженности событий, воссозданных в «Войне и мире», повествование в эпопее лишено внутреннего трагизма. Это объясняется тем, что основной пафос исторического романа заключен в утверждении несокрушимости народного духа. Ведущие коллизии в «Войне и мире» раскрываются в свете не только тяжелых испытаний нации, но и торжества народно-патриотического движения. Рассказ о судьбах духовно одаренной личности в современном писателю мире, ее одиночестве, подавленности жизненными условиями требовал другой тональности.

Своеобразие «Анны Карениной» как произведения о новой эпохе, иных, чем в «Войне и мире», конфликтах, иных человеческих судьбах вовсе не исключает живых соприкосновений между этими двумя романами, преемственных связей, идущих от одного литературного явления к другому. Связи эти, однако, выражаются отнюдь не в том — как думают некоторые исследователи,— что центральные образы «Анны Карениной» являются прямым продолжением характеров, описанных в «Войне и мире», что, например, Константин Левин представляет собой лишь модификацию ранее созданных писателем образов. С такого рода точкой зрения нельзя согласиться; она отражает «уравнительный» подход к литературе, стремление все подвести под один ранжир, унифицировать.

Преемственность между «Войной и миром» и «Анной Карениной» сказывается не в сходстве тем или характеров, а в

близости позиций, с которых рассматриваются разные явления действительности, в родственности принципов художественного их претворения. Так же как и в историческом романе, в «Анне Карениной» одной из узловых творческих задач для Толстого было изображение непрерывного потока жизни, частью которого являются отдельные люди с их желаниями и стремлениями, их радостями и горем.

В этом смысле очень характерен процесс включения в повествование главной героини романа. В начальных его главах развиваются сложные жизненные конфликты, надламываются одни связи между людьми, возникают новые. В семье Облонских — драма, драму переживает Константин Левин, получивший отказ Кити, сама Кити полна ожиданий окончательного решения Вронского. Но все эти события происходят помимо и вне участия Анны. Ее приезд в Москву описан в восемнадцатой главе, и входит Анна в повествование не со своими заботами и волнениями, а как лицо, которое должно помочь другим распутать их осложнившиеся взаимоотношения. В той среде, с которой начато повествование, она кажется второстепенным героем. Расширяющийся поток жизни включает Анну с ее собственными чувствами, с ее собственной драмой; «профильное» освещение сменяется многосторонним изображением героини.

Так же как и в «Войне и мире», в «Анне Карениной» внимание писателя привлекают «естественные» чувства и стремления человека; они раскрываются как своего рода внутренний критерий при обрисовке ложной жизни привилегированных слоев, того зла, которое совершается в обществе. Идеи возрождения человека, воплощенные в исторической эпопее, находят в «Анне Карениной» свое дальнейшее развитие. Они выражены здесь не столько в форме новых нравственных принципов, к осознанию которых приходят герои романа, сколько в освещении «обычного», сильных душевных порывов людей, в общем взгляде на современную действительность. Отражение трагических начал жизни выявляет новые черты в воплощении идей обновления человека.

В процессе работы над романом о современности Толстой, как видно из письма Н. Страхова, относящегося к лету 1874 года, обратил внимание на известную внутреннюю близость «Анны Карениной» к «Войне и миру». Писателя, естественно, беспокоила возможность прямых ассоциаций и перекличек между теми или иными сценами этих двух произведений. Отсюда, в частности, и возникали его сомнения в успешности труда по созданию нового романа. Убеждая Толстого завершить «Анну

Карениину», Н. Страхов писал ему: «Ваш роман не выходит у меня из головы. Каждый раз, что бы Вы ни написали, меня поражает удивительная свежесть, совершенная оригинальность, как будто из одного периода литературы я вдруг перескочил в другой. Вы справедливо заметили, что в иных местах Ваш роман напоминает «Войну и мир»; но это только там, где сходны предметы; как только предмет другой, то он является в новом свете, еще невиданном, небывалом в литературе... Все взято у Вас с очень высокой точки зрения — это чувствуется в каждом слове, в каждой подробности, и этого Вы, вероятно, не цените как должно и, может быть, не замечаете»[1]. Вызывавшая тревогу «похожесть» некоторых сцен «Анны Карениной» на отдельные эпизоды «Войны и мира» была устранена Толстым. Прямые «напоминания» исчезли, но известная внутренняя родственность этих двух произведений сохранилась, что, естественно, ни в какой мере не отражается на оригинальности, художественной силе каждого из этих романов.

III

Один из корреспондентов Толстого С. А. Рачинский, делясь с писателем своими впечатлениями от «Анны Карениной», заявлял: «В нем (романе.— *М. Х.*) нет архитектуры. В нем развиваются рядом, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анною Карениной. Согласитесь, что это один из лучших эпизодов романа. Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал. Но вы не захотели — бог с Вами» (62, 378). В ответ на эти замечания Толстой высказал очень интересные мысли об особенностях своего романа. «Суждение ваше об А. Карениной»,— писал он Рачинскому,— 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. Поверьте, что это не нежелание принять осуждение — особенно от вас, мнение которого всегда слишком снисходительно; но боюсь, что, пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания» (62, 377).

[1] «Толстовский музей», т. 2. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. Изд. Общества Толстовского музея, стр. 48—49.

Высказывание это характеризует не только архитектонику романа в собственном смысле слова, но и его творческую концепцию, соотношение в произведении разных повествовательных течений. Толстой решительно оспаривает мнение о том, что в «Анне Карениной» развиваются обособленно друг от друга основные темы — Константина Левина и Анны. Между этими темами, повествовательными течениями, подчеркивал он, есть своя тесная внутренняя связь. О ней особенно и заботился писатель, отказываясь в значительной мере от фабульных сближений, от внешнего, бытового «оправдания» сложных психологических, социально-философских соответствий и взаимодействий.

И если точка зрения о независимом развитии в «Анне Карениной» тем Анны и Левина — после разъяснений Толстого — не находит сторонников, то суждения о том, что эти повествовательные линии резко противопоставлены одна другой, в критической литературе встречаются очень часто. При этом сама конфликтность раскрытия тем нередко рассматривается в плане, с одной стороны, осуждения Толстым плотской жизни, изменчивых, призрачных человеческих страстей, и возвеличения «вечных» стремлений духа, жизни ради души — с другой. «Анна Каренина и Константин Левин,— пишет Е. Купреянова,— обрисованы Толстым отнюдь не в качестве двух различных вариантов правдоискателя, а как два антипода. Левин ищет смысла жизни, сознавая бессмысленность своей, весьма благополучной, и окружающей жизни. Анна же видит весь смысл своей неблагополучной жизни в удовлетворении своего стремления к личному, в конечном счете «плотскому» счастью и падает жертвой его «обмана»[1]. Бесспорно, что Толстой не создавал двух вариантов правдоискателя (значительные художественные образы вообще никогда не являются вариантами чего-то другого), но столь же несомненным следует признать и то, что Анна и Константин Левин изображены писателем отнюдь не в качестве антиподов.

Одна из ведущих коллизий романа — разлад и Левина и Анны с тем, что в окружающем их мире признается незыблемым, истинным. Горькое разочарование в своей жизни, построенной по обычным образцам, разочарование в морали людей своего круга, желание жить по-иному сближают Анну и Константина Левина. Их отношение к людям, к миру отнюдь не однозначно; их волнуют разные жизненные проблемы; взгляд

[1] Е. Купреянова. Выражение нравственных исканий Л. Толстого в «Анне Карениной».— «Русская литература», 1960, № 3, стр. 128.

на явления действительности у каждого из них свой. Но в этой разности вместе с тем есть и общее начало — отрыв от общепринятого, косного.

Тут с новой стороны раскрывается то изменение характера повествования, расширение его рамок, которое было осуществлено Толстым после первых редакций произведения. Существенным было не только «вхождение» в роман эпохи, но и кристаллизация отношения к ней, отношения, которое выражалось не в авторских суждениях, а в обрисовке героев, логики их развития. Появление в романе Константина Левина с его жизненными, нравственными исканиями (в начальных редакциях произведения этого героя не было) и означало изображение целого ряда социальных явлений под определенным углом зрения.

Ясно выраженная оценка эпохи обусловила и изменение образа главной героини романа, каким он был первоначально задуман. Источником кризиса семейных отношений оказывалась не пагубная страсть, а явления значительно более широкого масштаба. Главная виновница бедствий, переживаемых окружающими ее людьми, сама становится страдающим лицом, человеком, жизнь которого исполнена тяжелых испытаний, противоречий с социальным миром. Отсюда органически возникало внутреннее взаимодействие повествовательных линий Анны и Левина; оно было во многом определено характеристикой времени. Эпоха сближала этих героев, но в то же время и проводила между ними достаточно ясные разделяющие их грани.

Рассматривая эти связи и различия пока в общем плане, можно было бы сказать следующее. В образе Анны выражен тот непосредственный, идущий от глубины сердца порыв к настоящей жизни, который наполняет все ее существо, владеет ее мыслью, ее чувствованиями. Коллизии, с которыми сталкивается Анна, раньше всего связаны с ее бурной жаждой жизни, с ее стремлением к чистоте и правде человеческих отношений, с ее неприятием лжи и лицемерия, господствующих в ее среде. Но, находясь с ней в разладе, глубоко воспринимая и оценивая явления действительности, Анна далека от того, чтобы проявлять интерес к «общим» вопросам социального бытия. Она вся в своей устремленности к счастью, в желании обрести и отстоять его.

Жизненные, нравственные искания Константина Левина в некоторых существенных своих проявлениях носят иной характер. И тогда, когда он занят собой и своим личным делом, ему постоянно приходится соприкасаться с социальными проблемами. Стремление разобраться в том, что представляет собой современная жизнь, вводит Константина Левина в круг многих ее явлений и событий. Он не только эмоционально воспринимает их, но и трезво анализирует, пытаясь понять общий смысл происходящего. Критически оценивая современную действительность, принципы жизненного поведения людей, Левин ищет незыблемые нравственные основы человеческого существования. В жизни ради добра, жизни для других он видит решение всех мучивших его ранее проблем.

Нравственная философия, к которой приходит Левин, не противостоит, однако, восприятию действительности в богатстве ее красок, она не означает принижения подлинных человеческих стремлений. Не без оснований в нравственной философии Левина видят опосредствованное отражение нравственных воззрений Толстого этого периода. Но утверждение этических начал жизни не помешало писателю в «Анне Карениной», так же как и в предшествующих его произведениях, показать красоту земных человеческих чувств.

Совершенно неправомерно распространять на произведения Толстого пятидесятых — семидесятых годов те религиозно-аскетические идеи, которые получили развитие в его нравственной философии после идейного перелома. И хотя религиозные мотивы находят свое выражение и в «Люцерне» и в «Войне и мире», этические воззрения писателя этого времени отнюдь не тождественны его религиозно-нравственным взглядам позднего периода. При любых сближениях и сопоставлениях «Анна Каренина» не может быть приравнена к «Крейцеровой сонате» не только с точки зрения художественного мастерства, но и в отношении восприятия жизни, творческих принципов ее изображения.

«Анну Каренину» невозможно верно оценить, рассматривая роман с точки зрения борьбы между плотским и духовным началами человеческой жизни, видя в нем развенчание обмана, призрачности «плотского» счастья, поэтизацию «чистого духа» [1]. Внутренняя перспектива романа неизмеримо шире,

[1] Е. Купреянова в цитированной уже статье следующим образом характеризует проблематику романа: «...«плоть» — это все то, что рано или поздно должно умереть, исчезнуть, что носит характер «особого» и «частного», является субстанцией индивидуальной ограниченности и конечности личного существования и одновременно субстанцией грубой чувственности, своекорыстия и «себялюбия» жизни и психологии социальных верхов... Образным выражением «дух» олицетворяется понятие жизни, жизни с большой буквы, жизни вечной и беспредельной, того, что составляет «общее» и «целое», осуществляется в единении людей и всего живущего, находит свое выражение в «общей» трудовой жизни народа, составляет ее нравственную правду, добро и красоту» («Русская литература», 1960, № 3, стр. 128).

его содержание безгранично богаче. И если уж говорить об изображении Толстым земного, человеческих страстей, то как раз их биение и сила, полнота человеческого бытия выступают в «Анне Карениной» как один из существенных моментов характеристики героев. Люди бесстрастные, лишенные сильных чувств, живого, заинтересованного восприятия мира, рисуются в романе несущими в себе черты ущербности, ограниченности. Таковы, например, Кознышев, Вареньки, в несколько ином плане сюда присоединяется и Каренин.

В такой же мере, как и отмеченная только что теория поэтизации духа, не дает подлинного объяснения «Анны Карениной» и та точка зрения, согласно которой основное в романе — воссоздание жизни с ее «страхами и мглами». «Толстой строит роман,— пишет Б. Эйхенбаум,— на самых основных, стихийных силах и процессах человеческой жизни, изображая все остальные проявления и формы деятельности (наука, общественная жизнь) с иронией и недоверием. Женщина для него — воплощение этих элементарных сил; поэтому она оказалась в центре романа. Она гибнет уже по одному тому, что ее «воля» в конце концов зашла в тупик — «отреклась от себя». Левин отличается от всех остальных персонажей романа тем, что он «несмотря на здравое отношение к жизни, всегда стоит на самом краюшке»: глядит то в сансару, то в нирвану»[1]. И в этой характеристике романа мы встречаемся с теорией двух стихий, но в ней подчеркивается то, что преимущественное внимание художника обращено на изображение элементарных сил жизни.

Такое истолкование романа — очевидное упрощение его творческой концепции, его образного строя. Богатый и разнообразный мир жизненных стремлений героев «Анны Карениной» нельзя свести к первозданным проявлениям человеческой натуры. При том понимании романа, которое высказано Б. Эйхенбаумом, загадочными становятся, в частности, трагедийные начала произведения. Где их источник, как они могут развиваться в сфере элементарных процессов человеческой жизни? Неверной следует признать и оценку образа главной героини романа, в которой затушеваны существеннейшие его черты.

[1] Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Семидесятые годы, «Советский писатель», Л. 1960, стр. 210.

IV

Превращение Татьяны Ставрович в Анну Каренину было не углублением образа, а созданием нового характера. Сравнивая различные редакции романа, можно хорошо видеть процесс отхода писателя от первоначального портрета героини, так же как и «следы» тех психологических мотивировок, которые сохранились в первых его набросках[1]. «Следы» эти постепенно слабеют. Вместо характера бездумной искательницы наслаждений на страницах романа возникает образ богато одаренной, яркой натуры. Скрытый огонь жизни, значительность духовного «я» — вот что угадывается уже при первом знакомстве с Анной.

Качества эти отражены не в форме прямого авторского рассказа, а посредством передачи того впечатления, которое Анна производит на разных людей. При встрече на вокзале в Москве Вронский «успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке» (18, 66). Переполненность жизнью писатель отмечал и в облике Наташи Ростовой как особенность ее характера, органически связанную с непосредственностью, импульсивностью, способностью ее эмоционально откликаться на события действительности. Свойственный Анне внутренний огонь жизни проявляется по-иному, но известные черты близости в восприятии мира у Анны Карениной и Наташи Ростовой несомненны.

Анна вызывает симпатии многих людей. Большое впечатление во время поездки в Москву она производит на Долли Облонскую и Кити Щербацкую. Долли очарована душевностью Анны, ее умением понимать людей, ее тактом. Кити Щербацкая ощутила незаурядность ее натуры: «...и не успела Кити опомниться, как она уже чувствовала себя не только под ее влиянием, но чувствовала себя влюбленною в нее, как способны влюбляться молодые девушки в замужних и старших дам... Кити чувствовала, что Анна была совершенно проста и ничего не скрывала, но что в ней был другой какой-то высший мир недоступных для нее интересов, сложных и поэтических» (18, 76—77).

[1] См. книгу В. Жданова «Творческая история «Анны Карениной» («Советский писатель», М. 1957); работу Н. К. Гудзия «История писания и печатания «Анны Карениной» (опубликована в 20-м томе Полн. собр. соч. Л. Н. Толстого).

Анну отличают не только благородство ее души, не только внутренняя энергия, но и живой ум, высота ее интеллектуальных запросов. Вместе с тем увидеть жизнь в ее истинных свойствах помогает Анне ее большое чувство. Именно оно открывает ей людей в их настоящем облике. Необыкновенно тонко Толстой рисует и вихрь переживаний героини, и то, как постепенно «проясняется» ее взгляд на жизнь. После встреч с Вронским в Москве Анна еще не хочет признаться себе в чувстве, которое родилось в ее душе, но оно уже ясно сказывается на ее восприятии окружающей среды: она видит ее иначе, чем раньше. «В Петербурге, только что остановился поезд и она вышла, первое лицо, обратившее ее внимание, было лицо мужа. «Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?» подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру» (18, 110). Здесь знаменательно не только ощущение необычности хорошо знакомого облика мужа, но и концентрация внимания на таких его чертах, как холодная представительность.

По-новому Анна воспринимает и других близких ей людей. «И сын, так же, как и муж, произвел в Анне чувство, похожее на разочарованье. Она воображала его лучше, чем он был в действительности. Она была должна опуститься до действительности, чтобы наслаждаться им таким, каков он был» (18, 114). И графиню Лидию Ивановну, которую Анна прежде любила, «нынче она как будто в первый раз увидела ее со всеми ее недостатками» (18, 115).

Это новое ощущение среды вначале робко пробивается через обычное, постоянное к ней отношение героини. Домашняя обстановка, дружеский разговор Анны с мужем после приезда ее из Москвы вызывают в ее памяти привычные оценки своей жизни, привычные оценки Каренина. «Все-таки он хороший человек, правдивый, добрый и замечательный в своей сфере,— говорила себе Анна, вернувшись к себе, как будто защищая его перед кем-то, кто обвинял его и говорил, что его нельзя любить. Но что это уши у него так странно выдаются! Или он обстригся?» (18, 119).

От ощущения некоторой странности внешнего облика мужа Анна приходит к пониманию тех коренных свойств его натуры, которые до того были скрыты от нее. Во время скачек Анна видит, в сущности, другого Каренина, мало похожего на того, каким он представлялся ей в течение ряда лет. И этот иной Каренин — более подлинный, чем прежний. «Она видела, как он подходил к беседке, то снисходительно отвечая на заискивающие поклоны, то дружелюбно, рассеянно здороваясь с равными, то старательно выжидая взгляда сильных мира и снимая свою круглую, большую шляпу, нажимавшую кончики его ушей. Она знала все эти приемы, и все они ей были отвратительны. «Одно честолюбие, одно желание успеть — вот все, что есть в его душе,— думала она,— а высокие соображения, любовь к просвещению, религия, все это — только орудия для того, чтобы успеть» (18, 218).

Но этим не ограничиваются открытия Анны. После замужества она сблизилась с кружком людей, которые помогли Каренину сделать его карьеру. Новое душевное состояние изменило ее отношение к этому кружку. Пребывание в нем для Анны стало невыносимым.

Любовь к Вронскому пробуждает у Анны жажду полноценной жизни. То, что таилось в глубине ее натуры и было приглушено, захватывает героиню полностью. Анна не хочет себя смирять, подавлять в себе живого человека, как это она делала раньше. «Я ли не старалась,— думает она о себе и муже,— всеми силами старалась, найти оправдание своей жизни? Я ли не пыталась любить его, любить сына, когда уже нельзя было любить мужа? Но пришло время, я поняла, что я не могу больше себя обманывать, что я живая, что я не виновата, что бог меня сделал такою, что мне нужно любить и жить» (18, 308).

Это стремление жить, а не просто существовать ради обязанностей, ради семейного долга, находит свое оправдание не только в естественных свойствах человека, но и в том воздействии «благожелательного» деспотизма и учтивого бессердечия, которое испытала Анна. Со всей неукоснительностью эти каренинские качества проявлялись и тогда, когда она покорно несла бремя жизни; однако гнетущее давление их Анна в полной мере почувствовала лишь после своего «пробуждения». Имея в виду близких мужу людей, она говорит себе: «Они не знают, как он восемь лет душил мою жизнь, душил всё, что было во мне живого, что он ни разу и не подумал о том, что я живая женщина...» (18, 308).

«Пробуждение» Анны — это раньше всего новое ощущение мира и вместе с тем это отстаивание своего человеческого «я», своего права на самостоятельную жизнь. Вначале Анна защищает это право сама перед собой, а затем ей приходится отстаивать его перед лицом «общественного» мнения. Пробудившиеся человеческие чувства сталкиваются с самодовольной ограниченностью, догматической косностью, требованиями «здравого смысла», «общепризнанными» установлениями и нормами. Но ни требования ходячего «здравого смысла», ни

«общепризнанные» нормы не останавливают Анну в ее горячем желании настоящей жизни, любви. Решающее значение при этом имеют не какие-либо рациональные доводы, а веления сердца. Анна не ищет обходных путей к счастью, она не примет осмотрительного приспособления к пошлой «морали».

Столкновение живого и недвижно-догматического предстает в романе и как конфликт между правдой и ложью, искренностью и господствующим лицемерием. По натуре своей Анна чужда фальши. «Я дурная женщина, я погибшая женщина,— думала она,— но я не люблю лгать, я не переношу лжи...» (18, 219). Свойственное Анне чувство человеческого достоинства предохраняет ее от унижения себя расчетливым лицемерием. И если она ощущает иногда в себе «присутствие знакомого ей духа лжи и обмана», то в этом сказывается общая атмосфера среды, влияния которой не может избежать и ее глубокая натура.

Со своим честным и открытым характером, отвращением к притворству и фальши, Анна находится в остром внутреннем противоречии с близкими ей людьми, с аристократическим обществом. Для Каренина лицемерие является постоянным спутником его жизни. Решительно осуждая поведение Анны, он, однако,— ради соблюдения приличий — не хочет вначале разрывать с ней, намереваясь продемонстрировать «обществу» крепость своей семьи. «Я знаю его,— размышляет Анна,— я знаю, что он, как рыба в воде, плавает и наслаждается во лжи. Но нет, я не доставлю ему этого наслаждения, я разорву эту его паутину лжи, в которой он меня хочет опутать; пусть будет, что будет. Всё лучше лжи и обмана!» (18, 309).

В то время, когда Анна болезненно переживает неясность своего положения после объяснения с Карениным, возмущена его лицемерием, она сталкивается с общепризнанным двоедушием. Бетси Тверская приглашает Анну к себе на партию крокета. Она встречается здесь с Лизой Меркаловой и ее двумя поклонниками — стариком Стремовым и молодым князем Кужским, Сафо Штольц и ее двумя «друзьями», с другом сердца самой Бетси Тверской. Рассказывая о Лизе Меркаловой, Бетси заявляет: «...это одна из тех наивных натур, которые, как дети, не понимают, что хорошо и что дурно. По крайней мере, она не понимала, когда была очень молода. И теперь она знает, что это непонимание идет к ней. Теперь она, может быть, нарочно не понимает... Видите ли, на одну и ту же вещь можно смотреть трагически и сделать из нее мученье, и смотреть просто и даже весело» (18, 315). Говоря о трагическом восприятии вещей, Бетси, конечно, имеет в виду Анну, в то время как

простое отношение к жизни, к ходу вещей она считает достоянием не только Лизы Меркаловой, но и ее, Бетси, и многих других людей аристократического круга.

Семейные связи не мешают Бетси и ее подругам заниматься любовными интригами. Они не делают из этого никакой драмы, легко относятся к многочисленным любовным приключениям, соблюдая лишь некоторые «обязательные» правила приличия. И свою жизненную манеру и обман, которым пронизан их семейный быт, они, как и большинство светских людей, не только считают естественными, но и рассматривают их как несомненный признак подлинного аристократизма.

Встреча с «обществом партии крокета», по замыслу Бетси Тверской, должна была явиться своего рода уроком светского опыта и мудрости Анне, слишком серьезно воспринимающей жизнь. Однако урок этот не был и не мог быть принят Анной с ее требовательным отношением к себе, к людям. Меньше всего могла увлечь ее легкая любовная интрига, завуалированная лицемерием светская связь; ее чувство лишено какого-либо оттенка «игры». Полюбив Вронского, Анна не страшится нарушить сложившиеся жизненные отношения. Она сама признается мужу в своей «незаконной» привязанности к другому человеку, предугадывая некоторые из тех тяжелых испытаний, которые выпадут на ее долю.

Сила страсти, острая ненависть к мужу заставляют Анну иногда преуменьшать значение того, что составляет подлинную драму ее положения. Драма эта — судьба сына, которого она горячо любит. И хотя временами Анна склонна пожертвовать всем ради любви к Вронскому, в глубине души она знает, что при всей силе ее чувства отказаться от сына она не может, не в состоянии. Мысль о сыне постоянно сопутствует ее тревожным раздумьям. «...Без сына не может быть для меня жизни даже с тем, кого я люблю...» (18, 309) — признается самой себе Анна. И это убеждение становится еще более твердым тогда, когда героиня подвергается трудным испытаниям судьбы.

Анна решительно отказывается вначале от развода, обрекая себя на положение «потерянной» женщины, незаконной жены, именно потому, что развод означает отказ от сына. На развод она не соглашается и позже, когда все близкие ей люди не видят иного выхода из создавшегося жизненного тупика. В беседе с Долли Анна Аркадьевна заявляет: «Мне говорят — развод. Во-первых, *он* не даст мне его. *Он* теперь под влиянием графини Лидии Ивановны... Положим, попытаться. Что это значит?.. Это значит, мне, ненавидящей его, но все-таки признающей себя виноватою пред ним,— и я считаю его велико-

душным,— мне унизиться писать ему... Ну, положим, я сделаю усилие, сделаю это. Или я получу оскорбительный ответ, или согласие... Я получу согласие, а сы... сын? Ведь они мне не отдадут его. Ведь он вырастет, презирая меня, у отца, которого я бросила. Ты пойми, что я люблю, кажется, равно, но обоих больше себя, два существа — Сережу и Алексея... Только эти два существа я люблю, и одно исключает другое. Я не могу их соединить, а это мне одно нужно» (19, 216—217).

Внутренний конфликт между горячим стремлением любящей женщины к счастью и чувствами матери, глубоко привязанной к сыну, передается в романе на широком диапазоне эмоциональных волн. Порвав с мужем, путешествуя вместе с Вронским за границей, Анна испытывает редкое счастье. Она счастлива своей любовью к Вронскому, его ответным чувством, она наслаждается жизнью, природой, искусством, ощущая себя человеком, выпущенным из заключения на волю.

Но тем острее переживается ею разлука с сыном после того, как она возвращается в Россию, когда, находясь вблизи от него, она лишена права встречаться с ним. И описание счастья Анны, и изображение быстрого нарастания драматических нот, и в особенности потрясающая своим лиризмом, своей трагической напряженностью сцена свидания Анны с сыном — все это принадлежит к непревзойденным образцам поэтического искусства. Чувство любящей женщины и чувство матери раскрываются здесь с тою поразительной силой и чистотой, с той поистине удивительной естественностью, которые под стать лишь гениальному художнику.

Трагическая коллизия, переживаемая Анной, проистекает отнюдь не из ее внутренней слабости, она предопределена обстоятельствами жизни. Так глубоко интимное предстает в своей зависимости от «общего», так противоречия жизни сказываются в сокровенно личном, отзываются острой болью в сердце героини. Но трагизм Анны имеет и другую сторону. Общественная среда объявляет ее, осмелившуюся нарушить «приличия», вне закона. От нее — «порочной» женщины — отворачиваются многие из тех, что считались хорошими знакомыми, друзьями. Общение с ней светскими блюстителями нравов объявляется шокирующим «порядочных» людей. Анна подвергается осуждению и как мать, которая ради «низменной» страсти пренебрегла семейными обязанностями, бросила сына. То, что составляет содержание ее жизни, становится объектом поношений.

Анна фактически лишена права и возможности распоряжаться собой, своей судьбой; суровость условий, в которые она

поставлена, жестокость требований «общества», предъявляемых ей, исключают возможность ее человеческого существования. В беседе с Долли Анна говорит: «Я ничего не хочу доказывать, я просто хочу жить; никому не делать зла, кроме себя. Это я имею право, не правда ли?» (19, 191). Однако и этого права Анна оказывается лишенной. Предубеждения, косность, лицемерие разными путями вторгаются в ее жизнь, усиливая трагическое ее напряжение.

Главы романа, рисующие Анну в состоянии отверженности от «общества», включают в себя сцены, в которых показаны те незаурядные внутренние силы, какими она обладает. И это очень выразительно оттеняет остроту конфликта. Желая участвовать в занятиях и делах Вронского, Анна легко и быстро осваивает различные области знания. Вронский часто «обращался прямо к ней с агрономическими, архитектурными, даже иногда коннозаводческими и спортсменскими вопросами. Он удивлялся ее знанию, памяти и сначала, сомневаясь, желал подтверждения; и она находила в книгах то, о чем он спрашивал, и показывала ему» (19, 219—220). Анна пишет детскую книгу, рукопись которой Степан Аркадьевич просил прочесть издателя и писателя Воркуева. «Он знает толк, и он говорит, что это замечательная вещь» (19, 272).

Несмотря на свою одаренность, Анна, однако, не стремится по-настоящему проявить свои способности и силы. Она сама как бы пренебрегает ими. Ее жизнь, ее помыслы сосредоточились вокруг Вронского, его отношения к ней. «У меня всё в нем одном,— размышляет Анна,— и я требую, чтоб он весь больше и больше отдавался мне. А он всё больше и больше хочет уйти от меня. Мы именно шли навстречу до связи, а потом неудержимо расходимся в разные стороны. И изменить этого нельзя... Если б я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я не могу и не хочу быть ничем другим. И я этим желанием возбуждаю в нем отвращение, а он во мне злобу, и это не может быть иначе» (19, 343).

В этом очень важном внутреннем монологе Анны выражены большая психологическая правда и одновременно вступающая в противоречие с ней авторская тенденция. Необычайно сильно Толстой рисует развитие чувства Анны — ее любовь становится все более требовательной и себялюбивой, сфера ее жизни все более суживается. Однако в психологии героини подчеркнуто не только то, что она не может быть никем другим, кроме как любовницей, но и то, что она и не хочет никакой иной участи. Жестокое ограничение жизненных воз-

можностей, которое постигает Анну, рисуется здесь не только как ее беда, но и как ее собственная вина. Вместе с тем в романе прекрасно показано, что не столько эгоизм страсти, сколько жизненные обстоятельства, среда вынуждают Каренину замыкаться в кругу своих личных чувств и тревог.

Ставшая эгоистической страсть, по мысли писателя, сама заключает в себе внутреннюю драму; обособляя человека от других людей, она ведет его к катастрофе. Этой эгоистической страсти Толстой и противополагает добро, служение людям, самоотвержение, в частности самоотвержение матери. Беззаветно преданной детям, их воспитанию, знающей немало горя, страданий изображена в романе Долли Облонская. Несомненно стремление писателя опоэтизировать эту преданность и самоотвержение. В этом смысле очень интересны те сцены романа, в которых содержится прямое сопоставление Долли и Анны Аркадьевны.

Питая добрые чувства к Анне, Долли навещает ее в деревне в то время, когда от нее отвернулось большинство петербургских друзей и знакомых. В дороге Долли с болью в душе размышляет о своей семье, своих детях. «Да и вообще,— думала Дарья Александровна, оглянувшись на всю свою жизнь за эти пятнадцать лет замужества,— беременность, тошнота, тупость ума, равнодушие ко всему и, главное, безобразие... Роды, страдания, безобразные страдания, эта последняя минута... потом кормление, эти бессонные ночи, эти боли страшные...» (19, 181). Ей вспоминаются болезни детей, вечные страхи за них, дурные их наклонности, заботы, связанные с обучением. «И все это зачем? Что ж будет из всего этого? То, что я, не имея ни минуты покоя, то беременная, то кормящая, вечно сердитая, ворчливая, сама измученная и других мучающая, противная мужу, проживу свою жизнь, и вырастут несчастные, дурно воспитанные и нищие дети» (19, 181).

Размышления Дарьи Александровны о ее собственной жизни и семье естественно вызывают мысли о судьбе Анны Аркадьевны. И Долли не только оправдывает ее, но и испытывает к ней некоторое чувство зависти, как человек, который упустил в жизни многое привлекательное из того, чем полновластно владеют другие. «Анна прекрасно поступила, и уж я никак не стану упрекать ее. Она счастлива, делает счастье другого человека и не забита, как я, а верно так же, как всегда, свежа, умна, открыта ко всему», думала Дарья Александровна, и плутовская улыбка морщила ее губы, в особенности потому, что, думая о романе Анны, параллельно с ним Дарья Александровна воображала себе свой почти такой же роман с воображаемым собирательным мужчиной, который был влюблен в нее» (19, 183).

Однако близкое знакомство с укладом жизни Анны, все то, что она узнает о ее душевной смятенности, ее сложных отношениях с Вронским, с «обществом», приводит к решительному изменению оценок Дарьей Александровной как собственной судьбы, так и судьбы Анны. С неприязнью Долли воспринимает и то заметное равнодушие, с которым Анна относится к своему второму ребенку — дочери, предоставленной заботам посторонних людей, и ее кокетство с мужчинами ради возбуждения ревности Вронского, и всю, как кажется Долли, неестественную, лихорадочную возбужденность Анны, и весь вздыбленный строй ее жизни.

Казавшееся ранее привлекательным утеряло свое обаяние, а то, что прежде представлялось Дарье Александровне лишь как сгусток боли и страданий, рисуется ей теперь исполненным своеобразного очарования. «Ей всею душой было жалко Анну в то время, как она говорила с ней; но теперь она не могла себя заставить думать о ней. Воспоминания о доме и детях с особенною, новою для нее прелестью, в каком-то новом сиянии возникали в ее воображении. Этот ее мир показался ей теперь так дорог и мил, что она ни за что не хотела вне его провести лишний день и решила, что завтра непременно уедет» (19, 217).

Авторская тенденция оттенить черты ущербности в образе Анны, рядом с подлинно трагическим его содержанием, несомненна; однако логика характера тем не менее побеждает эту тенденцию. И хотя мир Дарьи Александровны с ее постоянным самоотвержением представлялся Толстому в конечном счете нравственнее тех отношений, в кругу которых оказалась Анна, образ главной героини романа нарисован писателем неизмеримо более богатым, более обаятельным, чем образ Долли Облонской.

Константин Левин знакомится с Анной позже ее встречи с Дарьей Александровной в имении Вронского. В отличие от Дарьи Александровны, Левин до знакомства с Анной решительно осуждал ее. Но это не помешало тому сильному впечатлению, которое она произвела на него; Анна завоевала его глубокую симпатию. «Следя за интересным разговором, Левин все время любовался ею — и красотой ее, и умом, образованностью, и вместе простотой и задушевностью. Он слушал, говорил и все время думал о ней, о ее внутренней жизни, стараясь угадать ее чувства. И, прежде так строго осуждавший ее, он теперь, по какому-то странному ходу мыслей, оправдывал ее и вместе с

тем жалел и боялся, что Вронский не вполне понимает ее» (19, 278).

Образ Анны неизмеримо привлекательнее характера Дарьи Александровны не только потому, что Анна — женщина, одаренная умом, грацией, красотой, но и потому, что ей свойственна поэзия человеческих чувств. Смирению, с которым Дарья Александровна принимает ход событий, противостоит дерзость, духовная независимость, внутренняя гордость Анны. Испытавшая радости жизни, острую горечь разочарований, видевшая немало зла, которое принесли ей люди, Анна и при тяжелых ударах судьбы не приспосабливается к привычным понятиям. Она отвергает унижающие ее достоинство жалкие компромиссы, не хочет мириться с обмельчанием и опошлением чувств, неся в себе жажду полноценного счастья. Она предпочитает уйти из жизни, нежели отказаться от того, что ей бесконечно дорого, составило смысл ее существования. Трагизм, присущий Анне, подчеркивает те качества героини, которые ставят ее выше окружающей среды.

Анну Каренину иногда сравнивают с Эммой Бовари. Для такого сравнения есть некоторые психологические основания. Изображение силы страсти, которая захватывает женщину, ведет ее к катастрофе, сближает романы Флобера и Толстого. Воздействие страсти на духовный мир человека, на его восприятие действительности, движение чувств, их кризис привлекают внимание того и другого художника. В обоих произведениях драма психологическая, семейная вбирает в себя комплекс более сложных жизненных явлений. Но при известном сходстве психологии, судьбы героинь образы Анны Карениной и Эммы Бовари, в сущности, далеки друг от друга. Флобер и Толстой по-разному подошли к изображению страсти, отношения героини к жизни.

Унылое мещанское существование, неудовлетворенность однотонной повседневностью порождают мечты Эммы о необыкновенной жизни, полной ярких событий, страстей. Сентиментальной обитательнице маленького провинциального городка грезится Париж с его таинственным очарованием, его дразнящей красотой. «Париж, безбрежный, как океан, сверкал в глазах Эммы своим багровым отблеском». Тот романтический мир, куда хотела бы попасть Эмма,— это мир богатства, роскоши. В ее воображении встают образы герцогинь, галантных мужчин, картины утонченной, беспечной жизни и любви. «В своих желаниях Эмма смешивала утехи роскоши с сердечными радостями, изысканность манер с тонкостью души. Разве любовь не нуждается, подобно индийским растениям, в искусно возде-

ланной почве, в особой температуре? И потому вздохи при луне, долгие объятия и слезы, капающие на пальцы в час разлуки, и лихорадочный жар в теле, и томление нежной страсти — все это было неотделимо от огромных замков, где люди живут в праздности, от будуаров с шелковыми занавесками и мягкими коврами, от жардиньерок с цветами, от кроватей на высоких подмостках, от блеска драгоценных камней и ливрей с аксельбантами».

И если Эмме Бовари знать представляется воплощением всего самого совершенного и привлекательного, если для нее это мир романтический, идеальный, то для Анны Карениной светская среда — реальная и жестокая действительность; она увидела то, как изысканность и внешнее благородство скрывают за собой обман, нравственный распад. В то время как Эмму Бовари притягивает к себе, точно магнит, «избранное» общество, Анна Каренина внутренне отходит от того, что признается в нем «настоящим».

Страсть Эммы ослепляет ее, она живет иллюзиями. Свои довольно банальные любовные связи Эмма непроизвольно стремится приукрасить, придать им —в собственном представлении — романтический ореол. Витиеватую пошлость она склонна принимать за необыкновенное. Иллюзии героини смешиваются с той ложью, к которой она постоянно прибегает, желая скрыть свои увлечения. В отличие от Эммы Бовари, Анне Карениной большое чувство открывает подлинные качества людей, жизни; ее страсть человечнее, сама она натура духовно гораздо более широкая и богатая, чем флоберовская героиня. Дорожа истинным, чистым, Каренина не терпит лжи, лицемерия, так же как не хочет утешать себя иллюзиями.

Внутреннее «прозрение» Анны, духовное обособление ее от «избранной» среды, господствующей «морали» — при всей противоречивости этих процессов — открывают те новые свойства человека, которые рождены были жизнью, чутко угаданы и блистательно изображены Толстым. В этом смысле образы Эммы Бовари и Анны Карениной обнаруживают не просто психологические, национальные, социально-бытовые различия. Как художественные типы они принадлежат к разным эпохам, несмотря на то что роман Флобера, законченный в 1857 году, отделен от романа Толстого всего двумя десятилетиями.

В «Анне Карениной» ясно ощущается иной, отличный от флоберовского, взгляд на жизнь, ее законы. Трагическая судьба героини романа Толстого освещена идеей возрождения человека, идеей, которая отразилась и в воссоздании явлений, ха-

рактеризующих «устойчивое», и в раскрытии динамики общественного развития, и в обрисовке по-разному обнаруживающегося нового восприятия жизни.

С образом Анны обычно связывается эпиграф романа: «Мне отмщение, и аз воздам». Часто эпиграф этот истолковывается как прямое свидетельство негативной оценки Толстым героини, ее отношения к людям. Выясняя смысл эпиграфа «Анны Карениной», необходимо иметь в виду то обстоятельство, что он (хотя и в несколько ином виде — «отмщение мое») появился в начальной стадии работы над романом. Тогда, когда повествование развивалось вокруг взаимоотношений трех действующих лиц, а терпящая крушение героиня была виновницей всех бед, эпиграф, несомненно, относился прежде всего к ней. По мысли Толстого, она нарушила вечные законы добра, законы человеческие и божеские; отмщение приходит к ней в виде внутренней опустошенности, ощущения тупика, сознания неизбежности своей гибели.

Коренная внутренняя перестройка романа изменяла как общий смысл эпиграфа, так и его связь с повествованием. В окончательном тексте «Анны Карениной» он не может быть «прикреплен» к образу главной героини произведения. Попытки с точки зрения прямолинейного истолкования эпиграфа рассмотреть этот характер, его психологическое содержание терпят полную неудачу по той простой причине, что обрисовка Анны в целом решительно противоречит «осудительной» идее эпиграфа. Отнести это расхождение полностью за счет стихийности творческого процесса, за счет противоречий между художником и моралистом было бы неосновательно.

Совершенно очевидно, что и пафос романа как системы образов, как объективного отражения жизни не может быть сведен к формуле: «Мне отмщение, и аз воздам». Но тем не менее эпиграф сохранен в окончательной редакции произведения, и его нужно рассматривать как объективный факт творчества писателя. Б. М. Эйхенбаум правильно отмечал, что Толстой «вовсе не имел в виду выразить в эпиграфе смысл *всего* романа и превратить, таким образом, роман в иллюстрацию к евангельскому изречению...» [1] Согласно творческим воззрениям Толстого, сущность художественного произведения, то сложное сцепление мыслей, которое заключено в нем, нельзя передать какой-либо одной формулой, одной мыслью. Высказывая верные соображения о характере эпиграфа «Анны Карениной»,

[1] Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Семидесятые годы, «Советский писатель», Л. 1960, стр. 199—200.

Б. М. Эйхенбаум, однако, пошел слишком далеко в стремлении «согласовать» содержание романа с идеей эпиграфа.

Учитывая творческую эволюцию Толстого, весь процесс работы его над романом, следует признать, что эпиграф «Анны Карениной» подчеркивает «обязательность» тех вечных нравственных законов, которые в представлении писателя являлись то осуществлением воли провидения, то сами по себе означали высшую силу в развитии человеческого общества. Момент метафоричности в эпиграфе нам представляется совершенно несомненным. «Аз» для автора «Анны Карениной» — это не просто Иегова и даже, пожалуй, совсем не Иегова, а добро, составляющее условие истинной жизни, те требования человечности, вне которых она немыслима.

К тому, что подлежит «отмщению», отнесятся различные проявления зла и несправедливости, отступления от глубинных законов жизни. С точки зрения всеобщих принципов, которые защищал Толстой в это время, осуждения заслуживают не столько Анна или Вронский, сколько Каренин, Бетси Тверская или графиня Лидия Ивановна. И вовсе не случайно то обстоятельство, что в изображении именно этих героев писатель пользуется сатирическими красками.

Признание вечных законов нравственности заключало в себе утверждение различий между тем человеческим судом, который нередко бывает ложным, и судом совести, добра, справедливости, судом высшего порядка. Анна прошла через цепь страданий, через жестокое осуждение окружающих людей, но оно было лицемерным, фальшивым. По мысли писателя, суд нравственный распространяется не на земные чувства, не на страсть (вспомним, как чувство помогает Анне понять жизнь), а на тот эгоизм, который иногда приобретает страсть. Бетси Тверская, Лиза Меркалова, графиня Лидия Ивановна не осуждены человеческим судом, не испытали страданий, но это вовсе не значит, что они не подлежат осуждению нравственному.

Воплощение нравственных идей в романе не противостояло раскрытию сложных процессов действительности. Как мы уже отмечали, определяющим началом повествования в «Анне Карениной» было изображение потока жизни в его многообразии. Объективный тон рассказа в этом романе выступает более отчетливо и сильно, чем, например, в «Войне и мире». Но это, однако, не исключает определенных противоречий между обрисовкой жизненных судеб героев и некоторыми нравственными идеями, которые своеобразно отразились в эпиграфе романа.

V

Герои «Анны Карениной» испытывают постоянное воздействие явлений, входящих в их жизнь как бы извне. Это сила «сторонних» общественных начал, сила социальных обстоятельств. В живой связи с этими процессами в романе ясно отражена та «социальность», которая глубоко проникает в личное бытие героев.

Каренин — «государственный» человек, интересы и помыслы которого сосредоточены вокруг служебной деятельности. Убежденный в том, что деятельность эта крайне нужна обществу, в немалой степени определяет его судьбы, он не придает существенного значения событиям своей «частной» жизни, отодвигая их на задний план в своем внутреннем мире.

Но именно то, что герою — по его характеру, образу мыслей — представляется второстепенным, малозначительным, писатель делает основным содержанием рассказа о нем; явления, кажущиеся Каренину наиболее важными, освещаются лишь попутно. Социальное раскрывается здесь не столько в описании общественных связей героя, сколько в определенной обрисовке «домашней» сферы его жизни.

В своем «частном» бытии Каренин предстает — и в этом своеобразие авторского замысла — как человек казенный. Склад его мышления сформировался в условиях специфической служебной деятельности. На его восприятие мира она наложила неизгладимую печать. Привязанность к формальной определенности, стремление все уложить в законченно-непререкаемые «пункты» рельефно проявляются в разнообразных обстоятельствах его «частного» бытия. Когда Каренин решает объяснить Анне все неприличие ее поведения на вечере у Бетси Тверской, в сознании его сразу же возникают привычные, ставшие для него столь удобными, казенные формулы. «Обдумывая, что он скажет, он пожалел о том, что для домашнего употребления, так незаметно, он должен употребить свое время и силы ума; но, несмотря на то, в голове его *ясно и отчетливо, как доклад*, составилась форма и последовательность *предстоящей речи*. «Я должен сказать и высказать следующее: во-первых, объяснение значения общественного мнения и приличия; во-вторых, религиозное объяснение значения брака; в-третьих, если нужно, указание на могущее произойти несчастье для сына; в-четвертых, указание на ее собственное несчастье» (18, 152—153).

Высокомерие казенного взгляда на мир, самодовольная назидательность не позволяют Каренину верно оценить сложные

явления человеческой жизни, человеческой психологии. Отношения между людьми ему представляются более простыми и прозаическими, чем они существуют на самом деле. Но, уверенный в себе, в своих принципах, Каренин в то же самое время боится живой жизни, боится той неопределенности, «неурегулированности», «бестолковости», которые таятся в ее глубинах. «Всю жизнь свою Алексей Александрович прожил и проработал в сферах служебных, имеющих дело с отражениями жизни. И каждый раз, когда он сталкивался с самою жизнью, он отстранялся от нее. Теперь он испытывал чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, спокойно прошедший над пропастью по мосту и вдруг увидавший, что этот мост разобран и что там пучина. Пучина эта была — сама жизнь, мост — та искусственная жизнь, которую прожил Алексей Александрович. Ему в первый раз пришли вопросы о возможности для его жены полюбить кого-нибудь, и он ужаснулся перед этим» (18, 150—151).

Каренин страшится признаться себе в подлинном положении вещей, предпочитая видимость — реальности, призраки — истине. Ложь, в которой Анна Аркадьевна обвиняет Каренина, проистекает не только из его лицемерия, но и из страха перед жизнью, перед изменениями, происходящими в ней. Самообман Каренина помножается на двоедушие, порожденное его честолюбием, его оценкой житейских, социальных отношений. Неукоснительное соблюдение «приличий», разного рода установлений для Алексея Александровича является одним из важнейших законов жизни.

Он очень дорожит своей репутацией примерного члена «общества», примерного христианина; Каренин делает все, чтобы укрепить ее, оставаясь, в сущности, равнодушным к внутренним основам той строгой моральной системы, которую он исповедует. В начале семейного кризиса Каренина беспокоит не столько даже сам факт разлада, сколько впечатление, которое он может произвести на светские круги. «Ему все равно,— думает Анна.— Но в обществе заметили, и это тревожит его» (18, 155). И позже взволнованность Алексея Александровича, вызванная распадом семьи, соединяется с беспокойством по поводу того, что скажет «свет».

Постоянное «равнение» на господствующие веяния лежит в основе всех жизненных успехов Каренина, в основе его карьеры. Разнообразные средства для ее достижения он возводит в степень высших этических принципов. Его честолюбие и двоедушие часто выступают в облике моральной непреклонности. В сценах, рисующих государственную деятельность Каренина,

он изображен защитником консерватизма, человеком, который ради служебной выгоды прибегает к фальсификации и обману, сохраняя при этом вид поборника правды. Благодаря стараниям Алексея Александровича комиссия по обследованию положения инородцев составила отчет, в котором на все вопросы «были прекрасно изложены ответы... Ответы все были результатами официальных данных, донесений губернаторов и архиереев, основанных на донесениях уездных начальников и благочинных, основанных, с своей стороны, на донесениях волостных правлений и приходских священников; и потому все эти ответы были несомненны» (18, 390).

И когда враждебная Каренину партия подвергла критике меры, предлагавшиеся им по урегулированию положения инородцев, он действует весьма решительно, стремясь склонить «общественное» мнение в свою пользу. В Москве Каренин встречается с депутацией инородцев. «Депутация, хотя и вызванная по инициативе Алексея Александровича, представляла много неудобств и даже опасностей... Члены этой депутации не имели ни малейшего понятия о своей роли и обязанности. Они были наивно уверены, что их дело состоит в том, чтоб излагать свои нужды и настоящее положение вещей, прося помощи правительства, и решительно не понимали, что некоторые заявления и требования их поддерживали враждебную партию и потому губили всё дело. Алексей Александрович долго возился с ними, написал им программу, из которой они не должны были выходить, и, отпустив их, написал письма в Петербург для направления депутации» (18, 397).

Целеустремленность и внутренняя размеренность, ясность и завершенность оценок составляют характерное свойство Каренина. В своем душевном мире он не терпит нарушений раз установившегося равновесия, «порядка». Однако нарушения эти, вопреки его желаниям, приносит ему его личная жизнь. При всей своей обособленности от настоящих человеческих отношений, Каренин изображен отнюдь не как олицетворение всяческих пороков и злодеяний. В обрисовке конфликта между живыми человеческими стремлениями и казенной ограниченностью, честолюбием Толстой не пошел по пути прямолинейных контрастов. Каренину свойственны искренние чувства и порывы, хотя они и проявляются редко; он не всегда «рационален» в своих поступках, временами он не лишен и своеобразного великодушия.

Прилив необычных для него чувствований Каренин испытывает при встрече с Анной после ее родов, когда она находится между жизнью и смертью и раскаивается во всем дурном, что сделала ему. Ранее желавший смерти Анны, Каренин неожиданно для самого себя проникается чувством сострадания, любви, он как бы «оттаивает». «Душевное расстройство Алексея Александровича всё усиливалось и дошло теперь до такой степени, что он уже перестал бороться с ним; он вдруг почувствовал, что то, что он считал душевным расстройством, было, напротив, блаженное состояние души, давшее ему вдруг новое, никогда не испытанное им счастье» (18, 434). Каренин заботится о дочери Анны и Вронского, посылает Анне Аркадьевне письмо, в котором он предоставляет ей право самой решить, в чем ее истинное счастье и спокойствие души.

Толстой часто изображал, особенно в произведениях восьмидесятых — девятисотых годов, «просветление» героев, искры человечности и у тех, чья жизнь протекала в сфере заблуждений и зла. Своеобразие каренинского «просветления» состоит не только в том, что оно продолжается недолго; существенно то, что «растворение» его происходит под совместным воздействием внутренних факторов и окружающей среды.

Вместе с чувством радости, которое наполняет Каренина, ощущение чего-то не предусмотренного его рациональными соображениями, чего-то неожиданного и вследствие своей неожиданности бестолкового, ошибочного возникает в глубине сознания Алексея Александровича. Одновременно с тем — и это главное — 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» (18, 441). Ход событий, вся атмосфера жизненного бытия Каренина приводят к тому, что у него не только исчезают чувства сострадания и любви к Анне, но он с неприязнью вспоминает недолгий период своего «просветления».

Сухого, догматически казенного Алексея Александровича Толстой показывает не только в состоянии кратковременного великодушия, но и в положении страдающего человека. Каренин испытывает острую боль оттого, что семья его разрушена, что он одинок в своем горе, что его благородный душевный порыв вызвал у многих людей лишь насмешки и вражду. «Он знал, что за это, за то самое, что сердце его истерзано, они будут безжалостны к нему. Он чувствовал, что люди уничтожат его, как собаки задушат истерзанную, визжащую от боли собаку. Он знал, что единственное спасение от людей — скрыть от них свои раны...» (19, 76).

Под воздействием «общественного мнения» Каренин возвращается к привычным формам восприятия действительности.

Постепенно он обретает прежнюю внутреннюю ясность и размеренность. Иногда то, что «он в этой временной, ничтожной жизни сделал, как ему казалось, некоторые ничтожные ошибки, мучало его так, как будто и не было того вечного спасения, в которое он верил. Но искушение это продолжалось недолго, и скоро опять в душе Алексея Александровича восстановилось то спокойствие и та высота, благодаря которым он мог забывать о том, чего не хотел помнить» (19, 91—92). И хотя в среде высшей бюрократии Каренин теряет свой прежний престиж, он снова полностью поглощен интересами службы, теми бумажно-бюрократическими проектами, которыми он был занят всю жизнь.

Анна Аркадьевна называет Каренина «злой машиной». Характеристика эта заключает в себе реальную истину, которая не снимается проявлением его человеческих чувств. Непреклонность официальной «морали», казенных принципов раскрывается и после «просветления». Обретя после пережитого обычное состояние духа, Алексей Александрович соглашается на категорический отказ Анне в свидании с сыном. Вместе с Лидией Ивановной он намерен добиться того, чтобы у Сережи исчезли всякие воспоминания о матери, зная, что решение это является жесточайшим ударом для Анны.

Питая неприязнь ко всему, что нарушает «порядок», не приемля новое, необычное, Каренин не остается пассивным. Он наступает на все выходящее за строго установленные рамки. Тут особенно ясно раскрывается широкая обобщающая сила образа.

Некоторые черты, в той или иной мере близкие Каренину, Толстой видел рассеянными в людях, на первый взгляд мало похожих на него. Сергей Иванович Кознышев — человек иного склада, иного жизненного пути. В отличие от Каренина, Кознышев — «народолюбец», завзятый либерал, с увлечением толкующий о реформах, необходимых обществу. На дворянских выборах в Кашинской губернии, описание которых открывает колоритные фигуры и людей, пытающихся найти новую ориентацию, и людей озлобленных, теряющих точку опоры, Кознышев играет роль главы дворянских «прогрессистов», настаивающих на необходимости учитывать требования времени.

Однако Кознышев, подобно Каренину, постоянно пребывает в области чисто логических, формальных построений, забывая о реальном движении жизни, ее подлинных запросах. Тонкости элоквенции Сергея Ивановича увлекают значительно больше, чем существо дела. Его никак нельзя назвать казенным человеком, но он, бесспорно, человек книжно-рационалистической

формации. В нем недоставало «силы жизни, того, что называют сердцем». Рационально-декларативный характер носят и его увлечения реформой, и его народолюбие. Константин Левин сделал верное наблюдение, что «Сергей Иванович и многие другие деятели для общего блага не сердцем были приведены к этой любви к общему благу, но умом рассудили, что заниматься этим хорошо, и только потому занимались этим» (18, 253).

В отличие от Каренина, Кознышев изображен преимущественно в сфере своих научно-философских интересов, в своих «гражданских» устремлениях. Но он, так же как и Каренин, остается верным себе, своим «принципам» в самых различных обстоятельствах жизни. Методично, размеренно взвешивает он на весах рацио все свои чувства и желания. Сергею Ивановичу нравится Варенька, он собирается сделать ей предложение; по пунктам Кознышев для себя перечисляет ее несомненные достоинства, но преодолеть свою рассудочную инертность он не в состоянии.

Рядом с догматизмом Каренина, с его мертвящей консервативностью и бюрократической изощренностью раскрываются либеральные порывы Кознышева к общему благу, порывы, лишенные, однако, какого-либо значительного содержания, реального чувства действительности. Характеры эти предстают как яркие социальные типы, внутренняя перекличка которых определена самой жизнью.

VI

Сочетание личной и социальной тем в изображении основных действующих лиц «Анны Карениной» приобретает каждый раз свое особенное выражение. Судьба героя, его жизненная история раскрываются писателем во многом в свете отношения к «общепринятому». Принцип этот, помимо образа Анны, выразительно проявляется в обрисовке Вронского.

Первоначально Вронский — и в отзывах знающих его людей, и в авторском рассказе — охарактеризован как светский человек, обладающий внешним обаянием, но не обнаруживающий самостоятельного взгляда на жизнь. По словам Степана Аркадьевича Облонского, он — «один из самых лучших образцов золоченой молодежи петербургской... Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант и вместе с тем — очень милый, добрый малый» (18, 43). Менее благожелательную оценку Вронскому дает старый князь Щербацкий: «...это фран-

тик петербургский, их на машине делают, они все на одну стать, и все дрянь» (18, 60).

Блестящий молодой офицер, Вронский тесно связан с кругом военной аристократии; он разделяет ее привычки, взгляды, он любит всю атмосферу ее жизни, крепко сросся со всем ее укладом. Его чувство к Анне развивается вначале как бы вне всего того, что постоянно занимает и увлекает героя. «Несмотря на то, что вся внутренняя жизнь Вронского была наполнена его страстью, внешняя жизнь его неизменно и неудержимо катилась по прежним, привычным рельсам светских и полковых связей и интересов. Полковые интересы занимали важное место в жизни Вронского и потому, что он любил полк, и еще более потому, что его любили в полку» (18, 182—183).

Но и сила чувства к Анне, и то противоречие, в которое их отношения вступали с общественными понятиями и нормами, подрывают незыблемость обычных представлений Вронского о жизни, непреложность его неписаного кодекса морали, правил жизненного поведения. «Свод этих правил обнимал очень малый круг условий, но зато правила были несомненны...» Они ясно определяли, «что нужно заплатить шулеру, а портному не нужно,— что лгать не надо мужчинам, но женщинам можно,— что обманывать нельзя никого, но мужа можно,— что нельзя прощать оскорблений и можно оскорблять, и т. д... Только в самое последнее время, по поводу своих отношений к Анне, Вронский начинал чувствовать, что свод его правил не вполне определял все условия, и в будущем представлялись трудности и сомнения, в которых Вронский уж не находил руководящей нити» (18, 321—322).

Эти трудности возникали не только в результате определенной реакции светских кругов на его связь с Анной, но и вследствие тех внутренних колебаний, которые испытывает Вронский. Друзья и знакомые предсказывали ему блестящую служебную карьеру. Сам он ощущает в себе для этого силы и горячее желание. Жизнь ставит перед Вронским дилемму — либо отказаться ради любви к Анне от больших честолюбивых замыслов, которые он лелеял с детства, либо пожертвовать чувством ради широко открывающейся перед ним служебной карьеры. Одно с другим совместить невозможно.

Выразительное и очень тонкое изображение колебаний Вронского между общепринятым и необычным дано в рассказе о встрече его с Серпуховским, а затем в сцене свидания с Анной в саду Вреде. Вронского втайне глубоко задевают служебные успехи его бывшего однокашника по пажескому корпусу. В то время как он сам все еще остается подающим надежды

офицером, Серпуховской, прослужив несколько лет в Средней Азии, получил генеральский чин. Дружески и вместе с тем покровительственно Серпуховской журит Вронского за то, что он в делах службы поступает не так, как подобает. Оценивая весьма высоко способности своего товарища, Серпуховской заявляет, что в таких людях, как Вронский, нуждается общество, Россия. России, говорит он, «нужна партия, иначе всё идет и пойдет к собакам» (18, 327). Партия эта, по мнению Серпуховского, должна вобрать в себя тех, кто обладает независимостью — по своему состоянию, рождению, имени. Эти люди и смогут твердо управлять государством, будут неподкупными, резко отличаясь от всяких казенных душ. Именно такого рода деятелям, убеждает Вронского его товарищ, и принадлежит будущее.

Помимо увлекательной перспективы «служения» обществу, которую открывает Серпуховской, он затрагивает и другую волнующую Вронского тему: «И вот тебе мое мнение. Женщины — это главный камень преткновения в деятельности человека. Трудно любить женщину и делать что-нибудь. Для этого есть одно средство с удобством без помехи любить — это женитьба... Но без женитьбы тащить за собой этот fardeau[1] — руки будут так полны, что ничего нельзя делать. Посмотри Мазанкова, Крупова. Они погубили свои карьеры из-за женщин» (18, 329).

В отличие от той обнаженной деловитости, прозаической рассудочности, которой проникнута сцена встречи Вронского и Серпуховского, непосредственно примыкающая к ней глава, изображающая свидание в саду Вреде, овеяна горячей взволнованностью. Вронский с новой силой ощущает глубину своей привязанности к Анне. И в то же время затаенные честолюбивые желания, надежды на большие служебные успехи и карьеру удерживают его от решающего шага, от того, чтобы разрубить запутанный узел отношений между ним, Анной и Карениным. При чтении письма Каренина к Анне в голове Вронского «мелькнула мысль о том, что ему только что говорил Серпуховской и что он сам утром думал — что лучше не связывать себя,— и он знал, что эту мысль он не может передать ей (Анне.— *М. Х.*)» (18, 333).

На этот раз чувство отступило перед доводами честолюбия, перед ложным идеалом. Но оно живет в душе Вронского, оказывая влияние на его восприятие действительности. Сопровождая иностранного принца, Вронский остро ощутил нелепость

[1] груз *(франц.)*.

аристократического высокомерия и одновременно отвратительность того упрощенно-грубого отношения к жизни, которое было свойственно знатной особе. В некоторых чертах характера иностранного принца, в его манере поведения Вронский узнавал самого себя. «Глупая говядина! Неужели я такой?» думал он» (18, 374). И это — вместе с другими впечатлениями жизни — оказывает заметное воздействие на Вронского. «Честолюбивые планы его опять отступили на задний план, и он, чувствуя, что вышел из того круга деятельности, в котором все было определено, отдавался весь своему чувству, и чувство это всё сильнее и сильнее привязывало его к ней (Анне.— *М. Х.*)» (18, 376).

Однако крупный поворот в жизни Вронского связан с развитием драматических событий, острых психологических коллизий. Тяжелая болезнь Анны, объяснение с Карениным, попытка самоубийства изображены в романе как цепь событий, вызвавших нравственное потрясение Вронского. Именно оно и предопределило его переход через трудный рубеж. Как известно, сцена самоубийства Вронского была написана Толстым при переработке главы, описывающей героя после свидания с Карениным и Анной. Сцена эта оказалась совершенно необходимой для психологической мотивировки последующих перемен в жизни Вронского, которые без глубоких потрясений, переживших героем, не были бы столь убедительными. Расставаясь с мечтами о карьере, Вронский отклоняет предложение о важном служебном назначении, отказаться от которого, «по прежним понятиям Вронского, было бы позорно и невозможно», однако «теперь, не задумываясь ни на минуту, он отказался от него и, заметив в высших неодобрение своего поступка, тотчас же вышел в отставку» (18, 458). Свое настоящее счастье Вронский видит теперь в жизни вне прихотливой игры честолюбивых интересов, в любви к Анне. Он отдаляется от среды, в которой вырос, отходит от нее не только внешне, но и в смысле отношения к тому моральному кодексу, который господствует здесь. И это отграничение как раз и выявляет силу его характера, его человеческие качества. Отказываясь от ложного идеала, герой приобретает независимость человека, ценящего свое достоинство.

Однако Вронский не принадлежит к тем людям, которые постоянно могут идти своей самостоятельной дорогой. Отдаляясь от общего пути, он в то же время тянется к привычным формам жизни. И эту особенность облика, умонастроений Вронского Толстой метко характеризует, рисуя неясную тоску героя во время пребывания его в Италии, когда, казалось, ничто не

нарушает и не может нарушить его счастья. «Вронский между тем, несмотря на полное осуществление того, что он желал так долго, не был вполне счастлив. Он скоро почувствовал, что осуществление его желания доставило ему только песчинку из той горы счастия, которой он ожидал... Первое время после того, как он соединился с нею (Анной.— *М. Х.*) и надел штатское платье, он почувствовал всю прелесть свободы вообще, которой он не знал прежде, и свободы любви, и был доволен, но недолго. Он скоро почувствовал, что в душе его поднялись желания желаний, тоска» (19, 32).

Неудовлетворенность Вронского своей новой жизнью усиливается после возвращения его в Россию. Судорожные поиски занятий, которые могли бы заполнить его повседневное существование, сопровождаются возрастающим тяготением к прежнему кругу интересов, привычек, вкусов. И это становится одной из причин исподволь развивавшегося кризиса его отношений с Анной. Как строго ни оценивало общественное мнение Вронского, он без большого труда снова входит в тот круг людей, который решительно осуждает Анну.

Различие и в отношениях с обществом, и в характере стремлений, чувствований углубляет расхождение Вронского и Анны. Драма назревает не потому, что Вронский перестал любить Анну, и не потому, что он совершает какие-либо поступки, унижающие ее, а прежде всего вследствие того, что он стал по-иному воспринимать и любовь Анны, и свое чувство к ней. Вронский все больше отдаляется от Анны в своем ощущении интересов жизни. И разрыв этот неудержимо растет, даже помимо сознательного желания самого Вронского. Остановить драматическое развитие событий он так же не в состоянии, как не в состоянии это сделать и Анна, видящая пропасть, образовавшуюся между ними.

Вронский — человек, обнаруживший в себе силы для того, чтобы преодолеть некоторые предрассудки своей среды, отказаться от ложных идеалов, но он не смог найти содержание своей жизни вне привычных представлений о ней. Как личность, как характер Вронский значительно мельче Анны. Но он вовсе не фат и не пустой, пошлый герой, каким иногда его хотят представить, вопреки авторской характеристике. Сложность этого образа подчеркнута писателем в главе, изображающей Вронского после смерти Анны. Вронский до глубины души потрясен этой катастрофой. Она заставила его забыть о многом из того, что он считал для себя столь значительным и важным. Вронский не может и не хочет возвращаться к интересам, которые занимали его прежде. Драматические события как бы

подвели итог всей его жизни, наполненной живыми человеческими стремлениями и тщетной суетой, добрыми порывами и заблуждениями.

Человеческие страсти, если они не несут в себе эгоистического обособления от мира, индивидуалистической жажды подавлять других людей, представляют собой, с точки зрения автора «Анны Карениной», проявление подлинной силы жизни. Степану Аркадьевичу Облонскому, при всем его гедонизме, чужды настоящие страсти, большие влечения, так же как и значительные мысли. Он весь поглощен событиями текущего дня, поисками чувственных удовольствий. В них он видит единственную цель своего существования. Человека доброго и отзывчивого, Облонского мало занимают большие проблемы человеческой жизни; его не очень тревожит и все то, что составляет предмет постоянных забот близких ему людей. Он живет, как трава растет. По всему своему психологическому складу Облонский — тот «средний» человек, которого часто Толстой изображал.

Очень характерно, что «Анну Каренину» он начинает с описания Облонского, разлада в его семье, описания его «легкого» отношения к семейному кризису, ко всему происходящему вокруг. Подобно тому как в «Войне и мире» сцены, изображающие салон Анны Шерер, являются своеобразной мерой для дальнейшего повествования, рассказ об Облонском в экспозиции «Анны Карениной» выполняет аналогичную функцию внутреннего ориентира, который позволяет выразительнее раскрыть глубокие драматические коллизии, сложные жизненные процессы и искания.

«Средний человек» в произведениях Толстого — это не нечто раз навсегда данное. Николай Ростов принадлежит к той же категории людей. Однако он и Стива Облонский, обладая некоторыми родственными чертами, существенно отличаются друг от друга. Облонский — герой пореформенной эпохи, периода больших социальных смещений, в том числе и резкого упадка дворянства как класса. Потомок Рюрика, князь Облонский не только по дешевке распродает владения своей жены, но и вынужден скрепя сердце добиваться протекции у презираемого им влиятельного дельца Болгаринова. Отступая от традиций своих предков, которые признавали лишь службу правительству, Степан Аркадьевич готов служить господам любого толка. Он прилагает огромные усилия, чтобы получить очень доходное место — члена комиссии соединенного агентства кредитно-взаимного баланса южно-железных дорог и банковских учреждений. Сохраняя барственность в общем стиле жизни,

Облонский психологически и практически приспособляется к веяниям новой эпохи.

Это сказывается и на его общественных представлениях; Облонский изображен сторонником либерального образа мыслей. Отрицательное отношение Толстого к либералам с их высокопарным фразерством, фарисейским лицемерием, непониманием нужд народа отразилось в том ироническом тоне, с каким писатель рисует героя. В отличие от Кознышева, Степан Аркадьевич не является «деятелем». Если и можно его назвать либералом, то скорее либералом домашнегастрономического толка. Причастность Облонского к либеральному образу мыслей выражается в том, что он разделяет ходячие суждения и мнения. «Степан Аркадьич получал и читал либеральную газету, не крайнюю, но того направления, которого держалось большинство. И, несмотря на то, что ни наука, ни искусство, ни политика собственно не интересовали его, он твердо держался тех взглядов на все эти предметы, каких держалось большинство и его газета...» (18, 9).

Облонский пассивно впитывает в себя то, что определено, высказано другими, не стремясь самостоятельно понять и оценить явления жизни. И воспринимает он известные взгляды потому, что они, как ему кажется, больше всего подходят к его собственному положению. «Либеральная партия говорила, что в России всё дурно, и действительно, у Степана Аркадьича долгов было много, а денег решительно недоставало. Либеральная партия говорила, что брак есть отжившее учреждение и что необходимо перестроить его, и действительно, семейная жизнь доставляла мало удовольствия Степану Аркадьичу и принуждала его лгать и притворяться, что было так противно его натуре» (18, 9).

Непосредственность, добродушие делают Облонского приятным в общежитии, по-своему милым человеком. Но он лишен того, что Толстой считал очень важным для человеческой личности,— самобытности, внутренней широты. При всей своей внешней колоритности Степан Аркадьевич безлик; при всей своей общительности он отделен от людей себялюбивым гедонизмом. Отсутствие у Облонского внутреннего огня жизни, равнодушие ко всему, что выходит за рамки повседневности, «ползучий» эпикуреизм обрекают его, по мысли писателя, на существование более низшего порядка, чем жизнь людей, воспринимающих мир в его многоцветности, людей, которым свойственно чувство высокого призвания человека.

VII

Тема жизненных исканий широко открывается в обрисовке Константина Левина. В отличие от Облонского, Левин идет в жизни своей собственной дорогой. Он не боится отступить от того, что в данный момент является модным, считается в «обществе» признаком хорошего тона. Левин хочет действовать не в соответствии с образцами, которые преподают ему люди его круга, а руководствуясь собственными убеждениями. Своеобразие его стремлений ясно ощущается не только в сравнении с жизненной манерой Облонского, но и с мировосприятием Пьера Безухова, Андрея Болконского. Подлинные ценности жизни эти герои «Войны и мира» постигают, проходя через большие события эпохи, участвуя в них. Свои «открытия» они делают, встречаясь с трудными испытаниями судьбы, горькими разочарованиями. Константин Левин вначале стремится обрести свое личное счастье вне бурных волнений времени. Наиболее значительные нравственные «открытия» он совершает тогда, когда судьба особенно благожелательна к нему.

В начальных главах романа Левин изображен человеком, который чуждается всего, что связано с показным блеском, модой, роскошью. Он хочет жить своим обособленным, честным мирком, но жить так, чтобы над ним не тяготело ощущение вины перед народом, с которым он, как помещик, землевладелец, находится в постоянном соприкосновении. И хотя его идеи честного личного мирка напоминают некоторые мотивы «Семейного счастия», возникают они в иной атмосфере и на иной основе. Левин «всегда чувствовал несправедливость своего избытка в сравнении с бедностью народа и теперь решил про себя, что, для того чтобы чувствовать себя вполне правым, он, хотя прежде много работал и нероскошно жил, теперь будет еще больше работать и еще меньше будет позволять себе роскоши» (18, 99).

Под трудом, который дает право уважать самого себя и рассчитывать на уважение других, Левин вначале разумеет свое хозяйствование в имении. Повседневные заботы, хозяйственные дела и события приобретают для него чрезвычайный интерес. Поэтическим ореолом для Левина окружена и сама деятельность хозяина, и возможные ее успехи. Мысль его сосредоточена на этих успехах и связанных с ними надеждах на независимую счастливую жизнь вместе с будущей семьей, жизнь, которая иногда представляется ему почти в буколическом облике.

Но, отстранясь от тревог большого мира, Левин у себя «дома» сталкивается с глубокими социальными противоречиями. Хозяйственные начинания его не вызывают никакого энтузиазма у тех, чьим трудом он пользуется; ему постоянно приходится вступать в серьезные конфликты с крестьянами. То, что кажется справедливым Левину — «хозяину», повышающему арендную плату за земельные участки, совершенно несправедливым представляется крестьянам, принужденным арендовать у него землю и платить за нее больше, чем они платили раньше. К тому, что Левин признает важным и нужным для совершенствования хозяйства, его наемные работники относятся с равнодушием и отнюдь не считают необходимым вкладывать в труд на чужой земле всю свою энергию и инициативу. Практические результаты ежедневных забот землевладельца оказываются не теми, каких ожидал Левин. Он «ясно видел теперь, что то хозяйство, которое он вел, была только жестокая и упорная борьба между им и работниками...» (18, 339). И борьба эта происходит не в силу каких-либо специфических обстоятельств, не потому, что к Левину как-то особенно плохо относятся крестьяне, а вследствие того, что «интересы его были им не только чужды и непонятны, но фатально противоположны их самым справедливым интересам» (18, 340). В иных социальных условиях Левин испытывает то, что в свое время пришлось пережить герою «Утра помещика».

Намерение соединить обычную практику хозяина-землевладельца и добрые, справедливые отношения с наемными работниками натолкнулось на непреодолимые препятствия. Вражда с крестьянами вызывает у Левина чувство острой горечи, недовольства собой, своим делом; «то хозяйство, которое он вел, опротивело ему и потеряло для него всякий интерес» (18, 338). Левин стремится не только преодолеть рознь, конфликты с крестьянами, но и приобщиться к простоте, ясности их жизни, к тому настоящему труду, который является основой человеческого существования, приносит с собой удовлетворение и радость.

Как горячо ни желает он устроить свой личный уголок, перед ним все яснее начинает вырисовываться невозможность обособить себя от общего движения жизни. Не расставаясь с «домом», со своим делом, Левин пытается найти универсальный способ решения аграрной проблемы. Верное средство избежать антагонизма с наемными работниками он видит теперь в том, чтобы заинтересовать их в результате труда, сделать их пайщиками хозяйственного предприятия. Ему кажется, что идея эта имеет большое будущее. «Это дело не мое личное,— думает Левин,— а тут вопрос об общем благе. Всё хозяйство, главное — положение всего народа, совершенно должно изме-

ниться. Вместо бедности — общее богатство, довольство; вместо вражды — согласие и связь интересов. Одним словом, революция бескровная, но величайшая революция, сначала в маленьком кругу нашего уезда, потом губернии, России, всего мира. Потому что мысль справедливая не может не быть плодотворна. Да, это цель, из-за которой стоит работать» (18, 363).

Однако, вопреки всем ожиданиям Левина, и этот его проект не находит сочувствия у крестьян, работников; за их весьма скептическим отношением к новому начинанию кроется опасение быть обманутыми, опасение оказаться в еще худшем положении, чем они были до сих пор. И здесь отразилось, подчеркивает Толстой, постоянное недоверие крестьян к помещику, который, по их глубокому убеждению, всегда желает обобрать их сколько можно. И хотя Левин искренне верил в спасительный характер своего проекта для России, в его общую пользу, он вовсе не скрывает того, что рассчитывал и на существенную выгоду, которую должно принести ему как помещику осуществление этого проекта. Оценивая отрицательно реформаторские начинания своего брата, Николай Левин язвительно замечает Константину Дмитриевичу, что тот хочет не просто эксплуатировать людей, а с идеей.

«Общее» Константин Левин воспринимает не только в связи со своим «делом». Действительность открывается перед ним не только под углом зрения его «дома». Он проявляет интерес к самым различным явлениям жизни. Его занимают вопросы гражданского устройства России и проблемы сущности бытия, положение крестьян и вопросы этики, мир природы и тайны человеческой психологии. Левин оказывается свидетелем знаменательных процессов и событий, и свидетелем не безучастным, а выражающим свое живое отношение к ним. В душе самого героя происходит борьба; желание освободиться от привычек, взглядов привилегированной среды уживается в нем с аристократическими предубеждениями. Но постоянное стремление Константина Левина к истине, умение смотреть прямо в лицо правде позволяют ему многое оценить верно и проницательно.

Левин соприкасается с людьми разных слоев общества. Он остро ощущает сдвиги, происходящие в действительности, наблюдает яростное сопротивление новому, неустроенность жизни, кризисные процессы. Во время поездки к Свияжскому Левин встречается со скрытыми и явными крепостниками, либералами и «нейтралистами», с теми, кто еще недавно чувствовал себя неограниченным хозяином в деревне. Но ни радетели доброй старины, ни либералы не вызывают его симпатий. С целым хором дворянских деятелей Левин знакомится на выборах в Кашинской губернии, он наблюдает бурные столкновения консерваторов и прогрессистов, но вся эта борьба ему кажется никчемной, не имеющей реального смысла.

В Москве и Петербурге Левин участвует в спорах интеллигентов по социальным, философским вопросам, но он постоянно чувствует глубокую неудовлетворенность абстрактностью этих споров, ясно видит оторванность дворянской интеллигенции от жизни. В присутствии Левина происходит встреча Облонского с купцом Рябининым. Удивляясь легкомыслию, простодушию Степана Аркадьевича, он хорошо угадывает хищнические черты Рябинина, беззастенчивую наглость, с которой тот действует. Левин близко и постоянно соприкасается с жизнью народа. При всем противоречии его отношений с крестьянами, он не только осознает жизненную силу людей труда, но и понимает их реальные интересы, трезво оценивает условия их жизни. Критическое восприятие Левиным эпохи отнюдь не исчерпывает освещения ее процессов и явлений в романе, но оно представляет собой одну из важных «позиций», с которых эти явления рассматриваются.

Лучшие стороны духовного облика Левина — глубина его натуры, благородство, верность светлым надеждам — ярко отразились в лирической стихии героя, в рассказе о его любви к Кити Щербацкой. С удивительной художественной экспрессией Толстой изображает сложный эмоциональный мир героя — радость ожидания, веру в близкое счастье при первом приезде Левина в Москву, силу затаенного горя после отказа Кити, опасливо-робкое и одновременно взволнованно-стремительное объяснение с Кити в доме Облонских, широкий разлив чувств, властно захватывающий героя, изменяющий все его восприятие жизни, ощущение незаслуженности своего счастья, сомнения в искренности будущей жены, огромную радость разделенного чувства.

В романе прекрасно передано то высокое поэтическое начало, которое таит в себе жизнь счастливой семьи. Неудачливый во многих своих начинаниях, Левин изображен необыкновенно счастливым мужем и отцом. Описание его семейного счастья лишено каких бы то ни было нот сентиментальности; это требовательное счастье и потому настоящее, большое. Но и оно не является венцом желаний Левина. Толстой никогда не расставался со своими пытливыми героями в ту пору, когда они полны чувств безмятежной радости.

В самый счастливый период жизни Левина начинают неотвязно мучить тяжелые раздумья и сомнения. Он хочет понять, в чем истинное призвание человека, для чего он пришел в этот мир. Не получив ответа на вопрос, Левин не может найти критерия для оценки своих поступков, поступков других людей, не видит смысла в своем существовании. В тревожных, мучительных исканиях сущности жизни он доходит до желания покончить с собой.

Неожиданный и, с точки зрения Левина, подлинный ответ на свои сомнения он находит в рассказе о том, как живет мужик Фоканыч: «...один человек только для нужды своей живет, хоть бы Митюха, только брюхо набивает, а Фоканыч — правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит...» При словах рассказчика о том, что «Фоканыч живет для души, по правде, по-божью, неясные, но значительные мысли толпою как будто вырвались откуда-то иззаперти и, все стремясь к одной цели, закружились в его голове, ослепляя его своим светом» (19, 376). Понятие правды для Левина теперь тесно соединяется с понятием добра. Несомненно, что в признании правды-добра заключено отрицание и жизни только для себя, и злапеправды, с которым Левин нередко соприкасался и в своей собственной практике «хозяина»-землевладельца. Религиозная окраска добра и правды в понимании Левина является не столько свидетельством мистического их восприятия, сколько указанием на императивность этих начал, их непреходящее значение.

Характерно, что свое открытие новых моральных принципов Левин не склонен приписывать ни деятельности разума, ни сверхчувственному озарению. Истоки их он видит не в иррациональном, а в реальной жизни. «Я искал ответа на мой вопрос. А ответа на мой вопрос не могла мне дать мысль,— она несоизмерима с вопросом. Ответ мне дала сама жизнь, в моем знании того, что хорошо и что дурно» (19, 379).

Весьма существенным для характеристики новой этики является то всеобщее значение, которое ей придают и герой и автор романа. По мысли писателя, в ней заключено решение и вопроса о человеческом поведении, и проблем социальной розни. Вместе с тем Толстой не подчинял преднамеренно изображение человека, его поступков в романе нормам новой этики. Левин пытается жить для души, однако на каждом шагу он встречается с препятствиями, принужден отступать от того, что считает важнейшим постулатом человеческого существования. Еще более туманным представлялось соотношение жизненной практики отдельной личности с решением социальных проблем. И если идеи высокого назначения человека, защиты правды-справедливости помогали писателю раскрыть глубинные процессы действительности, то признание принципа жизни для души средством исправления общества, устранения социальных конфликтов было иллюзией художника, выражением слабых сторон его мировоззрения.

VIII

Внутреннюю перспективу «Анны Карениной» в немалой степени определяет то сопоставление жизни народа и привилегированных верхов, которое ясно выявляется в романе. В отличие от «Войны и мира», тема народная здесь не выступает на первый план, но она неизменно ощущается на всем протяжении произведения, находя свое выражение во многих сценах. И если в исторической эпопее внимание писателя привлекал подвиг народный, в «Анне Карениной» народная среда показана раньше всего в ее трудовых усилиях.

В третьей части романа (главы четвертая и пятая) Толстой описывает косьбу, в которой принимает участие Константин Левин. Это одна из самых вдохновенных картин труда, какие знает мировая литература. Как и во многом другом, что составляет содержание жизни человека, в труде писатель открыл ту подлинную поэзию, которая увлекает своей чистотой и свежестью. Интерес этой сцены заключается раньше всего в передаче новизны, яркости впечатлений человека, впервые включающегося в поток трудовой деятельности большой группы людей. Для «нового» ее участника особенно остро ощутимо и то огромное напряжение сил, которого она требует, и та настоящая радость, которая возникает за гранью этого напряжения, когда приобретены навыки, освоены приемы. Картина — на покосе — проникнута чувством внутреннего подъема, рождающегося при совместной спорой работе, внутреннего единства, обусловленного общей ее целью, ее ритмом.

По мысли Толстого, труд сам по себе способствует сближению людей. Во время перерыва на косьбе Левин остается вместе с крестьянами. «Он пообедал со стариком и разговорился с ним о его домашних делах, принимая в них живейшее участие, и сообщил ему все свои дела и все обстоятельства, которые могли интересовать старика. Он чувствовал себя более близким к нему, чем к брату, и невольно улыбался от нежности, которую он ис-

пытывал к этому человеку» (18, 268). Поэзия труда в картине — на покосе — раскрывается в сочетании с обнаженной прозой жизни. Старик крестьянин угощает Левина тюрькой, и это — единственное, чем питаются крестьяне и в период самой напряженной летней работы.

Названные сцены находят свое прямое продолжение в других картинах романа, в частности в описании уборки сена. И здесь труд слит с одушевлением, подъемом. «Бабы с граблями на плечах, блестя яркими цветами и треща звонкими, веселыми голосами, шли позади возов. Один грубый, дикий бабий голос затянул песню и допел ее до повторенья, и дружно, в раз, подхватили опять с начала ту же песню полсотни разных, грубых и тонких, здоровых голосов... Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни» (18, 290).

Вместе с физическим здоровьем сцены эти рисуют нравственное здоровье людей труда. Именно здесь Толстой рассказывает об Иване Парменове и его жене, об их молодой и сильной любви, об их внутреннем согласии. Впечатления от трудового подъема, от молодой супружеской пары наводят Левина на мысль о том, что «от него зависит переменить ту столь тягостную, праздную, искусственную и личную жизнь, которою он жил, на эту трудовую, чистую и общую прелестную жизнь» (18, 290—291).

По своей главенствующей тональности народные сцены в «Анне Карениной» противостоят сценам «общего» плана из жизни аристократических слоев общества. В той же третьей части романа, в главах семнадцатой и восемнадцатой, Толстой рисует салон Бетси Тверской, собравшееся в нем «общество партии крокета». В салоне Бетси Тверской господствует «привычная торжественная обстановка праздности» и неотступно следующая за нею скука. Лиза Меркалова спрашивает Анну: «Вот, вот как вы делаете, что вам не скучно?.. Вы живете, а я скучаю». И это, в свою очередь, вызывает недоумение Анны. «— Как скучаете? Да вы самое веселое общество Петербурга,— сказала Анна.

— Может быть, тем, которые не нашего общества, еще скучнее; но нам, мне наверно, невесело, а ужасно, ужасно скучно...

— Как, скучно? — сказала Бетси.— Сафо говорит, что они вчера очень веселились у вас.

— Ах, такая тоска была! — сказала Лиза Меркалова.— Мы поехали все ко мне после скачек. И всё те же, и всё те же! Всё одно и то же» (18, 317).

Как избавиться от скуки — это одна из беспокойных тем беседы в салоне Бетси Тверской. Верное суждение Анны Аркадьевны: «Чтобы заснуть, надо поработать, и чтобы веселиться, надо тоже поработать» — нисколько не убеждает ее собеседницу. Труд и праздность, нравственная чистота, правда народа и моральный упадок, развращенность привилегированной среды в «Анне Карениной» выступают в качестве существенного начала при сопоставлении низов и верхов. В этой связи возникает и подчеркивание подлинных радостей деревенской общей жизни, в отличие от смятенности индивидуалистического существования людей аристократического, буржуазного мира.

Но этим не исчерпываются социальные контрасты, рисуемые в романе. Жизнь народа в ее соотношении с жизнью других классов общества постоянно привлекает внимание ряда его героев, при всем различии их подхода к этой проблеме. В беседах в доме Свияжского, в дискуссии Левина с московскими профессорами, в его спорах с дворянскими деятелями на выборах, так же как и в других сценах романа, выступает идея несправедливости различий богатства и бедности.

В этом плане очень интересна сцена на охоте, в которой идет спор между Облонским и Левиным о труде и справедливости. Облонский с увлечением рассказывает Левину об удивительной охоте, устроенной известным железнодорожным магнатом Мальтусом, о размахе, щедрости, с которыми были приняты гости. Но «неужели тебе не противна именно эта роскошь?» — спрашивает его Константин Левин. «Все эти люди, как прежде наши откупщики, наживают деньги так, что при наживе заслуживают презрение людей, пренебрегают этим презрением, а потом беспрезрение людей, пренебрегают этим презрением, а потом бесчестно нажитым откупаются от прежнего презрения» (19, 161). С точки зрения Облонского, ничего бесчестного в деятельности таких людей, как Мальтус, нет, ибо богатство приобретено ими трудом. «Да, но каким трудом,— возражает ему Левин.— Разве это труд, чтобы добыть концессию и перепродать?» Отрицательно относящийся к буржуазному предпринимательству, к капиталистической цивилизации в целом, Левин подчеркивает различие между честным трудом и нечестными путями приобретения состояния. Но сам же он оказывается не в силах возразить чтолибо Облонскому, указывающему на громадную разницу в доходах помещика и крестьянина: «...то, что ты получаешь за свой труд в хозяйстве лишних, положим, пять тысяч, а наш хозяин мужик, как бы он ни трудился, не получит больше пятидесяти рублей, точно так же бесчестно, как то, что я получаю больше столоначальника...» (19, 162).

Соединяя тему семейную и социальную, Толстой ясно обозначал полярные пункты в общем движении жизни. Как уже указывалось, соприкосновение различных героев романа с конкретными явлениями эпохи неоднородно. Но дело заключалось не только в этом, а в характеристике тех ведущих тенденций эпохи, которые, вне зависимости от отношения к ним тех или иных действующих лиц, оказывают свое глубокое влияние на решение важнейших жизненных проблем.

Произведение широкого эпического склада, «Анна Каренина» строится на сочетании на первый взгляд противоречивых принципов. С одной стороны, повествование в романе отчетливо сосредоточивается вокруг жизненной истории нескольких лиц, истории, в которой главное место занимают семейные отношения. Одновременно с тем в развитии действия ясно проявляется то, что можно было бы назвать принципом расширяющейся перспективы: по мере развертывания повествования происходит «захват» все новых и новых героев, жизненных явлений и т. д.

Но эти, как будто бы разные, принципы повествования, в сущности, не противостоят друг другу, они находятся во внутреннем взаимодействии. Если проследить за тем, как появляются в романе второстепенные и эпизодические фигуры, станет ясным, что они располагаются как бы целыми группами, спутниками вблизи основных героев произведения. Рассказывая о жизни Анны до ее разрыва с Карениным, Толстой характеризует тех людей, которых она близко знает. «Анна Аркадьевна Каренина имела друзей и тесные связи в трех различных кругах. Один круг был служебный, официальный круг ее мужа, состоявший из его сослуживцев и подчиненных, самым разнообразным и прихотливым образом связанных и разъединенных в общественных условиях... но этот круг правительственных, мужских интересов никогда, несмотря на внушения графини Лидии Ивановны, не мог интересовать ее, и она избегала его» (18, 134).

Вторая группа людей, с которой общалась Анна, состояла из лиц, помогавших ее мужу делать карьеру. «Центром этого кружка была графиня Лидия Ивановна. Это был кружок старых, некрасивых, добродетельных и набожных женщин и умных, ученых, честолюбивых мужчин» (18, 134). И, наконец, третий круг, «где она имела связи, был собственно свет,— свет балов, обедов, блестящих туалетов... Связь ее с этим кругом держалась чрез княгиню Бетси Тверскую, жену ее двоюродного брата» (18, 134). Эти два последних круга людей получают в романе широкое

освещение. Очень остро очерчен образ старой ханжи, лицемерной, жестокой и властной графини Лидии Ивановны. Не менее выпукло очерчен образ Бетси Тверской — пустой и развращенной женщины. А затем перед читателем проходит целая галерея фигур, представляющих «избранное общество»,— княгиня Мягкая и Сафо Штольц, Стремов и Тушкевич, князь Калужский и Лиза Меркалова и другие.

Изображение Вронского, его интересов и жизненных связей, в свою очередь, включает в повествование ряд метко охарактеризованных действующих лиц. Сюда относятся его товарищи по полку — Петрицкий, Кузовлев, Яшвин, Махотин, друг детства Серпуховской, а также мать Вронского, его брат и многие другие. Каждое из этих действующих лиц, входя в роман через «посредничество» Вронского, отнюдь не является простой «функцией» этого образа. Любой из названных героев предстает как живой, своеобразный характер.

Наиболее широкий круг жизненных, общественных явлений изображается в романе в связи с обрисовкой Константина Левина. Преимущественно через непосредственное соприкосновение с ним, через его восприятие показаны Николай Левин, Свияжский, помещик Михаил Петрович, Катавасов, Метров, Туровцын, Гагин, графиня Боль и другие. Образы крестьян, людей труда раскрываются также в связи с характеристикой социальных и нравственных исканий Левина.

Принцип расширяющейся перспективы иногда соединяется и с изображением действующих лиц романа, не играющих в нем такой важной роли, как Анна, Вронский, Левин. В этом плане очень интересны сцены, посвященные пребыванию Щербацких за границей во время лечения Кити. «Как и во всех местах, где собираются люди, так и на маленьких немецких водах, куда приехали Щербацкие, совершилась обычная как бы кристаллизация общества, определяющая каждому его члену определенное и неизменное место. Как определенно и неизменно частица воды на холоде получает известную форму снежного кристалла, так точно каждое новое лицо, приезжавшее на воды, тотчас же устанавливалось в свойственное ему место» (18, 225). И в этих заграничных сценах читатель знакомится с новыми героями — колоритной мадам Шталь, Варенькой, художником-разночинцем Петровым и другими.

Помимо названных уже способов развития действия, следует указать и на другие имеющие важное значение для внутренней структуры романа повествовательные принципы, а именно: приемы сюжетно отдаленных соответствий и центростремительных,

характерологических параллелей. Прием сюжетно отдаленных соответствий особенно ясно выявляется в том внутреннем сопоставлении образов Анны и Левина, которое проходит через весь роман. Связь здесь, как подчеркивал Толстой, не фабульная, а внутренняя, то есть психологическая, социально-философская. В ином виде прием этот реализуется в изображении полярных областей социальной жизни, контрастное соотнесение которых также раскрывается вне прямых сюжетных «ходов».

Прием центростремительных параллелей отчетливо выражен в обрисовке душевного склада так или иначе противостоящих друг другу основных действующих лиц романа. Этот «параллелизм» мы наблюдаем в изображении стремлений, чувств Каренина и Анны, Анны и Долли, Левина и Облонского, Облонского и Каренина и т. д. Но такого же рода соотнесения нередко распространяются и на второстепенные либо эпизодические фигуры произведения. Вспомним, например, сопоставление взглядов на жизнь, судеб Вронского и Серпуховского. Не менее характерны в этом плане повествовательные эпизоды — Вронский и Анна у художника Михайлова, сцены встречи Анны с «обществом партии крокета», в которых изображены не только образные психологические состояния героев, но и их внутренняя конфликтность.

В одном из писем конца восьмидесятых годов Толстой, делясь своими новыми творческими замыслами, заявлял о желании написать «роман, широкий, свободный, вроде «Анны Карениной», в который без напряжения входило бы всё, что кажется мне понятым мною с новой, необычной и полезной людям стороны» (64, 235). В высказывании этом хорошо определены некоторые жанровые особенности «Анны Карениной» как «свободного» романа: внутренняя объемность, широта произведения и одновременно естественность вхождения в него большого и разнообразного материала жизни.

Если в свое время Толстой возражал против того, чтобы «Войну и мир» называли романом, и отмечал, что целый ряд произведений русской литературы не подходит под это определение, то «Анну Каренину» он неизменно относит к жанру романа. Сообщая о своей работе над «Анной Карениной» Н. Страхову, Лев Николаевич писал: «Роман этот — именно роман, первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечен весь...» (62, 25). Слово «первый» подчеркивает отличие «Анны Карениной» от повестей, созданных до того, и от исторической эпопеи.

Авторская характеристика жанровых особенностей «Анны

Карениной» — «широкий, свободный роман» — вызывает в памяти слова другого художника о своем произведении:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Вряд ли здесь можно видеть лишь случайное, внешнее совпадение эпитетов. Думается, что в этой перекличке определений есть и известная внутренняя связь литературных явлений. Толстой продолжал пушкинские традиции обновления формы романа, расширения его художественных возможностей. Но в то время как свободное вхождение жизненного материала в пушкинский роман в стихах было связано в значительной мере с лирическим «я», с образом поэта, роман Толстого «без напряжения» охватывал различные явления действительности на основе объективного изображения потока жизни.

В XIX веке границы «владений» романа, ставшего ведущим жанром литературы, необыкновенно расширились. Они простираются от романа-исповеди, каким является, например, «Адольф» Бенжамена Констана, до социальной эпопеи, начало которой положено «Войной и миром» — эпопеей, рисующей судьбы многих героев в связи с судьбами народа. В этих широких границах развиваются многие виды и формы повествовательного творчества.

Рядом с романом-исповедью, запечатлевшим переживания человека нового времени, историю его души с ее противоречиями и колебаниями, значительное место в литературе XIX века занимает семейный роман. «Давид Копперфильд» Диккенса, «Дворянское гнездо» Тургенева, «Жизнь» Мопассана — его вершины. В этих произведениях, как и в целом ряде других, принадлежащих к лучшим образцам этого жанра, семейные проблемы освещаются не обособленно от иных явлений социальной жизни, а в определенной связи с ними. Но тем не менее основным, определяющим началом в этих романах является изображение семейных отношений как особой сферы жизни человека, тех конфликтов, которые здесь возникают.

Роман-исповедь близко соприкасается с романом — историей молодого человека. В этом последнем характеризуются не только противоречивые душевные порывы героя, но и его стремление утвердить себя в жизни. Роман интимно-психологический становится романом социально-психологическим. Если иметь в виду некоторые общие тенденции развития повествовательных жанров в русской литературе, следует сказать, что особенности социально-психологического романа, в той его ветви, которая затрагивает историю молодого поколения, наиболее рельефно вы-

разились в «Герое нашего времени», «Обыкновенной истории», «Отцах и детях», «Преступлении и наказании». Естественно, что здесь речь идет лишь об отдельных, на наш взгляд, характерных примерах, а не сколько-нибудь полном перечислении всех значительных явлений жанра.

В западноевропейской литературе социально-психологический роман, повествующий о судьбах молодого поколения, его формировании, его стремлениях, широко представлен в творчестве Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана. Но этот вид романа как в западноевропейской, так и в русской литературе нередко перерастает в роман общественных нравов. Этот процесс особенно отчетливо раскрывается в литературной деятельности Бальзака. Его романы о молодом человеке, входящем в жизнь, жадно ищущем применения своих сил, обычно строятся как произведения, в которых широко изображены противоречивые явления общественной действительности. Но это не мешает Бальзаку, так же как и другим писателям, создавать социально-бытовой роман, роман общественных нравов и вне прямой связи с историей молодого человека эпохи. Совершенно очевидно, что роман общественных нравов отличается от романа-исповеди, романа, посвященного истории молодого поколения, отнюдь не устранением или ослаблением анализа внутреннего мира человека. Изображение психологии людей и в романе социальных нравов занимает важное место (каждый из писателей, естественно, делает это по-своему). Особенность данного вида романа состоит в том, что в нем на первый план выдвинуты те общие начала и конфликты, которые определяют судьбы различных людей.

Роман общественных нравов нередко заключает в себе широко развитые сатирические начала. Таковы многие произведения Диккенса. Но, помимо этого, в литературе XIX века мы встречаемся с романом, в котором сатира является основной формой отражения жизни. «Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Тяжелые времена», «Холодный дом» Диккенса, «Мертвые души» Гоголя, «История одного города» Салтыкова-Щедрина представляют собой яркие образцы жанра социально-сатирического романа. В нем отчетливо выражена та повествовательная тенденция, которую условно можно было бы назвать сатирической эпопейностью,— стремление раскрыть во всей сложности отрицательные явления жизни, дать их своеобразную энциклопедию, пронизанную горечью и гневом. В тесном взаимодействии с развитием романа общественных нравов, социально-сатирического романа сформировалась социальная, историческая эпопея, об особенностях которой шла речь в предыдущей главе.

Своеобразие жанра «Анны Карениной» состоит в том, что в романе этом объединены черты, свойственные нескольким видам романного творчества. Он заключает в себе прежде всего особенности, характеризующие семейный роман. История нескольких семей, семейные отношения и конфликты выдвинуты здесь на первый план. Не случайно Толстой подчеркивал, что при создании «Анны Карениной» им владела мысль семейная, в то время как, работая над «Войной и миром», он хотел воплотить мысль народную. Но вместе с тем «Анна Каренина» — это не только семейный роман, но и роман социальный, психологический, произведение, в котором история семейных отношений тесно соединяется с изображением сложных общественных процессов, а обрисовка судеб героев неотделима от глубокого раскрытия их внутреннего мира. Показывая движение времени, характеризуя становление нового социального порядка, образ жизни и психологию различных слоев общества, Толстой придавал своему роману черты эпопеи.

Воплощение семейной мысли, социально-психологическое повествование, черты эпопеи — это не отдельные «слои» в романе, а те начала, которые предстают в своем органическом синтезе. И так же как социальное постоянно проникает в обрисовку личных, семейных отношений, так изображение индивидуальных стремлений героев, их психологии во многом обусловливает эпопейные черты романа. Сила созданных в нем характеров определена яркостью воплощения в них своего, личного и одновременно выразительностью раскрытия тех социальных связей и отношений, в которых они существуют.

Блистательное мастерство Толстого в «Анне Карениной» вызвало восторженную оценку выдающихся современников писателя. «Граф Лев Толстой,— писал В. Стасов,— поднялся до такой высокой ноты, какой еще никогда не брала русская литература. Даже у самих Пушкина и Гоголя любовь и страсть не были выражены с такой глубиною и поразительною правдой, как теперь у Толстого». В. Стасов отмечал, что писатель умеет «чудною скульпторскою рукою вылепить такие типы и сцены, которых до него никто не знал в целой нашей литературе... «Анна Каренина» останется светлой, громадной звездой талантливости навеки веков!» [1] Не менее высоко оценивал «Анну Каренину» и Достоевский, рассматривавший роман со своих идейных и творческих позиций. Он писал: «...«Анна Каренина» есть совершенство как художественное произведение... и такое, с которым

[1] В. В. Стасов, Собр. соч., т. III, СПб. 1894, стр. 1417—1419.

ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться»[1].

Роман был создан как бы на рубеже двух эпох в жизни и творчестве Толстого. Еще до завершения «Анны Карениной» писателя увлекают новые социальные и религиозные искания. Известное отражение они получили в нравственной философии Константина Левина. Однако вся сложность проблем, занимавших писателя в новую эпоху, вся сложность его идейного и жизненного пути широко отражены в публицистических и художественных произведениях писателя восьмидесятых — девятисотых годов.

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. 11, СПб. Изд. А. Ф. Маркса, 1895, стр. 247.

Глава пятая

ПЕРЕЛОМ В МИРОВОЗЗРЕНИИ ТОЛСТОГО. РАССКАЗЫ И ПОВЕСТИ ВОСЬМИДЕСЯТЫХ — ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ

I

В конце семидесятых — начале восьмидесятых годов в мировоззрении Толстого происходит глубокий перелом, приведший к существенным изменениям в характере его литературной деятельности. «Со мной случился переворот,— писал он в «Исповеди»,— который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл... Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом» (23, 40).

Толстой решительно порывает со взглядами так называемого «образованного общества», отражая в своих произведениях идеи, настроения патриархального крестьянства. Сокрушительной критике писатель подвергает современный общественный порядок. Горячий протест его вызывают сосредоточение богатства, власти в руках имущих слоев общества, лишение людей труда человеческих условий существования. Толстой выступает со страстным обличением устоев буржуазной цивилизации.

Переворот во взглядах Толстого, разрыв духовных связей с привилегированной средой явился отражением глубоких изменений и сдвигов, происшедших в русской общественной жизни. В. И. Ленин отмечал, что после крестьянской реформы старая патриархальная Россия «стала быстро разрушаться под влиянием мирового капитализма. Крестьяне голодали, вымирали, разорялись, как никогда прежде, и бежали в города, забрасывая

землю»[1]. Новый, пришедший на смену феодализму, крепостному праву порядок принес с собой новые формы эксплуатации народных масс. Толстой чутко воспринимал эти процессы, испытывая глубокое сочувствие к обездоленным людям, боль и тревогу за их судьбы. «Острая ломка всех «старых устоев» деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его миросозерцания»[2].

В семидесятые годы сформировалось, выступило на общественную арену революционное народничество в его различных формах. В 1874 году началось «хождение в народ», а затем развернулась напряженная политическая борьба против самодержавия, произвола и бесправия. На рубеже семидесятых — восьмидесятых годов социальные противоречия были резко обострены, с одной стороны, военными событиями (об отношении к войне с Турцией различных слоев общества Толстой писал в последней части «Анны Карениной»), а с другой — тем кризисом, который переживала в это время деревня. «Зловещая народная беда растет,— отмечал нелегальный орган «Народная воля» в 1880 году,— и принимает все более и более угрожающие размеры. Неурожаи нынешнего года, обострив давнишние экономические страдания народа... ведут Россию к повсеместному неминуемому голоду»[3]. Конец семидесятых и начало восьмидесятых годов были периодом особенно высокого подъема освободительной борьбы в России. В стране создавалась революционная ситуация. Передовые русские люди и некоторые выдающиеся общественные деятели на Западе ожидали больших политических и социальных перемен в России.

Толстой не принимал участия в развернувшейся политической борьбе, но он ясно ощущал движение времени и хорошо понимал положение народа. В статье «Так что же нам делать?» он рассказал о том потрясающем впечатлении, какое произвела на него городская бездомная нищета — люди, массой стекавшиеся в Москву в поисках заработка и часто не находившие его, люди, вынужденные опускаться на дно жизни, влачить самое жалкое существование. Городские картины для писателя соединялись с тем, что происходило в деревне,— процессами обезземеливания, разорения крестьянства. Контраст между праздностью и трудом, роскошью и бедностью острее выступал в условиях города, быстро шедшего по пути капиталистического развития, но он характеризовал болезнь общества в целом. Глубина социальных бедствий была для Толстого неотразимым свидетельством «ненормальности» складывавшихся общественных отношений, несправедливости классовых, сословных различий. Под влиянием событий эпохи, процессов, происходивших в народной жизни, существенно изменяется его отношение к действительности. «Время это, 1881 год, было для меня,— отмечал Толстой,— самым горячим временем внутренней перестройки всего моего миросозерцания...» (30, 3).

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 39.
[2] Там же.
[3] «Литература партии «Народная воля», М. 1930, стр. 94.

Перестройка эта, как он подчеркивал, готовилась давно, зачатки ее были уже в первых его литературных выступлениях. Но это отнюдь не уменьшает ни остроты идейного перелома, ни большого значения его для дальнейшей литературной деятельности писателя. В сравнении с периодом шестидесятых — семидесятых годов художественное и публицистическое творчество Толстого последующего этапа — восьмидесятых — девятисотых годов — отличается резким усилением обличительных начал. Толстой не только отвергает эгоизм высших слоев общества, не только обнажает косность сильных мира сего, их аморальность, он беспощадно критикует все современные государственные, общественные, экономические порядки.

Социальный строй России, так же как и других европейских стран, отношения, сложившиеся между народом и господствующими классами, Толстой рассматривает как рабство нового времени, которому не может быть найдено какого-либо иного оправдания, кроме желания верхов постоянно пользоваться результатами народного труда.

Главной опорой современного общества, тем, что определяет все его пороки, является частная собственность; она представляет собой корень зла. «Собственность в наше время,— заявлял Толстой,— есть и источник страданий людей, имеющих или лишенных ее, и укоров совести людей, злоупотребляющих ею, и опасности за столкновение между имеющими избыток ее и лишенными ее. И собственность есть в наше время то самое, на что направлена почти вся деятельность нашего современного общества, то, что руководит почти всей деятельностью нашего мира» (25, 397).

Народ для Толстого всегда был носителем высоких нравственных принципов. После идейного перелома он постоянно подчеркивает мысль о том, что народ, его труд являются основой жизни общества. С острой горечью указывает Толстой на тот решающий факт социальной действительности, что люди, создающие все жизненные блага, ценности культуры, сами оказываются лишенными возможности удовлетворять свои насущные материальные и духовные потребности. С огромной силой

он обличает эксплуатацию, угнетение народных масс. Свой труд писателя Толстой рассматривает в это время как труд народного защитника, «адвоката стомиллионного земледельческого народа». «Всему, что содействует или может содействовать его благу,— писал он,— я сорадуюсь, всему тому, что не имеет этой главной цели и отвлекает от нее, я не сочувствую» (76, 45).

Но, помимо всего этого, своеобразие идейного и творческого развития Толстого в восьмидесятые — девятисотые годы заключается в том, что широкое освещение «болезней» современного общества, критика его устоев соединяются с проповедью религиозно-нравственного учения, которое уводило от подлинного решения социальных проблем. В качестве единственно возможного способа преодоления общественного зла, царящего в мире, Толстой выдвигал религиозно-нравственное совершенствование людей, их братское, христианское единение независимо от социальных, классовых различий, распространение любви и духовного согласия между ними.

В статье «Об общественном движении в России» он писал: «...истинное социальное улучшение достигается только религиозно-нравственным совершенствованием отдельных личностей... Чем выше в религиозно-нравственном отношении будут люди, тем лучше будут те общественные формы, в которые они сложатся, тем меньше будет правительственного насилия и совершаемого им зла» (36, 156—157). Бесчеловечные условия жизни народа, так же как и развращающая обстановка жизни господствующих классов, вызывали негодование и протест писателя. И в то же время он настойчиво защищал мысль о том, что не политические и социальные преобразования являются основой коренного переустройства общества. «Осуществляя царство божие в себе, в своей душе», люди установят «то внешнее царство божие, которого желает всякая душа человеческая» (36, 134).

Исходя из религиозно-нравственного понимания жизни, Толстой отрицал насильственное сопротивление злу, насильственную борьбу с ним. Эта насильственная борьба, заявлял писатель, только умножает зло, рождая отчужденность между людьми, и напротив — непротивление злу насилием, религиозное самосознание способны объединить людей, увлечь их на путь общих стремлений. Только неучастие в насилии может уничтожить само насилие, «может прекратить возможность нескончаемых вооружений и войн и может уничтожить земельную собственность» (36, 259). Идеи непротивления злу насилием составляют одну из основных частей религиозно-нравственного учения Толстого; разъяснению и популяризации их писатель уделял много внимания и сил.

Так же как и бесстрашное «срывание всех и всяческих масок», религиозно-нравственное учение Толстого — в качестве известной системы воззрений — возникло после идейного перелома. Новый этап литературной деятельности писателя характеризуется ростом глубоких внутренних коллизий, получивших широкое отражение в его публицистике, в художественном творчестве. «Кричащие противоречия» Толстого рельефнее всего проявились именно в восьмидесятые — девятисотые годы, в то время, когда он разрабатывает и настойчиво защищает свою религиозную философию, столь чуждую его жизнелюбию, его трезвому реализму.

В. И. Ленин замечательно раскрыл истоки противоречивости писателя, его силы и слабости. «Критика Толстого потому отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении «дойти до корня», найти настоящую причину бедствий масс, что эта критика действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян, которые только что вышли на свободу из крепостного права и увидели, что эта свобода означает новые ужасы разорения, голодной смерти, бездомной жизни среди городских «хитровцев» и т. д. Толстой отражает их настроение так верно, что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира, «непротивление злу», бессильные проклятья по адресу капитализма и «власти денег». Протест миллионов крестьян и их отчаяние — вот что слилось в учении Толстого» [1]. В то время как смелое обличение современных общественных порядков было порождено горем и ненавистью угнетенных и эксплуатируемых масс, их стремлениями к лучшему будущему, толстовская проповедь непротивления злу насилием, религиозные искания явились выражением «политической невоспитанности, революционной мягкотелости» [2] патриархального крестьянства.

«Протестом миллионов» питалась глубокая уверенность Толстого в неизбежности коренного изменения всего строя жизни. Развитие внутренних противоречий в современном обществе, по убеждению писателя, неуклонно приближается к своему критическому пределу. Все более обнаруживавшаяся бесчеловечность нового, капиталистического порядка укрепляла его в мысли — так жить дальше нельзя. «Жизнь,— утверждал Толстой,— та форма жизни, которой живем теперь мы, христианские народы,— delenda est, должна быть разрушена... она уже разрушена

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 40.
[2] Там же, т. 17, стр. 212.

на главную половину — она разрушена в сознании людей. Старая форма жизни держится как дерево, от которого живут отростки, но которое само кажется живым только потому, что гниль, подтачивающая его, еще не прошла всю сердцевину» (27, 534).

От идей возрождения человека Толстой приходит к принципам обновления жизни общества в целом, освобождения человечества от современного рабства, от власти частной собственности. Средства уничтожения общественного зла, предлагавшиеся писателем, были явно утопичными, но его анализ социальной жизни отличался необыкновенной проницательностью. Толстой отвергал революционный путь уничтожения несправедливой власти господствующих классов, революционный путь создания нового общества, но он не только видел неизбежность крушения старого порядка, не только горячо обличал его, но и страстно верил в торжество подлинно человеческих принципов жизни.

II

В произведениях Толстого пятидесятых — семидесятых годов проблема — человек и жизненные условия — часто находила свое художественное воплощение в обрисовке постепенного отхода героя от привычных норм жизни, преодоления им трудных обстоятельств. После идейного перелома в освещение этой проблемы вносятся существенно новые черты. И это связано с изменением взглядов писателя на роль внешних условий жизни, с его новым пониманием сущности человека. В публицистических выступлениях Толстого восьмидесятых — девятисотых годов мы встречаемся с противоречивой оценкой внешних обстоятельств жизни человека.

Тогда, когда писатель характеризовал современный социальный строй, он постоянно подчеркивал ужасающие условия, в которых живет народ, нетерпимость его бедственного положения, преступность существующего распределения общественных благ. Точно так же художник глубоко обнажал зависимость морального распада, жестокости социальных верхов от тех условий, в которых они живут. И одновременно с тем, выдвигая свои способы преобразования современного общественного порядка, он указывал на то, что самым существенным и важным является не изменение внешних условий жизни людей, а изменение их внутреннего мира, их самосознания, что путь к новому лежит через нравственное совершенствование.

Эта противоречивость идейных воззрений писателя сказывается и в его художественных произведениях позднего периода. Принцип преодоления трудных обстоятельств как одна из существенных сторон показа возрождения человека получает свое дальнейшее развитие, но он дифференцируется теперь в двух различных направлениях.

Неприятие привычных, устаревших форм жизни перерастает в беспощадную критику социального порядка, тех постоянных несправедливых обстоятельств существования человека, которые созданы новой эпохой. Однако принцип преодоления трудных обстоятельств получает в поздних произведениях Толстого и иное развитие, которое выражается в защите идеи — «царство божие внутри вас», в показе героев, стремящихся отойти от суетных мирских дел, отвлечься от внешних условий жизни, достичь духовного, нравственного совершенства.

В одном из своих писем девяностых годов Толстой высказывал следующие, очень важные в этом смысле, суждения: «...если весь человек есть произведение условий, его окружающих, и причин, ему предшествовавших, то нет ни добра, ни зла, ни нравственного, ни безнравственного, и незачем нам и думать, и говорить, и писать письма и статьи, *а надо жить, как набежит,* как говорит пословица. Попал я в дурную наследственность и среду — буду злой; попал в хорошую — буду добрый. Я думаю, что это не так. Я думаю, что каждый человек обладает свободной, творческой, божественной силой» (68, 161).

Тут нельзя не вспомнить и об одной сцене из «Войны и мира». После смертельного ранения на Бородинском поле Андрей Болконский, испытывая прилив религиозных чувств, думает о своем новом отношении к людям: «Да, мне открылось новое счастье, неотъемлемое от человека... Счастье, находящееся вне материальных сил, вне материальных внешних влияний на человека, счастье одной души, счастье любви!» (11, 386). В «Войне и мире» идеи «счастья вне материальных» сил характеризовали умонастроения одного из героев. В поздний период творчества Толстого идеи эти приобретают более широкое значение, становясь иногда авторской позицией, оказывая существенное влияние на отражение жизни в некоторых его произведениях.

Целостность человека, единство материальных и духовных начал его природы, связь его с течением жизни великолепно отражены во многих произведениях Толстого, в том числе и позднего периода. Однако в поздний период его творчества ясно проявляется тенденция к обособлению духовного и физического «я», к их противопоставлению. То, что связано с жизнью физической, заявлял писатель,— жизнью тела,— временно, преходя-

ще; подлинное открывается лишь в духовной стороне человеческого существования. В то время как физическое несет с собой себялюбие, эгоистические влечения и страсти, духовное выражает отказ от корысти, индивидуализма, стремление к добру, любовь к другим людям. Жизнь не для себя, а для других — мысль, нашедшая свое замечательное отражение, в частности, в «Войне и мире»,— теперь нередко сводится к защите жизни духовной в противопоставлении ее физическому, телесному бытию человека.

Отсюда вытекала и новая оценка писателем роли разума в развитии общества. Если в публицистических отступлениях «Войны и мира» писатель, подчеркивая органичность движения жизни, отрицал разум как источник, причину исторических событий, отказывался видеть в нем внутренний критерий социальных, жизненных явлений, то теперь писатель решительно подчеркивает определяющее значение разума как основы социального развития, нормы человеческого существования. «Разум,— писал Толстой Меньшикову (октябрь 1895 года),— есть орудие, данное человеку для исполнения своего назначения или закона жизни, и так как закон жизни один для всех людей, то и разум один для всех, хотя и проявляется в различной степени в различных людях... Жизнь есть непрестанное движение или скорее напряжение; направление же этому движению или переход этого напряжения в движение дает разум, открывая пути движения... В наше время цель жизни, указанная разумом, состоит в единении людей и существ; средства же для достижения этой цели, указанные разумом, состоят в уничтожении суеверий, заблуждений и соблазнов, препятствующих проявлению в людях основного свойства их жизни — любви» (68, 197).

Аналогично тому, как ранее Толстой обособлял разум и сознание, теперь он проводит разделительную грань между разумом и умом. Тому же Меньшикову Лев Николаевич писал: «Во-1-х, разум и ум — Vernunft и Verstand — суть два совершенно различные свойства, и надо различать между ними. Бисмарки и им подобные имеют много ума, но не имеют разума... Разум не только не одно и то же, что ум, но противоположен ему: разум освобождает человека от тех соблазнов (обманов), которые накладывает на человека ум. В этом главная деятельность разума: — уничтожая соблазны, разум освобождает сущность души человеческой — любовь и дает ей возможность проявления» (68, 161). Разум характеризуется Толстым как некая высшая мудрость, к которой приобщаются люди, как абстрагированный дух, направляющий их деятельность.

Тенденциям растворения реального в абстрактном, отрешения от материального во имя бесплотного духа в литературной деятельности Толстого противостоят его удивительное по своей силе чувство живой жизни, горячая любовь к ней, стремление понять ее, запечатлеть в разнообразии и богатстве ее проявлений. Очень характерными в этом плане представляются высказывания художника о действительности, мире с позиций трудового их восприятия. «Мне кажется,— писал Толстой Н. Страхову,— что индийцы, Шопенгауэр, мистики и вы делаете ту ошибку, ничем не оправдываемую, что вы признаете мир внешний, природу, бесцельной фантасмагорией... Материальный мир не есть ни призрак, ни пустяки, ни зло, а это тот материал и те орудия, над которыми и которыми мы призваны работать. Я возьмусь без уменья и без охоты строгать и, сбив себе руки, обругаю доску и рубанок; это то же самое я делаю, когда называю материальный мир пустяками или злом» (63, 313—314).

Противоречивое сочетание жизненного и иллюзорного, открытий и предрассудков рельефно отразилось в литературном творчестве позднего Толстого. Но это вовсе не значит, что такого рода противоречия одинаково проявляются в разных его произведениях, что они в равной пропорции содержат прозрения и иллюзии, художественные открытия и предрассудки. Представлять себе таким образом связи творчества и мировоззрения было бы весьма наивным, хотя с такого рода взглядами, к сожалению, все еще приходится встречаться. Мера идейных, эстетических ценностей и в произведениях гениальных писателей не одинакова. Созданные ими художественные шедевры не исключают появления произведений слабых, но с точки зрения последних никак нельзя оценивать их великие творческие завоевания.

В феврале 1863 года, в преддверии своей работы над «Войной и миром», Толстой занес в дневник следующее замечание: «Не могу писать, кажется, без заданной мысли и увлеченья» (48, 52). Однако соотношение между мыслью и образом, между идеями и самой жизнью в художественной практике писателя представало в различных своих формах. Вершин поэтического искусства Толстой достигал тогда, когда широкая и оригинальная мысль его, рожденная жизнью, проникала в сокровенную суть явлений действительности, раскрывалась в обрисовке правдивых и ярких человеческих характеров, сливалась с миром изображаемого. Творческая идея вела здесь к уяснению характеров, их своеобразия, а постижение внутренней логики образов обогащало идейно-творческую концепцию произведения.

Но в сложном и многообразном творчестве Толстого мы наблюдаем и такого рода явления, когда предвзятая мысль худож-

ника, не опирающаяся на реальный материал действительности, сама по себе предопределяет развитие сюжета, изображение действующих лиц произведения, общий характер повествования. Герои произведения в этом случае являются лишь функцией идеи, ее иллюстрацией. И именно потому, что ложной авторской идее подчиняется образное содержание, произведение в целом — при всей ценности тех или иных частных его компонентов — оказывается лишенным жизненной убедительности и художественной силы.

Одновременно с тем в произведениях Толстого восьмидесятых — девятисотых годов мы наблюдаем и столкновение узкой, предвзятой мысли с жизненным материалом, увлекавшим писателя, возбуждавшим его творческое воображение. Явления жизни, воссозданные им в их реальных связях, в их движении, противостоят ложной идее. Развитие характеров, правдиво показанное художником, опровергает его предвзятые воззрения. Чувство реальной жизни одерживало здесь победу над предрассудками и иллюзорными представлениями.

Интересно, что как раз в те годы, когда Толстой был занят разработкой и популяризацией своего религиозно-нравственного учения, он особенно настойчиво высказывает мысль о необходимости чутко прислушиваться к голосу жизни, следовать за ней. «Не ломайте, не гните по-своему события рассказа,— писал Толстой в декабре 1886 года одному из своих корреспондентов,— а сами идите за ним, куда он ни поведет вас. Куда бы ни повела жизнь, она везде, во всем, может быть освещена одним светом» (63, 436). Значение внутренней логики событий, логики характеров Толстой подчеркивает и в письме А. Ф. Кони: «...я так никогда не знаю, что выйдет из того, что я пишу, и куда оно меня заведет...» (68, 146).

Для творческих исканий Толстого позднего периода характерна и еще одна существенная коллизия. Порвав с воззрениями «образованного» общества, писатель по-иному воспринимает и искусство, литературу, рассматривая их с точки зрения пользы, какую они могут принести большинству общества, народу. И свои собственные, наиболее значительные, созданные ранее художественные произведения Толстой нередко склонен был оценивать как лишенные полезного содержания, как не нужные простым людям. Его увлекает мысль о создании понятных народу сочинений, открывающих истинный смысл жизни. И так как смысл этот писатель видел в служении добру — богу, в христианской любви, непротивлении злу насилием, то полезное нередко отождествлялось им с проповедью излюбленных религиозно-этических идей. Отстаивая принцип непосредственной пользы, распространения с помощью художественного слова религиозно-нравственного мировоззрения, Толстой испытывал в то же самое время огромную потребность в изображении сложных процессов жизни, его неудержимо тянуло к писанию «художественного».

И как раз то, что было создано им в нравоучительном духе, нередко вызывает у него острую неудовлетворенность с точки зрения искусства. О «Крейцеровой сонате» Толстой в письме Н. Страхову высказывал следующие не бесспорные в своем крайнем скептицизме, но очень знаменательные суждения: «В художественном отношении я знаю, что это писание ниже всякой критики: оно произошло двумя приемами, и оба приема несогласные между собой, и от этого то безобразие, которое вы слышали. Но все-таки оставляю, как есть, и не жалею. Не от лени, но не могу поправлять: не жалею же оттого, что знаю верно, что то, что там написано, не то что небесполезно, а наверное очень полезно людям и ново отчасти. Если художественное писать, в чем не зарекаюсь, то надо сначала и сразу» (64, 334).

В замечаниях этих важным представляется не только признание конфликта между художественным и полезным, в том смысле, как понимал это последнее сам писатель, но и внутренне оправдание «художественного». И хотя сообщения о своей увлеченности «художественным» Толстой нередко сопровождает оговорками или даже оценивает ее как тяжелый соблазн, стремление его к широкому поэтическому творчеству решительно разрывает самим им созданные сухие, отвлеченные догмы. В этом плане очень интересны высказывания Толстого в письме Черткову (январь 1890 года): «Да многое мне теперь не только хочется писать, но и пишу, и все художественное. Пожалуйста, никому не говорите, я и дома не говорю. Последнее время комедия, которую у нас играли, так захватила меня, что я больше 10 дней все ей занимался, исправляя, дополняя ее с художественной точки зрения» (87, 4).

Аналогичные признания содержатся и в письме к Буланже (октябрь 1898 года): «Я очень рад был случаю заняться своей художественной деятельностью, работая над «Воскресением», и утешаю себя тем, что работа получает более важное значение, в сущности же предаюсь любимому делу, как пьяница, и работаю с таким увлечением, что весь поглощен работой» (71, 474).

И если в период обостренных нравственных исканий писатель готов был отречься от всего ранее им созданного, то художественная практика после идейного перелома приводила его к убеждению в существовании тесных связей ряда новых его про-

изведений с предшествующим творчеством. В 1898 году Толстой решил ускорить выпуск в свет «Воскресения», «Отца Сергия», «Дьявола»; он имел в виду использовать гонорар, полученный от издания, на расходы по переселению духоборов на остров Крит. По этому поводу он писал Черткову: «Повести эти написаны в моей старой манере, которую я теперь не одобряю. Если я буду исправлять их, пока останусь ими доволен, я никогда не кончу... Повести же сами по себе, если и не удовлетворяют теперешним требованиям моим от искусства — не общедоступны по форме — то по содержанию не вредны и даже могут быть полезны людям, и потому думаю, что хорошо, продав их как можно дороже, напечатать теперь, не дожидаясь моей смерти, и передать деньги в комитет для переселения духоборов» (88, 106).

Определение «старая манера» сближает «Воскресение» с произведениями шестидесятых — семидесятых годов. Выдвигая в качестве основной черты этой манеры необщедоступность формы и оценивая ее как не удовлетворяющую новым его требованиям к искусству, Толстой отмечает вместе с тем преемственность между различными этапами его литературной деятельности. Но понятие «старая манера» подчеркивает одновременно и интенсивность поисков писателем новых стилевых форм, расширенных в том числе на общедоступность, понятность его произведений широкому кругу читателей.

Все это указывает на сложность творческого развития Толстого в восьмидесятые — девятисотые годы. Деление его произведений этого периода по принципу «полезное» и «художественное», обращенное к народному читателю и написанное в «старой манере», не дает подлинной картины тех внутренних соотношений и тенденций, которые выявляются в них. Мы наблюдаем не только столкновение «учительного» и художественного, но и известное пересечение этих тенденций. Ориентация на широкий круг читателей воплощена не только в «полезных» рассказах, так же как художественная значительность свойственна не только произведениям, написанным в «старой манере». Помимо этого, творчество Толстого позднего периода отличается большим жанровым разнообразием. Тут мы находим социально-сатирический роман («Воскресение») и историко-психологическую повесть («Хаджи-Мурат»), народные рассказы и психолого-драматическое повествование с элементами публицистики («Крейцерова соната»), монологическую обличительную повесть («Смерть Ивана Ильича») и народную драму («Власть тьмы»), лирико-психологическую пьесу («Живой труп») и «кусательную» комедию («Плоды просвещения»).

III

В восьмидесятые годы Толстой с большим увлечением работает над созданием произведений, которые известны под названием народных рассказов. Их особенности определяются прежде всего отчетливо выраженной установкой на общедоступность: они адресованы народному читателю. Толстой много и настойчиво трудится над тем, чтобы сделать художественное слово ясным и понятным простому человеку; он ищет новые способы художественной выразительности. Столь же рельефно обозначенной особенностью народных рассказов является их «учительный» характер. В образной форме Толстой развивал те религиозно-нравственные идеи, которые он признавал крайне важными для всех людей; писатель разъяснял причины, истоки бедствий, переживаемых человечеством, пути их преодоления.

Смысл, истинное содержание человеческой жизни — центральное звено в тематике народных рассказов. Служение добру, божескому делу, незлобивая христианская любовь, смирение, с одной стороны, вражда, разъединение людей, греховные соблазны, с другой, составляют те основные внутренние напряжения, вокруг которых развивается повествование. Герои народных рассказов являются либо носителями одного из этих противостоящих начал, либо людьми, погруженными в свои повседневные заботы, не задумывающимися над смыслом своего существования.

Мелкие и ничтожные страсти, овладевая человеком, часто ведут к большому злу. Беря свое начало в малом, вражда людей нередко растет, как снежный ком, становясь причиной настоящих бедствий. В рассказе «Упустишь огонь, не потушишь» описана ссора между двумя деревенскими женщинами, возникшая из-за сущего пустяка — из-за куриного яйца. Не приостановленная сразу, ссора эта быстро расширяется, вовлекая многих людей. Образуются противоборствующие стороны, каждая из которых стремится нанести вред другой, получая его сама, и почти всегда в возрастающей степени. То, из-за чего возникла ссора, давно уже забыто, но она тем не менее продолжается, и счет взаимным обидам ведется строго и неуклонно. В результате обострившейся свары один из крестьян поджигает дом своего соседа; от огня погибает не только дом противника, но и его собственный дом, и еще больше — выгорает вся деревня. Вражда прекращается лишь тогда, когда глава одной из сторон внимает советам своего умирающего отца, открывающего ему греховность его дел. «— Иван,— сказал старик.— Моя смерть пришла,

и ты помирать будешь. Чей грех? — Иван уставился на отца и молчал, ничего не мог выговорить.— Перед богом говори: чей грех? Что я тебе говорил? — Тут только очнулся Иван и всё понял. И засопел он носом и сказал: — Мой, батюшка! — И пал на колени перед отцом, заплакал и сказал: — Прости меня, батюшка, виноват я перед тобой и перед богом» (25, 57).

Но вражду, несчастья в мире порождают не только мелочные страсти людей, не только их заблуждения. Источником зла в обществе является собственность. Она порождает обособление людей друг от друга. Ненасытная жажда земельной собственности отражена в рассказе «Много ли человеку земли нужно». Герою этого рассказа — Пахому — вначале живется трудно. «Одно горе — земли мало! А будь земли вволю, так я никого, и самого черта не боюсь!» (25, 68). Вскоре положение его существенно изменяется: ему удается приобрести у помещицы прекрасные земельные угодья. Но расширение собственности не уменьшило забот Пахома, а увеличило их; владение крупным участком земли приводит его к постоянным ссорам с соседями-крестьянами. «Стало Пахому в земле жить просторней, а в миру теснее» (25, 70).

Но простора Пахом тем не менее ищет при помощи непрерывного увеличения своих владений. Переезд на новые места, получение обширных земель не принесли ожидаемого удовлетворения герою рассказа, не сделали его счастливым. Новые приобретения еще больше разожгли его жажду собственности. Описание покупки земель у башкир по баснословно дешевой цене открывает и высшее напряжение собственнических стремлений Пахома, и возмездие за них. Смерть героя в то время, когда цель уже почти достигнута, подчеркивает ничтожность самой цели. «Поднял работник скребку, выкопал Пахому могилу, ровно насколько он от ног до головы захватил — три аршина, и закопал его» (25, 78). Вместе с осуждением собственнических чувств в рассказе звучат и мотивы суетности мирских стремлений. Имея в виду эту тональность рассказа, Чехов справедливо заметил: «Человеку нужно не три аршина земли, а весь мир».

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 этих произведений 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.

Народный рассказ Толстого иногда строится на фольклорном материале, перерастая в нравоучительную сказку. Такова именно «Сказка об Иване дураке и его двух братьях». В ней широко — в плане иносказания — развивается тема зла. Каждый из трех братьев «Сказки» олицетворяет собой определенный вид социальной деятельности, определенную группу общества: старший брат — военное сословие, средний — купечество, младший, Иван,— крестьянство.

«Сказка» соединяет в себе аллегорическую сатиру и мечту-утопию. Старший и средний братья презирают младшего, но жить без него не могут. Каждый раз, когда им приходится туго, они обращаются к его помощи. Иван-дурак владеет чудесным секретом — создавать то, что составляет силу старших братьев,— войско и деньги. Солдат он делает из снопов соломы, золото — из листьев деревьев. То и другое младший брат пускает на свет ради игры, забавы. Но, начав свое существование, военная сила и золото совершают опустошение среди людей, сеют вражду и смерть. В обрисовке старших братьев, их деятельности Толстой использует сатирические краски.

Картины, воплощающие мечту-утопию, возникают в описании необыкновенной страны землепашцев. В ней каждый, включая и царя, в поте лица трудится на земле. Страна эта успешно обходится без денег и войска. Иноземным завоевателям жители ее противопоставляют свою душевную кротость, непротивление злу, которые неотразимо действуют на войско завоевателей, заставляя его прекратить войну. Иллюзорно-утопические представления Толстого о путях преобразования общества нашли в «Сказке» свое прямое, непосредственное выражение.

Сатирические начала проступают и в других народных рассказах, например в рассказе «Работник Емельян и пустой барабан» в описании царя, его прихотей. Однако главное место в народных рассказах занимает изображение добра как цели человеческой жизни. И тут повествование чаще всего приобретает религиозную окраску, ибо добро понимается здесь писателем как служение богу. В развитии сюжета, в обрисовке героев выявляются те черты, благодаря которым некоторые народные рассказы обнаруживают определенное сходство с «житийной» литературой, описанием жизни праведников. Сюда относятся «Чем люди живы», «Два старика», «Крестник», «Три старца».

Наказанный богом ангел — в рассказе «Чем люди живы» — принимает облик человека, работника Михайлы, для того чтобы узнать истинную природу людей, сущность их жизни. Он был преисполнен жалости к ним, сочувствия к их страданиям, но не верил в возможность добра среди них. И это добро открывается

ему в самоотверженной помощи сапожника Семена замерзающему путнику, в сострадании, которое проявляет его жена Матрена к чужому человеку, в том, как женщина-крестьянка берет к себе на воспитание сирот, детей своей умершей соседки. «И вспомнил я,— говорит работник Михайла,— первое слово бога: «узнаешь, что есть в людях». И я узнал, что есть в людях любовь» (25, 24). Но чувство это рисуется великим не столько в силу своего человеческого предназначения, сколько вследствие того, что оно представляет собой проявление высшего, божеского начала. «И когда умилилась женщина на чужих детей и заплакала, я в ней увидал живого бога и понял, чем люди живы» (25, 24).

Религиозный смысл добра подчеркивается и в рассказе «Два старика». Елисей Бодров по пути в Иерусалим, куда он идет молиться богу, совершает доброе дело — ставит на ноги погибавшую от голода крестьянскую семью, и, хотя он не попадает в Иерусалим, его сосед Ефим Шевелев, также совершающий путешествие к священным местам, видит Елисея впереди других паломников стоящим у гроба господня.

В этом рассказе ясно выражена и другая идея: служение добру, богу означает отрешение от повседневных, обычных, мирских стремлений и чувств. Ефима Шевелева — хозяйственного мужика — на пути в Иерусалим не покидают мысли о домашних делах. Эта привязанность его к мирским заботам и не позволила ему приобщиться к высшей мудрости. И только возвратившись домой, увидя своего счастливого соседа Елисея, «понял он, что на миру по смерть велел бог отбывать каждому свой оброк — любовью и добрыми делами» (25, 99). Слова эти знаменательны: любовь и добро — трудная обязанность, предначертанная свыше, противопоставленная обычному, человеческому.

И так как добро и зло в народных рассказах нередко оказываются выключенными из реального движения жизни, соотносятся с высшей волей, то и сопутствующие им явления — вознаграждение и наказание — также иногда возникают под знаком некоей предначертанности. В том же рассказе «Два старика» Ефим Шевелев, возвратившись из Иерусалима, застает дома разлад — сын стал посетителем кабака, грубит отцу, дела запустил; но зато благочестивого Елисея дома ожидали мир, согласие и благоденствие.

Столь же чудесным образом наказывается зло и в рассказе «Свечка». В нем изображен грубый и свирепый приказчик богатого помещика, жестоко притеснявший крестьян. В довершение ко всем надругательствам он заставляет их пахать землю в праздник — на пасху. Возмущенные жестокостью, притеснениями приказчика, крестьяне хотят покончить с ним. Смелым и буйным возражает крестьянин Михеич: «Кабы нам показано было зло злом изводить, так бы нам и от Бога закон лежал; а то нам другое показано. Ты станешь зло изводить, а оно в тебя перейдет... Покорись беде, и беда покорится» (25, 108). И хотя крестьяне продолжают роптать на приказчика, они никаких решительных мер против него не предпринимают.

Однако возмездие настигает их притеснителя и совершается внезапно, по велению рока. Верхом на коне приказчик приезжает в деревню, вокруг не оказывается никого, кто бы мог отворить ему выездные ворота. «Слез сам с коня, отворил ворота и стал в воротищах опять садиться. Вложил ногу в стремя, поднялся, хотел на седло перекинуться, да испугалась лошадь свиньи, шарахнулась в частокол, а человек был грузный, не попал на седло, а перевалился пузом на частокол. Один был только в частоколе кол, завостренный сверху, да и повыше других. И попади он пузом прямо на этот кол. И пропорол себе брюхо, свалился наземь» (25, 112—113). Необычность смерти приказчика здесь ясно подчеркнута, но как раз исключительность события и должна была служить свидетельством того, что грех не остается без наказания.

Рассказ «Свечка» в рукописи был прочитан В. Г. Черткову, который настойчиво советовал изменить его финал. Толстой отвечал на это: «Получил я ваше письмо, милый друг, и целый вечер думал о «Свечке» и начинал писать и написал другой конец. Но все это не годится и не может годиться. Вся история написана в виду этого конца» (85, 276). И хотя позже Толстой создал еще один вариант окончания «Свечки», необычная смерть приказчика ему представлялась наиболее верным выражением общего замысла рассказа.

Назидательность, подчинение образного содержания предвзятым идеям определили те немалые потери, которые претерпевало искусство Льва Толстого в отдельных народных рассказах. В некоторых из них отчетливо отразились слабые стороны его мировоззрения. Вместе с тем установка на общедоступность, поиски емкой лаконичности языка дали существенные результаты. Тогда, когда писатель рисует подлинно жизненные сцены и эпизоды, эта простота, лаконичность языка народных рассказов выступает во всей своей убедительности. «Разгорелись глаза у Пахома: земля вся ковыльная, ровная как ладонь, черная как мак, а где лощинка — так разнотравье, трава по груди. Снял старшина шапку лисью, поставил на землю.— Вот,— говорит,— метка будет. Отсюда пойди, сюда приходи. Что обойдешь, всё твое будет» (25, 76).

IV

Повесть «Смерть Ивана Ильича» написана в 1884—1886 годах — в то время, когда создавались нравоучительные рассказы. Но какая огромная разница между этими произведениями в самом характере повествования, его стилевой манере и в силе, глубине художественных образов. Небольшая по объему, повесть вмещает в себя поразительно богатое содержание. Сколько бы раз вы ни читали ее, она потрясает своим необыкновенно смелым проникновением в сущность отношений между людьми, в тайники человеческой души.

«Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная, и самая ужасная» (26, 68). Задолго до создания «Смерти Ивана Ильича» в «Севастопольских рассказах» Толстой показал связь трагического и обыденного. Его внимание тогда привлекали проявления в исключительном повседневного, а в повседневном — героического. В «Смерти Ивана Ильича» отражено ужасное в обыденной жизни. И это ужасное заключено не столько в невероятных страданиях, испытываемых больным Иваном Ильичом, сколько в его жизни лучшей поры, которую он сам и окружающие люди считали интересной и счастливой.

В «Исповеди» Толстой писал: «Я отрекся от жизни нашего круга, признав, что это не есть жизнь, а только п о д о б и е ж и з н и, что условия избытка, в которых мы живем, лишают нас возможности понимать жизнь...» (23, 47). Именно это «подобие жизни» и изобразил писатель, рассказывая об успехах выросшего в чиновной среде Ивана Ильича, его интересах и увлечениях. Громадной обличительной силы Толстой достигает здесь не обрисовкой отвратительных пороков, не развенчанием преступлений, а показом той внешне очень привлекательной, исполненной довольства, благополучия жизни, которая, однако, не содержит в себе ничего настоящего.

Иван Ильич — человек среднего уровня, он не обладает какими-либо особыми талантами, но его никак нельзя отнести и к числу серых, примитивных натур. Уже на школьной скамье, в училище правоведения, Иван Ильич «был тем, чем он был впоследствии всю свою жизнь: человеком способным, веселодобродушным и общительным, но строго исполняющим то, что он считал своим долгом; долгом же он своим считал всё то, что считалось таковым наивысше поставленными людьми» (26, 69). Благовоспитанность, ум, чувство такта не позволяли Ивану Ильичу унизить себя открытым подобострастием к сильным мира сего, он не заискивал перед ними и в то же время неуклонно стремился попасть в их среду.

К высшим сферам героя влечет не только желание сделать служебную карьеру, он хочет внутренне «подняться» до того образца, который представляют для него жизнь, поведение высокопоставленных лиц. Иван Ильич органически, всем своим существом воспринимает их отношение к миру. Главное — это жить легко, приятно, соблюдая приличия, «хороший тон».

Иван Ильич допускает иногда и отступления от установившихся норм, и прегрешения, но лишь в известных пределах. В первые годы службы и неженатой жизни «была и модистка; были и попойки с приезжими флигель-адъютантами, и поездки в дальнюю улицу после ужина; было и подслуживанье начальнику и даже жене начальника». Но все это отличалось высоким тоном «порядочности». «Всё происходило с чистыми руками, в чистых рубашках, с французскими словами и, главное, в самом высшем обществе, следовательно, с одобрением высокостоящих людей» (26, 70).

В «Смерти Ивана Ильича», так же как и в некоторых других своих произведениях, Толстой использует прием лейтмотивной характеристики героя. Стремление его к легкому, приятному существованию, обожание приличий отмечаются неоднократно; часто повторяются эпитеты «приятный», «приличный», «легкий», повторяются они для того, чтобы сатирически оттенить черты его внутреннего облика. Иван Ильич был «живой, приятный и приличный человек» (26, 69); назначенный судебным следователем, он оставался «таким же comme il faut'ным, приличным» (26, 71), как и всегда; и дальше — «жизнь Ивана Ильича продолжала идти так, как он считал, что она должна была идти: приятно и прилично» (26, 76).

Постоянные «признаки» Ивана Ильича характеризуют не только его самого, образ его жизни, они соотносятся и с окружающей средой, тем избранным обществом, «мораль» которого неизменно владеет умом и сердцем героя. Стремясь всегда быть на «достойной» высоте, ориентируясь на одобрение «общества», он отражает его духовные качества. Иван Ильич особенно озабочен тем, чтобы по возможности ничто не нарушало «жизни легкой, приятной, веселой и всегда приличной и о д о б р я е м о й обществом...» (26, 73).

При такого рода лейтмотивном изображении герой как бы сливается с социальной средой, становится невольным выразителем ее настроений и вкусов. И если в других произведениях Толстого, включая и написанные в поздний период творчества, главное действующее лицо обычно противостоит социальному окружению, то своеобразие «Смерти Ивана Ильича» состоит

как раз в показе «врастания» основного героя в определенную среду, тесных связей с ней в период его процветания.

Но и само это процветание, и среда даны в повести в сатирико-драматическом освещении. Повесть начинается с сообщения о смерти героя, с описания реакции на нее близких ему людей. Члены судебной палаты, в которой служил Иван Ильич, «все любили его». Но при известии о кончине первой была у них мысль 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...— «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» (26, 61—62).

Реальные отношения людей и «приличия», подлинное и имитация — тема эта в обличительном плане развивается с самого начала повествования. Лишь для соблюдения приличий наиболее близкий товарищ Ивана Ильича, Петр Иванович, приезжает отдать последний долг покойному. Принимая у гроба скорбный вид, он размышляет о том, удастся ли ему вечером поиграть в винт. Его огорчает не потеря товарища, а возможность упустить привычное удовольствие из-за задержки на похоронах. Притворство, лицемерие столь же характерно и для поведения других товарищей Ивана Ильича, поведения его жены. Скорбь заменяется соблюдением благопристойной формы, некоторыми общепринятыми действиями, имитирующими человеческие чувства.

Описание «приличий» и подлинного отношения к смерти Ивана Ильича открывает существенное в жизни героя. Необычное начало повести не только ключ к дальнейшему рассказу, оно позволяет писателю в разных частях произведения использовать различные по своей эмоционально-экспрессивной окраске формы повествования. Остро обличительный тон первой главы сменяется язвительной иронией рассказа об успехах героя. Однако обличительность здесь отнюдь не исчезает, она составляет глубокий подтекст повествования, о котором постоянно напоминает лейтмотивная характеристика героя. Иван Ильич непрерывно совершает восхождение по лестнице карьеры. Меняются места службы, должности, города, где он живет, меняется его семейное положение, увеличивается материальное благополучие героя, но в самом содержании его жизни ничто не изменяется.

Героя увлекает мир служебных отношений, все, что связано с ним. «Сознание своей власти, возможности погубить всякого человека, которого он захочет погубить, важность, даже внешняя, при его входе в суд и встречах с подчиненными, успех свой перед высшими и подчиненными и, главное, мастерство свое ведения дел, которое он чувствовал,— всё это радовало его и вместе с беседами с товарищами, обедами и вистом наполняло его жизнь» (26, 75—76). При всей ее внешней увлекательности, она была обособлена от жизни в широком смысле слова, с ее настоящими интересами. И более того, именно обособление от реального, живого и составляло пафос деятельности Ивана Ильича. Он был твердо убежден в том, что надо «уметь исключать всё то сырое, жизненное, что всегда нарушает правильность течения служебных дел: надо не допускать с людьми никаких отношений, помимо служебных, и повод к отношениям должен быть только служебный и самые отношения только служебные» (26, 80). Тут Иван Ильич в определенной мере похож на Каренина с его стремлением все живое перевести на язык казенных формул.

Свою семейную жизнь Иван Ильич также пытается строить в духе почитаемых им образцов приятности и приличия. Требованиями хорошего тона, равно как и деловыми интересами, он руководствовался, выбирая себе жену. Правильный образ жизни, хороший тон, хорошие манеры — все это постоянные критерии, которыми руководствуется Иван Ильич. Но представления о хорошем, свойственные ему, свободны от каких-либо этических мотивов. При всей его благовоспитанности, или скорее благодаря ей, он чужд каких-либо нравственных идеалов. И это один из решающих моментов изображения весьма своеобразного идеала удобной жизни.

Заботы о домашнем комфорте увлекают Ивана Ильича столь же сильно, как и его служебные интересы. Но и здесь он нисколько не оригинален, он остается существом подражательным. После самой большой своей служебной удачи Иван Ильич решает обставить свою новую квартиру в том особенном комильфотном стиле, который должен был продемонстрировать тонкость индивидуального вкуса хозяина. «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,— всё то, что все известного рода люди делают, чтобы быть похожими на всех людей известного рода». И тем не менее самому Ивану Ильичу «все это казалось чем-то особенным» (26, 79).

Ощущение своей «комильфотности» отделяет Ивана Ильича от тех, кто не причастен к «лучшему» обществу, от приятелей

и родственников, от разного рода «замарашек». Но чем сильнее у него сознание своей «особости», тем яснее и полнее предстает его безликость. Индивидуальное у Ивана Ильича отсутствует уже потому, что всю жизнь он стремился быть похожим на других, тех, которые сами не обладали какими-либо духовными богатствами. Своего у него и не могло быть вследствие того, что в течение всей своей счастливой жизни он никак не соприкасался с живыми человеческими интересами, старательно обходил их. Но в своей похожести на других, в своей принципиальной безликости образ Ивана Ильича является необыкновенно глубоким художественным обобщением.

Рисуя «подобие жизни», свойственное «избранному» обществу, Толстой развенчивал всякое «подобие жизни», где бы оно ни существовало, в какие бы формы оно ни облекалось. Писатель страстно осуждал любое обособление от высоких ценностей жизни — будь то эгоистическое стремление наслаждаться благами мира, беря многое у людей и ничего не давая им, или чиновно-высокомерное отношение к живым человеческим потребностям, равнодушие к процессам реальной действительности вообще, или мещанский культ уюта, создаваемого напоказ, для обозрения и зависти окружающих, или утеря человеком нравственных идеалов.

В «Смерти Ивана Ильича» Толстой показал тот реальный исторический процесс, который Горький в иной связи назвал разрушением личности. Утрачивая высокие цели жизни, поглощенная стремлением к мещанскому спокойствию и благополучию, человеческая личность неизбежно мельчает, превращаясь в нечто весьма убогое. Нивелировка, распад личности в условиях капиталистического общества происходят разными путями, и они совершаются параллельно с тем разгулом индивидуализма, который составляет одно из наиболее рельефных выражений буржуазной стихии.

Толстой хорошо видел обе эти стороны общественно-исторического развития. Индивидуализм получил свое замечательное отражение, как мы стремились показать в главе о «Войне и мире», в образах Андрея Болконского, Наполеона и ряда других героев. Но и нивелировка индивидуальностей, обесцвечивание личности, происходящие в новую эпоху, писателем были гениально угаданы в его исторической эпопее. В этом смысле Берг — прямой предшественник Ивана Ильича. Герой повести, созданной в восьмидесятые годы, отнюдь не повторяет характер героя «Войны и мира», но между ними есть очевидное сходство. И это, прежде всего, обожание сильных мира сего, законо-

послушание и затем желание быть «как все», стремление походить во всем на других, избранных в качестве образца.

В критической литературе о Толстом высказывалось мнение, что утеря индивидуального, обезличенность героя — характерная черта творчества Толстого последнего периода[1]. Согласно этому мнению, «Смерть Ивана Ильича» открывает не столько нового героя, сколько новые приемы творчества. Такая точка зрения не может быть признана убедительной. Обезличенность героя как черта его психологического облика рисовалась Толстым и до «Смерти Ивана Ильича». Помимо Берга, можно указать также и на Каренина, приверженность которого к казенной стандартности стирает в нем все живое и индивидуальное. Что же касается последнего периода творчества, то к числу героев, утерявших индивидуальный облик, никак нельзя отнести ни Нехлюдова, ни действующих лиц «Власти тьмы», ни Протасова, ни Хаджи-Мурата.

По своей структуре «Смерть Ивана Ильича» — моногеройная повесть, отличающаяся сложным внутренним расположением эмоционально-экспрессивных акцентов. Если рассказ о процветании Ивана Ильича проникнут язвительной иронией, то в главах, изображающих болезнь героя, так же как и в первой главе повести, очень выразительно раскрываются сатирические начала. Однако сатирический тон почти совершенно не затрагивает повествования о переживаниях больного Ивана Ильича; обличение переносится на среду и через нее транспонируется на героя, каким он был в «нормальный» период своего существования.

Описание больного Ивана Ильича — это рассказ о познании героем подлинных качеств того мира, в котором он жил, познание качеств, свойственных ему самому во времена процветания. Выключенный из привычных отношений, превратившийся из лица, оказывавшего влияние на жизнь, в горестный объект попечений, герой повести сталкивается с потрясающими его неожиданностями. Однако неожиданности эти в конечном счете являются мнимыми. Он получает от людей то, что давал им сам. Его мерят той же мерой, которой он мерил других. С ним поступают так же, как и он поступал раньше со всеми, кто попадал в сферу его влияния.

Со страхом Иван Ильич наблюдает глубокое равнодушие к человеческим страданиям, подмену настоящих отношений меж-

---

[1] См., например, статью М. Щеглова о «Смерти Ивана Ильича» в его сб. «Литературная критика», «Художественная литература», М. 1971, стр. 30—31.

ду людьми формальным исполнением установившегося «порядка», этикета. И это герой видит там, где он рассчитывал на помощь и живое участие. На приеме у доктора все «было точно так же, как в суде. Как он в суде делал вид над подсудимыми, так точно над ним знаменитый доктор делал тоже вид» (26, 84). Судьба человека, его терзания нисколько не трогали врачевателя человеческих недугов, его занимала лишь точность, безукоризненность этикета. «Из резюме доктора Иван Ильич вывел то заключение, что плохо, а что ему, доктору, да, пожалуй, и всем — всё равно, а ему плохо...

— Мы, больные, вероятно, часто делаем вам неуместные вопросы,— сказал он.— Вообще, это опасная болезнь или нет?..

Доктор строго взглянул на него одним глазом через очки, как будто говоря: подсудимый, если вы не будете оставаться в пределах ставимых вам вопросов, я буду принужден сделать распоряжение об удалении вас из залы заседания» (26, 84).

Равнодушие к своему горю, к себе Иван Ильич встречает и со стороны близких ему людей — жены и дочери, которые воспринимают его болезнь лишь как досадное нарушение их обычных «занятий», как раздражающее препятствие к жизненным удовольствиям. И в то же время они старательно делают вид, что глубоко озабочены недугом Ивана Ильича и что несчастье главы семьи приносит им едва ли не больше страданий, чем ему самому. Отношения, возникшие в необычной обстановке, катастрофа, постигшая героя, открывают ему ложь, которой пропитано все его бытие. Особенно горьким и оскорбительным ему представляется то, что умирание его низведено «на степень случайной неприятности, отчасти неприличия (в роде того, как обходятся с человеком, который, войдя в гостиную, распространяет от себя дурной запах), тем самым «приличием», которому он служил всю свою жизнь» (26, 98).

Открытие героем того, что в окружающей среде все ненастоящее, что божества, которым он поклонялся, фальшивые, заставляет его по-новому взглянуть на свое прошлое, на времена своего преуспевания. И то, что раньше ему казалось необычайно привлекательным, предстает перед ним теперь не только лишенным какого-либо обаяния, но и уродливым, отвратительным; то, что он считал самым важным и ценным в жизни, рисуется ему ничтожным и гадким. Все, чем он жил,— «всё это было не то, всё это был ужасный огромный обман, закрывающий и жизнь и смерть» (26, 110). И лишь в годах своего детства и юности Иван Ильич находит те чистые и светлые порывы, те живые движения человеческой души, воспоминания о которых вызывают у него ощущения радости.

Чувство глубокого одиночества владеет Иваном Ильичом. И это вовсе не превратное представление о себе и окружающих. Иван Ильич страшно одинок вследствие самого характера его прежней жизни, благодаря обычным, «нормальным» отношениям его с самыми разными людьми. Тем острее он ощущает состояние обособленности «среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи,— одиночества, полнее которого не могло быть нигде — ни на дне моря, ни в земле...» (26, 108).

Изолированность от людей в трагические часы и дни жизни, душевная пустота — одно из самых страшных наказаний, постигающих героя повести. Его внутреннее «просветление», осознание перед лицом смерти истинного смысла человеческого существования связано, в свою очередь, с преодолением отчуждения. Любовь к людям, духовное единение с ними — вот то, чем должна быть наполнена жизнь человека. Мысль эта озаряет Ивана Ильича в предсмертные минуты, тогда, когда он видит неподдельную любовь своего сына-гимназиста, его непритворное горе. Духовный переворот у Ивана Ильича происходит перед смертью внезапно, так же как у ряда других героев Толстого (например, у Брехунова из рассказа «Хозяин и работник», Корнея Васильева из одноименного рассказа), но, в отличие от названных произведений, в отличие от народных рассказов, просветление героя в «Смерти Ивана Ильича» не несет в себе религиозного начала, оно оттеняет реальные жизненные коллизии.

В повести соединяются вместе сатира и трагедия; они проявляются не в описании разных по своему содержанию явлений действительности, не в обрисовке непохожих друг на друга характеров, а в изображении разных периодов жизни одного и того же героя. Очевидны новые черты трагического, как они выразились в «Смерти Ивана Ильича». Если в «Анне Карениной» трагическое рождалось на основе выявления личностью своих человеческих качеств, на основе столкновения ее с догматически застывшим, мертвым, то в повести «Смерть Ивана Ильича» трагическое — это даром прожитая жизнь, сознание человеком иллюзорности того, во что он верил, что было для него главным, незыблемым.

И в своем сатирическом пафосе, и в своей трагической углубленности «Смерть Ивана Ильича» освещает большие общечеловеческие проблемы. С громадной художественной силой Толстой развенчал имитацию жизни, показал привычную ложь повседневности, ту фальшь и лицемерие, которые сопровождают человека. Оценивая «Смерть Ивана Ильича», Стасов писал

Льву Николаевичу: «...ничего подобного я в жизнь свою не читал. Ни у одного народа, нигде на свете нет такого гениального создания... И я себе сказал: «Вот, наконец, *настоящее* искусство, правда и жизнь настоящая» [1].

V

С повестью «Смерть Ивана Ильича» некоторыми своими мотивами связаны такие столь разные по своей общей тональности произведения, как «Холстомер» и «Крейцерова соната». В первой своей редакции «Холстомер» был написан в 1863 году, но работа над повестью не была тогда завершена. Снова писатель возвращается к ней лишь через двадцать с лишним лет, в 1885 году. Повесть подвергается правке, в нее вносятся дополнения и изменения, отражающие взгляды Толстого позднего периода. Как целостное и законченное произведение «Холстомер» относится к этому — позднему — этапу творческой деятельности художника [2].

Но вместе с тем повесть несет на себе сильный отпечаток мироощущения Толстого шестидесятых годов, его горячей влюбленности в жизнь. И как раз то обстоятельство, что писатель с о х р а н и л в новой редакции «Холстомера» свое восхищение молодостью, здоровьем, является одним из убедительных свидетельств неправомерности суждений о том, что в творчестве Толстого восьмидесятых — девятисотых годов господствуют моралистические начала. В дневнике 14 июня 1894 года Лев Николаевич записал следующие знаменательные суждения: «Нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем» (52, 120—121).

Тема извечных законов жизни человека и природы неизменно привлекала внимание Толстого. Вспомним, как Оленин в «Казаках» радовался своему слиянию с природой; ему казалось, что он «не русский дворянин... а просто такой же комар или такой же фазан, или олень, как те, которые живут теперь

[1] Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка 1876—1906, изд-во «Прибой», Л. 1929, стр. 74.

[2] Различия между первой (остававшейся до недавнего времени неизвестной) и последней редакциями «Холстомера» освещены в интересной статье Л. Д. Опульской «Творческая история повести «Холстомер», напечатанной в «Литературном наследстве», т. 69, кн. 1, М. 1961.

вокруг него». В известной мере аналогично тому, как в «Казаках» природа выступает в качестве своеобразного действующего лица, в «Холстомере» персонифицируется внесоциальный мир, мир животных. История лошади освещена в повести с точки зрения тех вечных законов жизни, законов ее буйного цветения, увядания и смерти, которым в равной мере подчинено все живущее в мире.

Отсюда возникает и параллелизм между внесоциальным миром и человеком, сопоставление судеб Холстомера и одного из его хозяев — Серпуховского. Тема вечного движения жизни в повести переплетается с раскрытием существующей в мире неспособности, которую порождает крепко привязавшая к себе людей собственность. Распространение на внесоциальный мир многих понятий, свойственных общественной среде, обостряет воплощение той и другой темы.

В первых четырех главах повести молодость, полная задора, силы, горячих желаний, противопоставлена гадкой, хотя по-своему и величественной старости. Дряхлый Холстомер и возбужденный, игривый табун молодых лошадей — образы, характеризующие разные формы жизни. «Как живая развалина, он стоял одиноко посереди росистого луга, а недалеко от него слышались топот, фырканье, молодое ржание, взвизгивание рассыпавшегося табуна» (26, 8).

Рассказ о красоте и очаровании молодости сразу же осложняется мотивами разности судеб. В описании «ссоры» Холстомера с молодыми породистыми лошадьми звучат острые иронические ноты, когда речь идет об «аристократических» замашках потомков славных конских родов. Судьба Холстомера — судьба изгоя. Из-за цвета шерсти («пегий») на него одно за другим обрушиваются несчастья: его разлучают с теми, кто был ему близок и дорог, на его долю выпадают тяжелые испытания. «Им предстояли любовь, почести, свобода, мне — труд, унижения, унижения, труд и до конца моей жизни! За что? За то, что я был пегий и что от этого я должен был сделаться чьею-то лошадью» (26, 22—23). И несмотря на все несчастья, молодость дает много ярких впечатлений, тех радостей, которые приносят с собой сила, здоровье. Хотя и недолго, Холстомер встречался с удачей, с успехами. Все это возникает, так же как бьющая ключом вокруг него жизнь, в качестве контраста его одинокой, тоскливой старости.

«Холстомер» — не аллегория, повесть далека от назидательности; тот своеобразный ракурс изображения жизни, который избрал писатель в этом произведении, имеет своей внутренней целью не иносказание, а свежее, новое восприятие действитель-

ности. Посредством неожиданных сопоставлений снималась привычность взгляда на некоторые ее явления, обнажалась их природа. В таком плане показана в повести частная собственность. Рассуждения о ней включены в «рассказ» Холстомера о его злоключениях. «Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что *меня* называли собственностью человека. Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода... Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что... понятие *мое* не имеет никакого другого основания, как низкий и животный людской инстинкт, называемый ими чувством или правом собственности... Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а никогда не видали этих людей; и всё отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло» (26, 19—20).

Тема собственности, так же как и сопоставление молодости и старости, объединяет повествование о Холстомере и его хозяине — Никите Серпуховском. В молодости Серпуховского отличало буйство чувств, тот широкий размах жизни, который не хочет знать ограничений, расчетливой оглядки. По своему отношению к людям, к материальным благам, к деньгам Серпуховской напоминает Турбина-старшего из рассказа «Два гусара». Легко, без сожалений он тратит свое громадное состояние, не терзая себя раздумьями о настоящем, о том, что будет. Беспечность живет в нем вместе с чувством уверенности в себе, смелости, «он долго привык всю жизнь никого и ничего не бояться...» (26, 30).

Совсем иным выглядит Серпуховской в дни своей ранней и грязной старости. Исчезает не только широта чувств, но и ощущение гордости, то сознание своей независимости, которое вызывало уважение к нему, несмотря на многие дурные свойства его характера. Более всего «заметно было его падение в беспокойстве взглядов (глаза его начинали бегать) и нетвердости интонаций и движений». Серпуховской испытывает страх перед людьми, перед жизнью, столь несвойственный ему раньше. Вместе со страхом приходит и озлобление против окружающих. После былых удач на его долю остается лишь хвастовство своим прошлым, хвастовство, прикрывающее ничтожное настоящее. Из гордого жизнелюбца Серпуховской превратился в жалкого сутенера. «То я содержал, то меня содержат. Да, Винклер-ша содержит — я у ней деньги беру» (26, 34). Так влияние собственности проникает и в бурные переживания молодости, и в

тяжелые, тягучие сумерки жизни. И если в старости Холстомера был оттенок величественности, то старость Серпуховского была непривлекательно жалкой. «Никому уж он давно был не нужен, всем уж давно он был в тягость...» (26, 37).

Характерную особенность «Холстомера» составляет поразительно сильное изображение стихийного, природного, чувственных влечений, порывов. Если искать в произведениях Толстого наиболее рельефное воплощение стихийных сил природы, в широком смысле этого слова, то «Холстомеру» здесь будет принадлежать, пожалуй, одно из первых мест. И это существенно отметить, имея в виду те тенденции ригоризма и аскетизма, которые проявляются в эти годы в творчестве Толстого. Они ясно дают себя знать не только в народных рассказах.

Свое отчетливое выражение тенденции эти нашли в «Крейцеровой сонате» (1890). Чувственное здесь получает совсем иную оценку, чем в «Холстомере». Рассматривая соотношение физического и духовного в перспективе движения людей к обновлению их жизни, Толстой в поздний период своего творчества временами склонен был отождествлять человеческие страсти с низменными, эгоистическими влечениями, видеть в страстях одно из серьезных препятствий к возрождению человечества. Главный герой «Крейцеровой сонаты» — Позднышев подробно развивает эту мысль и горячо защищает ее. Если цель человечества, говорит он, состоит в том, что «все люди соединятся воедино любовью, что раскуют копья на серпы и т. д., то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти. Из страстей самая сильная и злая и упорная — половая, плотская любовь, и потому если уничтожатся страсти и последняя, самая сильная из них, плотская любовь, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута...» (27, 30).

Толстовский герой, высказывающий в прямой форме авторские идеи, не только отделяет страсти от подлинного содержания жизни, но и противопоставляет их высшим идеалам человечества; истинное для него сводится к единению, которое может быть достигнуто лишь устранением всех других чувств, кроме духовной любви. Смелость, решимость не останавливаться на полдороге характеризовали писателя и тогда, когда он развивал свои ошибочные взгляды. Эта решимость ясно сказалась и в той доведенной до предела, до тупика защите аскетизма, которая выражена в «Крейцеровой сонате».

Оценка человеческих страстей в этой повести, и прежде всего в первой — дидактической — ее половине, решительно отличается от изображения людей, их чувств в лучших художест-

венных созданиях Толстого. Но вместе с тем «Крейцерова соната» не занимает и обособленного положения среди других его произведений позднего периода. Отрицание страстей во имя нравственного долга, высшего идеала проявляется и в «Отце Сергии», и в таких его рассказах, как «Божеское и человеческое», и в некоторых других.

Проповедь аскетизма, рецепты регулирования семейной жизни составляют слабую сторону «Крейцеровой сонаты», но ее содержание вовсе не исчерпывается наивными филиппиками против похоти, в защиту воздержания. В повести открываются картины, рисующие глубокий кризис буржуазной семьи, узаконенный разврат, существование которого неотделимо от самих форм жизни имущих классов. «Крейцерова соната» показывает рабское положение женщины в буржуазной среде, униженной в своем человеческом достоинстве, превращенной в средство наслаждения. Молодое поколение в «цивилизованном» обществе воспитывается в духе всеобщего культа сексуальности, внешней благопристойности и скрытого цинизма.

И если в первых — полупублицистических — главах «Крейцеровой сонаты» истинное смешивается с иллюзорным, то во второй ее части ярко изображена история человеческих отношений, выпукло очерчены характеры героев. Острый разлад в семье Позднышева показан в повести в его внутренней неизбежности. Отношения между действующими лицами определенным образом складываются не столько потому, что они этого хотят, сколько в силу тех обстоятельств, в которых они живут. Непосредственной причиной катастрофы было сближение Трухачевского с семьей Позднышева, но это, в сущности, лишь внешний повод. «Если бы явился не он,— говорит Позднышев,— то другой бы явился. Если бы не предлог ревности, то другой. Я настаиваю на том, что все мужья, живущие так, как я жил, должны или распутничать, или разойтись, или убить самих себя или своих жен, как я сделал. Если с кем этого не случилось, то это особенно редкое исключение» (27, 50).

Развитие конфликта в «Крейцеровой сонате» подчеркивает общий характер разлада, существующего в «цивилизованной» семье. Постоянные ссоры Позднышева с женой начались в первые же годы их совместной жизни, и поводы для этих ссор были самые различные. До катастрофы Позднышев склонен был обвинять во всем свою жену, ее плохой характер. «Виновата же была, разумеется, не она. Она была такая же, как и все, как большинство. Воспитана она была, как того требует положение женщины в нашем обществе, и поэтому как и воспитываются все, без исключения, женщины обеспеченных клас-

сов, и как они не могут не воспитываться» (27, 36). Таким же, как и все, был и сам Позднышев.

Искусственно подогретые чувственные влечения скрепляли семейный союз Позднышевых, но влечения эти быстро угасли, других же связей, помимо имущественных, между Позднышевым и его женой не существовало. Каждый из них жил своими незатейливыми интересами. Жена «старалась забыться напряженными, всегда поспешными занятиями хозяйством, обстановкой, нарядами своими и детей, учением, здоровьем детей. У меня же,— говорит герой повести,— было свое пьянство — пьянство службы, охоты, карт. Мы оба постоянно были заняты. Мы оба чувствовали, что чем больше мы заняты, тем злее мы можем быть друг к другу» (27, 45). И потому, что между Позднышевым и его женой не было человеческой близости, а само существование их оказывалось пустым, они отравляют друг другу жизнь.

Позднышев не любит свою жену, но это не мешает ему ревновать ее не только к Трухачевскому, но и к детям. Его приводит в негодование то, что существо, которое принадлежит ему по праву закона, может жить своей независимой жизнью, может распоряжаться собой, поступать так, как захочется. Рассказ о ревности без любви, о ревности оскорбленного самолюбия собственника принадлежит к числу очень ярких страниц толстовской прозы. Перед читателем открывается не только растающая буря ненависти и подозрений, горечи и гнева, но и та ясность сознания человека, совершающего преступление, которая так глубоко изображена Толстым, так впечатляюще вырисовывается на фоне драматических событий. «Когда люди говорят, что они в припадке бешенства не помнят того, что они делают,— это вздор, неправда. Я всё помнил и ни на секунду не переставал помнить. Чем сильнее я разводил сам в себе пары своего бешенства, тем ярче разгорался во мне свет сознания, при котором я не мог не видеть всего того, что я делал. Всякую секунду я знал, что я делаю» (27, 74).

Хищническое чувство собственника — ясное в своей целеустремленности — не знает каких-либо сдерживающих начал, ему неизвестна мера утоления. Совершив расправу над женой, Позднышев лишь на мгновение приходит в ужас от случившегося. То холодное возбуждение, которое привело его к катастрофе, не покидает его и после кровавой расправы. Он по-прежнему полон ненависти к смертельно раненной жене. Однако для Толстого самым главным было то, что человеческое в конечном счете сильнее подлого, звериного. Человеческое пробуждается и в Позднышеве, пробуждается оно тогда, когда он видит

у постели умирающей жены своих детей. «— Да, полюбуйся на то, что ты сделал,— сказала она, глядя в дверь, и всхлипнула. В двери стояла сестра с детьми.— Да, вот что ты сделал.— Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидал в ней человека. И так ничтожно мне показалось всё то, что оскорбляло меня,—вся моя ревность, и так значительно то, что я сделал, что я хотел припасть лицом к ее руке и сказать: «прости!», но не смел» (27, 77).

Как указывал Толстой в письме Н. Страхову, «Крейцерова соната» написана с использованием двух разных приемов: один из них — это психологическое раскрытие семейной драмы человека, совершающего преступление. При всей непреклонности утверждения аскетической философии в этой повести получила свое отражение не только большая психологическая правда, но и та подлинная любовь к человеку, к жизни, которая вдохновляла писателя в его лучших созданиях. Может быть, ярче всего любовь эта запечатлена в словах, которыми герой повести заканчивает рассказ о своих переживаниях: «Только тогда, когда я увидал ее мертвое лицо, я понял всё, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная, и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя» (27, 77). Это восприятие трагической утраты человека и служит истоком душевного потрясения, внутреннего переворота, который переживает герой «Крейцеровой сонаты».

При всем различии повестей и рассказов восьмидесятых — девяностых годов между ними есть та внутренняя общность, которая выражается, с одной стороны, в широком освещении этической темы и, с другой, в постоянном внимании писателя к обостренно драматическим коллизиям человеческой жизни.

Глава шестая

ДРАМАТУРГИЯ

I

Характеризуя прозу Толстого позднего периода, Ромен Роллан писал: «Чувствуется, что драматическая форма властвует в эту эпоху над его художественной мыслью. «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерова соната» — две подлинные психологические драмы, сжатые, концентрированные; в «Сонате» свою драму излагает сам герой»[1]. И если в прозе ясно сказывается тяготение к драматической напряженности, то тем естественнее было воплощение ее в том жанре, который по своей художественной природе предназначен для отражения острых конфликтных ситуаций. Обращение писателя к драматургии на новом этапе литературной деятельности было органически связано с ведущими тенденциями его творчества.

Драматургия Толстого неоднородна как по способам обрисовки явлений жизни, так и по своему художественному качеству. В некоторых пьесах Толстого позднего периода, таких, как «Первый винокур», «И свет во тьме светит», «От ней все качества», нашел свое выражение окрашенный в религиозные тона дидактизм. Этой тяжелой дани религиозной философии писатель избежал в своих драматургических шедеврах. Их отличает глубокое чувство жизни, смелость художественного проникновения в сущность явлений действительности.

«Власть тьмы» (1886), «Плоды просвещения» (1890), «Живой труп» (1900) составляют ярчайшую страницу в истории русской и мировой драматургии. Один из создателей эпоса

[1] Ромен Роллан, Собр. соч., т. XIV, изд-во «Время», Л. 1933, стр. 279.

нового времени, Толстой и в драматургии нашел оригинальные, в высокой степени плодотворные пути творчества. Между его художественной прозой и драматургией есть свои внутренние соприкосновения и размежевания. Если в «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонате» драматизм положений, переживаний имеет своей основой «подобие жизни», то во «Власти тьмы», «Плодах просвещения» отражена драма народа, драма его повседневного бытия. С этим тесно связаны и другие особенности «Плодов просвещения», «Власти тьмы», особенности их художественной структуры и поэтики.

Пьесы эти создавались с ориентацией на народный театр, на тех зрителей и читателей, которым были особенно близки мысли и чувства, выраженные в них. В августе 1887 года Гончаров писал Толстому: «У Вас с некоторых пор явилось два новых круга читателей: один круг — это вся Европа или весь заграничный мир, другой — это простой русский народ. Которому из них Вы приписываете «более широкий и разнообразный взгляд»?»[1] Отмечая большое значение художественных произведений Толстого, написанных для народного чтения, Гончаров в этой связи и характеризовал достоинства драмы «Власть тьмы», проникнутой любовью к простым людям. «Власть тьмы»,— писал он,— сильное произведение, художественную сторону его ценят немногие, тонко развитые люди, большинство же читателей не понимают, многие даже отвращаются, как от напитанной слишком сильным спиртом склянки. Они не выносят крепкого духа. Я высоко ценю эту вещь. Как смотрит на это народ — вовсе не знаю и не умею решить»[2].

Гончаров справедливо увидел во «Власти тьмы» воплощение новых творческих принципов. В пьесе отразилось стремление художника говорить с кругом читателей и зрителей из народа о сложнейших явлениях жизни, говорить на ясном и понятном им языке, чуждом сентиментальной «благовоспитанности» и в то же время лишенном вульгарности. После завершения «Власти тьмы» Толстой сообщал Н. Страхову (ноябрь 1886 года): «Я живу очень хорошо, радостно — пишу. Написал пьесу для народных театров» (63, 408).

Выразительность драматургического действия в соединении с мужественной правдой отличает «Власть тьмы», так же как «Плоды просвещения», от ряда народных рассказов с их подчеркнутой «учительностью», показом «житийных» добродетелей.

[1] И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8-ти томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1955, стр. 495.
[2] Там же, стр. 495—496.

Народная тема в русской драматургии разрабатывалась и до Толстого. В «Борисе Годунове», произведении, которое вместе с «Горем от ума» «зачинало» мощное развитие реалистического искусства, освещена роль народа в исторических событиях. Изображая социально-политическую борьбу в эпоху фортирования русского государства, различные слои общества, взаимоотношения самодержавной власти и социальных низов, Пушкин глубоко охарактеризовал определяющие начала исторического процесса. И в постановке проблем, и в их раскрытии ясно ощущалась перекличка с тем, что живо интересовало поэта, передовых людей эпохи в современной им действительности.

«Бориса Годунова» и «Власть тьмы» отделяют друг от друга целых шестьдесят лет. Внимание Толстого привлекают иные явления и стороны народной жизни. Он изображает деревню в тот период ее существования, когда старое тесно сплеталось с «новым», когда все сильнее и сильнее ощущалось воздействие буржуазных отношений, власть могущественного «купона». Писатель изображает повседневное течение жизни, ее «обычный» уклад, но в этой обычности он вскрывает истинный драматизм, который входит неотъемлемым элементом в ее содержание. Существенной особенностью обрисовки действующих лиц во «Власти тьмы» является ясно выраженный нравственный критерий. Конфликты, характеры героев развиваются в пьесе в силу своей жизненной логики, внутренней необходимости, и вместе с тем стремления, поступки людей показаны здесь в свете высоких этических требований, которым писатель всегда придавал огромное значение. Нравственное начало и драматизм во «Власти тьмы» образуют единое целое.

В критической литературе о Толстом высказывалось мнение, что внутренний пафос этой пьесы заключен в поэтизации патриархальности, чистоты и непосредственности социальных отношений, противостоящих буржуазной цивилизации. Трудовая деревенская жизнь, жизнь свободного человека на свободной земле со времени «Казаков» представлялась Толстому своеобразным социальным идеалом. Но это отнюдь не мешало художнику видеть реальные процессы, происходившие в крестьянской среде, очень трезво оценивать их. Во «Власти тьмы» писатель не только не идеализировал старые, «добрые» устои, он решительно разрушал иллюзию тихой, чистой патриархальности.

В письме к писателю С. Т. Семенову (конец восьмидесятых годов) Толстой заявлял: «Если человек не видит той страшной дикости, в которой живет народ, то он и не страдает от этого, если же он видит и страдает, то это страдание неизбежно призывает его к деятельности, а деятельность утишает страдание. Только лжелибералы любят расчесывать свое сострадание к бедности и невежеству народа, продолжая жить на его шее и чуждаясь его» (64, 322). «Власть тьмы» — пьеса о жестокости, рожденной духовной неразвитостью, темнотой, пьеса о подлости, которую несет с собой жажда обогащения.

Жизнь героев толстовской драмы протекает в условиях патриархальной отсталости, но сквозь эту патриархальность, неразвитость жизненных форм, сознания резко проступает влияние новых отношений, новой «морали». В четвертом акте пьесы Митрич— человек, много видевший и много переживший, говорит Анютке: «Кто вас учит? Чего ты увидишь? Чего услышишь? Только гнусность одну... Вашей сестры в России большие миллионы, а все как кроты слепые,— ничего не знаете. Как коровью смерть опахивать, привороты всякие, да как под насест ребят носить к курам — это знают... Как выросла, так и помрет. Ничего не видала, ничего не слыхала» (26, 220—221). Иной теме посвящен разговор того же Митрича с Акимом, он касается банков, хитростей денежного оборота, с помощью которых прижимают простых людей, «облупляют народ». Это не отвлеченные рассуждения об «умственных штуках», а оценка явлений, неумолимо вторгающихся в жизнь деревни. Сила патриархальной темноты умножается на силу денег, становящихся хозяином желаний, поступков людей.

Стремление любыми средствами добиться материального благосостояния, жажда богатства, легкой жизни, ведущая к преступлениям, вступают во «Власти тьмы» в острое противоречие с горячим желанием жить по справедливости; жестокость и подлость сталкиваются с нравственным чувством. Здесь и являются истоки драматического конфликта пьесы, в которой страстно осуждается не только само зло, но условия, породившие его, осуждаются «обычные» нормы жизни, являющиеся отражением основных принципов собственнического общества.

Эти «обычные» нормы особенно рельефно выражены в характере Матрены, в ее отношении к людям, в ее поведении. Именно она является наиболее активным носителем зла, вдохновителем тайных преступлений. Но при этом Матрена, однако, не представляет собой существа, наделенного демонической суровостью и жестокостью. Поведение ее определено своеобразно воспринятым и преломленным опытом. Матрена немало претерпела в жизни и, как она убеждена, немалому научилась. По ее собственным словам, «тетка Матрена терта, терта да перетерта. Тетка Матрена, я тебе скажу, ягодка, под землей-то на аршин видит» (26, 131). Ей кажется несомненным, что так, как поступает она, должен поступать всякий стóящий человек, знающий, что к чему в жизни.

По свидетельству современника, Толстой подчеркивал обыденность духовного облика героини. «Матрену,— говорил писатель,— вовсе не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие. Это — обыкновенная старуха, умная, жалеющая по-своему добра сыну. Ее поступки не есть результат каких-нибудь особенных, злодейских свойств ее характера, а просто выражение ее миросозерцания. Она искренне думает, что все то, что удобно и не зазорно перед другими людьми, устраивает жизненное благополучие, вполне возможно и позволительно. Темные дела делаются, по ее мнению, всеми,— без этого невозможна жизнь, и она их не боится» [1].

Поступки, в которых другие, и раньше всего Аким, видят зло, Матрена считает повседневным, необходимым явлением. В жестокости, с которой она осуществляет свои цели, есть не только решимость, но и спокойствие. И она сохраняет его вплоть до раскаяния Никиты. Всякий раз, когда появляется Матрена на сцене, она советует, помогает, успокаивает, будучи уверенной в своей правоте. Убежденность Матрены в целесообразности и необходимости того, что совершается при ее активном участии, «поддерживает» Аксинью и Никиту в их стремлениях стать обладателями денег, в их грязных деяниях.

Отношение к добру и злу служит внутренним водоразделом между действующими лицами «Власти тьмы». Но само разграничение это лишено какой бы то ни было нарочитости, прямолинейности. И если, изображая Матрену, Толстой в обыденном раскрыл ужасное, то характер Митрича необычайно привлекателен тем, что за внешностью опустившегося человека, беспрютного пьяницы проглядывают черты глубокой и чистой душевности, подлинной гуманности.

Так же как и Матрена, Митрич обладает немалым житейским опытом. Он знал много бед, много зла и, однако, не хочет сдаваться ему на милость. Бывший солдат, оставшийся в старости «без причалу», он говорит о себе: «Я самый последний человек». Но этот «последний человек» через все надругательства, все тяжелые испытания, которые пришлось ему пережить, пронес в себе, в своей душе огонек человечности.

[1] «Северный вестник», 1896, № 1, стр. 309.

Как самое памятное, самое дорогое в своей прошлой жизни Митрич вспоминает случай с чужеземной девочкой, которую он спас во время военных действий. «Ну, взял я ее, да по головке, по головке. А шаршавая, как еж. Гладить, гладить — затихла. Помочил сухарика, дал ей. Поняла-таки. Погрызла. Что с ней делать? Взяли ее. Взяли, стали кормить да кормить, да так привыкла, с собой в поход взяли, так с нами и шла... Такая девчонка была, что надо лучше, да некуда. Отдали потом. Ротного жена в дочери взяла. И в дело вышла. Жалели как солдаты!» (26, 219). Сердечность, доброта, открывающиеся в хмуром, нелюдимом Митриче, во внешне грубоватой форме проявляются и в его отношении к Анютке, глубоко потрясенной происходящим.

Митрич довольно трезво и проницательно оценивает события в жизни. И это сказывается не только в его суждениях о деревенской темноте. Когда Аким, возмущенный механикой дежных оборотов, говорит: «Скверность это, значит, не по закону это»,— Митрич резонно отвечает ему: «Не по закону? Это, брат, нынче не разбирают» (26, 183). Житейская проницательность, сметливость Митрича находятся в соседстве с его мужицким скептицизмом. Видя вокруг себя «прижимку» и «облупление», он не особенно склонен верить в торжество добрых начал. Но это не изменяет его своеобразной внутренней стойкости, того чувства независимости, которое ему свойственно. Старый вояка говорит Никите о том, что он не боится людей и что вообще их не нужно бояться. «И не боюсь никого. Потому не вру, а как есть... А как не боюсь я людей-то, мне и легко» (26, 237). И тут раскрывается внутреннее превосходство бесприютного, незадачливого Митрича над людьми, погрязшими в тине порока, над его преуспевающим хозяином — Никитой.

Преуспевание Никиты — результат отказа его от нравственных критериев поведения; он пренебрег чувством совести, поставив свои желания, свое «я» выше человеческих отношений с людьми. Никиту увлекли соблазны богатства, соблазны легкой жизни. Ради того, чтобы стать владельцем богатого двора, он разрывает с Мариной. «Погубил ты меня ни за что, обманул,— говорит ему Марина.— Не пожалел сироту, отрекся от меня. Убил ты меня, да я на тебя зла не держу. Бог с тобой. Лучше найдешь — позабудешь, хуже найдешь — воспомянешь. Воспомянешь, Никита» (26, 148). Сделавшись хозяином в доме Анисьи, не желая знать каких-либо преград своим страстям, он вступает в связь с Акулиной. «В богатстве-то избалуется человек, избалуется»,— заявляет Аким. Для благополучного устройства семейных дел, для прикрытия греха Никита соглашается на тяжкое преступление и совершает его.

И это при всем том, что Никита не безнадежно дурной человек. Когда Петр перед смертью прощается с ним, он, ощущая свою вину, испытывает чувство искреннего горя: «Жалко мне его. Как жалко его! Заплакал как! Э-эх!» (26, 164). Никита пытается оказать сопротивление матери и Анисье, убеждающим его в необходимости «прикончить» ребенка. Но ему не хватает воли, внутренней стойкости. Пороки свои он хочет оправдать действиями других людей, тем, что так часто случается в жизни. «Что ж, летось пристала эта Анисья. Ну, что ж? Разве я монах? Помер хозяин, что ж, я и грех прикрыл, как должно. Тут моей причины нет. Разве мало бывает так-то? А тут порошки эти. Разве я на это склонял ее? Да кабы я знал, я бы ее, суку, убил тогда! Право, убил бы! Участником в этих пакостях сделала... Ну, как с ней жить? И пошло это у нас!.. Стала эта девка вешаться. Что ж мне? Не я, так другой. А оно вон что! Опять-таки моей причины нет никакой» (26, 205—206).

Так в жизни уж определено, «не я, так другой» — эта форма оправдания порока в известной мере близка к той, которой придерживается и Матрена. Как ни велика сила обстоятельств, утверждал писатель, как ни огромно влияние жизненных условий, человек должен всегда оставаться человеком. Страстно обличая несправедливые социальные отношения, Толстой подчеркивал высокую ответственность человека за его поступки, незыблемость нравственных основ жизни.

Вступив на ложный путь, Никита, однако, не до конца растерял себя. Совесть, просыпающаяся в герое, заставляет его раскаяться, всенародно признаться в своем преступлении. Душевный переворот Никиты подготовлен тем, что в его сознании почти все время жило смутное ощущение недостойности его поведения. Покаяние Никиты — это не только осуждение самого преступления, но и освобождение от притягательных чар богатства, легкой жизни, это победа нравственного чувства.

С наибольшей силой нравственное чувство открывается в образе Акима. Образ этот в критических работах о Толстом иногда рассматривался в качестве простой персонификации авторских идей. Очевидно, что это неверный взгляд. Аким — своеобразный и яркий человеческий характер; в нем отражены некоторые реальные черты крестьянской психологии, хотя и в идеализированном виде.

Разрушение патриархальности отчетливо сказывается и в жизненной истории Акима, который нередко должен работать

в городе, ибо то, чем он владеет в деревне, не может обеспечить самое скудное существование его семьи. К Петру Аким приходит с просьбой отпустить сына домой для того, чтобы он сам мог уйти в город: «работишка в городу, работишка выпала сходная, значит...» Ремесло у Акима малопривлекательное, скорее самое непривлекательное, самое грязное,— он «золотарь», чистильщик выгребных ям. Но этот невзрачный мужичок нарисован в пьесе аналогично тому, как изображен Митрич, он — человек чистой и ясной души, человек непреклонной честности и преданности правде.

В образе Акима Толстой замечательно отразил ту жажду справедливости, которая наполняет душу обездоленных людей. Страстное утверждение справедливости, вера в ее торжество выходят за пределы мечты, превращаются в средство оценки жизненных явлений, становятся принципом поведения. Именно это соединение правды как нормы поведения со справедливостью как критерием в отношении к окружающей среде и раскрывается в характере Акима, в его нравственной непреклонности. Когда Аким убеждается в том, что Никита крепко увяз в пороке, он решительно отказывается от всякой его помощи. «Деньги? Деньги твои вон они. Побираться, значит, пойду, а не тае, не возьму, значит». На примирительные слова Никиты, на его просьбу остаться в гостях Аким резко отвечает: «Пусти, не останусь. Лучше под забором переночую, чем в пакости в твоей» (26, 197).

Акима часто сравнивают с Платоном Каратаевым. Но между ними есть очень существенная разница. В то время как Платон Каратаев все происходящее в мире принимает как неизбежное, стремится оправдать его, Аким многое, с чем он встречается в жизни, оценивает критически. Он осуждает обиду, несправедливо наносимую людям, «грехи», совершаемые окружающими, «облупление» народа с помощью денег. Богатство, по убеждению Акима, и несет с собой пороки. «Ты в богатстве, тае, как в сетях,— говорит он Никите.— В сетях ты, значит» (26, 197).

Нравственное чувство Акима неотделимо от его религиозных убеждений. Именно здесь сказываются черты идеализации героя. Все справедливое для Акима — это божеское, а божеское — это и есть справедливое. И в самой непреклонности нравственных требований Акима ясно проступает его религиозная убежденность, нарисованная Толстым в положительных тонах. Известная идеализация Акима не дает, однако, оснований отождествлять позиции героя и позиции автора, так же как и преуменьшать художественное значение этого интересней-

шего характера, находящегося в сложном взаимодействии с другими героями драмы.

Сила «Власти тьмы» заключена в том трезвом реализме, с которым изображены драматические коллизии, характеры героев. Развитие действия Толстой строит по ступенчато-кольцевому принципу: герои, совершающие темные деяния, и прежде всего Никита, проходят несколько этапов-ступеней, добиваясь своих целей, устраняя препятствия на своем пути. Каждый из этих этапов тесно связан друг с другом. «Вхождение» в сферу зла имеет свою внутреннюю логику, один бесчеловечный поступок «тянет» за собой другой; то, что казалось простым и «естественным», требует новых жертв, новых мерзостей.

Очень интересно дано в пьесе освещение событий «со стороны», с позиций действующих лиц, отрицательно оценивающих поведение Никиты, Матрены. Аким появляется в первом акте, укоряя Никиту за его нечестное отношение к Марине, предупреждая о тяжелых последствиях такого способа действий. «Мотри, Микита, обижена слеза, тае, мимо не канет, а всё, тае, на человеческу голову. Мотри, как бы не того» (26, 141). Предостережения Акима не оказывают никакого влияния на Никиту, не меняют ничего в намерениях Матрены и Анисьи. Во втором действии, когда умирает от отравы Петр, а Никита присваивает себе его деньги, Аким не появляется на сцене. И это драматургически глубоко оправдано как с точки зрения развития самого конфликта, так и в плане обрисовки Акима, которому Толстой отнюдь не хотел придавать облик резонера. Активная роль Акиму принадлежит в третьем действии. Здесь он сурово осуждает сына, его недостойное поведение. «Опамятуйся, Микита. Душа надобна». Возмущенный действиями сына, Аким готов порвать с ним. Но и это не оказывает нужного влияния на Никиту.

В четвертом акте пьесы Аким также отсутствует. Но в то время как раньше (во втором акте) кризисные события совершались без «посторонних» наблюдателей, в кульминационный момент действия Толстой вводит (в новой редакции сцен) героев, которые оказываются реальными свидетелями кровавой жестокости. Анютка и Митрич воспринимают происходящее драматически — в отличие от таких участников события, как Матрена и Анисья. Раскрытие переживаний Анютки и Митрича обостряет обрисовку кульминационного момента пьесы, значительно усиливает впечатление, которое производят сцены умерщвления ребенка. В прозе Толстой очень часто пользовался приемом показа различных явлений жизни через восприятие

отдельных героев. Этот принцип писатель своеобразно применил и в драматургии, добившись большого художественного эффекта.

Пятый акт — с точки зрения этической акцентировки — интересен тем, что здесь как бы соединяются внутренняя независимость Митрича, непреклонность Акима и «прозрение» Никиты. По поводу постановки «Власти тьмы» на парижской сцене Ромен Роллан записал в своем дневнике (ноябрь 1888 года): «Чудесно искусство Толстого: с первого взгляда поражает реализм происходящего и чудовищность фактов. А по мере того, как развертывается огромное полотно драмы, с убедительной мощью выявляется и предстает перед вами нравственная сила автора».

Художественные обобщения «Власти тьмы» имеют своей жизненной основой отнюдь не только процессы, происходившие в народной, деревенской среде. Показывая темноту, невежество, отсталость, драма ярко характеризовала те социальные отношения, которые обрекают народ на подобное существование. Изображая людей «трезвого опыта», темные деяния зла, драма выявляла черты того «обычного» порядка вещей, который был порожден социальным неравенством.

II

И если во «Власти тьмы» социальное неравенство, «обычный» порядок вещей ясно ощущаются в глубоком подтексте драмы, то в «Плодах просвещения» эти явления отражены в их зримой реальности. Внимание Толстого здесь привлекают не нарушения нравственных норм, не ложный путь героев, не их духовное пробуждение. Основой комедийного действия в «Плодах просвещения» является сопоставление людей разного общественного положения — «просвещенных» господ и людей труда. Сопоставление это освещает резкое расхождение между «хозяевами» и теми, кто от них зависит, различия между жизнью, протекающей в богатстве и праздности, и жизнью, наполненной трудом, постоянной заботой о хлебе насущном, контраст между просвещенной дикостью и здравым смыслом.

Обрисовка народных образов в «Плодах просвещения» сравнительно с «Властью тьмы» имеет существенные отличия, и они выражаются не только в разности характеров действующих лиц этих двух произведений, но и в общем подходе к явлениям народной жизни. В то время как во «Власти тьмы» подчеркнуты темнота, отсталость, в «Плодах просвещения» — вместе с

раскрытием бедственного состояния крестьян — показаны их трезвый ум, чистота их нравственного облика. Но в этом, однако, нет ни противоречий, ни нарушений жизненной правды. Толстой рисовал в разных своих произведениях различные стороны народной жизни.

Своеобразие «Плодов просвещения» заключается в том, что в процессе развития действия в комедии реализуется совершенно иная мера, совершенно иной критерий оценки людей, чем те, с какими они обычно встречаются. Такого рода мера возникает благодаря отчетливо выявляющимся взглядам противодействующей стороны. И так как в комедии соприкасаются и сталкиваются герои, принадлежащие к двум противостоящим друг другу социальным группам, в ней мы наблюдаем два разных, постоянно перекрещивающихся восприятия жизни.

«Просвещенные» господа по давно сложившимся нормам оценивают поступки людей своей среды, так же как и представителей иных социальных кругов. Но и эти нормы, и сам образ жизни, действия господ крестьяне воспринимают как нечто чуждое и нередко непонятное им. В свою очередь, крестьянский мир, представления о жизни простых людей кажутся господам примитивными, дикими, хотя люди эти вызывают у них постоянный интерес как создатели жизненных благ. Это перекрестное восприятие жизни, столкновение людей, разных оценок одних и тех же явлений составляет один из существенных моментов комического освещения характеров в «Плодах просвещения».

Появляющиеся в московском доме Звездинцева — богатого помещика, владельца 24 тысяч десятин земли,— крестьяне на фоне праздной суеты и великолепия этого дома представляются какими-то странными, малопонятными пришельцами. Сын Звездинцева — Василий Леонидович, увидав мужиков, спрашивает о них: «Это что за чучелы явились? А, что?» (27, 110). Для Василия Леонидовича, выросшего в атмосфере роскоши, изоляции от реальной жизни, крестьяне-ходоки — это существа из совсем другого мира.

Отношение молодого Звездинцева к ходокам изменяется, когда он узнает, что они хотят купить у его отца землю. Занятый постоянным выжиманием денег из родительского кошелька, Василий Леонидович надеется на увеличение своих личных доходов. «А вы не скупитесь,— обращается он к мужикам.— Вы знаете, я вам скажу, как земля мужичку нужна! А что? Очень нужна» (27, 122). Расположение молодого Звездинцева к ходокам возрастает до того, что он не только настаивает на полезности, нужности земли для мужичка, но и дает советы, как следует распорядиться ею. «Ведь земля что? Можно ведь на ней

пшеницу рядами, я вам скажу, посеять. Триста пудов можно взять, по рублю за пуд, триста рублей. А что?.. А то мяту, так тысячу рублей, я вам скажу, можно с десятины слупить!» (27, 122).

Но тут вступает в действие отношение крестьян к барину, сначала сдержанно-уважительное, но не лишенное иронии. «Двистительно, это вполне все продухты можно в действие продавесть, кто понятие имеет» (27, 122). Ироничность усиливается, когда мужики в отсутствие молодого Звездинцева проявляют интерес к его персоне. С удивлением они узнают, что Василий Леонидович, как единственный сын, освобожден от воинской повинности. «Для прокорму, скажем, родителев оставлен»,— замечает третий мужик. «Этот прокормит, что и говорить»,— резонно заявляет второй мужик (27, 124).

На жену Звездинцева ходоки производят особенно сильное впечатление. Непрерывно лечащаяся от разных болезней, вызванных праздным образом жизни, помешанная на страхе перед инфекцией, «сырая» барыня приходит в невероятное волнение при виде крестьян. «Нельзя пускать в дом людей, которые ночевали бог знает где... В одеждах, я думаю, всякая складка полна микроб: микробы скарлатины, микробы осны, микробы дифтерита! Да ведь они из Курской, из Курской губернии, где повальный дифтерит!.. Доктор, доктор! Воротите доктора!» (27, 135). Этот гнев человека, до смерти напуганного призраками, вызывает трезвый комментарий мужиков, удаленных из дома. «Двистительно, штурму сделала давеча — беда»,— замечает первый мужик. Более «просто» оценивает произведенный барыней шум Митрий Чиликин — третий мужик: «Всё одно положение. Тоже моя старуха, скажем, другой раз распалится — страсть! Уж я из избы вон иду. Ну ее совсем! Того гляди, скажем, рогачом зашибет» (27, 163). Но еще острее столкновение болезненной хозяйки дома с мужиками рисуется в четвертом акте комедии. Когда разъяренная барыня, вновь требуя немедленно выгнать мужиков из дому, в ужасе говорит о Чиликине: «Он больной, он резервуар заразы... он совсем гнилой», третий мужик с чувством достоинства отвечает ей: «Напрасно ты, мать, ей-богу, напрасно. У моей старухи, скажем, спроси. Какой я гнилой? Я как стеклышко, скажем» (27, 248).

Если в первом акте «Плодов просвещения», дающем общую расстановку действующих лиц, фигуры героев освещаются крупным планом, под двойным углом зрения, то в последующих актах комедии очень выразительно сопоставляются разные образы жизни и мышления. Развитие действия открывает нелепость, дикость жизни тех, кто высокомерно третирует мужицкое сословие. Нелепость эта остро выявляется при здравом взгляде простых людей на повседневное бытие бар.

Праздность господ, соединенная с культом чревоугодия, вызывает удивление и осуждение людей, для которых жизнь неотделима от труда, людей, знающих цену всему созданному трудовыми усилиями человека. «Только, господи благослови, глаза продерут, сейчас самовар, чай, кофе, щиколад. Только самовара два отопьют, уж третий ставь. А тут завтрак, а тут обед, а тут опять кофий. Только отвалятся, сейчас опять чай. А тут закуски пойдут: конфеты, жамки — и конца нет. В постели лежа,— и то едят» (27, 158). Рассказ об этом нескончаемом пиршестве рождает полный недоумения вопрос второго мужика: «Ну, а когда же дела делают?» Но самое главное и состоит в том, что дело, труд исключены из жизни просвещенных господ. «Какие у них дела? В карты да в фортепьяны — только и делов... Как только съехались, сейчас карты, вино, закурят,— и пошло на всю ночь. Только встанут — поесть опять!» (27, 158).

Отсутствие труда не устраняет, однако, многочисленных занятий, забот, которыми «обременены» господа. Глубоко иронически Толстой рисует эти занятия. Василий Леонидович — член общества велосипедистов, общества поощрения разведения старинных русских густопсовых собак. Леонид Федорович увлечен спиритизмом и отдает ему много времени, Бетси занята костюмированными вечерами, приготовлениями к постановке шарад. Увлечения семьи Звездинцевых разделяют их знакомые. Многие из них помешаны на спиритизме, на «беседах» с потусторонним миром.

И в своей праздности, и в своих «занятиях», во всем образе жизни и мышления господа — герои «Плодов просвещения» — обнаруживают приверженность к корпоративности, замкнутость в своем аристократическом кругу. Каждое из действующих лиц барской среды — это не только индивидуальный характер, но и характер, несущий на себе ясную печать «общности», принадлежности к корпорации.

Многие из именитых героев — ученые люди. Кругосветлов — профессор, Сахатов — человек широкого европейского образования, барон Клинген — кандидат Петербургского университета, званием кандидата наук обладают Петрищев и Василий Леонидович. Толстой намеренно избирает в качестве действующих лиц комедии просвещенных бар. Конфликт между ученостью, оправдывающей суеверия, и здравым смыслом простых людей, между претензиями господ на особое место в обществе и реальной их ничтожностью выявляется динамичнее при таком развитии сюжета.

Толстой остро высмеял невежество, предрассудки, процветающие среди «хозяев жизни», являющиеся плодами ложного просвещения. К спиритическим затеям господ простые люди относятся с иронией, насмешкой. Комизм третьего акта заключается не только в серьезно-торжественном восприятии мнимого, но и особенно в том, что проделки над господами осуществляют «примитивные» — с их точки зрения — существа. В построении третьего действия комедии ясно ощущаются выраженные в новой, оригинальной форме традиции народного театра с его умным, изворотливым, одерживающим в конце концов победу героем.

И потому особенно комичны «научные» обоснования фантазий, выдумки, невежества. «Вы говорите, Анна Павловна,— заявляет профессор Кругосветлов,— что эта девушка, может быть, и эта милая барышня что-то делали; но свет, который мы все видели, а в первом случае понижение, а во втором — повышение температуры, а волнение и вибрирование Гросмана,— что же, это тоже делала эта девушка?.. Нет, Анна Павловна, есть вещи, которые надо исследовать и вполне понимать, чтобы говорить о них,— вещи слишком серьезные, слишком серьезные...» (27, 246—247).

Развенчание господ, нелепости их жизни, их взглядов на мир — это одновременно с тем признание несправедливости тех отношений собственности, благодаря которым возможно праздное, бессмысленное существование одних и обездоленность, непрестанные бедствия других. В «Плодах просвещения», ярко рисующих комические характеры и положения, исполненные искрящегося остроумия, остро звучат трагические ноты, выраженные в суждениях крестьянских ходоков. За внешней немудреностью этих суждений скрывается драма целой жизни. «Земля наша малая, не то что скотину,— курицу, скажем, и ту выпустить некуда». И в том, что Митрий Чиликин, с некоторыми вариациями, неоднократно повторяет эту жалобу, отразилась безысходность нужды и вековая тоска по земле, по свободной жизни. Но с еще большей определенностью несправедливость судьбы выступает в словах второго мужика: «Нам без этой земли надо жизни решиться». И если пышные слова господ часто ничего не выражают, то скупое, безыскусственное слово простого человека, вырвавшееся из глубины его души, свободно от преувеличений, оно передает трезвую, суровую правду.

Разгульность, дорогие причуды, нелепые затеи, которые с удивлением наблюдают простые люди, ясно соизмеряются с глубиной их несчастий, их затаенного горя. Толстой обостряет

это сопоставление, давая своеобразный счет праздного благополучия, с одной стороны, и лишений — с другой. Подчищая «под метелку» все свои средства, находясь в предельном напряжении сил, мужики большого села собирают четыре тысячи рублей для того, чтобы уплатить первый взнос за приобретенную землю. В это же самое время младший Звездинцев тратит пятьсот рублей на породистых собак, платье Бетси для участия в шарадах стоит сто рублей. Писатель не только не видел ничего «антихудожественного» в этом «счете», но он использовал его в качестве сурового обвинения власть имущим.

Обвинение это выражено и в показе развращающего влияния господ на зависимых от них людей. Тема эта, имевшая прочную традицию в русской литературе, получила свое яркое отражение, в частности, в «Мертвых душах» Гоголя. В «Плодах просвещения» Толстой освещает ее с новой стороны, рисуя соблазны богатства, соблазны легкой, лишенной нравственных основ жизни.

Слуга Звездинцевых Григорий довольно хорошо усвоил взгляды своих хозяев. С внутренним презрением он относится к своей среде. Григорий захвачен желанием выйти в «люди» любыми способами. «Нынче я лакей, а завтра, может, и не хуже их жить буду. И за лакеев замуж выходят, разве не бывало?» (27, 229). Праздная жизнь зачаровывает Григория, отравляет его сознание; подражание барам превращает его в развращенное, грубое, эгоистическое существо. Не случайно кухарка в доме Звездинцевых убеждает Захара Трифоновича — второго мужика — быстрее женить сына на Тане. «Я тебе, дядя, истину скажу, как я здешнее заведение твердо знаю: хочешь ты Татьяну за сына брать — бери скорее, пока не изгадилась, а то не мигновать» (27, 169). Обычный порядок заключается в том, что молодые девушки быстро гибнут в омуте обманчиво увлекательной жизни: «Потому тут нашей сестры пропадает — плотину пруди. Всякому манится на легонькую работу да на сладкую пищу. Ан глядь, со сладкой-то пищи сейчас и свихнулась. А свихнулась, им уж такая не нужна. Сейчас эту вон — свеженькую на место» (27, 169).

Именитым героям «Плодов просвещения» не свойственна какая-либо особая черствость, суровость. Мягкость, уступчивость, житейская доброта отличают старшего Звездинцева; при всей своей взъерошенной никчемности и Звездинцев-младший не лишен некоторого добродушия. Однако эти качества людей высшего общества ничего не меняют в общем положении крестьян. Рядом с внешним благодушием выступает та реальная жестокость, которая порождена собственностью, привычным взгля-

дом на людей труда как низших существ, призванных к тому, чтобы создавать благополучие избранных.

Преисполненный сочувствия к маленьким людям, попавшим в беду, Митрий Чиликин говорит: «О, господи! Народ слабый. Жалеть надо». На это старый повар, хорошо знающий господ, с горечью и злостью отвечает: «Как же, пожалеют они, черти... Я у плиты тридцать лет прожарился. А вот не нужен стал: издыхай, как собака!.. Как же, пожалеют!» (27, 170).

Деревенская жизнь с ее обособленностью от «цивилизации» господ часто возникает в представлении ряда героев пьесы как некая идеальная форма человеческого существования. Меру неиспорченности мужики видят в том, хотят ли выходцы из деревни вновь возвратиться домой. В деревню хотят уехать Семен и Татьяна, о деревне мечтает камердинер Звездинцева — Федор Иванович. И хотя в сравнении с пустотой, пелепостью жизни бар деревня кажется благословенным местом, ее реальный облик открывается достаточно широко в рассказах мужиков, в тех деталях повседневной крестьянской жизни, о которых они говорят. В пьесе выразительно охарактеризованы процессы, происходящие в деревне, умонастроения некоторых представителей деревенского мира. Когда Федор Иванович сообщает крестьянским ходокам о своем желании купить домик в деревне, первый мужик заявляет: «Двистительно, при деньгах можно в деревне себе всякое удовольствие получить... Да питейное заведение, примерно, или трактир откроете, житье такое будет, что умирать не надо. Царствуй, и больше никаких» (27, 152). Это реальный жизненный идеал одного из мужиков, выделяющегося среди крестьянских героев пьесы своей оборотистостью, своей осведомленностью в коммерческих делах. Мир, рисуемый Толстым, лишен идиллличности, он полон глубоких противоречий.

Развитие действия в «Плодах просвещения» обнаруживает характерную особенность: ход событий оказывает влияние лишь на одну часть ее героев, в то время как других действующих лиц он глубоко не затрагивает. Добиваются желаемого крестьянские ходоки, изменяется судьба Тани и Семена, определяется будущее Якова, но решительно ничего не изменяется в мире Звездинцевых, в их обычном распорядке жизни.

В четвертом акте комедии действие происходит в тех же декорациях, что и в первом. Но сходство тут не только внешнее, но и внутреннее. Та же пустая суета, так же уныло посыльные и слуги дожидаются распоряжений бар, те же разговоры господ о медиумических сеансах, спевках, репетициях, балах. Княгиня просит Бетси передать папá, что она приедет посмотреть его нового медиума. Сама Бетси, как и раньше, увлечена шарадами

и уже сшила себе новый костюм для участия в них. Леонид Федорович вместе с профессором Кругосветловым по-прежнему поглощен спиритизмом, защитой медиумических явлений от «невежественных» нападок. Старая барыня, как и раньше, не знает ничего другого, кроме страха перед болезнями, перед инфекцией. Словом, почти все то же самое, что и прежде,— даже посыльный от Бурдье, который был в первом акте, присутствует и в заключительном акте комедии. Такого рода композиционным построением пьесы Толстой подчеркивал не только неленость жизни «верхов», но и неизменность тех форм, в которые она выливается.

Во время работы над «Плодами просвещения» художник записал в своем дневнике: «Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло». Имея в виду свою комедию, Толстой отмечает далее: «Заострить и значит сделать ее совершенной художественно — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое» (51, 13). Художественная сила «Плодов просвещения» связана с заострением определенных черт, сторон жизни, с совершенным воплощением творческого замысла. Четкая контрастность, яркая выразительность комедийных положений, характеров, блистательный, живописный язык составляют неотъемлемые черты толстовской комедии.

III

В совсем иной манере, иной тональности написана драма «Живой труп». Замысел произведения на тему, очень близкую этой пьесе, относится к середине девяностых годов. В дневнике своем 9 февраля 1894 года Толстой записал: «Ясно пришла в голову мысль повести, в которой выставить бы двух человек: одного — распутного, запутавшегося, павшего до презрения только от доброты, другого — внешне чистого, почтенного, уважаемого от холодности, не любви» (52, 112). Конкретизация этой мысли привела художника к замыслу драмы, возникшему в 1897 году. 29 декабря Толстой отметил в дневнике: «Вчера же целый день складывалась драма-комедия «Труп» (53, 172). К творческому воплощению новой идеи Толстой приступил позже — в январе 1900 года. Над созданием «Живого трупа» Толстой работал вначале с огромным увлечением, а затем появились сомнения в ценности и нужности этого произведения. Сохранилось несколько редакций драмы, показывающих процесс непрерывного совершенствования ее текста. Однако окончательной отделки пьеса не получила и при жизни писателя опубли-

кована не была. Известная незавершенность «Живого трупа» не мешает быть этому творческому созданию Толстого одним из лучших произведений мировой драматургии.

Отличительными чертами «Живого трупа» являются: воплощение сложных психологических коллизий и одновременно с тем тонкость, мягкость портретного рисунка, внешняя сдержанность драматического повествования и большая внутренняя напряженность чувств. «Живой труп» написан Толстым вскоре после завершения работы над «Воскресением». На первый взгляд кажется не очень понятным переход от гневного обличения, разящей сатиры «Воскресения» к акварельным краскам «Живого трупа». Однако использование различных средств, путей художественного претворения жизни как раз и свидетельствовало о широте восприятия писателем действительности, богатстве его творческих замыслов.

Конфликт, лежащий в основе «Живого трупа», кое в чем напоминает основную коллизию «Воскресения» — разрыв героя со своей средой. Однако Протасов по своему психологическому облику совсем не похож на Нехлюдова, и сама форма разрыва, изображенная в «Живом трупе», существенно отличается от тех отношений героя с социальным окружением, которые нарисованы в «Воскресении». Неоднократное обращение Толстого к теме столкновения человека из привилегированной среды с господствующими нормами жизни открывает стремление писателя с разных сторон охарактеризовать несостоятельность этих господствующих норм, показать «изнутри» их ложность, раскрыть различные формы отхода от них.

В то время как в «Воскресении» среда, с которой постоянно соприкасается основной герой,— это люди, стоящие у власти, «охранители» порядка, в «Живом трупе» главное действующее лицо сталкивается с бюргерско-аристократической «добропорядочностью». В драме нет остро очерченных отрицательных фигур, подобных героям социально-сатирического романа. Те, с кем порывает Протасов, не отличаются какими-либо особыми пороками; это средние, обыкновенные люди определенного общественного круга, обладающие, с «общепринятой» точки зрения, многими достоинствами. Но замысел художника в том и заключался, чтобы показать не только «крайние» проявления тех принципов, на которых основана жизнь господствующих классов, но и несостоятельность «лучшего», бюргерско-аристократической респектабельности. К ней питает Протасов глубокую неприязнь, в ней открываются тот «трезвый» эгоизм и лицемерие, которые неотделимы от мира Карениных.

В отличие от «Плодов просвещения», в «Живом трупе» Толстой развивает действие, не приводя вначале резких внутренних разграничений между героями. Но одновременно с тем он рисует в качестве исходной ситуации разрыв Протасова со своей средой. Беря в основу пьесы глубокий конфликт, Толстой стремится исподволь, изнутри «прояснить» характеры героев. Духовный облик действующих лиц раскрывается постепенно, и раскрывается он в противоречии с тем, какими герои кажутся при первом знакомстве с ними, вопреки тому, как оценивают их окружающие, что они думают сами о себе.

Такого рода обрисовка действующих лиц — в силу своей психологической насыщенности — лишена тех элементов, которые реализуются в сатирическом срывании масок. И вместе с тем характеристика «респектабельных» героев несет в себе ясные обличительные начала. Однако в процессе развития действия хорошее и дурное как бы меняются своими местами; то, что признавалось многими значительным, добропорядочным, выступает как мелкое и ничтожное, и наоборот, то, что оценивалось как ничтожное и низменное, предстает в своем душевном обаянии и силе.

Это перемещение психологических акцентов, света и тени определяет основное внутреннее течение драмы, ее пафос. Так же как и в «Плодах просвещения», в «Живом трупе» Толстой использует принцип перекрестных оценок разных — по своему подходу к жизни — действующих лиц. Однако здесь он развит в более сложной форме. Каренин, Абрезков, Анна Павловна, Анна Дмитриевна неоднократно высказывают свои суждения о Протасове, его поведении; в свою очередь, Протасов нередко оценивает тех, чья жизнь у него вызывает тоску, неприязнь. Но при этих перекрестных оценках весы чаще всего склоняются не в сторону Протасова, а в сторону его противников. В порыве великодушия Протасов нередко судит о своих «антиподах» в весьма благожелательном тоне, оправдывая их поступки, их отношение к себе. И лишь иногда у него прорываются осудительные характеристики. Однако развитие действия по-иному рисует героев драмы. Ставя в самое выгодное, преимущественное положение чиновно-аристократическую добропорядочность, писатель с огромным мастерством раскрывает ее истинное существо, создавая глубоко убедительные характеры.

Каренин появляется впервые на сцене как живое воплощение рыцарства,— ни секунды не колеблясь, он едет к мужу любимой им женщины для того, чтобы уговаривать его вернуться к жене. Это подчеркнутое рыцарство Каренин охотно демонстрирует как знак, как примету той человеческой элиты,

к которой он причисляет себя. Он постоянен в своем чувстве к Лизе; ради него Каренин согласен идти на жертвы. Несмотря на строгость своих моральных, семейных требований, несмотря на противодействие матери, он женится на женщине, состоявшей в браке, совершает поступок, не одобряемый окружающими. В истории, которая развертывается вокруг мнимого самоубийства Протасова, Каренин — страдающее лицо, он не по своей вине оказывается в трудном положении.

И тем не менее симпатии зрителя, читателя драмы отнюдь не на стороне Каренина. Это происходит потому, что в его характере ясно открываются те черты уравновешенной ограниченности, душевной скудости, которые составляют главное, определяющее начало его духовного облика. Внешняя рыцарственность соединяется с внутренней черствостью Каренина. Черствость эта не проявляется в резких, «бурных» формах, ибо ничего резкого, угловатого в характере Каренина нет, но это нисколько не мешает тому, что именно холодный эгоизм определяет его отношения с людьми.

Когда Каренин узнает из письма Протасова о том, что тот решил уйти из жизни, не желая мешать счастью его и Лизы, он — старый друг Протасова — не выражает никаких чувств огорчения, скорби. «Где же Федор Васильевич? Что вам сказали?» — спрашивает он своего секретаря, посланного к Протасову. «Это надо узнать. Лиза, я оставляю тебя»,— деловито заявляет Каренин, не обращая внимания на то, что Лиза сделала страшное для него признание: «Неправда, неправда, что я не любила, не люблю его. Люблю его одного, люблю» (34, 72—73).

Весть о том, что Протасов жив, что самоубийство его было мнимым,— в отличие от первого сообщения — вызывает у Каренина бурную реакцию, но это реакция раздражения и страха. «Это ужасно. Он жив. И она двоемужница, и я преступник. Это бумага от судебного следователя, который требует к себе Лизу» (34, 83). Ничего, кроме острых огорчений, «возвращение» к жизни Протасова у него не вызывает.

Каренин не только эгоист, он самовлюбленный филистер, склонный рассматривать себя, свое поведение в качестве некоего образца для других людей. «Он был горд еще 7-летним мальчиком,— говорит о нем его мать.— Горд не именем, не богатством, но горд своей чистотой, своей нравственной высотой...» (34, 49). Но эта нравственная чистота носит показной характер. Органическое свойство Каренина — двоедушие. Оно выражается не в мелкой лжи, а в постоянном стремлении приукрасить эгоистические чувства, выдать их за благородные, высокие побуждения души.

Щедро оценивая свою внутреннюю собранность, свои моральные качества, Каренин преисполнен убеждения в своем превосходстве над многими «слабыми» людьми. Добиваясь того, чтобы Протасов подписал прошение о разводе, Каренин посылает ему деньги. На замечание Лизы: «А только напрасно послал ему деньги... Нет, деньги что-то нехорошее»,— Каренин с чувством очевидного превосходства над своим соперником отвечает: «Ну, ему бы уж можно было быть менее pointilleux»[1] (34, 67). И тут сказывается не только самодовольство ограниченности, но и полное неумение разобраться в душевных свойствах некогда близкого ему человека.

Внутренняя «ясность», непреклонность Каренина соединяются с его преданностью традициям. О его взглядах на брак Протасов говорит: «Да, я знаю его туп... прямолинейность, консерватизм в этом отношении» (34, 58). Но консерватизм Каренина проявляется не только в представлениях о женщине и браке, но и в отношении к Протасову, его душевным терзаниям, в том восприятии мира как неизменного начала, которое ясно ощущается в его характере, в его постоянной заботе неуклонно держаться признанных установлений, «законных» форм жизни. Всякие подозрения в нарушении «порядков» глубоко волнуют Каренина. При встрече с судебным следователем он стремится подчеркнуть не только отсутствие вины в незаконном браке, но свою «непорочность» вообще. На вопрос о его вере Каренин отвечает: «Православной...» — и тут же спешит добавить: «...под судом и следствием не бывал. Ну-с?» (34, 89).

Каренин наиболее полно представляет собой пошлость и ничтожество мещанско-аристократической «добропорядочности», ее претенциозность, уверенность в своей значительности. В известной мере так же, как и в «Плодах просвещения», в «Живом трупе» Толстой подчеркивает общие, «корпоративные» черты людей определенного круга. Рядом с Карениным предстают персонажи близкого ему душевного склада: его мать — Анна Дмитриевна, Абрезков, Анна Павловна. Претенциозность, нетерпимость ко всему, что выходит за рамки устоявшихся представлений, характеризуют Анну Дмитриевну Каренину, которая охотно берет на себя обязанности строгой хранительницы моральных устоев. Убежденная, подобно сыну, в своей высокой добродетельности, она особенно озабочена тем, чтобы как-нибудь не запятнать свою нравственную «чистоту». «Ах, какая, какая грязь,— говорит она об отношениях Лизы и сына,— и я долж-

[1] щепетильным *(франц.)*.

на пачкаться в ней». Анна Дмитриевна приписывает окружающим как раз те качества, обладательницей которых является она сама. Услыхав о том, что сведения о смерти Протасова неверны, она восклицает: «Знаю только, что как только Викто́р прикоснулся к этому миру грязи, они затянут его. Вот и затянули. Всё обман, всё ложь» (34, 83).

Рисуя общие черты, свойственные «респектабельным» героям драмы, Толстой в то же самое время раскрывает внутреннюю дифференциацию среды, в которой жил Протасов. Лиза чужда ханжества и лицемерия, столь выразительно выявляющихся в характерах Анны Дмитриевны, Анны Павловны, Каренина. Она правдивая и добрая женщина, способная на то, чтобы в минуты жизненных испытаний признаться в своих заблуждениях, сказать о тех чувствах, которые подспудно жили в ее душе. Но и Лиза крепко привязана к «традиционному». В ней нет душевной широты, способности со стороны взглянуть на себя, на окружающий мир; ей не свойственно то внутреннее горение, которое позволяет глубже, яснее видеть жизнь. Рассказывая Петушкову о себе, о своих отношениях с женой, Протасов говорит: «Моя жена идеальная женщина была. Она и теперь жива. Но что тебе сказать? Не было изюминки,— знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься. А потом я стал делать гадости. А ведь ты знаешь, мы любим людей за то добро, которое мы им сделали, и не любим за то зло, которое мы им делали. А я ей наделал зла» (34, 76).

Внутренние расхождения между Лизой и Протасовым не столь уж незначительны, но тем не менее не они обусловили уход героя из привычной для него сферы жизни. Для этого существовали более глубокие основания. В отличие от Каренина, Протасов в начале действия рисуется в невыгодном для него свете. Он кажется слабым, безвольным человеком, который не может побороть своих чувственных влечений; он пренебрегает добрым к себе отношением, любовью близких ему людей. Оценки ряда знающих его лиц очень суровы. Анна Павловна признается Каренину: «Вы говорите — любить, но как же любить такого человека — тряпку, на которого ни в чем нельзя положиться? Ведь теперь что было... Дела расстроены, всё заложено, платить нечем. Наконец дядя присылает 2000 внести проценты. Он едет с этими деньгами и... пропадает. Жена сидит с больным ребенком, ждет, и, наконец, получается записка — прислать ему белье и вещи...» (34, 15). С еще большей резкостью Анна Павловна отзывается о Протасове в беседе с Лизой, называя его гадиной, мотом, развратником. Абрезков говорит о нем Анне

Дмитриевне Карениной: «Это слабый, совершенно падший, пьяный человек» (34, 45).

Сам Протасов нередко оценивает самого себя почти столь же сурово, как и его противники. «Разве я не вижу,— заявляет он Маше,— что я пропал, не гожусь никуда. Всем и себе в тягость, как говорил твой отец. Негодящий я...» (34, 64). В таком же духе он делает признания Каренину, приехавшему к нему по поручению Лизы: «Ты лучше меня. Какой вздор! Лучше меня нетрудно быть. Я негодяй, а ты хороший, хороший человек» (34, 25). Но ни осудительные оценки окружающих, ни самопризнание героя не характеризуют его подлинный облик. Так же как и при изображении Каренина, у Протасова в ходе действия выявляются иные черты, которые составляют сущность, главное в его характере.

Писатель не только открывает истинно человеческие качества в «негодящем», «потерянном» человеке; он рисует их с такой глубиной и убедительностью, что все, что есть в герое слабого, непривлекательного, отступает перед красотой его души, перед драмой его жизни.

Неприятие лжи, духовной скудости, мертвенности — вот что больше всего отличает Протасова, остро ощутившего мерзость самодовольной респектабельности. «Лгать, играть гнусную комедию, давая взятки в консистории,— заявляет он в письме к Лизе и Викто́ру,— и вся эта гадость невыносима, противна мне. Как я ни гадок, но гадок в другом роде, а в этой гадости не могу принять участие, просто *не могу*» (34, 72). В беседе с Петушковым Протасов говорит: «Поверите ли, мне легче было покончить с собой, чем лгать» (34, 78). Эта правдивость, безупречная честность пронизывают его отношение к людям, его восприятие окружающего мира.

Внешняя беспорядочность жизни Протасова, его поведение не могут заслонить того настоящего благородства, той внутренней чистоты, которые органически присущи ему. Оценивая себя строго, беспощадно, он склонен видеть в себе одни лишь недостатки. У Протасова не возникает и мысли о каком-либо подчеркивании своих достоинств; тем более ясно и рельефно они выступают в его поступках. Видя в жизни множество мерзостей, он решительно отказывается принимать в них участие. Свой внутренний долг Протасов видит в том, чтобы к людям относиться по-человечески.

Отношения его с Машей вызывают бурное негодование ее родителей, грязные подозрения окружающих. Об этих отношениях Протасов говорит Абрезкову: «То, что вы подумаете обо мне, мне всё равно. Но мне хочется сказать вам, что упреки,

которые вы слышали этой девушке-цыганке, певице,— несправедливы. Эта девушка так же нравственно чиста, как голубь. И мои отношения с ней дружеские. Если, может быть, на них есть оттенок поэтичности, то это все-таки не уничтожает чистоты — чести этой девушки» (34, 55).

Протасов высоко ценит Машу за глубину и бескорыстность ее чувства; его восхищает то, что она так не похожа на людей его среды. «Да знаете,— говорит он Петушкову,— если бы эти чувства проявились у девушки нашего круга, чтоб она пожертвовала всем для любимого человека, а тут цыганка, вся воспитанная на корысти, и эта чистая самоотверженная любовь — отдает всё, а сама ничего не требует» (34, 74). И именно это благородство человеческого чувства не только находит глубокий отклик в душе Протасова, но оказывается очень значительным моментом в его жизни. «Всегда радуюсь, радуюсь, что ничем не осквернил это свое чувство... Могу падать еще, весь упасть, всё с себя продам, весь во вшах буду, в коросте, а этот бриллиант, не брильянт, а луч солнца, да,— во мне, со мной» (34, 75).

Протасов не принадлежит к числу людей, активно сопротивляющихся злу. Он не находит в себе сил бороться с мерзостями жизни. И вместе с тем он отделяет себя от привычных отношений, взглядов привилегированной среды. «Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту накость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть, не умел, но, главное, было противно. Второй — разрушать эту накость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться — пить, гулять, петь. Это самое я и делал» (34, 75). Протасов — не герой, способный так или иначе участвовать в сокрушении подлости и несправедливости, но в нем есть своя твердость неприятия зла. Трижды разные люди (Каренин, Саша, Абрезков) убеждают его вернуться к семье, вернуться к обычным занятиям его среды, но он остается непреклонным в своем решении.

Протасова часто изображают на сцене мягким, созерцательным, лишенным волевого начала человеком. Несомненно, что в нем есть и мягкость и лиризм, но, пожалуй, в еще большей мере в его натуре ощущается то буйство чувств, которое находит свое выражение и в страстности отказа от размеренно-прозаического существования, и в его разгуле, и в его стихийной жажде какой-то новой, яркой жизни. Протасов — поэтическая натура, человек, чутко откликающийся на впечатления действительности, глубоко воспринимающий музыку, песню. Слушая

цыганский хор, он говорит: «Удивительно, и где же делается то всё, что тут высказано... И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его?» (34, 24). В благородстве и возвышенности народной песни он видит то настоящее, к чему так горячо стремится его душа. Цыганская старинная песня поражает его своей энергией, мощным выражением чувства любви к воле.

Протасов горячо любит жизнь, но он жертвует собой для того, чтобы другие не мучались, не страдали из-за него. И этот шаг — не результат минутной слабости, не следствие отчаяния, а проявление его внутренней решимости. Как ни оценивать само по себе самопожертвование Протасова, нельзя не видеть глубокой художественной мотивированности финала драмы.

Герой, отвергающий пошлость и лицемерие ничтожной добропорядочности, служит тем притягательным центром, к которому тянутся люди чистого сердца. Рисуя сложный облик действующих лиц, постепенно выявляя подлинные черты их духовного мира, Толстой в композиционном построении драмы использует принцип чередования сцен, посвященных Протасову, и картин, характеризующих его «антиподов». Такого рода чередование оттеняло контраст между двумя разными сферами жизни, разными духовными стремлениями.

«Живой труп» — пьеса большого социально-психологического содержания, глубокого внутреннего подтекста. Некоторые исследователи считают, что драма «Живой труп» написана под влиянием «Дяди Вани» Чехова. Следует сказать, что само по себе воздействие сложившихся, крупных художников слова друг на друга наблюдается нередко. Однако для утверждений о влиянии творческой манеры «Дяди Вани» на художественную структуру «Живого трупа» нет никаких реальных оснований. Известно, что Толстой отзывался о «Дяде Ване» неодобрительно. После посещения спектакля в Художественном театре он записал в дневнике (29 января 1900 года): «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмутился. Захотел написать драму «Труп», набросал конспект» (54, 10). Таким образом, если работа над «Живым трупом» в какой-то мере и связана с чеховской пьесой, то преимущественно в плане противопоставления Толстым своих творческих принципов чеховской манере.

В качестве одного из основных аргументов в защиту названной точки зрения выдвигается то присущее «Живому трупу» слияние повседневных жизненных событий с острой внутренней драмой, которое, по мнению некоторых критиков, впервые было открыто Чеховым. Однако здесь явно нарушается историческая перспектива. Сочетание повседневности и внутреннего дра-

матизма мы видим в ряде произведений Толстого, написанных значительно раньше «Дяди Вани», например, в «Смерти Ивана Ильича», а затем во «Власти тьмы». Это, разумеется, отнюдь не принижает самобытности, оригинальности творческих завоеваний Чехова. Все дело в том, что повседневность, внутренний драматизм, их слияние у Толстого и Чехова во многом различны, хотя между ними и существуют преемственные соприкосновения.

Существенной особенностью «Живого трупа» является неразрывная связь социального, психологического и нравственного. На допросе у судебного следователя Протасов говорит: «Ах, господин следователь, как вам не стыдно. Ну, что вы лезете в чужую жизнь?.. Живут три человека: я, он, она. Между ними сложные отношения, борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы понятия не имеете» (34, 92). Освещение коллизий жизни, психологии героев в «Живом трупе», как и в других произведениях Толстого, включает в себя нравственный конфликт, который не обособляется от внутреннего развития драмы, но ясно выступает в обрисовке ее действующих лиц.

Пожалуй, никто из русских и западноевропейских драматургов нового времени не выдвигал с такой глубокой художественной мотивированностью, как автор «Власти тьмы» и «Живого трупа», те высокие этические требования к человеку, которые, по мнению писателя, должны составлять важнейшее начало социальной жизни. Неотъемлемой особенностью ряда героев толстовских пьес является их стремление к правде и справедливости. И именно потому, что эта черта является органической для них, нравственное и психологическое предстают в своем неразрывном единстве. Критерий правды, социальной справедливости соединяет психологическую обрисовку героев с ярким изображением общественной жизни, ее конфликтов.

Глава седьмая

«ВОСКРЕСЕНИЕ». «ХАДЖИ-МУРАТ»

I

Глубокой верой в человека, его будущее проникнуты художественные искания Толстого. Идеи обновления социальной жизни неизменно привлекали к себе его пристальное внимание. В годы, непосредственно следовавшие за переломом в мировоззрении, писатель возлагал большие надежды на быстрое развитие нравственного самосознания общества. Он был убежден в том, что моральные истины, открытые им, в силу их очевидности, их вечного содержания вскоре получат широкое распространение, найдут себе большое число сторонников в разных социальных слоях. Ему казалось, что опирающееся на реальные факты, горячее, убежденное слово о человеческих бедствиях, о тупике, в который зашло современное общество, вызовет не только сочувственный отклик, но и станет началом процесса возрождения социальной жизни.

Однако надежды Толстого на нравственный подъем не оправдались, и прежде всего не находила себе подтверждения вера его в то, что люди имущих классов осознают грядущую социальную катастрофу, несправедливость своей жизни. Историческое развитие России, так же как и других стран Запада и Востока, открывало растущее обострение противоречий. Господствующие классы не только не проявляли намерений ослабить бремя, лежащее на плечах народа, но всячески усиливали его тяжесть, усиливали репрессии против всех, кто признавал современный общественный порядок недостойным человека. Любыми средствами имущие классы стремились сохранить свои привилегии, свое господство над низами.

Пристально наблюдая эти процессы, Толстой в девяностые — начале девятисотых годов по-новому оценивает отношение различных слоев общества к неизбежному изменению всего строя современной жизни. Господствующие классы, писал он, «ревниво оберегают подвластный им народ от всех, разрушающих их обман, влияний и все силы направляют на то, чтобы всеми зависящими от них средствами одурить народ» (34, 335). Первенствующее значение приобретает теперь мысль о том, что обновление общества неосуществимо без развенчания обманов, распространяемых правящими классами, без разрушения веры в них, в их желание сделать что-либо для улучшения народного благополучия. «Вы ошибаетесь, бедняки,— заявлял писатель,— если думаете устыдить или растрогать или убедить богача, чтобы он поделился с вами» (53, 135).

Переустройство жизни целиком зависит от трудового народа. Рассматривая духовное возрождение в качестве исходного начала коренных социальных перемен, Толстой подчеркивал роль людей труда в осуществлении этого обновления общества. «Сила в рабочем народе,— писал он.— Если он несет свое угнетение, то только потому, что он загипнотизирован. Вот в этом все дело — уничтожить этот гипноз» (53, 180). Разрушение «обманов», гипноза правящих классов, обличение власть имущих, обнажение истинных источников народных бедствий составляют пафос романа «Воскресение».

Работа над «Воскресением» была начата Толстым в 1889 году, еще до завершения «Плодов просвещения». Труд по созданию романа растянулся на целое десятилетие. Опубликован он был в 1899 году. Хорошо известно, что в основу романа легла реальная история некоей Розалии Они и молодого человека из «общества». Дочь арендатора, выросшая в семье помещицы, Розалия была совращена юношей, родственником хозяйки, приехавшим в гости. Забеременевшую девушку выгнали из дома, затем она попала в Петербург и вскоре стала проституткой. За кражу денег Розалия была отдана под суд. Во время судебного разбирательства ее увидел виновник ее несчастий, бывший в числе присяжных. Взволнованный судьбой Розалии, терзаемый чувством раскаяния, он решает искупить свой грех и жениться на ней. Свадьба, однако, не состоялась из-за неожиданной смерти Розалии, заразившейся сыпным тифом. Обо всем этом рассказал Толстому А. Ф. Кони как эпизоде из своей судебной практики.

Первая законченная редакция «Воскресения», относящаяся к 1895 году, представляла собой повествование по преимуществу об отношениях молодого аристократа и деревенской девушки —

воспитанницы помещичьей семьи. В романе описывались жизнь Нехлюдова, построенная по обычным образцам, несчастья Катюши Масловой после ее падения, раскаяние Нехлюдова, его стремление искупить свою вину, его новое отношение к людям, история «воскресения» Катюши Масловой. Одним из центральных звеньев повествования в этой редакции романа были сцены в суде, которые характеризовали поворотный момент в судьбе Катюши, нравственный кризис и «просветление» Нехлюдова.

Катюша Маслова — по первоначальному развитию сюжета — выходит замуж за Нехлюдова; вначале они живут в Сибири. Нехлюдов занят пропагандой идей «освобождения от земельного рабства как в Европе, так и в Америке», пишет книгу на эту тему, обучает детей. «Катюша со времени поселения своего, кроме домашнего хозяйства, много читала и училась и, поняв дело своего мужа, помогала ему и гордилась им... Скоро, однако, деятельность его (Нехлюдова.— *М. Х.*) показалась правительству столь вредной, что его решили сослать в Амурскую область. Лишенный средств существования и угрожаемый еще худшей ссылкой, Нехлюдов воспользовался представившимся случаем и бежал с женою за границу» (33, 93—94).

Того объемного изображения социальной жизни, которое дано в окончательном тексте «Воскресения», в первых его редакциях не было. Полностью отсутствовали петербургские сцены, рисующие знать, высшую чиновную среду; в романе не было описаний революционеров, многих лиц, с которыми Нехлюдов встречается во время своего путешествия в Сибирь. Иной характер имели в первоначальной редакции «Воскресения» и деревенские сцены; они не столько изображали реальные картины жизни, предстающие перед взором героя, сколько раскрывали его желание стать иным, освободиться от земельной собственности.

Заключая с издателем А. Ф. Марксом договор на опубликование «Воскресения» в журнале «Нива», Толстой — после длительной работы над этим своим произведением — полагал, что в его повести будет всего около двенадцати печатных листов. В процессе внутренней перестройки «Воскресения», включения в него нового жизненного материала повесть превратилась в роман, общий объем которого достигает тридцати печатных листов. Очень интересно то, что огромный труд по коренной переработке «Воскресения», его шлифовке писатель предпринял после того, как получил из журнала корректурные листы своего произведения. Набранный текст подвергся придирчивой правке, он оброс не только многочисленными изменениями, вставками,

но и новыми главами. Затем вдоль и поперек исчерченные корректуры были отправлены в типографию. Новые корректурные листы постигла та же участь, что и первые; многое в тексте изменялось, правились как старые, так и недавно написанные главы, возникали все новые и новые повествовательные эпизоды, картины. После всего этого корректуры опять отправлялись в типографию. И так повторялось несколько раз. «Воскресение» представляет собою едва ли не уникальный пример произведения, важнейшие части которого были созданы в процессе правки корректур. И это еще одно замечательное свидетельство необыкновенной взыскательности художника.

В окончательной редакции романа тема возрождения героев органически соединилась с темой социальной. Эта последняя присутствовала и в первоначальном замысле, но не была широко выявлена. Разрыв героя не только с воззрениями своей среды, но и с условиями ее существования требовал выразительной обрисовки «практики» правящих сфер. Одновременно с этим повествование о деградации и духовном подъеме человека из народа — по своей внутренней логике — вело к воссозданию в широком плане жизни униженных и оскорбленных.

Изображая общие процессы социальной действительности, Толстой отнюдь не подчинял характеристику их развитию темы «воскресения» героев. Взятый под определенным углом зрения большой жизненный материал, включаемый в роман, приобретал свою собственную внутреннюю логику, которая оказывала значительное влияние и на показ судьбы, психологии основных действующих лиц произведения.

Из психологического романа, каким было «Воскресение» в первоначальных редакциях, оно превратилось в произведение эпического склада, в котором психологическая обрисовка героев соединяется с обличительно-сатирическим изображением жизни.

В «Воскресении» широко ставится проблема не только возрождения личности, но и возрождения народа, проблема коренного изменения его жизни, жизни всего общества. Если раньше толстовские герои, видя ложность господствующих идеалов, преодолевая индивидуалистическое восприятие мира, часто приходили к убеждению, что подлинный рост, обновление человеческой личности возможны лишь на основе тесной связи с народом, то теперь — в «Воскресении» — писатель показывает глубочайшую необходимость обновления жизни самого народа, изменения тех условий, в которых он находится.

Повествование в «Воскресении», в отличие от «Войны и мира», строится не по принципу развития многих взаимодействующих между собой «течений», а на основе последовательного изображения разнородных явлений жизни, изображения, пронизанного общей мыслью, единым взглядом. В главе, посвященной «Анне Карениной», мы цитировали письмо Толстого о замысле романа, в котором он хотел изобразить все, что понято им и осмыслено «с новой, необычной и полезной людям стороны» (64, 235). «Воскресение» было осуществлением этого замысла.

Единый взгляд на различные явления действительности часто сближается с отношением к ним Нехлюдова, с его позицией. События и люди в романе нередко показаны в том их виде, как они предстают перед человеком, понявшим неправедность своей жизни, несправедливость социального порядка.

В близком соприкосновении с позицией героя выступает и более широкая позиция автора. Она ясно выявляется не только в обрисовке внутреннего развития Катюши Масловой, которое изображено во многом независимо от «взгляда» Нехлюдова, но и в характеристике основного героя романа, в рассказе о событиях, происходящих до духовного переворота Нехлюдова, в сценах, показывающих его внутренние колебания [1]. Нередко освещение жизненных явлений сквозь призму восприятия героя дополняется авторским рассказом, анализом внутренней жизни людей (например, в сценах суда); в ряде случаев авторская трактовка событий корректирует позицию героя либо даже заменяет ее. Тем не менее характер восприятия жизни основным действующим лицом романа имеет очень существенное значение для всей его структуры. Своеобразное соотношение позиции героя и позиции автора дает возможность Толстому не только выразить единый взгляд на действительность, но и показать противоречивый рост, «воскресение» Катюши Масловой и Нехлюдова.

---

[1] Очень интересным в этой связи представляется описание раздумий Нехлюдова по поводу его возможных друзей, описание, содержащееся в одном из корректурных вариантов и не вошедшее в окончательный текст «Воскресения»: «Иногда ему хотелось сообщить мысли, занимавшие его, кому-нибудь, но таких людей не было. Была сестра, которой он мог высказать все, но ее не было в городе, да и она много переменилась за последнее время. Понял бы все его неясные, но важные мысли вполне только Николенька Иртеньев, ему бы он все сказал, но он давно уже был под землей...» Николенька Иртеньев оценивается здесь не как литературный персонаж, а как личность, близкая не только герою, но и авторскому «я»; напомним о том, что трилогия имеет автобиографическую основу.

II

Своеобразие характера Нехлюдова открывается не только в «прозрении», нравственном самоутверждении, но и в жизненной истории героя, предшествующей его «просветлению». По мысли писателя, Нехлюдов принадлежит к числу тех «живых» людей, которые заключают в себе разные человеческие свойства — хорошие и дурные, привлекательные и низкие. В ранней юности Нехлюдов был преисполнен благородных чувств и порывов. В первый свой приезд в деревню он переживал то восторженное состояние, когда «юноша не по чужим указаниям, а сам по себе познает всю красоту и важность жизни и всю значительность дела, предоставленного в ней человеку, видит возможность бесконечного совершенствования и своего и всего мира...» (32, 43). Нехлюдов увлечен идеями Спенсера, он решает «не пользоваться правом собственности на землю». Этой теме Нехлюдов посвящает свое сочинение, над которым работает в деревне.

Чувство любви к Катюше, вспыхнувшее в нем тогда, отличается чистотой и поэтичностью; оно окрыляет его. В присутствии Катюши «все для него как бы освещалось солнцем, все становилось интереснее, веселее, значительнее; жизнь становилась радостней» (32, 45). Рассказ о поэтическом чувстве Нехлюдова, о его благородных порывах нужен Толстому не только для изображения последующего падения героя, погружения его в трясину бездушно-мерзкого существования, но и для характеристики человеческих качеств, которые присущи Нехлюдову и своеобразно проявляются во всем его жизненном развитии.

Во время второго приезда Нехлюдова в деревню открываются новые его свойства. В течение нескольких лет духовный облик героя резко изменился, он оказывается совершенно иным в сравнении с тем, чем был раньше. «Тогда он был честный, самоотверженный юноша, готовый отдать себя на всякое доброе дело,— теперь он был развращенный, утонченный эгоист, любящий только свое наслаждение» (32, 47). Развращенным эгоистом Нехлюдова сделала обычная для его среды жизненная школа, которую он успел за это время «окончить». Нехлюдов подвергся воздействию привычных представлений, оценок людей его круга, воздействию повседневных примеров. А эти оценки, примеры противоположны правде, добру; они порождены условиями праздной, несправедливой жизни.

Нехлюдов пробовал сопротивляться оказываемому на него влиянию, «но бороться было слишком трудно, потому что всё

то, что он, веря себе, считал хорошим, считалось дурным другими, и, наоборот, всё, что, веря себе, он считал дурным, считалось хорошим всеми окружающими его. И кончилось тем, что Нехлюдов сдался, перестал верить себе и поверил другим» (32, 49).

Противоречие между себялюбием и добром в рассказе о юном Нехлюдове выявляется в немалой степени как конфликт между двумя началами в человеке — духовным и животным. Низменное характеризуется как производное чувственных вожделений. «В Нехлюдове, как и во всех людях, было два человека. Один — духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и других людей, и другой — животный человек, ищущий блага только себе и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира» (32, 53). В этой характеристике роковой раздвоенности человека отчетливо отразились аскетические идеи религиозной философии Толстого.

Однако сущность эволюции Нехлюдова писатель вовсе не сводит к простому господству животного «я». В рассказе о его развитии отражены широкие жизненные процессы. Во время второго приезда в деревню при встрече с Катюшей в душе Нехлюдова сталкиваются противоречивые чувства — настоящая любовь и похоть, желание добра Катюше и жажда чувственных наслаждений. Но именно оглядка на «общепринятое», боязнь быть непохожим на других оказывают решающее влияние на поведение Нехлюдова. От того «обычного», которому он следует, «ему стало на м г н о в е н ь е не только неловко и стыдно, но гадко на себя. Ему бы надо было поверить себе, но он не понял, что эта неловкость и стыд были самые добрые чувства его души, просившиеся наружу, а, напротив, ему показалось, что все это говорит в нем его глупость, ч т о н а д о д е л а т ь, как в с е д е л а ю т» (32, 58—59).

Тема «как и все» возникает здесь не впервые. Толстой, как мы уже отмечали, затрагивает ее в «Войне и мире», «Смерти Ивана Ильича» и «Власти тьмы». Но каждый раз тема эта предстает у него в своем новом наполнении. В «Войне и мире» она раскрывалась под углом зрения утраты человеком своих индивидуальных качеств; в «Смерти Ивана Ильича» — в плане характеристики приличной, приятной, лишенной какого-либо значительного содержания жизни; во «Власти тьмы» ее воплощение соединялось с отражением моральной инертности героя. В «Воскресении» развитие темы «как и все» открывает нравственную деградацию человека, воспринявшего ложные воззрения своей среды. В ту пору, когда Нехлюдов стал зрелым человеком, он почувствовал себя равным с людьми своего круга. Но

это было равенство благовоспитанной аморальности, себялюбия и жестокости.

Отход Нехлюдова от господствующих взглядов и норм представляет собой возрождение его человеческих качеств. Толстой тщательно прослеживает этот процесс пробуждения героя — от первоначального страха, который он испытывает, видя Катюшу Маслову на скамье подсудимых, страха перед возможным позором в случае, если откроется его вина, и до резкого осуждения себя, своего прошлого. Преодоление сложившихся взглядов и оценок происходит трудно, мучительно. И тогда, когда Нехлюдов в суде ощутил свою ответственность за судьбу Катюши Масловой, он «все не покорялся тому чувству раскаяния, которое начинало говорить в нем. Ему представлялось это случайностью, которая пройдет и не нарушит его жизни» (32, 77). Однако нравственное потрясение, пережитое Нехлюдовым, глубже, чем он сам предполагал сначала; результаты этого потрясения сказываются все яснее по мере того, как жизненная драма открывается перед героем во всей ее полноте.

Несмотря на внутреннее сопротивление, Нехлюдов признается себе в том, что он истинный виновник несчастий Катюши Масловой. Нехлюдов раскаивается в своем поступке, оценивая его как подлость; он начинает понимать, что в жизни своей шел неверными путями. «А между тем в глубине своей души он уже чувствовал всю жестокость, подлость, низость не только этого своего поступка, но всей своей праздной, развратной, жестокой и самодовольной жизни, и та страшная завеса, которая каким-то чудом всё это время, все эти 12 лет скрывала от него и это его преступление и всю его последующую жизнь, уже колебалась, и он урывками уже заглядывал за нее» (32, 78).

Новое восприятие Нехлюдовым своего «я», своего прошлого непроизвольно распространяется и на отношения героя с людьми его круга. После душевных переживаний в суде Нехлюдов остро ощутил привычное, ранее не бросавшееся ему в глаза лицемерие в семье Корчагиных. Во всей очевидности предстает перед ним фальшивость его отношений с Мисси Корчагиной, которую все считали его невестой; отвратительной ему кажется его недавняя любовная связь с женой уездного предводителя дворянства — Марией Васильевной; ложным представляется ему многое в окружающей жизни. «Стыдно и гадко, гадко и стыдно»,— повторял он себе не об одних отношениях к Мисси, но обо всем.— «Все гадко и стыдно»,— повторял он себе, входя на крыльцо своего дома» (32, 99).

У Нехлюдова возникает горячее желание избавиться от лжи и низости, которые вошли в его жизнь; он хочет дышать

свободно, не быть причастным к тому, что унижает и оскорбляет человека. Но в то же самое время его одолевают сомнения в возможности осуществления этих его желаний. «Ведь уже пробовал совершенствоваться и быть лучше, и ничего не вышло,— говорил в душе его голос искусителя,— так что же пробовать еще раз? Не ты один, а все такие — такова жизнь», говорил этот голос» (32, 103). И так же, как забвение героем добра происходило под знаком ориентации на «всех», сопротивление настоящим человеческим побуждениям находит свой самый веский аргумент в том, что «такова жизнь». Толстой не случайно вновь возвращается к этой коллизии; он ясно видел, что преодоление инерции привычного, инерции, освященной законом, «общественным» мнением, представляло серьезные трудности и для тех, кто начинает ощущать кризис общепринятой «морали».

Но если жизнь приносила с собой бесспорные доказательства повседневности крайнего эгоизма, подлости, их широкой распространенности, то, в свою очередь, она открывала Нехлюдову и следствия процветающего обмана, насилия, она открывала герою огромные страдания людей, которые убеждали его в несостоятельности прежних его представлений о действительности. Стремление Нехлюдова жить по-иному выражается прежде всего в желании искупить свою вину перед Катюшей Масловой. Предложение Катюше выйти за него замуж продиктовано не столько чувством любви, сколько сознанием своего долга по отношению к ней. На первый взгляд это,— проявление чистого рационализма, который при всей его решимости не затрагивает живых струн человеческой души. Однако в рационализме этом есть своя глубокая эмоциональная подоснова, которая выявляется и во многих других поступках героя.

Развитие Нехлюдова отмечено все большим отходом его от взглядов своей среды, форм ее жизни. Пробуждение чувства справедливости позволяет Нехлюдову видеть то, что раньше совершенно не занимало его; с другой стороны, обнаженная правда действительности усиливает его критицизм, его несогласие и с существующими «мнениями», и с самим устройством общества. Однако несогласие это не исключает внутренних противоречий героя; они также развиваются, видоизменяясь в зависимости от этапа его жизненных исканий.

Сложную внутреннюю борьбу Нехлюдов переживает тогда, когда он решает передать землю крестьянам. «Ему вдруг жалко стало и дома, который развалится, и сада, который запустится, и лесов, которые вырубятся, и всех тех скотных дворов, конюшен, инструментных сараев, машин, лошадей, коров, которые

хотя и не им, но — он знал — заводились и поддерживались с такими усилиями... «Землей я не должен владеть. Не владея же землей, я не могу поддерживать всё это хозяйство. Кроме того, я теперь уеду в Сибирь и потому ни дом, ни имение мне не нужны»,— говорил один голос. «Все это так,— говорил другой голос,— но, во-первых, ты не проведешь же всей жизни в Сибири. Если же ты женишься, то у тебя могут быть дети... Отдать, уничтожить всё очень легко, завести же всё очень трудно...» (32, 202). Однако суровые впечатления жизни помогают герою преодолевать силу привычного.

Значительный сдвиг в мироощущении Нехлюдова происходит как раз после его поездки в деревню, когда он, наблюдавший ранее бедствия заключенных в тюрьме, видит безысходное горе на «свободе». Герой приходит к выводу, что жизнь имущих классов, так же как и его собственная, не только несправедлива, но и преступна. «...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 для обеспечения удобств и удовольствий малого числа, что люди этой среды не видят, не могут видеть этих страданий, и потому жестокости и преступности своей жизни» (32, 246). И на этот раз Нехлюдов полностью не освобождается от старых привязанностей. Почти сразу после только что приведенных слов автор добавляет: «А между тем в эту среду влекли его привычки его прошедшей жизни, влекли и родственные и дружеские отношения» (32, 246). Колебания Нехлюдов испытывает и во время поездки в Петербург, но, по замыслу писателя, это все неизбежные этапы преображения героя, это вехи его очень трудного пути к истине, к новым отношениям с людьми.

Иногда высказывается мнение о том, что эволюция Нехлюдова, его душевный переворот недостаточно мотивированы с точки зрения типических процессов жизни, что изображение этого переворота несет в себе черты условности, авторской преднамеренности. Но типическое в данном случае понимается суженно, лишь как выражение сходства многих явлений. Признание этого принципа типизации в качестве единственно возможного означало бы отрицание исторической значительности многих художественных обобщений Толстого, в том числе таких характеров, как Пьер Безухов, Андрей Болконский, Анна Каренина, Левин и другие. В следующей главе мы подробнее рассмотрим этот вопрос.

Сейчас же представляется целесообразным подчеркнуть тот существенный момент, что отход героя от общепринятого про-

исходит не в силу чисто внутренних причин, не благодаря простым доводам разума, а в результате глубоких воздействий жизни. Органичность изменений во внутреннем мире Нехлюдова заключена в тесной связи героя с реальными процессами действительности. Нехлюдов не только наблюдает жизненные конфликты,— они находят горячий отклик в его душе, вызывая изменения его взглядов на мир, на отношения между людьми. Психологическая, жизненная закономерность этого явления несомненна; обобщающее значение образа огромно, несмотря на то что само явление имеет индивидуальный характер.

Если говорить о сходстве и различиях между Нехлюдовым и другими толстовскими «беспокойными» героями, то своеобразие Нехлюдова выявляется раньше всего в глубине и силе неприятия обычного порядка вещей. Никакому другому герою Толстого не свойственна столь острая оценка явлений социальной жизни, никто из них не соприкасается с такой бездной человеческого горя, как Нехлюдов, никто из них так сильно не ощущает общественную несправедливость, как он. Но социальный, нравственный пафос исканий героя достигнут художником за счет известной утраты той широты чувствований, которая была характерна, например, для Пьера Безухова или Константина Левина. Объемность восприятия мира, присущая Нехлюдову, не находит себе прямых соответствий в амплитуде его переживаний, в богатстве эмоций. Однако сосредоточенность внутреннего «я» героя на проблеме расплаты за прошлое в соединении со спецификой его видения жизни не была результатом простого художественного просчета писателя; здесь отразились некоторые особенности его творчества позднего периода.

Описание поездки Нехлюдова в Петербург развертывается как серия обличительных картин, портретов. Между восприятием героя и характером обрисовки жизненных явлений нет существенных различий, хотя изображение действующих лиц в петербургских сценах не всегда сводится к тому, что непосредственно входит в сферу наблюдения Нехлюдова. Петербургские сцены заключают в себе громадное объективное содержание, они рисуют облик «хозяев», облик людей «высшей» культуры. Вместе с тем сцены эти имеют важное значение и для показа духовного развития Нехлюдова. Потрясенный виденным в деревне, Нехлюдов остро критически воспринимает блеск и величие сановного Петербурга. Поиски справедливости открывают ему господство корысти, преднамеренной жестокости. То, в чем Нехлюдов прежде находил прелесть и очарование, кажется теперь ему насквозь лживым и отвратительным.

Гранью, отделяющей Нехлюдова от этой среды, становится отношение к простым людям, к их бедствиям.

Главы романа, посвященные путешествию Нехлюдова в Сибирь, содержат в себе страшные картины произвола и бесчеловечности. Близкое знакомство с «отверженными», с трагическими жертвами социального порядка укрепляет Нехлюдова в его резко отрицательной оценке основ общественной жизни. Но, поняв ее глубокую неустроенность, герой не знает реальных средств устранения ее коренных пороков. «Все то страшное зло, которое он видел и узнал за это время... торжествовало, царствовало, и не виделось никакой возможности не только победить его, но даже понять, как победить его» (32, 439). Возможность эту, как свидетельствуют заключительные страницы романа, должно открыть Нехлюдову евангельское учение. Так же как и в других произведениях Толстого, в «Воскресении» обрисовка путей преодоления социального зла особенно отчетливо выявляет слабые стороны мировоззрения писателя.

Идеалы духовной кротости и смирения, всеобщей любви и прощения нашли свое выражение и в этом романе, вступая в противоречие — как это было и ранее в лучших художественных созданиях писателя — с общим характером повествования. И в то же самое время, верный своему художническому чутью, Толстой не смешивает «идеал» и реальную действительность. Нехлюдова, как и некоторых героев других своих произведений, писатель оставляет на пороге его новой жизни, накануне осуществления им своего нового credo. И это устраняет возможность преобладания «идеала» над суровой правдой жизни.

III

Защищая принципы непротивления злу насилием, Толстой в «Воскресении» выступает страстным обличителем произвола, творимого над народом. Отношения народа и власть имущих занимают одно из центральных мест в романе. Они рисуются раньше всего с той стороны, которая открывает неразрывную связь между привилегированным положением господ и системой принуждения, подавления социальных низов. Этим и обусловлено изображение, с одной стороны, людей, бдительно охраняющих власть богатых и знатных — судей, жандармов, тюремщиков, высокопоставленных чиновников, а с другой стороны — тех, кто находится в зависимости от них, подвергается карам правосудия. Социальный антагонизм и государственный «порядок», право и бесправие, цинизм и самоотверженность — все это в определенном ракурсе получает в романе яркое освещение.

Высокопоставленные хранители «справедливости» видят в простых людях прежде всего потенциальных ниспровергателей «устоев». Простой народ, с их точки зрения, штательная среда, где постоянно рождаются преступления, воспитываются злостные нарушители законов. Суровое наказание непокорных — главное средство для того, чтобы «нормально» развивалась жизнь социального организма. Свою деятельность высшие сферы оценивают как неусыпные заботы о процветании общества. Нарушение существующих установлений, законов они стремятся представить как посягательство на основы человеческой цивилизации. Этот обман господствующих классов Толстой считал одним из самых опасных. В романе ему противопоставлена картина жестоких преследований простых людей, картина яростной защиты власть имущими своих привилегий.

В известной мере так же, как и в «Войне и мире», в «Воскресении» Толстой создает коллективный образ народа, который слагается из совокупности многих отдельных фигур, изображенных с различной степенью полноты. Это люди города и деревни, труженики и те, кто волею судеб выключен из обычных условий жизни. Многие из них появляются лишь в массовых сценах и очерчены всего несколькими штрихами, другие охарактеризованы как определенные индивидуальности. При всем разнообразии действующих лиц из народа, разнообразии стремлений, переживаний, характеров, всех их сближает очевидная общность судьбы. Она и является основой создания коллективного образа. И если в «Войне и мире» внутренним центром обрисовки массового народного героя был стихийный патриотический подъем, то в «Воскресении» подчеркнута общность бесправия. В то время как в исторической эпопее народ предстает в качестве движущей силы исторических событий, в «Воскресении» он показан в своей зависимости от господствующих классов, в своем глубоком конфликте с ними.

Охрана отжившего социального порядка нераздельно соединена с произволом, который проявляется в большом и в малом. Сын и мать Меньшовы отбывают наказание за поджог дома целовальника — в то время как тот сам поджег его для получения «страховки». Преступление одной из соседок Масловой по камере «состояло в том, что когда из их деревни везли рекрута, по понятиям мужиков незаконно взятого, народ остановил станового и отнял рекрута. Женщина же эта, тетка незаконно

взятого малого, первая схватила за повод лошадь, на которой везли рекрута» (32, 108).

Большая группа крестьян, ушедшая на отхожий промысел, попавшая в тюрьму за «бесписьменность», томится в ней только потому, что в их губернии сгорел острог и ссыльных некуда поместить, прежде чем они будут «водворены» по месту постоянного жительства.

С открытой последовательностью, отмечает Толстой, произвол осуществляется по отношению к политическим «преступникам». «С этими людьми поступали так, как поступают при ловле рыбы неводом: вытаскивают на берег всё, что попадается, и потом отбирают те крупные рыбы, которые нужны, не заботясь о мелкоте, которая гибнет, засыхая на берегу. Так, захватив сотни таких, очевидно не только не виноватых, но и не могущих быть вредными правительству людей, их держали иногда годами в тюрьмах, где они заражались чахоткой, сходили с ума или сами убивали себя... Судьба всех этих часто даже с правительственной точки зрения невинных людей зависела от произвола, досуга, настроения жандармского, полицейского офицера, шпиона, прокурора, судебного следователя, губернатора, министра» (32, 373).

То, что власть имущие называют преступлением, чаще всего вызвано условиями жизни, которые созданы для народа господствующими классами. Ранее нами отмечалось противоречивое отношение Толстого к внешним факторам человеческого бытия. В целом ряде своих публицистических статей, некоторых народных рассказах, в таких произведениях, как «Божеское и человеческое», и других писатель подчеркивал определяющую роль нравственного сознания в грядущем обновлении человечества. Не через изменение условий своего существования, а путем нравственного совершенствования, являл Толстой, люди могут прийти к преобразованию всего уклада жизни.

Однако реальные факты исторической действительности побуждали Толстого отступать от этих его взглядов, по-иному оценивать роль жизненных обстоятельств. Глубокое ощущение народной боли, народных надежд выражалось в страстной критике социального строя. Обращаясь к широкой обрисовке человеческих судеб, писатель поразительно ярко охарактеризовал обстоятельства, стоявшие на пути обновления человечества. «Воскресение» в этом смысле представляет собой явление особое. Ни в каком другом своем произведении Толстой не подвергал столь глубокому обличению несправедливые условия жизни социальных низов, формы жизни привилегированных классов, как это он сделал в «Воскресении».

Осуществляя насилие над народом, правящие круги объясняют нарушение социальных норм преимущественно биологической неполноценностью простых людей, их наследственной предрасположенностью к преступности. В романе помощник прокурора Бреве именно на этом строит обвинение Катюши Масловой, не совершившей никакого преступления. Развенчивая ложь «хозяев», писатель показывал истинные истоки конфликтов, истоки драмы простых людей. На Нехлюдова огромное впечатление произвел суд над мальчиком, все преступление которого заключалось в том, что он вместе с товарищем в нетрезвом виде похитил старые половики. Мальчик пять лет работал на табачной фабрике, «был рассчитан хозяином после происшедшей неприятности хозяина с рабочими и, оставшись без места, ходил без дела по городу, пропивая с себя последнее» (32, 122). Несмотря на ничтожность проступка, на его случайность, мальчика судили «как опасное существо, от которого надо оградить общество». «Ведь очевидно, что мальчик этот не какой-то особенный злодей, а самый обыкновенный — это видят все — человек, и что стал он тем, что есть, только потому, что находился в таких условиях, которые порождают таких людей. И потому, кажется, ясно, для того, чтобы не было таких мальчиков, нужно постараться уничтожить те условия, при которых образуются такие несчастные существа» (32, 122—123).

И неизмеримо более серьезные нарушения социальных установлений, подчеркивал Толстой, предопределены обстоятельствами. Развращенность, низменные стремления, порожденные строем жизни, захватывают и общественные низы; они не изолированы от господствующих веяний, от соблазнов жизни власть имущих. Пагубное воздействие «морали» хозяев писатель выразительно охарактеризовал еще в «Плодах просвещения». В «Воскресении» воздействие это раскрывается более широко, в его связях с коренными особенностями собственнического общества. Но вместе с этими процессами «заражения» писатель отразил и рост сопротивления — в его различных формах — принципам жизни, основанной на общественном неравенстве.

После длительных наблюдений Нехлюдов производит внутреннее разделение среди тех, кто преследуется законом. Помимо невинно осужденных и наказанных за поступки, совершенные в исключительных обстоятельствах, как ревность, озлобление, опьянение и т. п., большой разряд нарушителей порядка составляли люди, «перед которыми общество было гораздо более вино-

вато, чем они перед обществом. Это были люди заброшенные, одуренные постоянным угнетением и соблазнами... которых условия жизни как будто систематически доводят до необходимости того поступка, который называется преступлением» (32, 312). Сущность буржуазно-дворянского строя ярко характеризует то обстоятельство, что значительную часть осужденных составляли лучшие люди страны, «потому только зачисленные в преступники, что они стояли нравственно выше среднего уровня общества». К их числу, по мнению Нехлюдова, относятся те, кто боролся за национальную независимость, сектанты, «таковы были и политические преступники — социалисты и стачечники, осужденные за сопротивление властям» (32, 311—312).

Толстой последовательно раскрывал связи правосудия, политических учреждений страны с корыстными интересами правящих классов. Преследование нарушителей порядка имело своей целью не защиту справедливости, цивилизации, а сохранение благополучия господ, их привилегированного положения.

Критика бесчеловечных условий жизни не ограничивается миром «отверженных», она касается повседневного бытия крестьян, простых людей города. В общей структуре романа деревенские сцены занимают важное место, открывая устойчивые социальные контрасты. Очень существенно значение этих сцен и в создании образа коллективного героя. Написаны они не по принципу выделения колоритных фигур, описания их жизненной истории, а на основе подчеркивания выразительных черт, свойственных целому кругу людей.

Желая узнать истинное положение вещей, Нехлюдов во время своего пребывания в деревне обходит крестьянские избы; его интересуют не столько индивидуальные судьбы крестьян, сколько общие основы их бытия. Из отдельных встреч, впечатлений складывается представление о целом. «Какая наша жизнь! Самая плохая наша жизнь,— как будто с удовольствием, нараспев протянул словоохотливый старик» (32, 210). В наблюдениях героя отсутствует момент противоречивой разнородности: его впечатления формируются по принципу усиления. Острый недостаток земли, неурожаи, огромные подати, постоянное недоедание, нищета — все это вырисовывается перед Нехлюдовым как неизменное содержание жизни мужика. «А что вы обедать будете?» — спрашивает Нехлюдов одну из крестьянок. «Что обедать? Пищея наша хорошая. Первая перемена хлеб с квасом, а другая — квас с хлебом...» (32, 211).

В общую картину жизни — в качестве ее неотъемлемой особенности — входят и то безмерное горе, та нужда, которые понятны без слов. Среди крестьянских женщин Нехлюдову бросилась в глаза «худая женщина, которая легко держала на руке бескровного ребеночка в скуфеечке из лоскутиков. Ребенок этот не переставая странно улыбался всем своим старческим личиком и все шевелил напряженно искривленными большими пальцами. Нехлюдов знал, что это была улыбка страдания» (32, 215—216). Старческое личико ребенка, эта страшная «улыбка страдания» сильнее многих пространных описаний горя.

Деревенские сцены «Воскресения» существенно отличаются от изображения крестьянского мира в других произведениях Толстого. Сопоставляя в «Анне Карениной» труд и праздность, нравственную чистоту народа и ложь, развращенность аристократических кругов, писатель подчеркивал «законность», привлекательность простой и ясной крестьянской жизни. Это наложило на деревенские картины романа печать известной идиличности. Нравственная чистота крестьянского мира достаточно сильно оттенена и в «Плодах просвещения». Однако главным при обрисовке простых людей в комедии явилось отражение их социальной обездоленности. В деревенских сценах «Воскресения» тема нравственного превосходства простого человека полностью уступает место раскрытию его бедствий. Характеристика естественности крестьянской жизни сменяется изображением народного горя.

Положение, в которое поставлен народ, ведет к истощению его физических и духовных сил, его творческих возможностей, возможностей противостоять подавлению. «Народ вымирает, привык к своему вымиранию,— размышляет Нехлюдов,— 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» (32, 217). И хотя в поле зрения Нехлюдова, чья позиция здесь близка к позиции автора, не попали события, свидетельствующие о недовольстве различных слоев народа своим положением, мысль о невозможности мириться с ним, сожаление о том, что народ не видит всего ужаса своего существования, очень важны как для характеристики толстовского героя, так и для общей тональности повествования.

Так же как и в «Плодах просвещения», в «Воскресении» Толстой развивает идею о том, что основой народных бед является крупная собственность на землю. Но, в отличие от

«Плодов просвещения», в романе воплощение этой идеи сочетается с развитием темы насилия. «Теперь ему (Нехлюдову.— *М. Х.*) было ясно, как день, что главная причина народной нужды, сознаваемая и всегда выставляемая самим народом, состояла в том, что у народа была отнята землевладельцами та земля, с которой одной он мог кормиться... Совершенно ясно, что всё бедствие народа или, по крайней мере, главная, ближайшая причина бедствия народа в том, что земля, которая кормит его, не в его руках, а в руках людей, которые, пользуясь этим правом на землю, живут трудами этого народа» (32, 217—218).

Неразрывная связь между крупной собственностью и властью богатых очень выразительно рисуется в сценах бесчисленных притеснений крестьян управляющими нехлюдовских имений, притеснений, которые зависят не столько от характера хозяина или его приказчика, сколько от существа жизненных связей, создаваемых крупной земельной собственностью.

Идея губительной власти частной собственности развивается не только в деревенских сценах, она охватывает разные стороны жизни простых людей, «хозяев». Толстой не проводил отчетливого деления внутри господствующих верхов общества; он не выделял особо новый класс промышленной, финансовой буржуазии, выросшей во второй половине XIX века в крупную социальную силу, не проводил он и существенных разграничений между крестьянами и рабочими, рассматривая «фабричных», городских ремесленников как людей, временно покинувших деревню.

И в Москве среди простого люда Нехлюдов наблюдает то же состояние подавленности, которое он видел у крестьян Панова, Кузминского. Некоторые из деревенских жителей, попавшие в город, «сумели воспользоваться городскими условиями и стали такие же, как и господа... другие же стали в городе в еще худшие условия, чем в деревне, и были еще более жалки. Такими жалкими показались Нехлюдову те сапожники, которых он увидал работающих в окне одного подвала; такие же были худые, бледные, растрепанные прачки, худыми оголенными руками гладившие перед открытыми окнами, из которых валил мыльный пар. Такие же были два красильщика в фартуках и опорках на босу ногу, все от головы до пяток измазанные краской, встретившиеся Нехлюдову... Лица были измученные и сердитые» (32, 234).

Мысль о губительной власти собственности в народных сценах романа выступает в тесном единстве с идеей необходимости коренного обновления жизни народа, его возрождения.

IV

В свете этих основных коллизий социальной действительности, охарактеризованных в романе, раскрывается жизненная история Катюши Масловой. Так же как и Нехлюдов, Катюша переживает сложную духовную эволюцию — с той, однако, существенной разницей, что развитие ее представляет собой не отход от «сумасшествия эгоизма», а преодоление человеком, выброшенным на дно, качеств, которые им были там приобретены. Чистые, поэтические натуры в юности — и Нехлюдов и Катюша оказываются затем в состоянии глубокого духовного регресса. Но если моральная деградация Нехлюдова была связана с его преуспеванием, «процветанием», то нравственный кризис Катюши был вызван ее жизненной катастрофой.

Резкую перемену в отношении к людям Катюша первоначально испытывает после того, как она поняла обман и подлость Нехлюдова. Обман этот Катюша воспринимает не как изолированное, случайное явление, а как знаменательное событие, которое открывает ей глаза на реальную действительность. «Она прежде сама верила в добро и в то, что люди верят в него, но с этой ночи убедилась, что никто не верит в это, и что всё, что говорят про бога и добро, всё это делают только для того, чтобы обманывать людей» (32, 132). Убежденность Катюши в силе зла обусловлена, с одной стороны, сознанием того, что лучший из тех, кого она знала, жестоко надругался над нею, а с другой — многочисленными фактами человеческой подлости, с которыми она сталкивается, оказавшись в положении заброшенного человека. И чем горше испытания, выпадающие на долю Катюши, тем сильнее становится ее уверенность в неизбежности совершающегося.

Под влиянием условий жизни у нее вырабатывается свой привычный круг представлений, своя житейская «философия», свой кодекс правил, которому она неизменно следует. С поразительной художественной проницательностью Толстой рисует миросозерцание обитательницы дома терпимости, которая не только перестала видеть отвратительность своего положения, своей профессии, но находит в них многие преимущества, вызывающие ее нежелание расстаться с ними. После суда, чувствуя, что «Нехлюдов хочет вывести ее в другой мир, она (Маслова.— *М. Х.*) противилась ему, предвидя, что в том мире, в который он привлекал ее, она должна будет потерять это свое место в жизни, дававшее ей уверенность и самоуважение» (32, 153). Ужасное воспринимается Масловой не только как нормальное, но и по-своему как желанное. Состояние от-

верженного человека становится для нее и привычным, и в немалой степени привлекательным. Отсюда и проистекает та огромная сила притяжения, сила власти, которой обладает это состояние.

Освободиться от привычек, взглядов, созданных унижением человека, по мысли Толстого, столь же нелегко, как и отказаться от других существенных форм общепризнанного. Но в то же самое время, как ни велики заблуждения простого человека, как сильно ни искалечена его душа, он может выпрямиться, если этому содействуют обстоятельства, если жизнь вызывает у него необходимые для этого внутренние стимулы.

Возрождение Катюши изображено в романе как медленное и трудное выздоровление. При первой встрече в тюрьме Катюша производит на Нехлюдова удручающее впечатление. Казалось, что почти все то живое, человеческое, что было в ее натуре, теперь утрачено. Кроме твердо укрепившихся манер, привычек, присущих ее профессии, трудно было разглядеть в ней что-либо иное. Сама Катюша старательно избегала вспоминать свою юность: это было очень больно для нее. И Нехлюдова только в первую минуту она соединяет с тем, кто имел столь большое значение в ее жизни; привычное затем берет снова верх. «Теперь этот чисто одетый, выхоленный господин с надушенной бородой был для нее не тот Нехлюдов, которого она любила, а только один из тех людей, которые, когда им нужно было, пользовались такими существами, как она, и которыми такие существа, как она, должны были пользоваться как можно для себя выгоднее. И потому она заманчиво улыбнулась ему. Она помолчала, обдумывая, чем бы воспользоваться от него» (32, 149).

Катюша остается равнодушной к словам Нехлюдова о том, что он хочет искупить свою вину. С прошлым все покончено, и нет нужды возвращаться к нему по какому бы ни было поводу. Нехлюдовская просьба о прощении воспринимается Катюшей как что-то чуднбе. Волнение ее по поводу судебного приговора не мешает проявлениям обычных навыков профессии. «Наступило молчание. Она опять так же улыбнулась.— А я хочу вас попросить... денег, если можете. Немного... десять рублей, больше не надо,— вдруг сказала она.— Да, да,— сконфуженно заговорил Нехлюдов и взялся за бумажник» (32, 149).

Спокойное подчинение Катюши Масловой власти порока поражает Нехлюдова, вызывает у него мысли о тщетности попыток спасти ее, о ненужности тех жертв, которые он собирался принести ради нее. «Ведь это мертвая женщина»,— думал он, глядя на это когда-то милое, теперь осквернное пухлое

лицо с блестящим нехорошим блеском черных косящих глаз, следящих за смотрителем и его рукою с зажатой бумажкой» (32, 149). И вместе с тем Нехлюдов чувствовал, что он не вправе отступать, что внутреннее, душевное состояние Катюши Масловой не представляется безнадежным, что именно ему «должно разбудить ее духовно», хотя это и невероятно трудно.

Из состояния внутренней инертности Катюшу выводят частые напоминания о ее счастливом прошлом, напоминания о зле, причиненном ей. Равнодушие к виновнику ее несчастий при новом свидании с Нехлюдовым сменяется взрывом гнева, злобы против него. Боль, которую Катюша сумела заглушить в себе, после предложения Нехлюдова жениться на ней вспыхивает с новой силой. «Уйди от меня. Я каторжная, а ты князь, и нечего тебе тут быть,— вскрикнула она, вся преображенная гневом, вырывая у него руку.— Ты мной хочешь спастись,— продолжала она, торопясь высказать все, что поднялось в ее душе.— Ты мной в этой жизни услаждался, мною же хочешь и на том свете спастись! Противен ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожа твоя. Уйди, уйди ты! — закричала она, энергическим движением вскочив на ноги» (32, 166).

Взрыв негодования и означал нарушение устоявшегося восприятия действительности, людей. Перед Катюшей вновь возникают вопросы, которые ей казались давно решенными, не вызывающими никаких сомнений. Бурная реакция на нехлюдовское предложение явилась первым признаком перемен в душевном мире Катюши Масловой. «В ней шла мучительная работа. То, что ей сказал Нехлюдов, вызывало ее в тот мир, в котором она страдала и из которого ушла, не поняв и возненавидев его. Она теперь потеряла то забвение, в котором жила, а жить с ясной памятью о том, что было, было слишком мучительно. Вечером она опять купила вина и напилась вместе с своими товарками» (32, 167).

Преодоление внутренней инертности, состояния духовного оцепенения сразу же вызывает прилив хорошо знакомых Катюше чувств острой горечи. И хотя Маслова, как и раньше, пытается их заглушить,— вновь возникнув, они пробуждают ее мысль, ее желание лучшего. В отличие от Нехлюдова, возрождение Катюши происходит не столько через восприятие гибельности зла, сколько через осознание возможности добра. Зло придавило ее, принизило в ней человека. Восстановление веры, когда-то жившей в душе Катюши, веры в то, что в мире — среди всего прочего — существуют отношения, построенные не на корысти и обмане, постепенно выпрямляет ее, открывает в ней человеческие чувства. Как ни велика первона-

чально неприязнь Масловой к раскаявшемуся Нехлюдову, его поступок раньше всего заставляет Катюшу увидеть и понять хорошее в людях. Во время одной из встреч — после перевода Масловой на работу в больницу — между нею и Нехлюдовым происходит знаменательный разговор:

«— Я за вас очень рад. Все лучше, чем там.

— Чем где *там?* — сказала она, и лицо ее залилось румянцем.

— Там, в остроге,— поспешил сказать Нехлюдов.

— Чем же лучше? — спросила она.

— Я думаю, люди здесь лучше. Нет таких, какие там.

— Там много хороших,— сказала она» (32, 242).

Это новое восприятие людей и определяет переоценку Катюшей своей недавней жизни, в которой ранее она находила немалые достоинства. И как раз после встречи с Нехлюдовым в больнице Катюша в первый раз ощутила отвратительность ее прежнего существования, отвратительность своей профессии. «Слова товарки напомнили ей то, что она была теперь, и то, что она была там,— напомнили ей весь ужас той жизни, который она тогда смутно чувствовала, но не позволяла себе сознавать» (32, 245).

Доверие к тому лучшему, что видит Катюша и в Нехлюдове, и в «отверженных» людях, вызывает у нее желание стать иной, чем она была прежде. Именно поэтому она стремится исполнить все, что ожидает от нее Нехлюдов. Внутренняя опора на лучшее позволяет Катюше преодолевать укоренившиеся привычки, взгляды. Существенно изменяется и ее отношение к Нехлюдову. «Маслова всё еще думала и продолжала уверять себя, что она, как она это высказала ему во второе свидание, не простила ему и ненавидит его, но она уже давно опять любила его...» (32, 309).

Однако, отказавшись сразу от предложения Нехлюдова выйти за него замуж, Катюша непреклонно держится этого своего решения. И если первоначально оно было продиктовано острой неприязнью к виновнику ее бед, то затем появляются новые психологические мотивы — внутренняя гордость соединяется с твердой мыслью о том, что женитьба Нехлюдова на ней не принесла бы ему счастья. Перед отъездом в Петербург Нехлюдов записывает в своем дневнике: «Катюша не хочет моей жертвы, а хочет своей. Она победила, и я победил. Она радует меня той внутренней переменой, которая, мне кажется,— боюсь верить,— происходит в ней. Боюсь верить, но мне кажется, что она оживает» (32, 326). Любовь, перерастающая в самоотречение, по мысли автора «Воскресения», является

высшей формой человеческого чувства. Религиозно-философские идеи писателя в известной мере отразились и здесь, в психологической мотивировке новых отношений Катюши Масловой и Нехлюдова.

Но они тем не менее не оказывают значительного влияния на изображение внутреннего развития героини. Изображение это отличается глубокой жизненной и психологической правдивостью. Совсем не случайно в московских сценах романа Толстой ограничивается обрисовкой лишь того, как Маслова начинает духовно оживать. Подлинный переворот в ее внутреннем мире происходит во время пребывания в среде политических заключенных — революционеров. Нравственное воздействие Нехлюдова на Катюшу могло явиться лишь толчком к ее духовному выпрямлению, но воздействие это не могло быть основной, единственной причиной ее нравственного возрождения. И это писатель ясно ощутил после создания первой полной редакции «Воскресения». Не принимая революцию как средство социального переустройства, Толстой тем не менее в облике революционеров, их делах увидел ту живую энергию, тот высокий пример подлинного благородства, которые заключают в себе огромную нравственную силу, способны духовно поднять человека, перевоспитать его.

Общение с политическими заключенными — революционерами открыло Катюше Масловой «такие интересы в жизни, о которых она не имела никакого понятия. Таких *чудесных* людей, как она говорила, как те, с которыми она шла теперь, она не только не знала, но и не могла себе и представить... Она очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие этими людьми, и, как человек из народа, вполне сочувствовала им» (32, 367). После тех мерзостей, с которыми Катюша ежедневно, ежечасно сталкивалась во время своей «легкой», «роскошной» жизни, на нее неотразимое впечатление производят качества людей, посвятивших себя борьбе ради блага других, ради блага народа. Чувствуя, понимая, что перед ней открывается новый мир человеческих отношений, Маслова стремится быть достойной своих товарищей, хочет стать вровень с ними. Нехлюдов, опасавшийся того, что тяжелые и развращающие условия переезда в Сибирь вернут Катюшу к ее прежнему состоянию, с радостью увидел «все более и более определяющуюся в ней ту внутреннюю перемену, которую он так сильно желал видеть в ней» (32, 372).

Высокий строй души революционеров оказывает на Маслову тем более сильное влияние, что в их среде к ней относятся как к равной. В отличие от Нехлюдова, для кото-

рого Катюша сначала была объектом низменных вожделений, а затем превратилась в опекаемую жертву зла,— новые товарищи Масловой видят в ней человека, много страдавшего, но по природе своей обладающего значительными внутренними достоинствами. Именно так относится к Катюше полюбивший ее Симонсон. «Нехлюдов предлагал ей брак по великодушию и потому, что было прежде; но Симонсон любил ее такою, какой она была теперь, и любил просто за то, что любил. Кроме того, она чувствовала, что Симонсон считает ее необыкновенной, отличающейся от всех женщиной, имеющей особенные высокие нравственные свойства. Она хорошенько не знала, какие свойства он приписывает ей, но, на всякий случай, чтобы не обмануть его, старалась всеми силами вызвать в себе самые лучшие свойства, какие только она могла себе представить» (32, 370—371).

Почти так же Катюша Маслова поступала тогда, когда исполняла то, что Нехлюдову представлялось важным и необходимым для освобождения ее от дурных черт прошлого. Но тогда ею руководило вновь рождавшееся чувство привязанности к Нехлюдову, теперь же побудительными мотивами становятся сила примера, активное стремление быть лучше. Те новые формы человеческого поведения, с которыми соприкасается Катюша, раскрываются перед ней не в своей единичности, не в своей обособленности от жизни, а в качестве явлений, характеризующих целый круг людей, раскрываются в виде активного, целеустремленного начала, противопоставленного всему тому, что ей раньше казалось обычным и неизбежным. Это и определяет процесс духовного воскресения героини, его глубокую жизненную мотивированность.

Вводя Маслову в среду политических ссыльных, Толстой меньше всего хотел показать ее убежденным сторонником их общественных идей. В то же самое время нравственное обновление человека писатель считал неотделимым от приобщения к большим человеческим стремлениям. И это психологически верно и тонко отражено в образе Масловой. Во время горячего спора о путях борьбы с социальным злом, который ведут политические ссыльные, Нехлюдов спрашивает Катюшу, что она думает об этом. «Я думаю, обижен простой народ,— сказала она, вся вспыхнув,— очень уж обижен простой народ» (32, 399). Ощущение не только своих бед, но и горя народа открывает подлинную меру духовного роста Катюши Масловой.

Возрождение героя, принадлежащего к привилегированным верхам, и человека из народа показано в романе в известной своей внутренней взаимосвязи. И в то же самое время в

некоторой противопоставленности. Толстой часто развивал идеи общности людей, их духовного обновления вне зависимости от классовых различий. В «Воскресении» писатель во многом отступает от этих своих идей. Возможности духовного роста людей разных состояний автору «Воскресения» представлялись отнюдь не одинаковыми. Несмотря на временный нравственный кризис, Нехлюдов — лучший из тех, кто принадлежит к числу «хозяев». Он смог отказаться от воззрений, преимуществ своей среды. Другие же незыблемо стоят на узкоэгоистических позициях, отстаивая свои привилегии. Катюша Маслова находилась на одной из крайних ступеней унижения человеческой личности, но это не стало непреодолимым препятствием для ее духовного развития. В то время как Нехлюдов часто испытывает колебания, вызванные привязанностью к собственности, привилегированному положению, Катюша с радостью воспринимает свое новое место в жизни.

V

Развитие темы социального переустройства, возрождения личности и народа естественно включает в себя изображение революционеров не только как среды, выпрямляющей загрошенного человека, но и как важного явления общественной действительности. Толстой не придавал особого значения социальной, классовой дифференциации, существовавшей в революционном движении. Его внимание мало привлекали сами по себе политические цели борьбы, ее формы. Участники революционного движения интересовали Толстого раньше всего со стороны психологической, этической; писатель хотел понять душевный склад революционеров, те внутренние мотивы, которыми они руководствуются, вступая на путь борьбы за ниспровержение существующего политического, общественного строя.

Верный своему принципу трезвого анализа жизненных явлений, Толстой рассматривает революционеров не как сверхчеловеков, а как людей, которым присущи реальные человеческие стремления. Среди участников революционного движения он выделяет прежде всего тех, кто искренне признавал себя обязанным бороться с существующим злом, затем большую группу людей, которые вовлечены в движение жаждой опасности, риска; но среди участников движения, отмечает писатель, «были и такие, которые избрали эту деятельность из эгоистических, тщеславных мотивов» (32, 374). Характеризуя различные внутренние стимулы вступления в революционную

борьбу, Толстой подчеркивает высокий нравственный уровень большинства ее участников. «Различие их от обыкновенных людей, и в их пользу, состояло в том, что требования нравственности среди них были выше тех, которые были приняты в кругу обыкновенных людей. Среди них считались обязательными не только воздержание, суровость жизни, правдивость, бескорыстие, но и готовность жертвовать всем, даже своей жизнью, для общего дела» (32, 374—375).

С большой внутренней теплотой нарисованы в романе фигуры революционеров — Марьи Павловны Щетининой, Симонсона, Набатова, Крыльцова. Каждое из этих лиц обладает своим особенным характером, у каждого из них — свой путь в жизни. Но через это особенное просвечивают те черты, которые были очень близки и дороги Толстому,— сила преодоления обстоятельств, господствующих взглядов, способность отказаться от эгоистического отношения к жизни, самоотверженность.

Марья Павловна родилась в богатой генеральской семье; она рано почувствовала «отвращение к господской жизни»; девятнадцати лет ушла из дома и стала работницей на фабрике, а затем приобщилась к революционной деятельности. Желание Марьи Павловны быть полезной людям превратилось в органическую потребность, в привычку. «С тех пор, как Катюша узнала ее, она видела, что где бы она ни была, при каких бы ни было условиях, она никогда не думала о себе, а всегда была озабочена только тем, как бы услужить, помочь кому-нибудь в большом или малом... Весь интерес ее жизни состоял, как для охотника найти дичь, в том, чтобы найти случай служения другим» (32, 368).

В отличие от Марьи Павловны, Набатов — человек, вышедший из народа. Благодаря своим выдающимся способностям он попал в гимназию. Не находя никакой поддержки, живя на гонорар, получаемый за уроки, он блестяще окончил гимназию и, отказавшись от поступления в университет, решил посвятить свою жизнь просвещению народа, работе ради его блага. Просветительская деятельность Набатова быстро закончилась тюрьмой. Его убеждения становились все определеннее и тверже, а одновременно с тем тюрьмы и ссылки непрерывно следовали одна за другой. Но это никак не поколебало ни волю, ни энергию Набатова, человека бодрого, оптимистического, уверенного в том, что он делает. В своеобразном характере Набатова Толстой отмечает ту же черту самоотверженности, которая свойственна и Марье Павловне, но проявляется эта черта у него по-особому. «Он (Набатов.— *М. Х.*)

никогда ни в чем не раскаивался и ничего далеко вперед не загадывал, а всеми силами своего ума, ловкости, практичности действовал в настоящем. Когда он был на воле, он работал для той цели, которую он себе поставил, а именно: просвещение, сплочение рабочего, преимущественно крестьянского народа... Он прежде всего был человек общинный. Для себя ему, казалось, ничего не нужно было, и он мог удовлетворяться ничем, но для общины товарищей он требовал многого и мог работать всякую — и физическую и умственную работу, не покладая рук без сна, без еды» (32, 392).

И если Набатова преследования лишь закаляли в его намерении служить народу, то Крыльцова именно тюрьма сделала страстным революционером. Жизненная история Крыльцова, рассказанная более подробно, чем биографии других революционеров — героев романа, открывает глубокую правомерность, неизбежность формирования революционного сознания в той обстановке угнетения и произвола, которая составляет неотъемлемую особенность дворянско-буржуазного общества. Крыльцов попадает в тюрьму, будучи далеким от каких бы то ни было радикальных идей,— он не принимал непосредственного участия в какой-либо «подрывной» деятельности. Товарищеские, во многом случайные, связи с революционерами были поводом для его ареста. В тюрьме Крыльцов лицом к лицу сталкивается с вопиющей несправедливостью, с диким произволом. Казнь двух его юных соседей по камере производит переворот в душе Крыльцова — он становится на путь суровой революционной борьбы и в результате сам был приговорен к смертной казни, впоследствии замененной бессрочной каторгой. «В тюрьме у него (Крыльцова.— *М. Х.*) сделалась чахотка, и теперь, в тех условиях, в которых он находился, ему, очевидно, оставалось едва несколько месяцев жизни, и он знал это и не раскаивался в том, что он делал, а говорил, что, если бы у него была другая жизнь, он ее употребил бы на то же самое — на разрушение того порядка вещей, при котором возможно было то, что он видел» (32, 378).

Подходя к оценке участников революционного движения прежде всего с точки зрения внутренних мотивов их поведения, Толстой рисует отрицательные фигуры Веры Богодуховской, Новодворова, Маркела Кондратьева. И если в образе Богодуховской подчеркнуты позерство, показной пафос, пустая крикливость, то в характере Новодворова последовательно раскрываются те честолюбивые стремления, которые свойственны, по мнению писателя, некоторой части людей, вошедших в революционное движение. Так же как и Крыльцов, Новодворов

принадлежит к числу народовольцев, но внутренний облик его мало похож на душевный склад Крыльцова. Тщеславие, желание первенствовать составляют главный стимул революционной деятельности Новодворова. Он смелый, решительный человек, и это вызывает к нему уважение, но отнюдь не любовь. И сам он «никого не любил и ко всем выдающимся людям относился как к соперникам и охотно поступил бы с ними, как старые самцы-обезьяны поступают с молодыми, если бы мог» (32, 401).

С точки зрения Новодворова, ход событий определяют отдельные личности, небольшие группы людей. Он мало доверяет разуму народа. Будущие революционные завоевания Новодворов рассматривает как своеобразный дар выдающихся личностей малосознательным, инертным массам: «Делать всё для масс народа,— говорит он,— а не ждать ничего от них; массы составляют объект нашей деятельности, но не могут быть нашими сотрудниками до тех пор, пока они инертны, как теперь...» (32, 398).

Черты, присущие Новодворову, в определенной мере отражали особенности, процессы, характерные для мелкобуржуазных течений в революционном движении. Однако чертам этим Толстой придавал неоправданно широкое значение. И это сказалось на обрисовке рабочего-революционера — Маркела Кондратьева. Его писатель изображает учеником Новодворова. Холодный рационализм, свойственный тому и другому, сближает их в известной мере и внутренне, несмотря на различие жизненных путей. С пятнадцати лет Кондратьев трудился на фабрике: он рано ощутил тяжесть жизни, обиду на нее. Но вместе с тем у него созревает и мысль о возможности освобождения для себя и других от существующей несправедливости. «Возможность эту, как это ему объяснили, давало знание, и Кондратьев отдался со страстью приобретению знаний. Для него было неясно, каким образом осуществление социалистического идеала совершится через знание, но он верил, что как знание открыло ему несправедливость того положения, в котором он находился, так это же знание и поправит эту несправедливость. Кроме того, знание поднимало его в его мнении выше других людей» (32, 394).

Тюрьма, куда Кондратьев попадает за чтение запрещенных книг, укрепляет его в социалистических убеждениях. Пройдя через ссылку, он становится во главе крупной рабочей стачки, а затем его снова приговаривают к ссылке и лишению прав. Находясь в заключении, Кондратьев изучал «первый том Маркса и с великой заботливостью, как большую драгоцен-

ность, хранил эту книгу в своем мешке» (32, 395). В качестве существенной черты убеждений Кондратьева писатель отмечает не только его желание освобождения людей труда от угнетения, но «и наказания тех, которые устроили и поддержали эту жестокую несправедливость» (32, 394). Революционную решимость героя Толстой рисует как проявление его душевной узости, ограниченности. Вместе с приверженностью идеям социализма, близостью к людям труда писатель подчеркивал в облике рабочего-революционера несвойственные ему черты — книжную отвлеченность, равнодушие к реальному человеку, судьбам реальных людей. В этом изображении рабочего-революционера отчетливее всего сказалась внутренняя противоречивость отношения Толстого к деятелям революционного движения, его предубеждения и предрассудки, связанные с оценкой революционной борьбы как средства социальных изменений.

VI

Действительность, воссозданная Толстым в «Воскресении», так же, как и в ряде других его произведений позднего периода, резко контрастна. Миру простых людей, который включает в себя «отверженных», нарушителей порядка, людей, ищущих иной, справедливой жизни, противостоит среда господ, среда охранителей строя, социальных привилегий. Коллективный образ народа в романе ясно соотносится с выразительно очерченным сообществом «хозяев». Действующие лица, принадлежащие к кругам знати, хранящие ее «честь», существуют не только сами по себе, но и в своих внутренних притяжениях, в своей противопоставленности низам, простым людям. И так же как героев из народа сближает обездоленность, действующих лиц из среды господ соединяет сознание своей избранности, отношение к социальным привилегиям как незыблемой, естественной основе общественной жизни.

Еще в «Войне и мире» Толстой замечательно охарактеризовал образ мыслей и чувств, свойственный эгоизму исключительности. В «Воскресении» тема эта развивается на широком фоне жизни народа. Подобно Анатолю Курагину, граф Иван Михайлович Чарский убежден в том, что «как птице свойственно питаться червяками, быть одетой перьями и пухом и летать по воздуху, так и ему свойственно питаться дорогими кушаньями, приготовленными дорогими поварами, быть одетым в самую покойную и дорогую одежду, ездить на самых покойных и быстрых лошадях, и что поэтому это всё должно

быть для него готово» (32, 251). Никакими личными достоинствами граф Иван Михайлович не обладал, но это, однако, не помешало ему занимать высокие должности, достичь поста министра. Его главные качества заключались в умении понимать смысл разных бумаг и законов, самому без орфографических ошибок сочинять циркуляры, быть важным и в то же время «обходительным», проявлять, когда нужно, неприступность, становиться, когда это выгодно, подобострастным и подлым.

Рассказ о жизни и успехах графа Ивана Михайловича выдержан в саркастическом тоне. Определяя судьбы множества людей, граф Иван Михайлович свободен от каких бы то ни было принципов — личных или государственных. Он всегда действовал в зависимости от обстоятельств; его основной заботой было — выдержать тон и не упустить возможностей своего преуспевания. А к тому, «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» (32, 252). Черты корпоративности у графа Ивана Михайловича сказываются преимущественно в тех громадных требованиях, которые он предъявляет государству.

Будучи совершенно безразличен к людям, к интересам общества, граф Иван Михайлович не может допустить и мысли о том, что люди, общество могут быть безразличны по отношению к нему. Он убежден в том, что и после отставки от службы «должен каждый год получать большое количество казенных денег и новые украшения для своего парадного наряда. Это убеждение было так сильно, что никто не решался отказать ему в этом, и он получал каждый год, в виде отчасти пенсии, отчасти вознаграждения за членство в высшем государственном учреждении и за председательство в разных комиссиях, комитетах, несколько десятков тысяч рублей...» (32, 252).

В обрисовке графа Ивана Михайловича нет прямых соотнесений с темой защиты порядка; отсутствует она и в изображении семьи Корчагиных, Mariette и некоторых других действующих лиц из мира знати. Основным здесь является развенчание избранности, элитности, развенчание, приобретающее сатирический характер. И если в образе графа Чарского оттенен контраст между претензиями героя и его реальной «несостью», между оценкой его «полезной деятельности» и ее результатами, то в обрисовке семьи Корчагиных преобладает мотив всеобъемлющей фальши, мотив вырождения, так же как в образе Mariette подчеркнута моральная нечистоплотность.

Однако чаще всего сатирическое изображение господ, правящих сфер в «Воскресении» непосредственно связано с воссозданием драмы простых людей, с темой защиты социальных привилегий.

Одним из способов сатирического обличения вершителей судеб является показ их духовного ничтожества. Описывая суд над Катюшей Масловой, Толстой обнажает контраст между казенной патетикой, официальной торжественностью и реальной мизерностью, низостью ревнителей справедливости.

Усердно демонстрируя свою приверженность благородным принципам права и нравственности, служители Фемиды полностью поглощены своими мелочными интересами.

Судей не трогают развертывающиеся перед ними драматические картины жизни, они безразличны к страданиям людей; их мало занимают и постоянно провозглашаемые ими идеи справедливости. Доброго члена суда постоянно преследует мысль о собственных недомоганиях; судьба «отверженных» людей, все, что происходит в суде, для него не имеет никакого существенного значения. Сердитый член суда обеспокоен выступлениями печати. «И так газеты говорят, что присяжные оправдывают преступников; что же заговорят, когда суд оправдает» (32, 84). И потому он решительно против какой бы то ни было либеральности. Еще большее рвение в защите порядка проявляет помощник прокурора Бреве. Но это отнюдь не мешает ему позаботиться о себе. Бреве «был очень честолюбив и твердо решил сделать карьеру, и потому считал необходимым добиваться обвинения по всем делам, по которым он будет обвинять» (32, 27).

Для идейно-творческой концепции романа в целом существенное значение имеет развенчание мнимого гуманизма «хозяев». Контраст между лицемерным милосердием и реальной жестокостью выразительно раскрывается в образе вице-губернатора Масленникова. До встречи с вице-губернатором Нехлюдов наблюдал уже сцены тюремной жизни. Хорошо знаком с ними и сам Масленников, но это не мешает ему уверять Нехлюдова в том, что заключенные вследствие великодушия властей вполне благоденствуют: «...Ты увидишь — им там очень хорошо, и они довольны. Только надо уметь обращаться с ними. Вот на днях была неприятность — неповиновение. Другой бы признал это бунтом и сделал бы много несчастных. А у нас всё прошло хорошо. Нужна, с одной стороны, заботливость, с другой — твердая власть... без ложной скромности скажу, удалось всё изменить, и изменить так, что нет уже тех ужасов, которые были прежде, а им прямо там очень хорошо» (32, 172—173).

Жена Масленникова — Анна Игнатьевна — с еще большим энтузиазмом оценивает деятельность своего мужа, его отношение к нарушителям порядка. «Все эти несчастные заключенные — его дети. Он иначе не смотрит на них. Il est d'une bonté...»[1] (32, 190). Доброта Масленникова — это, конечно, миф. Но уже не просто мифом, а сознательным обманом являются уверения Масленникова относительно положения заключенных. Зато совершенно реальными оказываются его слова насчет твердой власти. И если до и после встречи с Масленниковым Нехлюдов легко убеждается в призрачности первой «заповеди», исповедуемой вице-губернатором, то с последовательным осуществлением второй он сталкивается на каждом шагу.

Важнейшая особенность сатирического обличения господ — показ их отрешенности от истинно человеческих начал жизни, отрешенности, которая возникает как результат защиты социальных привилегий. Черты эти, свойственные охранителям разных рангов, яснее всего раскрываются при изображении высших царских чиновников. На основе длительных наблюдений Нехлюдов приходит к выводу: «Все эти люди, очевидно, были неуязвимы, непромокаемы для самого простого чувства сострадания только потому, что они служили... И действительно, люди эти страшны. Страшнее разбойников. Разбойник всё-таки может пожалеть — эти же не могут пожалеть: они застрахованы от жалости, как эти камни от растительности» (32, 351).

Непроницаемость для живых человеческих чувств может выступать и в облике «гуманизма», как это очерчено в фигуре Масленникова, и в виде светской порядочности, и во многих других видах. Сенатор Вольф считал себя «человеком рыцарской честности». Она выражалась лишь в том, что он не брал взяток с частных лиц; однако он не признавал бесчестными ни свои огромные доходы от казны, ни свои отвратительные действия крупного чиновника. Мелкая порядочность прикрывает большую подлость, которая проявляется и в отношении к близким ему людям, и особенно по отношению к тем, кого по долгу службы он призван был «опекать». Вольф выставляет напоказ свои достоинства светского человека, свою грошовую честность. «Погубить же, разорить, быть причиной ссылки и заточения сотен невинных людей... он не только не считал бесчестным, но считал подвигом благородства, мужества, патриотизма» (32, 257). Высокими мотивами лица, подобные Вольфу, стремятся оправдать свои действия и тогда когда они выступают с открытым забралом, преследуя корыстные цели.

[1] Он так добр *(франц.)*.

Полное исчезновение человеческого в восприятии мира — отличительная черта старого генерала, коменданта Петропавловской крепости. Верный слуга самодержавия, генерал Кригсмут гордится наградами, полученными им «за исключительно жестокие и многодушные убийства». Жизненное призвание его сводится к подавлению и уничтожению людей, сопротивляющихся произволу. «Обязанность его состояла в том, чтобы содержать в казематах, в одиночных заключениях политических преступников и преступниц и содержать этих людей так, что половина их в продолжение 10 лет гибла, частью сойдя с ума, частью умирая от чахотки и частью убивая себя...» (32, 265). Ничто не могло поколебать уверенности старого генерала в разумности его действий. Он неукоснительно исполнял предписания свыше, считая это главным, что может интересовать его в делах службы и жизни. Никакие несчастья заключенных не могли вызвать его живой отклик; они «не трогали его совести, так же как не трогали его совести несчастья, случавшиеся от грозы, наводнений и т. п.» (32, 265). Рабское служение самодержавной власти сделало из генерала автомат, с механической последовательностью выполняющий свои жестокие функции.

В числе средств, которые используются власть имущими для охраны собственнического строя Толстой особо выделял церковь и ее служителей, выполняющих функции духовного порабощения народа. И здесь писатель выступал во всей своей силе страстного, беспощадного обличителя. В сценах, посвященных описанию суда, немало места отведено священнослужителю — ветерану христианских напутствий «заблудших братьев». Священнослужитель «очень гордился тем, что он привел к присяге несколько десятков тысяч человек, и что в своих преклонных годах он продолжает трудиться на благо церкви, отечества и семьи, которой он оставит, кроме дома, капитал не менее тридцати тысяч в процентных бумагах» (32, 28). В картине богослужения, исполненной большого сатирического пафоса, последовательно «снимается» религиозная символика, богослужение здесь показано как ряд странных,— для непосвященного зрителя — манипуляций. Отказ от обычных ассоциаций, от символики обнажает нелепость церковной обрядности; вместе с тем сцена эта ярко отражает земной смысл культовой парадности. «Содержание молитв заключалось преимущественно в желании благоденствия государя императора и его семейства» (32, 134).

Среди охранителей высшего ранга едва ли не самым «непроницаемым» является Топоров, олицетворяющий собой союз церкви и государства. Прототипом образа Топорова был обер-

прокурор святейшего синода Победоносцев, один из самых влиятельных и самых реакционных деятелей России конца XIX века, сторонник решительных мер по отношению к «бунтовщикам» любых направлений. Толстой обычно избегал давать героям фамилии, символизирующие их внутренние качества. На этот раз писатель нарушил свое правило. Фамилия героя — Топоров — не случайна, она подчеркивает его бесполезность.

Сам не веривший ни во что, Топоров крайне опасался освобождения народа от веры в церковные установления, установления общественные. Питая глубокую вражду к идеям равенства, он был убежден в том, что «народ состоит из существ совершенно других, чем он сам, и что для народа необходимо нужно то, без чего он очень хорошо может обходиться... Он относился к поддерживаемой им религии так, как относится куровод к падали, которою он кормит своих кур; падаль очень неприятна, но куры любят и едят ее, и потому их надо кормить падалью» (32, 297). Жить во власти суеверий — в этом, по мнению Топорова, и заключается характерная особенность народа, его мировоззрения. И он принимает все меры для того, чтобы сохранить это его состояние. Знания свои он употребляет не на помощь «выбивающемуся из мрака невежества народу, а только на то, чтобы закрепить его в нем» (32, 297). Насилие охранителей над народом дополняется духовным его закабалением. Люди разного ранга, разных состояний «заботятся» о народе, и все для того, чтобы помешать пробуждению его сил, чтобы сохранить неизменным его бесправное положение.

Вершителям судеб, многочисленным чиновникам, «начиная от пристава до министра, не было никакого дела до справедливости или блага народа, о которых они говорили, а что всем нужны были только те рубли, которые им платили за то, чтобы они делали всё то, из чего выходит это развращение и страдание» (32, 414). Показ социальных мерзостей, «развращения и страдания» как явлений, неразрывно связанных с жизнью господствующих классов, деятельностью правящих сфер, непосредственно приводил к тем революционным выводам, которые сам писатель настойчиво отрицал. Раскрытие «непроницаемости» вершителей судеб, яростной защиты ими своих привилегий, насилия, которое они неизменно используют против низов, подчеркивало невозможность обновления жизни вне борьбы людей труда за лучшее будущее. Этот объективный смысл «Воскресения», вытекающий из правдивого, необыкновенно проницательного изображения действительности, существует независимо от авторских идей преобразования мира через религиозно-нравственное самоусовершенствование.

По глубине и силе социальной критики, по выразительности изображения различных слоев общества, по своему художественному мастерству «Воскресение» принадлежит к числу наиболее выдающихся явлений реалистического искусства. Ни в каком другом своем произведении Толстой не поднимался до такого беспощадного обличения, как в «Воскресении»; никогда до того писатель не осуществлял столь последовательно и смело «срывание всех и всяческих масок», как это он сделал в последнем своем романе. «Воскресение» — величественный горный массив, возвышающийся на рубеже двух столетий. Роман этот в известном смысле подводит итоги развитию критического реализма XIX века. Его внутренний пафос заключен в страстном утверждении мысли о том, что дальше жить так нельзя.

Социальный, сатирико-психологический роман Толстого продолжал и развивал сатирические традиции в русской и мировой литературе, в особенности традиции Вольтера, Гоголя, Диккенса, Теккерея. Своеобразие «Воскресения» состоит раньше всего в том, что критика социального зла в романе исходит из отрицания частной собственности, в которой писатель видел источник бедствий народа. Обнажение пороков дворянского, капиталистического общества в произведениях писателей критического реализма получило свое известное завершение в раскрытии Толстым несостоятельности основ собственнического строя жизни в целом.

В социально-сатирическом романе XIX века выявилось несколько характерных тенденций. Нередко сатирическое изображение жизни соединялось с пессимистическим взглядом на природу человека, на развитие общества. Во введении к роману «Ньюкомы» Теккерей писал: «Разве с самых первых страниц человеческой истории не начались также истории любви и лжи? Басни рассказывались за сотни лет до Эзопа, и ослы под львиными шкурами ревели по-древнееврейски. И хитрые лисы льстили по-этрусски, а волки в овечьих шкурах, безусловно, скрипели зубами по-санскритски». В еще большей степени социальный скептицизм Теккерея выразился в его высказываниях в период работы над «Ярмаркой тщеславия». Писатель заявлял: «Я не вижу конца в споре между собственностью и трудом. Мы движемся по вечному кругу горя, мучений, голода; выхода не видно». В отличие от Теккерея, Диккенсу был свойствен гораздо более светлый взгляд на жизнь, но диккенсовский оптимизм часто покоился на убеждении писателя в возможности реши-

тельного и быстрого духовного исправления тех, кто является носителем корысти, эгоизма, хищничества.

Поиски положительных начал жизни, поиски положительного героя составляют важнейшую черту творческой деятельности Гоголя. В противовес меркантильности, низменности, духовной нищете «хозяев жизни» автор «Мертвых душ» намеревался показать людей высокого национально-патриотического сознания, самоотверженности, творческой энергии и созидательной силы. Этим намерениям писателя не суждено было осуществиться. Не найдя в современной жизни положительных героев широкого масштаба, Гоголь, устрашенный острыми социальными конфликтами эпохи, попытался опоэтизировать во втором томе «Мертвых душ» энергичных практиков консервативного толка. И это было не только заблуждением писателя, но и отражением узости исторического горизонта, открывавшегося перед ним.

Революционной по своему содержанию была сатира Салтыкова-Щедрина. Боевой огонь его сатирического наступления был направлен против общественных институтов, являвшихся опорой самодержавия, социального угнетения трудового народа. Глубоко вскрывая сущность различных явлений социальной жизни, течений общественной мысли, Салтыков-Щедрин применял ясно выраженный политический критерий их оценки. «Меня занимает,— отмечал он,— не домашнее устройство Сидорычей, об этом и без меня довольно писали, но их поведение и дела их, как расы, существующей политически». Вся сила таланта Салтыкова-Щедрина сосредоточилась, по его собственным словам, на обличении «произвола, двоедушия, хищничества, предательства, пустословия и т. д.». При всей идейной целеустремленности писателя, при всем глубоком ощущении им революционной перспективы, положительный герой не нашел себе воплощения в его произведениях. И это в определенной мере связано с самим характером его творчества, представляющего собой поразительно яркую художественную летопись эпохи. В той сфере общественно-политических интересов, конфликтов, которая привлекала внимание Щедрина, образ положительного героя как целостной индивидуальности и не мог быть широко развернут.

Толстому-обличителю был чужд скептицизм в отношении возможностей человека. В отличие от Теккерея он считал, что люди по природе своей обладают богатыми задатками добра. Срывая «все и всяческие маски», автор «Воскресения» не терял веры в человека, в возможности обновления его жизни. Но убежденность Толстого в неизбежности возрождения людей существенно отличается от оптимизма Диккенса. Автор «Рождественских рассказов», «Мартина Чезлвита» изображал перевоспитание стяжателей, скряг, разного рода эгоистов как процесс, не связанный с их отношением к общественным устоям. Для Толстого духовный подъем человека, его рост был неотделим от преодоления господствующих принципов жизни; возрождение человека, с точки зрения автора «Воскресения», означало отрицание не только самих проявлений зла, но и источников, порождающих его. И самое главное, дальнейшее существование общества, заявлял писатель в своем последнем романе, невозможно без коренных изменений условий жизни народа.

Столкновение гневного обличения и утверждения положительных начал жизни Толстой в «Воскресении» разрешал прежде всего в плане освещения новых нравственных принципов. Его положительные герои, к числу которых принадлежат и деятели революционного движения, характеризуются не только глубоко критическим восприятием жизни, но и способностью отказаться от личного во имя справедливости, ради блага других людей. Черты нравственно-религиозной философии писателя, так или иначе сказывающиеся в обрисовке положительных героев, не устраняют того решающего факта, что художник выдвинул на первый план действующих лиц, не приемлющих узаконенный порядок вещей. Внутренний пафос обновления жизни общества, пронизывающий «Воскресение», несмотря на религиозные ноты, присутствующие в нем, определяет то великое историческое место, которое занимает этот роман в мировой литературе.

VII

«Самый трезвый реализм» в творчестве позднего Толстого соседствует с мечтательностью, иллюзиями; глубочайшее проникновение в сущность явлений действительности уживается с отрешением от земного, материального. В то время как острое ощущение несостоятельности собственнического строя жизни, боли и страданий простых людей влекло художника к раскрытию сложнейших процессов действительности, стремление утвердить религиозно-нравственные рецепты спасения человечества толкало к уходу от реального в сферу мертвых абстракций. Нравственно-религиозные рецепты часто являются у него своего рода «дополнением» к поразительно правдивой, бесстрашно нарисованной картине жизни, но иногда они составляют исходный пункт, основу повествования.

В «Фальшивом купоне» (над этой повестью Толстой начал работать еще в конце восьмидесятых годов, завершена она была в 1904 году) немало ярких сцен, выразительно очерченных фигур. Но все развитие действия, вся структура этого произведения предопределены общей идеей — дурные поступки человека, даже если они не столь значительны, вызывают целую цепь новых дурных поступков, обычно гораздо более тяжелых и страшных, чем то, что послужило толчком для них; и подобно тому, как зло развивается во все возрастающей степени, милосердие, кротость, стремление на зло ответить добром обладают громадной силой, способны исправить даже самых закосневших преступников. «Фальшивый купон» содержит в себе историю многих людей, но связь между ними устанавливается не в виде обычных повседневных взаимодействий, а на основе последствий дурных и добрых поступков.

Та широкая жизненная, социальная перспектива, которая всегда открывается в лучших художественных созданиях Толстого, в «Фальшивом купоне» в немалой степени уступает место нравственной дидактике. Основным в повести является не столько обрисовка различных форм жизни, сколько утверждение христианских моральных принципов, иллюстрацией которых и являются отдельные сцены «Фальшивого купона». Перед лицом добра и зла, рассматриваемых преимущественно не в социальном, а в отвлеченно-этическом и религиозном плане, все люди одинаковы, ничем не отличаются друг от друга. Вне зависимости от условий жизни, своего положения в обществе, они в равной мере подвержены как влиянию дурного, так и воздействию доброго, в равной степени несут ответственность за совершающееся зло — такова одна из основных мыслей повести.

Поддавшись дурному, став на ложный путь, гибнет крестьянин Иван Миронов. Аналогичная участь постигает и помещика Свентицкого, следовавшего правилу — «око за око, зуб за зуб». Одновременно с тем и приобщение к добру, кротости характеризует людей разного общественного положения. У безжалостного убийцы и злодея, темного Степана Пелагеюшкина просыпается совесть, он становится совсем другим человеком: его пример оказывает сильное влияние на окружающих. Стремление жить истинно христианской жизнью возникает и у дочери богатого человека — Лизы Еропкиной. «Чистота, полная преданность воле бога и горячность этой девушки» производят большое впечатление на тех, кто раньше был далек от добра. Чувством милосердия проникается жена Свентицкого, отказавшаяся от мести врагам мужа. И даже Митя Смоковников, в свое время поддавший купон, который затем стал источником многих несчастий, под влиянием Степана Пелагеюшкина решает отказаться от выгодного служебного места и, купив имение, хочет, «как сумеет, служить народу» (36, 53).

Расхождение социального и морального, их противопоставление ясно раскрывается в «Фальшивом купоне». И именно тогда, когда религиозно-моральные темы преобладали над реальными проблемами жизни либо вытесняли эти последние, на первый план выступала проповедь идей непротивления, кротости, смирения, идей, глубоко противоречащих пафосу реалистического творчества Толстого. В предисловии к рассказу «Убийцы», над которым Толстой работал незадолго до своей смерти, он писал о том, что в этом произведении хочет дать выход «смешанному мучительному чувству: сострадания, стыда, недоумения, ужаса и, страшно сказать — негодования, доходящего иногда до ненависти,— чувства, которое не могу не признавать законным, потому что знаю, что оно вызывается во мне высшею духовной силой, знаю, что я должен, как могу, как умею, выражать его» (37, 291). Негодование и ненависть вызывают у писателя власть имущие, «хозяева страны»; он преисполнен желания высказать им «всю их преступность, всю мерзость их, всё то отвращение, которое они вызывают теперь во всех лучших людях...» (37, 291).

Но вместе с тем Толстой в поздний период творчества настойчиво выдвигал и развивал идеи любовного общения со всеми, идеи милосердия и всепрощения, которые отчетливо выступают в повести «Хозяин и работник» (1895), в рассказе «Корней Васильев» (1906), в сказке «Три вопроса» (1903) и в ряде других произведений. Исходя из того, что только жизнь для души, только христианская любовь могут избавить людей от бедствий, которыми преисполнено их существование, Толстой обосновывал необходимость не только прощать близким житейские обиды, но и отвечать добром на дела врагов, в том числе и на дела тех, кто, пользуясь правом богатства и силы, господствует в этом мире. Как ни далеки идеи эти от беспощадного обличения власть имущих, обличения, пронизывающего лучшие произведения Толстого, развитие их является неотъемлемой частью его творческой деятельности.

Настойчивая защита жизни для души иногда приводит Толстого к признанию того, что главным вопросом, который может и должен волновать людей, является не проблема богатства и бедности, не социальная несправедливость вообще, а устроение духа, нравственное совершенствование каждого человека в отдельности. Из средства преобразования мира, каким

часто представлял себе писатель нравственное совершенствование, оно превращалось в основную цель человеческого бытия.

В незаконченной повести «Нет в мире виноватых» (1908—1910) Толстой нарисовал образ Егора Кузьмина — крестьянина, ставшего затем фабричным рабочим. В юношеском возрасте Кузьмин понял безумие современного устройства жизни. В Москве «среди фабричного народа Егор увидал с такой же ясностью, как он видел в деревне, всю жестокость и несправедливость положения крестьянина, еще худшее положение фабричного» (38, 186). Попав в тюрьму, Кузьмин сближается вначале с социал-революционерами, но они отталкивают его своим честолюбием, тщеславием; затем он сходится со стариком сектантом. Общение «с этим кротким, всегда спокойным и ко всем любовным человеком открыло еще более простое и разумное понимание жизни» (38, 187). Суть этого «более разумного» понимания жизни заключается в том, что «всё зло, все грехи мира не оттого, что злые люди обижают, отняли землю, труды отбирают, а оттого, что сами люди не по-божьи живут. Живи только по-божьи, и «никто тебе ничего не сделат» (38, 187).

Такого рода мотивы мы встречаем и в других произведениях Толстого. В драматической картине «Проезжий и крестьянин» (1909) ведется разговор о том, почему плохо живут простые люди и как избавиться от невзгод. Доводы проезжего как будто сводятся к защите мысли о необходимости всем дружно взяться и добиться раздела земли, уничтожения податей и т. д. Однако общие его выводы имеют совсем иной характер. «Жили бы по-божьи, и плохой жизни бы не было... Сами пьем, ругаемся, деремся, судимся, завистуем, ненавидим людей, закона божьего не принимаем, людей осуждаем: то толстопузые, то долгогривые, а помани нас денежками, мы готовы на всякую службу идти... Сами живем по-дьявольски, а на людей жалуемся» (37, 13).

Отрицание борьбы, и прежде всего революционного дела как средства переустройства жизни, выражено в рассказе «Божеское и человеческое» (1903—1906). Герой этого рассказа — революционер Светлогуб — перед казнью приходит к убеждению, что единственно возможными законами жизни являются законы, установленные Евангелием. Убеждение это рождает чувство умиления, спокойного приятия всего свершающегося. В христианской любви и во всепрощении Светлогуб видит высшую мудрость, которую способен постигнуть человек.

Признание нравственного совершенствования, жизни ради души основным содержанием человеческого бытия соединяется в некоторых произведениях позднего Толстого с мотивами отрешения от мирской суеты, от мирских дел, которые способны отвлекать человека от духовной сосредоточенности, от приобщения его к вечному. Несмотря на свое отрицательное отношение к церкви, к самым различным формам церковной обрядности, в повестях и рассказах позднего периода Толстой нередко изображает иноков, отшельников, людей, стремящихся предать забвению суетные тревоги мира, отвергающих чувственные страсти ради духовного совершенствования. В повести «Отец Сергий» (1898) большое место занимает конфликт между чувственным и аскетическим, между христианским смирением и той жаждой мирской славы, которая одолевает и отшельников, схимников. В ином виде эта же тема предстает в рассказе «Иеромонах Илиодор» (1909). Но в том и другом произведениях чувственное, мирское изображены как соблазны, избавление от которых и означает подлинную победу высшего начала — духа.

По мысли позднего Толстого, христианское единение людей осуществимо на основе преодоления соблазнов, и прежде всего соблазнов чувственных страстей. Но писатель шел и еще дальше в защите аскетических идей. Все, что связано с запросами, потребностями отдельной личности, иногда представлялось ему выражением индивидуализма.

Стремление личности к своему индивидуальному благу Толстому в поздний период его жизни и творчества временами представлялось губительным нарушением того закона всеобщей любви, которому неуклонно должны следовать люди. «Многим кажется,— писал Толстой в своем дневнике 1898 года,— что если исключить из жизни личность и любовь к ней, то ничего не останется. Им кажется, что без личности нет жизни. Но это только кажется людям, которые не испытали самоотверженья. Откинь от жизни личность, отрекись от нее и останется то, что составляет сущность жизни — любовь» (53, 203).

Один из крайних выводов, к которым приходил Толстой, защищая свое религиозное учение,— это растворение человека, личности в некоем коллективном христианском духе; стремление к вечному, служение богу, по мысли писателя, стирает всякие грани между людьми. В этом смысле интересен диалог «Это ты» (1903), представляющий собой художественную обработку «сказки» из немецкого философского журнала. Тиран спрашивает совета у мудреца — как лучше всего отомстить врагу. Муд-

рец отвечает ему: «Взгляни вокруг себя на всё живое и скажи сам себе: «всё это я». Все люди — братья, т. е. все люди по существу своему один и тот же человек... Когда ты поднимаешь руку против своего врага, то ты бьешь самого себя, потому что оскорбитель и оскорбленный по существу одно и то же». Цепь аргументов мудреца неотразимо действует на его собеседника, который заявляет: «Я не хочу быть «я», не хочу желать ничего преходящего, хочу быть безвременным, безличным, как и ты...» (34, 139—140).

Так Толстой, горячо веря в человека, страстно любя жизнь, при последовательном развитии идей непротивления злу насилием, аскетического отношения к миру, приходил к отрицанию ценности человеческой личности, ценности самой жизни; так он, преисполненный священного негодования против современного рабства, высказывал мысли о том, что всепрощение — истинный путь избавления от социального зла. Но это была, как прекрасно показал В. И. Ленин, не просто логическая непоследовательность, а непоследовательность историческая. Отражая идеи, настроения тех слоев народа, которые глубоко ощущали несправедливость общественного порядка, но не знали еще реальных путей его изменения, Толстой часто колебался между беспощадным обличением и проповедью кротости, между пафосом жизни и отходом от нее. И как ни много Толстой в поздний период своей литературной деятельности уделял внимания обоснованию и развитию своей религиозно-нравственной философии, ведущим в его художественном творчестве и на этом этапе остается тесная связь с жизнью, раскрытие ее глубинных процессов.

VIII

В дневнике своем (февраль 1909 года) Толстой записал следующие знаменательные слова: «Главное же, в чем я ошибся, то, что любовь делает свое дело и теперь в России с казнями, виселицами и пр.» (57, 200). Можно привести и другие аналогичные высказывания писателя. Однако самым ярким выражением даже не сомнений, а иного — существенно отличающегося от непротивленчества — подхода к действительности является одно из великих художественных его произведений последнего периода — историческая повесть «Хаджи-Мурат». Над ней, как и над другими лучшими своими созданиями, Толстой работал длительное время — с 1896 по 1904 год. Отношение к замыслу повести, к труду над ней у писателя не было устойчивым, однородным. Увлечение жизненным материалом, положенным в основу повести, «пристрастие» к реальным историческим и вымышленным характерам боролись в нем со скептической оценкой этого литературного начинания, результатов творческих усилий.

Исходным моментом работы над «Хаджи-Муратом» явилась запись в дневнике 19 июля 1896 года: «Вчера иду по передвоенному черноземному пару. Пока глаз окинет, ничего кроме черной земли — ни одной зеленой травки. И вот на краю пыльной серой дороги куст татарина (репья), три отростка: один сломан, и белый, загрязненный цветок висит; другой сломан и забрызган грязью, черный, стебель надломлен и загрязнен; третий отросток торчит вбок, тоже черный от пыли, но все еще жив и в серединке краснеется.— Напомнил Хаджи-Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее» (53, 99—100).

Первый набросок рассказа под названием «Репей» был написан очень быстро — в три дня, но он не удовлетворил Толстого. Неудача не охладила, однако, интерес писателя к его новому художественному замыслу. В дневнике от 9 марта 1897 года Лев Николаевич отмечал: «Очень захотелось писать Хаджи-Мурата и как-то хорошо обдумалось — умилительно» (53, 143). Однако иные ноты звучат в письме Толстого жене осенью того же года: «Мысли же все и занятия мои направлены на кавказскую повесть, которой мне совестно заниматься, тем более, что она нейдет,— но от которой не могу отстать» (84, 303).

В следующем году работа над «Хаджи-Муратом» приостановилась и была возобновлена лишь три года спустя. В письме к Буланже (март 1902 года) Толстой сообщал: «Лежу и ничего не делаю и совершенно неожиданно для меня все обдумываю самую неинтересную для меня вещь — Хаджи-Мурата» (73, 220). Напряженный двухлетний труд по завершению повести сопровождается неоднократными скептическими высказываниями писателя. В июне 1902 года в письме к брату Сергею Николаевичу Толстой заявлял: «Я теперь пишу обращение к рабочему народу... Когда кончу, хочу кончить рассказ о Хаджи-Мурате. Это баловство и глупость, но начато и хочется кончить...» (73, 262). Через год (май 1903 года) Лев Николаевич писал своей дочери Марии о «Хаджи-Мурате» почти в том же духе, но с некоторыми существенными дополнениями: «Пересматривал Хаджи-Мурата. Не хочется оставить со всеми промахами и слабостями, а заниматься им на краю гроба, особенно, когда в голове более подходящие к этому положению мысли,

совестно. Буду делать от себя потихоньку» (74, 124). Эти последние слова особенно примечательны. При всех сомнениях, возникавших в процессе создания повести, писатель внутренне был очень крепко привязан к своему новому произведению.

Завершение повести в основных ее линиях приносит Толстому глубокое удовлетворение. Вместе с тем, как можно предполагать, ощущение ее особенного склада, резкого расхождения ее идейного содержания с религиозно-нравственным учением приводит писателя к решению — при жизни не публиковать «Хаджи-Мурата». Но как раз расхождение это выразительно и подчеркивает силу реалистического восприятия действительности, силу протеста против социального зла.

Относительно содержания повести Толстой говорил: «Меня здесь занимает не один Хаджи-Мурат с его трагической судьбой, но и крайне любопытный параллелизм двух главных противников той эпохи — Шамиля и Николая, представляющих вместе как бы два полюса властного абсолютизма — азиатского и европейского» [1]. Жизнь, которая простирается между этими двумя полюсами, наполнена бурными событиями, острыми столкновениями, среди которых определяющее значение имеет национальный конфликт. Проблема национальных отношений в девяностые и девятисотые годы привлекает пристальное внимание писателя. На рубеже двух веков, в связи с переходом капитализма в стадию империализма, происходит стремительный раздел мира, захват «свободных» территорий. Колониальные войны следуют одна за другой, приводя к закрепощению многих народов мира. В 1882 году Англия захватывает Египет, в 1898 году — Судан. В 1895—1896 годах Италия ведет войну с Абиссинией. К 1898 году относится испано-американская война из-за Кубы. Несколько позже (1899—1902) разыгрывается англо-бурская война.

Толстой горячо откликается на эти события эпохи, выражая свое глубокое негодование действиями вдохновителей колониальных завоеваний, колониального разбоя и угнетения. В связи с итало-абиссинским конфликтом — в статье «К итальянцам» — он писал: «Неужели нужны еще ужасные братоубийственные войны, к которым готовят теперь правительства и правящие классы все европейские и американские народы? Ведь придет же время, и очень скоро, когда после ужасных бедствий и кровопролитий, изнуренные, искалеченные, измученные народы скажут своим правителям: да убирайтесь вы к дьяволу

[1] «Русская мысль», 1911, кн. 2, отдел XIII, стр. 69.

или к богу, к тому, от кого вы пришли, и сами наряжайтесь в свои дурацкие мундиры, деритесь, взрывайте друг друга, как хотите, и делите на карте Европу и Азию, Африку и Америку, но оставьте нас, тех, которые работали на этой земле и кормили вас, в покое» (31, 195). По поводу войны Англии с бурами и Америки с Испанией Толстой записал в дневнике следующие строки: «Читаю о войне на Филиппинах и в Трансваале и берет ужас и отвращение... войны американцев и англичан среди мира, в котором осуждают войну уж гимназисты,— ужасны» (54, 7—8).

Одновременно с колониальными войнами в центре Европы резко усиливается национально-освободительное движение (Австро-Венгрия); возрастает борьба против национального неравноправия и в России. Очень характерно, что в обрисовке ряда «охранителей», изображенных в «Воскресении», подчеркнута их активная роль в политике национального угнетения. Сенатор Вольф был губернатором в одной из губерний Царства Польского и жестоко преследовал там ни в чем не повинных людей. Комендант Петропавловской крепости Кригсмут служил на Кавказе и получил орден за то, что под его предводительством «было убито более тысячи людей, защищавших свою свободу и свои дома и семьи» (32, 265). Потом он служил в Польше и совершал там новые преступления.

Тема национальных отношений в царской России, помимо «Хаджи-Мурата», освещается в замечательном рассказе «За что?» (1906), рисующем привлекательные образы ссыльных поляков — участников восстания 1831 года,— рассказе, овеянном чувством скорби и протеста. «За что? За что?» — думает героиня, приехавшая к любимому человеку в ссылку. «И Юзё и я — мы ничего ни от кого не хотим, кроме того, чтоб ему жить так, как он родился и жили его деды и прадеды, а мне только чтобы жить с ним, любить его, любить моих крошек, воспитать их». «И вдруг его мучают, ссылают, а у меня отнимают то, что мне дороже света. Зачем? За что?» — задавала она этот вопрос людям и богу. И не могла представить себе возможности какого-нибудь ответа» (42, 94). Герои рассказа не хотят мириться со своей тяжелой долей. Они активно сопротивляются злу. Неудачи, постигающие их, сильнее подчеркивают справедливость их стремлений, и трагедию.

В «Хаджи-Мурате» развитие темы национальных отношений тесно связано не только с изображением восточного и европейского деспотизма, но и с раскрытием активного сопротивления ему, показом отчаянной борьбы за жизнь, борьбы, опоэтизированной художником.

Стремясь передать суровый колорит эпохи, волнения, которыми жили избранные им герои, Толстой пробовал разные формы, разные тональности повествования. Он пытался последовательно передать историю жизни Хаджи-Мурата, начиная с раннего детства, однако принужден был от этого отказаться: испробована была и форма рассказа от имени очевидца событий: в одной из редакций повесть строилась в виде воспоминаний старого военного. Но и этот способ изображения не удовлетворил художника. В августе 1902 года Лев Николаевич рассказывал одному из своих знакомых: «Раньше повесть была как бы автобиография, теперь написана объективно. И та, и другая имеет свои преимущества». Но не случайно, однако, Толстой остановился на «объективном» рассказе. Внешне «спокойное» повествование прекрасно передает внутреннюю динамику событий; его сдержанность оттеняет бурный накал страстей.

В «Хаджи-Мурате» получили свое известное завершение длительные поиски Толстым новых средств выразительности в художественной прозе, поиски, которые были начаты им в восьмидесятых годах созданием народных рассказов. Ясность, простота и лаконизм повествования, его сюжетная концентрированность и завершенность, широкая опора на народную речь, ее лексическое и фразеологическое богатство — вот то, к чему стремился писатель. В народных рассказах это стремление художника вступало в противоречие с умилительностью повествования, «житийностью» обрисовки образов. Новые приемы и методы сатирического изображения Толстой разработал в «Смерти Ивана Ильича» и в «Воскресении», хотя сам писатель склонен был считать свой последний роман написанным в старой манере, той, которой он пользовался до переворота в его мировоззрении.

Поиски простоты и ясности повествования продолжаются в «Хозяине и работнике», в «Фальшивом купоне», но и здесь «умилительность» временами мешала большим творческим завоеваниям. «Хаджи-Мурат» был тем произведением, в котором лаконизм повествовательной манеры, сюжетная динамика органически слились с глубоким раскрытием характеров. В отличие от многих других своих художественных созданий, в «Хаджи-Мурате» Толстой детально не прослеживает движение чувств героев, не подвергает их подробному микроскопическому анализу. Внутренняя динамичность рассказа исключала такого рода раскрытие психологии. Но в то же самое время повесть необыкновенно психологична. Выразительная передача разнообразных чувств действующих лиц достигается, с одной стороны,

«экономным» использованием несущих большую эмоциональную нагрузку внутренних монологов, а с другой стороны — тем глубоким психологическим подтекстом, который заключает в себе изображение поступков, действий героев. По своим поэтическим обобщениям, по своему методу и стилю «Хаджи-Мурат» представляет собой своеобразный синтез многих художественных завоеваний писателя в поздний период его творчества, синтез, к которому он шел, разрабатывая различные способы творческого отображения жизни.

Описание во вступлении к «Хаджи-Мурату» полевого цветка — татарина, отстаивающего свою жизнь до последнего, внутреннее сопоставление с ним основного героя произведения открывают эмоционально-идейную доминанту повести. Удивительная сила жизни отличает Хаджи-Мурата. Его энергия неистощима. Не зная усталости, он всегда готов к действию, к борьбе. Сила жизни, свойственная герою,— это раньше всего сила сопротивления. Обстоятельства сталкивают Хаджи-Мурата с деспотизмом Шамиля, его нетерпимостью, его стремлением к абсолютной полноте власти, те же обстоятельства приводят Хаджи-Мурата в соприкосновение с деспотизмом Николая I, его политикой завоевания Кавказа и жестоких репрессий по отношению к горцам. С большой стойкостью Хаджи-Мурат сопротивляется тому и другому деспотизму.

Поведение Хаджи-Мурата весьма далеко от идеала непротивления злу насилием, который утверждал Толстой. Человек горячей крови и пылких чувств, Хаджи-Мурат активно защищает себя, свою жизнь, пользуясь, и притом весьма часто, насилием, которое его враги еще чаще применяют по отношению к нему. Герой и его сопротивление деспотизму нарисованы в повести с глубокой симпатией. Вопреки некоторым теоретическим построениям, Толстого захватила, увлекла большая правда борьбы, мощный характер.

Отстаивая себя, свою жизнь, Хаджи-Мурат занят мыслями и о своей родине. Его любовь к родной земле часто перерастает в чувство нетерпимости к людям других национальностей. Работая над повестью, Толстой записал в своем дневнике (21 марта 1898 года): «Есть такая игрушка английская peepshow: под стеклушком показывается то одно, то другое. Вот так-то показать надо человека Хаджи-Мурата: мужа, фанатика и т. п.» (53, 188). Верный исторической истине, художник рисует разные стороны духовного облика героя. Вместе с Шамилем Хаджи-Мурат был участником и руководителем хазавата — священной войны против инаковерующих. Но ему, испытавшему превратности судьбы, знающему жизнь людей разных национальностей

ностей, не свойственно постоянное чувство вражды к своим соседям, и раньше всего к русским людям. Он хочет добиться мирного решения национального конфликта.

Отношения между Хаджи-Муратом и властями, с одной стороны, между ним и обыкновенными русскими людьми, с другой, отнюдь не идентичны. И если в первом случае преобладает взаимная подозрительность, то во втором — сердечность и симпатия. «Прием, сделанный ему (Хаджи-Мурату.— *М. Х.*) Воронцовым, был гораздо лучше того, что он ожидал. Но чем лучше был этот прием, тем меньше доверял Хаджи-Мурат Воронцову и его офицерам. Он боялся всего: и того, что его схватят, закуют и сошлют в Сибирь или просто убьют, и потому был настороже... За обедом Хаджи-Мурат ничего не ел, кроме плова, которого он взял себе на тарелку из того самого места, из которого взяла себе Марья Васильевна» (35, 32). За этой необыкновенно выразительной деталью скрывается целая цепь невысказанных мыслей и переживаний.

Еще более рельефно отношения между властями и Хаджи-Муратом выявляются в сцене встречи его с Воронцовым-старшим в Тифлисе, сцене, где главным оказывается не то, что выражено словами, а то, что существует помимо них. «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» (35, 46—47). И всякий раз, когда Хаджи-Мурат соприкасается с высшими властями, он чувствует грозящую ему опасность.

Зато совсем по-иному складываются его отношения с обыкновенными русскими людьми, которые воспринимали его не с официальной, а с человеческой точки зрения. С Бутлером Хаджи-Мурат «тотчас же, с первого знакомства, дружески сошелся и много и охотно говорил с ним, расспрашивая его про его жизнь и рассказывая ему про свою...» (35, 85). Простая русская женщина, Марья Дмитриевна, проникается чувством большой симпатии к Хаджи-Мурату, видит в нем умного и справедливого человека. В свою очередь, Хаджи-Мурат чувствует к ней неподдельное уважение, душевную благодарность за ее участие в его трудной судьбе. Чем меньше люди связаны казенными нормами поведения, подчеркивает Толстой, чем дальше они от ложных

казенных воззрений, тем сильнее проявляются их человеческие качества.

И это ясно сказывается и в облике Бутлера, внутренне стоящего выше мелких и крупных «службистов», и в облике незаконной жены офицера Марьи Дмитриевны, не считающейся с ходячей моралью, человека большой, чистой души. И потому так естественны и сердечны их отношения с Хаджи-Муратом — человеком иной национальности. Это замечательно рисует сцена их расставания. Хаджи-Мурат «обвел глазами всех провожавших его и ласково встретился взглядом с Марьей Дмитриевной.

— Прощай, матушка,— сказал он, обращаясь к ней,— спасиб.

— Дай бог, дай бог семью выручить,— повторила Марья Дмитриевна.

Он не понял слов, но понял ее участие к нему и кивнул ей головой.

— Смотри, не забудь кунака,— сказал Бутлер.

— Скажи, что я верный друг ему, никогда не забуду,— ответил он через переводчика...» (35, 95).

Человеческие отношения, стоящие выше национальной розни, Толстой рисует и в массовых картинах. Русские солдаты, которых заставляют воевать против горцев, не питают к ним враждебных чувств. Встретившись с лазутчиками Хаджи-Мурата, солдат Авдеев заявляет: «А какие эти, братец ты мой, голобые ребята хорошие... Ей-богу! Я с ними как разговорился... Право, совсем как российские» (35, 16). Но национальная рознь, борьба остаются непреложными фактами реальной жизни, и именно Авдеев получает смертельную рану в стычке с горцами.

Дружба между людьми разных национальностей и шовинистическая нетерпимость, жажда свободы и деспотизм, человеческие побуждения и фанатизм — все эти конфликты проходят через жизненную историю Хаджи-Мурата. Крайне обеспокоенный судьбой своей семьи, он вспоминает тавлинскую сказку о соколе, пойманном и приученном людьми, а затем вернувшемся к своим в горы, но сородичи его — соколы — не приняли бывшего своего собрата, заклевали его. «Так заклюют и меня»,— думает Хаджи-Мурат. «Остаться здесь? Покорить русскому царю Кавказ, заслужить славу, чины, богатство?» «Это можно»,— думал он, вспоминая про свои свидания с Воронцовым и лестные слова старого князя. «Но надо сейчас решить, а то он погубит семью» (35, 102). Хаджи-Мурат испытывает колебания между человеческими чувствами и тщеславием, но он избирает от-

чаянную борьбу за жизнь любимых им людей как единственно возможный для него путь. И само отстаивание своей жизни было в то же самое время схваткой за жизнь других людей.

Мысль Толстого о том, что при создании повести его интересовала не только судьба Хаджи-Мурата, реализована в произведении и в сценах, посвященных Николаю I, Шамилю, и в главах, рисующих русских сановников, и в картинах, изображающих жизнь горского аула и русской деревни. На первый взгляд глава восьмая, в которой рассказывается о семье солдата Авдеева, представляется излишней, но это ложное ощущение. Она органически входит в общую структуру повести, дающей своего рода вертикальный разрез социальных и национальных взаимодействий и столкновений.

Рисуя эпизод ранения Авдеева, Толстой подчеркивает трагическую бессмысленность войны. Русская деревня, поставлявшая солдат, сражавшихся на Кавказе, решительно ничего не знает о происходящей там войне, ее целях и совершенно не интересуется этим, занятая своими повседневными заботами. И гибель Петра Авдеева не производит на его родине большого впечатления. Известие о смерти взволновало лишь его мать, вызвало показную печаль и скрытую радость его жены. Тревоги битв, национальная нетерпимость, рознь проходят мимо русского крестьянина, чуждого воинственным затеям высших властей. Но воинственный пыл Николая I и его сановников глубоко затрагивает жизнь горцев, принося им разрушение и смерть. Главы шестнадцатая и семнадцатая повести, посвященные описанию набега на горский аул, показывают варварскую жестокость, совершаемую во исполнение предписаний царя.

«Хаджи-Мурат» построен по принципу внутреннего параллелизма. Сцены, рисующие Хаджи-Мурата, Шамиля, горцев, перемежаются с главами, изображающими русских людей разных слоев. Но, помимо этого, в повести есть и внутренняя перекличка отдельных картин, описаний, например русской деревни и горского аула, изображений Шамиля и Николая I. В облике этих двух противников Толстой отмечает сходные черты — и прежде всего холодную, расчетливую жестокость, которая соединяется с желанием производить неотразимое впечатление на окружающих, с мыслями о необыкновенных качествах своей личности.

Шамиль беспощаден со своими личными врагами, со своими соперниками, но так же он беспощаден и с теми, на кого распространяются его влияние и власть. Повиновения себе он достигает прежде всего с помощью оружия и страха, но это не мешает ему постоянно заботиться о том, чтобы вызвать к себе симпатии простых горцев. «Вообще на имаме не было ничего блестящего, золотого или серебряного, и высокая, прямая, могучая фигура его, в одежде без украшений, окруженная мюридами с золотыми и серебряными украшениями на одежде и оружии, производила то самое впечатление величия, которое он желал и умел производить в народе» (35, 86). Религиозный фанатизм, рассчитанная простота и аскетизм, способность влиять на чувства и воображение простых людей составляют, по мысли Толстого, особенность азиатского деспотизма Шамиля.

Фигуру Николая I Толстой изображает более широко и подробно, чем его соперника. И это продиктовано общим идейным замыслом произведения. Писатель долго работал над воссозданием образа русского самодержца, тщательно изучал исторические материалы, внимательно отбирал детали, характеризующие эпоху, жизнь Николая I. В ряде вариантов образ императора «всея Руси» написан с бóльшей страстностью, чем это имеет место в окончательном тексте «Хаджи-Мурата». Некоторое изменение тона рассказа было обусловлено отнюдь не желанием смягчить характеристику Николая I, а художественной необходимостью выдержать в едином ключе все повествование. Тот внешне спокойный рассказ о драматических событиях, который присущ «Хаджи-Мурату», в главах, посвященных Николаю I, не теряя основных своих черт, приобретает сатирический колорит.

Повествовательный портрет самодержца, которым открывается рассказ о нем, передает облик холодного, надменного, отчужденного от людей существа. Ощущение исключительности никогда не покидает императора, представляя собой общий знаменатель его поступков и мыслей. «Да, что бы была без меня Россия»,— сказал он себе, почувствовав опять приближение недовольного чувства. «Да, что бы была без меня не Россия одна, а Европа» (35, 69). Тупая, каменная монументальность, любование своим величием в образе Николая I сочетаются с ненавистью к людям, коварной жестокостью.

В повести показаны лишь одни сутки в жизни самодержца — его ночные похождения, занятия государственными делами, его торжественное появление среди публики, посещение церкви, обед в узком кругу. Интересно, что среди дел, занимавших Николая I, некоторые относятся к сфере национальных отношений. Здесь, по мысли писателя, тупая самоуверенность и

изуверство самодержца проявлялись с особой последовательностью. Относительно событий на Кавказе Николай отдает распоряжение: «Твердо держаться моей системы разорения жилищ, уничтожения продовольствия в Чечне и тревожить их набегами» (35, 73). Еще более решительны действия царя по отношению к крестьянам Западного края, принадлежавшим к различным национальностям. «Одобрив принятые Бибиковым меры против бунтующих крестьян, не хотевших переходить в православие, он приказал ему судить всех неповинующихся военным судом. Это значило приговаривать к прогнанию сквозь строй» (35, 73).

Стремясь подавить все, что хотя бы в намеке заключает в себе сопротивление, протест, Николай I утверждает культ грубой силы, солдафонской прямолинейности, но он в то же время не отказывается и от садистского лицемерия. К полякам император питал особую неприязнь: он «ненавидел их в мере того зла, которое он сделал им» (35, 72). Дело студента-поляка Бжезовского, ранившего в состоянии нервного припадка своего профессора-экзаменатора, служит поводом для изощренного садизма. Царь «взял доклад и на поле его написал своим крупным почерком: *«Заслуживает смертной казни. Но, слава богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз скрозь тысячу человек. Николай»*, подписал он с своим неестественным, огромным росчерком» (35, 72). И хотя царю было прекрасно известно, что более пяти тысяч ударов не выдерживает ни один самый крепкий человек, он любуется своим изобретательным лицемерием. «— Да вывести всех студентов на плац, чтобы они присутствовали при наказании,— прибавил Николай. «Им полезно будет. Я выведу этот революционный дух, вырву с корнем», подумал он» (35, 73).

Николай I для Толстого не изолированная от окружающей его среды фигура изувера, не одиночный экземпляр властителя-мизантропа. Его сановники — Чернышев, Воронцов, Бибиков — люди в той или иной мере сходного психологического склада. Толстой недаром отмечает, что военный министр Чернышев во время процесса декабристов старался погубить своего родственника Захара Чернышева для того, чтобы завладеть его состоянием. Воронцову свойственна та же мания величия, как и его самодержавному покровителю. Бибиков, хотя и не вполне согласен с некоторыми мерами Николая I по отношению к крестьянам, проявляет, однако, полную готовность «исполнения жестокой, безумной и нечестной высочайшей воли» (35, 74).

В черновых вариантах повести подчеркнута не только неразрывная связь Николая I со средой сановных людей, всем общественным укладом, но и его «заурядное» место среди многих коронованных деспотов, правивших в течение длительного времени Россией. Деспотизм Николая рисуется в повести, таким образом, не как индивидуальное явление, а как выражение тех сил, которые осуществляют свою власть над народом не только русским, но и над другими народами, входящими в состав Российской империи.

Такое освещение личности Николая I, его окружения подчеркивает незаурядную смелость, крепость характера Хаджи-Мурата. И чем рельефнее нарисованы фигуры, представляющие собой воплощение деспотизма, тем ярче выступает пафос сопротивления, сила жизни основного героя повести. Толстой заставляет сочувствовать ему и тогда, когда он жестоко расправляется со своей охраной, с людьми, не несущими непосредственной вины за его трагическую судьбу. Вся логика повести заключается в оправдании борьбы за независимость и свободу человека, народа, за жизнь во всей полноте — вне социального и национального угнетения.

«Хаджи-Мурат» — последнее крупное произведение Толстого. Огромное значение его состоит в том, что оно раскрывает присущую художнику необыкновенную проницательность, великий разум, творческую смелость, которые он сохранил до конца своей жизни, сохранил при всей своей увлеченности религиозной философией, идеями непротивления злу насилием. Реальным итогом творческого пути писателя являются не слабые нравоучительные рассказы, такие, как «Хозяйка», «Иеромонах Илиодор», а «Хаджи-Мурат» — произведение, входящее в золотой фонд русской и мировой литературы.

«Воскресение» и «Хаджи-Мурат» освещают разные исторические эпохи, но у них есть определенное внутреннее единство. Они проникнуты той энергией страстного обличения неправды, социальной несправедливости, той жаждой новых отношений между людьми, которые возникли и окрепли в атмосфере и под влиянием мощного подъема революционной волны накануне 1905 года. В. И. Ленин писал: «Сопоставление имени великого художника с революцией, которой он явно не понял, от которой он явно отстранился, может показаться на первый взгляд странным и искусственным» [1]. Однако, отмечал В. И. Ленин, это вовсе не исключает реальных связей творчества Толстого с разви-

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206.

тием освободительной, революционной борьбы. «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» [1]. Яркое отражение существенные стороны революции получили в том суровом суде, который совершается в художественных созданиях Толстого над деспотизмом, общественным и национальным неравенством, всем строем жизни собственнического общества.

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206.

Глава восьмая

ИСКУССТВО ЭПИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

I

Каждый из этапов литературной деятельности Толстого отмечен своими ясно выраженными особенностями. В его произведениях разных периодов выявляются существенные различия, касающиеся не только стиля, но и принципов творчества. Все это, однако, не дает оснований не видеть того, что сближает его произведения различных периодов. Замечательная мысль Ленина о том, что в творчестве Толстого отразилась эпоха 1861—1905 годов, эпоха подготовки первой русской революции, подчеркивает определенное внутреннее единство художественных исканий писателя.

Неверно, что Толстой после идейного перелома полностью отказался от открытых им до того принципов поэтического творчества. Этого не могло быть хотя бы уже потому, что и самый перелом в мировоззрении художника подготовлялся длительное время. Идеи, творческие приемы, характерные для Толстого восьмидесятых — девятисотых годов, формировались постепенно, накоплялись в его произведениях предшествующего периода. Важнейшие творческие завоевания, достигнутые писателем до идейного перелома, были достаточно широко использованы в его поздних произведениях. И вместе с тем они были обогащены новыми открытиями, новыми средствами художественной выразительности.

Реализм Толстого отличают поразительная эпическая широта и глубочайшая обрисовка внутреннего мира человека, бесстрашное обличение социального зла и раскрытие высоких нравственных требований, тех подлинно человеческих принципов, которые должны быть основой жизни общества. Все эти

начала существуют в произведениях писателя не отдельно друг от друга, не изолированно, а в живой, подвижной взаимосвязи. Необыкновенная сила, масштабность художественных обобщений Толстого, его исключительное умение слить воедино большое и «малое» позволили с полным основанием охарактеризовать его творчество как эпос нового времени.

Оценивая эпические начала творчества Толстого, известный историк русской литературы Д. Н. Овсянико-Куликовский писал: «Все, что историки называют великим, знаменательным, исторически-важным, «делающим эпоху», великий художник считает ничтожным, раздутым, показным. «Герои» истории, «герои» войны и мира развенчиваются. Из них выделяется и возводится на пьедестал только один — Кутузов — за то, что ничего не делает. Все, которые что-нибудь делают, которые действуют, выступают, как вожди, инициаторы, полководцы, реформаторы, все они — не «настоящие» люди, а какие-то фигляры, интриганы, пошляки, ничтожества»[1]. Глубокое недовольство либерально настроенного ученого вызывали низвержение признанных кумиров, критика писателем высших сфер, исторических «героев». «Резкое отрицание всего исторического, официального, показного,— заявлял Д. Н. Овсянико-Куликовский,— всего, фигурирующего на исторической сцене, красной нитью проходит по великой русской эпопее, придавая ей особый характер, если можно так выразиться, *отрицательного, нигилистического эпоса*. Автор «Войны и мира» — большой критик и отрицатель. И в этом его главное отличие от Гомера, он уж потому не Гомер, что ни во что не ставит и порою злорадно развенчивает Агамемнонов, Ахиллов, Аяксов и Гекторов...»[2] То, что Толстой «большой критик и отрицатель»,— это несомненно, но столь же несомненно и то, что он не был создателем отрицательного, нигилистического эпоса, ибо главным, определяющим в его творчестве были поиски путей возрождения человечества.

Развитие идей обновления мира означало смелую переоценку социальных, исторических, духовных ценностей, критический пересмотр всего того, что составляет содержание жизни общества, и одновременно с тем показ истинно человеческих стремлений, народных идеалов. Отсюда и возникает необыкновенный размах эпического творчества Толстого. Судьбы народные, отражение самых различных сторон социальной действительности,

[1] Д. Н. Овсянико-Куликовский, Лев Николаевич Толстой. Очерк его художественной деятельности и оценка его религиозных и моральных идей, СПб. 1911, стр. 18.
[2] Там же, стр. 19.

частной жизни людей, обрисовка общественных, государственных порядков, философских, нравственных исканий, быт, социальная психология, духовный мир представителей разнообразных слоев общества — все это вобрали в себя художественные произведения Толстого.

Писателю, отличавшемуся своей постоянной устремленностью в будущее, было свойственно острое чувство социального зла. Художник эпического склада, Толстой был великим обличителем и протестантом, восставшим против лжи и несправедливости собственнического общества. «Непохожесть» на Гомера, о которой писал Д. Н. Овсянико-Куликовский, никак не может умалить замечательных качеств Толстого как одного из самых выдающихся создателей эпоса нового времени. В том-то и дело, что без развенчания современных Агамемнонов было невозможно воплощение в литературе глубоких стремлений современной эпохи.

Оценивая раннее творчество Толстого, Н. Г. Чернышевский проницательно отметил высоту нравственного чувства, выраженного в рассказах и повестях писателя, нравственного чувства, которое ясно проявляется в обрисовке героев, их стремлений и дел. Эта особенность присуща не только ранним произведениям Толстого: по-разному она находит свое выражение в его художественных созданиях различных периодов. Нравственный критерий входит в образное содержание лучших творений писателя не в качестве дидактического императива, не в виде абстрактных логических категорий, он раскрывается как определенный взгляд на жизнь человека и общества. Мысли о высоком призвании человеческой личности, идеи служения справедливости, благу других людей составляют исходный момент оценки героев; они выражаются не в моралистических сентенциях (хотя в некоторых произведениях писателя мы встречаемся и с этим), а в трезвом, правдивом изображении их духовного развития, их исканий. Именно поэтому нравственное чувство не обособлено ни от эпического повествования, ни от обличительных начал творчества Толстого, ни от его углубленного психологизма.

Наиболее примечательную черту художественного метода Толстого обычно видят в его новом, глубоко оригинальном способе воссоздания духовного мира людей, в силе проникновения в тайны человеческой души, в тонкости и поразительной правдивости его психологического анализа. Громадные завоевания Толстого как художника-психолога совершенно несомненны, но ограничить этим новизну, своеобразие его творческих принципов, на наш взгляд, никак невозможно. Место

Толстого в русской и мировой литературе определяется отнюдь не только тем вкладом, который он внес в изображение человеческой психологии. Никак нельзя игнорировать другие, не менее важные стороны его произведений, и прежде всего их эпическую объемность. И сами истоки психологизма Толстого отчетливее выявляются, если учитывать то, что Белинский называл пафосом творчества.

Идеи возрождения человека, народа, человечества, которые, по нашему мнению, и составляют пафос творчества Толстого, означали не только пересмотр общественных, исторических ценностей, но и самое пристальное внимание к внутреннему миру человека. Начиная со своих ранних повестей писатель глубоко и всесторонне исследовал возможности человеческой личности, ее способности к духовному росту, возможности ее приобщения к высоким целям человеческого бытия. Писателя постоянно привлекали к себе живые, естественные человеческие чувства, он рисовал их сложное развитие, их внутренние взаимосвязи. Но с тем же постоянством Толстой развенчивал всякую подделку, всякую имитацию человеческих переживаний, благородных стремлений. Он был непримиримым врагом всего ложного и фальшивого, и это ложное, ненастоящее писатель обнажал, воссоздавая во всей истине действительность, внутренний мир людей.

II

В письме к П. Д. Боборыкину (1865 год) Толстой заявлял: цель художника заключается в том, «чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях» (61, 100). Безграничное богатство жизни для писателя было неотделимо от ее вечного движения. Глубокое ощущение непрестанных изменений мира и человека было характерной особенностью Толстого-художника. В дневнике позднего периода Лев Николаевич записал: «Нет ничего stable в жизни. Всё равно как приспособляться к текущей воде. Всё — личности, семьи, общества, всё изменяется, тает и переформировывается, как облака. И не успеешь привыкнуть к одному состоянию общества, как уже его нет и оно перешло в другое» (52, 68). К этой мысли писатель возвращается неоднократно. «Всё движение,— отмечает он.— Человек сам непрестанно движется, и потому все ему объясняется только движением» (53, 195). Быстрая, резкая ломка всех устоев «старой» России, охарактеризованная В. И. Лениным как одна из важнейших черт русской пореформенной действительности, оказала громадное воз-

действие на самый характер восприятия художником явлений жизни.

Процессы социальной трансформации, нередко в их бурном течении, происходили и в предшествующий период на Западе и в России. Еще Гоголь в середине сороковых годов писал: «Все более или менее согласились называть нынешнее время переходным. Все, более чем когда-либо прежде, ныне чувствуют, что мир в дороге, а не у пристани, не на ночлеге, не на временной станции или отдыхе» [1]. Ощущение того, что «мир в дороге», в еще большей степени было свойственно Толстому, художнику более позднего поколения, чем Гоголь, слившемуся на рубеже двух эпох. Действительность открывала гигантскому уму свои сложные превращения. Она формировала и его взгляды на эти процессы, и принципы его художественного мышления.

Движение жизни для Толстого было неотделимо от человеческого освоения мира. Свою творческую деятельность писатель начал с показа формирования личности, с характеристики процесса познания ребенком, отроком, юношей окружающей жизни. В повестях «Детство», «Отрочество», «Юность» мы видим расширяющийся в восприятии героя мир. Он не столь еще объемен, как в других произведениях писателя, не очень еще контрастен, но одно из главных его свойств — внутренняя динамичность. Природа, быт, человеческие характеры изображены здесь с точки зрения растущего, переживающего сложные противоречия юного героя; его восприятие жизни сливается со взглядами взрослого, умудренного опытом повествователя. Объективное здесь совмещено с ясно выраженной субъективной тональностью рассказа.

В кавказских новеллах («Набег», «Рубка леса») способ обрисовки людей, жизни существенно изменяется. Герои здесь описываются рассказчиком, который сам, однако, не играет сколько-нибудь заметной роли в развитии действия. Основой повествования становится объективное изображение разнородных характеров, их сопоставление. Рассказчик воссоздает психологический облик героев, очерчивая круг их интересов, показывая их в различных жизненных ситуациях.

Человек и драматические испытания, крупное общественное событие и роль народа — основные темы «Севастопольских рассказов». Общественное событие выступает здесь как главное динамическое начало, как определяющий фактор развития дей-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, Изд-во АН СССР, 1955, стр. 455.

ствия. Люди в «Севастопольских рассказах» рисуются в свете больших и острых конфликтов. Участие в событии, отношение к происходящему и открывает характеры действующих лиц, их внутренний мир. Большим творческим завоеванием Толстого в «Севастопольских рассказах» было создание образа коллективного героя. Изображая человека в трудных испытаниях, показывая влияние на него драматических событий, Толстой подвергает углубленному анализу духовный мир героев, существенную роль в обрисовке которого играют внутренние монологи.

В «Севастопольских рассказах», так же как и в кавказских новеллах, Толстой разрабатывал принципы объективного повествования, в котором логика характеров выявляется вне зависимости от позиции повествователя, точки зрения тех или иных действующих лиц. Но, расширяя приемы объективного повествования, писатель в то же самое время стремился к тому, чтобы яснее, резче выявить субъективное начало в художественной структуре произведения.

Тяготение к субъективности как составному элементу повествования было не случайным, оно довольно широко отразилось в русской литературе первой половины XIX века. Белинский видел в этом явлении одну из особенностей нового реалистического направления в литературе, одну из форм выражения художником своего отношения к жизни, к описываемым событиям и лицам. В. Боткин в письме к Белинскому отмечал: «Субъективное *я*, столь долгое время скованное веригами патриархальности, всяческих авторитетов и феодальной общественности — впервые вырвалось на свободу» [1]. В прозе Гоголя, Лермонтова, Герцена, Тургенева субъективность выражалась в виде авторских отступлений, в форме лирического тона повествования. Углубляя субъективный элемент, придавая ему новую форму, Толстой, в отличие от этих писателей, переносит его в сферу мировосприятия героев, сохраняя вместе с тем его конструктивное значение для повествования в целом.

Автор «Севастопольских рассказов» ищет художественные средства не только для характеристики разного отношения героев к действительности, но и для изображения широких процессов жизни в свете понимания их действующими лицами. В «Севастополе в августе» писатель впервые реализовал принцип показа событий сквозь субъективную призму восприятия несхожих между собой характеров — братьев Козельцовых. Суть дела, однако, заключается не только в разности самих

[1] См. В. Г. Белинский, Письма, т. II, СПб. 1914, стр. 418.

характеров, но раньше всего в различии их отношения к войне. Оно и определяет взгляд на происходящее, его оценку. Трезвый, аналитический тон отличает рассказ о том, что изображено через восприятие Козельцова-старшего. Столкновение между иллюзиями и суровой действительностью выдвигается на первый план при описании явлений, свидетелем которых стал Козельцов-младший. Внутреннее переключение повествования из одного эмоционального плана в другой, их сложное сочетание дают возможность Толстому необыкновенно сильно отразить как драму героев, так и стремительное развитие событий, ярко запечатлеть фигуры эпизодических действующих лиц.

В произведениях, созданных в период между «Севастопольскими рассказами» и «Войной и миром», Толстой развивает различные способы изображения жизни — принципы «прямого» авторского повествования со сложными сопоставлениями, форму рассказа героев о себе, о событиях своей жизни, способы повествования, в которых объективная реальность характеризуется с точки зрения тех или иных действующих лиц произведения. В «Утре помещика» деревня, крестьяне изображены через восприятие их Нехлюдовым, героем, который хочет знать истинное положение вещей. Повествование развивается здесь как последовательное описание открытия Нехлюдовым неизвестных ему сторон жизни. Смелый реализм социальных, психологических характеристик не только находит себе опору в стремлении героя к правде, но и осуществляется в значительной мере посредством передачи его впечатлений, его понимания людей и жизненных обстоятельств. В «Альберте» осуществлен своеобразный сплав прямого авторского повествования и описания того, как воспринимает Альберта, его поведение Делесов.

«Люцерн», «Метель», «Семейное счастие» — произведения, в которых рассказ ведется от лица героя. Повествование окрашено его субъективным ощущением мира. После трилогии форма эта у Толстого претерпевает заметные изменения, приобретает новые черты. В «Люцерне» характеристика людей, события, потрясшего героя, сливается с его взволнованной исповедью, гневным осуждением капиталистической цивилизации. «Метель» строится как своеобразный психологический этюд, в центре которого находится драматический эпизод из жизни рассказчика. Повесть «Семейное счастие» отличается мягкостью тонов, лиричностью и в то же время детальностью изображения внешнего мира. Героиня повести, передающая историю своей любви, историю семейных отношений, часто включает в свой рассказ описания окружающей среды.

Формы прямого авторского повествования писатель использует в рассказах «Два гусара», «Три смерти», повестях «Поликушка», «Казаки». «Два гусара» и «Три смерти» построены на отчетливо выявленных психологических параллелях, в «Поликушке» основное место занимают параллели социальные, конфликт, показывающий обесценение человеческой личности. Внутренний пафос названных произведений — отражение процессов исторической смены явлений, законов, которым подчинена жизнь людей. Отсюда и та ясно выраженная «объективность» повествования, в которую иногда, как, например, в «Двух гусарах», вкрапливаются живые авторские интонации.

С еще большей отчетливостью тяготение к объективности — на этот раз народно-эпического склада — обнаруживается в «Казаках». В письме П. В. Анненкову (1857 год) Толстой сообщал о своих трудных поисках при создании «Казаков» основного тона авторского рассказа. «Ту серьезную вещь, про которую я вам говорил как-то, я начал в 4-х различных тонах, каждую написал листа по 3 — и остановился, не знаю, что выбрать или как слить, или должен я все бросить. Дело в том, что эта субъективная поэзия искренности — вопросительная поэзия,— и опротивела мне немного и нейдет ни к задаче, ни к тому настроению, в котором я нахожусь» (60, 182). Говоря о субъективности, писатель, судя по всему, имел в виду свою трилогию, и в частности «Юность», «первая половина» которой незадолго до письма П. В. Анненкову была закончена и опубликована. В задачу, поставленную художником перед собой при работе над «Казаками», входила характеристика законов «естественного» бытия людей в их соотношении с законами природы. Творческие поиски Толстого завершились созданием произведения, отмеченного эпической широтой и ясностью.

Все эти течения, разные формы изображения действительности вливаются, как реки в море, в «Войну и мир». В исторической эпопее Толстой объединил, синтезировал и те способы художественного воссоздания реальных процессов, которые, по признанию самого писателя, развивались под знаком субъективности (но отнюдь не субъективизма), и весьма дифференцированные приемы «объективного» повествования, и принципы обрисовки окружающего мира с точки зрения действующих лиц художественного произведения. Синтез этот оказался возможным потому, что отдельные способы изображения жизни в произведениях раннего Толстого, при всем их различии, возникали как средства раскрытия ее богатства и сложности.

Ромен Роллан писал: «...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]. Движение народов, движение истории и судьбы отдельных личностей в эпопее Толстого тесно переплетаются между собой. Исторические события привлекали внимание писателя не своей внешней, официальной стороной, а теми реальными действиями, мыслями, переживаниями, которые отличали людей, участвовавших в них, так или иначе соприкасавшихся с ними. Писатель широко показал человеческое восприятие событий. И оно отнюдь не однозначно. В эпопее рисуется множественность связей действующих лиц с историческим процессом, в ней открывается множественность восприятий ими движения истории.

В своих творческих исканиях Толстой неизменно опирался на опыт предшествующей литературы, но, как всякий подлинный художник-новатор, никогда не ограничивался им. Пафос реалистической литературы первой половины XIX века заключался в широком изображении действительности, в выявлении ее движущих начал. Отвергая уход в мир желаемого, в мир романтической мечты, писатели-реалисты с громадной художественной силой рисовали сложные процессы жизни, ее противоречия. Но как раз обнажение этих противоречий и обусловило своеобразный характер отношений героя и общества. Столкновение личности с конкретной исторической действительностью, которая все более ясно открывала свои глубокие изъяны, было в центре внимания многих писателей-реалистов. Эта конкретная историческая действительность нередко подменяла мир в целом; она выступала как нечто противостоящее герою, часто как источник его бедствий, страданий.

В «Войне и мире» жизнь показана развивающейся вне воли и желаний отдельных людей; развивается она по своим, хотя еще и не познанным людьми, законам. Но действительность, по мысли Толстого, существует не только вне человека, но и для человека. И эта вторая сторона отношений личности и мира занимает в исторической эпопее, так же как и в других произведениях писателя, очень важное место. Толстой необыкновенно ярко охарактеризовал освоение человеком богатств окружающего мира, его любовь к жизни, земным радостям, красоту человеческих чувств, выражающих «естественность» и полноту бытия.

---

[1] Ромен Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 2, Гослитиздат, М. 1954, стр. 266.

Такого рода подход к действительности не помешал писателю рельефно показать социальную косность, эгоизм праздности, буржуазный индивидуализм. Широко рисуется в «Войне и мире» отход передовых людей эпохи от господствующих форм жизни, поиски новых, подлинно человеческих отношений.

Отражение действительности не только как начала, противостоящего стремлениям личности, но и как объекта человеческого освоения, источника духовного богатства людей, показ не только корысти, эгоизма, но и возможностей обновления человека, раскрытие силы народа, его решающей роли в историческом процессе — все это характеризует художественное новаторство Толстого, особенности эпического изображения жизни в «Войне и мире».

Так много сделавший для теоретического осмысления литературных жанров, В. Г. Белинский однажды заметил: «...не знаменитое событие, а дух народа или эпохи должен выражаться в творении, которое может войти в одну категорию с поэмами Гомера» [1]. Если не иметь в виду эстетическую норму, устанавливаемую в этом высказывании («в одну категорию с поэмами Гомера»), а брать данное суждение со стороны выдвигаемых в нем признаков художественной эпопеи,— приходится признать, что противопоставление знаменитого события духу народа не является справедливым.

В «Войне и мире», так же как и в «Севастопольских рассказах», дух народа Толстой отразил, воссоздавая развитие крупных общественных событий. Но отсюда вовсе не следует, что описание их составляет неотъемлемую особенность эпоса нового времени. Такого рода освещение жизни отсутствует и в «Анне Карениной» и в «Воскресении». И это, однако, не лишает названные романы их подлинно эпической масштабности. Сила Толстого-художника заключалась в том, что эпическое творчество его органически связано не только с обрисовкой знаменитых исторических событий, но и с глубоким отражением знаменательных общественных процессов. Эпическая объемность в «Анне Карениной» имеет своим истоком яркую характеристику соприкасающихся и перекрещивающихся между собой разных сфер жизни. Основные герои романа поставлены в такое положение, когда они вступают во взаимодействие с различными социальными явлениями. Обрисовка каждого из основных героев произведения открывает сложную систему жизненных отношений; изображение их судьбы вводит в роман

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 406.

большое число действующих лиц, характеров, очерченных с глубокой типической обобщенностью. Нравственные искания героев «Анны Карениной» не только расширяют самый круг явлений, изображенных в романе, но проливают яркий свет на процессы, происходящие в действительности, помогают понять их содержание, их смысл.

В «Воскресении» личность, стремящаяся найти себе место и дело в обществе, значительно резче, чем действующие лица «Войны и мира», «Анны Карениной», выражает свое отношение к господствующему порядку вещей. Герой романа соприкасается с полярными процессами социальной жизни, наблюдает ее от петербургских великосветских салонов до нищей крестьянской избы, он видит утопающих в роскоши сановников и отверженных обществом — обитателей тюрем, совершает путешествие по стране от Москвы до Сибири, всматриваясь в то, что происходит в России. Возникающая перед читателем грандиозная панорама русской действительности рисуется под определенным углом зрения — поисков справедливости, человечности, решительного осуждения преступной жизни господствующих классов, исходя из тех идей, носителем которых является Дмитрий Нехлюдов. В «Воскресении», так же как и в «Анне Карениной», общий взгляд на мир, широкая идейная концепция сами по себе становятся организующим началом эпически многостороннего изображения социального мира, изображения, которое захватывает глубокие пласты жизни страны, народа.

III

Проблема взаимоотношений личности и общества, занимающая столь большое место в русской и западноевропейской литературе XIX века, помимо того, о чем только что шла речь, имеет и еще одну важную сторону. Права личности, возможности полного раскрытия ее сил, способностей для многих писателей являлись одним из важнейших критериев идейно-эстетической оценки общественной жизни. Оценка эта отчетливо выступает в романах Бальзака, рисующих перевоспитание юного героя в духе буржуазного стяжательства, и в произведениях Флобера, показывающих влияние на человека прозы повседневного буржуазно-мещанского бытия, и в образах лишних людей, созданных Лермонтовым, Герценом, Тургеневым, и в глубоких терзаниях героев Достоевского, вызванных уродством окружающего мира, и во многих других художественных обобщениях, отражающих конфликт личности и общества.

Нередко в центре внимания писателей-реалистов оказывались герои, олицетворявшие собой консервативные формы жизни, как, например, у Гоголя или у Салтыкова-Щедрина. Действительность в произведениях этих писателей освещалась критически, подвергалась обличению с позиций их нравственного, социального идеала. В произведениях критического реализма социальный идеал не всегда был лишь некоей мыслимой, воображаемой нормой. Он получал ту или иную жизненную конкретизацию в образах людей, которые являлись выразителями новых этических, общественных принципов. Эти принципы новых героев чаще всего и составляли исходный момент критического освещения социальной жизни.

Толстой поразительно глубоко отразил сложные искания личности. В его художественных произведениях личность соприкасается с самыми трудными проблемами человеческого бытия, стремясь найти их истинное решение. Писатель горячо осуждал то обесценение человека, которое он так часто наблюдал, ту нивелировку человеческих индивидуальностей, которая стала одним из законов общественной жизни новой эпохи. Оригинальность, самобытность духовного облика личности постоянно привлекала неослабевающее внимание Толстого. Эту духовную самобытность он рассматривал как огромное достоинство человека, как существенную меру его значимости. Толстой охарактеризовал разные формы сознания личности, в том числе и предельно индивидуалистические. Однако своеобразная черта его как художника состоит в том, что личность, ее стремление найти и выразить себя не является для него единственной мерой вещей.

В отличие от ряда своих предшественников, Толстой выдвигает широкие критерии для оценки деятельности самой личности. Такого рода критериями оказываются жизнь, ее развитие, служение личности общему благу людей. Оба эти начала писатель рассматривал как явления, тесно соприкасающиеся между собой. Рисуя человека в его соотношении с социальными процессами, Толстой обнажал иллюзии и заблуждения, господствующие в обществе, предвзятость мысли и ложь, суеверия и сознательное искажение истины. Для произведений Толстого очень характерны конфликты героев не только с социальными нормами, но и с развитием действительности в широком смысле слова, и как раз нормы эти нередко характеризуются в свете непрерывных ее изменений.

В разные периоды творчества писатель изображал столкновение заскорузлого догматизма, доктринерства, казенного мышления с богатством, многоликостью жизни. Среди его героев мы часто встречаем людей умозрительно-схоластического склада,

людей, которые либо свысока, пренебрежительно оценивают «эмпирию», либо страшатся ее. К ним относятся прежде всего те, кто хочет направлять ход событий, оставаясь в стороне от них. В «Войне и мире» Толстой высмеял жрецов войны — Вейротера, Пфуля, убежденных в том, что их доктринерские планы и предначертания определяют развитие истории. Приверженность к теории, ее «чистоте» была доведена Пфулем до высшего предела. «Пфуль был одним из тех теоретиков, которые так любят свою теорию, что забывают цель теории — приложение ее к практике; он из любви к теории ненавидел всякую практику и знать ее не хотел. Он даже радовался неуспеху, потому что неуспех, происходивший от отступления в практике от теории, доказывал ему только справедливость его теории» (11, 48).

Холодную умозрительность, отрыв от реальной жизни, ее запросов и интересов писатель рисует в образах Кознышева и Свияжского в «Анне Карениной». «Свияжский был один из тех, всегда удивительных для Левина людей, рассуждение которых, очень последовательное, хотя никогда не самостоятельное, идет само по себе, а жизнь, чрезвычайно определенная и твердая в своем направлении, идет сама по себе, совершенно независимо и почти всегда вразрез с рассуждением» (18, 345). Стремление уложить действительность в пункты и параграфы строгой казенной регламентации характеризует и Каренина. Легко, свободно ориентирующийся в бумажных хитросплетениях, он боится «пучины жизни», предпочитая иметь дело с условным отражением реальных процессов и явлений, чем с ними самими; он старался «удержать в себе всякое проявление жизни» (18, 293). Очень характерно в этом плане и изображение Вареньки из той же «Анны Карениной»: «Она была похожа на прекрасный, хотя еще и полный лепестков, но уже отцветший, без запаха цветок... ей недоставало того, чего слишком много было в Кити — сдержанного огня жизни и сознания своей привлекательности» (18, 227).

Восприятие и оценка жизни как критерия человеческого поведения ясно выступает и при обрисовке героев, которые отличаются чистотой, благородством своих стремлений и в то же время преисполнены юношеских иллюзий,— героев, жаждущих легендарного подвига, погруженных в свою мечту. Это можно сказать не только о Козельцове-младшем, но и об Алашнине, молодом офицере из рассказа «Набег», и о Пете Ростове. Так же, как и Козельцову-младшему, Пете война рисовалась в радужных красках. Попав в армию, он был счастлив. Удачная поездка с Долоховым в лагерь французов для разведки еще более усиливает восторженное настроение Пети Ростова. «Он

был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно может быть точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть, глаз огромного чудовища... Что́ бы ни увидал теперь Петя, ничто бы не удивило его. Он был в волшебном царстве, в котором всё было возможно. Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля» (12, 146).

Оставаясь в мире прекрасных видений, Петя Ростов участвует в схватке с французами с ощущением того, что совершается нечто чудесное, движению которого не может помешать никакая сила. Он не хочет, не в состоянии замечать что-либо, кроме жажды подвига. «Подъезжая к воротам, Петя в пороховом дыму увидал Долохова, с бледным, зеленоватым лицом, кричавшего что-то людям». «В объезд! Пехоту подождать!» кричал он, в то время как Петя подъехал к нему.— «Подождать?.. Урааа!» — закричал Петя и, не медля ни одной минуты, поскакал к тому месту, откуда слышались выстрелы...» (12, 149—150). Острота столкновения мечтаний героя с суровой действительностью подчеркнута тем глубоко впечатляющим лаконизмом, с которым написана сцена смерти Пети Ростова.

Иллюзии, заблуждения и невольная ложь находятся рядом друг с другом. Пережитое человеком — сложное и драматическое — при передаче другим людям нередко совершенно непроизвольно приспособляется к привычным и в то же время далеким от истины представлениям, становится совсем непохожим на то, что происходило реально. Эта подмена выразительно предстает в рассказе Николая Ростова друзьям об его участии в Шенграбенском сражении, участии, которое не отличалось особенным геройством. «Ростов был правдивый молодой человек, он ни за что́ умышленно не сказал бы неправды. Он начал рассказывать с намерением рассказать всё, как оно точно было, но незаметно, невольно и неизбежно для себя перешел в неправду... Они ждали рассказа о том, как горел он весь в огне, сам себя не помня, как буря налетал на каре; как врубался в него, рубил направо и налево; как сабля отведала мяса, и как он падал в изнеможении, и тому подобное. И он рассказал им всё это» (9, 295—296). Привычные, сложившиеся взгляды подавляют, стирают правду жизни. Очень близко по своему характеру к рассказу Ростова и описание Пестом — одним из действующих лиц «Севастополя в мае» — своих «геройских» подвигов. Так же как и Ростов, Пест «хвастал невольно», рисуя ход событий в совсем ином виде, чем они были на самом деле.

Отвергая иллюзорные представления о мире, Толстой горячо обличал лицемерие и ложь, сознательное искажение действительности. Тяжело больной герой повести «Смерть Ивана Ильича» ясно ощутил то, что не замечал ранее,— не только равнодушие, но и неприязнь к человеку, старательно прикрываемую словами участия, постоянную фальшь, маскируемую «приличиями». «Ложь, ложь эта, совершаемая над ним накануне его смерти, ложь, долженствующая низвести этот страшный торжественный акт его смерти до уровня всех их визитов, гардин, осетрины к обеду... была ужасно мучительна для Ивана Ильича. И — странно — он много раз, когда они над ним проделывали свои штуки, был на волоске от того, чтобы закричать им: перестаньте врать...» (26, 98).

Настойчивый отказ от истины Толстой рисует в «Хаджи-Мурате», характеризуя Николая I. «Постоянная, явная, противная очевидности лесть окружающих его людей довела его до того, что он не видел уже своих противоречий, не сообразовал уже свои поступки и слова с действительностью, с логикой или даже с простым здравым смыслом, а вполне был уверен, что все его распоряжения, как бы они ни были бессмысленны, несправедливы и несогласны между собою, становились и осмысленны, и справедливы, и согласны между собой только потому, что он их делал» (35, 71—72). Можно было бы привести громадное количество примеров аналогичного характера, но нас интересует сейчас не столько разнообразие форм отрыва от действительности, изображенных Толстым, сколько раскрытие движения жизни как мерила духовных стремлений героев, их поступков.

По мысли писателя, эгоизм праздности, индивидуализм подавляют в человеке естественное восприятие мира, ведут к извращенному его пониманию. И если в «Севастопольских рассказах», «Казаках», «Войне и мире», «Анне Карениной» Толстой охарактеризовал многообразие отношений героев к жизни, проникновенное ее восприятие и иллюзии, стремление к правде и повседневную ложь, то в произведениях позднего периода писатель часто подчеркивал сознательное искажение действительности, совершаемое людьми привилегированной среды, те «обманы», в которых непосредственно заинтересованы господствующие классы общества. «Жить остается накоротке,— записал Толстой в своем дневнике 28 октября 1895 года,— а сказать страшно хочется так много: хочется сказать и про то, во что мы можем, должны, не можем не верить, и про жестокость обмана, которому подвергают сами себя люди — обман экономический,

политический, религиозный... и про брак, и про воспитанье. И про ужасы самодержавия» (53, 67).

Ложные представления о величии господ, о том, что власть правящих классов извечна и священна, что частная собственность является неизменной и столь же священной основой жизни общества,— представления, каждодневно внушаемые народу, были, по убеждению писателя, одним из величайших препятствий на пути к освобождению личности и народа. Господа неизменно стремятся предстать поборниками справедливости, гуманности, прогресса, являясь их непримиримыми врагами.

Рядом с обманами Толстой в поздний период своей литературной деятельности ставил соблазны, увлекающие людей, и прежде всего соблазны эгоистического, освобожденного от труда и настоящих обязанностей существования. Но и здесь в своеобразном виде представал основной толстовский принцип изображения человека.

Об этом очень хорошо сказано в одной из дневниковых записей Льва Николаевича: «Обманы — это то, что принимает подобие жизни, соблазны — это то, что отвлекает силы жизни» (52, 145). М. Горький справедливо называл Толстого великим разрушителем лжи. Решительный отказ от заблуждений цивилизованного общества автор «Воскресения» считал необходимым условием роста нового человека, возникновения новых социальных отношений.

Выявление истинного, человеческого и изображение вечного движения жизни для писателя были тесно связаны между собою. «С некоторого времени,— писал Толстой в конце пятидесятых годов,— всякий вопрос для меня принимает громадные размеры... Теперь при каждом новом предмете и обстоятельстве я, кроме условий самого предмета и обстоятельства, невольно ищу его место в вечном и бесконечном, в истории» (48, 10). Суждение это не только подчеркивает характерное для писателя сопоставление человеческих стремлений с развивающейся жизнью, но и проливает свет на соотношение «естественного» и нравственного, незыблемости этических требований и непрерывного изменения мира.

В. И. Ленин справедливо подчеркивал, что Толстой «допускает только точку зрения «вечных» начал нравственности, вечных истин религии...» [1]. По убеждению писателя, человеку от природы свойственны чувства добра, справедливости; однако

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 101.

условия жизни часто не только не дают возможности развиться этим чувствам, но и заглушают их.

В «Люцерне» Толстой защищал мысль о первобытных инстинктах добра в человеке; ссылаясь на них, он подвергал критике буржуазную цивилизацию. Идея прирожденной доброты в человеке затем в той или иной форме выступает во многих произведениях писателя.

Вечные истины религии, которые выдвигал Толстой в поздний период своей литературной деятельности, нередко оказывали существенное влияние на образное содержание его рассказов и повестей, но чаще всего они вступали в глубокое противоречие с его изображением действительности. Нравственное чувство, нравственный критерий, как они отразились в лучших художественных созданиях писателя, никак не идентичны религиозным идеям. Защищая вечные начала нравственности, Толстой исходил из того, что нравственные требования к человеку — служение добру, служение людям, отказ от эгоистического существования — не являются результатом логических умозаключений или откровения, они вытекают из самого существа жизни.

Полнота ее проявлений, по мысли Толстого, сама по себе представляет великое благо. Однако, помимо этого, движение мира открывает человеку те вечные начала, с которыми должно быть соотнесено существование каждой отдельной личности. Жизнь и правда, правда и добро для Толстого были явлениями очень близкими друг другу. И так же как не может быть подлинной жизни вне движения, ее не может быть и вне правды. Истина не существует помимо добра. В отличие от тех непрерывных изменений, которые совершаются в мире, нравственные нормы как выражение сущности человеческого бытия остаются незыблемыми. Так Толстой устанавливал связи между изменяющимся и постоянным, подвижным и «вечным».

В лучших произведениях писателя торжествовало живое, глубокое восприятие развивающейся действительности. И в последний период литературной деятельности Толстого, когда «вечное» нередко было окрашено в религиозные тона, жизнь не переставала быть для писателя высшим критерием как его собственных общественных, идейных, эстетических устремлений, так и поступков, чувств его героев. В предисловии к собранию сочинений Мопассана писатель заявил: «Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть» (30, 20).

«Воскресение» открывается знаменитыми словами, прославляющими несокрушимость жизни: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изу-

родовать 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 весною даже и в городе» (32, 3).

Отстаивание жизни до последнего дыхания, суровую борьбу за нее писатель великолепно изобразил в «Хаджи-Мурате». Сила Толстого как раз в том и состояла, что, развенчивая ложные представления о жизни, он сам умел, хотя и не всегда, не поддаваться иллюзиям, умел изображать действительность в ее коренных началах.

IV

«Дело искусства,— отмечал Толстой,— отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению — характеры людей; но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы...» (47, 213). Художественное отражение реального мира для Толстого не исчерпывалось изображением человеческих характеров, как таковых; существуют и иные способы воссоздания многоликости жизни — образы событий, народов, природы. Высказывание это для писателя вовсе не случайно. В его произведениях мы находим большое количество картин, рисующих коллективного героя в разных обстоятельствах жизни, сцен, изображающих примечательные события, поток явлений действительности.

Часто сцены эти развертываются вне прямого участия в них основных действующих лиц произведения, вне прямой связи с обрисовкой их судьбы, их психологии. Вспомним, например, описание в «Войне и мире» движения войск перед Аустерлицким сражением, рассказ о сдаче Смоленска, изображение Москвы перед вступлением в нее наполеоновских войск и др. Неся в себе большое содержание, картины эти выполняют самостоятельную идейно-художественную функцию. Нередко массовые сцены у Толстого так или иначе соединяются с изображением судьбы героев, но при этом они сохраняют не только свой особый колорит, но и свой динамический центр, свой «фокус».

Одновременно с тем писатель создает картины «общего плана», в которых действует ряд основных героев произведения, но внутренний их смысл заключен не столько в обрисовке отдельных лиц, сколько в характеристике некоторых общих черт жизни, ее коренных свойств. Это и определяет особый характер такого рода картин, самостоятельное их звучание.

Очень интересно в этом смысле знаменитое описание охоты Ростовых в «Войне и мире». Человек и природа — основной «фокус» этой пространной сцены, занимающей целых четыре главы. Природа здесь не только внешняя среда, в которой живут люди, не только пейзаж, но и тот мир первозданности, мир диких животных, с которым соприкасается человек. Общение с природой, близость к ней, по мысли Толстого, ослабляет воздействие на человека фальшивых условностей повседневного бытия; в нем пробуждаются естественные, «первозданные» страсти. С замечательным мастерством Толстой передает развитие этих страстей. Под пером художника оживает и первозданность самой природы. Матерый волк, заяц, собаки — подобно Холстомеру — становятся своего рода персонажами, поведение которых подробно описывается. Пункт обозрения развивающегося состязания все время меняется, перемещаясь от одного действующего лица к другому.

Азарт борьбы, желание победить зверя захватывает всех участников охоты. У Николая Ростова желание это вызывает в памяти самые острые переживания его жизни, перед которыми оно не только не бледнеет, но представляется ему более значительным, чем то, что он вспоминает. «Мне всегда, и в картах, и на войне, во всем несчастье». Аустерлиц и Долохов, ярко, но быстро сменяясь, мелькали в его воображении. «Только один раз бы в жизни затравить матерого волка, больше я не желаю!» (10, 252). И когда Николай увидал, что собаки затравили волка,— эта минута «была счастливейшею минутою его жизни» (10, 254). Так же, как и все участники охоты, Наташа поддается азарту борьбы, непроизвольно проявляя свой восторг по поводу виденного. «Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала так пронзительно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала всё то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время» (10, 261—262).

В своих отношениях к природе, по мысли Толстого, все люди равны; и если здесь есть различия, то это различия опыта, а не социального положения. В сцене охоты выразительно показано, как совмещаются «первозданные» связи с природой и связи социальные. Перед охотой и во время охоты ловчий Данило с барами держится совершенно независимо, ощущая свое превосходство. «Он снял свою черкесскую шапку перед барином и презрительно посмотрел на него. Презрение это не было оскорбительно для барина: Николай знал, что этот все презирающий

родовать 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 весною даже и в городе» (32, 3).

Отстаивание жизни до последнего дыхания, суровую борьбу за нее писатель великолепно изобразил в «Хаджи-Мурате». Сила Толстого как раз в том и состояла, что, развенчивая ложные представления о жизни, он сам умел, хотя и не всегда, не поддаваться иллюзиям, умел изображать действительность в ее коренных началах.

IV

«Дело искусства,— отмечал Толстой,— отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению — характеры людей; но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы...» (47, 213). Художественное отражение реального мира для Толстого не исчерпывалось изображением человеческих характеров, как таковых; существуют и иные способы воссоздания многоликости жизни — образы событий, народов, природы. Высказывание это для писателя вовсе не случайно. В его произведениях мы находим большое количество картин, рисующих коллективного героя в разных обстоятельствах жизни, сцен, изображающих примечательные события, поток явлений действительности.

Часто сцены эти развертываются вне прямого участия в них основных действующих лиц произведения, вне прямой связи с обрисовкой их судьбы, их психологии. Вспомним, например, описание в «Войне и мире» движения войск перед Аустерлицким сражением, рассказ о сдаче Смоленска, изображение Москвы перед вступлением в нее наполеоновских войск и др. Неся в себе большое содержание, картины эти выполняют самостоятельную идейно-художественную функцию. Нередко массовые сцены у Толстого так или иначе соединяются с изображением судьбы героев, но при этом они сохраняют не только свой особый колорит, но и свой динамический центр, свой «фокус».

Одновременно с тем писатель создает картины «общего плана», в которых действует ряд основных героев произведения, но внутренний их смысл заключен не столько в обрисовке отдельных лиц, сколько в характеристике некоторых общих черт жизни, ее коренных свойств. Это и определяет особый характер такого рода картин, самостоятельное их звучание.

Очень интересно в этом смысле знаменитое описание охоты Ростовых в «Войне и мире». Человек и природа — основной «фокус» этой пространной сцены, занимающей целых четыре главы. Природа здесь не только внешняя среда, в которой живут люди, не только пейзаж, но и тот мир первозданности, мир диких животных, с которым соприкасается человек. Общение с природой, близость к ней, по мысли Толстого, ослабляет воздействие на человека фальшивых условностей повседневного бытия; в нем пробуждаются естественные, «первозданные» страсти. С замечательным мастерством Толстой передает развитие этих страстей. Под пером художника оживает и первозданность самой природы. Матерый волк, заяц, собаки — подобно Холстомеру — становятся своего рода персонажами, поведение которых подробно описывается. Пункт обозрения развивающегося состязания все время меняется, перемещаясь от одного действующего лица к другому.

Азарт борьбы, желание победить зверя захватывает всех участников охоты. У Николая Ростова желание это вызывает в памяти самые острые переживания его жизни, перед которыми оно не только не бледнеет, но представляется ему более значительным, чем то, что он вспоминает. «Мне всегда, и в картах, и на войне, во всем несчастье». Аустерлиц и Долохов, ярко, но быстро сменяясь, мелькали в его воображении. «Только один раз бы в жизни затравить матерого волка, больше я не желаю!» (10, 252). И когда Николай увидал, что собаки затравили волка,— эта минута «была счастливейшею минутою его жизни» (10, 254). Так же, как и все участники охоты, Наташа поддается азарту борьбы, непроизвольно проявляя свой восторг по поводу виденного. «Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала так пронзительно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала всё то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время» (10, 261—262).

В своих отношениях к природе, по мысли Толстого, все люди равны; и если здесь есть различия, то это различия опыта, а не социального положения. В сцене охоты выразительно показано, как совмещаются «первозданные» связи с природой и связи социальные. Перед охотой и во время охоты ловчий Данило с барами держится совершенно независимо, ощущая свое превосходство. «Он снял свою черкесскую шапку перед барином и презрительно посмотрел на него. Презрение это не было оскорбительно для барина: Николай знал, что этот все презирающий

и превыше всего стоящий Данило все-таки был его человек и охотник» (10, 245). И когда старик Ростов пропускает волка, Данило бросает по его адресу веское, презрительное ругательство. «И как бы не удостаивая сконфуженного, испуганного графа дальнейшим разговором, он со всею злобой, приготовленною на графа, ударил по ввалившимся мокрым бокам бурого мерина и понесся за гончими. Граф, как наказанный, стоял оглядываясь и стараясь улыбкой вызвать в Семене сожаление к своему положению» (10, 251). Сцена охоты, с ее внутренними пересечениями социального и «естественного», была важна Толстому в качестве самостоятельного элемента повествования для характеристики одной из сторон человеческой жизни и психологии. Не случайно сцена эта находится в «соседстве» с главой, посвященной пребыванию Ростовых у дядюшки, главой, рисующей проникновенное восприятие Наташей народной культуры.

Выясняя особенности толстовских картин общего плана, целесообразно рядом с описанием охоты проанализировать сцены иной тональности — в той же «Войне и мире», например, те, которые рисуют Москву перед вступлением в нее французов. Сцены эти не объединены каким-либо сюжетным «ходом». Любой сюжетный поворот при изображении столь значительного для всей эпопеи события казался бы искусственным, нарочитым, мельчил бы большую тему. По этой же причине, надо думать, Толстой не ставил здесь в центре повествования одного или даже нескольких действующих лиц романа, добиваясь выразительности, художественного единства другими средствами. Но тут как раз и пролегал путь наибольшего сопротивления, путь, открывающий совершенное эпическое мастерство Толстого.

Художник решительно отказался от описательно-хроникального воссоздания событий. Москва в дни грозных испытаний показана с различных точек зрения. Позиции «наблюдения» не только внешне, но и внутренне существенно отличаются одна от другой. Однако потоки света, с разных сторон освещающие события, соединяются в общем фокусе.

Картины города перед вступлением в него французов возникают сначала при изображении семьи Ростовых, их приготовлений к отъезду. «Ростовы до 1-го сентября, т. е. до кануна вступления неприятеля в Москву, оставались в городе» (11, 300). В описание тех волнений и забот, которыми захвачена семья Ростовых, включается и рассказ о жизни Москвы, настроениях ее жителей. «Каждый день в Дорогомиловскую заставу ввозили и развозили по Москве тысячи раненых в Бородинском сражении, и тысячи подвод, с жителями и имуществом, выезжали в другие заставы. Несмотря на афишки Растопчина, или независимо от них или вследствие их, самые противуречащие и странные новости передавались по городу... все чувствовали, хотя и не выказывали этого, что Москва непременно будет сдана... Чувствовалось, что всё вдруг должно разорваться и измениться... Москва невольно продолжала свою обычную жизнь, хотя знала, что близко то время погибели, когда разорвутся все те условные отношения жизни, которым привыкли покоряться» (11, 302—303).

И так же как частная жизнь Ростовых рисуется в свете общих интересов, само событие получает определенное освещение при обрисовке частного бытия действующих лиц романа. В этом плане выделены два эпизода — описание Берга, жаждущего приобретений в покидаемой жителями Москве, и сцена, рисующая отношение Наташи Ростовой к раненым. Эпизоды эти сближены между собой по времени и противопоставлены по своему внутреннему содержанию. Но то и другое — это проекции «частного» бытия героев на общее развитие событий.

Небольшая глава, посвященная Пьеру, отделяет описание отъезда Ростовых от сцены, рисующей Наполеона на Поклонной горе. И здесь открывается новый взгляд на события, на жизнь большого города. Столкновение с тревожной неожиданностью — основной тон в развитии темы: Наполеон и Москва. Упоенный успехом покоритель Европы твердо уверен в том, что Москва, а вместе с ней и Россия поставлены им на колени. Но жители столицы не проявляют никакого намерения признать Наполеона победителем, сдаться ему на милость. Описание Москвы здесь в известной мере, так же как и при изображении семьи Ростовых, входит в рассказ о Наполеоне, о его ожиданиях депутации. «Москва между тем была пуста. В ней были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей, но она была пуста. Она была пуста, как пуст бывает домирающий, обезматочивший улей» (11, 329). Сравнение города с ульем, покинутым пчелами, развернуто в широкую картину запустения, постепенного замирания жизни. Но именно это обстоятельство и поражает Наполеона. «Москва пуста! Какое невероятное событие!» — говорил он сам с собой» (11, 331). Угасание жизни города рисуется здесь как своеобразное выражение народной силы, народного патриотизма.

Последующие главы романа по времени действия предшествуют рассказу о Наполеоне, и в этом есть своя внутренняя логика. Если сцена с Наполеоном открывает непримиримость к завоевателям, нежелание населения города признать их власть, то в массовых картинах, изображающих город перед вступлением в него французов, преобладает тема разрушения постоян-

ных жизненных связей. Отказываясь от любых форм и видов парадности в освещении исторической действительности, Толстой рисует и солдат, занимающихся мародерством, и купцов, охваченных страхом за свое имущество, и пьяный разгул фабричных, и толпы людей, взволнованных происходящим, жаждущих узнать правду.

За всем этим ясно проступает неприязнь простого человека к «хозяевам» разных ступеней и рангов. «У угла Маросейки, против большого с запертыми ставнями дома, на котором была вывеска сапожного мастера, стояли с унылыми лицами человек двадцать сапожников, худых, истомленных людей в халатах и оборванных чуйках.

— Он народ разочти как следует! — говорил худой мастеровой с жидкой бородой и нахмуренными бровями.— А что ж он нашу кровь сосал, да и квит. Он нас водил, водил — всю неделю. А теперь довел до последнего конца, а сам уехал» (11, 338).

Острое недовольство людей, вынужденных оставаться в городе, сдаваемом неприятелю, резко выступает наружу. «Что ж, господа да купцы повыехали, а мы за то и пропадаем. Что ж мы собаки, что ль!» — слышалось чаще в толпе» (11, 340).

На фоне распада обычных отношений Толстой иронически рисует деятельность высших кругов, стремящихся подчинить своему влиянию ход событий, настроение простых людей,— деятельность сановных особ, желающих быть воплощением национального духа. В московских сценах большое место занимает рассказ о Растопчине, его фальшивом, демагогическом патриотизме. Образ этот широко развернут как раз в главах, изображающих Москву накануне ее пленения. И здесь выявляется еще один угол зрения на события.

Особенно рельефно тут выступает противоречие между мощным потоком жизни и жалкими потугами «направлять» его, между чувствами народа и крикливой дешевой фразеологией представителей власти. Растопчин стремился возбуждать в народе патриотический дух, но он «не имел ни малейшего понятия о том народе, которым он думал управлять» (11, 342). Постоянно прибегая ко лжи, он сам оказывается в плену собственных измышлений. И «когда событие принимало свои настоящие, исторические размеры, когда оказалось недостаточным только словами выражать свою ненависть к французам... когда всё население, как один человек, бросая свои имущества, потекло вон из Москвы, показывая этим отрицательным действием всю силу своего народного чувства: тогда роль, выбранная Растопчиным, оказалась вдруг бессмысленною. Он почувствовал себя вдруг одиноким, слабым и смешным, без почвы под ногами» (11, 343).

Беспомощность, злоба, страх перед народом толкают Растопчина на то, чтобы ни в чем не повинного Верещагина представить источником всех бедствий, отдать его на растерзание толпы. Рассчитанная жестокость находит свой отклик в стихийной возбужденности растерянных, озлобленных людей. Но как раз сцена убийства Верещагина наиболее полно открывает пропасть между народом и верхами, между простыми людьми и мнимыми вершителями судеб страны.

Разные точки зрения на историческое событие в данном случае не противостоят одна другой; каждая из них дополняет остальные; они сливаются в нечто целое, образуя «фокус» московских сцен «Войны и мира», который и обусловливает их внутреннюю связь, их единство. Принцип, реализованный здесь писателем, в некоторой мере условно можно было бы назвать принципом стереографического, «многопозиционного» изображения жизни. В различных своих модификациях он широко используется Толстым как при характеристике событий, примечательных жизненных явлений, так и при обрисовке отдельных героев. Этот способ изображения действительности — одно из замечательных художественных открытий писателя.

V

Фокус события нередко так или иначе соприкасается с определенным характером, вступает с ним во взаимодействие. Рисуя жизненные явления с различных позиций, разных точек зрения, Толстой одновременно с тем показывает события сквозь призму восприятия отдельных героев. Эта особенность его художественной манеры неоднократно отмечалась исследователями. О ней писали еще Н. Н. Страхов и П. В. Анненков. Но и общее значение этого принципа, и соотношение его с другими чертами толстовского изображения жизни нельзя считать еще в полной мере выясненными. В. В. Виноградов в очень интересной, богатой ценнейшими наблюдениями статье «О языке Толстого» указывает: «...изображение событий с точки зрения непосредственного наблюдателя усиливает и подчеркивает реалистический «тон» и стиль воспроизводимых сцен, создавая иллюзию прямого отражения действительности. Несмотря на субъективную призму персонажа и именно благодаря ей, возрастает «объективная» точность, достоверность изображения» [1]. Как характери-

[1] В. В. Виноградов, О языке Толстого.— «Литературное наследство», № 35—36, М. 1939, стр. 172.

стика одного из проявлений принципа это, несомненно, верно, но этим, на наш взгляд, не ограничивается его применение.

Нередко описание событий с позиций наблюдателя содержит в себе развенчание субъективных представлений, заблуждений героя. В этом случае существенно нарушается иллюзия прямого отражения действительности. Течение жизни освещается вопреки предвзятой точке зрения персонажа; столкновение ее с действительностью составляет один из важных моментов повествования. Мы уже приводили пример, связанный с изображением жизни в «Севастополе в августе». И он отнюдь не единичен.

Отношение очевидца к событиям в произведениях Толстого широко дифференцируется, начиная от полной нейтральности наблюдателя до его страстной, часто неверной оценки явлений жизни. Дифференциация эта открывала перед писателем возможности изображения различных граней как объективного мира, так и субъективного, человеческого восприятия его. В зависимости от целей, которые ставил перед собой художник, он и использовал различные краски своей бесконечно богатой палитры. Образ нейтрального наблюдателя — это как бы следующая ступень вслед за воссозданием фокуса событий, ступень отнюдь не в смысле той последовательности, в которой осуществляются эти приемы эпического изображения действительности, а в плане их внутренней соподчиненности. Фигура нейтрального очевидца чаще всего используется Толстым для изображения потока жизни, независимой от воли героев стихии.

С такого рода повествованием мы встречаемся, например, в главах «Войны и мира», посвященных Смоленску. Смоленские сцены написаны с точки зрения Алпатыча, приезжающего в город с письмом к губернатору. Внутренняя структура и ритм этих сцен, их соотношение с образом очевидца были найдены писателем не сразу. В наборной рукописи романа Алпатыч рисовался человеком, который не просто наблюдает происходящее: события затрагивали его с разных сторон. Рукопись содержала рассказ о реквизиции экипажа Алпатыча для перевозки раненого полковника, о его обращении по этому поводу к военным властям. И самое главное — в рукописном тексте было отчетливо отражено эмоциональное восприятие Алпатычем того, что он видел. Герой выражал свое взволнованное отношение к событиям. «Братцы, отцы родные, защитите Россию православную,— говорил Алпатыч, обращаясь к солдатам и низко кланяясь и крестясь».

В корректуре Толстой подверг смоленские сцены существенной переработке. Раньше всего был изменен образ наблюдателя; ему последовательно придаются черты нейтральности.

В окончательном тексте писатель дает социально-психологическую мотивировку этой позиции героя. «Все интересы жизни Алпатыча уже более тридцати лет были ограничены одной волею князя, и он никогда не выходил из этого круга. Всё, что не касалось до исполнения приказаний князя, не только не интересовало его, но не существовало для Алпатыча» (11, 112). Соответственно с новым отношением героя к событиям изменяется и сама структура смоленских сцен. На первый план выступает изображение самих событий, массы людей, которые затронуты ими.

Оставаясь нейтральным, герой выполняет важную функцию благодаря своей динамической позиции. Он идет как бы навстречу бурному течению жизни, оказывается в его стремнине; перед ним открывается широкое поле наблюдений. Ритм событий постепенно убыстряется, происходит нарастание внутреннего напряжения повествования. Вначале перед героем предстают картины взбудораженной, однако идущей пока по привычной колее жизни. «На другой день Алпатыч надел камзол, который он надевал только в городе, и пошел по делам... За городом с раннего утра слышались выстрелы. С восьми часов к ружейным выстрелам присоединилась пушечная пальба. На улицах было много народу, куда-то спешащего, много солдат, но так же, как и всегда, ездили извозчики, купцы стояли у лавок, и в церквах шла служба. Алпатыч прошел в лавки, в присутственные места, на почту и к губернатору. В присутственных местах, в лавках, на почте все говорили о войске, о неприятеле, который уже напал на город; все спрашивали друг друга, что делать, и все старались успокаивать друг друга» (11, 113).

Картины «полумирного» бытия сменяются драматическими сценами, изображением прихода войны. На улицах Смоленска Алпатыч наблюдает бомбардировку города, ее жертвы. «Опять, но очень близко этот раз, засвистело что-то, как сверху вниз летящая птичка, блеснул огонь по середине улицы, выстрелило что-то и застлало дымом улицу... В то же мгновение с разных сторон жалобно завыли женщины, испуганно заплакал ребенок, и молча столпился народ с бледными лицами около кухарки. Из этой толпы слышнее всех слышались стоны и приговоры кухарки» (11, 117). Алпатыч наблюдает пожар Смоленска, уход войск из города.

Герой улавливает не только общие контуры событий, не только их ритм, ему открываются многие впечатляющие детали жизни. С необыкновенным искусством Толстой насыщает повествование лаконичными, но очень выразительными зарисов-

ками эпизодических героев, которые на короткое время, иногда на несколько секунд, появляются перед взором наблюдателя, создавая впечатление многослойности жизненного потока. Среди тех, кого встречает Алпатыч в Смоленске,— помещики, чиновники, губернатор, солдаты, офицеры, простые люди на улице. Каждый из них, в отличие от наблюдателя, так или иначе выражает свое отношение к происходящему.

Из эпизодических героев в смоленских сценах наиболее широко очерчен образ содержателя постоялого двора — Ферапонтова. Он показан в разных психологических состояниях — тревожного ожидания, в момент, когда возникают неясные надежды на успешную оборону города, и, наконец, охваченный горем, отчаянием. Эмоциональное начало в образе Ферапонтова выражено значительно сильнее, чем во всех других эпизодических фигурах. В этом смысле он представляет собой своего рода психологическую параллель образу Алпатыча. Подчеркивая нейтральность наблюдателя, Толстой рисовал реакцию самых различных людей на события. Так широта восприятия жизни, свойственная очевидцу, соединяется с эмоциональной окраской повествования, а динамическая позиция наблюдателя открывает нам непрерывный поток жизни. В отличие от московских сцен, в главе, посвященной Смоленску, даны не разные точки зрения на события, а разные позиции наблюдателя по отношению к изменяющейся среде.

Та или иная форма субъективности очевидца несет с собой новые взаимодействия его с действительностью, открывает новые возможности художественного отражения жизни. В картинах Бородинской битвы использован образ наблюдателя, но здесь достаточно ясно охарактеризовано отношение его к происходящему. Восприятие Пьером Безуховым Бородина не является, однако, единственной позицией, единственной точкой зрения на крупнейшее историческое событие. В главе девятнадцатой второй части третьего тома «Войны и мира» автор в прямой форме высказывает свои взгляды на Бородинское сражение, на общее соотношение сил русских и французов ко времени битвы: «24-го было сражение при Шевардинском редуте, 25-го не было пущено ни одного выстрела ни с той, ни с другой стороны, 26-го произошло Бородинское сражение. Для чего и как были даны и приняты сражения при Шевардине и при Бородине?» (11, 184). И далее писатель излагает свои суждения об этих исторических событиях.

Авторская точка зрения в известной мере сопоставляется с отношением к будущему сражению ряда действующих лиц — Андрея Болконского, Бенигсена, Кутузова, Наполеона. В беседе

с Пьером накануне Бородина Андрей Болконский заявляет: «...что бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра» (11, 209). Для Бенигсена Бородино — решающий момент в его борьбе с Кутузовым, для Кутузова — ответственный этап в защите родины. Особенно широко изображен в этой связи Наполеон. Писатель не только рассказывает о его поведении накануне Бородина, но и подробно комментирует его диспозиции, развенчивая распространенные представления о решающей роли великой личности в историческом процессе.

Общий ход Бородинского сражения рисуется через восприятие Наполеона, с одной стороны, и Кутузова — с другой. Вспомним резкое столкновение Кутузова с Вольцогеном, утверждавшим, что русские войска разгромлены. Но рядом со всеми этими «позициями», или, точнее, ранее рассказа о них, Толстой описывает восприятие битвы Пьером Безуховым.

Его взгляд на происходящее — взгляд не искушенного в военных делах человека. Но в этом и его преимущество, позволяющее ему со всей непосредственностью чувства откликаться на события. Эмоциональный спектр описаний Бородина значительно сложнее, контрастнее эмоционального тона смоленских сцен, не говоря уже о значении этого исторического события для духовной эволюции героев. В самом начале сражения Безухов любуется красивым зрелищем, которое возникает перед ним, когда он издали наблюдает Бородинское поле. «Войдя по ступенькам входа на курган, Пьер взглянул впереди себя и замер от восхищенья перед красотою зрелища... вся эта местность была покрыта войсками и дымами выстрелов, и косые лучи яркого солнца, поднимавшегося сзади левее Пьера, кидали на нее в чистом утреннем воздухе пронизывающий с золотым и розовым оттенком свет и темные, длинные тени. Дальние леса, заканчивающие панораму, точно высеченные из какого-то драгоценного желто-зеленого камня, виднелись своею изогнутою чертой вершин на горизонте... Везде, спереди, справа и слева, виднелись войска. Всё это было оживленно, величественно и неожиданно» (11, 227—228).

Это эстетическое восприятие драматических явлений служит той отправной точкой зрения, в противоречии с которой выступает подлинный облик события. Ориентир, обозначенный в начале описания, отмечает меру ви́дения героем всего последующего хода сражения. Сам того не подозревая, Пьер оказывается в наиболее важном месте Бородинской битвы. Он не только наблюдает, но и «сопереживает» то, что происходит перед его глазами. Скрытый патриотизм, который Пьер уловил в простых людях накануне Бородина, во время битвы рельеф-

но проявляется в огне боевого подъема, в несокрушимой стойкости русских воинов. Безухов «весь был поглощен в созерцание этого, все более и более разгорающегося огня, который точно так же (он чувствовал) разгорался и в его душе» (11, 235). Своим неискушенным взглядом Пьер понял главное, что определяло ход жестоких столкновений, понял силу тех, кто защищал родную землю.

Бурный поток жизни, захватывающий Безухова, отличается не только стремительностью, исключительным драматическим напряжением, но и постоянными смещениями, сплетением разнородных начал. Так же как и в смоленских сценах, в описании Бородина картины «общего плана» необычайно искусно соединяются с локальными эпизодами и индивидуальными зарисовками участников битвы. Вместе с генералом Пьер едет на передовую линию огня, офицеры и солдаты батареи Раевского — после некоторого скептического отношения к нему — мысленно принимают его в свою семью; Безухов сталкивается с французами, ворвавшимися на батарею Раевского, и т. д. И все это озарено пламенем бушующего пожара, все это предстает в свете грозных испытаний человека.

Испытания эти, жестокая правда войны с особой силой открываются в картине «общего плана», которая завершает главу, посвященную пребыванию Безухова на Бородинском поле. Картины этой не было в наборной рукописи; она написана во время корректурной правки произведения. И это одна из тех замечательных творческих находок, которыми обогатился роман в процессе окончательной его отделки. «Толпы раненых, знакомых и незнакомых Пьеру, русских и французов, с изуродованными страданием лицами, шли, ползли и на носилках неслись с батареи. Пьер взошел на курган, где он провел более часа времени, и из того семейного кружка, который принял его к себе, он не нашел никого. Много было тут мертвых, незнакомых ему. Но некоторых он узнал... Молоденький офицерик сидел, всё так же свернувшись у края вала, в луже крови. Краснорожий солдат еще дергался, но его не убирали.

Пьер побежал вниз...

Но солнце, застилаемое дымом, стояло еще высоко, и впереди, и в особенности налево у Семеновского, кипело что-то в дыму, и гул выстрелов, стрельба и канонада не только не ослабевали, но усиливались до отчаянности, как человек, который надрываясь кричит из последних сил» (11, 238). Красивая панорама, которую наблюдает Пьер в начале сражения, и эта

сцена — крайние точки в его восприятии исторического явления. Он прошел через событие, увидав его изнутри, в его бурном, противоречивом развитии. Наблюдатель и личность, ищущая ответа на сложные вопросы действительности, в образе Безухова выступают слитно. Герой открывает существенные черты исторического явления, но оно, в свою очередь, оказывает громадное влияние на всю его дальнейшую судьбу.

Параллельно с широким использованием образа наблюдателя для изображения исторических событий, потока жизненных явлений Толстой реализует принцип обрисовки отдельных героев через восприятие их другими действующими лицами. И здесь необходимо указать на различные формы применения этого принципа. Нередко целый ряд персонажей рисуется с позиции одного героя. Так, в «Войне и мире» сановно-бюрократический Петербург, такие действующие лица романа, как Аракчеев, Сперанский, Магницкий и другие, показаны через восприятие Андрея Болконского. Болконский не безучастно наблюдает новый для него круг людей, он пристально изучает и оценивает их деятельность, в процессе общения с ними (и прежде всего со Сперанским) он меняет свое отношение к ним.

Одновременно с тем Толстой применяет и способ многосторонней «перекрестной» характеристики действующих лиц. В «Анне Карениной» главная героиня изображена не только посредством прямого авторского повествования, не только через ее внутренние монологи, но и с помощью обрисовки того, как воспринимают и оценивают ее разные люди — Вронский, Долли Облонская, Кити Щербацкая, Константин Левин, Каренин. Каждое из действующих лиц открывает в этой яркой, одаренной натуре что-то новое. И это происходит даже тогда, когда существует предубежденность по отношению к героине. Аналогичный принцип применен и при обрисовке Константина Левина. Авторский рассказ о нем сочетается с передачей восприятия, оценки его другими действующими лицами романа; к их числу относятся Стива Облонский, старики Щербацкие, графиня Нордстон, Кити, Кознышев и т. д. Принцип изображения характеров с позиций разных действующих лиц близок к тому, что мы называем стереографическим, «многопозиционным» изображением жизни.

Среди «позиций», которые использует Толстой при художественном воссоздании явлений действительности, особо должно быть отмечено то восприятие мира, когда известное, обычное для многих людей предстает как странное и непонятное, когда «наивный», детский взгляд на окружающее разру-

шает иллюзии, снимает всякого рода условности, открывая вещи и явления с неожиданной стороны. Этот принцип толстовского отражения жизни был отмечен в свое время В. В. Вересаевым и В. Б. Шкловским. Рассказ о посещении Наташей Ростовой театра, об отношении ее к оперному представлению является одним из ярких примеров творческой реализации названного принципа. «На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашеные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то» (10, 326).

Изображение привычного, «принятого» странным и непонятным в произведениях Толстого встречается часто. Именно в таком духе показаны, например, в «Анне Карениной» — через восприятие Левина — дворянские выборы, которые сопровождаются громадным накалом страстей, бесконечными спорами, сложными тактическими комбинациями, происходящими в то время, когда самый смысл всего этого кипения, цель его оказываются совершенно непонятными. Как нечто странное, чуждое самой природе человека изображены в «Холстомере» частная собственность на землю, собственность, объектом которой оказываются живые существа, в том числе и человек.

Обрисовка необычности и странности привычного нередко обособляется от точки зрения героя, персонажа, становясь элементом прямого авторского повествования. Выразительным примером этого может служить знаменитая сцена богослужения в «Воскресении», где острое развенчание религиозной символики дано в прямом авторском рассказе, насыщенном сатирической патетикой. В «Хаджи-Мурате» мы наблюдаем некий симбиоз прямого авторского повествования и позиции героя. В сцене, изображающей прием в доме Воронцова, точка зрения Хаджи-Мурата на окружающее резко не выявлена и в то же время она обозначена в некоторых деталях описания, в частности в описании жены «сардаря». «На другой день был понедельник, обычный вечер у Воронцовых. В большой ярко освещенной зале играла скрытая в зимнем саду музыка. Молодые и не совсем молодые женщины в одеждах, обнажавших и шею, и руки, и почти груди, кружились в объятиях мужчин в ярких мундирах. У горы буфета лакеи в красных фраках, чулках и башмаках разливали шампанское и обносили конфеты дамам. Жена «сардаря» тоже, несмотря на свои немолодые годы, так

же полуобнаженная, ходила между гостями, приветливо улыбаясь, и сказала через переводчика несколько ласковых слов Хаджи-Мурату, с тем же равнодушием, как и вчера в театре, оглядывавшему гостей» (35, 48).

В произведениях Толстого позднего периода наблюдается, с одной стороны, поляризация разных «позиций», а с другой — ясное выявление одной, главенствующей точки зрения, выраженной в отношении героя к событиям действительности, в его видении мира. Принцип поляризации рельефное отражение получил в «Живом трупе». Дело заключается не только в том, что представления Протасова о жизни, его восприятие человеческих отношений противопоставлены здесь взглядам Каренина, Абрезкова. Своеобразие построения этой драмы состоит в использовании разных взглядов в качестве «позиций» при обрисовке героев пьесы. Взгляды эти не только сталкиваются, но и как бы наслаиваются один на другой. Вначале преобладают представления о жизни Каренина и Абрезкова, но затем все сильнее и сильнее раскрывается «позиция» Протасова, развенчивающая его антиподов.

Ярким примером реализации принципа главенствующей «позиции», выраженной в точке зрения одного из героев произведения, является «Воскресение». Принцип этот не исключает ни авторского «вмешательства» в описание событий, ни других ракурсов обрисовки действующих лиц романа. Единый взгляд на процессы, совершающиеся в жизни, неотделим от того голоса совести, который отчетливо, сильно звучит в произведениях позднего Толстого.

В своеобразной форме принцип главенствующей «позиции» сказывается и во «Власти тьмы». Как мы уже отмечали, в этой пьесе особо подчеркнуто отношение Акима к несправедливости. Находясь в стороне от темных деяний, он горячо оценивает происходящее, стремится воздействовать на других героев пьесы, предостеречь их от роковых шагов; его слова — призыв совести, который писатель постоянно подчеркивает.

VI

Решительный отказ от всякого рода привычных красивостей, от любого вида декоративности, выявление истинного облика вещей — характерные черты толстовского изображения человека и действительности. Писатель был преисполнен глубокого скептицизма по отношению ко всему риторическому, показному. За всем этим он видел реальные — нередко мелкие — стремления и

чувства людей. Толстой любил подчеркивать, что он изображает обыкновенную жизнь, обыкновенных людей.

В своей оценке исключительного, «невиданного», в утверждении обыкновенного как предмета искусства Толстой продолжал традиции, созданные его предшественниками. Гоголь горячо защищал мысль о том, что не облагороженная натура должна стать в центре внимания художника, а повседневная, в том числе и «низкая», действительность. Он заявлял: «...много надо глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания». Развенчанию ложноромантического восприятия жизни Гончаров посвятил свою «Обыкновенную историю». Повседневное бытие человека стало предметом изображения в «Обломове». Обычных людей с их заботами, страстями, конфликты, взятые из «натуры», рисовал в своих пьесах Островский. Подобно своим предшественникам, автор «Войны и мира» отвергал всякое приукрашивание натуры. Но вместе с тем между обыкновенным и будничным он не ставил знака равенства. Если, например, Гоголь рисовал прежде всего характеры мелочные, раздробленные, ту повседневную тину мелочей, которая засасывает человека, то у Толстого на первом плане изображение больших жизненных исканий, живых и ярких человеческих чувств, порывов.

Обыкновенное в понимании Толстого вовсе не исключало высокого, яркого, так же как оно не исключало низменного и подлого. И тогда, когда писатель находил в жизни прекрасное, то это было не нечто противостоящее обычному, а то, что скрывалось в нем и часто трудно было различимо. Толстой не возвеличивал действительности, а искал величие в ней самой. В неприметном и на первый взгляд сером художник открывал большое внутреннее содержание. Ничем внешне не выделяющиеся, на первый взгляд заурядные действующие лица у Толстого обычно и оказываются замечательными людьми, которых отличает сила духа, мужество и самоотверженность. Таковы капитан Хлопов, Тушин, Тимохин, Козельцов-старший и другие толстовские персонажи. Люди, с общепринятой точки зрения мало стóящие, часто рисуются писателем как личности, обладающие высокими душевными качествами. Внешняя непривлекательность у героев Толстого нередко сочетается с их внутренним обаянием, их духовным богатством, как это мы видим, например, в образе Марии Болконской.

В свою очередь, во внешне блестящем, эффектно-парадном, по видимости очень привлекательном писатель часто открывал

мелочное, низменное. И это замечательно охарактеризовано в целом ряде образов, среди которых нельзя не вспомнить Калугина, Гальцина — героев «Севастополя в мае», князя Василия Курагина, Элен Безухову, Бориса Друбецкого, Бетси Тверскую, представителей знати из «Воскресения» — Корчагиных, графа Чарского, сенатора Вольфа и многих других. Толстого не обманывали ни мнимое величие, ни показная мудрость, его не могли ввести в заблуждение ни изощренная поза благородства, ни лицемерие цинизма. Фальшивое, ненастоящее он чувствовал необыкновенно остро и тонко. Совершенно очевидно, что писателя увлекало не просто низведение «высокого» к прозаическому и низменному; он характеризовал то, что стоит на пути утверждения подлинно человеческих форм жизни. С этой точки зрения «исключительное» никак не было обособлено от повседневного. Обычное проявляется и как ужасное и как прекрасное. Развенчивая мнимую красивость, Толстой воссоздавал истинную красоту жизни и человека.

Нельзя признать правильным высказываемое иногда в критических работах положение о том, что Толстой изображал преимущественно обыденные характеры. В набросках предисловия к «Войне и миру» писатель подчеркивал, что «для художника... не может и не должно быть героев, а должны быть люди...» (13, 57). Но это вовсе не значило, что люди, которых рисовал художник, были всегда заурядными, не обладали чертами сильного характера. Напротив того, писателя как раз увлекали натуры яркие, ищущие, «беспокойные». Но, изображая такого рода действующих лиц, он никогда не ставил их на котурны, не «приподнимал» их, а видел во всем их духовном облике реальное, человеческое.

Одну из характерных черт толстовских «беспокойных» героев составляет неприятие ими исхоженных троп в жизни. Вступая в то или иное противоречие с социальным миром, с господствующими воззрениями и нормами, «беспокойные» герои стремятся отыскать свое собственное, новое решение жизненных проблем. Находящийся еще во многом во власти представлений, свойственных «старому» порядку, Нехлюдов из «Утра помещика» тем и интересен, что он не признает уже исхоженных путей и хочет жить, действовать по-своему, не полагаясь на традиционный опыт. Открытая неприязнь ко лжи и лицемерию своей среды, к «признанным» путям в жизни проявляется и в поведении героя «Казаков»: «Оленин жил всегда своеобразно и имел бессознательное отвращение к битым дорожкам. И здесь также не пошел он по избитой колее жизни кавказского офицера» (6, 88).

Глубокий конфликт с застывшими формами жизни, с общепринятыми взглядами раскрывается в образе Пьера Безухова. Вспомним очень важное в этой связи суждение Пьера: «Мы думаем, что как нас выкинет из привычной дорожки, всё пропало: а тут только начинается новое, хорошее» (12, 222). Непохожесть Константина Левина на людей его круга, его отчужденность от них ясно подчеркнута в «Анне Карениной». Своим особым, трудным путем в жизни идет герой «Воскресения» — Дмитрий Нехлюдов. Внутреннюю независимость, оригинальность, отличие от людей окружающей среды Толстой рисует в образах Андрея Болконского, Наташи Ростовой, Анны Карениной и ряда других действующих лиц.

Самобытность «беспокойных» героев, их искания включает в себя не только устремленность к новому, неизведанному, но и жажду «естественных» отношений между людьми, жажду правды и справедливости. Свободный от лжи и эгоизма — «естественный» человек рисовался Толстому всесторонне развитой личностью, высоко ценящей жизнь с ее «существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей» (10, 152). Но эти существенные интересы жизни отнюдь не означали изолированности от общего, от того, что имеет значение для многих людей. Защита неизбитых, неисхоженных путей означала отход от привычно-застойного, косного, в своем конечном итоге она означала разрыв с ложным, с социальной несправедливостью, восприятие принципов народной жизни.

Формы отхода от господствующих установлений, взглядов у Толстого очень разнообразны; разнообразна и мера обособления от них. На известное преодоление заскорузлого, эгоистического подхода к жизни способны не только «беспокойные» герои, но нередко и те действующие лица, которые не захвачены значительными духовными исканиями. В этом смысле писатель не воздвигал неприступной стены между людьми большого внутреннего горения и приземленного существования, проявляющими, однако, в той или иной мере свой особенный взгляд на вещи. Здесь скорее подчеркивалась различная степень духовной зрелости героев, степень преодоления ими социальных норм и традиций.

Даже кажущееся совсем незначительным обособление от привычного, косного может стать, по мысли Толстого, исходным моментом нового развития человеческой личности. Ивану Ильичу во время болезни «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. И его служба, и его устройства жизни, и его семья, и эти интересы общества и службы,— всё это могло быть не то» (26, 110).

Разные формы, разная мера отграничения от узкоиндивидуалистического отношения к жизни выявляются в обрисовке целого ряда нередко очень противоречивых характеров. Это и Турбин-старший с его широкой, размашистой манерой жизненного поведения, с его неприязнью к мелочному скопидомству; это и люди высокой самоотверженности; это и Кутузов, у которого отсутствовал личный подход к событиям, который в действиях своих исходил из широко понятых национальных интересов. Обособление от господствующих воззрений и норм присуще и старому князю Болконскому, в облике которого соединяются черты «крутого» барина и подлинного патриота, властного вельможи и человека смелой и независимой мысли. Моральный кодекс аристократических кругов, общепринятые нормы нарушает Вронский, отказавшийся от служебной карьеры ради личной жизни, ради чувства. Разную степень духовной зрелости Толстой нередко оттенял и при изображении народных героев. Во «Власти тьмы» рядом с Акимом, который, по мысли художника, является носителем высокого нравственного сознания, изображен «заброшенный» человек — Митрич. Он скептически относится к людям, к возможности существования на земле правды, но в нем неожиданно открывается отзывчивая и добрая душа, любовь ко всему живому, к страдающим, обиженным людям.

Отход от привычного, от ложной господствующей морали Толстой часто изображает в виде глубоких душевных переворотов, которые переживают действующие лица под влиянием драматических событий, жизненных конфликтов. Стоит вспомнить Ивана Ильича, Позднышева, Корнея Васильева из одноименного рассказа, Брехунова («Хозяин и работник»), Светлогуба («Божеское и человеческое»), героя «Посмертных записок старца Федора Кузьмича», Нехлюдова, Катюшу Маслову и других толстовских героев, чтобы видеть не только «типичность» для его произведений резких сдвигов в душевной жизни героев, но и неоднородное содержание этих переворотов. Было бы совершенно неправильно унифицировать их. К осознанию несостоятельности «общепринятого», к пониманию неправды и жестокости существующей жизни герои идут своими путями. Каждый из них сталкивается с определенными явлениями действи-

тельности, его волнуют свои жизненные вопросы, хотя в конечных результатах своих исканий они и сближаются между собою.

Нередко высказывается та точка зрения, что детальное описание душевных переворотов — особенность позднего Толстого, особенность, тесно связанная с социально-этическими взглядами писателя периода восьмидесятых — девятисотых годов. Несомненно, что в это время интерес Толстого к кризисным явлениям духовной жизни человека заметно усилился. Однако и до того художник изображал душевные сдвиги, которые являлись этапами на путях познания истины. Вспомним Андрея Болконского, те крутые душевные перемены, которые он переживает неоднократно. Помимо таких важных событий в его жизни, как Аустерлиц, разочарование в государственной деятельности,— «пожар Смоленска и оставление его были эпохой для князя Андрея» (11, 121). Аналогичные душевные перевороты характеризуют и жизненную историю Пьера Безухова, Константина Левина.

Широко пользуясь приемом отграничения героя от косного и недвижного, от хозяйничающего зла, Толстой широко изображал и притяжения, которые заключали в себе привычная, знакомая колея жизни, устоявшиеся отношения, косный социальный порядок. Притяжения эти предстают в своей сложной традиции, начиная с простого и малого. Подчеркивая непроизвольность поведения героини, Толстой пишет о Лизе Болконской: «Маленькая княгиня, как старая полковая лошадь, услыхав звук трубы, бессознательно и забывая свое положение, готовилась к привычному галопу кокетства, без всякой задней мысли или борьбы, а с наивным, легкомысленным весельем» (9, 277).

И если здесь привязанность к привычному выступает лишь как штрих в психологическом портрете героини, то в других случаях свойство это раскрывается как одна из основных черт действующего лица, будь то эпизодический персонаж или центральный герой произведения. Служивший в различных комиссиях, бывавший во всех обществах Петербурга — Бицкий был одним «из тех людей, которые выбирают направление как платье — по моде, но которые поэтому-то кажутся самыми горячими партизанами направлений» (10, 207).

В более широком плане названное качество отражено в образе Облонского. «Степан Аркадьич не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же, как он не выбирал формы шляпы или сюртука, а брал те, которые носят. А иметь взгляды

ему, жившему в известном обществе, при потребности некоторой деятельности мысли, развивающейся обыкновенно в лета зрелости, было так же необходимо, как иметь шляпу» (18, 9).

Притягательная сила и общепринятого, и форм жизни знатных и богатых ярко охарактеризована в образе Селенина из «Воскресения». В юношеские годы Селенин выделялся своими замечательными душевными качествами. Необыкновенно правдивый и честный, он «не на словах только, а в действительности целью своей молодой жизни ставил служение людям. Служение это он не представлял себе иначе, как в форме государственной службы...» (32, 280). Но дело, которым занимался Селенин, не приносило людям той пользы, о которой он мечтал. Надеясь на то, что настоящее служение обществу еще придет, Селенин все больше и больше отдавался очарованию наград, чинов, почестей.

Не имея сил противостоять общественному мнению, соблазнам власти, он втягивается в рутину служебной деятельности, крайне далекой от его прежних намерений, втягивается в ложь, которой пропитана как официальная, так и частная жизнь людей его круга. Для того чтобы не участвовать в этой лжи, надо было «стать в постоянную борьбу со всеми близкими людьми, надо было еще изменить все свое положение, бросить службу и пожертвовать всей той пользой людям, которую он думал, что приносит на этой службе уже теперь и надеялся еще больше приносить в будущем» (32, 282). Но всего этого Селенин и не в состоянии оказался сделать. Под давлением жизненных условий он увязает в том, что сам когда-то признавал чуждым ему; все, что ни делал он, оказывалось «не то».

Привязанность к привычному у героев Толстого выражается отнюдь не только в психологической, моральной сфере, она ясно выявляется и в плоскости социальной, в активной защите существующего порядка вещей.

Вспомним картины чиновного Петербурга в «Воскресении», наблюдения Нехлюдова, касающиеся преследований простых людей, которых «хватали, запирали или ссылали совсем не потому, что эти люди нарушали справедливость или совершали беззакония, а только потому, что они мешали чиновникам и богатым владеть тем богатством, которое они собирали с народа» (32, 300).

С непревзойденным знанием человеческих характеров Толстой запечатлевал не только разные проявления приверженности к старому, не только готовность его защищать, но и лю-

дей, видевших свое главное призвание в жизни в том, чтобы неукоснительно стоять на страже несправедливого порядка вещей, людей, пользующихся для этого самыми жестокими средствами. Галерея типов, в которых преобладает привязанность к общепринятому, несправедливому, еще более обширна, чем галерея героев, в которых открывается обособление их от тех или иных господствующих начал жизни. Притяжения и отталкивания, по мысли Толстого, не существуют изолированно друг от друга, они часто переплетаются, создавая необычайно сложный узор человеческих стремлений, обусловливая необыкновенное многообразие человеческих характеров.

VII

В конспектах к «Войне и миру», набрасывая предварительные характеристики героев, Толстой выделял следующие подразделения: «Имущественное, общественное, любовное, поэтическое, умственное, семейственное». Уже сам по себе этот перечень проекций, в которых должен быть изображен герой, открывает не только широту подхода писателя к человеку, но и специфичность взгляда на его внутренние качества. В этом смысле выделение такой области проявлений индивидуального «я», как «поэтическое», весьма показательно.

Некоторые особенности толстовского изображения персонажей, может быть, яснее всего выступают в этих характеристиках тогда, когда речь идет об отрицательном герое. Вот, например, любопытный эскиз портрета Берга:

«Имущественное. 200 душ у трех братьев. Скуп, расчетлив.

Общественное. Не понимает другого порядка, как настоящий, достойно пролазлив, долг выше всего. Все помнит.

Любовное. Не любит, но жена и в физическом и в общественном смысле нужна.

Поэтическое. Никакого, кроме поэзии правильности и порядка.

Умственное. Логично очень умен, образован в том, что нужно для успеха. Математика, фортификация.

Семейственное. Мать и сестры, которых он содержит, и брат, от которого он отрекся» (13, 16).

Писатель, конечно, не делал из этого перечня «признаков» героя какой-либо догмы, но сама близость эскизов к портрету

показывает, что в своей творческой практике Толстой широко реализовал намеченные проекции. Они, естественно, менялись в зависимости от общего замысла произведения, сказывалась здесь и творческая эволюция художника.

«Люди как реки,— писал Толстой в «Воскресении»,— вода во всех одинакая 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, оставаясь всё между тем одним и самим собою» (32, 194). Эти высказывания писателя нередко истолковываются, с одной стороны, как выражение идей всепрощения, как развитие тезиса «нет в мире виноватых», а с другой — как защита положения о зыбкости, аморфности человеческих характеров. Уже то обстоятельство, что суждения эти вошли в «Воскресение», роман, насыщенный страстным обличением господствующих классов, государственных, общественных порядков,— уже одно это указывает на необоснованность предположений об их тесной связи с идеями всепрощения.

Думается, что неверно оценивать эти мысли и как защиту зыбкости человеческих характеров. Подчеркивая принципиальное, «естественное» равенство людей, писатель обосновывает здесь возможность резких изменений в душевном строе людей, возможность их духовного роста и совершенствования. При комментировании высказываний писателя обычно ограничиваются процитированными выше строками. Но дальше Толстой, в сущности, очень ясно показывает общий смысл своих суждений. «У некоторых людей,— продолжает он,— эти перемены бывают особенно резки. И к таким людям принадлежал Нехлюдов. Перемены эти происходили в нем и от физических и от духовных причин. И такая перемена произошла в нем теперь» (32, 194). Опираясь на реальный материал жизни, Толстой решительно подчеркивал изменчивость человеческих характеров, но изменчивость, текучесть для него никак не была равнозначна аморфности, зыбкости.

В критической литературе о Толстом неоднократно высказывалась та точка зрения, что ясно очерченных характеров в его произведениях почти не существует. С этим соприкасаются и суждения о нетипичности большинства толстовских героев. С особой заостренностью положение это в свое время развивал Б. М. Эйхенбаум. «Не только сюжетология,— писал он,— но и типология Толстого не интересует. Его фигуры крайне индивидуальны — это, в художественном смысле, означает, что

они, в сущности, не личности, а только носители отдельных человеческих качеств, черт, большей частью парадоксально скомбинированных... Личность как психологическое целое в творчестве Толстого, в сущности, распадается»[1]. Суждения эти интересны как пример крайнего выражения мыслей, которые в том или ином виде нередко высказываются и сейчас.

Однако, какое бы значение Толстой ни придавал текучести характеров, совершенно несомненно, что писателя интересовало не их развитие само по себе, а та внутренняя целеустремленность, которую мы можем видеть в любом из его наиболее «подвижных» характеров, таких, как Андрей Болконский, Анна Каренина, Левин, Протасов. И хотя многие из героев Толстого переживают очень сложную эволюцию, они сохраняют свою внутреннюю определенность, обусловленную определенностью их исканий, их отношения к жизни. Личность в произведениях Толстого — отнюдь не простое наименование ряда психических состояний, не простой носитель отдельных человеческих качеств, а та глубокая и сложная человеческая индивидуальность, которая стремится понять окружающий мир, зло, существующее в нем, стремится найти принципы истинно человеческой жизни. Непреклонность в исканиях, страстность в отрицании мелочного, низменного являются ее неотъемлемыми свойствами.

Когда говорят о текучести характеров, изображаемых Толстым, передко забывают о том, что писатель рисовал и характеры недвижные либо мало изменяющиеся. И такого рода персонажей в его произведениях немало. Стоит вспомнить действующих лиц «Воскресения», в том числе таких, как барон Кригсмут или Топоров, образы Воронцова и Николая I из «Хаджи-Мурата», чтобы стало ясным место, которое занимают такого рода образы в творчестве Толстого. Более того, именно тогда, когда писатель развивал свои мысли о текучести характеров, он особенно много уделял внимания как раз изображению героев консервативных, всякого рода «охранителей». Обрисовка недвижных характеров не была чем-то случайным, «побочным» для писателя. Она органически вытекала из тех широких творческих задач, которые ставил перед собой художник. Недвижное открывалось не только в качестве известной меры для сопоставления с изменяющимся, оно существовало как явление жизни, как грозная сила; освобождение из-под ее власти

[1] Б. Эйхенбаум, Молодой Толстой, Пб.— Берлин, 1922, стр. 42.

и было содержанием сложного развития «подвижных» характеров.

Толстой однажды заметил: «Я желал, чтобы судьба ставила меня в положения трудные, для которых нужна сила души и добродетель» (46, 91). Важнейший, с точки зрения писателя, принцип жизни явился одним из принципов изображения его героев. Пристальное внимание художника всегда привлекал человек в трудных обстоятельствах, человек перед лицом сложных испытаний, которые до конца выявляют его душевные качества, его отношение к жизни, к общему благу.

Ставя своих героев перед решением больших проблем человеческого бытия, Толстой видел и всю противоречивость их развития. Выделяя переломные моменты в душевной жизни действующих лиц, художник отнюдь не торопил их в исканиях правды, истины. Толстой не навязывал героям того, что противоречило их природе, их сущности.

Лучшим опровержением мысли о зыбкости характеров в произведениях Толстого служит постоянная забота писателя о воссоздании внутренней логики образов и ее необычайно убедительное раскрытие. Художник следовал за логикой характеров, несмотря на то что это нередко нарушало его первоначальные творческие замыслы. Хорошо известно высказывание писателя о неожиданности для него самого результата работы над главой, посвященной рассказу о Вронском после его встречи с Карениным и больной Анной Аркадьевной, — главой, уже написанной до того художником. «Я стал поправлять ее, — сообщал Толстой Страхову, — и совершенно для меня неожиданно, но несомненно, Вронский стал стреляться. Теперь же для дальнейшего оказывается, что это было органически необходимо» (62, 269).

Принцип органичности развития героев, следование логике характеров, проявляющих себя в трудных обстоятельствах, означали изображение во всей сложности и противоречивости судьбы, духовного облика действующих лиц. Толстой решительно отвергал стремление в какой бы то ни было мере упрощать характеры, наводить на них глянец. При обрисовке своих лучших героев Толстой не только не избегал показа их слабостей, но неизменно раскрывал их заблуждения, иллюзии, «падения» — с целью не унизить их, а сказать всю правду о реальном развитии человека и жизни. Художник отрицал всякое «приклеивание» слабостей, присочинение отдельных случайных черт, взятых для контраста; он рисовал те особенности, которые так или иначе соприкасались с доминантой харак-

тера, выявлялись в процессе столкновения героя с жизненными трудностями.

Бурное увлечение Наташи Ростовой Анатолем Курагиным соединяет ее с той сферой жизни, которая органически чужда ей. Героиня оказывается во власти изысканной лжи и цинизма. Но само увлечение это не случайно, оно возникает от избытка жизни, который свойствен Наташе. Она не была бы сама собой, если бы порывы страсти, чувственные влечения не бурлили в ее сердце. Оценка жизни Нехлюдовым — героем «Воскресения» — близка к позиции автора романа. Но это, однако, нисколько не помешало Толстому показать изъяны своего героя не только в период его «падения», но и во время его возрождения. Замечательно сильно художник рисует трудное расставание героя с собственностью, с имением, сомнения его относительно своего будущего. Но, пожалуй, еще более выразительно показана честолюбивая гордость Нехлюдова своим необычным поведением.

В Сибири, в доме губернатора, Нехлюдов после длинного и тяжелого для него путешествия наслаждается комфортом, музыкой. «Рояль был прекрасный, и исполнение симфонии было хорошее... Слушая прекрасное анданте, он (Нехлюдов.— *М. Х.*) почувствовал щипание в носу от умиления над самим собою и всеми своими добродетелями» (32, 429). Это любование собой, тщеславие добра, честолюбие, взращенное великодушием, рисуется и в сцене объяснения с Симонсоном, сообщившим Нехлюдову о своем намерении жениться на Катюше Масловой. «То, что сказал ему Симонсон, давало ему освобождение от взятого на себя обязательства, которое в минуты слабости казалось ему тяжелым и странным, а между тем ему было что-то не только неприятно, но и больно. В чувстве этом было и то, что предложение Симонсона разрушило исключительность его поступка, уменьшало в глазах своих и чужих людей цену жертвы, которую он приносил: если человек, и такой хороший, ничем не связанный с ней, желал соединить с ней судьбу, то его жертва уже не была так значительна» (32, 406). Толстой отвергает сентиментальное умиление героем, он трезво оценивает его путь, его искания.

Все это, однако, вовсе не исключало изображения людей сильных и цельных. Образы их не менее значительны и ярки, чем образы героев со сложной психологией. Марьяна и Лукашка из «Казаков» — цельные и глубокие характеры, каждый из которых отличается своим неповторимым своеобразием. Цельными в своем мужестве, в своем неприятии всего крикливого и

показного предстают и характеры Денисова, Набатова, Крыльцова.

Суждения о нетипичности большинства героев толстовских произведений исходят из одностороннего, суженного понимания типического образа как совокупности широко распространенных, устойчивых черт. Однако очевидно, что ограничить этим область типического совершенно невозможно. Великие художники слова открывают не только новые явления жизни, но и новые формы художественного освоения мира. Они расширяют и изменяют само понимание словесного искусства, понимание типического образа.

Глубокое своеобразие Толстого состоит в том, что он, как никто из его предшественников, запечатлел движение жизни, ее бесконечные изменения. И именно потому, что движение это каждый раз открывалось во внутренней, необходимой связи отдельных элементов, явлений, в их взаимопереходах, оно при всем своем индивидуальном своеобразии заключало в себе типические черты.

Изображение потока жизни в произведениях Толстого далеко выходит за рамки воссоздания повторяющихся свойств, но изображение это вместе с тем поразительно глубоко выявляет существенное в действительности; движение обнаруживает как особенности человека, так и качества окружающего его мира. Используя принцип притяжений и отталкиваний, художник нарисовал множество своеобразных, оригинальных характеров. И хоть далеко не все эти характеры обладают теми чертами, которые можно отнести к числу широко распространенных, они часто более типичны в большом историческом плане, чем те характеры, которые вобрали в себя повторяющиеся особенности. И типичны они потому, что рисуют коренные начала социальной жизни людей, общечеловеческие черты. Согласно высказываниям некоторых исследователей о нетипичности толстовских «беспокойных» героев, получается, что обобщающему значению этих образов мешает их многогранность, та «диалектика души», которую так внимательно прослеживает писатель. Однако ни «диалектика души», ни сложность характеров отнюдь не противостоят типичности, а помогают ее выявлению.

Убедительно показанное преодоление взглядов, привычек, чувств, свойственных индивидуалистическому образу жизни, собственническому обществу, характеризовало те новые качества человека, которые возникали на основе развития самой действительности и которым принадлежало будущее. Не обладая статической типичностью, толстовские «беспокойные» герои отличаются типичностью динамической.

В свете тех творческих целей, которые ставил перед собой Толстой, главным для него было не формирование характера как такового, а развитие уже так или иначе сложившейся индивидуальности, осознающей свое место в жизни, свои связи с действительностью. При таком подходе к обрисовке характера на первый план выдвигалась мера движения личности в понимании ею высокого призвания человека.

Пушкин, Герцен, Гончаров, Тургенев, изображая развращающее влияние косной среды на человека, конфликт с обществом, придавали большое значение воспитанию героя, тем условиям, в которых происходило формирование его характера. История становления героя, или, точнее, его предыстория, занимает особое и притом значительное место в «Евгении Онегине», романах Герцена, Гончарова. Вспомним хотя бы «Сон Обломова» или описание детских, юношеских лет Бельтова. Происхождение характеров неизменно привлекало к себе внимание Тургенева.

Предыстория героев в качестве очень важного элемента входит и в романы Достоевского. Но это не рассказ о воспитании действующих лиц, условиях, обстановке их роста, а повествование о пережитом, о тех решающих коллизиях, обстоятельствах, которые оставили глубокий след в душе героев. «Братья Карамазовы» открываются описанием прошлого Федора Карамазова, его сыновей. Достоевский подчеркивает, что он не намерен последовательно излагать историю их жизни; ему важно отметить некоторые наиболее существенные в психологическом плане эпизоды. Обращаясь к прошлому Ивана и Алеши Карамазовых, автор замечает: «В подробный рассказ их детства и юности я опять не вступаю, а обозначу лишь самые главные обстоятельства». Но как раз изображение пережитого, испытанных чувств отличается большой детализированностью.

Толстой избегал предысторий действующих лиц, описаний как «главных обстоятельств» прошлого, так и рассказа о воспитании. Его больше интересовало не то, как возник характер, а способен ли он к развитию, духовному росту; главным для него был вопрос не о том, каким был герой, а о том, каким он будет. Художник полагал, что полностью себя исчерпала манера «описаний, логично расположенных: сначала описания действующих лиц, даже их биографии, потом описание местности и среды, и потом уже начинается действие. И странное дело,— все эти описания, иногда на десятках страниц, меньше знакомят читателя с лицами, чем небрежно брошенная художественная черта во время уже начатого действия между вовсе неописанными лицами» (8, 312).

Толстой и начинал повествование с изображения развивающихся событий, уже сложившихся отношений между действующими лицами. Герои «Войны и мира», «Анны Карениной», «Казаков», «Севастопольских рассказов» вступают в действие «сразу», без обращений к тому, что происходило «раньше». Нам почти ничего не известно о детстве и юности Анны Карениной, Андрея Болконского, Каренина, так же как и многих других действующих лиц названных произведений. В одной из ранних редакций «Анны Карениной» мы находим «предысторию» Константина Левина (Ордынцева); однако при последующей работе над романом она исчезает. Биография героя, или, точнее, определенная часть ее, открывается читателю в связи с общим развитием действия. Отказываясь от истории образования характеров, Толстой центр тяжести переносит на историю их движения, на показ тех изменений, которые возникают в процессе соприкосновения их с различными явлениями жизни.

Это, однако, не исключает и обрисовку постепенного формирования характеров; ярким примером этого является образ Наташи Ростовой. Но тут мы встречаемся, в сущности, с немногими, если иметь в виду еще и трилогию, фактами, подтверждающими общую тенденцию толстовского творчества.

В произведениях, написанных после идейного перелома, Толстой нередко обращается к прошлому действующих лиц. Но и здесь его интересует не столько образование характеров, сколько процесс «падения» человека, его истоки. В «Смерти Ивана Ильича» лишь мельком говорится о годах роста, формирования героя, о его пребывании в училище правоведения. Преуспевание зрелого Ивана Ильича рисуется как заблуждение, которое приводит его к душевному кризису. Рассказ о ложном пути героя, о его падении занимает большое место и в «Воскресении».

VIII

В начале своей литературной деятельности Толстой записал в дневнике: «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). В этом высказывании писатель сформулировал одну из очень больших проблем своего творчества, своего художественного метода. Иногда то, что Толстой называл генерализацией, отно-

сят исключительно к эпическому содержанию его произведения; все, что он определял термином «мелочность», по мнению некоторых исследователей, касается лишь детального описания внутреннего мира человека. Однако такое понимание творческих исканий писателя не соответствует действительности.

Генерализация как изображение ведущих начал жизни, ее движущих тенденций проявляется у Толстого и в широких эпических картинах, и в обрисовке психологии героев. Точно так же «мелочность» — описание подробностей — присуща как изображению внутреннего мира человека, так и эпическому повествованию. Необходимость органического соединения того и другого ясно осознавалась писателем уже на первом этапе его творчества. И он достиг этого слияния, разрабатывая эпические повествовательные формы, в частности в таких произведениях, как «Севастопольские рассказы» и «Казаки».

Своеобразие художественного мышления писателя рельефно проявляется в процессе поисков им совершенного выражения творческого замысла. Как известно, Толстой непрестанно шлифовал свои произведения не только при подготовке их к опубликованию, но и после сдачи их в печать. Правка в корректурах была огромной и неоднократной. Сохранившиеся корректуры ряда его произведений, в частности «Войны и мира», «Воскресения», показывают удивительный труд художника, его громадную требовательность к себе, они открывают и принципы его творческой работы, ее направление.

Стремление к детализации рассказа, к передаче подробностей, характеризующих героя, рисующих колорит события, ясно выступает в многочисленных исправлениях текста корректур. Художественная функция деталей состоит в передаче богатства красок жизни, многообразия связей человека с миром, многообразия его душевных состояний. Для изображения непрестанных изменений жизни, переживаний, чувств людей Толстой не скупится на подробности.

Рассказывая о старом князе Болконском, ухудшении его здоровья, писатель в корректуре дополняет сцены отправки письма смоленскому губернатору, картину беспокойной ночи (т. III, ч. II, гл. III) деталями, которых не было в наборной рукописи: «Досадливо морщась от усилий, которые нужно было делать, чтобы снять кафтан и панталоны, князь разделся, тяжело опустился на кровать и как будто задумался, презрительно глядя на свои желтые иссохшие ноги. Он не задумался, а он медлил пред предстоявшим ему трудом поднять эти ноги...» (11, 109—110). Состояние героя раскрывается

здесь через действия, эмоционально окрашенные,— «досадливо морщась», «презрительно глядя». Очень выразительные сами по себе, детали эти заставляют, кроме того, значительно острее ощутить горечь, выраженную в последующих строках: «Ох, как тяжело! Ох, хоть бы поскорее кончились эти труды, и *вы* бы отпустили меня!» — думал он. Он сделал, поджав губы, в двадцатитысячный раз это усилие и лег» (11, 110).

В текст, опубликованный ранее в «Русском вестнике», при отдельном издании романа Толстой включает в описание дома Ростовых новую сцену (т. I, ч. I, гл. XVII) — Пьер танцует на именинах с подростком — Наташей Ростовой. Проникнутая легким сочувственным юмором, картина эта, помимо ее основного эмоционального тона, примечательна детализированностью повествования. «Я боюсь спутать фигуры,— сказал Пьер,— но ежели вы хотите быть моим учителем...— И он подал свою толстую руку, низко опуская ее, тоненькой девочке. Пока расставливались пары и строили музыканты, Пьер сел с своею маленькою дамой. Наташа была совершенно счастлива; она танцевала с *большим*, с приехавшим из-*за границы*... У нее в руке был веер, который ей дала подержать одна барышня. И, приняв самую светскую позу (бог знает, где и когда она этому научилась), она, обмахиваясь веером и улыбаясь через веер, говорила со своим кавалером.— Какова, какова? Смотрите, смотрите,— сказала старая графиня, проходя через залу и указывая на Наташу. Наташа покраснела и засмеялась.— Ну, что вы, мама? Ну, что вам за охота? Что ж тут удивительного?» (9, 82). В числе подробностей здесь и внешние черты действующих лиц — толстая рука Пьера, тоненькая девочка, и действия героини — «приняв самую светскую позу», «обмахиваясь веером», и приметы ее внутреннего состояния — «маленькая дама», «улыбаясь сквозь веер», «она танцевала с *большим*».

Все эти детали образуют единый ряд, выявляя общую тональность рассказа. Однако соотношение детали и авторской интонации у Толстого очень разнообразно. Во втором томе романа глава, изображающая Наташу Ростову после визита к Болконским и посещения театра (ч. IV, гл. XII), при корректурной правке обогащается сценой встречи Наташи и Элен Безуховой. И эта сцена насыщена деталями, рисующими Безухову, ее светское поведение. «Она (Элен.— *М. Х.*) кивнула головой знакомой модистке, почтительно присевшей ей, и села на кресло подле зеркала, живописно раскинув складки своего бархатного платья. Она не переставала добродушно и весело бол-

тать, беспрестанно восхищаясь красотой Наташи. Она рассмотрела ее платья и похвалила их, похвалилась и своим новым платьем en gaz métallique, которое она получила из Парижа, и советовала Наташе сделать такое же.

— Впрочем, вам все идет, моя прелестная,— говорила она» (10, 338).

Внешний облик героини, ее манера держаться с людьми замечательно переданы посредством подробностей, но их реальный подтекст в полной мере обнаруживается в сочетании с рассказом о тайных замыслах Элен, рассказом, который также вошел во вновь написанную при правке корректуры картину. «Анатоль просил ее (Элен.— *М. Х.*) свести его с Наташей... Мысль свести брата с Наташей забавляла ее. Несмотря на то, что прежде у нее была досада на Наташу за то, что она в Петербурге отбила у нее Бориса, она теперь и не думала об этом, и всею душой, по-своему, желала добра Наташе» (10, 339). Рядом с живописными деталями возникает тонкая авторская ирония; не уничтожая живописности, она заставляет воспринимать ее по-другому.

Современники иногда упрекали Толстого за обилие подробностей. Но все дело в том, что подробности, какими бы яркими они ни были, никогда не появляются в его произведениях сами по себе, ради своей колористической притягательности. Можно открыть любую страницу «Войны и мира», «Анны Карениной», так же как и других произведений писателя, и вы найдете глубоко наблюденные, необыкновенно выразительные детали, воссоздающие динамику жизни, динамику человеческого поведения. И это касается не только основных героев, но и тех эпизодических фигур, которые важны писателю для характеристики общих процессов действительности. Вот, например, описание потерпевшего поражение под Ульмом австрийского генерала Мака. В состоянии глубокого душевного потрясения он неожиданно появляется в штабе Кутузова, где его узнают не сразу.

«— Генерал-аншеф занят,— спокойно повторил Козловский. Лицо генерала нахмурилось, губы его дернулись и задрожали. Он вынул записную книжку, быстро начертил что-то карандашом, вырвал листок, отдал, быстрыми шагами подошел к окну, бросил свое тело на стул и оглянул бывших в комнате, как будто спрашивая: зачем они на него смотрят? Потом генерал поднял голову, вытянул шею, как будто намереваясь что-то сказать, но тотчас же, как будто небрежно начиная напевать про себя, произвел странный звук, который тотчас же пресекся. Дверь кабинета отворилась, и на пороге ее показался Кутузов. Генерал с повязанной головой, как будто убегая от опасности,

нагнувшись, большими, быстрыми шагами худых ног подошел к Кутузову.— Vous voyez le malheureux Mack [1],— проговорил он сорвавшимся голосом» (9, 153). Перед нами развертывается непрерывный ряд лихорадочно-суетливых действий генерала, они очень ярко передают его крайнее возбуждение, потрясенность его сознания.

Совсем иные качества, оттенки жизни, облика героев рисуются, например, в подробностях рассказа о вечере у Сперанского. «Гости окружали его (Сперанского.— *М. Х.*). Магницкий, обращаясь к Михайлу Михайловичу, рассказывал анекдот. Сперанский слушал, вперед смеясь тому, что скажет Магницкий. В то время как князь Андрей вошел в комнату, слова Магницкого опять заглушились смехом. Громко басил Столыпин, пережевывая кусок хлеба с сыром; тихим смехом шипел Жерве, и тонко, отчетливо смеялся Сперанский» (10, 208). Поистине замечательна здесь передача оттенков смеха — «громко басил», «тихим смехом шипел» и особенно — «отчетливо смеялся» по отношению к пунктуальному высокопоставленному чиновнику Сперанскому.

Авторская интонация здесь, так же как и во многих других случаях, меняет первоначальный колорит деталей. В этой сцене при корректурной правке писатель усиливал звучание авторской интонации, переданной через восприятие событий «наблюдателем». «Но веселье это казалось князю Андрею тяжелым и невеселым. Тонкий звук голоса Сперанского неприятно поражал его, и неумолкавший смех своею фальшивою нотой почему-то оскорблял чувство князя Андрея. Князь Андрей не смеялся и боялся, что он будет тяжел для этого общества» (10, 209). Выделенная нами разрядкой фраза появилась в корректуре, равно как и оценка лирических чувств Сперанского. «Сперанский приласкал дочь своею белою рукой, и поцеловал ее. И этот жест показался неестественным князю Андрею» (10, 210).

Деталь у Толстого часто также передает внутреннюю дифференцированность явлений, их разнородность, их контрастность. Описание молебна перед Бородинским сражением (т. III, ч. II, гл. XXI) в корректуре дополняется пейзажем, усиливающим впечатление торжественности происходящего. А рядом с этим уже в иной тональности даются зарисовки отдельных фигур: «Позади священника и дьячка на очищенном месте стояли чиновные люди. Один плешивый генерал с Георгием на шее стоял прямо за спиной священника и не крестясь (очевидно,

[1] Вы видите несчастного Мака *(франц.)*.

немец) терпеливо дожидался конца молебна, который он считал нужным выслушать, вероятно, для возбуждения патриотизма русского народа. Другой генерал стоял в воинственной позе и потряхивал рукой перед грудью, оглядываясь вокруг себя» (11, 196). Изображение генералов нарушает торжественность описываемого события, но цель художника как раз и состоит в том, чтобы описание не было однотонным, парадным, чтобы оно заключало в себе разные черты, контрастные детали.

Очень характерно для Толстого использование деталей, существенно отличающихся по своему колориту, «масштабу» от основного тона повествования. Чаще всего это бытовые подробности или даже небольшие эпизоды «отвлекающего» характера в рассказе о значительных событиях. В этом смысле интересно, например, описание осмотра Бородинского поля накануне сражения. Бенигсен и его спутники видят на французской стороне группу всадников. «Офицеры говорили, что там был Наполеон или Мюрат». Следующая картина начиналась в наборной рукописи словами: «С флеш они приехали через лес на поляну, на левый фланг». При корректурной правке фраза эта разрастается в целую сцену. «С флеш они поехали еще левее дорогою, вьющеюся по частому, невысокому, березовому лесу. В середине этого леса выскочил перед ними на дорогу коричневый с белыми ногами заяц и, испуганный топотом большого количества лошадей, так растерялся, что долго прыгал по дороге впереди их, возбуждая общее внимание и смех, и только когда в несколько голосов крикнули на него, бросился в сторону и скрылся в чаще» (11, 202). «Мирный» характер этой сценки по контрасту с надвигающимися событиями заставляет острее почувствовать их необычность.

Столкновение значительного и обыденного, выраженное в деталях, предстает и в описании Кутузова во время Бородинского боя. Вольцоген приезжает к Кутузову с известием о том, что сражение проиграно. Главнокомандующий русским войском в это время обедает. «Кутузов с трудом жевал жареную курицу и сузившимися, повеселевшими глазами взглянул на Вольцогена. Вольцоген, небрежно разминая ноги, с полупрезрительной улыбкой на губах, подошел к Кутузову, слегка дотронувшись до козырька рукой» (11, 249). А затем он, «строго взглянув на тарелки, стоявшие перед Кутузовым, начал докладывать старому господину положение дел на левом фланге...» (11, 249). Первые же фразы доклада Вольцогена вызывают удивление Кутузова. «Кутузов, *остановившись жевать*, удивленно, как будто не понимая того, что ему говорили, уставился на Вольцогена» (11, 249). И далее следуют знаменитые слова Кутузова о ложности сообщения Вольцогена. Бытовые детали не только *усиливают достоверность повествования*, но и подчеркивают значительность происходящего.

Или вот еще один пример аналогичного характера. Нехлюдов беседует с сенатором Вольфом о пересмотре судебного приговора в отношении Катюши Масловой. Вольф курит сигару. «Знаю, знаю. Все случаи исключительные. Мы сделаем, что должно. Вот и все.— *Пепел все еще держался, но уже дал трещину и был в опасности.* — А вы в Петербурге редко бываете? — сказал Вольф, держа сигару так, чтобы пепел не упал. Пепел все-таки заколебался, и Вольф осторожно поднес его к пепельнице, куда он и обрушился.— А какое ужасное событие с Каменским,— сказал он» (32, 259). И здесь рассказ о драматическом перебивается описанием незначительных подробностей.

Нередко детали у Толстого соотнесены не только с определенным изображаемым явлением или каким-либо конкретным моментом рассказа, но и с повествованием в целом, с его «отдаленными» эпизодами. Вы открываете «Хозяина и работника», внимательно читаете первую главу. Вас удивляет обилие подробностей, которые на первый взгляд кажутся не очень оправданными, не обязательными. «...Никита, как всегда, весело и охотно, бодрым и легким шагом своих гусем шагающих ног вошел в сарай, снял там с гвоздя тяжелую ременную с кистью узду и, погромыхивая баранчиками удил, пошел к затворенному хлеву, в котором отдельно стояла та лошадь, которую велел запрягать Василий Андреевич». Далее: «Напившись студеной воды, лошадь вздохнула, пошевеливая мокрыми крепкими губами, с которых капали с усов в корыто прозрачные капли, и замерла, как будто задумавшись; потом громко фыркнула» (29, 5). Затем на сцене появляется сынишка Василия Андреевича: «— Дядя Микит, дядюшка, а дядюшка! — закричал сзади его тоненьким голоском торопливо выбежавший из сеней на двор семилетний мальчик в черном полушубочке и новых белых валенках и теплой шапке» (29, 6). Эта обстоятельность описания, своеобразное любование жизненными деталями имеют свой внутренний подтекст, раскрывающийся в последующем развитии действия.

Характер повествования существенно изменяется во второй и третьей главах произведения, изображающих то, как Василий Андреевич и Никита метельным вечером теряют в поле дорогу и дважды попадают вместо Горячкина в Гришкино. Здесь рассказ становится более лаконичным и стремительным, детали

отбираются экономнее. Глава четвертая, рассказывающая о пребывании Брехунова и Никиты в доме у богатого мужика, о том, как они отогреваются, написана, так же как и первая, в замедленном темпе, она изобилует разного рода деталями. И в дальнейшем развитии действия внутренний ритм повествования часто меняется, он то убыстряется, то приобретает более медленное, хотя и драматическое свое течение. И оттого использование подробностей каждый раз предстает иным. Взаимосвязи ритма рассказа и деталей становятся очевидными. Выясняется, что первая глава повести с ее ровным, спокойным ритмом, с ее многими как будто необязательными подробностями замечательно подготавливает дальнейшее драматическое развитие событий. Замедленное, спокойное любование деталями жизни служит прологом к картинам катастрофы.

Сочетание пластичности и внутреннего динамизма — характерная особенность Толстого. Под его пером все приобретает удивительную конкретность, осязаемость. Как настоящий чародей, он вызывает к жизни самые разнообразные фигуры людей, сцены, как только в этом появится художественная необходимость. Из множества возможных примеров приведем один — рассказ о Пете Ростове, страстно желавшем увидеть Александра I, посетившего Москву. На улицах города Петя наблюдает умиление, восторг у встречающих императора, но восторг этот выливается в невероятную сумятицу, во время которой Петя едва не погибает. Общая приподнятость, подчеркнутая в начале сцены, сменяется изображением не только беспорядка, давки, но и прозаических картин: «...появились покрикивающие продавцы квасу, пряников, мака, до которого был особенно охотник Петя, и послышались обыкновенные разговоры. Одна купчиха показывала свою разорванную шаль и сообщала, как дорого она была куплена; другая говорила, что нынче все шелковые материи дороги стали... Два молодых мещанина шутили с дворовыми девушками, грызущими орехи» (11, 89).

В изображении кульминационного момента встречи императора одна фраза из наборной рукописи превращается при корректурной правке в большую картину, которая обогащает и углубляет весь рассказ о пребывании Александра I в Москве, о чувствах юного Пети Ростова.

Наборная рукопись:

«При выходе из собора Пете удалось с пушки видеть государя, хотя из-за слез он не мог разглядеть его лицо и, увидав его, он закричал: «ура!» и решил, что завтра, чего бы ни стало, он будет военным».

Корректурная правка, окончательный текст:

«Вдруг с набережной послышались пушечные выстрелы (это стреляли в ознаменование мира с турками), и толпа стремительно бросилась к набережной — смотреть, как стреляют. Петя тоже хотел бежать туда, но дьячок, взявший под свое покровительство барчонка, не пустил его. Еще продолжались выстрелы, когда из Успенского собора выбежали офицеры, генералы, камергеры, потом уже не так поспешно вышли еще другие, опять снялись шапки с голов, и те, которые убежали смотреть пушки, бежали назад. Наконец вышли еще четверо мужчин в мундирах и лентах из дверей собора. «Ура! Ура!» опять закричала толпа.

— Который? Который? — плачущим голосом спрашивал вокруг себя Петя, но никто не отвечал ему; все были слишком увлечены, и Петя, выбрав одного из этих четырех лиц, которого он из-за слез, выступивших ему от радости на глаза, не мог ясно разглядеть, сосредоточил на нем весь свой восторг, хотя это был не государь, закричал «ура!» неистовым голосом и решил, что завтра же, чего бы это ему ни стоило, он будет военным» (11, 90).

Здесь показаны и жадность толпы к зрелищу как таковому, вне зависимости от его характера, и нарушение парадности именно тогда, когда ее особенно добивались, и путаница в выборе Петей объекта его восторгов, в ироническом свете представляющая не только чувства героя, но и того, к кому они обращены.

Творческая работа Толстого над текстом своих произведений заключалась отнюдь не только в конкретизации рассказа, но и в постоянном углублении характеристик действующих лиц, в подчеркивании основных линий повествования, в раскрытии ведущих начал жизни. Сама детализация повествования на последнем этапе творческой работы осуществлялась столь широко как раз потому, что ведущие линии произведения уже нашли свое рельефное выражение. «Хуже всего,— заявлял Толстой,— начать работу с деталей, тогда в них запутаешься и потеряешь способность видеть целое. Надо, как Похитонов (художник — знакомый Толстого.— *М. Х.*), у которого очки с двойными, полам разделенными (дальнозоркими и близорукими) стеклами, смотреть то в одни, то в другие, надевать то светлые, то черные стекла» [1].

[1] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 169.

Столь же последовательно, как и детализацию рассказа, писатель осуществлял во время работы над текстом устранение излишних подробностей, изъятие отдельных эпизодов, сцен, целых глав, затрудняющих органическое развитие повествования, не имеющих достаточной «нагрузки» с точки зрения общего замысла произведения. Изображая в «Войне и мире» множество лиц в их разнообразных отношениях, Толстой уделял большое внимание тому, чтобы каждый из героев появлялся перед читателем в нужный момент, в соответствующих жизненных условиях, чтобы его обрисовка была оправдана всем ходом действия, структурой романа. Создавая массовые сцены, художник много работал над расстановкой отдельных фигур, над тем, чтобы выразить сквозную тональность картин, органически включить их в общее течение повествования.

Сцена кутежа у Анатоля Курагина (т. I, ч. I, гл. VI) в первоначальном тексте, опубликованном в журнале «Русский вестник», имела два центра — Анатоль Курагин и Долохов. Здесь был дан портрет Анатоля, шла речь о его манере жить, роль его в сцене была большой, рядом с ним выступал Долохов со своими экстравагантными поступками. Герои «мешали» друг другу. Перерабатывая эту сцену для отдельного издания романа, Толстой отодвинул Анатоля на второй план, изъял из текста его портрет, сократил рассказ о нем и в то же самое время расширил повествование о Долохове, введя в него портретную зарисовку героя. Это было оправдано всем дальнейшим ходом повествования — вспомним описание смотра войск в Браунау, рассказ об участии Долохова в военных действиях в Австрии и т. д.

Заботой о верной расстановке описываемых лиц, о динамике повествования продиктована переработка и ряда других эпизодов, глав романа. Например, в главе, рисующей первый выезд Наташи Ростовой на бал, опущен сам по себе очень яркий рассказ о переживаниях Пьера Безухова, который смотрит на танцующих Наташу и Андрея Болконского. «Пьер стоял возле графини и смотрел на Наташу и князя Андрея, когда они танцевали. На вопрос графини, кто эта дама с бриллиантом, он отвечал: «шведский посланник». Он ничего не видел, ничего не слышал. Он жадно следил за каждым движением этой пары...» Параллельное изображение чувств двух героев мешало обрисовке главного в этой картине — отношений Андрея Болконского и Наташи.

Примеры изъятия из текста готовых сцен, до конца отработанных глав в целях более отчетливого выявления ведущих линий повествования также нередки. Так, при корректурной прав-

ке романа была опущена большая сцена, изображающая посещение Безуховым — после Бородинского сражения — опустевшей деревни, находившейся недалеко от поля битвы, его беседы со стариком крестьянином, встречу с юродивым. «Проехав несколько верст по Можайскому шоссе, между солдатами и подводами, везшими раненых, Пьер заметил дорожку, ведущую налево... Бессознательно желая отдохнуть от тяжелого вида раненых, тянувшихся по Можайской дороге, и от пыли, Пьер свернул лошадь на эту уединенную дорожку и поехал по ней». Сцена эта замедляла развитие действия и, если можно так сказать, разжижала его; поэтому писатель опускает ее, сразу переходя к раскрытию того, как суммировались в сознании Пьера впечатления от Бородина, какое значение они имели для него.

По сходным мотивам была опущена и глава о встрече Пьера в Москве, накануне ее сдачи французам, с Аксиньей Ларивановной — объектом его юношеских увлечений. По первоначальному варианту, оставаясь тайно в городе, Пьер поселяется в доме Аксюши. Но и эта глава уводила повествование в сторону от изображения драмы героя, его участия в больших событиях. Значительной переработке подверглась глава, рассказывающая о встрече Пьера с французским офицером. Глава эта имеет очень важное значение для всей структуры романа — в ней показаны отношения героев, принадлежащих к двум воюющим сторонам, людей, тем не менее проявляющих друг к другу живой человеческий интерес, участие и уважение.

В первоначальном варианте французский офицер по национальности был итальянцем. Душевные стремления Пончини (так звали его) во многом оказывались близкими Пьеру. Пончини любил искусство, поэзию; находясь в рядах французской армии, он не испытывал вражды к русским, восхищался Россией — молодой страной, страной будущего. Все это, естественно, сближало Пьера и Пончини, они становились друзьями, объявляли себя братьями. Окончательный текст рисует значительно более сложные отношения героев и потому более органичные для романа. Толстой резко усиливает расхождения между Пьером и Рамбалем. Французский офицер в последней редакции лишен больших духовных интересов, он живой, экспансивный, но неглубокий человек, находящийся под влиянием шовинистических настроений и предрассудков. «— Вы спасли мою жизнь. Вы — француз»,— сказал он. Для француза вывод этот был несомненен. Совершить великое дело мог только француз...» (11, 365). Однако, несмотря на все эти расхождения, несмотря на различие характеров, разность положе-

ния, между Пьером и Рамбалем устанавливаются товарищеские, человеческие отношения. Подчеркивая это, Толстой, с одной стороны, противопоставлял рассматриваемую сцену картинам, изображавшим разгул мародерства, варварства после пленения Москвы французами, а с другой — подготовлял в психологическом плане главы, показывающие гуманность русских солдат, русского народа по отношению к пленным французам.

Ведущие начала жизни при окончательной отделке текста Толстой подчеркивал, включая некоторые новые эпизоды, расширяя и углубляя ранее сделанные наблюдения обобщающего характера. Так, о скрытой энергии патриотизма русских воинов говорится при описании встречи Пьера Безухова и Андрея Болконского накануне Бородина. Но об этом же речь идет и при изображении самого Бородинского сражения. Писатель почувствовал необходимость в новой связи оттенить этот существенный момент; в корректуре появляются соответствующие дополнения. «Все точно так же, как и он (Пьер.— *М. Х.*), и, как ему казалось, с тем же чувством смотрели вперед на поле сражения. На всех лицах светилась теперь та *скрытая теплота* (chaleur latente) чувства, которое Пьер замечал вчера и которое он понял совершенно после своего разговора с князем Андреем» (11, 229).

Аналогичный характер имеют и появившиеся на последней стадии отделки текста, также связанные с Пьером, наблюдения над действиями наполеоновской военной машины. «В изменном лице капрала, в звуке его голоса, в возбуждающем и заглушающем треске барабанов Пьер узнал ту таинственную, безучастную силу, которая заставляла людей против своей воли умерщвлять себе подобных, ту силу, действие которой он видел во время казни. Бояться, стараться избегать этой силы, обращаться с просьбами или увещаниями к людям, которые служили орудиями ее, было бесполезно. Это знал теперь Пьер» (12. 100).

То, что называл Толстой генерализацией, проявляется в разных формах, в многочисленных сопоставлениях действий людей с жизнью природы, в обобщающих авторских суждениях. Они касаются многих проблем жизни. «Библейское предание говорит, что отсутствие труда — праздность была условием блаженства первого человека до его падения. Любовь к праздности осталась та же и в падшем человеке, но проклятие всё тяготеет над человеком, и не только потому, что мы в поте лица должны снискивать хлеб свой, но потому, что по нравственным свойствам своим мы не можем быть праздны и спокойны» (10, 238).

Так начинается часть четвертая второго тома «Войны и мира». Соотношение этих генерализующих суждений с логикой художественных образов различное.

И конечно, не в публицистических отступлениях, не в авторских суждениях, являющихся частью художественного произведения, с наибольшей полнотой и убедительностью выражается генерализация. Ведущие начала жизни открываются в логике самих художественных образов, в их развитии, в их соотношении между собой. Но это неизменно и было в центре внимания художника.

Ромен Роллан в «Воспоминаниях и отрывках из дневника» писал о «Войне и мире»: «Я также был дезориентирован некоторыми особенностями архитектоники романа, величие которых я уяснил себе позднее: в произведении слишком малы дверцы для входа и выхода, последняя дверь оставлена открытой. Начало и эпилог, мне казалось, не соответствовали величию памятника... Я понял потом... При первом чтении я это смутно ощущал: произведение не имеет начала, не имеет конца, как сама жизнь» [1].

Отмеченные Ролланом особенности «Войны и мира» характеризуют не только архитектонику этого романа, но и те творческие принципы, которые в определенной мере отразились в композиционном построении других его произведений, например «Анны Карениной». Роллан справедливо указывает на то, что сама внутренняя структура толстовских романов подчеркивает непрерывность движения жизни; с этим тесно, в частности, связан композиционный принцип — начинать «со средины».

Однако и в тех чертах архитектоники романа Толстого, о которых говорит Роллан, сказывается не только раскрытие непрерывного развития мира. «Малые дверцы» входа и выхода созданы художником для внутреннего, эмоционального соизмерения масштабов изображаемых в романе событий, глубины и силы человеческих переживаний. Значительное отчетливее вырисовывается в сопоставлении с малым, так же как подлинный «размер» малого полностью выявляется тогда, когда оно выступает на фоне крупного. Широкое эпическое повествование романов Толстого нуждалось в такого рода внутренних соизмерениях, и писатель удивительно удачно, точно нашел их; они возникают естественно, лишены какой бы то ни было нарочитости.

Вслед за описанием салона Анны Шерер с его мелочными

[1] Romain Rolland, Mémoires, Paris, 1956, p. 34.

волнениями и интересами авторский рассказ постепенно расширяется, обретает более глубокое русло. Герои, чуждые духу великосветского салона, выдвигаются на первый план. В повествование входят действующие лица разного духовного склада, перед читателем предстают подлинные и мнимые драмы — узкий вход открывает широчайшую перспективу реальной, пестрой жизни. Своего рода «малыми дверцами» является и описание семейной драмы Стивы Облонского в «Анне Карениной», описание, позволяющее глубже почувствовать как трагедию Анны, так и семейное счастье Левина, его нравственные искания.

Но внутренние соизмерения, естественно, не исчерпываются началом и концом произведения. На протяжении всего повествования в романах Толстого с большим искусством расставлены «ориентиры», которые, отмечая его важнейшие звенья, позволяют яснее видеть судьбы людей, их внутренний мир. Ориентиры эти — разного характера. Если говорить о военных сценах исторической эпопеи, то такого рода основными звеньями, бесспорно, являются Шенграбен, Аустерлиц, оборона Смоленска, Бородино, пленение Москвы. Но и в картинах мира мы можем ясно различить некоторые существенные «ориентиры». К ним следует отнести прежде всего описание переломных этапов в жизни, духовном развитии основных героев романа, а также, например, такие сцены, как смерть старика Безухова, поездка Андрея Болконского в Отрадное, первое появление Наташи в свете, охота и другие. Само чередование картин войны и картин мира подчеркивает как внутреннюю связь явлений, так и их контрастность.

Опорные звенья повествования часто включают в себя изображение разных по своему содержанию явлений, человеческих поступков, психических состояний, и как раз во внутреннем соизмерении их и заключается одна из существенных особенностей этих звеньев авторского рассказа. Так, в картинах Шенграбенского сражения мы наблюдаем поведение целого ряда героев романа. Николай Ростов, жаждавший подвига, не совершает, однако, никаких героических поступков; во время схватки он испытывает острое чувство страха, спасается бегством. Участвовавший в удачной контратаке против французов Долохов, ранее разжалованный в солдаты, в надежде поправить свои дела настойчиво требует внимания к своим боевым заслугам. Скромно и в то же самое время с подлинным героизмом выполняет свой воинский долг капитан Тушин, не заботясь о том, как оценят его действия те, кому положено их ценить. В сражении под Шенграбеном Андрей Болконский надеется

найти свой Тулон. Мечтая о величественных деяниях, подвигах, он не ощущает своего собственного мужества, так же как по-настоящему не воспринимает и внешне не эффектный героизм Тушина.

Разные по своему характеру внутренние соизмерения можно видеть и в других опорных звеньях повествования. Вспомним, например, сцену разработки Вейротером подробного плана Аустерлицкого сражения и описание реального развития этой битвы, разность «позиций» при изображении Бородинского сражения, Москвы перед пленением и т. д. Внутренние соизмерения распространяются не только на обрисовку определенного комплекса событий, но и на явления, так или иначе отдаленные друг от друга. После сцен Бородина, вступления французских войск в Москву действие переносится в Петербург. Жизнь придворной знати продолжается в старых неизменных формах. «Те же были выходы, балы, тот же французский театр, те же интересы дворов, те же интересы службы и интриги» (12, 3). Рассказ о странной, бессмысленной смерти Элен Безуховой внутренне соотносится с предшествующим описанием встречи Наташи и раненого Андрея Болконского, переживаний Пьера.

В общей структуре романа для Толстого решающее значение имела не столько сюжетная занимательность, сколько интерес, вызываемый героями, развитием их чувств, стремлений. В набросках предисловия к «Войне и миру» писатель отмечал: «Сколько я ни пытался сначала придумать романтическую завязку и развязку, я убедился, что это не в моих средствах, и решился в описании этих лиц отдаться своим привычкам и силам... Я старался только, чтобы каждая часть сочинения имела независимый интерес» (13, 55). Помимо внутренних связей разных явлений жизни, соизмерений человека и события, в романах Толстого ясно выступают внутренние соотнесения характеров, которые приобретают значение композиционного принципа.

В исторической эпопее отчетливо выделяется сопоставление Кутузова и Наполеона, особенно в сценах Бородинского сражения, но и не только в них. Образ Кутузова ясно соотнесен с образами Багратиона, Тушина, Тимохина. Одновременно он противопоставлен таким фигурам, как Бенигсен, Вольцоген, Пфуль, Вейротер. Но и Наполеон сопоставляется не только с Кутузовым, но и с образами «беспокойных» героев — Болконского и Пьера Безухова. В свою очередь, Болконский и Безухов психологически соизмеряются и с людьми светского круга, и с молодыми карьеристами — Бергом, Друбецким, Билибиным.

Наташа Ростова и княжна Марья — не только несхожие характеры, но и характеры, которые в определенный момент повествования сравниваются друг с другом. Вспомним сцену их встречи в Ярославле, у постели раненого князя Андрея, описание их дружбы после его смерти, их бесед с Пьером после его возвращения из плена и, наконец, рассказ о двух семьях в эпилоге романа. Образ Наташи во многих повествовательных эпизодах соотнесен и с характером Николая Ростова, характером Сони, также Марья Болконская рисуется в сопоставлении с братом Андреем, Жюли Карагиной, мадемуазель Бурьен.

Внутренние соизмерения характеров в романах, повестях Толстого находятся в тесном взаимодействии с принципом параллельного и взаимно перекрещивающегося развития нескольких линий повествования. В «Анне Карениной», помимо выдвинутого на первый план рассказа о драме Анны и жизненных исканиях Левина, параллельно развертываются и пересекаются между собою повествовательные потоки, характеризующие Вронского, Каренина, Стиву Облонского и его семью. И в этом романе мы видим соотнесения характеров не только Левина и Анны, но также Левина и Облонского, Левина и Кознышева, Облонского и Каренина, Каренина и Вронского, Анны и Каренина, Анны и Долли, Анны и Вронского, а также сопоставления основных героев с теми второстепенными действующими лицами, в кругу которых они живут. Вспомним, например, сцены, рисующие военных друзей Вронского, «общество партии крокета».

Параллельное развитие действия в сочетании с сопоставлением характеров ярко представлено в «Хаджи-Мурате». Изображение Шамиля и Николая I как фигур, олицетворяющих собой разные виды деспотизма, обусловливает общую планировку произведения. В определенном соотношении даны Хаджи-Мурат и Шамиль, русские военачальники и Хаджи-Мурат, простые горцы и русские солдаты и т. д. Здесь же ясно выступает и сравнение разных жизненных укладов, социальных групп — русская деревня и правящие круги, горцы и русская военная знать.

Сопоставления разных сфер жизни являются существенной особенностью композиции «Воскресения». Действие здесь постоянно перемещается из одной области жизненных явлений в другую по принципу контраста. Рассказ о Катюше Масловой, ее истории, отправлении ее из тюрьмы в суд сменяется описанием утра князя Нехлюдова; изображение суда перебивается картинами встречи Нехлюдова и Катюши в юности; главы, рисующие совещание присяжных, вынесение приговора, соседствуют со сценами в доме Корчагиных; после деревни с ее нищетой показан благоденствующий сановный Петербург и т. д. Принцип рассмотрения характеров, событий с одной «позиции» в «Воскресении» соединяется с использованием контрастов в повествовании, переключением его из одной области жизни в другую и вытекающим отсюда сопоставлением разных социальных явлений.

Художественного единства своих романов Толстой достигал, применяя глубоко оригинальные способы и приемы их композиционного построения. Его эпические творения, поражающие своей монументальностью, проникновенным изображением бесконечно разнообразных явлений жизни, покоряют в то же самое время совершенством своей архитектоники.

Глава девятая

МАСТЕРСТВО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

I

Человек в произведениях Толстого соприкасается с большим и разнообразным миром, но и он сам, его душевная жизнь представляет собою необыкновенно сложный мир, освещению которого в его наиболее глубоких и тонких проявлениях писатель всегда придавал громадное значение. «Искусство,— заявлял он,— есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям» (53, 94). Психологический микроскоп не был изобретен Толстым, и до него многие художники слова пользовались им для того, чтобы «высказать правду о душе человека». Прибегая к техническим терминам, можно было бы сказать, что Толстой значительно усовершенствовал этот инструмент. И это позволило ему увидеть и запечатлеть в своих произведениях многие явления духовной жизни людей, которые оставались недоступными его предшественникам.

В литературе первой половины XIX века настойчиво и в разных направлениях разрабатывались принципы изображения внутреннего мира человека. В немалой степени это было связано с тем подъемом чувства личности, в котором В. И. Ленин видел одно из характерных отражений смены одной общественно-экономической формации другой. Защита «естественных» прав человека, проблемы роста личности, развития ее творческих сил, ее связи с обществом — все это находится в центре внимания художественной литературы первой половины XIX века.

В творчестве Пушкина ярко проявился динамический принцип обрисовки героев. Раскрытие их духовного облика неотделимо от описания их действий, поступков. Изображая психические состояния людей, Пушкин в значительной мере оставляет в стороне «подробности чувства». Его характеристика переживаний героя всегда сжата, концентрированно-лаконична, соединена с динамическим развитием сюжета, показом поведения людей. Гоголь метко указал на то, что великие достоинства произведений Пушкина заключены «в чрезвычайной быстроте описания и в необыкновенном искусстве немногими чертами означить весь предмет» [1].

Иной — типологический — принцип воссоздания психологии героев осуществлен в произведениях самого Гоголя и многих представителей гоголевского направления. Внутренний мир действующих лиц этими писателями характеризуется в органической связи с изображением социально-бытового уклада жизни. Герои Гоголя сформировались, живут в определенной среде, они как бы срослись с нею. Обрисовка типических черт этой среды, обстановки, быта проливает яркий свет на их духовные качества. Детали, тщательно описанные художником, передают не только окружение героев, они открывают особенности их внутреннего облика, их интересы, их стремления. Существенную роль в характеристике строя мышления, реальных чувств, побуждений действующих лиц в произведениях Гоголя играет диалог, обостренный теми чрезвычайными происшествиями, которые писатель постоянно использует, рисуя повседневное, тусклое существование своих героев.

Опираясь на творческие завоевания Пушкина и отчасти Гоголя, Лермонтов развил новый, аналитический принцип изображения внутреннего мира человека. Автор «Героя нашего времени» был одним из первых, кто, наряду с обрисовкой психологии героев в действиях, поступках, отразил течение их мыслей и чувств. Переживания действующих лиц анализируются не только повествователем, сами герои подвергают анализу свое восприятие жизни, свои чувства. Характер Печорина выявляется не только в описаниях его отношений с людьми, но и в воссоздании хода его мыслей; переживания героя, их движение запечатлены в его дневнике. Лермонтов насыщает повествование деталями, но это не детали обстановки, а раньше всего подробности эмоций.

Толстой действенно воспринял традиции своих предшественников не только в русской, но и в западноевропейской литературе. Сам писатель отмечал, что искусству психологического анализа он с особой пользой учился у Стерна и Стендаля.

[1] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 52.

Стерн подвергал аналитическому рассмотрению страсти человека, прослеживая их разные проявления, их взаимосвязи. И хотя страсти английским писателем понимались еще во многом отвлеченно, его изображение человеческих чувств было ярким и впечатляющим. Стендаль — блестящий мастер психологического рисунка. Он широко пользовался внутренними монологами как средством воссоздания духовного мира людей, противоречивости их чувств и мыслей. Внутренние монологи героев Стендаля отличаются патетической приподнятостью, страстностью утверждения и отрицания. По признанию Толстого, большое впечатление на него произвело стендалевское описание в «Пармском монастыре» переживаний героя на поле битвы, его сложного восприятия исторических событий.

Автор «Войны и мира», «Анны Карениной» открыл новые средства и способы художественного проникновения в духовную жизнь людей.

В самом начале творческого пути писателя Чернышевский проницательно охарактеризовал его замечательное новаторство в изображении внутреннего мира людей. И эта характеристика сохраняет до сих пор свою силу и убедительность. Великая заслуга Толстого заключается в открытии того, что критик так удачно назвал «диалектикой души».

Сущность психологических обобщений писателя, на наш взгляд, выявляется шире, яснее, если рассматривать их в диалектической связи с эпическими началами его творчества. Эпика и психологизм — это разные стороны толстовского отражения жизни, разные и в то же время тесно связанные между собою. Макрокосм и микрокосм для автора «Войны и мира» никогда не были обособлены друг от друга, но и грани, разделяющие их, никогда не стирались. Исторические события, социальные явления писатель изображал, воссоздавая их восприятие самыми различными людьми; внутренний мир героев он рисовал в свете широких процессов действительности.

II

Человеческие стремления и чувства Толстой часто сопоставляет с тем вечным движением жизни, которое происходит в природе. И как раз в произведениях эпического склада картины природы нередко играют роль контрастирующего начала по отношению к сценам, изображающим переживания, трагедию массы людей. «Сотни свежих окровавленных тел людей, за 2 часа тому назад полных разнообразных, высоких и мелких

надежд и желаний, с окоченелыми членами, лежали на росистой цветущей долине... сотни людей с проклятьями и молитвами на пересохших устах — ползали, ворочались и стонали,— одни между трупами на цветущей долине, другие на носилках, на койках и на окровавленном полу перевязочного пункта; а всё так же, как и в прежние дни, загорелась зарница над Сапун-горою, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, и всё так же, как и в прежние дни, обещая радость, любовь и счастье всему оживившему миру, выплыло могучее, прекрасное светило» («Севастополь в мае», 4, 52—53). Природа, радости, которые она дарит, противопоставлены здесь заблуждениям людей, смерти, страданиям, которые несет с собой война.

Часто природа пробуждает у героев Толстого жажду настоящей жизни, острое ощущение пошлости, мелочности тех мыслей и чувств, которые до того владели ими. На вырвавшегося из плена московской светской жизни с ее фальшью, нудными условностями героя «Казаков» — Оленина — большое впечатление производят Кавказские горы, их величественная красота. «Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали... он мало-помалу начал вникать в эту красоту и *почувствовал* горы. С этой минуты всё, что только он видел, всё, что он думал, всё, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор. Все московские воспоминания, стыд и раскаянье, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более. «Теперь началось»,— как будто сказал ему какой-то торжественный голос» (6, 14). Природа Кавказа входит во внутренний мир героя как олицетворение могущества жизни, ее очарования. Восприятие Олениным картин величественной природы формирует новый строй его мыслей и чувств.

Ничтожество славы, ложность своих честолюбивых стремлений Андрей Болконский осознает на Аустерлицком поле, будучи тяжело раненным, глядя на высокое небо, «с тихо ползущими по нем серыми облаками». Ощущение постигшей героя катастрофы неотделимо от его восприятия природы. Мотив «высокого неба» в эпизодах, посвященных раненому Андрею Болконскому, возникает несколько раз, оттеняя значительность его душевных переживаний. И если в аустерлицких сценах восприятие природы, ее бесконечности помогло герою понять его заблуждения, то позже, тогда, когда Болконский, полный горьких разочарований, обособляется от внешнего мира, общение с природой, картины ее весеннего пробуждения, вид «вос-

кресшего» дуба укрепляют в нем вновь возникший интерес к жизни, желание преодолеть свою обособленность от людей.

Параллелизм в описаниях природы и человека, которым часто пользуется Толстой, в своих истоках восходит к народной поэзии. В народной песне герой, его душевное состояние обычно сравниваются с явлениями природы. Образы людей постоянно сопоставляются с образами могучего дуба, плакучей ивы, липы, рябины; в поэтике народной песни большую роль играют солнце, звезды, месяц, заря, закат — в связи с описанием человеческих переживаний. В отличие от народной поэзии, у Толстого этот психологический параллелизм приобретает сложный аналитический характер. «Весна, и любовь, и счастие!» — как будто говорил этот дуб,— «и как не надоест вам всё один и тот же глупый и бессмысленный обман. Всё одно и то же, и всё обман!» (10, 153).

Такого рода «суждения» вызваны самим характером соответствий между природными явлениями и сложными переживаниями, мыслями толстовских героев. Они нередко как бы соглашаются с голосом природы, с тем, что она «подсказывает» человеку. «Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб». Но при всей усложненности психологического параллелизма природа для героев Толстого неизменно остается символом естественности, простоты и правды.

В примерах, касающихся Андрея Болконского, воздействие природы дано не в «чистом» виде, оно сливается с характеристикой этапных событий его жизни, среди которых особое место занимает драма Аустерлица. Воссоздавая поток явлений действительности, течение духовной жизни человека, писатель очень ясно видел их связи, пересечения. «Пункты» этих пересечений, формы взаимодействий необыкновенно разнообразны.

Обрисовка психологии Кутузова, Багратиона, Тушина, братьев Козельцовых, Праскухина, Михайлова непосредственно вплетается в повествование о значительных исторических явлениях. Рассказ о больших событиях открывает самые напряженные моменты их внутренней жизни. В значительной своей части, если не полностью, она обращена к этим событиям. Но одновременно Толстой широко характеризует и гораздо более сложные соотношения психологии человека с историческими явлениями.

Пьер Безухов соприкасается с историческими процессами эпохи, с одной стороны, как «наблюдатель», а с другой — как человек, которого бурные волны времени втягивают в свой водоворот. Духовное развитие Безухова, так же как и ряда других героев, отмечено сдвигами, непосредственно не связанными с крупными общественными событиями. Но вместе с тем именно народное бедствие, Отечественная война двенадцатого года оказывают существенное влияние на весь характер его исканий, переживаний. В своем наиболее глубоком выражении «диалектика души» Пьера открывается после Бородинского сражения. Противоречия мира с особой ясностью он ощущает тогда, когда наблюдает действие наполеоновской машины, оказывается под угрозой расстрела, попадает в плен к французам.

Старик Болконский — в отличие от Пьера — находится в стороне от широкого течения событий, но воспринимает их так же, как и Безухов, «личностно». Он глубоко переживает все, что касается судеб страны. В то же самое время в душевном мире стариков Ростовых исторические явления отражаются по преимуществу через призму судеб их детей, их семейного благополучия. В ином плане большие социальные процессы оказывают влияние и на других героев Толстого.

Событийность составляет одну из существенных особенностей изображения писателем внутренней жизни его героев. Она выражается не только в характеристике тех или иных воздействий на них исторических явлений, но и в обрисовке душевных подъемов и спадов, обусловленных «обычной» действительностью. Рождение ребенка, глубоко захватившая человека страсть, тяжелая болезнь, семейный конфликт, смерть близких людей, нарушение привычных жизненных обстоятельств, столкновение с различными проявлениями зла — все это для многих героев Толстого вырастает в многозначительные события их внутреннего мира. Глубина человеческих стремлений и чувств, по мысли писателя, не может быть приурочена лишь к бурному развитию социальных, исторических конфликтов, она открывается и в повседневных отношениях людей, в восприятии нового, в столкновениях с привычным, косным.

Большими событиями внутренней жизни героев нередко становятся явления, которым ни сами действующие лица, ни окружающие их люди вначале не придают серьезного значения. Свое увлечение Карениной Вронский склонен первоначально оценивать как заурядный светский роман. Но встреча с Анной изменила все течение его жизни, наложила сильный отпечаток на его внутренний мир. Восторженно настроенный герой рассказа «После бала» неожиданно становится свидетелем экзекуции солдата; событие это оказывает огромное влияние на весь строй его мыслей и чувств, на отношения с теми, кого он ранее считал самыми дорогими для себя людьми.

В художественной прозе Толстого выявляется не только зависимость духовного мира человека от событий, условий жизни, но и его самостоятельное развитие, не только значение эпического для характеристики психологии героев, но и громадная роль психологического анализа в структуре, стиле эпического повествования. Обрисовка внутреннего мира героев составляет необходимое, очень важное звено в воссоздании процессов развития действительности, ее противоречий. Мы уже говорили о месте образа «наблюдателя», очевидца в эпическом повествовании, о тех широко дифференцированных восприятиях мира, которые играют столь важную роль в обрисовке явлений жизни. Субъективное предстает здесь как неотъемлемый элемент объективного изображения действительности, как конструктивное его начало.

Рассматривая роль «диалектики души» в эпическом творчестве Толстого, необходимо подчеркнуть то обстоятельство, что одним из движущих противоречий его эпического повествования являются нравственные искания героев, пристально всматривающихся в окружающий мир, постоянно анализирующих существующие формы жизни, те духовные ценности, которыми располагает их среда, народ, человечество.

И если жизнь, ее движение изменяют человека, то, в свою очередь, перемены в духовном строе личности ведут к открытиям новых качеств, свойств действительности. Именно поэтому «диалектика души» занимает столь важное место в толстовском эпическом повествовании, придавая ему особый, неповторимый колорит. Органическое сближение психического и эпического — при том новом содержании, которое приобретало каждое из этих начал,— представляет собой одно из великих завоеваний писателя. Но сближение это вовсе не вело к ограничению специфической роли того и другого,— в частности, оно не только не означало какого-либо сужения психологического анализа, а как раз вызывало его расширение и углубление.

Тесные соприкосновения духовной жизни человека с окружающим миром в произведениях Толстого раскрываются одновременно с воссозданием глубоких внутренних связей самого психического процесса, его непрерывного самостоятельного течения. Нельзя поэтому согласиться с высказываемой некоторыми исследователями мыслью о том, что психическое в обрисовке Толстого — это лишь непрерывный ряд «откликов» на явления внешнего мира. «У Толстого,— указывает А. Скафтымов,— описания чувств, как такового, нет. Его изображение эмоционального состояния всегда состоит, в сущности, из перечня тех воздействий, какие пришли из внешнего мира и притронулись к душе. Душа всегда звучит под бесчисленными, иногда незаметными, неслышными пальцами действительности данного момента» [1]. Однако реальные факты творчества Толстого противоречат этим суждениям. Рисуя текучесть психической жизни, писатель всегда подчеркивает то внутреннее единство характера, которое обусловливает определенность отношения к жизни, выявляющуюся независимо от влияния внешней среды в каждый данный момент.

Следует признать неправомерным и тот взгляд, согласно которому психическое в произведениях Толстого выступает как нечто обособленное и независимое от окружающей героя действительности. «Не будет преувеличением сказать,— утверждает С. Бочаров,— что в творчестве Толстого впервые в русской литературе внутренняя психологическая жизнь человеческой личности предстает как самостоятельный поток, развивающийся по своим собственным внутренним законам, как такой пласт характеристики человека, содержание и значение которого далеко не исчерпывается задачей мотивирования поступков этого человека» [2]. Всемерное подчеркивание обособленности внутреннего мира толстовских героев от движения самой жизни, их духовного развития от процессов действительности, на наш взгляд, мешает верному освещению проблем творческого метода писателя.

Богатство и сложность связей, существующих между внутренним миром человека и реальной действительностью, подчеркиваются, в частности, теми разнообразными проекциями переживаний героя на явления жизни, которыми так часто пользуется Толстой. Нередко действительность окрашивается в тона основного настроения героя, становится идентичной его эмоциям.

После объяснения в любви с Кити все окружающее, все самое заурядное приобретает в представлениях Левина какой-то особый, почти неземной облик. Люди, с которыми он встречается, как бы спешат разделить с ним его огромную радость. «—И что он видел тогда, того после он уже никогда не видал. В особенности дети, шедшие в школу, голуби сизые, слетевшие с крыши на тротуар, и сайки, посыпанные мукой, которые

[1] А. Скафтымов, Статьи о русской литературе, Саратов, 1958, стр. 269—270.

[2] С. Бочаров, Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького.— Сб. «Социалистический реализм и классическое наследие», Изд-во АН СССР, М. 1960, стр. 104.

выставила невидимая рука, тронули его. Эти сайки, голуби и два мальчика были неземные существа... Извозчики, очевидно, всё знали. Они с счастливыми лицами окружили Левина, споря между собой и предлагая свои услуги. Стараясь не обидеть других извозчиков и обещав с теми тоже поездить, Левин взял одного и велел ехать к Щербацким... Швейцар Щербацких, наверное, всё знал... Не только он всё знал, но он, очевидно, ликовал и делал усилия, чтобы скрыть свою радость. Взглянув в его старческие милые глаза, Левин понял даже что-то еще новое в своем счастье... Первое лицо, которое он увидал, была mademoiselle Linon. Она шла через залу, и колькн и лицо ее сияли» (18, 424—425). Это поистине неповторимое по своей лирической взволнованности и красоте описание чувств героя. Окружающая Левина среда, принимая условные очертания, необыкновенно выразительно передает реальность и вместе с тем возвышенность его переживаний.

Радостная взволнованность наполняет душу Вронского при поездке его на свидание с Анной. И перед ним, как и перед Левиным, развертываются картины жизни. Но они имеют иной колорит. С очень тонкой нюансировкой писатель рисует близкие одно к другому переживания непохожих друг на друга героев, различие открывающегося перед ними мира. «Хорошо, очень хорошо!» — сказал он (Вронский.— *М. Х.*) себе сам. Он и прежде часто испытывал радостное сознание своего тела, но никогда он так не любил себя, своего тела, как теперь. Ему приятно было чувствовать эту легкую боль в сильной ноге, приятно было мышечное ощущение движений своей груди при дыхании» (18, 330—331). Тут не только ясно оттенена «телесность» чувства, но и известная его эгоистичность. И на пейзаж, который наблюдает Вронский, накладывает отпечаток индивидуальность героя. «Всё, что он видел в окно кареты, всё в этом холодном чистом воздухе, на этом бледном свете заката было так же свежо, весело и сильно, как и он сам: и крыши домов, блестящие в лучах спускавшегося солнца, и резкие очертания заборов и углов построек, и фигуры изредка встречающихся пешеходов и экипажей, и неподвижная зелень дерев и трав... Всё было красиво, как хорошенький пейзаж, только что оконченный и покрытый лаком» (18, 331). Легкая ирония, которая звучит в последней фразе, подчеркивает ощущение красивости, не несущей, однако, в себе значительного содержания.

Среди различных описаний единства настроений героя и окружающего мира нельзя не вспомнить о восприятии жизни

героем повести «Смерть Ивана Ильича» после того, как он серьезно заболел. «Все грустно показалось Ивану Ильичу на улицах. Извозчики были грустны, дома грустны, прохожие, лавки грустны» (26, 85). В том, что герой в период острого напряжения душевной жизни не отделяет свои переживания от реальной действительности, заключена большая психологическая правда, тонко и убедительно охарактеризованная художником.

И если в только что приведенных примерах определенная окраска описываемых явлений действительности выразительно воссоздает переживания героя, то, в свою очередь, глубокая обрисовка чувств действующих лиц нередко бросает отсвет на большие жизненные события, открывает их смысл, и притом иногда в большей мере, чем если бы события эти были описаны в прямой форме. И тут мы можем вспомнить не только Праскухина и Козельцова-младшего — героев «Севастопольских рассказов» — с их драматическим восприятием военных действий, не только Николая Ростова во время Аустерлицкого сражения, но и такие сцены, как Наполеон на Поклонной горе, как отъезд Наташи Ростовой из Москвы.

В этой последней картине переживания Наташи резко отличаются от колорита описываемых событий. «Наташа редко испытывала столь радостное чувство, как то, которое она испытывала теперь, сидя в карете подле графини и глядя на медленно подвигавшиеся мимо нее стены оставляемой, встревоженной Москвы. Она изредка высовывалась в окно кареты и глядела назад и вперед на длинный поезд раненых, предшествующий им. Почти впереди всех виднелся ей закрытый верх коляски князя Андрея. Она не знала, кто был в ней...» (11, 320). Чувство радости вызвано новизной и обилием впечатлений. Внешне неожиданное, оно обостряет восприятие драматических событий, надвигающейся драмы самой героини. Возбуждение и радость сменяются огромным горем после того, как Наташа узнает о смертельной ране Болконского.

В Мытищах Ростовы наблюдают пожар Москвы. «Ах, какой ужас! — сказала, возвратившись со двора иззябшая и испуганная Соня.— Я думаю, вся Москва сгорит, ужасное зарево! Наташа, посмотри теперь, отсюда из окошка видно,— сказала она сестре, видимо желая чем-нибудь развлечь ее. Но Наташа посмотрела на нее, как бы не понимая того, что у нее спрашивали, и опять уставилась глазами в угол печи. Наташа находилась в этом состоянии столбняка с нынешнего утра...» (11, 379—380). В одной из своих статей о Толстом Анна Зе-

герс остроумно заметила: оттого, что занятая своими мыслями Наташа почти не обращает внимания на пожар Москвы, он «волнует нас больше, чем буйное описание с пламенными красками». Прямая и скрытая проекция чувств героя — одна из форм сложных взаимодействий психологического и эпического в художественной прозе Толстого.

III

При всей противоречивости характеров, рисуемых писателем, человек предстает в его произведениях как целостное существо. Органичность проявлений человеческого «я» постоянно привлекала внимание художника.

Предшественники Толстого придавали большое значение портрету героя как неотъемлемому компоненту общей характеристики действующего лица. Нередко яркий, выразительный портрет героя представлял собой своеобразное введение в его внутренний мир. Несравненными мастерами такого рода портретов были Бальзак и Гоголь. В дневниках Толстого раннего периода отразился живой интерес к распознаванию характеров через внешние их приметы; дневники содержат в себе большое количество записей, отмечающих характерическое значение тех или иных особенностей внешнего облика людей. Тем не менее и в ранних своих произведениях Толстой избегал давать законченные портреты основных героев; он ограничивался отдельными штрихами, разбросанными в разных местах произведения. Принцип этот художник последовательно осуществлял на всех этапах своей творческой деятельности.

Но зато с большой охотой Толстой пишет портреты второстепенных и эпизодических лиц. По пути в Петербург Безухов встречается с проезжающим, как потом выясняется — масоном, Баздеевым. «Проезжающий был приземистый, ширококостный, желтый, морщинистый старик с седыми нависшими бровями над блестящими, неопределенного сероватого цвета, глазами» (10, 66). Тут же дается и портрет слуги этого эпизодического героя: «Слуга проезжающего был весь покрытый морщинами, тоже желтый старичок, без усов и бороды, которые, видимо, не были сбриты, а никогда не росли у него» (10, 66). Нехлюдов в театре знакомится с рядом лиц, в том числе с мужем Mariette. При корректурной правке этой сцены Толстой дополняет ее портретной зарисовкой нового героя — в ложе были «незнакомая дама в красной накидке и большой, грузной прическе и двое мужчин: генерал, муж Mariette (красивый, высокий человек с строгим, непроницаемым, горбоносым лицом и военной, ватой и крашеннной подделанной высокой грудью)...» (32, 301). Описание героя, поставленное в скобки, возникло при работе над текстом романа в корректуре.

Значительно расширены — при корректурной правке — портретные зарисовки и в сцене, изображающей людей, пришедших в тюрьму на свидание с заключенными. Скобками отмечены дополнения. «Рядом с цыганом присел к земле солдат, разговаривая с арестанткой (потом стоял, прильнув к сетке, молодой с светлой бородкой мужичок в лаптях с раскрасневшимся лицом, очевидно с трудом сдерживающий слезы. С ним говорила миловидная белокурая арестантка, светлыми голубыми глазами смотревшая на собеседника. Это была Федосья с своим мужем. Подле них стоял оборванец, переговаривавшийся с растрепанной широколицей женщиной)...» (32, 145). Аналогичных примеров можно было бы привести большое количество.

Стабильный портрет представляется необходимым для героев, лишь на некоторое время попадающих в поле зрения читателя. Но он мешает динамическому изображению основных действующих лиц, раскрытию сложных изменений их внутреннего мира. И поэтому писатель отказывается от создания законченных портретов главных героев. Он либо «рассредоточивает» портретные детали на протяжении повествования, либо «закрепляет» за действующими лицами некоторые постоянные черты, оттеняя их для того, чтобы не утрачивалась портретная индивидуальность героев.

Прием подчеркивания характерных «примет» действующих лиц неоднократно отмечался в исследованиях, посвященных Толстому. Справедливо указывалось на то, что в «Войне и мире» не раз упоминаются «чисто промытые складки» шрама Кутузова, лучистые глаза княжны Марьи, белые руки Сперанского и так далее. Приемом этим Толстой довольно широко пользуется, начиная с повестей трилогии. Так, в рассказе о папá выделена его характерная примета — подергивание плечом. «Ах, боже мой милостивый! что с тобой нынче, Яков? — продолжал он (папа.— *М. Х.*) к приказчику, подергивая плечом (у него была эта привычка)» («Детство», 1, 10). «Он (папа) еще раз поцеловал ее (Любочку) и, стараясь пересилить внутреннее волнение, подергивая плечом, вышел в дверь, ведущую через коридор в комнату Володи» («Отрочество», 2, 64). У Авдотьи Васильевны — красивая, но однообразная улыбка. «А, милый сынок!» — сказала Авдотья Васильевна, улыбаясь своей красивой однообразной улыбкой»

(2, 210), она «сияла во все стороны однообразной, но красивой улыбкой» (2, 211).

Повторяющиеся признаки мы видим у героев «Анны Карениной» и других, более поздних произведений. Иногда они характеризуют не столько устойчивые черты собственно портрета, сколько привычки героя. В рассказе о Каренине подчеркнута его манера в минуты нервного напряжения потягивать пальцы рук, «трещать» ими. «И, заложив пальцы за пальцы, ладонями книзу, Алексей Александрович потянул, и пальцы затрещали в суставах. Этот жест, дурная привычка — соединение рук и трещанье пальцев — всегда успокаивал его и приводил в аккуратность, которая теперь так нужна была ему» (18, 153). Во время объяснения с Анной «Алексей Александрович вздрогнул и загнул руки, чтобы трещать ими.

— Ах, пожалуйста, не трещи, я так не люблю,— сказала она.— Анна, ты ли это? — сказал Алексей Александрович, тихо сделав усилие над собою и удержав движение рук» (18, 154).

Подчеркивание «примет» имеет неоднородную функцию. Оно прежде всего служит средством портретной индивидуализации. Однако при обрисовке героев, не отличающихся богатством внутренней жизни, эти внешние признаки иногда предстают как обозначение существенного в их духовном облике. Вот, например, описание Сони. «Плавностью движений, мягкостью и гибкостью маленьких членов и несколько хитрою и сдержанною манерой она (Соня.— *М. Х.*) напоминала красивого, но еще не сформировавшегося котенка, который будет прелестною кошечкой» (9, 49). И далее: «Соня?» — подумала она (Наташа.— *М. Х.*), глядя на спящую, свернувшуюся кошечку с ее огромной косой.— «Нет, куда ей! Она добродетельная» (10, 194). Метафора открывает одну из существенных черт душевного склада героини.

Подобным же образом охарактеризована и холодная красота Веры Ростовой. «— Да, меня совсем иначе воспитывали,— сказала старшая, красивая графиня Вера, улыбаясь. Но улыбка не украсила лица Веры, как это обыкновенно бывает; напротив, лицо ее стало неестественно и оттого неприятно» (9, 52). И далее: «Красивая Вера, производившая на всех такое раздражающее, неприятное действие, улыбнулась и, видимо не затронутая тем, что ей было сказано, подошла к зеркалу и оправила шарф и прическу: глядя на свое красивое лицо, она стала, по-видимому, еще холоднее и спокойнее» (9, 56). И здесь постоянные признаки выявляют черты душевного облика героини.

Повторяющиеся детали иногда приобретают ярко выраженный динамический характер. В рассказе об Анне Карениной неоднократно отмечается свойственный героине огонь жизни, проявляющийся в выражении ее лица, в блеске ее глаз. «Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке» (18, 66). После встречи с Вронским в салоне Бетси Тверской «Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не веселый,— он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи» (18, 153). А затем Анна размышляет о случившемся. «— Поздно, поздно, уже поздно,— прошептала она с улыбкой. Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела» (18, 156). Повторяющаяся портретная деталь становится лейтмотивом в раскрытии сложного характера, его развития.

Отказываясь от статического портрета, Толстой глубоко раскрывал динамические связи внутреннего мира человека и его внешних проявлений, он запечатлел чувства, переживания в их очень тонких и вместе с тем зримых выражениях. «Кто не замечал,— писал Толстой в «Отрочестве»,— тех таинственных бессловесных отношений, проявляющихся в незаметной улыбке, движении или взгляде между людьми, живущими постоянно вместе: братьями, друзьями, мужем и женой, господином и слугой, в особенности когда люди эти не во всем откровенны между собой. Сколько недосказанных желаний, мыслей и страха — быть понятым — выражается в одном случайном взгляде, когда робко и нерешительно встречаются ваши глаза!» (2, 17).

Толстой часто обращался к изображению «бессловесных отношений», выражающихся в улыбке, взгляде, движении, к обрисовке чувств, которые проявляются независимо от воли, желаний человека. Здесь очень ясно сказалось стремление художника воссоздавать настоящее, коренное в человеке, то, что живет в глубинах его «я». Тут отчетливо проявилось бескомпромиссное неприятие писателем всего показного, искусственного. По мысли Толстого, непроизвольное, внеречевое выражение чувств человека часто бывает более правдивым, чем передача их через слово. В то время как речь нередко несет с собой преднамеренное «исправление» переживаний, лицо человека, его глаза открывают чувства в их непосредственном, органическом развитии.

Объяснения героев с помощью взгляда, улыбки, разговор без слов — характерный толстовский прием, неоднократно отмечавшийся исследователями. Во время своего пребывания за границей Кити Щербацкая встречается с Варенькой. Еще до знакомства они проявляют живой интерес друг к другу, «объясняются» взглядами. «Обе девушки встречались в день по нескольку раз, и при каждой встрече глаза Кити говорили: «кто вы? что вы? Ведь правда, что вы то прелестное существо, каким я воображаю вас? Но, ради бога, не думайте,— прибавлял ее взгляд,— что я позволяю себе навязываться в знакомые. Я просто любуюсь вами и люблю вас».— «Я тоже люблю вас, и вы очень, очень милы. И еще больше любила бы вас, если б имела время»,— отвечал взгляд неизвестной девушки» (18, 227). Перед отъездом в Сибирь Нехлюдов встречается с сестрой: «Они поцеловались и, улыбаясь, посмотрели друг на друга. Совершился тот таинственный, невыразимый словами, многозначительный обмен взглядов, в котором все было правда, и начался обмен слов, в котором уже не было той правды» (32, 317).

Взгляд, улыбка, выражение лица нередко позволяют толстовским героям понять друг друга не только без слов, но и вопреки тем словам, которые ими произносятся. Героиня «Семейного счастия» рассказывает о глубоком чувстве любви к ней Сергея Михайловича. «Он (Сергей Михайлович.— *М. Х.*) сказал: «вы не боитесь?» — а я слышала, что он говорил: «люблю тебя, милая девушка!» — Люблю! люблю! — твердил его взгляд, его рука...» (5, 89). После длительной размолвки Левин и Кити встречаются вновь. Они ведут разговор на нейтральные темы, обмениваются ничего не значащими фразами, а в это же самое время происходит бессловесное их объяснение. «А вы убили медведя, мне говорили? — сказала Кити...— Разве у вас есть медведи? — прибавила она в полоборота, повернув к нему свою прелестную головку и улыбаясь.

Ничего, казалось, не было необыкновенного в том, что она сказала, но какое невыразимое для него словами значение было в каждом звуке, в каждом движении ее губ, глаз, руки, когда она говорила это! Тут была и просьба о прощении, и доверие к нему, и ласка, нежная, робкая ласка, и обещание, и надежда, и любовь к нему, в которую он не мог не верить и которая душила его счастьем» (18, 405).

Выразительными — с точки зрения непроизвольного отражения человеческих переживаний — оказываются не только улыбка, взгляд, интонация речи, но и жесты, движения челове-

века. «Ни мне до тебя, ни тебе до меня нет никакого дела», казалось, сказала ему решительная походка Марьянки» (6, 58). Такого рода соотношения позволяют художнику описание чувства, как такового, нередко заменять характеристикой его внешних проявлений. Вот, например, описание Наташи Ростовой, находящейся в состоянии душевного потрясения; оно дано вслед за рассказом о том, как Ростовы наблюдают из Мытищ пожар Москвы: «— Ложись, голубушка, ложись, дружочек,— сказала графиня, слегка дотрагиваясь рукой до плеча Наташи.— Ну ложись же.

— Ах, да... Я сейчас, сейчас лягу,— сказала Наташа, поспешно раздеваясь и обрывая завязки юбок. Скинув платье и надев кофту, она, подвернув ноги, села на приготовленную на полу постель и, перекинув через плечо наперед свою недлинную тонкую косу, стала переплетать ее. Тонкие длинные, привычные пальцы быстро, ловко разбирали, плели, завязывали косу. Голова Наташи привычным жестом поворачивалась то в одну, то в другую сторону, но глаза, лихорадочно открытые, неподвижно смотрели прямо...» (11, 381). Внутренняя сосредоточенность, сила горя переданы через привычные действия, которых не замечает и сама героиня. Но как раз это обстоятельство придает рассказу большую эмоциональную напряженность, психологическую насыщенность.

Широкое выявление психологической выразительности «бессловесных отношений», жеста, движения человека было одним из открытий Толстого в области воссоздания внутреннего мира людей. Открытие это опиралось на разнообразные факты жизни; оно находит себе подкрепление и в творческом опыте смежных искусств, и прежде всего живописи. В живописи черты внешнего облика человека, выражение его лица, жест передают самые разнообразные, сложные переживания. Вряд ли представляется возможным говорить здесь о каких-либо прямых связях толстовского психологического мастерства с явлениями смежных искусств; речь идет о соответствиях, показывающих глубокую оправданность исканий писателя.

Современников Толстого нередко удивляла смелость его психологических наблюдений, его соотнесений внешнего и внутреннего. И это своеобразно высказал Дружинин в письме к Толстому: «Есть у вас поползновение к чрезмерной тонкости, которое может разрастись в большой недостаток. Иногда вы готовы сказать: «такого ляжка показывает, что он желает путешествовать по Индии». Обуздать эту наклонность вы должны, но гасить ее не надо ни за что на свете». Недостатком

эта наклонность писателя не стала; не обуздывая ее, он в разные периоды творчества добивался очень тонкого и правдивого изображения психологии героев.

Внешнее в человеке, однако, не только несет на себе отпечаток внутреннего, часто оно скрывает подлинные душевные побуждения. И здесь интересным представляется столкновение непроизвольного и преднамеренного. Каренин советуется с адвокатом относительно развода. «Серые глаза адвоката старались не смеяться, но они прыгали от неудержимой радости, и Алексей Александрович видел, что тут была не одна радость человека, получающего выгодный заказ,— тут было торжество и восторг, был блеск, похожий на тот зловещий блеск, который он видел в глазах жены... Адвокат опустил глаза на ноги Алексея Александровича, чувствуя, что он видом своей неудержимой радости может оскорбить клиента» (18, 387).

При объяснении с Долли Стива Облонский «не сумел приготовить свое лицо к тому положению, в которое он становился перед женой после открытия его вины. Вместо того, чтоб оскорбиться, отрекаться, оправдываться, просить прощения, оставаться даже равнодушным — все было бы лучше того, что он сделал! — его лицо... совершенно невольно вдруг улыбнулось привычною, доброю и потому глупою улыбкой» (18, 5).

Показ преднамеренности действия, жестов с целью скрыть душевное состояние составляет один из способов обнажения тщеславия, общепринятой лжи. Герои рассказа «Севастополь в мае» — офицеры-аристократы — жаждут выглядеть бесстрашными воинами, не обладая ни граммом подлинной храбрости. «— Ничего не будет, уж я чувствую,— сказал барон Пест, с замиранием сердца думая о предстоящем деле, но лихо набок надевая фуражку и громкими, твердыми шагами выходя из комнаты, вместе с Праскухиным и Нефердовым, которые тоже с тяжелым чувством страха торопились к своим местам» (4, 31).

Очень выразительно и смело Толстой рисует те «обязательные» действия, которые, не неся в себе реального содержания, обычно рассматриваются как своего рода знаки глубоких человеческих переживаний. После смерти Ивана Ильича Головина друг его, Петр Иванович, приезжает в дом покойного, чтобы исполнить свой долг, выразить сочувствие семье. Увидав его, жена покойного «вздохнула, подошла к нему вплоть, взяла его за руку и сказала: «Я знаю, что вы были истинным другом Ивана Ильича...» и посмотрела на него, ожидая

от него соответствующие этим словам действия. Петр Иванович знал, что как там надо было креститься, так здесь надо было пожать руку, вздохнуть и сказать: «поверьте!» И он так и сделал. И, сделав это, почувствовал, что результат получился желаемый: что он тронут и она тронута» (26, 65).

Жена Ивана Ильича усердно выполняет «обязательные» действия, характеризующие неутешное горе вдовы. Но действия эти никак не совпадают с ее реальными чувствами. Показное горе отнюдь не мешает ей расчетливо вести деловые переговоры. «Она перестала плакать и, с видом жертвы взглянув на Петра Ивановича, сказала по-французски, что ей очень тяжело. Петр Иванович сделал молчаливый знак, выражавший несомненную уверенность в том, что это не может быть иначе.

— Курите, пожалуйста,— сказала она великодушным и вместе убитым голосом и занялась с Соколовым вопросом о цене места. Петр Иванович, закуривая, слышал, что она очень обстоятельно расспросила о разных ценах земли и определила ту, которую следует взять. Кроме того, окончив о месте, она распорядилась и о певчих» (26, 66).

Реальное психическое состояние часто так или иначе пробивается и через преднамеренные, в том числе и «обязательные», действия. Однако подделка постоянно претендует на подлинность чувства. И это сложное сплетение реального и имитации, истинного и кажущегося как в самой внутренней жизни человека, так и в ее внешних отражениях постоянно привлекало внимание писателя.

IV

Ставя перед собой цель — воссоздать многообразие, богатство психического «я», Толстой стремился открыть во внутреннем мире человека его основные начала, те «элементарные частицы», из которых формируются душевные побуждения личности. Писатель не случайно сравнивал искусство с микроскопом. Сам он исследовал не только масштабные исторические процессы, но и мельчайшие изменения, происходившие в клетках духовного организма. Выделяя во внутренней жизни человека ее первоэлементы, писатель вместе с тем умел, как никто, показать те сложнейшие психические явления, которые образуются из них.

В качестве элементарных частиц внутренней жизни чело-

веческой личности Толстой рассматривал прежде всего те ощущения, состояния, которые возникают как непосредственное отражение физиологических процессов. «Окончив газету, вторую чашку кофе и калач с маслом, он (Облонский.— *М. Х.*) встал, стряхнул крошки калача с жилета и, расправив широкую грудь, радостно улыбнулся, не оттого, чтоб у него на душе было что-нибудь особенно приятное,— радостную улыбку вызвало хорошее пищеварение» (18, 10). В более сложном плане раскрывается душевное состояние Левина после охоты. «Он (Левин.— *М. Х.*) проходил целый день и принес только три штуки, но зато принес, как и всегда с охоты, отличный аппетит, отличное расположение духа и то возбужденное умственное состояние, которым всегда сопровождалось у него сильное физическое движение» (18, 346). Подчеркнуто обобщенный смысл — и как раз в плане связи с физиологией — придан характеристике настроений Пьера Безухова во время вступления французских войск в Москву. «Физическое состояние Пьера, как и всегда это бывает, совпадало с нравственным. Непривычная, грубая пища, водка, которую он пил эти дни, отсутствие вина и сигар, грязное, непереме́ненное белье, наполовину бессонные две ночи, проведенные на коротком диване без постели,— все это поддерживало Пьера в состоянии раздражения, близком к помешательству» (11, 361).

Круг психологических изображений такого рода у Толстого очень широк. Это дало повод ряду критиков защищать ту мысль, что одну из отличительных особенностей творческой манеры автора «Войны и мира» составляет воспевание стихийного язычества, культ тела. «Толстой,— писал Д. Мережковский,— великий творец человеческих тел и только отчасти человеческих душ, именно в той стороне их, которая обращена к телу, к бессознательным, животно-стихийным корням жизни»[1]. Несомненно, что Толстой умел великолепно передавать стихийные импульсы человеческой натуры, естественные порывы и страсти. Но меньше всего писатель ограничивал себя изображением этой области человеческих переживаний. Они интересовали его как естественные основы, исходный момент неизмеримо более сложных психических процессов.

Первоначальными элементами духовного мира человека, с точки зрения Толстого, являются не только отмеченные выше психические состояния, но и многие другие эмоции — инстинктивное чувство добра и желание личного блага, сознание своей

[1] Д. Мережковский, Толстой и Достоевский, т. I, СПб. 1901, стр. 225.

силы и страх, радость открытий и горечь разлуки, любовь и ненависть, различного рода аффекты и т. п. По наблюдениям писателя, ощущение, впечатление, чувство, мысль возникают и живут не в своем «чистом» виде, не обособленно, а в соединении с другими чувствами, мыслями, ощущениями.

И это касается различных, в том числе «естественных», самых сильных, переживаний. В «Детстве» Николенька Иртеньев рассказывает о чувствах, которые он испытывает после смерти матери. Подлинное горе, ужас, вызванный потерей любимого человека, сливаются с эмоциями иного характера, непроизвольно возникающими в душе юного Николеньки. «Прежде и после погребения я не переставал плакать и был грустен, но мне совестно вспомнить эту грусть, потому что к ней всегда примешивалось какое-нибудь самолюбивое чувство: то желание показать, что я огорчен больше всех, то заботы о действии, которое я произвожу на других, то бесцельное любопытство, которое заставляло делать наблюдения над чепцом Мими и лицами присутствующих. Я презирал себя за то, что не испытываю исключительно одного чувства горести, и старался скрывать все другие...» (1, 85—86).

Противоречивые сочетания неоднородных переживаний возникают постоянно, сопровождая самые разнообразные обстоятельства жизни людей. Нередко в характеристике этих сочетаний подчеркивается не столько сама разность эмоций, сколько их значительность в том или ином плане. Вот, например, описание чувств Кити Щербацкой накануне родов. «Она страдала и как будто жаловалась ему (Левину.— *М. Х.*) на свои страданья. И ему в первую минуту по привычке показалось, что он виноват. Но во взгляде ее была нежность, которая говорила, что она не только не упрекает его, но любит за эти страдания... Она страдала, жаловалась и торжествовала этими страданиями, и радовалась ими, и любила их» (19, 285—286).

Связанная узами старой дружбы с Анной Михайловной Друбецкой, графиня Ростова приходит к ней на помощь в трудную минуту жизни, дарит ей деньги. «Анна Михайловна уж обнимала ее и плакала. Графиня плакала тоже. Плакали они о том, что они дружны; и о том, что они добры; и о том, что они, подруги молодости, заняты таким низким предметом — деньгами; и о том, что молодость их прошла... Но слезы обеих были приятны...» (9, 70).

Изображение комплекса неоднородных эмоций тесно соприкасается с раскрытием внутренней борьбы, тех психологических коллизий, которые свойственны толстовским героям. На

вечере у Анны Шерер красивая, как бы демонстрирующая прелесть своего тела Элен вызывает у Пьера чувственное влечение, которое властвует над ним помимо его воли. Он пытается преодолеть его в себе, прибегая к помощи логики. «Но она глупа, я сам говорил, что она глупа... Что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное. Мне говорили, что ее брат Анатоль был влюблен в нее, и она влюблена в него... Это нехорошо», думал он; и в то же время как он рассуждал так (еще рассуждения эти оставались неоконченными), он заставал себя улыбающимся и сознавал, что другой ряд рассуждений всплывал из-за первых, что в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой, как она может полюбить его, как она может быть совсем другою и как всё, что он об ней думал и слышал, может быть неправдою» (9, 253).

Внутренняя борьба, которую переживает Пьер, осложнена, с одной стороны, возрастающей силой рациональных аргументов, а с другой — трансформацией самого чувства, обретающего черты постоянной привязанности. «Пьер полтора месяца после вечера Анны Павловны и последовавшей за ним бессонной, взволнованной ночи, в которую он решил, что женитьба на Элен была бы несчастие и что ему нужно избегать ее и уехать, Пьер после этого решения не переезжал от князя Василия и с ужасом чувствовал, что каждый день он больше и больше в глазах людей связывается с нею, что он не может никак возвратиться к своему прежнему взгляду на нее, что он не может и оторваться от нее, что это будет ужасно, но что он должен будет связать с нею свою судьбу» (9, 254).

Увлечение Элен было одним из «падений» Пьера, оно составляло драму его жизни. Но, показывая заблуждения героя, писатель отнюдь не стремился полностью развенчать его чувство. «Среди тех ничтожно-мелких, искусственных интересов, которые связывали это общество, попало простое чувство стремления красивых и здоровых молодых мужчины и женщины друг к другу. И это человеческое чувство подавило всё и парило над всем их искусственным лепетом» (9, 258). Так выявляется не только противоречивость самих переживаний героя, не только освещение их в общей перспективе его жизни, но и сопоставление этих переживаний с душевным миром окружающих людей.

Какими бы сложными ни были психологические состояния, душевные колебания героя, Толстой никогда не ограничивается моментальным их снимком, он показывает их как составную

часть непрерывного движения внутреннего мира человека. Каждое чувство обладает своим сроком жизни; одни эмоции постепенно перерастают в другие, чувства определенного напряжения и тона часто неожиданно вытесняются качественно иными переживаниями. После крупного проигрыша Николая Ростова неотступно преследует мысль о самоубийстве. Размышляя о полной безнадежности своего положения, он слушает пение Наташи. «И чему она радуется!— подумал Николай, глядя на сестру. И как ей не скучно и не совестно!»... «Что ж это такое? — подумал Николай, услыхав ее голос и широко раскрывая глаза.— Что с ней сделалось? Как она поет нынче?» — подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: «Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз, два... три... раз... Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая! — думал Николай. Всё это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь — всё это вздор... а вот оно настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчик! ну, матушка!.. как она этот si возьмет? взяла! слава богу!» — и он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот si, взял втору в терцию высокой ноты. «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!» (10, 59—60). В минуты, когда герою казалось, что он решительно все потерял в жизни, его захватывает ощущение радости бытия, и это чувство представляется ему неизмеримо важнее всех его треволнений, драм, важнее всего на свете.

Непрерывные изменения, происходящие во внутреннем мире толстовских героев,— это отнюдь не колебания, похожие на морскую зыбь, на смену приливов и отливов. Изменения эти всегда так или иначе связаны с процессами духовного развития личности. Но само развитие героя Толстой никогда не рисовал как нечто однолинейное, как движение по гладкой, укатанной дороге. И если душевная жизнь «средних» людей нередко отмечена подлинными прозрениями, то, с другой стороны, трудности искания истинного в жизни составляют удел толстовских «беспокойных» героев.

Константин Левин с большим интересом наблюдает жизнь крестьян. На покосе он особенно ясно ощущает притягательную силу той общности, которая возникает в труде, очарование «естественного» бытия человека. Герой размышляет о не-

обходимости отречения от своей старой жизни, от всего того ложного, что она заключает в себе. «Это отреченье доставляло ему наслажденье и было для него легко и просто» (18, 291). Левин мечтает о том, чтобы приобщиться к чистоте и законности трудовой жизни простых людей. Он чувствует, что здесь он найдет то настоящее, которого ему так недостает. Однако самый переход от старой жизни к новой Левину представляется еще туманным. «Оставить Покровское? Купить землю? Приписаться в общество? Жениться на крестьянке? Как же я сделаю это? — опять спрашивал он себя и не находил ответа» (18, 291).

Левина не покидает чувство восхищения крестьянским миром, но оно сталкивается с другими его привязанностями. Герой неожиданно встречает Кити, едущую к сестре в деревню. Отношения Левина с Кити после того, как она предпочла ему Вронского, прервались. «Он понял, что она ехала в Ергушово со станции железной дороги. И всё то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, всё вдруг исчезло. Он с отвращением вспомнил свои мечты женитьбы на крестьянке. Там только, в этой быстро удалявшейся и переехавшей на другую сторону дороги карете, там только была возможность решения столь мучительно тяготившей его в последнее время загадки жизни... «...Нет,— сказал он себе,— как ни хороша эта жизнь, простая и трудовая, я не могу вернуться к ней. Я люблю *ее*» (18, 292—293). Подспудно жившее чувство вновь вспыхнуло и вытеснило все другие его переживания.

Однако и они, в свою очередь, отнюдь не прошли для него бесследно. И тут открываются как близкие, так и отдаленные связи. Непосредственным результатом пережитого было то, что Левин изменяет отношение к своему обособленному хозяйственному мирку; более глубоким отзвуком его увлечений крестьянским миром явились те нравственные искания, которые возникают в пору его семейного счастья.

V

Значительная роль в обрисовке духовного мира толстовских героев принадлежит внутренним монологам, или, точнее, внутренней речи. Как творческий прием внутренняя речь использовалась и предшественниками Толстого. В «Дубровском» и «Пиковой даме» она появляется при характеристике основных действующих лиц повестей — Дубровского и Германна.

Включаемая в повествование лишь как эпизодический элемент, внутренняя речь в этих произведениях имеет своей функцией раскрытие истинных побуждений героев, напряженности их переживаний. Непреклонный в своем стремлении разбогатеть, Германн размышляет о путях «устроения», о тайне графини: «Что, если... старая графиня откроет мне свою тайну!.. Почему же не попробовать своего счастия? Представиться ей, подбиться в ее милость, пожалуй, сделаться ее любовником... Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость».

Переживания Дубровского,— после того, как у него был отнят родной дом,— также переданы через внутреннюю речь. «Итак, все кончено,— сказал он сам себе: — еще утром имел я угол и кусок хлеба. Завтра должен я буду оставить дом, где я родился, где умер мой отец, виновнику его смерти и моей нищеты... И портрет этот достанется врагу моего семейства... Нет! Нет! пускай же и ему не достанется печальный дом, из которого он выгоняет меня».

Внутренняя речь как своего рода дополнительный штрих при обрисовке героев появляется и в произведениях Гоголя, в частности, в «Мертвых душах». Вспомним, например, размышления Коробочки о необходимости задобрить Чичикова для того, чтобы тот побольше закупил у нее муки и скота для казны, или раздумья Чичикова, открывающего — после многих просчетов — новый способ приобрести состояние. «Эх, я Аким — простота!» сказал он сам себе: «ищу рукавиц, а обе за поясом. Да накупи я всех этих, которые вымерли...» Посредством внутренней речи Чичикова в поэме-романе дана также характеристика некоторых героев, оценка существенных явлений жизни. К числу такого рода характеристик относятся его суждения о Собакевиче — «родился ли ты уж так медведем или омедведила тебя захолустная жизнь...», раздумья о молодой девушке, встреченной в пути, о ее будущем и другие. Внутренний монолог героя в данном случае выполняет функции авторской оценки действующих лиц. Эта особенность ясно выступает в размышлениях Чичикова по поводу крепостных душ, купленных им у Плюшкина. Размышления эти перерастают в широкое описание вольной жизни беглых крестьян. «Здесь поэт,— писал Белинский,— явно отдал ему (Чичикову.— *М. Х.*) свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовью юмор и заставил его высказать то, что должен был вы-

говорить от своего лица»[1]. Однако такого рода использование внутреннего монолога характеризовало не столько «упущения» писателя, сколько его искания новых форм изображения человека.

В художественной прозе Лермонтова внутренняя речь выступает как часть дневниковых записей героя, как элемент его рассказа о событиях, своих собственных переживаниях. Внутренняя речь действующего лица приобретает у Лермонтова более дифференцированный характер, но она не стала еще неотъемлемым началом прямого авторского повествования, будучи неразрывно связанной с формой дневника-исповеди героя. Там же, где авторский рассказ о «Герое нашего времени» развивается в своем «чистом» виде, внутренняя речь действующих лиц отсутствует. Герцен в «Кто виноват?» внутреннюю речь включает в дневники героев (ср. дневник Любоньки Круциферской) и одновременно эпизодически использует ее в прямом авторском повествовании, в рассказе о главном герое романа — Бельтове.

Особенно широко внутренняя речь как средство раскрытия духовного мира героев предстает в ранних произведениях Достоевского. Жанр романа в письмах, каким являются «Бедные люди», давал писателю возможность сочетать рассказ о событиях с исповедью героя, воссоздание явлений жизни с отражением процесса развития его мыслей и чувств, нередко переданных в виде «вторичного» внутреннего монолога. Внутренняя речь в качестве составной части прямого авторского повествования очень разнообразно используется в повести «Двойник». Она отражает повседневные переживания маленького человека и смятенность его сознания, живые побуждения его души и болезненные мечтания. Из дополнительного, «побочного» средства обрисовки духовной жизни героя внутренний монолог превращается в действенный, очень важный способ ее характеристики.

Толстой, так же как и Достоевский, уже в ранних произведениях настойчиво разрабатывает приемы психологического использования внутренней речи героев. Рассказ от первого лица в повестях трилогии, казалось, позволял писателю воссоздать душевные состояния героя без обращений к внутренней речи, характер всего рассказа приближается к интимно-лирическому самовыражению героя. Однако внутренняя речь как достоверное воплощение движения мысли, чувств нередко особо

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 427.

выделяется в общем ходе повествования. «Нынче я исповедаюсь, очищаюсь от всех грехов», думал я: «и больше уж никогда не буду... (тут я припомнил все грехи, которые больше всего мучили меня). Буду каждое воскресенье ходить непременно в церковь, и еще после целый час читать Евангелие, потом из *беленькой*, которую я буду получать каждый месяц, когда поступлю в университет, непременно два с полтиной (одну десятую) я буду отдавать бедным, и так, чтобы никто не знал: и не нищим, а стану отыскивать таких бедных, сироту или старушку, про которых никто не знает» (2, 83). Внутренний монолог, отрывок из которого мы приводим, содержит в себе сложную цепь размышлений Николеньки Иртеньева о целях жизни, размышлений, окрашенных напряженным чувством, смешанных с картинами, встающими в воображении героя.

И если в трилогии внутренний монолог выступает на фоне повествовательной речи основного героя произведения, то в других произведениях Толстого раннего периода, например, в «Севастопольских рассказах», «Двух гусарах», как это уже нами отмечалось, внутренняя речь становится органической частью повествования, одним из важных средств изображения человека, его духовного мира. Использование внутренней речи значительно расширяется и углубляется в произведениях писателя последующего периода, особенно в «Войне и мире» и «Анне Карениной».

Некоторые зарубежные ученые, оценивая искусство Толстого-психолога, видят во внутренних монологах, созданных писателем, явление, независимое от изображения характеров тех или иных героев; Толстой рассматривается этими исследователями *как зачинатель* литературы «потока сознания», которая свое «зрелое» выражение получила в произведениях Джойса, Пруста, В. Вульф и других писателей. В докладе «Внутренняя речь и психологический анализ у Льва Толстого», прочитанном на четвертом международном конгрессе славистов, французский исследователь Мишель Окутюрье утверждал, что непосредственная цель монологов в произведениях Толстого заключается «не столько в том, чтобы объяснить персонаж или мотивировать поступок, сколько в стремлении показать само движение сознания с непроизвольными ассоциациями и те внешние впечатления, которые направляют это движение. Это причудливое развертывание впечатлений, образов и мыслей, которое Чернышевский назвал «диалектикой души», есть не что иное, как «поток сознания» современных романистов. Однако внутренняя речь не является для Толстого простым сред-

ством изображения «диалектики души». Она сама является для Толстого целью...» [1]

Положения, высказанные М. Окутюрье, не имеют под собой реальных оснований, они противоречат природе толстовского творчества. Прежде всего необходимо указать на то, что «движение сознания» изображается писателем не только в самых разных связях с действительностью, но нередко и вне прямой обусловленности его окружающей обстановкой. Помимо того, «движение сознания» толстовских героев при всей непосредственности, органичности отнюдь не сводится к потоку впечатлений, образов, мыслей, возникающих на основе ассоциативных связей. И, наконец, самое главное: внутренняя речь героев воссоздается писателем не помимо характеров, а как звено в их обрисовке; внутренние монологи у Толстого не обезличены, они отличаются своей психологической индивидуализированностью.

Естественно, что специфичность внутренней речи зависит не только от общих психических свойств героя, не только от того положения, в котором он находится в данный момент, но и от его места в образной системе произведения, от функции, выполняемой тем или иным внутренним монологом в общем развитии повествования. Характерную черту офицеров-аристократов, изображенных в рассказе «Севастополь в мае», составляет обостренное чувство тщеславия. Оно свойственно и штабс-капитану Михайлову, который, не будучи аристократом, стремится войти в круг знатных офицеров, так же как и они, мечтает о чинах, орденах, военной славе. Михайлов обладает ограниченными духовными возможностями, но в то же время он по-своему честный, не лишенный ощущения гражданского долга человек. Ставя честолюбивых людей в условия суровых испытаний, Толстой как раз при изображении Михайлова особенно часто обращается к внутреннему монологу.

Функция внутренней речи здесь заключается, с одной стороны, в том, чтобы показать реальные стремления героя, тщательно скрываемые им, и, с другой, охарактеризовать то, как живое, непосредственное отношение к действительности пробивается через заблуждения. Вне боевой обстановки Михайлов изображен преисполненным мечтаний и надежд. «Каково будет удивление и радость Наташи, думал он, шагая на своих стоптанных сапогах по узенькому переулку, когда она вдруг прочтет в «Инвалиде» описание, как я первый влез на пушку и

[1] «Revue des études slaves», Paris, 1957, v. 34.

получил Георгия. Капитана же я должен получить по старому представлению. Потом очень легко я в этом же году могу получить майора по линии, потому что много перебито, да и еще, верно, много перебьют нашего брата в эту кампанию. А потом опять будет дело, и мне, как известному человеку, поручат полк... подполковник... Анну на шею... полковник...» (4, 21—22).

Воинственность Михайлова постепенно уменьшается по мере приближения времени, когда он должен идти в бой; сомнения, колебания его находят свое отражение во внутренней речи. На передовой линии, перед лицом смерти, Михайлов испытывает не только чувство страха, но и острую горечь раскаяния. «И зачем я пошел в военную службу,— вместе с тем думал он,— и еще перешел в пехоту, чтобы участвовать в кампании; не лучше ли было мне оставаться в уланском полку, в городе Т., проводить время с моим другом Наташей... а теперь вот что!» (4, 49).

Внутренняя речь Михайлова открывает существенные стороны его психического облика. Возникновение новых чувств, весьма несхожих с его обычными представлениями о жизни, рисуется как знаменательное явление. Вместе с тем духовная ограниченность героя подчеркнута тем фактом, что пережитое не оставляет в нем очень глубоких следов; после драматических испытаний у Михайлова, хотя и в ослабленном виде, вновь пробуждаются честолюбивые желания. Взятая в контексте рассказа об офицерах-аристократах, внутренняя речь Михайлова имеет и более широкую функцию. Она выявляет призрачность тщеславных стремлений, уродливость честолюбия, в угоду которому приносятся человеческие жертвы. Внутренний монолог Михайлова в те мгновения, когда он ожидает своей гибели, композиционно сопоставлен с описанием предсмертных переживаний Праскухина. Сцены эти, обнажающие настоящее, истинное, бросают яркий свет на поведение всей корпорации офицеров-аристократов.

Соотнесение внутренней речи не только с психическим состоянием героя, но и с характеристикой окружающей среды можно проследить и на многих других примерах. И сама непроизвольность сцепления мыслей, ощущений, передаваемая внутренним монологом, имеет нередко при этом своего рода двойную функцию. Стива Облонский присутствует на вечере у графини Лидии Ивановны; удручающее впечатление на него производят ханжески-лицемерные словесные излияния хозяйки дома, Каренина, приготовления к медиумическому сеансу Landau. «Слушая графиню Лидию Ивановну и чувствуя устре-

мленные на себя красивые, наивные или плутовские — он сам не знал — глаза Landau, Степан Аркадьич начинал испытывать какую-то особенную тяжесть в голове. Самые разнообразные мысли путались у него в голове. «Мари Санина радуется, что у ней умер ребенок... Хорошо бы покурить теперь... Чтобы спастись, нужно только верить, и монахи не знают, как это надо делать, а знает графиня Лидия Ивановна... И отчего у меня такая тяжесть в голове? От коньяку или оттого, что уж очень всё это странно? Я всё-таки до сих пор ничего, кажется, неприличного не сделал. Но всё-таки просить ее уж нельзя. Говорят, что они заставляют молиться. Как бы меня не заставили. Это уж будет слишком глупо. И что за вздор она читает, а выговаривает хорошо. Landau Беззубов. Отчего он Беззубов...» (19, 316). Разбросанность, хаотичность мыслей, ощущений Степана Аркадьевича, отражая его полное равнодушие ко всякой умозрительности, его подавленность разного рода мудрствованиями, оттеняет вместе с тем мертвенную скованность, затхлость, которые царят в доме Лидии Ивановны, друга и наставника Каренина.

При всем разнообразии психических состояний, которые раскрываются во внутренних монологах толстовских героев, при всей сложности тех связей с реальной действительностью, которые выявляются через их посредство, одна из основных функций внутренней речи в произведениях Толстого состоит в том, что она фиксирует точки наибольшей концентрации духовной энергии, передает различные формы жизненного, духовного самоопределения героев. «Внутренние монологи,— пишет И. В. Страхов — автор монографии «Толстой как психолог»,— возникают в различного рода трудных и ответственных положениях — в моменты опасности, внутренней борьбы, сильного возбуждения и высшего напряжения всех сил, в моменты неудовлетворенности собой и окружающим; они отражают также и напряжение мысли, умственные искания, думы и размышления, принятие ответственных решений в критические, переломные моменты, знаменующие какой-то поворот в развитии личности и приводящие в движение весь душевный механизм» [1].

Давно уже была отмечена та «неправильность» внутренних монологов толстовских героев, которая очень убедительно передает движение мысли, сцепление переживаний. «Мне кажется,— писал В. Стасов Толстому,— что в «разговорах» действующих лиц ничего нет труднее *«монологов»*. Здесь авторы фальшат и выдумывают более, чем во всех других своих писаниях,— и именно фальшат *условностью, литературностью* и, так сказать, *академичностью*. Почти ни у кого, и нигде нет тут настоящей *правды, случайности, неправильности, отрывочности, недоконченности и всяких скачков*. Почти все авторы (в том числе и Тургенев, и Достоевский, и Гоголь, и Пушкин, и Грибоедов) пишут *монологи* совершенно правильные, последовательные, вытянутые в ниточку и в струнку, вылощенные, и архилогические и последовательные... А разве мы так *думаем* сами с собою? Совсем *не так*. Я нашел до сих пор одно-*единственное* исключение: это граф Лев Толстой. Он один дает в романах и драмах — *настоящие* монологи, именно со всей неправильностью, случайностью, недоговоренностью и прыжками» [1].

В. Стасов очень верно определил структуру внутренних монологов в произведениях Толстого, хотя с его характеристикой внутренней речи у предшественников и современников автора «Войны и мира», особенно Достоевского и Тургенева, согласиться невозможно. «Неправильность», динамичность нередко рассматриваются в качестве основной отличительной черты внутренней речи у Толстого. При этом обычно упускаются из виду способы использования этой «неправильности». Передавая стихийную естественность психического процесса, внутренние монологи толстовских героев часто выполняют, кроме того, «сверхзадачу», они раскрывают духовные возможности личности, стремление ее понять себя и мир, найти подлинное содержание жизни. Здесь, на наш взгляд, полнее всего выявляется своеобразие внутренней речи у Толстого.

Процессы познания себя и мира, процессы духовного самоопределения личности находят свое отражение во внутренних монологах самых разных «беспокойных» героев, и не только их. Прослеживая развитие многих толстовских героев, мы видим, как в моменты, знаменательные для их душевной жизни, Толстой неизменно обращается к внутренней речи. Нет нужды приводить примеры; в иной связи их приведено было, в том числе и в данной главе, достаточно. В характеристике действующих лиц внутренний монолог у Толстого очень часто предстает как своего рода курсив, как обозначение психологических акцентов.

В цитированном выше письме Толстому Стасов, наряду с высокой оценкой внутренних монологов в произведениях пи-

[1] И. В. Страхов, Толстой как психолог, изд. Саратовского педагогического института, Саратов, 1947, стр. 13.

[1] Лев Толстой и В. В. Стасов, Переписка. 1876—1906, Л. 1929, стр. 265.

сателя, отмечал и некоторые его погрешности. «У этого Льва Толстого, достигшего в *монологах* больнего, чем весь свет, иногда встречаются (хотя редко!) тоже *неудовлетворительные* монологи, немножко правильные и *выработанные*»[1]. Однако сама по себе правильность монологов не может быть признана результатом недосмотра писателя. Дело в том, что иногда для характеристики внутренней консервативности героев, их умозрительно-схоластического склада мышления Толстой использовал «выработанные», «вытянутые в струнку» монологи. Таково, например, большинство внутренних монологов Каренина, Кознышева. Правильность, выработанность как раз и служит средством отражения малого духовного потенциала.

Сравнивая искусство с микроскопом, Толстой отмечал как возможность показать мельчайшие движения души, так и момент объективности самих наблюдений. Этот второй момент находит свое отражение прежде всего в характере авторского повествования, его тоне. Для читателей Толстого психическая жизнь его героев предстает как объективная данность, как объективно развивающийся процесс. Художник выступает в качестве человека, который пристально наблюдает душевные движения людей; он не только передает чувства, мысли действующих лиц, но нередко и комментирует их. Так, он «дополняет» штабс-капитана Михайлова, занятого мыслью о необходимости идти на передовую линию, «поправляет» Каренина, размышляющего об обманутых мужьях. «Положим, какой-то неразумный ridicule падает на этих людей, но я никогда не видел в этом ничего, кроме несчастия, и всегда сочувствовал ему», сказал себе Алексей Александрович, хотя это и было неправда, и он никогда не сочувствовал несчастиям этого рода, а тем выше ценил себя, чем чаще были примеры жен, изменяющих своим мужьям» (18, 295). Внутренняя речь, ощущения героя, его самопризнания не являются для Толстого конечным пунктом психологических наблюдений.

Одним из существенных качеств внутренней жизни людей, изображенной Толстым, является ее многослойность. Среди психических явлений, запечатленных художником, существуют процессы разной глубины, разной степени их осознанности. Некоторые из них протекают как бы на поверхности внутреннего мира, другие глубоко затрагивают человека, но не всегда ясно им осмысляются, третьи развиваются в глубинах подсознания. Но слои эти не обособлены друг от друга; то, что формируется подсознательно, в силу определенных обстоятельств входит в сферу сознания и, наоборот, чувства, владевшие ранее человеком, могут затем долгое время жить в нем подспудно.

[1] Лев Толстой и В. В. Стасов, Переписка. 1876—1906, стр. 265.

Воссоздавая движение мыслей, чувств своих героев, Толстой открывает то, что совершается в глубинах их души и о чем сами герои либо не подозревают, либо лишь смутно догадываются. Происходящее в глубинах души, с точки зрения Толстого, часто более истинно, чем осознанные чувства; это истинное нередко вступает в противоречие с тем, что переживает тот или иной герой в данный момент.

После объяснений с мужем Анна Каренина, в ответ на его требования соблюдать «приличия», решает порвать с ним. «— Нет, разорву, разорву! — вскрикнула она, вскакивая и удерживая слезы. И она подошла к письменному столу, чтобы написать ему другое письмо. Но она в глубине души своей уже чувствовала, что она не в силах будет ничего разорвать, не в силах будет выйти из этого прежнего положения, как оно ни ложно и ни бесчестно» (18, 309).

Обманув Катюшу, Нехлюдов не испытывал первоначально угрызений совести. И тем не менее ощущение нечестности поступка подспудно существует в его сознании. «В глубине, в самой глубине души он знал, что поступил так скверно, подло, жестоко, что ему, с сознанием этого поступка, нельзя не только самому осуждать кого-нибудь, но смотреть в глаза людям, не говоря уже о том, чтобы считать себя прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком, каким он считал себя» (32, 65).

В глубинах души человека нередко происходит сложная работа, остающаяся незаметной для окружающих, для самого героя, результаты которой вместе с тем в определенный момент становятся ясно ощутимыми, зримыми. Так произошло с Марией Болконской во время ее встречи с Николаем Ростовым в Воронеже. «В первый раз вся та чистая духовная, внутренняя работа, которою она жила до сих пор, выступила наружу. Вся ее внутренняя, недовольная собой работа, ее страдания, стремление к добру, покорность, любовь, самопожертвование — всё это светилось теперь в этих лучистых глазах, в тонкой улыбке, в каждой черте ее нежного лица» (12, 24).

Отражение многослойности внутренней жизни человека непосредственно соприкасается с показом изменений самого склада его психологии, его отношения к жизни.

VI

В развитии внутреннего мира целого ряда героев наблюдаются ясно обозначенные переломные моменты, сдвиги, о которых в ином плане шла речь в предыдущей главе. Суждения писателя о текучести характеров, о том, что каждый человек заключает в себе различные свойства, опираясь на широкий круг наблюдений, касающихся, в частности, первоэлементов внутренней жизни, изменений, совершающихся в ней. В самой противоречивости и многослойности психического процесса, единстве различных его элементов заключаются возможности появления новых качеств.

Повороты в духовном развитии героев неоднородны не только по своему содержанию, но и по форме. Глубокие изменения духовного мира человека нередко происходят при неизменности внешних условий его существования, привычных форм его поведения. «В глазах света Пьер был большой барин, несколько слепой и смешной муж знаменитой жены, умный чудак, ничего не делающий, но и никому не вредящий, славный и добрый малый. В душе же Пьера происходила за все это время сложная и трудная работа внутреннего развития, открывшая ему многое и приведшая его ко многим духовным сомнениям и радостям» (10, 180—181). В других случаях значительные изменения в психологии человека совершаются под воздействием «чрезвычайных» событий, потрясающих фактов действительности. Часто сдвиги эти связаны с тем большим духовным подъемом, который выключает человека из сферы мелочной повседневности.

Крупные перемены во внутренней жизни героев писатель нередко характеризовал с помощью слова «вдруг». «Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины» (11, 203). Или: «Тут только, слушая доклад Дибича, приписывавшего такую огромную важность этим замыслам заговора, я вдруг почувствовал всё значение и всю силу того переворота, который произошел во мне» (36, 63). Вдруг изменяется настроение Левина, мечтавшего об опрощении, вдруг происходят перемены и с многими другими героями Толстого. Такого рода освещение психологических сдвигов отнюдь не означает их неподготовленности, художественной немотивированности. Хотя мотивировка и не лежит на поверхности, она всегда содержится в авторском повествовании. Слово «вдруг» отмечает стихийность, непроизвольность процесса, неожиданность и для самих героев происшедших изменений.

Психологические повороты — это не только движение личности, приобретение ею новых свойств, но и открытие новых качеств самой действительности. Духовный рост человека неотделим от пересмотра сложившихся представлений о мире. Духовный подъем, испытываемый личностью, позволяет глубже, яснее видеть жизнь, людей. События действительности, само содержание жизни раскрываются тогда перед человеком в новом свете.

После возвращения из плена Безухов переживает «радостное, неожиданное сумасшествие». Чувство любви к Наташе с еще большей силой, чем раньше, захватывает Пьера, делая его более проницательным: «...все люди в этот период времени представлялись ему в таком ярком свете сиявшего в нем чувства, что он без малейшего усилия, сразу, встречаясь с каким бы то ни было человеком, видел в нем всё, что было хорошего и достойного любви...» (12, 230). И позже, вспоминая свои оценки событий, людей, возникшие в это время, Пьер приходил к выводу, что они оказывались глубокими, верными, и он постоянно возвращался к ним. «Может быть, думал он, я и казался тогда странен и смешон; но я тогда не был так безумен, как казалось. Напротив, я был тогда умнее и проницательнее, чем когда-либо, и понимал всё, что стоит понимать в жизни, потому что... я был счастлив» (12, 230).

Проникновенное изображение человеческого счастья, открытий мира через посредство чувства радости — это замечательная особенность Толстого-психолога. Нередко чувство, лишенное одухотворенности, поэзии, как бы затемняет действительность, мешает героям видеть подлинные качества людей. Так было и с самим Пьером Безуховым, когда он увлекся Элен, так было и с Наташей, поддавшейся чарам низменного Анатоля Курагина. Но тогда, когда человека захватывает поэзия чувств, он воспринимает явления действительности ярче, острее.

Вспомним Анну Каренину, ее переживания; большое чувство героини не только пробуждает в ней жажду жизни, но и открывает ей истинный облик людей. Припомним сцены, изображающие Андрея Болконского, его новое — под влиянием вспыхнувшего в нем чувства — отношение к законодательной деятельности, к чиновному миру. «Князь Андрей слушал рассказ об открытии Государственного Совета, которого он ожидал с таким нетерпением и которому приписывал такую важность, и

удивлялся, что событие это теперь, когда оно совершилось, не только не трогало его, но представлялось ему более чем ничтожным. Он с тихою насмешкой слушал восторженный рассказ Бицкого. Самая простая мысль приходила ему в голову: «Какое дело мне и Бицкому, какое дело нам до того, что государю угодно было сказать в Совете! Разве всё это может сделать меня счастливее и лучше?» И это простое рассуждение вдруг уничтожило для князя Андрея весь прежний интерес совершаемых преобразований» (10, 207).

Однако не только душевный подъем, чувства любви и счастья открывают человеку мир, но и грозы, испытания, бедствия, которые выпадают на его долю. Острое внутреннее потрясение, пережитое Катюшей Масловой, помогает ей понять многое. Прощаясь с мечтами юности, она видит во всей обнаженности зло окружающей ее жизни. После тщетной попытки встретиться с Нехлюдовым на станции, «измученная, мокрая, грязная она вернулась домой, и с этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь. С этой страшной ночи она перестала верить в добро... Он, которого она любила и который ее любил,— она это знала,— бросил ее, насладившись ею и надругавшись над ее чувствами. А он был самый лучший из всех людей, каких она знала. Все же остальные были еще хуже. И всё, что с ней случилось, на каждом шагу подтверждало это... Все жили только для себя, для своего удовольствия, и все слова о боге и добре были обман» (32, 132).

Событийность внутренней жизни человека, о которой речь шла ранее, выразительно выступает в открытиях истины и удалениях от нее, в заблуждениях и прозрениях. При этом существенно, что познание мира для толстовских героев не является чистым созерцанием. Оно соединяется с активной оценкой явлений действительности, нередко с преодолением привычно-косного, ложного, несправедливого.

Духовными сдвигами в различном их эмоциональном наполнении отмечена внутренняя жизнь героев многих произведений Толстого. Не говоря уже об Оленине, Безухове, Болконском, Левине, «поворотами» отмечено развитие Николеньки Иртеньева, Наташи Ростовой, Вронского и других действующих лиц. Но с особой акцентировкой и заостренностью писатель изображал душевные перевороты в поздний период своего творчества. Герои его произведений восьмидесятых — девяностых годов часто переживают бурное нравственное возрождение; духовное «просветление» позволяет им увидеть с новой стороны мир, отказаться от индивидуалистического отношения

к жизни. И если в «Казаках», «Войне и мире», «Анне Карениной» психологические сдвиги являются чаще всего результатом скрытой внутренней работы либо большого чувства, то в произведениях позднего периода «просветление» обычно связывается с драматическими событиями — глубокими внутренними потрясениями героев.

Душевный переворот у Позднышева происходит после того, как он совершает свой роковой шаг. Встреча с Катюшей Масловой, оказавшейся на скамье подсудимых, вызывает у Нехлюдова нравственный кризис, приводящий к решительному изменению его представлений о человеческих, социальных отношениях. Сама Катюша Маслова, испытав предельное разочарование в людях, переживает духовный подъем, оказавшись под воздействием ссыльных революционеров.

Нравственное «просветление» героев в произведениях позднего периода нередко окрашено в религиозные тона. Разрыв с миром зла, эгоизма, несправедливости представал в этом случае в форме религиозных озарений, в виде признания высшей целью человеческой жизни служения богу. Такого рода духовные кризисы изображены, например, в рассказах «Божеское и человеческое», «Корней Васильев» и другие.

Однако и в поздних произведениях при обрисовке душевных переворотов религиозные мотивы чаще всего не играют определяющей роли. Это мы видим в «Воскресении», «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонате», так же как и в других произведениях писателя. Показывая с огромной художественной силой невозможность жить по-старому, Толстой необыкновенно убедительно рисует процесс осознания героем ложности «общепризнанных» форм жизни.

Вместе с душевными переворотами «беспокойных» героев писатель изображал добрые побуждения, чувства, возникающие под влиянием различных обстоятельств и у тех, кто придерживается «обычных» норм поведения. В приведенном нами ранее рассказе о переживаниях Николая Ростова во время пения Наташи это выразительно подчеркнуто — «тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова».

Внезапное пробуждение человеческого Толстой отмечал и у людей, тесно связанных со сферой лжи и зла. Князь Василий Курагин не привык стесняться в средствах для достижения своих корыстных целей. Так он действует и в то время, когда умирает старый граф Безухов, стремясь присвоить себе его огромные богатства. Однако в обстановке меркантильных столкновений, происходящих перед лицом смерти, и у князя Василия просыпается живое человеческое чувство. «За княжной вы-

шел князь Василий. Он, шатаясь, дошел до дивана, на котором сидел Пьер, и упал на него, закрыв глаза рукой. Пьер заметил, что он был бледен и что нижняя челюсть его прыгала и тряслась, как в лихорадочной дрожи.

— Ах, мой друг! — сказал он, взяв Пьера за локоть; и в голосе его были искренность и слабость, которых Пьер никогда прежде не замечал в нем.— Сколько мы грешим, сколько мы обманываем, и всё для чего? Мне шестой десяток, мой друг... Ведь мне... Всё кончится смертью, всё. Смерть ужасна.— Он заплакал» (9, 104).

И хотя событие это в целом не изменяет поведения князя Василия, оно показывает силу человеческого чувства, пробивающегося через толщу ложного, мерзкого.

Маршал Даву — этот Аракчеев Наполеона,— грубый, жестокий человек, видит постоянную потребность и удовольствие в том, «чтобы, встретив оживление жизни, бросить этому оживлению в глаза свою мрачную, упорную деятельность» (11, 20). Но и Даву, при всей его несокрушимости, не чужды проблески человечности. По обвинению в шпионаже Пьер попадает к нему на допрос. «Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту одну минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья» (12, 39). Чувство это у Даву — мимолетное, но оно, по мысли Толстого, является своеобразной мерой как «настоящего», так и того зла, которое творят люди, подобные Даву.

Сами по себе живые человеческие побуждения Даву или Василия Курагина не отражают сущности, основных черт их характеров. Но вместе с тем эти исключительные явления их душевной жизни не только реальны, но и типичны в широком смысле слова, как выражение качеств, свойственных человеку, людям вообще. И тут, может быть, отчетливее всего выявляется одна из существенных сторон психологического анализа Толстого — раскрытие связей индивидуального и общечеловеческого. В предыдущей главе уже говорилось об изображении конкретного развития жизни в его соотнесенности с вечными принципами нравственности. В определенной мере только что названная проблема соприкасается с охарактеризованной нами ранее тенденцией творчества писателя, но полностью не может быть ею объяснена.

Одновременно с воссозданием психических состояний в перспективе развития героя либо с изображением малоподвижного, «устойчивого» характера Толстой ведет и иной «счет» явлений внутренней жизни действующих лиц — он раскрывает то, что можно было бы назвать общечеловеческим потенциалом личности, ее чувств и стремлений. Этот потенциал ярко выявляется в той внутренней борьбе, которую переживают толстовские «беспокойные» герои; он постоянно отмечается художником при показе преодолений действующими лицами трудных обстоятельств; он ясно выражен в обрисовке отталкиваний героев от привычных норм. Общечеловеческий потенциал личности может быть большим и малым. И как раз этот малый потенциал выявляется при изображении проблесков человечности у отрицательных героев, тогда, когда душевные побуждения этих действующих лиц соотносятся с естественными свойствами человека. Своеобразной формой выявления «меры» человечности является то внутреннее соотнесение характеров, которым так часто пользуется Толстой. Болконский и молодые стяжатели (Берг, Друбецкой), Безухов — Курагины, Наташа Ростова — Элен, Каренина и ее муж, Левин — Облонский, Нехлюдов — аристократы, революционеры в «Воскресении» — охранители «порядка» — все эти и многие иные соотнесения служат цели раскрытия духовного, общечеловеческого потенциала героев.

Одной из интересных особенностей Толстого-психолога является раскрытие им того, что можно было бы назвать совместностью и взаимодействием переживаний разных героев, или, иначе, «сопереживанием». Перед эвакуацией Москвы Петя Ростов приезжает из армии домой; среди родных его намерения и чувства по-настоящему понимает лишь Наташа. «И целый день почти слышны были в доме их беготня, крики и беспричинный хохот. Они смеялись и радовались вовсе не оттого, что была причина их смеху; но им на душе было радостно и весело, и потому всё, что ни случалось, было для них причиной радости и смеха. Пете было весело оттого, что, уехав из дома мальчиком, он вернулся (как ему говорили все) молодцом-мужчиной... и главное, весело оттого, что Наташа, настроению духа которой он всегда покорялся, была весела. Наташа же была весела потому, что она слишком долго была грустна, и теперь ничто не напоминало ей 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, чтобы ее машина совершенно свободно двигалась), и Петя восхищался ею» (11, 303—

304). Переживания Пети и Наташи охарактеризованы здесь не только как близкие, но и как взаимодействующие, оказывающие влияние друг на друга.

«Сопереживание» в произведениях Толстого нередко выступает как целая гамма разных эмоций, вызванных одним и тем же явлением, эмоций, развивающихся одновременно. В доме Ростовых читают воззвание государя к жителям Москвы. «Графиня неодобрительно и сердито покачивала головою против каждого торжественного выражения манифеста. Она во всех этих словах видела только то, что опасности, угрожающие ее сыну, еще не скоро прекратятся. Шиншин, сложив рот в насмешливую улыбку, очевидно, приготовился насмехаться над тем, что первое представится для насмешки: над чтением Сони, над тем, что скажет граф, даже над самым воззванием, ежели не представится лучше предлога... Соня с дрожанием голоса, происходившим преимущественно от внимания, с которым ее слушали, прочла последние слова...

— Вот это так! — вскрикнул граф, открывая мокрые глаза и несколько раз прерываясь от сопенья, как будто к носу ему подносили склянку с крепкою уксусною солью.— Только скажи государь, мы всем пожертвуем и ничего не пожалеем.

Шиншин еще не успел сказать приготовленную им шутку на патриотизм графа, как Наташа вскочила с своего места и подбежала к отцу.

— Что за прелесть, этот папа! — проговорила она, целуя его, и она опять взглянула на Пьера с тем бессознательным кокетством, которое вернулось к ней вместе с ее оживлением» (11, 84—85). Совместность переживаний в данном случае отнюдь не исключает внутренних различий, которые выявляются вместе с нюансами в авторской интонации.

В произведениях Толстого мы находим большое количество картин, изображающих совместность и взаимодействие переживаний отдельных групп людей. Характер чувств в этих сценах различен, так же как различны и формы «сопереживаний». Но само многообразие подобных картин подчеркивает глубокий интерес писателя к изображению групповой, массовой психологии. Вспомним, например, описание в «Войне и мире» московского дворянского собрания, сцену скачек в «Анне Карениной» или рассказ об обитателях тюрьмы в «Воскресении».

Толстой глубоко чувствовал и замечательно воссоздавал психологию целых коллективов, динамику народных настроений; он умел одинаково ярко передать горе простых людей и

радость труда, смятенность массы, ее отчаяние и силу народно-патриотических стремлений.

Чувство обездоленности простых людей, сознание несправедливости существующего порядка вещей, соединенное с недоверием к помещику, отражены в сценах встречи Нехлюдова с крестьянами. Крестьяне «давно уже по опыту нескольких поколений знали, что помещик всегда соблюдает свою выгоду в ущерб крестьянам. И потому, если помещик призывает их и предлагает что-то новое, то, очевидно, для того, чтобы как-нибудь еще хитрее обмануть их» (32, 221). Сквозь первоначальную сдержанность недоверия крестьян прорывается и все более разгорается чувство боли и горечи, чувство протеста людей, лишенных права на жизнь, права на землю.

«— Одно средство — крылья подвязать — летать,— сказал старик с смеющимися глазами и белой бородой.

— Это верно,— сказал густым басом длинноносый.

— Так точно,— сказал бывший солдат.

— Бабенка травы коровенке нарвала: поймали — в острог,— сказал хромой добродушный старик.

— Земли свои за пять верст, а нанять — приступу нет, взнесли цену так, что не оправдаешь,— прибавил беззубый сердитый старик,— веревки вьют из нас, как хотят, хуже барщины» (32, 228).

В изображении массовой психологии писатель оставался тем же трезвым реалистом, каким он был в изображении психологии индивидуальной. Примечательны картины, воссоздающие сложную, противоречивую динамику развития массовых настроений, описания, например, Аустерлицкого сражения, Москвы перед ее пленением и другие. Чувства неуверенности, смятенности, захватывающие большую массу людей, превращают ее в негативную силу.

Вместе с тем, как никто другой, Толстой умел показать внутренний подъем, воодушевление целого коллектива людей, подъем, при котором они способны противостоять неимоверно трудным обстоятельствам. В «Севастопольских рассказах» Толстой, рассказывая о мужестве, героизме русских воинов, о непоколебимости духа защитников Севастополя, заявлял: «Вы понимаете, что чувство, которое заставляет работать их, не есть то чувство мелочности, тщеславия, забывчивости, которое испытывали вы сами, но какое-нибудь другое чувство, более властное, которое сделало из них людей, так же спокойно живущих под ядрами, при ста случайностях смерти вместо одной... Из-за креста, из-за названия, из угрозы не могут принять люди эти ужасные условия: должна быть другая, высо-

кая побудительная причина» (4, 16). Поразительные по своей силе сцены народного патриотизма Толстой нарисовал в «Войне и мире», в частности при описании Бородинской битвы.

Изображение внутреннего мира людей в произведениях Толстого отличается исключительной широтой. От простейших эмоций человека до самых сложных его переживаний, его высоких стремлений, от низменного, подлого до замечательных проявлений самоотверженности, мужества, от эгоистических побуждений индивидуалиста до разнообразных выражений коллективного духа, массовой психологии — все это удивительно ярко охарактеризовано писателем, глубоко видевшим взаимодействие различных начал духовной жизни людей.

VII

По глубине и проникновенности психологических обобщений творчество Толстого может быть прямо сопоставлено, пожалуй, лишь с творчеством его гениального современника — Достоевского.

Органически связанный с жизнью большого капиталистического города, Достоевский показал и широчайший разгул индивидуализма, хищничества, порожденных капитализмом, и беспредельное горе бедняка, непосильную борьбу за существование. Писатель часто изображал людей, которые пользуются любыми средствами, чтобы завоевать себе место в жизни, людей, которые полагают, что им все дозволено, и одновременно с тем нарисовал картины беспримерного унижения человеческого достоинства, превращения человека в жалкий мусор.

Исследуя психологию людей индивидуалистического склада, Достоевский ярко охарактеризовал мир чувств, страстей, которые возникают тогда, когда человек противопоставляет себя обществу, всем другим людям, когда свои самые ничтожные желания он склонен оценивать превыше всего существующего на свете. Писатель блистательно раскрыл то, как эгоистические страсти уродуют людей, он показал безграничную мерзость, на которую способны те, кто находится во власти индивидуалистических стремлений. Поразительно сильно Достоевский отразил античеловеческие качества людей, воспитанных капитализмом, с его основным законом жизни — «человек человеку волк».

«Сумасшествие эгоизма», распространившееся в обществе, глубоко видел и Толстой, посвятивший ему многие страницы

своих произведений. Но, в отличие от Достоевского, индивидуалистическим страстям он противопоставлял богатый и разнообразный мир человеческих чувств, стремлений. Автор «Войны и мира», «Анны Карениной» вдохновенно рассказал о красоте человеческой души. Наиболее значительными душевными движениями его героев и являются стремления соединить свою жизнь с жизнью других людей, стремления служить их благу. Именно в этом, по мысли Толстого, и выявляется истинная сущность человека, его высокое жизненное призвание.

Характерную особенность изображения людей Достоевским составляет постоянное ощущение тайны, которая окружает их действия, их внутреннюю жизнь. Эта загадочность проистекает прежде всего из изолированности, обособленности героев Достоевского друг от друга, обособленности как внешней, так и внутренней. Каждый человек загадка для других; загадкой являются все те, с кем герой сталкивается. Но таинственность возникает не только из-за обособленности людей, но и вследствие того, что сама по себе внутренняя жизнь человека, по убеждению писателя, таит в своих глубинах много неизвестного, неожиданного.

И именно потому, что истинные цели поступков, подлинные душевные движения людей чаще всего скрыты от внешнего взора, герои Достоевского постоянно заняты разгадкой реальных намерений, реальных чувств и побуждений друг друга; они сопоставляют слова, поступки, неожиданные признания интересующих их людей, подвергают все это сложному анализу, стремясь открыть истинное за тем, что часто нарочито запутано, затуманено.

Большую роль в раскрытии внутреннего мира героев Достоевского играют и их самопризнания, сложные, извилистые, но вместе с тем глубоко выявляющие их психологию. Многие действующие лица произведений Достоевского любят выложить все, что у них на душе, и часто делают это независимо от того, как это воспринимается и оценивается окружающими людьми. Стремление передать непосредственность духовной жизни героев, сложный анализ ими психологии окружающих людей, своих собственных переживаний и мыслей нашли выражение в том, что многие произведения Достоевского созданы в жанре «писем», «записок» («Бедные люди», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья»), рассказов от имени основного героя («Белые ночи», «Подросток», «Игрок»), рассказов от имени лица, близко соприкасавшегося с основ-

ными героями («Неточка Незванова», «Униженные и оскорбленные»).

Герои Достоевского часто бывают захвачены разного рода «идеями». Их психологический мир нередко выявляется в том, как созревает и реализуется эта «идея», в описании внутренних аргументов за и против нее, в изображении попыток осуществить ее и в сомнениях по поводу совершенного. «Идея» вызывает не только внутренний спор, но и те постоянные сражения мысли, которые так характерны для произведений Достоевского.

При всей сложности духовной жизни человека, какой воссоздает ее Толстой, для него в психологии людей нет той загадочности, таинственности, которые так привлекают Достоевского. Эта духовная жизнь не только осознается, анализируется самими героями, не только выявляется в словах, внутренних монологах, поступках действующих лиц, она составляет предмет наблюдения; художник открывает ее течение, постоянное движение. Толстой неизменно подчеркивал непроизвольность, стихийность процессов, происходящих во внутреннем мире человека. Но раскрытие этой стихийности не ведет, однако, к признанию загадочности человеческого «я», его психологии.

Важнейшее значение при этом имеет то обстоятельство, что Толстой изображает психическое в тесной связи с эпическим. Пересечения потока жизни и потока душевных явлений, неизменно рисуемые писателем, дают возможность ему осветить внутренний мир человека в его реальном движении, в его «зримых» очертаниях. Та проверка человека жизнью, которая «негласно» всегда присутствует в толстовском воссоздании психологии героев, открывает затаенные ее уголки, выявляет в ней поверхностное и глубокое.

В отличие от Достоевского, Толстой не стремился подчеркнуть, выдвинуть на первый план диалектику мысли героев. По убеждению писателя, разум склонен вносить существенные коррективы в человеческие переживания. Желая показать подлинное в человеческой натуре, Толстой переносил центр тяжести на раскрытие диалектики чувств, эмоций, стремлений. Осмысление действительности, истинной сути вещей занимает громадное место в духовной жизни героев Толстого, но и оно чаще всего совершается при посредстве чувства. Однако это, в свою очередь, открывает ту органичность душевного потока, изображению которой писатель придавал первостепенное значение.

Психические состояния героев Достоевского отличаются

большой подвижностью, быстрой изменчивостью. Их переживания, так же как и смена чувств, протекают бурно, стремительно. В духовной жизни героев Достоевского совмещаются глубоко противоречивые свойства, черты. Герой «Записок из подполья» признается в том, что он злой человек, но одновременно с тем он заявляет: «Я поминутно осознавал в себе много-пре-много самых противоположных тому элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы». Друг Раскольникова — Разумихин очень метко говорит о его душевных качествах: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, и гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр... Иногда, впрочем, не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, точно в нем два противоположных характера поочередно сменяются». В острых жизненных конфликтах выявляются разные стороны психологии героев Достоевского, очень сложные и противоречивые, но сами характеры в конечном счете остаются неизменными. Подвижность, динамика внутреннего мира героев сочетается с устойчивостью основных их духовных качеств.

И это тесно связано с общими взглядами Достоевского на сущность человеческой природы, ее способность к глубоким изменениям. В «Дневнике писателя» он высказывал следующие суждения по этому поводу: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой, и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных...*»[1]

В отличие от Достоевского, Толстой открывает «диалектику души» в тесной связи с развитием самих характеров. Отличаясь меньшей стремительностью в сравнении с психическими явлениями, описанными автором «Братьев Карамазовых», душевные процессы, воссозданные Толстым, являются звеньями в тех глубоких внутренних изменениях, которые происходят с его героями. Автор «Войны и мира», «Воскресения», «Смерти Ивана Ильича» показал не только возможность существенных перемен в психологии, характере людей, но и их неизбежность

[1] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. 11, изд. А. Ф. Маркса, СПб. 1895, стр. 248—249.

в определенных общественных условиях. Если Достоевский подчеркивал устойчивость человеческой природы, неизменность ее глубинных качеств, в том числе и приверженности к злу, то Толстой, отмечая первобытные инстинкты добра, свойственные людям, необычайно убедительно охарактеризовал процессы их внутреннего роста и обновления. Взглядам относительно консервативности человеческого духа Толстой противопоставлял идеи духовного возрождения человека и человечества, идеи, находившие опору в развитии самой жизни.

Принципы изображения Толстым внутреннего мира человека, при всей их убедительности, никак не исключают и не могут исключать иные способы воссоздания духовной жизни людей; ценность этих принципов отнюдь не в том, что они в состоянии заменить всякие другие формы освещения человеческой психологии, а в том, что на их основе созданы глубочайшие психологические обобщения, показывающие широкие возможности духовного роста людей.

Глава десятая

САТИРА И ЕЕ СВОЕОБРАЗИЕ

I

Проникновенный психолог, художник, воспевший красоту жизни и человека, Толстой был великим обличителем. Некоторые дореволюционные критики, так же как и ряд современных зарубежных исследователей Толстого, пытались затушевать критические начала его творчества, принизить их.

В этих целях выдвигается положение о том, что произведения писателя позднего периода, в которых особенно сильно выразился социальный протест, якобы не имеют большой художественной ценности. Однако совершенно очевидна несостоятельность этой точки зрения; она в полной мере опровергается мировой славой, которой, наряду с «Войной и миром», «Анной Карениной», пользуются «Смерть Ивана Ильича», «Хаджи-Мурат», «Воскресение». Принижение толстовского протеста и обличения часто происходит и в другой форме — в виде растворения критического пафоса позднего творчества писателя в его религиозном учении. Немало зарубежных исследователей трудились и трудятся над тем, чтобы свести содержание произведений позднего Толстого к выражению мистического мироощущения. Но, как бы ни стремились идеалисты разнообразных формаций отождествить его творчество с религиозной философией, оно своей необъятной жизненной силой, своим земным содержанием решительно разрушает эти предвзятые суждения.

Роль и значение социальной критики Толстого нередко затушевываются и неоправданным подчеркиванием какой-либо одной стороны литературной деятельности писателя в качестве главенствующей его особенности — будь то психологизм, эпическая стихия или что-либо иное. Но ни эпическая насыщенность произведений Толстого, ни его психологизм отнюдь не

исключают обличения и сатиры, так же как и развенчание социального зла, протест не вступают в конфликт с психологической обрисовкой героев, с эпической широтой повествования.

Совершенно очевидно, что на протяжении более чем полувековой литературной деятельности Толстого характер его восприятия действительности, способы ее изображения существенно изменялись. В различные периоды творчества на передний план выдвигались разные художественные задачи. Известно, что на первом этапе своей писательской деятельности Толстой отрицательно оценивал сатирические жанры. «Все сатирическое не нравится мне,— отмечал он в дневнике в связи с работой над рассказом «Набег»,— а так как все было в сатирическом духе, то все нужно переделывать» (46, 151). В другом месте своего дневника писатель в это же время заявлял: «...сатира не в моем характере» (46, 132).

Но, не принимая сатиру как самостоятельный вид творчества, Толстой и в ранних своих произведениях продуктивно развивал принципы заостренно критического повествования. Ранее мы отмечали, что смелая разработка эпической формы, впервые осуществленная в «Севастопольских рассказах», сопровождалась открытием художественных средств обличительной обрисовки героев. И в дальнейшем социальная критика чаще всего сопутствует эпической линии творчества. Развенчание косности, эгоизма, искусственной жизни верхов общества, застойного социального бытия занимает большое место в «Войне и мире», вступает во взаимодействие с воссозданием героики. Значительная роль социальной критике отведена в «Анне Карениной». Пафос протеста преобладает в произведениях, написанных после идейного перелома.

Нетрудно заметить, что социальная критика и изображение отрицательных героев в произведениях Толстого далеко не всегда тождественны. В рассказе «Утро помещика» барин выступает как филантроп, человек, субъективно желающий добра крестьянам; в его обрисовке проглядывают иронические тона, но она не носит обличительного характера. Изображение же крестьян открывает такую безнадежность их жизни, перед которой филантропические затеи Нехлюдова кажутся нелепой забавой. И вместе с тем критика жизненных явлений не проецируется на основного героя повести.

Крестьянские сцены «Воскресения», написанные с потрясающей убедительностью, рисуют не только нужду и обездоленность, но и неизбежность постепенного вымирания народа в условиях, в которые он поставлен господствующими классами общества. В этих сценах точно так же нет прямого развенча-

ния носителей зла. Сатирические краски, широко используемые в других частях романа, здесь не находят применения. Однако беспощадная правда изображения жизни, соединенная с болью и гневом, проступающими в тоне повествования, в размышлениях Нехлюдова, придает крестьянским сценам «Воскресения» громадную обличительную силу.

Иногда социальная критика развертывается как бы параллельно развенчанию носителей зла. Действие в драме «Власть тьмы» не выходит за рамки деревенской среды. Здесь идет острая борьба между жестокостью и человечностью, между злом и добром. Люди, совершающие зло, показаны во всей неприглядности своих стремлений, действий. Но за сюжетным развитием пьесы, за ее типическими фигурами встает, нарисованный, правда, эскизно, более широкий круг явлений, обусловливающих драму героев. В разных связях в пьесе возникает тема обычных норм жизни, тема воздействий «большого» мира, который предстает в отрицательном освещении.

Однако чаще всего критика, протест в произведениях Толстого выражены в непосредственном обличении определенных форм жизни, человеческого поведения, в сатирическом освещении социальных порядков.

Совершенно очевидно, что изображение отрицательных явлений действительности и сатирическое раскрытие социального зла — это не одно и то же. Не всякий отрицательный персонаж является сатирическим образом. Обломов показан Гончаровым как воплощение инертности, лени, застоя, как отрицательный герой, но его никак нельзя отнести к числу сатирических персонажей. Пушкинский Германн — человек низких моральных качеств, ради того, чтобы стать богатым, Германн готов пренебречь честью, совестью, судьбой других людей. Однако обрисовка и этого отрицательного героя не является сатирической. Подобных примеров можно было бы привести огромное количество.

Основную особенность сатирического изображения жизни часто видят в комизме, в осмеянии тех или иных явлений, человеческих качеств, действий. Смех разящий, уничтожающий, по мнению целого ряда теоретиков, и составляет отличительный признак сатиры. Однако согласиться с этим мнением невозможно: в мировой литературе мы нередко встречаемся с произведениями либо с значительными художественными образами, которые, вне сомнений, являются сатирическими и в то же время лишены комизма.

Диккенс великолепно владел оружием смеха, но в таких произведениях, как «Домби и сын», «Тяжелые времена», и

некоторых других он почти совсем не пользуется средствами комического изображения характеров. А вместе с тем в этих романах им нарисованы замечательные по силе и глубине сатирического обличения образы Домби-отца, Каркера, Грэдграйнда. Это не просто отрицательные персонажи, это характеры, обрисовка которых заключает в себе заостренное развенчание определенных форм человеческого поведения, отношения к миру. Повествование о Домби, его жизни никогда, ни в одной ситуации не вызывает не только смеха, но даже улыбки. Домби — фигура отнюдь не комическая; почти на всем протяжении романа он производит отталкивающее впечатление.

Уверовав в могущество благородного металла, став его преданным слугой, Домби все подчиняет интересам своего «дела», процветанию своей фирмы. Мертвящий холод, бездушие, высокомерный деспотизм составляют отличительные черты его духовного облика. Домби предстает перед читателем прежде всего в кругу семейных, домашних отношений. Диккенс показывает, что все личное, интимное у его героя так или иначе измеряется его преданностью золотому тельцу, его жаждой власти, его стремлением быть «хозяином». Глубокая привязанность Домби к маленькому Полю питается надеждой на то, что, став взрослым, сын будет достойным продолжателем его «дела».

Неприязнь его, а затем ненависть к дочери — Флоренс — вызвана тем, что она «лишняя», она не нужна, бесполезна для достижения успехов торгового дома Домби и сын. Помимо того, Флоренс допускает непростительные промахи и прегрешения — она завоевывает любовь Поля и Эдифи, тех, чью привязанность Домби решительно не желает ни с кем делить. Свою женитьбу на Эдифи он рассматривает как выгодную сделку. Именно поэтому он не признает ее самостоятельной личностью, обладающей какими бы то ни было своими правами, именно поэтому между ним и женой возникают острые столкновения.

Каркер обладает некоторыми из тех качеств, которые свойственны Домби,— холодной расчетливостью, черствостью души, презрением к людям. Ради преуспевания он порывает со своими родными. Но Каркеру присущи и свои специфические черты — тигриная повадка, умение выжидать, приспособляться к обстоятельствам для того, чтобы затем действовать безошибочно, ему присущи беззастенчивое лицемерие, цинизм. Так же как и в повествовании о Домби, в обрисовке Каркера отсутствует комический элемент. Иронические ноты иногда появляются в рассказе о миссис Скьютон, которая изображена также в сатирических тонах, но и здесь ирония, сарказм не составляют главенствующего начала.

Аналогичное соотношение между внекомедийным раскрытием сатирического образа и использованием иронии наблюдается и в «Тяжелых временах». Повествование о воспитателе юношества, общественном деятеле Грэдграйнде лишено юмора, комизма. Но основные черты его характера — тупая прямолинейность, культ муштры, слепая вера в то, что можно «взвесить и измерить всякую частицу человеческой природы и сказать вам в точности, чего она стоит»,— изображены сатирически заостренно. Эта же сатирическая заостренность ясно проявляется и в обрисовке другого персонажа «Тяжелых времен» — банкира, купца Баундерби. Но так же, как и в рассказе о миссис Скьютон, здесь Диккенс временами использует иронию, сохраняя, однако, в качестве основной интонации повествования интонацию гневного обличения.

Сатирическое изображение характеров вне комизма мы наблюдаем и в повести Генриха Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана». Герой этой повести — угрюмый нелюдим, человеконенавистник — выступает вначале как ревностный хранитель нравственности, борец против всяких вольностей. За малейшие провинности учитель Нусс (получивший прозвище — Гнус) преследует своих учеников; он преисполнен злобы, решительно восстает против всех, кто так или иначе нарушает установленный порядок. Однако — по логике событий — неутомимый защитник устоев становится лицом, которое насаждает разврат, алчность, страх, подобострастие. С той же энергией, с какой ранее учитель Нусс защищал порядок, позже он распространяет хаос. Ненависть его к людям возрастает по мере того, как он приобретает власть над ними. Нусс представляет собой замечательный сатирический тип. Повесть Генриха Манна не лишена юмора, но комизм не затрагивает характеристики основного ее действующего лица. Нусс не смешон, он отвратителен.

Сатирически заостренно изображена капиталистическая Америка в рассказах Горького «Город Желтого дьявола», «Царство скуки», «Мои интервью». Здесь комические интонации отсутствуют полностью. Перед нами встают картины напряженной жизни города-гиганта, в котором властвует золото, картины лихорадочной погони за удачей, непрестанной жестокой борьбы, подавления человека. Мы знакомимся с вершителями судеб страны — обладателями несметных богатств, некоронованными королями республики. Как в описании общих черт жизни, так и в изображении «хозяев» республики преобладает тон удивления и негодования. Писателя поражает многое из того, что он увидел, поражает своим алогизмом. И потому, что этот алогизм затрагивает основы существования людей, он вызывает негодо-

вание художника. Горький заостряет свое описание капиталистического образа жизни, подчеркивает его внутреннюю несостоятельность, и делает это, отказываясь от использования средств комического повествования.

Очень убедительным свидетельством сатирического изображения жизни вне комизма, на наш взгляд, являются художественные обобщения самого Толстого. Вряд ли можно сомневаться в том, что образы Кригсмута и Топорова являются сатирическими. И вместе с тем обрисовка этих действующих лиц романа лишена комизма, главным здесь является изображение бесчеловечности, вызывающей чувство негодования. Для сатирического изображения героев Толстой использует иногда иронию, комические ситуации, как, например, в «Плодах просвещения». Но этот вид сатиры значительно реже встречается в его произведениях. Некоторые теоретики высказывают мысль о том, что ирония сама по себе часто является приметой основанного на комизме сатирического раскрытия характеров. Однако в такой общей форме мысль эту нельзя признать справедливой. Рассказ о Стиве Облонском, например, проникнут иронией, но это отнюдь не сатирический образ; в повествовании о Кригсмуте нет и тени иронии, но это персонаж сатирический.

При выяснении отличительных черт сатирического изображения действительности, на наш взгляд, необходимо различать прежде всего меру развенчания характеров и затем художественные средства, с помощью которых осуществляется это развенчание. Совершенно очевидно, что коренная особенность сатиры, ее сущность заключается в раскрытии моральной, общественной, исторической несостоятельности определенных явлений жизни, принципов человеческого поведения. Обнажение этой несостоятельности в сатирических произведениях достигается не путем разносторонней обрисовки характеров, явлений, а посредством выделения главенствующих отрицательных качеств и их заострения. Сатирическое развенчание может быть реализовано как в форме комических несоответствий, так и в виде внекомического отражения безобразного, призрачного, ужасного и т. п. Сатиру часто отождествляют с гротеском. Несомненно, что гротеск принадлежит к числу ее «излюбленных» средств, но этим способом художественного обобщения она отнюдь не ограничивается: нередко сатирическое развенчание осуществляется с помощью внутреннего, психологического раскрытия характера, а также посредством сопоставлений отрицательного с иными явлениями жизни, путем обрисовки того воздействия, которое оно оказывает на людей. Однако во всех этих видах и формах сатирического изображения действительности подчеркивается глубокое противоречие характеров с основными принципами морали, нормами общественной жизни людей, согласно тому как эти нормы и принципы понимает тот или иной художник слова. Подлинная сатира лишает гражданских прав тех, кто попадает под действие ее суда.

Мера развенчания, принцип выделения и заострения некоторых преобладающих свойств действующих лиц произведения обусловливают различие между сатирическими образами и образами отрицательных героев. В книге «Вопросы теории сатиры» Я. Е. Эльсберг по этому поводу пишет: «В то время как в характере отрицательном, но созданном несатирическими средствами, существенную роль способно играть полное драматизма изображение силы, ума, возможностей, хотя бы и погубленных, духовного роста,— все это остается, как правило, чуждым характеру сатирическому и, во всяком случае, сплетается в последнем с такими свойствами, которые вовсе или почти совсем обесценивают положительные черты, способные в образе несатирическом обладать немаловажным значением» [1]. Во многом справедливые, соображения эти, судя по всему, не исчерпывают полностью различий между отрицательными и сатирическими образами.

С одной стороны, можно указать немало отрицательных характеров, не обладающих какими-либо положительными свойствами, задатками духовного роста, а с другой — и при сатирическом изображении определенных качеств героя иногда не исключается возможность значительных перемен в его внутреннем мире. Так, тот же диккенсовский Домби, потерпевший жизненное крушение, становится иным по своему духовному облику, чем он был во времена своего процветания. Изменяется и Грэдграйнд, увидевший трагические результаты своей воспитательной системы, последовательного применения своих жизненных принципов. Различия, следовательно, проявляются не в «прибавке» положительных черт одним характерам или в полном их «изъятии» у других; разность обнаруживается как в способе обрисовки образов, так и во внутренней их структуре. Отличительная особенность сатирического изображения заключается не просто в показе ущербности тех или иных форм человеческой практики, а в выявлении их противоположности социальным, нравственным идеалам, которые утверждает писатель. Свое осуждение определенных явлений жизни художники-сатирики выражают, раскрывая в одних случаях комизм

[1] Я. Е. Эльсберг, Вопросы теории сатиры, «Советский писатель», М. 1957, стр. 285—286.

характеров, в других — насыщая повествование обличительными интонациями, пафосом негодования.

Своеобразие сатирических образов и отрицательных действующих лиц не означает, однако, того, что между ними можно провести резкий водораздел. Наряду с «чистыми» в этом плане видами наблюдаются и переходные, промежуточные формы. Нередко в литературе мы встречаем отрицательные характеры с чертами сатирического заострения. К такого рода художественным обобщениям принадлежат, на наш взгляд, горьковские герои — Клим Самгин, Иван Коломийцев из пьесы «Последние», некоторые тургеневские персонажи — Пеночкин, Хвалынский, Стегунов из «Записок охотника» и другие. Часто изображал такие характеры и Толстой, что не мешало ему обращаться и к чисто сатирическим средствам обрисовки действующих лиц.

II

Толстой показывал разные степени пробуждения, роста и развития человеческих стремлений, разную меру связей с широким миром. Но одновременно с тем его произведения открывают и сложную градацию привязанностей к застойному, ложному, различные степени несправедливости, зла. Эти противоборствующие начала предстают отнюдь не как параллельно развивающиеся явления и не просто как антиподы. Их отношения значительно сложнее, и они определяются не рационалистическими соображениями, а реальными процессами жизни.

И именно потому, что Толстой изображает явления действительности не только в их различиях, контрастах, но и взаимных связях, сращениях, именно потому, что он рисует градации как роста человечности, так и ее падения,— его героев часто оказывается невозможным охарактеризовать обычными определениями — положительный или отрицательный. Они нередко несут в себе такое своеобразное сочетание неоднородных психических начал, которое — без упрощений и решительных натяжек — не позволяет отнести их к той или иной из этих двух категорий. Однако принцип градации сам по себе отнюдь не ведет к исчезновению качественной определенности характеров, не означает устранения оценочных критериев. И как раз вследствие того, что наряду с малым воздействием ложного писатель изображал сильные притяжения, вызываемые низменным,— он создавал яркие отрицательные характеры, сатирические образы.

Толстой смело разрушал привычные представления о жизни, снимал покровы с явлений действительности, срывал все и всяческие маски. Однако снятие покровов далеко не всегда было связано с обличительным, сатирическим изображением характеров. В «Анне Карениной» о работе художника Михайлова над фигурой разгневанного человека рассказывается: «...делая эти поправки, он (Михайлов.— *М. Х.*) не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе...» (19, 37). Описание это хорошо характеризует не только толстовское понимание творческого процесса, но и некоторые существенные черты художественного метода и стиля писателя — его умение открыть за величественным, красивым мелкое и безобразное, за внешне малоинтересным и даже непривлекательным — значительное.

И как раз фигура самого художника Михайлова создана по этому принципу. «Посетители, разочарованные уже вперед рассказом Голенищева о художнике, еще более разочаровались его внешностью. Среднего роста, плотный, с вертлявою походкой, Михайлов, в своей коричневой шляпе, оливковом пальто и в узких панталонах, тогда как уже давно носили широкие, в особенности обыкновенностью своего широкого лица и соединением выражения робости и желания соблюсти свое достоинство произвел неприятное впечатление» (19, 38). Но этот не вызывающий никакой симпатии, обыкновенный по своему внешнему виду человек обладает огромным художественным талантом, даром угадывать людей, видеть сокровенное в их духовном облике. По содержательности, богатству своего внутреннего мира он неизмеримо выше своих заказчиков, ценителей.

Снятие покровов в этом случае, как и во многих других, имеет не обличительный, а в определенной мере утверждающий характер. Но это вовсе не исключает широкого использования принципа снятия покровов в обличительных целях. Многочисленные примеры такого рода использования могут быть приведены из произведений разных периодов. Вспомним хотя бы Гуськова (рассказ «Из кавказских воспоминаний. Разжалованный»), Кознышева из «Анны Карениной», Абрезкова и Карнина из «Живого трупа» и т. д. Все эти, как и многие другие, лица в развитии действия предстают иными, чем казались вначале, но это иное характеризуется в отрицательном плане.

Отсюда становится ясным и определенное различие между снятием покровов и тем, что обычно называют срыванием масок. Та чаще всего эгоистическая, корыстная преднамеренность внешних форм поведения человека, которая соединяется с понятием маски, не имеется в виду, когда речь идет о покровах,

мешающих понять истинное содержание явлений. Однако резких граней между обличительным снятием покровов и срыванием масок в произведениях Толстого не существует. Внутренняя связь этих двух способов обрисовки людей обусловлена, в частности, тем, что непроизвольность поведения и разные виды преднамеренности вовсе не отделены друг от друга непроницаемой стеной.

Срывание масок является одной из существенных особенностей толстовского критического изображения жизни, но и оно отнюдь не всегда означает сатирическое раскрытие характеров. В обрисовке Гальцина, Калугина и других офицеров-аристократов из рассказа «Севастополь в мае» принцип срывания масок нашел свое ясное выражение. Образам аристократов присуща большая обличительная сила, и тем не менее их нельзя назвать сатирическими. Зависит это вовсе не от того, что в них запечатлены какие-либо положительные человеческие качества; решающее значение здесь имеет общий характер повествования, способ изображения действующих лиц. Центр тяжести в рассказе об офицерах-аристократах перенесен на воссоздание различных душевных состояний, возникающих в зависимости от обстоятельств. Рисуя эти состояния, писатель обнажает глубокое противоречие между декларативным и подлинным, показным и реально существующим. Но основой воплощения характеров здесь стали не заостренно очерченные главенствующие психические качества действующих лиц, а те внутренние коллизии, которые они переживают, испытания, которым они подвергаются.

Привязанность к косному, несправедливому в ее наиболее сильных проявлениях, забвение высокого назначения человека, принципов человечности Толстой часто изображал, особенно в последний период творчества, используя средства сатиры. Тут обозначается несколько ведущих линий: это прежде всего раскрытие ложного, призрачного как цели жизни, превращение человеческого существования в «подобие», пустую форму, лишенную настоящего содержания; затем — отказ от человечности ради «соблазнов», во имя служения призрачным идеалам и догмам. Наиболее широко сатирические средства были использованы писателем при изображении той упорной защиты косного и несправедливого, которая в собственническом обществе стала постоянным занятием немалого числа людей.

Принцип градации в изображении отрицательных героев, сатирических персонажей ясно раскрывается в произведениях Толстого разных периодов. Жизнь, замкнутая в кругу мелких, искусственных интересов, эгоизм, рожденный претензиями на

исключительность, получили свое воплощение во многих характерах, в том числе в образах Элен Безуховой, Анатоля и Ипполита Курагиных. Отрицательные качества этих действующих лиц широко отражены в ходе повествования. Сопоставление внешней красоты и внутренней развращенности, светской элегантности и низменной чувственности лежит в основе характеристики Элен. Анатолю Курагину вместе с развращенностью присуща непоколебимая уверенность в том, что самой природой ему предназначена жизнь, полная роскоши. В фигуре Анатоля выразительно очерчено стремление к свободе действий без всяких обязанностей.

Эти отрицательные герои изображены вне активного утверждения себя в жизни. Они не столько *добиваются* жизненных благ, преимуществ, сколько получают их. И Элен и *Анатоль не* лишены живых человеческих побуждений. Известная непосредственность и даже некоторый внутренний размах свойственны Анатолю при всем его эгоизме. Анатоль показан не только в его «похождениях», но и в подлинно драматическом положении, тяжело раненным.

Иной характер имеет изображение в «Войне и мире» целеустремленного, активного эгоизма. Людей «устроительного» склада Толстой рисовал, воссоздавая разные сферы их жизненного бытия, в том числе и область широких социальных связей. И хотя отрицательные качества этих героев выявляются с большой внутренней последовательностью и глубиной, и хотя живое, непосредственное им мало доступно, образы стяжателей, людей «устроительного» склада в целом не являются сатирическими. Но в то же время изображение этих действующих лиц обладает одной существенной особенностью. В кульминационных пунктах жизненной истории отрицательного героя писатель иногда заостряет «обычные» его качества, используя иронническую манеру повествования. Рассказ о герое усложняется. Не становясь сатирическим в собственном смысле слова, образ приобретает известную сатирическую окраску.

Борис Друбецкой, с точки зрения многих и разных людей, человек больших достоинств и возможностей. Он обладает умом, волей, способностью понимать сложные явления жизни; постепенно открывается его холодная расчетливость, умение делать карьеру, отказ от всяких привязанностей, добрых побуждений ради устроения. Эти последние качества особенно ясно выступают тогда, когда Друбецкой приближается к своей заветной цели — достижению богатства, вхождению в «общество» с помощью женитьбы на отвратительной Жюли Карагиной.

В наборной рукописи романа не было сцены, изображающей сватовство Бориса. Вслед за словами: «Жюли уже давно ожидала предложения от своего меланхолического обожателя...» (10, 314) — в рукописи следовал сразу же переход к «финалу»: «Борис сделал предложение, оно было принято. Жених с невестой не поминали более о деревьях, обсыпающих их мраком и меланхолией, делали планы о будущем устройстве блестящего дома в Петербурге, делали визиты и приготавливали все для блестящей свадьбы». При корректурной правке романа первые две фразы были развернуты в широкое описание переживаний Бориса накануне сватовства, его объяснения с Жюли.

Новая сцена, характеризующая «последние» усилия Друбецкого и одновременно его колебания, проникнута язвительной иронией. Борис сделал все, чтобы обворожить Жюли, но она сама не вызывает у него ничего иного, кроме тайного чувства отвращения, которое и удерживает Бориса от признаний. «Целые дни и каждый божий день он проводил у Карагиных, и каждый день, рассуждая сам с собой, Борис говорил себе, что он завтра сделает предложение. Но в присутствии Жюли, глядя на ее красное лицо и подбородок, почти всегда осыпанный пудрой, на ее влажные глаза и на выражение лица, изъявлявшего всегдашнюю готовность из меланхолии тотчас же перейти к неестественному восторгу супружеского счастия, Борис не мог произнести решительного слова; несмотря на то, что он уже давно в воображении своем считал себя обладателем пензенских и нижегородских имений и распределял употребление с них «доходов» (10, 314).

Однако ответная «игра» Жюли с Анатолем Курагиным заставляет Друбецкого поторопиться, его волнует мысль «остаться в дураках и даром потерять весь этот месяц тяжелой меланхолической службы при Жюли» (10, 315). С трудом выжимая из себя нужные для такого торжественного события слова, Друбецкой совершает решающий шаг. «Я всегда могу устроиться так, чтобы редко видеть ее», подумал Борис. «А дело начато и должно быть сделано!» Он вспыхнул румянцем, поднял на нее глаза и сказал ей: — «Вы знаете мои чувства к вам!» — Говорить больше не нужно было: лицо Жюли сияло торжеством и самодовольством; но она заставила Бориса сказать ей всё, что говорится в таких случаях, сказать, что он любит ее, и никогда ни одну женщину не любил более ее. Она знала, что за пензенские имения и нижегородские леса она могла требовать этого и она получила то, что требовала» (10, 316). Сатирический акцент в обрисовке Друбецкого ясно выражен в подчеркнутом обнажении основного внутреннего стимула его поведения, в

прямом сопоставлении мнимых чувств и реальных ценностей, показного благородства и корысти.

Прием заострения черт отрицательного героя в кульминационный момент действия писатель использует и при изображении Берга. В этом смысле особенно выразительны сцены, показывающие его накануне пленения Москвы. «Берг, зять Ростовых, был уже полковник с Владимиром и Анной на шее и занимал все то же покойное и приятное место помощника начальника штаба, помощника первого отделения начальника штаба второго корпуса» (11, 313).

Иронический тон преобладает и в прямом авторском повествовании, и в речевой характеристике героя. Отслужившийся в штабе, сумевший тем не менее нахватать немало наград, *Берг,* приехав в Москву, патетически рассказывает графу Ростову о доблести русского войска: «— Но я вам скажу вообще, папаша, такого геройского духа, истинно-древнего мужества российских войск, которое они — оно,— поправился он,— показали или выказали в этой битве 26-го числа, нет никаких слов достойных, чтоб их описать... Я вам скажу, папаша (он ударил себя в грудь так же, как ударял себя один рассказывавший при нем генерал, хотя несколько поздно, потому что ударить себя в грудь надо было при слове: «российское войско»),— я вам скажу откровенно, что мы, начальники, не только не должны были подгонять солдат или что-нибудь такое, но мы насилу могли удерживать эти, эти... да, мужественные и древние порывы,— сказал он скороговоркой...— Наш же корпус был поставлен на скате горы. Можете себе представить! — И тут Берг рассказал всё, что он запомнил из разных слышанных за это время рассказов» (11, 314).

Авторские комментарии речи героя подчеркивают фальшивость ее пафоса, полную непричастность Берга к мужественным действиям, тем более подвигам, его внутреннее равнодушие к общему делу. Берг меньше всего озабочен судьбами страны, судьбами Москвы; его больше всего занимает открывающаяся возможность сделать выгодные приобретения; он никак не хочет упустить весьма благоприятные для этого обстоятельства. «Еду я сейчас мимо Юсупова дома,— смеясь, сказал Берг.— Управляющий мне знакомый, выбежал и просит, не купите ли что-нибудь. Я зашел, знаете, из любопытства, и там одна шифоньерочка и туалет. Вы знаете, как Верушка этого желала и как мы спорили об этом. (Берг поневоле перешел в тон радости о своей благоустроенности, когда он начал говорить про шифоньерку и туалет.) — И такая прелесть! — выдвигается, и с аглицким секретом, знаете?.. Я видел у вас так много этих му-

жиков на дворе. Дайте мне одного, пожалуйста, я ему хорошенько заплачу и...» (11, 315).

И если сатирический акцент в образе Друбецкого достигается характеристикой «цены» его интимных чувств, показом своеобразной продажи им себя, то в сатирической окраске образа Берга определяющую роль играет внутреннее соизмерение героя с теми испытаниями, которые переживала страна, народ.

Наряду с заострением преобладающих черт отрицательного героя в кульминационный момент его жизни Толстой иногда пользовался методом постепенного «накопления» определенных качеств действующего лица, постепенного обнажения и заострения ведущих начал его характера. Свое очень интересное воплощение метод этот получил в обрисовке Наполеона. Вряд ли можно оспаривать то положение, что в характеристике Наполеона сильно выступают сатирические начала, хотя в целом и этот образ нельзя отнести к числу сатирических.

Внутреннее презрение к людям, упоение властью, крайний индивидуализм прославленного полководца неотделимы от его представлений о себе как сверхличности, призванной быть судьей народов. Но и притязания героя на роль вершителя исторических судеб, и его бесчеловечность раскрываются не сразу, а на основе принципа последовательного их усиления, возрастающего развенчания. Ирония перебивается обличительными интонациями, сдержанно комический элемент уступает место повествованию, в которое врываются авторские осудительные комментарии.

Одним из основных способов иронической характеристики Наполеона является противоречие между обычным, бытовым и желанием героя позировать, стоять на котурнах. При правке текста «Войны и мира» в корректуре сцену встречи Наполеона с Балашовым Толстой дополняет новыми деталями, контрастирующими с «идеальным» обликом необыкновенной личности: «Он (Наполеон.— *М. Х.*) вышел, быстро подрагивая на каждом шагу и откинув несколько назад голову. Вся его потолстевшая, короткая фигура с широкими, толстыми плечами и невольно выставленным вперед животом и грудью, имела тот представительный, осанистый вид, который имеют в холе живущие сорокалетние люди» (11, 23). Усиливая черты обыденности, провинциализма в фигуре Наполеона, писатель в то же самое время заостряет стремление героя всячески демонстрировать свое величие. Почти вслед за только что приведенным описанием при правке корректуры в картину эту включено другое характерное дополнение. Наполеон «тотчас же стал говорить, как человек,

дорожащий всякою минутой своего времени и не снисходящий до того, чтобы приготавливать свои речи, а уверенный в том, что он всегда скажет хорошо и что нужно сказать» (11, 23).

В еще более ясной форме ирония выражена в сцене, рисующей Наполеона во время утреннего туалета, и в примыкающей к ней картине с портретом сына. Комизм первой сцены заключен в наслоении на обычное искусственной значительности, в показе того священнодействия, с которым производится повседневная процедура омовения. Наполеон, «пофыркивая и покряхтывая, поворачивался то толстою спиною, то обросшею жирною грудью под щетку, которою камердинер растирал его тело. Другой камердинер, придерживая пальцем стклянку, брызгал одеколоном на выхоленное тело императора с таким выражением, которое говорило, что он один мог знать, сколько и куда надо брызнуть одеколону» (11, 213). В сцене с портретом сына подчеркнуто актерское позирование Наполеона, его стремление и личное, интимное превратить в объект отнюдь не бескорыстной демонстрации.

Обличительный момент отчетливо выступает в картине переправы польских улан. Однако здесь Наполеон — лишь безучастный свидетель бессмысленной гибели людей. Интонации обличения резко усиливаются в рассказе о Бородине. Именно в бородинских сценах содержится суждение писателя о том, что поступки Наполеона далеки от всего человеческого, противоположны добру и правде, что он выполнял «печальную, несвободную роль палача народов». Во время Бородинского сражения руководитель похода на Россию высказывает свое восхищение тем, что на поле битвы было не меньше пятидесяти тысяч трупов.

Но так же как иронический тон картин, непосредственно предшествующих описанию Бородина, сменяется обличением, так обличительные интонации бородинских сцен вытесняются той глубокой иронией, которой проникнута сцена на Поклонной горе. Но здесь ирония связана не с подчеркнутым «снижением» действующего лица через обычное, а с раскрытием иллюзорности тех целей, которые ставил перед собой французский император, иллюзорности его власти над событиями. Гордость победителя, ожидание почестей от побежденных, желание проявить к ним снисходительность, самоумиление властелина — все это предстает лишенным реального значения.

Торжество оказывается мнимым, самоумиление — комическим, могущество героя — самообманом. Соединение обличительности и иронии характеризует обрисовку Наполеона и во

время отступления французских войск. «Накопление» разоблачительных элементов, характеризующих основные качества действующего лица, и придает образу Наполеона сатирический колорит.

III

В критической литературе о Толстом нередко высказывалась мысль, сводящаяся к тому, что писатель обычно избегал детального освещения внутренней жизни отрицательных персонажей, характерной особенностью которых является неспособность к духовному развитию. Заключающая в себе видимость истины, эта точка зрения при ближайшем рассмотрении оказывается несостоятельной.

Толстой не только анализировал внутренний мир отрицательных героев, но нередко анализ этот являлся средством сатирического их изображения. В обрисовке Наполеона повествовательный эпизод с портретом сына построен на воссоздании хода мыслей императора, раскрытии его самолюбования. В сцене на Поклонной горе большое место принадлежит внутренней речи, которая и является важнейшим элементом развенчания героя.

В качестве средства сатирического заострения образа психологический анализ использован при обрисовке целого ряда действующих лиц. Внутренний мир Каренина детально воссоздается на всем протяжении повествования, и как раз характеристика духовной жизни героя во многом и определяет обличительно-сатирическую акцентировку его изображения. Казенное мышление, косность, духовная неподвижность Каренина резко подчеркнуты преимущественно в его внутренних монологах. Здесь писатель использует не контраст видимого и внутреннего, как это имело место в обрисовке Друбецкого и Берга, а противоречие между духовной скудостью, недвижностью характера и сложностью мира, который герой хочет уместить в свои «параграфы», противоречие между непреложностью взглядов, оценок Каренина и неожиданным для самого героя приливом человеческих чувств.

«Просветление» героя изображается, естественно, в иной тональности, чем его духовная косность. Психологический анализ приобретает здесь не только другое содержание, но и свой особенный стилевой колорит. Однако в то же время различные психологические состояния Каренина полностью не обособлены друг от друга. Прилив человеческих чувств показан как проявление своеобразной «слабости» героя, как временное на-

рушение его устойчивого мировосприятия. И именно потому, что в духовном облике героя раскрываются временные отступления от обычного, психологический анализ «слабостей» по-своему «поддерживает» сатирическую обрисовку Каренина.

Помимо того, сатирическое заострение образа основывается на коллизии между субъективными представлениями героя и реальным смыслом его поступков. Каренин искренне убежден в духовной значительности своего «я», своем благородстве. Но чем тверже это убеждение, тем сильнее выступает его «добродетельная» жестокость, его холодное бездушие. Вследствие этого — чувства, страдания Каренина, при всей их субъективной оправданности, чаще всего не могут восприниматься как настоящие.

Особенно глубоко это выявляется в знаменитой сцене объяснения с Анной, в которой Каренин говорит о своих тяжелых переживаниях. «— 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.

Алексей Александрович говорил так скоро, что он запутался и никак не мог выговорить этого слова. Он выговорил его под конец пелестрадал. Ей (Анне.— *М. Х.*) стало смешно и тотчас стыдно за то, что ей могло быть что-нибудь смешно в такую минуту... Она взглянула на него. «Нет, это мне показалось»,— подумала она, вспоминая выражение его лица, когда он запутался на слове *пелестрадал*,— нет, разве может человек с этими мутными глазами, с этим самодовольным спокойствием чувствовать что-нибудь?» (18, 384).

И в минуты отчаяния Каренина не покидает обычное ощущение своего превосходства над людьми: «ему было так необходимо в его унижении иметь ту, хотя бы и выдуманную, высоту, с которой он, презираемый всеми, мог бы презирать других...» (19, 82).

Комизм почти несвойствен образу Каренина; лишь изредка появляются иронические ноты в рассказе о нем: вспомним, например, его внутренний монолог перед первым объяснением с Анной, мысленное сочинение им обращения к жене, обращения, похожего на доклад или циркуляр. Однако не эти иронические ноты обусловливают сатирическую окраску образа, а обнажение каренинского бездушия, стремления подчинить жизнь, любые ее проявления казенному «порядку», раскрытие органической неприязни героя ко всему новому.

Взаимосвязи психологического анализа и сатиры у Толстого неоднородны. В описании успехов Ивана Ильича Головина отсутствует детальный анализ его чувств, состояний его души. Повествование здесь сосредоточено на остроироническом освещении постоянного стремления героя к легкому, приятному существованию, изображении способов избавиться от всего, что мешало «приличной» жизни. Главное влечение Ивана Ильича резко выделено, заострено; все иное — быт, окружение, психология — входит в рассказ лишь в той степени, в какой оно характеризует это основное притяжение, свойственное герою. Воссоздание внутреннего мира Ивана Ильича постепенно выдвигается на первый план по мере того, как он выключается из обычных для него условий жизни.

Описание мучительных раздумий героя, его страданий представляет собой важнейший элемент второй части повести. Психологический анализ, помимо той своей функции, которая заключается в подготовке душевного переворота, помогает обнажить призрачность прежних кумиров Ивана Ильича. Изображение психологии, наслаиваясь на обличительную иронию, выявляет несостоятельность принципов жизни героя. Одновременно с тем заостряется сатирическая обрисовка среды, ее идеалов.

Социальная среда во второй части повести дана по преимуществу сквозь призму восприятия Ивана Ильича; она характеризуется в свете его новых представлений о мире, открытия им лжи и лицемерия как неотъемлемой особенности всего жизненного бытия людей его круга. Тем самым «прежний» Иван Ильич развенчивается не только «со стороны», с позиций повествователя, но и изнутри, в плане осознания героем ложности своего прошлого. Образ Ивана Ильича принадлежит к числу тех сатирически очерченных действующих лиц, во внутреннем мире которых не исключены значительные перемены. Душевный переворот, переживаемый Иваном Ильичом перед смертью, назревает исподволь. Но сама возможность разрыва с прошлым, предопределенная «чрезвычайными» обстоятельствами, никак не исключает сатирического изображения тех форм жизни, которые увлекали преуспевающего героя.

Если при обрисовке Ивана Ильича Головина драматизм его переживаний соотнесен с иронией, сарказмом повествования о его прежних успехах, то при изображении судей в «Воскресении» Толстой пользуется иным способом сближения психологии, драматизма и сатиры. Здесь одним из основных

художественных средств обличения является как раз воссоздание духовного облика действующих лиц. В отличие от изображения психологии, например Каренина, в рассказе о переживаниях вершителей судеб отчетливо выступает ирония. Снимая покров величия, писатель показывает течение мелких чувств, находящихся в комическом несоответствии не только с внешней представительностью судей, но и с тем важным делом, которым они призваны заниматься. Добрый член суда — Матвей Никитич — «страдал катаром желудка и с нынешнего утра начал, по совету доктора, новый режим, и этот новый режим задержал его нынче дома еще дольше обыкновенного. Теперь, когда он входил на возвышение, он имел сосредоточенный вид, потому что у него была привычка загадывать всеми возможными средствами на вопросы, которые он задавал себе. Теперь он загадал, что если число шагов до кресла от двери кабинета будет делиться на три без остатка, то новый режим вылечит его от катара, если же не будет делиться, то нет. Шагов было двадцать шесть, но он сделал маленький шажок и ровно на двадцать седьмом подошел к креслу» (32, 26).

В ином, «нравственном» аспекте, но в том же ироническом освещении показаны мелкие заботы и страдания сердитого члена суда. «Член этот, очень аккуратный человек, нынче утром имел неприятное столкновение с женой за то, что жена израсходовала раньше срока данные ей на месяц деньги. Она просила дать ей вперед, но он сказал, что не отступит от своего. Вышла сцена. Жена сказала, что если так, то и обеда не будет, чтобы он и не ждал обеда дома. На этом он уехал, боясь, что она сдержит свою угрозу, так как от нее всего можно было ожидать.— «Вот и живи хорошей, нравственной жизнью,— думал он, глядя на сияющего, здорового, веселого и добродушного председателя... «он всегда доволен и весел, а я мучаюсь» (32, 22).

Иронический тон отчетливо выявляется и при изображении практики вершителей судеб, в обрисовке их «мудрости». Председатель суда «очень долго объяснял присяжным, с приятной домашней интонацией, то, что грабеж есть грабеж, а воровство есть воровство и что похищение из запертого места есть похищение из запертого места, а похищение из незапертого места есть похищение из незапертого места... Потом, когда он предположил, что присяжные уже достаточно прониклись этими истинами, он стал развивать другую истину о том, что убийством называется такое действие, от которого происходит смерть человека, что отравление поэтому тоже есть убийство» (32, 75—76). Тавтологическая болтовня, так

же как и «кудрявая» фразеология, не проясняет, а скрывает подлинную суть явлений. Ироническая «кудрявость» особенно подчеркнута в речи помощника прокурора Бреве: «Вы видите перед собой, господа присяжные заседатели, характерное, если можно так выразиться, преступление конца века, носящее на себе, так сказать, специфические черты того печального явления разложения, которому подвергаются в наше время те элементы нашего общества, которые находятся под особенно, так сказать, жгучими лучами этого процесса...» (32, 72).

Ирония в описании суда и судей помогает передать острые обличительные интонации. С погруженностью служителей Фемиды в «свое» вполне гармонирует их равнодушие к драме простого человека. Некоторые из судей, даже не будучи по существу людьми жестокими, тем не менее лишены какого бы то ни было живого, человеческого участия к гонимым и отверженным. Все они — веселые и мрачные, добрые и обозленные — хранители закона, в одинаковой мере творят суд неправедный, выступают жрецами зла, принимая в то же время позу непорочных защитников справедливости. Трагизм переживаний простых людей бросает суровый отсвет на все мелочное, корыстное, преднамеренно несправедливое, характеризующее духовный облик, деятельность вершителей судеб. Комизм обыденности, мелочности, никчемной мудрености входит органической частью в сатирическое содержание образов судей, содержание, раскрываемое в широком социальном контексте.

Оценивая первоначальную редакцию «Воскресения», Н. Страхов писал Толстому (в августе 1895 года): «Суд также живой и будет тем поразительнее, чем больше ослабите комический оттенок. Ведь вашему герою не до комизма, а следовательно впечатление комических черт не его...» [1] Н. Страхов был прав лишь в том, что Нехлюдову не до комизма, но критик не учитывал того соотношения позиции героя и позиции автора, которое ясно отразилось уже в первой редакции романа. Совсем неверным был его совет ослабить комический элемент в сцене суда. Элемент этот был необходим и для того, чтобы оттенить внутреннюю напряженность события, имевшего столь важное значение для многих людей, и для развенчания мнимых защитников права и справедливости. И вовсе не случайно поэтому то обстоятельство, что в окончательном тексте романа комический элемент был не ослаблен, а усилен.

Необходимо отметить и еще одну форму связей психологического анализа и драматизма в толстовском обличительно-

[1] Архив Толстого, папка 106.

сатирическом повествовании. В сцене проповеди Кизеветера в «Воскресении» изображено состояние возбуждения, экзальтации целой группы людей. Под влиянием речи проповедника графиня Чарская и ее гости проливают слезы; чувства раскаяния и умиления захватывают присутствующих в великосветском салоне. Фальшивость этих чувств обнажается не прямо, а прежде всего через подчеркивание стандартности поучений Кизеветера, пошлости его ораторских приемов. «Уже лет восемь всякий раз без ошибки, как только он доходил до этого места своей очень нравившейся ему речи, он чувствовал спазму в горле, щипание в носу, и из глаз текли слезы. И эти слезы еще больше трогали его. В комнате слышались рыдания» (32, 261).

Умиленность гостей графини Чарской связана с мыслями о братстве людей, которое проповедует Кизеветер. Стремление знати к братству иронически подчеркнуто тем, что в салоне с дорогим убранством присутствуют двое дворников, лавочник, лакей и кучер. И хотя в самой сцене нет прямых ассоциаций с тем, что происходит за пределами салона, она имеет большой драматический подтекст, который возникает благодаря всему предшествующему рассказу. Подтекст этот акцентируется непосредственно примыкающим к сцене проповеди описанием спора в семье Чарских относительно офицерской дуэли. Нехлюдов «невольно сопоставлял с офицером, убившим другого, того арестанта красавца-юношу, которого он видел в тюрьме и который был приговорен к каторге за убийство в драке. Оба стали убийцами от пьянства. Тот, мужик, убил в минуту раздражения, и он разлучен с женою, с семьей, с родными, закован в кандалы и с бритой головой идет в каторгу, а этот сидит в прекрасной комнате на гауптвахте, ест хороший обед, пьет хорошее вино, читает книги и нынче-завтра будет выпущен и будет жить по-прежнему, только сделавшись особенно интересным» (32, 260). В свете фактов жизни, отраженных в романе, умиленность присутствовавших на проповеди Кизеветера предстает как приторно-лживая, лицемерная, несмотря на ее «органичность». И потому от проявлений «добрых» чувств Нехлюдову становится «мучительно гадко».

Сочетание психологической обрисовки героев, комизма и сатирического заострения образов ярко выражено в «Плодах просвещения». Господа, изображенные в этом произведении, смешны, и смешны они прежде всего непоколебимой уверенностью в значительности своего «я», в своем духовном превосходстве над людьми иного социального положения. Необходи-

мым и естественным им представляется лишь то, что входит в содержание их жизни, то, что обусловливает их благополучие и довольство. «Просвещенным» героям толстовской комедии несвойственно беспокойство по поводу «устоев». Их в большей степени отличает барская разманистость, чем скопидомный меркантилизм; самоуверенная открытость действий, стремлений проявляется в их поведении сильнее, чем притворство, лицемерие.

Однако все это отнюдь не снимает и не уменьшает остроты развенчания «хозяев». Юмор здесь перерастает в сатиру. Убежденность господ в своей значительности, в своем превосходстве над простыми людьми показана в «Плодах просвещения» не только как смешное, но и как горькое заблуждение. Сама «широта» натуры действующих лиц становится одним из объектов сатирического осмеяния. Толстой характеризует в своей комедии не столько индивидуальные пристрастия действующих лиц к определенным формам жизни, сколько то содержание, которое они заключают в себе. И потому обрисовка своеобразной душевной открытости героев оказывается составной частью бескомпромиссного срывания покровов и масок, которое достигается посредством постоянных сопоставлений бар и простых людей, их разных отношений к миру. «Позиция» простого человека здесь выступает как решающий критерий оценки явлений действительности. Крестьянам, людям труда, праздная жизнь господ представляется до крайности нелепой, уродливой. В результате столкновения разных точек зрения, в результате «просвечивания» повседневного существования бар светом здравого смысла развенчивается не только способ их мышления, но и их образ жизни.

IV

Раскрытие внутреннего мира разных героев, изображенных в сатирическом плане, у Толстого различно не только по своему характеру, но и по тому значению, которое оно имеет в структуре сатирического образа. Нередко писатель отказывается от детального анализа внутренней жизни действующих лиц, ограничиваясь обрисовкой основных контуров их духовного облика. Сатирическое срывание покровов и масок в этом случае тесно соприкасается с развенчанием всякого рода «обманов». Оно строится на обнажении резкого противоречия между «кажимостью» и реальной жизнью, истиной и ложью,

между нравственными нормами и безнравственностью, гуманностью и насилием.

И именно потому, что писатель ставил своей целью обличение господствующих начал социальной действительности, в поздний период его творчества сатирический характер часто приобретает и обрисовка тех героев, которые не несут с собой действенного утверждения определенной формы жизни. Но, не будучи активными в защите ложного и несправедливого, они — вместе с носителями социального зла — олицетворяют собой то, что находится в непримиримом конфликте с истинными началами духовной, общественной жизни человека. Мнимый интеллектуализм, эстетическую имитацию писатель развенчивает, сопоставляя «кажимость» и настоящее. Княжна Софья Васильевна прилагает огромные усилия для того, чтобы в глазах окружающих быть олицетворением изящества, красоты. Но все это — не естественное, а «сотворенное».

«— Ну, здравствуйте, мой друг, садитесь и рассказывайте,— сказала княгиня Софья Васильевна с своей искусной, притворной, совершенно похожей на натуральную, улыбкой, открывавшей прекрасные длинные зубы, чрезвычайно искусно сделанные, совершенно такие же, какими были настоящие» (32, 94).

Софья Васильевна всячески стремится показать свои широкие духовные запросы. Но и здесь не обнаруживается ничего подлинного. С гостем Корчагиных, Колосовым, хозяйка затевает разговор о новой драме. «Слушая то Софью Васильевну, то Колосова, Нехлюдов видел... что ни Софье Васильевне, ни Колосову нет никакого дела ни до драмы, ни друг до друга, а что если они говорят, то только для удовлетворения физиологической потребности после еды пошевелить мускулами языка и горла...» (32, 95).

Духовная бедность соседствует с физической немощью, вырождением, которые особенно ясно обнаруживаются в сравнении с силой тех, кто обслуживает господ. «Рядом с силачом, красавцем Филиппом, которого он (Нехлюдов.— *М. Х.*) вообразил себе натурщиком, он представил себе Колосова нагим, с его животом в виде арбуза, плешивой головой и безмускульными, как плети, руками. 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» (32, 97).

Утрата живого, естественного, господство искусственности остро оттенены важной деталью. Софья Васильевна страшно

боится света. Луч солнца, который может упасть на нее, приводит ее в состояние полного смятения. Соприкосновение с реальностью, жизнью рассеивает эстетический флер.

В образе Софьи Васильевны раскрыты лишь некоторые основные черты характера, и прежде всего ее постоянное притворство, стремление искусную подделку, фальшивое выдать за подлинное.

По своей внутренней структуре, по принципам сатирического обобщения к образу Софьи Васильевны Корчагиной в известной мере близок образ Mariette. Эстетическое начало в качестве существенного момента характеристики персонажа ясно выступает и в обрисовке Mariette, но раскрывается это начало в иных связях, в иной жизненной перспективе.

Нехлюдов предубежден против Mariette; он знал ее еще подростком, он «знал, что она вышла за делавшего карьеру человека, про которого он слыхал нехорошие вещи, главное слышал про его бессердечность к тем сотням и тысячам политических, мучать которых составляло его специальную обязанность...» (32, 253). Но, несмотря на эту предубежденность, красивая, элегантная Mariette производит на Нехлюдова большое впечатление. Его привлекает в ней не только ее изящество, изысканность, но и спокойная уверенность в себе, в своей силе. Mariette изображена в «Воскресении» тем существом, которое как бы олицетворяет собой соблазн легкой, бездумной, полной роскоши жизни. При первой встрече Mariette кажется Нехлюдову жизнерадостной, веселой женщиной, легко и непринужденно воспринимающей окружающий мир.

В отличие от характера Софьи Васильевны, внутренний облик Mariette раскрывается не сразу. Сцена, изображающая первую встречу Нехлюдова и Mariette, содержит в себе лишь намек на притворство героини. «— А вы приходите, но, пожалуйста, бескорыстно,— сказала она, улыбнулась улыбкой, силу которой она хорошо знала, и, *как будто окончив представление*, *опустила занавес*: спустила вуаль» (32, 256).

Фальшивость Mariette отчетливее выявляется при более близком знакомстве Нехлюдова с нею. Натура глубоко развращенная, Mariette умело маскирует свои пороки, демонстрируя широту и независимость своих взглядов, интересов. Сама развращенность предстает здесь еще как нечто притягательное. «Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но, в сущности, глаза их, смотревшие друг на друга под шумок разговора, не переставая спрашивали: «можешь любить меня?», и отвечали: «могу», и

половое чувство, принимая самые неожиданные и радужные формы, влекло их друг к другу» (32, 289).

Вместе с увлечением Mariette в душе Нехлюдова возникает неприязнь к ней, которая усиливается благодаря новым его петербургским впечатлениям, столкновению с торжеством несправедливости, соприкосновению его с большим человеческим горем. Сравнение с простыми людьми присутствует и в обрисовке Софьи Васильевны. Внутренние сопоставления при изображении Mariette носят более широкий характер. Выявление сути того мира, к которому принадлежит Mariette, в полной мере раскрывает реальный духовный облик ее самой. Между тем и другим обнаруживается непосредственная связь. Внешняя привлекательность, красота утрачивают свою силу. «Тот покров прелести, который был прежде на всем этом, был теперь для Нехлюдова не то что снят, но он видел, что было под покровом. Глядя на Mariette, он любовался ею, но знал, что она лгунья, которая живет с мужем, делающим свою карьеру слезами и жизнью сотен и сотен людей, и ей это совершенно все равно...» (32, 302).

Покров-маска окончательно срывается сопоставлением Mariette с уличной женщиной. Нехлюдов приходит к выводу, что уличная женщина заслуживает большего уважения, нежели эта элегантная аристократка. Одна из них оказывается в сетях порока вследствие нужды, другая — из-за прихоти, моральной развращенности. В образе Mariette изображена та низменность, которая «скрывается под мнимо эстетической, поэтической оболочкой и требует перед собой преклонения...» (32, 303). Соблазн и обман в обрисовке героини выступают нераздельно.

В рассказе «После бала» принцип срывания масок писатель реализует, используя выпукло очерченный образ повествователя, воссоздающего события своей молодости. Восторженному юноше мир кажется прекрасным, он видит в нем лишь светлое и доброе. Юноша очарован не только любимой девушкой, но и ее отцом, весьма привлекательным, хорошо воспитанным человеком. «Отец Вареньки был очень красивый, статный, высокий и свежий старик. Лицо у него было очень румяное, с белыми, à la Nicolas I подвитыми усами, белыми же, подведенными к усам бакенбардами и с зачесанными вперед височками, и та же ласковая, радостная улыбка, как и у дочери, была в его блестящих глазах и губах» (34, 120). Своей безупречной манерой поведения, живой непосредственностью и добротой старый полковник вызывал к себе сердечное расположение. Рассказчик испытывал в то время к отцу

Вареньки «какое-то восторженно нежное чувство» (34, 121).

Радужное восприятие жизни, чувство любви, обожания резко сталкиваются с впечатлениями иного характера; страшная картина экзекуции солдата производит на рассказчика тем более сильное воздействие, что участником этой экзекуции оказывается отец Вареньки. «Дергаясь всем телом, шлепая ногами по талому снегу, наказываемый, под сыпавшимися с обеих сторон на него ударами, подвигался ко мне, то опрокидываясь назад — и тогда унтер-офицеры, ведшие его за ружья, толкали его вперед, то падая наперед — и тогда унтер-офицеры, удерживая его от падения, тянули его назад. И, не отставая от него, шел твердой, подрагивающей походкой высокий военный. Это был ее (Вареньки.— *М. Х.*) отец, с своим румяным лицом и белыми усами и бакенбардами» (34, 123).

Благовоспитанный, добродушный по виду, мягкий по манерам полковник — не просто участник экзекуции, а ее вдохновитель, строго следящий за тем, чтобы не было допущено ни малейшего послабления штрафному солдату. «...Всё так же падали с двух сторон удары на спотыкающегося, корчившегося человека, и всё так же били барабаны и свистела флейта, и все так же твердым шагом двигалась высокая, статная фигура полковника рядом с наказываемым. Вдруг полковник остановился и быстро приблизился к одному из солдат.

— Я тебе помажу,— услыхал я его гневный голос.— Будешь мазать? Будешь?

И я видел, как он своей сильной рукой в замшевой перчатке бил по лицу испуганного малорослого слабосильного солдата за то, что он недостаточно сильно опустил свою палку на красную спину татарина.

— Подать свежих шпицрутенов! — крикнул он, оглядываясь...» (34, 123—124).

Парадно-праздничное благородство уступает место будничной жестокости, внешняя цивилизованность скрывает настоящее изуверство.

Показной гуманизм сатирически охарактеризован, как уже отмечалось ранее, в образе вице-губернатора Масленникова. Лицемерные излияния героя о его великодушных намерениях и действиях, красочное описание его неустанных, отеческих забот об обитателях тюрем развенчиваются в двух «измерениях»: с одной стороны, изображением ужасного положения заключенных, а с другой — обрисовкой отношения Масленникова к тем, кто по служебному положению стоит выше его. Во время своей второй встречи с вице-губернатором Нехлюдов наблюдает реакцию «самоотверженного» государственного деятеля на визит к

нему высокопоставленной персоны. «Масленников был в особенно радостном возбуждении, причиной которого было оказанное ему внимание важным лицом. Казалось, служа в гвардейском, близком к царской фамилии полку, Масленникову пора бы привыкнуть к общению с царской фамилией, но, видно, подлость только усиливается повторением, и всякое такое внимание приводило Масленникова в такой же восторг, в который приходит ласковая собачка после того, как хозяин погладит, потреплет, почешет ее за ушами. Она крутит хвостом, сжимается, извивается, прижимает уши и безумно носится кругами. То же самое был готов делать Масленников» (32, 189). Подлость общественная подчеркнута раскрытием личных качеств Масленникова, ничего общего не имеющих с той смелой гуманностью, которую он настойчиво хочет приписать себе.

Параллельно с такого рода двуплановым изображением действующих лиц Толстой создавал сатирические образы, в которых отражено зримое слияние личных стремлений с отстаиванием несправедливого общественного порядка, защитой социальных привилегий «хозяев». В образах этих заостренно раскрывается отвратительное и подлое, ставшее повседневной нормой поведения.

Генерала Кригсмута характеризует слепая вера в нерушимость устоев, священность воли, желаний высших властей. «Он строго исполнял предписания свыше и особенно дорожил этим исполнением. Приписывая этим предписаниям свыше особенное значение, он считал, что все на свете можно изменить, но только не эти предписания свыше» (32, 265). Всю свою жизнь генерал посвятил преследованию тех, кто вольно или невольно посягал на «основы», кто стремился к свободе. Став комендантом Петропавловской крепости, он с тупой, мрачной решительностью выполняет свои функции стража и усмирителя бунтарей, революционеров. Страдания, гибель подчиненных генералу людей «не трогали его совести».

Отказавшись от всего человеческого, превратившись в своего рода машину, Кригсмут спокойно, методически выполняет обязанности душителя свободы, душителя живой жизни. То, что с позиций справедливости, разума, законов нравственности является ужасным, генерал оценивает как важное патриотическое дело. Трагедия усмиряемых ему рисуется в идиллическом свете. «Прежде — правда, что было довольно сурово, но теперь содержатся они здесь прекрасно... Книги им даются и духовного содержания и журналы старые... Только редко они читают. Сначала как будто интересуются, а потом так и остаются новые книги до половины неразрезанными, а старые с неперевернутыми

страницами... Тоже и писать им не возбраняется,— продолжал генерал.— Дается аспидная доска, и грифель дается, так что они могут писать для развлечения. Могут стирать и опять писать. И тоже не пишут. Нет, они очень скоро делаются совсем спокойными. Только сначала они тревожатся, а потом даже толстеют и очень тихи делаются,— говорил генерал, не подозревая того ужасного значения, которое имели его слова» (32, 268—269).

Изображение духовной мертвенности Кригсмута, сконцентрированности его воли и мысли на исполнении «долга», его спокойной, повседневной жестокости определяет сатирическую сущность этого образа. Личная жизнь коменданта Петропавловской крепости почти совсем не привлекает к себе внимания писателя. В то же время очень характерными представляются замечания, высказанные как бы мимоходом, о его сыне: «Сын генерала делал такую же карьеру, как и отец, и после военной академии служил в разведочном бюро и очень гордился теми занятиями, которые были там поручены ему» (32, 267). Подробность эта выразительно оттеняет «родовые» черты характера Кригсмута, и, конечно, не в биологическом, а в социальном плане.

В отличие от генерала Кригсмута, Топорову не свойственна безотчетная вера в мудрость верховной власти. Но вместе с тем у него нет и каких-либо собственных убеждений, кроме одного — убеждения в необходимости любыми средствами сохранять существующий порядок. «Сам он в глубине души ни во что не верил и находил такое состояние очень удобным и приятным, но боялся, как бы народ не пришел в такое же состояние, и считал, как он говорил, священной своей обязанностью спасать от этого народ» (32, 297). Скептик и циник, Топоров становится непреклонным защитником религии и церкви; свободный от каких-либо верований, он с великим усердием насаждает суеверия. «Разумеется, все эти Иверские, Казанские и Смоленские — очень грубое идолопоклонство, но народ любит это и верит в это, и поэтому надо поддерживать эти суеверия» (32, 297).

Как и в изображении некоторых других сатирических образов (например, графа Чарского), в обрисовке Топорова важная роль принадлежит авторской характеристике. В ней раньше всего и подчеркиваются определяющие черты его облика, внутренние мотивы его деятельности — вне всяких покровов, внекакой бы то ни было их завуалированности. Герой предстает перед читателем таким, какой он есть, каков он по своей жизненной, психологической сущности. И уже затем писатель показывает его в том виде, как он действует в определенной обстановке, каким он хочет казаться.

И здесь как раз особенно сильно оттеняется лицемерие Топорова, его ханжество, которое ясно различает проницательный взгляд «стороннего» наблюдателя. Нехлюдов посещает Топорова в связи с делом сектантов. Опасаясь огласки неприятных для него фактов, суровый, жестокий Топоров сразу же становится мягким, «либеральным». «— Как только я взглянул на имена, я вспомнил об этом несчастном деле,— сказал он, взяв в руки прошение и показывая его Нехлюдову.— И я очень благодарен вам, что вы напомнили мне о нем. Это губернские власти переусердствовали...— Нехлюдов молчал, с недобрым чувством глядя на неподвижную маску бледного лица» (32, 298).

Презирая народ, предпринимая решительно все для того, чтобы он оставался в состоянии мрака и невежества, Топоров в то же самое время утверждает, что в своей деятельности руководствуется исключительно интересами народа. Ложь, обман достигают своего рода кульминационной точки. И здесь снова происходит внутренний поворот повествования — покров лжи срывается выявлением не только личных корыстных мотивов поведения, но и тех социальных, классовых начал, которые объединяют его с «хозяевами», власть имущими, со всеми охранителями. «Интересы народа,— повторил он (Нехлюдов.— М. Х.) слова Топорова.— Твои интересы, только твои»,— думал он, выходя от Топорова» (32, 299). И далее следует рассказ о размышлениях Нехлюдова, понявшего причины гонений народа. Именно описание встречи с Топоровым завершается знаменитыми суждениями о том, что простых людей преследовали не потому, что они нарушали справедливость или творили беззакония, а оттого, что они мешали богатым накоплять богатства. «...Нехлюдову казалось совершенно ясно, что все эти чиновники, начиная от мужа его тетки, сенаторов и Топорова, до всех тех маленьких, чистых и корректных господ, которые сидели за столами в министерствах,— нисколько не смущались тем, что страдали невинные, а были озабочены только тем, как бы устранить всех опасных» (32, 300).

Характерную особенность сатирического изображения жизни в произведениях Толстого составляет то, что притяжение к ложному, косному, несправедливому всегда так или иначе — прямо или косвенно — соизмеряется со взглядами, переживаниями, судьбой простых людей. Соизмерения открывают тот широкий взгляд художника на мир, который тонко улавливает глубокие связи между явлениями.

Толстовская сатира тесно соединяется с характеристикой внутренних побуждений, стремлений личности. Именно эти побуждения и являются основой раскрытия социальных тенденций. Толстой сатирически развенчивает государственные, общественные порядки, изображая поступки, мысли, чувства людей, крепко связанных с этими порядками. Показ угасания человечности или полного исчезновения ее, сопоставление действий охранителей с живыми стремлениями, переживаниями людей представляют собою одну из отличительных черт сатирических обобщений Толстого.

Автор «Плодов просвещения», «Воскресения» широко использовал художественные средства как комедийного, так и внекомического отражения жизни в сатирических образах. Эти разные формы воплощения характеров писатель нередко объединял, находя каждый раз своеобразные пути их слияния воедино.

В критической литературе о Толстом нередко приходится встречаться с той точкой зрения, что сатира была почти не свойственна писателю, что он чуждался этой сферы творчества. Непредубежденный подход к этой проблеме показывает, что дело обстоит существенно иначе. Указанная точка зрения в известной мере может быть объяснена тем, что толстовские сатирические образы не похожи на другие литературные явления, обычно считающиеся образцами сатиры. Признание смеха, комизма единственной основой сатиры мешало и мешает верному анализу целого ряда художественных обобщений Толстого, целой, весьма значительной, области его творческих исканий. Непохожесть его сатиры на общепризнанные образцы отнюдь не является недостатком, изъяном — это несходство лишь подчеркивает тот важнейший факт, что Толстой был глубоко оригинален в самых различных областях художественного творчества; свежей, яркой, глубокой была и его сатира.

Глава одиннадцатая

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И СОВРЕМЕННИКИ

I

Духом беспокойного, дерзновенного новаторства проникнуты творческие искания Толстого. Великими художественными открытиями ознаменована его литературная деятельность на разных ее этапах. Подлинное новаторство, однако, вовсе не равнозначно разрыву с предшествующим развитием; стремительное движение вперед предполагает восприятие идейных, художественных ценностей, созданных предшественниками. Именно на этой основе и возникает то значительное, оригинальное, что составляет вклад выдающегося писателя в сокровищницу национальной, мировой литературы.

Толстой был наследником и продолжателем великих реалистических традиций Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Большое значение имел для него также опыт западноевропейской литературы XVIII—XIX веков. Но если брать эти явления соотносительно, то, при всей важной роли для автора «Войны и мира» наследия западноевропейских писателей, более близкими и органичными, несомненно, были его связи с творчеством основоположников новой русской литературы. И здесь существенны не только прямые высказывания писателя о творческом труде его предшественников, но и та реальная преемственность, которая выявляется в его художественных произведениях.

Отношение Толстого к Пушкину не всегда было одним и тем же. Увлечение автором «Евгения Онегина», «Повестей Белкина» сменялось критической оценкой его творчества, предопределенной теми социальными, литературно-эстетическими теориями, которые писатель развивал в известный период времени. Пылкий критицизм уступал место признанию высоких досто-

инств художественных созданий Пушкина, признанию огромной роли его в истории литературы.

В дневниках писателя пятидесятых годов часто встречаются заметки, касающиеся Пушкина. В июне 1856 года Толстой читал его лирические стихотворения и поэмы; особенно понравились ему «Цыганы». В начале следующего года молодой писатель знакомится с критическими статьями Белинского; они производят на него большое впечатление: «Статья о Пушкине — чудо. Я только теперь понял Пушкина» (47, 108). Суждения критика о его великом современнике были действенно восприняты Толстым. Мысли о внутренней красоте человека, раскрывающейся в поэзии Пушкина, об органичности выражения в ней человеческих чувств, о художественной соразмерности его творений находят свое непосредственное отражение в различных высказываниях Толстого о поэте, в том числе во многих его суждениях позднего периода.

Во время работы в Яснополянской школе писатель склонен был отрицать значение Пушкина для народа. Но это не помешало ему позже — в начале семидесятых годов — восхищаться мастерством автора «Повестей Белкина». «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? — писал Толстой Голохвастову (апрель 1873 года).— 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). В письме Н. Н. Страхову Толстой отмечал воздействие пушкинской прозы на формирование замысла «Анны Карениной». Первые главы романа в его начальной редакции несут на себе отпечаток несомненного влияния пушкинского повествовательного отрывка — «Гости съезжались на дачу», влияния, которое затем трансформируется в более сложную систему связей с прозой зачинателя новой русской литературы.

Годы создания писателем религиозно-нравственной философии отмечены противоречивым отношением его к Пушкину. Исходя из односторонней оценки культуры, созданной так называемым «образованным обществом», Толстой нередко утверждал, что творчество поэта далеко от духовных запросов народа, оно недоступно ему и не может, в сущности, интересовать его, а потому лишено реальной ценности. В противоречии с такого рода суждениями, в своем непосредственном восприятии литературы Толстой вовсе не удаляется от Пушкина.

До конца своей жизни он сохраняет к нему не только глубокое уважение, но и пытливый писательский интерес. Летом 1908 года Толстой снова перечитывает его прозу, восторгается

ею: «Как это все хорошо — повести Белкина. А уж «Пиковая дама» — это chef-d'œuvre... Так умеренно, верно, скромными средствами, ничего лишнего. Удивительно. Чудесно» [1]. Несмотря на колебания, сознание глубокой связи с творчеством Пушкина остается преобладающим мотивом в высказываниях о нем писателя. С. А. Толстая в дневнике своем записала следующие его знаменательные слова: «Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться» [2].

Автор «Евгения Онегина» в немалой степени определил пути развития русской литературы XIX века. Его реализм соединил в себе черты ренессансного восприятия мира и тот глубокий историзм, который сложился после Великой французской революции 1789 года, после крупных перемен, происшедших в общественном бытии Европы. Ренессансное восприятие действительности в творчестве Пушкина было тесно связано с бунтом против старых феодальных форм жизни; оно во многом было обусловлено разрывом с религиозно-аскетическим мировоззрением.

Преодолевая замкнутость романтического отражения мира, ложную мечтательность, поэт сделал объектом художественного обобщения разнообразные явления жизни. «От заоблачного Кавказа и картинного черкеса,— писал Гоголь о Пушкине,— до бедной северной деревушки с балалайкой и трепаком у кабака,— везде, всюду: на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — всё становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на всё, что ни есть в природе видимой и внешней» [3].

Художественный энциклопедизм Пушкина имеет своим источником не только ренессансное восприятие мира, но и глубокое осознание тех больших проблем, которые возникли в обществе. События Отечественной войны 1812 года, поставившие Россию в центре политических интересов Европы, обострили вопросы о дальнейших путях развития страны, о соотношении различных форм социальной жизни; события эти стимулировали рост новых социальных сил, идейных течений. Поэзия Пушкина вобрала в себя искания, думы, дерзания эпохи, одним из знаменательных явлений которой было революционное восста-

---

[1] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 221.
[2] Дневники С. А. Толстой. 1860—1891, М. 1928, стр. 35.
[3] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, стр. 380—381.

ние декабристов,— эпохи, раскрытой художником в ее широких исторических связях.

Историзм и художественный энциклопедизм Пушкина развивались не на параллельных курсах, а возникли как явления взаимосвязанные. Соратник и друг декабристов, поэт остро ощущал необходимость коренных изменений во всей структуре общества, в отношениях между людьми. Смена общественных форм для него — непреложный исторический закон; она непрерывно происходила в прошлом и неизбежно должна совершаться в настоящий исторический период. Дух времени, по убеждению поэта, требует великих перемен. Мысль о неизбежности этих перемен постоянно жила в его сознании.

Всякого рода украшательству, пышной велеречивости Пушкин противопоставил мудрую ясность и точность изображения жизни. Он не только защищал «прелесть нагой простоты», но и создал великолепные образцы динамического повествования, рисующего людей в их реальных делах и стремлениях.

Широкое включение в сферу литературы повседневной действительности, осуществленное Пушкиным, было для Толстого тем верным компасом, который помогал писателю смело вторгаться в новые, еще не изведанные области жизни, психологии людей. Толстому было близко пушкинское отрицание всякого рода идеализации реального, его неприятие любой формы декоративности. Непримиримым противником риторической ходульности, искусственной «красивости» Толстой был начиная с первых шагов своей творческой деятельности.

Решительный отказ от идеализации жизни, верность натуре находят в творчестве Толстого свое оригинальное развитие, и прежде всего в том принципе снятия покровов с явлений действительности, который широко и многосторонне был реализован писателем. Если Пушкин, изображая общественные события, человеческие характеры в их истине, строил повествование на основе прямого, последовательного воссоздания их типических свойств, то Толстой часто раскрывал те сложные связи и отношения, которые существуют между внешней формой явления и его содержанием, внешним обликом человека и его духовной сущностью, словом и чувством и т. д. Это был не только новый творческий подход к процессам действительности, но и видение ее новых сторон.

Толстого и Пушкина сближало доверие к жизни и к человеку. В отличие от романтиков, с одной стороны, и целого ряда реалистов, лишенных чувства исторической перспективы,— с другой, оба художника стремились выразить в поэтическом слове разнообразие жизни, ее красоту. Но в то время как у Пушкина действительность, ее богатство являются объектом «первоначального» художественного освоения, объектом защиты от ревнителей мистико-аскетического мировоззрения, сторонников «украшенной природы», в произведениях Толстого жизнь, ее развитие выступают не только как основа и источник творчества, но и как критерий деятельности, поведения людей. Движение жизни, ее непрерывные изменения у автора «Войны и мира», «Анны Карениной» постоянно соотносятся с внутренним обликом человека, возможностями его духовного роста и совершенствования. В этом росте и заключена, по убеждению Толстого, настоящая жизнь.

Поэзия земных чувств, душевная красота и сила человека нашли свое глубокое отражение в творчестве Пушкина. Своеобразные черты его мироощущения ясно сказываются не только в поэтизации человеческой личности, ее внутреннего мира, но и в обрисовке тех противоречий, с которыми сталкивается человек в реальных исторических обстоятельствах, в том пафосе борьбы с политическим, общественным гнетом, который так характерен для поэта. Пушкин горячо защищал права личности в ее конфликте с сословно-иерархическим общественным порядком; вместе с тем он угадывал и коллизии, которые нес с собой буржуазный строй жизни. Неизменная вера в человека, его внутренние силы составляет также одну из важнейших черт мировоззрения и творчества Толстого. Внимание писателя постоянно привлекали к себе те явления и процессы жизни, в которых с наибольшей рельефностью проявлялись высокие душевные качества людей.

Вместе с тем совершенно закономерно то, что тема индивидуализма в ее специфическом освещении заняла очень большое место в произведениях Толстого, тогда как в творчестве Пушкина она находится, в сущности, «на периферии». Но суть дела заключается, конечно, не столько в самой тематике, ее «местоположении», сколько в изображении сложного комплекса жизненных явлений, раскрывающих разгул индивидуалистической стихии. Толстой осветил процессы развития личности в эпоху стремительного роста и укрепления «нового» порядка. Страстное отрицание различных форм индивидуализма, распада личности, ощущение творческой энергии, идущей из недр народной жизни, обусловили поиски писателем путей возрождения человека.

Идеи возрождения у автора «Войны и мира», «Воскресения» имеют существенно иной характер, чем ренессансные мотивы в поэзии Пушкина. «Беспокойные» герои Толстого несут с собой груз тех жизненных тревог, которых не знали ни пушкинский

лирический герой, ни действующие лица произведений поэта. Толстой в своем отражении нового отношения к миру, в поисках нового человека первостепенное значение придавал нравственному началу. Высокие этические принципы им противопоставлялись духовному распаду, индивидуализму.

Как уже отмечалось ранее, для Толстого — создателя крупных эпических обобщений — несомненное значение имел творческий опыт Пушкина, умевшего показать живое сплетение судьбы человеческой с судьбой народной.

Действенно восприняв традиции Пушкина, Толстой пошел своим оригинальным путем в воссоздании общего и индивидуального, взаимоотношений личной истории и истории социальной. Он значительно раздвинул рамки общего, органически соединив описание исторических событий с изображением социальных отношений, идейных течений эпохи, нравственных исканий, быта. В более объемном, дифференцированном содержании у Толстого предстает и история отдельной личности. Автор «Войны и мира» показывает не только зависимость человека от хода исторических событий, от развития общественных явлений, но и отражение этих событий и явлений во внутреннем мире самых различных по своему душевному строю людей.

В этой связи становятся очевидными и некоторые другие особенности, отмечающие творческое своеобразие Толстого в сравнении с Пушкиным. Сопоставляя поэтическое искусство своего гениального современника с новыми тенденциями, ясно выявившимися в литературе, Белинский писал в 1844 году: «Дух анализа, неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделались теперь жизнию всякой истинной поэзии» [1]. Анализа, исследования, по мнению критика, как раз и недоставало пушкинской поэзии.

С этой мыслью Белинского в определенной мере перекликается и высказывание Толстого в его дневнике раннего периода (31 октября 1853 года). «Теперь справедливо — в новом направлении,— заявлял молодой писатель,— интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» (46, 188). Новое направление в литературе, к которому Толстой причислял и себя, стремилось глубже показать внутренний мир человека, «подробности чувства». Всесторонний психологический анализ уже в ранних произведениях писателя стал одним из важнейших средств обрисовки человеческих характеров. Разработка новых способов освещения внутренней жизни человека, представляющая собой огромное творческое завоева-

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 344.

ние Толстого, может быть, рельефнее всего подчеркивает новаторство его реализма в сравнении с реализмом его предшественника.

Живые связи конкретных идей, образов Толстого с пушкинскими произведениями, замыслами достаточно широки, и они неоднократно анализировались в критической литературе [1]. Если рассматривать не только художественный метод, не только отдельные темы, образы, в которых обнаруживается родственность двух великих писателей, а характеризовать и некоторые общие тенденции их творчества, то следует подчеркнуть тот социальный протест, который органически был свойствен Пушкину и Толстому. В отличие от поэта вольности, Толстой чуждался политической борьбы, и в то же самое время он подвергал гневной критике социальную несправедливость, бесстрашно выступал в защиту угнетенного народа. Как протестант и обличитель буржуазно-дворянского строя Толстой сказал новое значительное слово в сравнении со своим предшественником. В произведениях, созданных после идейного перелома, он беспощадно развенчивает социальные, политические отношения, основы собственнического общества. Различия в характере социальной критики, так же как и другие особенности творческого обобщения жизни, свойственные Пушкину и Толстому, имеют своим источником неповторимое своеобразие исторических эпох, в которые жили писатели. Если Пушкин был наиболее ярким выразителем идей, стремлений первого этапа русского освободительного движения, то в творчестве Толстого нашла свое сложное отражение эпоха подготовки революции 1905 года.

II

Может быть, не столь широкое влияние, как пушкинское наследие, но, несомненно, очень важное значение имел для Толстого творческий опыт Гоголя — художника, который вместе с создателем «Евгения Онегина» положил основание русской реалистической школе. В пору своего творческого формирования Толстой, так же как и других писателей, внимательно изу-

[1] Совершенно справедливо отмечалось, например, положительное значение для Толстого творческого опыта Пушкина в освещении Отечественной войны 1812 года («Рославлев»), оценки поэтом роли Кутузова и т. д.

Интересная характеристика неосуществленных замыслов Пушкина в сравнении их с некоторыми художественными образами Толстого дана в книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи», «Советский писатель», М. 1958, стр. 95—110.

чал и Гоголя. В дневнике 1856 года (25 июля) мы находим следующую заметку: «...читал «Мертвые души» с наслаждением, много своих мыслей...» (47, 87). Позже (в девяностые годы) в письме М. М. Ледерле среди сочинений, произведших на него впечатление, Толстой указывал на произведения Гоголя; перечень книг сопровождался пометками о силе их воздействия:

«Гоголя Шинель. Иван Иванович, Иван Никифорович. Невский проспект. Вий — *большое*
Мертвые души — *огромное*
очень большое» (66, 67)

Традиции Гоголя, так же как и Пушкина, были для Толстого традициями тесной связи с жизнью, глубоко взыскательного отношения к своему труду. В письме Н. Н. Страхову (3 марта 1872 года) писатель отмечал, что Пушкин, Гоголь, Лермонтов являются высшими точками «поэтической волны», которая определила движение русской литературы. Отмечая общий упадок поэтического творчества в конце XIX— начале XX века, он заявлял: «Маленькие и большие таланты, от Пушкина и Гоголя, работают: «Ах, не ладно, как бы лучше». Нонешние: «Э! не стоит, и так сойдет» (57, 20). Искусство великих реалистов Толстой настойчиво противопоставлял модернистским течениям в литературе. «Не унывайте,— писал он литератору В. Ф. Краснову,— и не берите в писании за образец новых (декадентов.— *М. Х.*), а Пушкина и Гоголя» (81, 46).

Преемственная связь творчества Толстого с художественным опытом автора «Мертвых душ» ясно сказывается в том бесстрашии, с которым оба художника высказывали правду о жизни, развенчивали всякого рода предрассудки и иллюзии. Мысль эта может показаться слишком общей, особенно если иметь в виду то, что темы и образы гоголевских произведений не получили непосредственного отражения и развития у Толстого. И тем не менее представляется несомненным действенное восприятие Толстым творческих завоеваний Гоголя. Смелая приверженность истине, умение бескомпромиссно выразить правду жизни, вопреки господствующим представлениям и суждениям, были теми творческими принципами Гоголя, которые стали заветом для всей передовой русской литературы в сороковые — шестидесятые годы прошлого века.

Толстой начинал свою литературную деятельность в ту пору, когда завершался жизненный путь Гоголя («Детство» было опубликовано в год смерти Гоголя). И хотя со времени выхода первого тома «Мертвых душ» (1842) Гоголь не опубликовал каких-либо значительных художественных произведений, его идеи, образы продолжали привлекать к себе пристальное внимание писателей, оказывать на них сильное и разностороннее влияние.

Живую внутреннюю связь между творчеством молодого Толстого и Гоголя очень хорошо почувствовал Некрасов. Оценивая «Севастополь в мае», Некрасов писал Толстому: «Не хочу говорить, как высоко я ставлю эту статью и вообще направление Вашего таланта и то, чем он вообще силен и нов. Это именно то, что нужно теперь русскому обществу: правда,— правда, которой со смертию Гоголя так мало осталось в русской литературе. Вы правы, дорожа всего более этою стороною в Вашем даровании. Эта правда в том виде, в каком вносите Вы ее в нашу литературу, есть нечто у нас совершенно новое» [1]. Само направление таланта молодого писателя, как оно проявилось в «Севастопольских рассказах», Некрасов соединял с гоголевскими традициями, отмечая в то же самое время, что это вовсе не вело к какой-либо подражательности; дарование автора этих рассказов было мощным и оригинальным. Так же как и Некрасов, творческие связи обоих художников подчеркивал в это время Тургенев. В письме Л. Н. Вакселю (18 октября 1854 года) он заявлял: «Прочтите «Отрочество» в 10-й кн. «Современника». Вот наконец преемник Гоголя» [2].

Принцип незыблемой верности жизни в «Севастопольских рассказах» получил свое последовательное развитие. Именно в «Севастополе в мае» Толстой впервые использовал художественные средства обличительного повествования, которое затем заняло значительное место и в «Войне и мире» и в «Анне Карениной».

По своей художественной специфике, по характеру обрисовки отрицательных явлений жизни обличение в этих произведениях Толстого существенно отличается от гоголевского сатирического изображения социальной действительности. В то время как автор «Мертвых душ» на первый план выдвигает описание материально-бытового уклада, определяющего духовный облик героя, той тины мелочей, которая захватывает и губит человека, Толстой строит свое развенчание действующих лиц прежде всего на раскрытии их внутреннего мира, выявлении реального в их стремлениях, того, что находится в противоречии с внешними формами их поведения. Глубокий психологический анализ составляет важнейший момент изображения и тех действующих

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. X, стр. 240—241.
[2] И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Письма в 13-ти томах, т. 2, Изд-во АН СССР, М.— Л. 1961, стр. 234.

лиц «Войны и мира», «Анны Карениной», в характеристике которых писатель использует сатирические краски. Но, как ни значительно различие гоголевской сатиры и толстовского обличения периода пятидесятых — семидесятых годов, они обнаруживают известную родственность, которая проистекает из того, что оба художника развенчивают ложь и лицемерие привилегированной среды.

Интерес к Гоголю у Толстого заметно возрастает после перелома в его мировоззрении. Но интерес этот имеет неоднородный характер. Внимание писателя, с одной стороны, привлекают к себе те поиски царства божьего внутри нас, которые отразились в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Толстой полагал, что Гоголь как мыслитель, создатель религиозно-этического учения недооценен критикой. С другой стороны, в значительно большей мере, чем раньше, его увлекает гоголевская сатира. В этом плане очень характерна запись в дневнике писателя во время работы над комедией «Плоды просвещения»: «Странное дело эта забота о совершенстве формы. Не даром она. Но не даром тогда, когда содержание доброе.— Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, ее бы не читали и одна миллионная тех, которые читали ее теперь» (51, 13).

Толстой внимательно изучал в это время не только художественные особенности «Ревизора», но и своеобразие других произведений сатирика. В статье о «Плодах просвещения» С. Н. Дурылин убедительно показал влияние гоголевского драматического отрывка «Лакейская» на построение первого акта толстовской комедии [1].

В свое время В. Розанов настойчиво защищал положение о том, что у Толстого, в сущности, не было никаких преемственных связей с творчеством Гоголя. В 1910 году — после смерти писателя — этот публицист и критик утверждал: «Между Пушкиным и Гоголем он встал, склонившись всецело к Пушкину и не имея почти ничего гоголевского. Именно живопись Толстого своим положительным отношением к истории и русской жизни уравновесила гениальные отрицания малороссa Гоголя; уравновесила, притупила и сгладила... Толстой — положительный писатель. Он — творец положительных идеалов в жизни... Своим талантом, гением он сводит на «нет» отрицания последних годов, какие он высказывал; высказывал уже слабеющим голосом и нетвердою рукою» [2]. Пытаясь интерпретировать Толстого в духе консервативной идеологии, В. Розанов намеренно искажал облик великих зачинателей новой русской литературы — Пушкина и Гоголя, облик автора «Воскресения». В. Розанов не постеснялся заявить, что роман этот, составляющий гордость русской, мировой литературы, написан нетвердою рукой. Но на то он и был реакционером, чтобы не считаться с фактами.

[1] С. Н. Дурылин, Комедия «Плоды просвещения».— В сб. «Творчество Л. Н. Толстого», Изд-во АН СССР, М. 1954.

[2] В. Розанов, Толстой в литературе.— «Новое время», 9 ноября 1910 г.

Сатирическое срывание масок, которым пользуется Толстой в своих произведениях восьмидесятых — девятисотых годов, делает более близким ему творческий опыт Гоголя. Двуплановое построение образов, изображение маски и истинного облика действующего лица было одной из особенностей обрисовки характеров в «Ревизоре» и «Мертвых душах». Вспомним, например, городничего с его постоянным лицемерием, Чичикова с его эластическим приспособлением к обстоятельствам, Манилова с его приятностью, сентиментальной умилительностью, скрывающими духовное убожество. Но сам по себе принцип срывания масок может проявляться и проявляется в разных формах, не говоря уже о тех объектах, для обрисовки которых он используется.

Опираясь на художественный опыт Гоголя, Толстой обогатил сатирическое искусство новыми художественными обобщениями, новыми способами изображения жизни. К тому, что уже было сказано о своеобразии обличения у обоих художников, необходимо добавить следующее: если Гоголь осмеивал мелочность пошлых людей, их меркантильность, их судорожную привязанность к «своему», то Толстой развенчивал привязанность к несправедливому социальному порядку, клеймил позором его защитников, разоблачал преступления, которые имеют своим источником собственность. Бесчеловечность приверженцев несправедливого строя Толстой всегда показывал в сопоставлении с духовным ростом людей.

III

Ярким своеобразием своей индивидуальности, своего таланта живой интерес Толстого вызывал к себе Лермонтов. В этом писателе он особенно ценил высокие нравственные требования. «Вот в ком было,— говорил Толстой,— это вечное, сильное искание истины! У Пушкина нет этой нравственной значительности...» [1] На первый взгляд такое восприятие Лер-

[1] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, стр. 68.

монтова, его творческого наследия кажется несколько субъективным — ведь нравственные проблемы как будто бы не находились в центре внимания автора «Героя нашего времени». Но это — поверхностное впечатление. На самом деле этические идеи глубоко пронизывают лермонтовскую поэзию и прозу. Они сказываются и в сетованиях на горестную судьбу поколения, к которому принадлежал поэт, и в жажде действия, и в резком осуждении инертности современников, их покорности ходу событий, и в обличении нравственного упадка в современном ему обществе.

Этическое начало лермонтовского творчества было очень близко Толстому. Вне зависимости от того, оказал ли Лермонтов на него в этом смысле непосредственное влияние или нет, бесспорной представляется здесь объективная внутренняя связь между двумя писателями. И это подчеркивает тот существенный факт, что нравственное чувство, столь характерное для Толстого, не было чем-то совершенно индивидуальным, возникшим помимо общего процесса развития жизни, литературы. Но, не будучи исключительно индивидуальным, оно вместе с тем нашло у Толстого самобытное выражение.

В отличие от лермонтовских произведений, в трилогии, «Севастопольских рассказах», «Воскресении» и других художественных созданиях Толстого нравственное чувство перестает быть подтекстом повествования, оно становится его темой. Получая широкое развитие, тема эта дифференцируется, развертывается, образуя целый комплекс проблем, освещение которых вступает в сложное взаимодействие с раскрытием человеческих судеб. Но, становясь темой реалистического повествования, нравственное чувство остается в то же самое время своеобразным ориентиром при обрисовке разнообразных явлений, характеров, воссоздание которых непосредственно не соприкасается с этическими проблемами.

В главе восьмой мы уже отмечали то, что Лермонтов был одним из первых русских писателей, который в изображении психологии героев применял аналитический принцип, явившись в этом плане непосредственным предшественником Толстого. Своеобразие психологического метода Лермонтова заключается прежде всего в «сближении» противоположных чувств — любви и ненависти, великодушия и жестокости, гордости и смирения, страсти и равнодушия и т. д. Автор «Героя нашего времени» показал, что разнородные человеческие чувства существуют не только самостоятельно, но и в своих взаимосвязях. Неотъемлемой особенностью психологического метода Лермонтова является также подробный анализ переживаний действующих лиц, но анализ этот осуществляется преимущественно самими героями, пытающимися разобраться в сложности и противоречивости своих мыслей, чувств.

С этим в немалой степени связано и то, что их переживания предстают, так сказать, в «интеллектуализированном» виде, они неразрывно слиты с аналитической мыслью, не существуют отдельно от нее. В «Дневнике Печорина» мы находим следующие характерные в этом смысле суждения: «Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться: многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы: полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов; душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно...»[1]

Тот объективный взгляд на внутреннюю жизнь человека, ее развитие, который отличает произведения Толстого, у Лермонтова был лишь в зародыше. Внутренние монологи, которыми очень мало пользовался Лермонтов, становятся у Толстого одним из важных средств обрисовки психологии действующих лиц. Герои Толстого также анализируют свои переживания, но их оценки, их выводы представляют собой лишь звено в объективном развитии внутренней жизни; автор нередко дополняет, корректирует, углубляет психологический самоанализ героев. Изображение противоречивых чувств у Лермонтова часто сводилось либо к их сопоставлению, либо к показу их бурной смены. Толстой же раскрыл тончайшие процессы роста, развития, трансформации человеческих переживаний, он воссоздал внутреннюю жизнь человека в ее динамике.

Характеризуя творческие связи Толстого и Лермонтова, следует указать также на сближающий их способ непрямого повествования. О толстовских приемах изображения героев через восприятие их другими действующими лицами подробно говорилось ранее — в главе восьмой. Сейчас же нам хотелось бы отметить то обстоятельство, что в своей начальной, правда еще очень слабо разработанной, форме приемы непрямого повествования получили отражение в лермонтовской прозе. С Печориным читатель знакомится уже в первой главе «Героя нашего времени», но узнает его он не через прямую авторскую характеристику, а с «помощью» Максима Максимыча, рассказ

[1] М. Ю. Лермонтов, Соч. в 6-ти томах, т. 6, стр. 294—295.

зывающего о человеке, у которого «на роду написано, что с ним должны случиться разные необыкновенные вещи».

Максим Максимыч передает не только необыкновенную историю отношений Печорина и Бэлы, но и душевные признания героя, он характеризует его внешний и духовный облик. Автор отводит Максиму Максимычу роль невольного свидетеля многих, в том числе «сердечных», сцен. «Никогда не забуду одной сцены: *шел я мимо и заглянул в окно*: Бэла сидела на лежанке, повесив голову на грудь, а Григорий Александрович стоял перед нею. «Послушай, моя пери,— говорил он: — ведь ты знаешь, что рано или поздно ты должна быть моею — отчего же только мучишь меня? Разве ты любишь какого-нибудь чеченца? Если так, я тебя сейчас отпущу домой»[1]. Несмотря на некоторую условность «позиции» наблюдателя, функция его как героя, воссоздающего характер основного действующего лица, последовательно проведена через первую главу романа. Перед читателем возникает своеобразная, противоречивая фигура Печорина. Наблюдатель-рассказчик проявляет симпатии к герою, но в нем нет своего взгляда на жизнь, и в этом смысле он нейтрален. В отличие от Лермонтова, в произведениях Толстого широко разработана система индивидуальных отношений к социальным явлениям, показа их через восприятия отдельных действующих лиц.

От Лермонтова прямые нити ведут к толстовскому историческому роману. «Его «Бородино» — это зерно моей «Войны и мира»,— заявил Толстой. Писатель, судя по всему, имел в виду не самую проблематику эпопеи, а главенствующую точку зрения на события Отечественной войны 1812 года, то, что он называл «народной мыслью». Высокое достоинство «Бородина» как раз и состоит в том, что в стихотворении выражен народный взгляд на испытания, постигшие Россию. Именно этот взгляд Толстой не только воспринял, но и широко развил, обогатил, сделав его исходной позицией повествования об эпохе Отечественной войны 1812 года.

Совершенно очевидно, что сказанное лишь в небольшой степени характеризует сложные связи Толстого с основоположниками русской литературы, но мы и не ставили своей целью детально их осветить; нам хотелось отметить некоторые основные их черты. В равной мере это касается и творческих взаимодействий писателя с его современниками; не имея возможности в рамках данной книги широко проанализировать эти взаимодействия, ограничиваемся лишь некоторыми сопоставлениями.

[1] М. Ю. Лермонтов, Соч. в 6-ти томах, т. 6, стр. 220.

IV

Исходя из оценки В. И. Лениным Толстого как зеркала русской революции, следует признать неверным то *противопоставление* художественного реализма революционных демократов творчеству Толстого, которое до сих пор нередко встречается в критической литературе, особенно тогда, когда речь идет о творческом пути Чернышевского, Некрасова, Щедрина. Совершенно очевидно, что у Толстого и революционных демократов были существенные расхождения по ряду вопросов. Расхождения эти касались прежде всего способов и средств общественных преобразований. Толстой не принимал революционного пути устранения социальной несправедливости, он возлагал надежды на нравственное совершенствование людей. Отсюда проистекали разногласия и по другим, как социально-политическим, так и творческим проблемам. И это все хорошо известно.

Однако отношения Толстого и революционных демократов этим никак не исчерпываются; помимо разногласий, здесь открываются широкие идейно-творческие соприкосновения и связи. Обычные представления о глубоких расхождениях Толстого и Чернышевского, Толстого и Некрасова, а затем и Щедрина основываются преимущественно на фактах литературной жизни и борьбы второй половины пятидесятых годов прошлого века. Справедливость требует отметить, что и в это время не наблюдалось тех коренных противоречий, которые делают необходимым прямое противопоставление их идейно-художественных позиций. Вспомним, что статьи Чернышевского, дающие высокую оценку «Детства», «Отрочества», рассказов Толстого, появились в «Современнике» в 1856—1857 годах. Отрицательные отзывы критика о «Юности», скептицизм его в отношении некоторых тенденций творчества Толстого не означали идейного разрыва с молодым писателем. В свою очередь, резкие суждения Толстого о Чернышевском в письмах Некрасову, Тургеневу перемежаются с его положительными оценками критика и публициста в дневниках того времени.

И тем не менее расхождения Толстого с Чернышевским и Некрасовым во второй половине пятидесятых годов были довольно значительными. Для того чтобы понять их, необходимо иметь в виду, что именно в этот период Толстой переживал серьезные идейные, творческие колебания — вспомним его увлечение идеями искусства для искусства, его стремление ограничить себя интересами личного мирка, вспомним обострение дворянских пристрастий писателя.

В августе 1856 года Некрасов писал Толстому: «...покуда в одном не сомневаюсь, что недругами мы быть не можем и не будем. Что до меня, то ничто случившееся со времени нашего знакомства с Вами не убавило во мне симпатии к той сильной и правдивой личности, которую я угадывал по вашим произведениям, еще не зная Вас... Я не шутил и не лгал, когда говорил когда-то, что люблю Вас,— а второе: я люблю еще в Вас великую надежду русской литературы, для которой Вы уже много сделали и для которой еще более сделаете, когда поймете, что в нашем отечестве роль писателя — есть прежде всего роль учителя, и по возможности заступника за безгласных и приниженных» [1]. В ту пору, когда были написаны эти строки, Толстой вряд ли мог согласиться с мыслью о том, что призвание писателя — быть учителем жизни и заступником униженных. Но вместе с тем разве сходные с этой мыслью идеи не высказывались Толстым в публицистических работах, начиная с его педагогических статей шестидесятых годов? Разве идеи служения обществу, народу не стали ведущим принципом его литературной деятельности?

Преодоление сословно-классовых пристрастий, расширение и углубление демократических начал творчества Толстого означали реальное «снятие» целого ряда расхождений его с революционными демократами. В книге «Что такое искусство?», над которой писатель работал в девяностые годы, были широко освещены проблемы сущности искусства, его связи с общественной жизнью, его отношение к духовным запросам народа. В. В. Стасов во время одной из встреч с Толстым, относящейся к этому периоду, напомнил ему важнейшие идеи работы Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», охарактеризовал то, как современные критики предвзято искажали взгляды выдающегося деятеля пятидесятых — шестидесятых годов. «Всего же более,— отмечает В. Стасов,— я его поразил и победил, когда подробно рассказал, как это было на самом деле, прямо наоборот прежним и нынешним россказням и лучшее доказательство тому,— то великое слово, которое Чернышевский выговорил еще в 1855 году в своих великих *«Эстетических отношениях искусства к действительности»*... Это, что *«искусство есть та человеческая деятельность, которая произносит суд над жизнью»*... Он был поражен» [2]. И поражен Толстой был, судя по всему, не только значительностью идей Чернышевского, но и их сходством с идеями, которые он сам высказывал в работе «Что такое искусство?».

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. X, стр. 291—292.
[2] «Лев Николаевич Толстой». Юбилейный сборник, Госиздат, М.—Л. 1928, стр. 358.

Совершенно очевидно, что и после устранения многих временных расхождений между революционными демократами и Толстым его взгляды на общественные события, его оценка литературных явлений в немалой степени отличались от оценок Некрасова, Чернышевского, Щедрина, их взглядов, которые также не были идентичными и нередко существенно различались друг от друга. Но при всех различиях, при глубоком индивидуальном своеобразии каждого из этих писателей, в их творчестве обнаруживаются родственные тенденции, обусловленные их близостью к народной жизни, неприятием дворянско-буржуазного социального строя, их демократическим гуманизмом.

«Что делать?» на первый взгляд кажется очень далеким от всего того, что создал Толстой. И мы меньше всего собираемся сглаживать несходство этих своеобразных писателей. Но не видеть в то же время родственности некоторых творческих идей, которые увлекали того и другого художника, по нашему мнению, также невозможно. Толстой, как известно, настойчиво развивал мысль о том, что человеку по его природе присущи стремления к добру и истине. Природные начала, благородные задатки людей, по убеждению писателя, искажаются, трансформируются под воздействием тех социальных условий, в которых находятся люди, тех форм жизни, в которые заключено их повседневное существование. Аналогичные идеи защищал и Чернышевский. В статье, посвященной «Губернским очеркам» Щедрина, он писал о том, что человек есть «существо, по натуре своей, наклонное уважать и любить правду и добро и гнушаться всем дурным, существо, могущее нарушать законы добра и правды только по незнанию, заблуждению или по влиянию обстоятельств сильнейших, нежели его характер и разум, но никогда не могущее, добровольно и свободно, предпочесть зло добру» [1].

В романе «Что делать?», в главе «Второй сон Веры Павловны», идеи эти находят свое развитие. Основной вопрос, освещаемый здесь,— это вопрос о почве, на которой взрастают различные характеры. Чернышевский проводит резкое различие между фантастической или нездоровой почвой и почвой, которая так или иначе содействует росту хороших людей. Одно из действующих лиц «сна» — Алексей Петрович Мерцалов говорит

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. IV, Гослитиздат, М. 1948, стр. 288.

Сержу — офицеру, человеку, принадлежащему к аристократической среде: «— ...мы знаем вашу историю; заботы об излишнем, мысли о ненужном,— вот почва, на которой вы выросли; это почва фантастическая. Потому, посмотрите вы на себя: вы от природы человек и не глупый, и очень хороший, быть может, не хуже и не глупее нас, а к чему же вы пригодны, на что вы полезны?

— Пригоден на то, чтобы провожать Жюли повсюду, куда она берет меня с собою; полезен на то, чтобы Жюли могла кутить,— отвечает Серж» [1].

Зато в условиях, где непрерывно происходит движение, где нет застоя, где «главный элемент реальности — труд», вырастают настоящие люди, такие, как Лопухов, Кирсанов. Однако, с точки зрения Чернышевского, как она отразилась в романе «Что делать?», развитие человеческих характеров вовсе не сводится к этим двум вариантам. Реальная жизнь богаче и сложнее. Вера Павловна выросла в среде, где господствовали корысть, лицемерие, преклонение перед знатным и богатым, и тем не менее она стала хорошим человеком. Ее окружали дурные люди, но «злые бывают разные: одним нужно, чтобы на свете становилось хуже, другим, тоже злым, чтобы становилось лучше: так нужно для их пользы» [2]. Романтическая «сестра своих сестер» говорит Вере Павловне «во сне»: «Видишь, твоей матери было нужно, чтобы ты была образованная... ведь она хотела, чтобы ее дочь поймала богатого зятя ей, а для этого ей было нужно, чтобы ты была образованная. Видишь, у нее были дурные мысли, но из них выходила польза человеку: ведь тебе вышла польза?» [3]

Еще более сложным оказывается процесс формирования Рахметова — героя, в духовном облике которого с наибольшей полнотой и силой выразились черты нового человека, ставящего целью своей жизни благо народное. «Рахметов был из фамилии, известной с XIII века, то есть одной из древнейших не только у нас, а и в целой Европе» [4]. Его предки на протяжении многих веков принадлежали к верхам общества. Сам Рахметов хотя и не столь богат, как его родственники и предки, но тем не менее получил в наследство 400 душ крепостных и семь тысяч десятин земли. Но все это, однако, не помешало Рахметову выйти на настоящую дорогу жизни. Ему посчастливилось сойтись с передовыми людьми, и с тех пор «началось его перерождение в особенного человека» [1]. Рахметов сам себе создает те условия, которые воспитывают характер демократа и борца. Он живет среди простых людей, трудится вместе с ними, переносит лишения, закаляя себя, свою волю. И именно потому, что Рахметов провел детство и отрочество в барской обстановке, он, стремясь стать полезным народу человеком, предъявляет к себе особо строгие требования.

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 122.
[2] Там же, стр. 124.
[3] Там же.
[4] Там же, стр. 198.

Тема перерождения героя, разрыва его с привилегированной средой является, как это было уже выяснено ранее, одной из основных в творчестве Толстого. И здесь мы снова видим линии соприкосновения Толстого и Чернышевского. Очевидно, что тема эта раскрывается художниками различно. Чернышевского интересует не столько перерождение само по себе, сколько его результат; самым важным ему представляется формирование характера героя *после* разрыва его с барской средой. Особенность подхода Толстого к данной проблеме заключается в том, что он рисует *процесс* перерождения героя, те противоречия его внутреннего мира, которые связаны с отходом от привычного, выбором новых форм жизни. Однако перекличка между идеями, образами обоих художников здесь, несомненно, очень знаменательна.

Она приобретает еще более выразительный характер, если иметь в виду ту обрисовку выпрямления человека, которая содержится в «Что делать?». Настасья Крюкова была уличной женщиной. Со своей страшной профессией она настолько свыклась, что принимала ее как должное; «у меня не было никакого стыда»,— признается Крюкова Вере Павловне. В душе своей Крюкова не питала надежд на иное существование, чем то, на которое она была обречена. Однако встреча с Кирсановым изменила ее жизнь, изменила и ее внутренний мир. Добрые начала, сохранившиеся в ее натуре, окрепли, выросли; она освободилась от той нравственной грязи, которая составляла неотъемлемую принадлежность ее прежней жизни. Тема участия в судьбе «падшей души», поддержки в ее выпрямлении развита еще раньше Некрасовым в стихотворении «Когда из мрака заблужденья...».

Образ Крюковой нельзя не сопоставить с характером Катюши Масловой не столько по сходству их психологического облика, сколько по родственности процесса их развития. И Толстой и Чернышевский были убеждены в том, что униженный, обездоленный человек, в том числе и тот, кто находится на самом дне жизни, способен к духовному росту и подъему. Опи-

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 200.

раясь на реальные факты действительности, они создали глубоко правдивые художественные обобщения.

Родственные тенденции в творчестве Толстого и Чернышевского мы находим, наконец, и в раскрытии того, как передовая личность понимает свои связи с жизнью общества. Новые люди в романе Чернышевского — убежденные сторонники теории разумного эгоизма, но их «эгоизм» не имеет ничего общего с эгоцентризмом. По их мнению, широко понятые интересы отдельного человека совпадают со стремлениями и интересами большинства людей; высшее благо личности состоит в служении благу других, и потому эгоизм новых людей несет в себе подлинный альтруизм.

Лопухов «сознательно и твердо решился отказаться от всяких житейских выгод и почетов для работы на пользу другим, находя, что наслаждение такою работою — лучшая выгода для него» [1]. Самоотверженная преданность общему благу представляет собой важнейшую черту характера Рахметова. Пытливый интерес к «общему» проявляет и Вера Павловна; в раздумьях о жизни она «от мысли о себе, о своем милом, о своей любви» переходит «к мыслям, что всем людям надобно быть счастливыми и что надобно помогать этому скорее прийти...» [2] Для «беспокойных» героев Толстого преодоление индивидуалистического отношения к миру, осознание общего блага как цели человеческой жизни является той главной проблемой, с решением которой тесно связана история их нравственных исканий, история их духовного развития. Совершенно очевидно, что и само общее благо, и способ действий для его осуществления героями Толстого и Чернышевского понимаются по-разному, однако и те и другие решительно не приемлют господствующую мораль, социальную несправедливость.

V

Острокритическое восприятие строя современной жизни составляло общую тенденцию творческой деятельности Толстого и Салтыкова-Щедрина. Их отношения — личные и литературные — не были особенно близкими. Из мемуаров современников известны достаточно резкие высказывания обоих художников об отдельных произведениях друг друга. И вместе с тем известно также то, что они высоко ценили и направление творческого труда, и конкретные художественные завоевания друг друга. В дневниках Толстого пятидесятых годов содержатся интересные замечания о Салтыкове-Щедрине: «Салтыков — талант, серьезный» (47, 150), и далее: «Салтыков, читал. Идеалист хорош. Он здоровый талант» (48, 9). *Позже Толстой одо*брительно отзывался о «Господах Головлевых» [1], «Современной идиллии» [2], о языке, мастерстве Салтыкова-Щедрина.

В декабре 1885 года Толстой, желая привлечь Щедрина к выпуску книг для народа в издательстве «Посредник», писал ему: «У вас есть все, что нужно — сжатый, сильный, настоящий язык, характерность, оставшаяся у вас одних, не юмор, а то, что производит веселый смех, и по содержанию — любовь и потому знание истинных интересов жизни народа... Вы можете доставить миллионам читателей драгоценную, нужную им и такую пищу, которую не может дать никто, кроме вас» (63, 308). Еще раньше (в 1878 году) Салтыков-Щедрин настойчиво приглашал Толстого сотрудничать в «Отечественных записках»: «Поверьте, что я не ради рекламы желаю Вашего участия в журнале, а просто потому, что ценю высоко Вашу литературную деятельность» [3]. И хотя сотрудничество Толстого в «Отечественных записках» не осуществилось (до этого — в 1874 году — в журнале была напечатана его статья «О народном образовании»), писатель тепло отзывался о литературно-художественном разделе журнала. В сентябре 1881 года Щедрин извещал Г. З. Елисеева о том, что получил письмо от Толстого, в котором писатель отмечал, что он «открыл целую *новую* литературу, превосходную и искреннюю — в «Отечественных записках» [4].

Знание истинных интересов народа Толстой выделял в качестве характерной особенности Щедрина-писателя. Это знание и умение выразить народные стремления претворилось у него в горячее обличение правящих классов, в сатирическое развенчание социального зла. В отличие от Щедрина, у Толстого протест и обличение, выступая в качестве очень важной стороны литературной деятельности, даже в поздний ее период отнюдь не исчерпывают содержания его произведений, не говоря уже о творчестве пятидесятых — семидесятых годов. Обличение у него далеко не всегда выражено в форме сатирического повествования, в то время как у Щедрина — при широком охвате об-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 71.
[2] Там же, стр. 57.

[1] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, стр. 101.
[2] «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. II, «Советский писатель», М. 1958, стр. 109.
[3] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIX, Гослитиздат, М. 1939, стр. 111.
[4] Там же, стр. 232.

щественных явлений — сатира составляет основной вид его творчества.

Сатира Щедрина имеет ясно выраженный социально-политический характер. Она направлена против системы общественных отношений, политических учреждений дворянско-буржуазного общества. Политическая тенденция, пишет А. С. Бушмин, «определяет собою и присущую Щедрину акцентировку внимания не столько на изображении типических характеров, сколько на изображении типических обстоятельств, среды, социально-политической обстановки» [1]. Обрисовка тех начал общественной жизни, которые являются источником зла, источником бедствий народа, выдвигается на первый план в ряде сатирических циклов Щедрина. Отмечая эту особенность некоторых своих произведений, Щедрин писал в «Дневнике провинциала в Петербурге»: «...я прошу читателя видеть в действующих в моем «Дневнике» лицах нечто второстепенное, несущественное, около чего лепится главное и существенное: рассказ о положении минуты и общих тонах современной русской жизни» [2].

Хорошо известны также и индивидуальные характеры, ярко очерченные Щедриным-сатириком. Не говоря уже о действующих лицах романов «Господа Головлевы», «Пошехонская старина», к ним следует отнести таких героев, как Угрюм-Бурчеев, Органчик, Дерунов и другие. Но вместе с тем, как справедливо отмечает А. С. Бушмин, основные сатирические типы часто окружены большой группой спутников, эпизодических персонажей. Родственные основному сатирическому характеру «персонажи-спутники имеют своим назначением охарактеризовать его массовидность, распространенность. Из этого же стремления сатирика к полноте обрисовки психологии, идеологии, политики и социальной практики целых господствующих классов, партий и каст вытекает обилие «массовых» портретов, собирательных характеристик, определений, сатирических оценок — глуповцы, помпадуры, градоначальники, ташкентцы, пенкоснимматели, чумазые и т. д. и т. п.» [3].

Подвергая, так же как и Щедрин, критике строй современной жизни, Толстой первостепенное значение придавал не политическим, а социально-нравственным проблемам. Глубокого развенчания этого строя он достигал, рисуя судьбы отдельных героев, через которые — каждый раз по-своему — проступают

[1] А. С. Бушмин, Сатира Щедрина, Изд-во АН СССР, М.—Л. 1959, стр. 378.
[2] М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 10, «Художественная литература», М. 1970, стр. 531.
[3] А. С. Бушмин, Сатира Щедрина, стр. 380.

широкие процессы жизни. Стремления личности, даже тогда, когда они преднамеренно обособлены от общего развития действительности, раскрываются у Толстого в свете непрерывных изменений жизни, в свете высоких этических требований.

Именно потому, что человеческое восприятие явлений исторической действительности, влияние их на людей всегда привлекали внимание Толстого, писатель и при изображении социальной несправедливости, косного порядка вещей выявлял, с одной стороны, воздействие их на униженных и оскорбленных, а с другой — подчеркивал личное отношение власть имущих, охранителей строя к тому, что совершается вокруг них, к господствующим формам жизни. Духовному очерствению людей, ложным «идеалам» Толстой неизменно противопоставляет большие человеческие стремления, принципы справедливости, находящие свое отражение в действиях «беспокойных» героев, обездоленных людей.

Одним из основных художественных средств Щедрина-сатирика является гипербола, гротеск. Толстой в сатирической обрисовке образов решительно избегал гротеска, который был чужд ведущим принципам, формам его эпического повествования. Сатирического развенчания характеров Толстой добивался, с одной стороны, целеустремленным анализом внутреннего мира героев, заостренным изображением их главенствующих психологических черт и, с другой, посредством широких сопоставлений отвратительного, безобразного с полнокровным движением жизни, с истинно человеческими ее началами. Выступая нередко против одних и тех же противников, одних и тех же социальных зол, Толстой и Щедрин как сатирики пользовались разными художественными средствами, их способы сатирического обобщения жизни существенно отличаются друг от друга и представляют собой разные тенденции в русской сатирической литературе.

VI

Толстой и Достоевский. Сопоставление их литературной деятельности для освещения рассматриваемой нами темы является не только естественным, но и необходимым. Нередко сравнительный анализ творчества этих писателей предпринимается с целью установить превосходство одного из них в идейном или художественном отношении. В исследованиях западно-европейских, американских ученых предпочтение в этом случае обычно отдается Достоевскому. Его признание вечных тайн челове-

ческого духа, самоценности замкнутого в себе «я», бурлящий динамизм противополагаются ясности толстовского восприятия мира, нравственной определенности его решений жизненных проблем, эпическому складу его произведений. Но существует и иное решение проблемы. Некоторые исследователи пытаются обосновать преимущество Толстого перед его выдающимся современником, опираясь на сравнительную характеристику социально-политических воззрений автора «Воскресения» и творца «Братьев Карамазовых».

Однако вряд ли такого рода сопоставления могут привести к каким-либо бесспорным результатам. Ведь мы рассматриваем творчество гениальных писателей, каждый из которых пользуется мировым признанием. Где же та мера, с помощью которой можно определить степень превосходства кого-либо из них? Сравнение Толстого с Достоевским, так же как и с другими крупными художниками слова, важно прежде всего в том отношении, что оно помогает яснее понять черты творческого своеобразия писателя, черты его художественного новаторства. В главе девятой уже шла речь об особенностях изображения внутреннего мира человека в произведениях Толстого и Достоевского. В данной связи представляется целесообразным сопоставить некоторые другие стороны творческого метода этих художников.

В историко-литературных исследованиях, на наш взгляд, в недостаточной мере учитывается то обстоятельство, что Толстой и Достоевский при всем различии их жизненного, социального опыта были свидетелями общих исторических процессов — быстрой ломки старых устоев, происходившей в России в середине и во второй половине XIX века, бурного роста капиталистических отношений, который является одной из характерных черт эпохи. Индивидуальное своеобразие этих писателей выражается не только в предпочтительном интересе к определенным явлениям жизни, своим темам, не только в характере их освещения, но и в специфическом восприятии «общих» процессов, их художественном претворении. И может быть, рельефнее всего именно здесь выступают ведущие начала их творческого метода.

Те резкие сдвиги в жизни общества, в формах человеческих взаимоотношений, которые были вызваны развитием капитализма в России, Достоевский воспринимал и воссоздал преимущественно в их драматическом напряжении, в их острой, нередко трагедийной конфликтности. Драматические напряжения глубоко выявляются и в судьбах обездоленных людей, и в жизненных историях всякого рода эгоцентриков, хищников, «сверхчеловеков». Изображая обычное в социальном бытии, характерах людей, Достоевский тяготеет к раскрытию неожиданных ситуаций и коллизий, к обрисовке того необычного сцепления обстоятельств, которое нередко оказывает катастрофическое воздействие на человека, его жизнь. В письме Н. Н. Страхову Достоевский заявлял: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве) и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного... В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты» [1].

Воссоздание реального в соединении с тем, что на первый взгляд представляется невероятным и даже фантастическим, раскрытие явлений действительности через исключительное — одна из важнейших особенностей реалистического письма Достоевского. В картинах жизни, созданных писателем, постоянно сплетаются до боли ясное и загадочное, отражение пошлого и возвышенного. Стефан Цвейг отмечал, что Достоевский часто вводит читателя «в гущу банальности». «И как раз в этой тусклой банальности разыгрываются у него величайшие трагедии эпохи». Цвейг подчеркивал характерный для Достоевского «контраст внешнего убожества и душевного опьянения, бедности обстановки и расточительности сердца» [2].

В центре внимания автора «Преступления и наказания» находятся события, и притом события часто необычайного характера. И именно потому, что Достоевский изображает своих героев в напряженно-драматической обстановке, нередко вводит их в сферу исключительного,— он рисует реальные психологические качества людей в их максимальном развитии, в их пределе. Достоевский подчеркивает, укрупняет не только потенциально сильное, но и ничтожное, не только благородное, но и низменное, оставаясь глубоко правдивым в раскрытии характеров, человеческой психологии.

В отличие от Достоевского, Толстой воспринимает жизнь не в ее резких, катастрофических изломах, а в постоянном ее движении, «естественном» течении. Его привлекает не сцепление необычных событий, а тот жизненный поток, в котором выявляется многоликость; многоцветность действительности. «Мир

[1] Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, Госиздат, М.—Л. 1930, стр. 169—170.

[2] Стефан Цвейг, Собр. соч., т. VII, Изд-во «Время», Л. 1929, стр. 140.

Толстого,— писал Короленко,— это — мир, залитый солнечным светом, простым и ярким, мир, в котором все отражения по размерам, пропорциям и светотени соответствуют явлениям действительности... Над его пейзажем светит солнце, несутся облачные пятна, есть людская радость и печаль, есть грехи, преступления, добродетели... И все эти образы, трепещущие жизнью, движением, кипящие человеческими страстями, человеческой мыслью, стремлениями ввысь и глубокими падениями, созданы в полном соответствии с творчеством жизни, их размеры, их окраска, пропорции их взаимного распределения отражают точно и ясно, как экран под прямым зеркалом, взаимоотношения и светотени действительности. И все это отмечено печатью духа, светится внутренним светом необыкновенного воображения и никогда не устающей бодрой мысли» [1].

Характеризуя человека в кризисных ситуациях, в его соприкосновении с обыденными и исключительными фактами действительности, Достоевский выдвигал личность как главную меру вещей. Через личность раскрывался и оценивался мир в зависимости от того, что он означал для нее. В то же самое время писатель остро ощущал борьбу каждого против всех, являющуюся своеобразным знамением времени, неотъемлемой особенностью «нового» порядка. Стремясь показать качества личности в их полном, предельном выражении, Достоевский, изображая противоборствующие характеры, избегал ясно выраженного внутреннего их соподчинения. Чувства, стремления разных, резко отличных один от другого людей он изображал в их своеобразной интеллектуальной автономии, в их «отдельности». С этим тесно соприкасается верно и убедительно проанализированная М. Бахтиным полифоничность романов Достоевского. По словам исследователя, в них «миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом...» [2]. «Основной категорией художественного видения Достоевского,— отмечает М. Бахтин,— было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме» [3].

Однако Достоевский рисует не только сосуществование личностных миров, но и резкие противоречия между ними. В бурной встревоженности, которая отличает видение и изображение писателем жизни, почти неощутимо объединяющее, массовое начало в той или иной его форме; преобладает, господствует отражение индивидуальной обособленности, раскрытие многих «я» в их связях и отталкиваниях, в их отношении к действительности в целом.

Толстой высоко ценил человеческую личность; ее глубокие жизненные, духовные искания неизменно были в центре внимания писателя. Но, в отличие от Достоевского, для Толстого конечной мерой вещей являлась не сама по себе личность и ее стремления, а то развитие жизни, которое отделяет истинное от ложного и открывает подлинные ценности мира. Восприятие этих подлинных начал человеческого бытия, приобщение к ним или, наоборот, отдаление от них определяют и значимость самой личности. Лучшие, «беспокойные» герои Толстого не замыкаются в рамках своего индивидуального мирка. Они испытывают неустранимую потребность жить не только для себя, но так или иначе соединить свою жизнь с жизнью других людей, ощутить себя частью целого, частью рода человеческого; содействие благу людей, распространение добра они рассматривают в качестве высшего нравственного принципа.

Человек в произведениях Толстого предстает не в своей интеллектуальной автономии, а в своем постоянном внутреннем и внешнем взаимодействии с социальным миром. Взаимодействие это выражается как в стремлении личности установить духовные связи с человеческим сообществом, так и в неотразимых влияниях этого сообщества на личность. Коллективное, «роевое» начало, почти отсутствующее у Достоевского, очень широко раскрывается у Толстого. Оно выступает и в описании определенного жизненного уклада, как, например, в «Казаках», и в массовых сценах, выявляющих то или иное настроение большой группы людей, характеризующих ее действия, и в обрисовке основного фона, на котором развертывается действие романов Толстого.

Достоевский — художник трагедийного склада. С потрясающей творческой силой он охарактеризовал трагедию социальной униженности, трагедию людей, обреченных на постоянные бедствия, голод и нищету, людей, испытывающих неимоверный общественный, моральный гнет. К трагедийным коллизиям писатель обращался, развивая темы утверждения личностью своего «я» ценою страданий или даже смерти других людей, темы столкновения человеческих страстей, поисков гармонии жизни, крушения семейных связей, поругания красоты и т. д. Освещая трагедийные конфликты, писатель нередко подчеркивал их ро-

[1] В. Г. Короленко, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8. Гослитиздат, М. 1955, стр. 93—94.
[2] М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, «Советский писатель», М. 1963, стр. 35.
[3] Там же, стр. 38.

ковую предопределенность, их непреложность. Зло, существующее в жизни, Достоевскому, необыкновенно остро ощущавшему боль и горе мира, временами казалось безгранично сильным. Он колебался между гневным осуждением зла и поэтизацией страдания, между отрицанием всего, что унижает человека, и признанием незыблемости существующих форм социальной жизни. Но при всем том Достоевский с поразительной глубиной открыл реальный трагизм существования людей в атмосфере социальной разобщенности, постоянной борьбы одного против всех и всех против одного.

Трагические начала присущи и творчеству Толстого, но они у него имеют иной характер, чем у его современника. В то время как у Достоевского трагическое составляет главенствующую форму восприятия процессов действительности, у автора «Анны Карениной» и «Воскресения» изображение трагических конфликтов является составной частью, одним из тонов общего колорита жизни, воссоздаваемого писателем. Для Толстого трагическое — не выражение сущности человеческого бытия, а одна из тех его форм, которые изменяются вместе с изменением действительности, самих людей. По мысли писателя, трагизм коренится не в природе человека, а в том, как он живет, что его окружает. Однако различия этим не ограничиваются. В произведениях Достоевского на первом плане — отражение всей глубины, правды тех трагедийных коллизий, в которых оказывается личность; тема справедливости при этом далеко не всегда выявляется в ясном виде. В отличие от Достоевского, Толстой, воссоздавая правду-истину, неизменно защищает правду-справедливость, рассматривая в этой перспективе социальные, человеческие отношения.

Те противоречивые взаимодействия, столкновения, которые обнаруживаются при обрисовке Достоевским жизни, стремлений разных индивидуальностей, характерны и для раскрытия внутреннего мира отдельного человека. И в нем мы наблюдаем сосуществование разных, очень часто противоположных чувств, порывов; и в нем мы видим острые конфликты между неоднородными стремлениями, конфликты, которые, однако, не составляют ступени в становлении нового характера. И как раз одним из существенных моментов изображения психологии героев в произведениях Достоевского является подчеркивание изначальной глубокой противоречивости человеческого духа. Дмитрий Карамазов говорит Алеше: «Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала

мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей,— знал ли ты эту тайну иль нет?»

«Широта» человека, по мысли писателя, заключается не только в очень сложном сочетании противоборствующих начал, но и в той загадочной неожиданности, с какой часто открываются свойства его внутреннего мира. Человеческая душа — бездна, утверждал Достоевский; глубины подсознания личности остаются неведомыми и для нее самой. Идеал красоты, добра оказывает несомненное воздействие на людей; однако в неизмеримо большей степени они находятся во власти идеала содомского. Власть темного, низменного, жестокого, сказывающаяся во внутренней жизни человека, в его действиях, крайние проявления себялюбия, чувственности, цинизма, духовной опустошенности Достоевский рисовал с огромной художественной правдивостью, избегая при этом всякого натурализма.

Толстой, как об этом уже говорилось, видел всю сложность душевной жизни человека и великолепно воссоздал ее тончайшие изгибы. Но его интересовало не само по себе борение противоречивых начал во внутреннем мире личности, а развитие характеров, способность людей преодолевать темное и низменное. Значительность человеческого характера, его широта для Толстого определялась мерой его духовного роста, степенью его приобщения к подлинным ценностям жизни.

Произведения Достоевского подчеркнуто проблемны. На страницах его романов неизменно ведутся горячие споры, развертываются страстные дискуссии по сложнейшим социальным, философским и многим иным вопросам. Мы слышим взволнованные голоса героев, убеждающих своих собеседников, отстаивающих свой взгляд на вещи, слышим голоса, нетерпеливо перебивающие друг друга, наблюдаем бурное столкновение разных мнений. Страстность споров, столкновений происходит оттого, что для героев Достоевского общая идея не есть нечто абстрактное, обособленное от их жизни; нередко его герои, захваченные определенной мыслью, своей идеей, становятся ее непреклонными адептами, полностью подчиняя свое жизненное поведение ее осуществлению. Все это подчеркивает органическую связь диалектики мысли с раскрытием жизненного, духовного облика героев. Здесь с особой ясностью выявляются

некоторые отличительные черты философско-психологического реализма Достоевского.

Если искать лаконичную формулу, то думается, что реализм Толстого можно было определить как эпико-психологический. Эпическим произведениям Толстого не в меньшей мере, чем романам Достоевского, присуще «многоголосие», но оно имеет у него совершенно иной характер. «Многоголосие» это выражается в изображении разнообразных потоков жизни, образующих мощное течение, в обрисовке многоликости окружающей человека действительности. Душевный мир людей, представая во всем своем богатстве, в своем самостоятельном развитии, составляет в то же самое время неотъемлемую часть макрокосма, с которым он находится в постоянном и сложном взаимодействии.

Художники, творившие в один и тот же исторический период времени, Толстой и Достоевский являют собой замечательный пример того, как великий народ, бурная историческая действительность могут породить необыкновенно яркие и столь несхожие творческие индивидуальности, но это и является неотразимым свидетельством силы народа, богатства и сложности реальной жизни.

Глава двенадцатая

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАТОРСТВО. ТОЛСТОЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

I

С пристальным вниманием Толстой изучал художественный опыт крупнейших представителей западноевропейской литературы, и прежде всего писателей XVIII — первой половины XIX века, действенно осваивая то, что было близко ему, то, что отвечало его собственным творческим потребностям. Отношение Толстого к различным явлениям западноевропейской литературы было очень своеобразным. Характерно, что он мало ценил одного из самых блестящих реалистов нового времени — Бальзака, сдержанно воспринимал Гёте, но зато неизменно восхищался романтиками — Гюго и Гейне. «Странное дело,— говорил Толстой,— какое отношение бывает к писателям. Виктор Гюго и Гейне,— несмотря на их приподнятость, они мне близки, а Гёте мне чужд...» [1]

С особой симпатией Толстой относился к Гюго. «Это один из самых близких мне писателей,— заявлял он.— И эти преувеличения, о которых так много говорят, я все это переношу от него, потому что чувствую его душу. Виктор Гюго душу свою вам раскрывает» [2]. Из западноевропейских реалистов писатель высоко ценил Диккенса, произведения которого привлекали его гуманностью изображения обездоленных классов общества. Он отмечал, что Диккенс «любит слабых и бедных и везде презирает богатых» [3]. Глубокое уважение Толстой питал к Стендалю,

[1] «Литературное наследство», № 37—38, М. 1939, стр. 534.
[2] Там же, стр. 532.
[3] Д. П. Маковицкий, Яснополянские записки, М. 1923, вып. 2, стр. 25.

о котором он говорил: «Я обязан ему более, чем кто-либо: я обязан ему тем, что понял войну... Кто до него так описал войну, то есть такой, какой она бывает на самом деле?»[1] У Стендаля Толстой, по его собственному признанию, учился психологическому мастерству.

Если к этим высказываниям писателя присоединить высокую оценку Руссо и скептические суждения о некоторых видных писателях первой половины XIX века, если иметь в виду затем его критическое отношение к Шекспиру, станет ясным, насколько сложным было восприятие Толстым творческого опыта западноевропейской литературы предшествующих этапов развития. И тут в равной мере проявляется как своеобразие творческой индивидуальности художника, так и необычность тех творческих задач, необходимость решения которых им остро ощущалась.

Характеризуя мировое значение Толстого, В. И. Ленин отмечал, что писатель «сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»[2]. Среди больших проблем, выдвинутых писателем, важнейшее значение имеет вопрос о причинах бедствий простых людей, об истоках власти господствующих классов. Толстой был тем выдающимся художником слова, который впервые необычайно сильно и глубоко показал роль частной собственности как опоры социальной несправедливости, как основы существования богатства и нищеты, самых разнообразных общественных язв и пороков.

Предшественники Толстого подвергали смелой критике эгоизм господствующих классов и те социальные отношения, при которых безумная роскошь находится в непосредственном соседстве с отчаянной нищетой. Они развенчивали социальные и политические институты, возникшие в условиях «нового» порядка, гневно осуждали антигуманизм буржуазного строя жизни. Изображая людей новой эпохи, горячо обличая конкретные проявления собственнической стихии, предшественники Толстого в западноевропейской литературе не поднимались до отрицания собственности как главной опоры власти правящих классов.

[1] «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», изд. 2-е, т. II, Гослитиздат, М. 1960, стр. 154.
[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19.

Пожалуй, никто больше, чем Бальзак, не сделал для того, чтоб открыть тайны рождавшегося буржуазного общества, вычявить то губительное влияние, которое оказывают на людей деньги, жажда богатства. Но вместе с тем именно Бальзак был убежденным защитником собственности, видя в ней необходимое, «естественное» начало человеческого бытия. В письме Ипполиту Кастилю, редактору газеты «Неделя», он заявлял: «На мой взгляд, глубоко безнравственно то произведение, которое преднамеренно подрывает самые основы общества, оправдывает зло, нападает на собственность, религию, правосудие»[1]. Высказывание это не является обмолвкой, оно находит свое развитие не только в других аналогичных суждениях писателя, но и в изображении некоторых существенных сторон современной ему жизни. Бальзак страстно развенчивал всякого рода хищников, стяжателей, циников, лжесудей, продажных представителей правящих сфер, но самый принцип собственности, так же как и принципы основанной на ней власти, оставался для него незыблемым. «Если я,— указывал он в том же письме Кастилю,— изображаю Камюзá, судью, преуспевающего благодаря сделкам с сильными мира сего, то рядом стоит Попино — судья честный, судья, олицетворяющий истинное правосудие»[2].

Романтики-демократы — и среди них прежде всего Гюго и Жорж Санд — находились под известным влиянием идей утопического социализма. Однако и они не выступали в качестве принципиальных противников частной собственности. Гюго широко освещал тему простых людей, их страданий, вызванных обездоленностью. Герой «Отверженных» Жан Вальжан попадает на каторгу за то, что, желая накормить голодных детей своей сестры, решился похитить краюху хлеба, которая к тому же у него была отобрана. Из последних сил бьется героиня этого же романа Фантина, стремясь добыть средства существования для себя и своей дочери.

Богатство порождает злобу, горе, ненависть, низкие страсти, но оно, по мысли Гюго, может быть использовано и для лучших целей, целей устранения социальных язв и пороков. Идея эта ясно отразилась в «Отверженных». Отбыв срок каторжных работ, Жан Вальжан благодаря природному уму и предприимчивости становится богатым человеком, владельцем большой фабрики. Знающий человеческое горе, сам испытавший его в полной мере, Жан Вальжан, известный теперь под новым именем — дядюшки Мадлена, распоряжается своим состоянием та-

[1] О. Бальзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15, Гослитиздат, М. 1955, стр. 424.
[2] Там же.

ким образом, чтобы привести в действие живые силы народа, решительно улучшить положение людей труда. «До дядюшки Мадлена весь край был погружен в спячку; теперь все здесь жило здоровой, трудовой жизнью. Могучий деловой подъем оживлял все и проникал всюду. Безработица и нищета были теперь забыты. Не было ни одного самого ветхого кармана, где бы не завелось хоть немного днег; не было такого бедного жилища, где бы не появилось хоть немного радости... Как мы уже сказали, посреди всей этой кипучей деятельности, источником и главным двигателем которой был дядюшка Мадлен, он богател и сам, но, как ни странно это для простого коммерсанта, он, видимо, не считал наживу своей основной заботой. Казалось, он больше думал о других, чем о себе» [1].

По мере возрастания богатства дядюшки Мадлена все более широкий характер принимают его филантропические начинания. «Больница нуждалась в средствах. Он содержал в ней за свой счет десять коек... В нижнем городе, где жил дядюшка Мадлен, была только одна школа — жалкая лачуга, грозившая развалиться; он построил две новых — одну для девочек, другую для мальчиков... Он на свой счет основал детский приют — учреждение, почти неизвестное в то время во Франции, и кассу вспомоществования для престарелых и увечных рабочих» [2].

И хотя предпринимательская, а вместе с ней и широкая филантропическая деятельность Жана Вальжана прерывается, сама мысль о «добром» использовании богатства не теряет своего значения. Утопичность этой идеи не помешала Гюго настойчиво защищать ее, так же как и не менее утопическую теорию справедливого распределения богатства между различными группами общества. Пламенный борец за свободу и равенство, Гюго был убежден в том, что перераспределение богатства и является ключом к решению коренных социальных проблем.

Близкие к этим воззрениям идеи развивала и Жорж Санд. В центре романа «Странствующий подмастерье» отношения между различными классами общества. Герой романа, рабочий-столяр Пьер Гюгенен, обращаясь к своим собратьям по профессии, говорит: «Разве вы не видите перед собой мир богатых? Задавались ли вы когда-нибудь вопросом, по какому праву они родятся счастливыми и за какие преступления вы обречены жить и умереть в нищете. Почему они безмятежно наслаждаются в то время, как вы работаете в поте лица?» [3] Пьер Гюге-

[1] В. Гюго, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 6, Гослитиздат, М. 1954, стр. 190.
[2] Там же, стр. 191.
[3] Жорж Санд, Избр. соч., т. I, Гослитиздат, М. 1950, стр. 590.

нен считает, что противоречие это может и будет устранено с помощью перераспределения жизненных благ. При его осуществлении, по мнению героя, должны быть учтены не только желания бедняков, но и интересы тех, кто владеет богатством. При всем глубоком сочувствии к простым людям, которое раскрывается в «Странствующем подмастерье», частнособственнические устои общественной жизни в романе Жорж Санд не отвергаются.

Иное отношение к этим устоям выражено в художественных произведениях русских революционных демократов. Для Чернышевского и Салтыкова-Щедрина не существовало вечных, неизменных принципов собственности. Разделяя и защищая идеи утопического социализма, идеи революционной борьбы, они рассматривали собственность как социальное зло, которое исчезнет в будущем обществе. Чернышевский, рисуя образы людей нового поколения, характеризовал не только содержание, смысл их общественной деятельности, но и перспективы социального развития, не только то, что нужно делать, но и то, во имя чего молодому поколению следует трудиться. Отсюда столь важное значение в композиции романа «Что делать?» картин жизни будущего общества.

В них показано полное равенство людей, отсутствие частной собственности на источники общественного благоденствия, высокое развитие техники и культуры, коллективный труд. Тема собственности свое наиболее рельефное отражение в романе получает в связи с воплощением социального идеала. Изображение прекрасного будущего и отрицание частнособственнических устоев общества в значительной мере сливаются воедино, открывая цель действий молодых революционеров. В «Четвертом сне Веры Павловны» «сестра своих сестер» говорит: «То, что мы показали тебе, не скоро будет в полном своем развитии... Сменится много поколений прежде, чем вполне осуществится то, что ты предощущаешь. Нет, не много поколений: моя работа идет теперь быстро, все быстрее с каждым годом... ты знаешь будущее. Оно светло, оно прекрасно. Говори же всем: вот что в будущем... Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести... Стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его!..» [1]

Касаясь проблем собственности, Салтыков-Щедрин уделял главное внимание тем конкретным явлениям социально-политической жизни, в которых, по его мнению, с наибольшей от-

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 283—284.

что процессы, происходившие в это время в России, не были изолированы от событий, имевших место в других странах Запада и Востока. Более того, быстрое развитие капитализма в России с особой рельефностью обнажало противоречия, присущие общественным отношениям многих стран. Опираясь на факты не только русской действительности, но и на глубокий анализ социальных явлений, характерных для новой эпохи вообще, в частности анализ тех из них, которые были связаны с развитием империализма, колониальной политики, Толстой приходит к убеждению о несостоятельности существующего общественного устройства в целом, существующих форм жизни, основанных на принципах частной собственности.

II

События периода назревания народной революции в России проясняли сущность важнейших процессов социальной действительности, и вместе с тем они выдвигали множество трудных проблем, требовавших своего всестороннего освещения. Глубоко озабоченный, взволнованный судьбами народа, Толстой стремится «дойти до корня», найти настоящую причину бедствий масс» [1], выявить подлинное содержание жизни, за внешней — нередко весьма обманчивой — формой открыть ее реальную сущность.

«Самый трезвый реализм» автора «Войны и мира» и «Воскресения» составляет новый этап в развитии мировой литературы прежде всего в силу того, что действительность, человеческая практика в произведениях Толстого предстали в своих значительно более глубоких связях и отношениях, чем это было раньше в литературе. Писатель снял покровы, окутывавшие многие явления социальной жизни, он сорвал маски с того, что считалось священным и неприкосновенным. Беспощадный художнический анализ распространялся на самые различные области общественной практики, повседневного бытия человека. В результате этого анализа явления, люди представали в своем истинном облике. Ложное, низменное утрачивало свои декоративные украшения; настоящее приобретало объемность, вес, свои подлинные краски. Снятие покровов и масок, беспощадность аналитического изображения мира отнюдь не уничтожали веры в человека, обаяния жизни. При всей трезвости взгляда писателя, действительность, предстающая в его произведениях,

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 40.

полна поэзии и красоты. Деэстетизация того, что признавалось величественным, красивым, сопровождается утверждением подлинных эстетических ценностей, которые оставались незамеченными, невыявленными. В своей настоящей красоте мир и человек открываются после развенчания всего фальшивого, безобразного.

Реализм Толстого включает в себя не только сомнение и отрицание, но и горячую защиту всего живого, развивающегося, всего подлинно человеческого. Мировое значение реалистического искусства Толстого не в меньшей мере обусловлено воспеванием человека, раскрытием богатства его души, его высоких возможностей, чем протестом и обличением. Но то и другое не является чем-то обособленным и независимым друг от друга. Ромен Роллан отмечал: «У Толстого критика всегда имеет созидательную ценность. Он стремится построить заново; уничтожение ради уничтожения чуждо духу Толстого» [1]. В творчестве писателя рельефно отразилась — среди других особенностей, свойственных народному сознанию на определенном этапе исторического развития,— та черта, которую В. И. Ленин охарактеризовал как «созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого» [2]. Эти стремления в пору разгула хищничества, насилия над народом вдохновляли писателя на то, чтобы полным голосом говорить о красоте жизни, высоком предназначении людей, их ответственности за настоящее и будущее общества.

Своеобразие Толстого, его большую историческую заслугу иногда видят в том, что он первым широко ввел в литературу простого человека и что с него, собственно, и начинается в истории мировой литературы «эра простых людей». То, что Толстой любовно изображал простого человека, уделял ему много внимания и достиг в воссоздании его духовного облика громадных творческих результатов,— это бесспорно, но несомненно также и то, что простые люди вошли в литературу значительно раньше Толстого.

Их рисовал Сервантес в «Дон Кихоте», Вальтер Скотт в своих исторических романах; широкое отражение повседневное существование простых людей получило в произведениях Дикенса; жизнь обездоленного человека с ее постоянной борьбой за существование привлекала пристальное внимание Гюго и многих других французских писателей первой половины XIX века. Ф. Энгельс в статье «Движение на континенте», относя-

[1] Ромен Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 2, стр. 296.
[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 212.

щейся к сороковым годам прошлого столетия, отмечал, что роман за последнее время претерпел резкие изменения, что «место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов...» [1] В русской литературе до Толстого правдивые, глубокие образы простых людей были созданы Пушкиным, Гоголем, Некрасовым. Новаторство Толстого заключалось не в том, что он первым обратился к изображению героев из народа, а в том, *как* он показал человека в его отношениях с народной жизнью.

Одним из крупных творческих завоеваний критического реализма было выявление обусловленности человеческих характеров теми обстоятельствами, в которых они сформировались. Отказываясь от изображения людей как носителей абстрактных добродетелей и столь же абстрактных пороков, рисуя героев в их реальном бытии, в конкретных жизненных связях, художники-реалисты показали зависимость человека от социальной среды. Типическое как мера реалистического повествования включает в себя не только типичность самих характеров, но и типичность условий, в которых они развиваются.

Такой способ изображения действительности привел к великим художественным открытиям. Но вместе с тем решительное подчеркивание зависимости человека от обстоятельств, которое имело место в реалистической литературе первой половины XIX века, ограничивало показ новых, вступающих в столкновение с окружающей средой характеров. Проблема связей человека и условий, в которых он живет, длительное время привлекает к себе пристальное внимание, и, конечно, не только художников слова.

С этой точки зрения интересными представляются мысли Роберта Оуэна — одного из выдающихся представителей утопического социализма. Обусловленность характера человека средой, обстоятельствами Оуэн считал непреложным фактом. «Известно,— писал он,— что «человек является творением обстоятельств» и что он в самом деле представляет собой в любой момент своего существования то, что сделали из него обстоятельства, в каких он находился, сочетавшиеся с его природными свойствами» [2]. Но каким бы сильным ни было воздействие на человека обстоятельств, сами они, по мнению Роберта Оуэна, легко поддаются изменению, в результате чего нетрудно добиться

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 542.
[2] Роберт Оуэн, Избр. соч., т. I, Изд-во АН СССР, М.— Л. 1950, стр. 244.

решительных перемен и в характере людей. «Существует,— писал он,— множество фактов, доказывающих любому человеку, способному к размышлению, что люди обладают широкой возможностью контролировать обстоятельства», что «наступил день, когда живущее ныне поколение может так руководить ими, чтобы его потомство приобрело без всякого исключения желательный характер, то есть чтобы оно не находилось в противоречии с человеческой природой» [1]. Суждения эти были высказаны Оуэном в 1814 году. Мысли социального реформатора о том, что возможна немедленная и легкая перестройка условий человеческого существования, были иллюзорными, утопическими. Но сама идея необходимости изменения обстоятельств, создающих человека, была прогрессивной. В ином плане, на новой основе она была развита Марксом в его знаменитых «Тезисах о Фейербахе».

В то же время литература — как бы в противовес утопическим идеям самопроизвольного возникновения идеальных условий для человека — глубоко раскрывает реальные процессы жизни. Западноевропейские писатели — Диккенс, Бальзак, Теккерей, Мериме, Флобер — находились под огромным впечатлением роста и утверждения социальных отношений, при которых хозяином в обществе стал буржуа, предприниматель. Их неизменное внимание привлекали к себе новые обстоятельства жизни, то, как воздействуют они на людей. Подвергая критике новый уклад жизни, художники-реалисты одновременно с тем показывали силу обстоятельств, глубину их влияния. Разрушительное воздействие косной среды на человека было одной из важнейших тем русской литературы первой половины прошлого века. И как раз в реалистическом изображении этого воздействия, его губительности часто и выражался протест против определенных форм жизни.

Западноевропейские романтики демократического направления — Гюго, Жорж Санд и другие, стремясь противопоставить живые человеческие начала пошлости жизни, злу, господствовавшему в ней, рисовали своих положительных героев не как воплощение реального, а как олицетворение желаемого, идеального. «С каких пор роман,— писала Жорж Санд,— стал исключительно картиной того, что есть, картиной жестокой и холодной действительности?.. Я знаю, что подобные картины возможны, и Бальзак — талант, перед которым я преклоняюсь,— дал нам «Человеческую комедию». Но мы с ним смотрим на вещи с разных точек зрения.— Вы хотите и умеете изображать челове-

[1] Роберт Оуэн, Избр. соч., т. I, стр. 241.

ка таким, каким он представляется вашим глазам,— говорила я ему,— а я стремлюсь изобразить человека таким, каким мне хочется, чтобы он был, каким, по моему мнению, он должен быть» [1].

Это вовсе не значит, что романтики-демократы игнорировали реальные жизненные обстоятельства. Они нередко изображали подлинные исторические события, конкретные условия жизни людей, и изображали их с большой художественной силой, но в конкретно воссозданной среде они заставляли действовать героев, охарактеризованных с помощью романтических приемов и средств. Герои, олицетворяющие добро, часто вступали в конфликт с миром зла, выражали протест против него, но протест этот, при всей его горячности, обладал чертами возвышенной отвлеченности, он достигался за счет утери жизненной силы самих действующих лиц произведения.

Положительных героев, так или иначе не принимавших сложившиеся социальные отношения, стремившихся найти основы внебуржуазного существования, создавали и художники-реалисты — Диккенс, Бальзак, Флобер. Но если романтики демократического направления часто показывали идеальные характеры в типических условиях, то у некоторых из реалистов, например у Диккенса, положительные герои, правдивые в своей психологической сущности, нередко действовали в исключительных, нетипических обстоятельствах: благодаря неожиданным поворотам судьбы, вмешательству добрых сил, духовному пробуждению закоренелых эгоистов они счастливо выходили из жизненных затруднений, достигая полного благополучия. Однако более обычным являлось иное развитие действия — положительные герои, выведенные в реалистических произведениях первой половины XIX века, либо терпели крушение, либо оказывались в трудном одиночестве, сознавая тщетность своих усилий. Соприкосновение их с повседневным бытием людей, с тем, что происходило вокруг, служило неопровержимым свидетельством горестной неизбежности господствующего порядка вещей.

Так же как и другие художники-реалисты, Толстой, рисуя характеры, наблюденные им в действительности, часто показывал зависимость их от среды, социальной обстановки. Однако существенное отличие его от предшественников заключается в том, что одну из важнейших своих творческих задач он видел в раскрытии сопротивления человека обстоятельствам, в показе того или иного их преодоления, продиктованного самой жизнью. То, что ранее говорилось об отталкиваниях героев от господствующих принципов жизни, об их действиях вопреки окружающей обстановке, и представляет собой преодоление обстоятельств, сопротивление воздействию среды. И если от своих предшественников-реалистов Толстой отличался тем, что преодоление общепризнанного, ложного стало одной из центральных проблем его творчества, то от романтиков демократического направления его отделяло то, что конфликт со средой он раскрывал как развитие реалистически обрисованных человеческих характеров.

Сопротивление обстоятельствам у Толстого — это не просто субъективное неприятие тех или иных форм жизни. Оно означает становление нового характера на почве реальной действительности, возникновение нового мироощущения в процессе ее движения. В этом смысле преодоление воздействий среды выявляет не только желание человека, но и возможности самой жизни. Искания «беспокойных» толстовских героев, в отличие от положительных героев, например, Бальзака, открывают не торжество ненавистного для них порядка вещей, а необходимость и возможность противодействия ему.

Толстой не преуменьшает ни силы зла, ни трудностей становления новых характеров. Характеры эти «образуются» не в условиях изолированного существования и не в обстановке простого противостояния общепризнанному, а в процессе постоянных соприкосновений с ним. Отсюда проистекает неотразимая художественная убедительность обрисовки «беспокойных» героев, их роста, так же как и глубина изображения застойного, несправедливого. В одной из дневниковых записей Толстой отметил: «...чтение рассказа Мопассана навело меня на желание изобразить пошлость жизни, как я ее знаю», а затем «пришла в голову мысль поместить среди этой пошлости живого духовно человека» (58, 111). Сопоставление самодовольной обыденности и значительных духовных стремлений, заблуждения и истины, проторенных дорог и нравственных прозрений очень характерно для Толстого; оно нашло свое широко дифференцированное выражение в целом ряде его произведений.

Конфликт со средой у Толстого раскрывается преимущественно не в виде прямой борьбы личности или коллектива с определенными социальными установлениями, а в форме отказа от ложного, разрыва с социально несправедливым. Разрыв этот, при всей специфичности его формы, знаменовал собой большое и принципиально новое явление в литературе, которое нельзя не рассматривать как отражение эпохи подготовки народной революции.

[1] Цит. по вступительной статье М. Елизаровой к кн.: Жорж Санд. Избр. соч., т. I, стр. 23—24.

Искания «беспокойных» героев Толстого чаще всего неотделимы от решения важнейших проблем человеческого бытия. Их занимают и волнуют не только личные судьбы, но и судьбы других людей, общее устроение жизни. Решающее значение для всей жизненной истории «беспокойных» героев имеет сближение их с народной средой. Убежденность в торжестве правды и справедливости они черпают в обращениях к народной жизни, в наблюдениях над ее укладом. Народ в произведениях Толстого выступает не только как главное действующее лицо исторических событий, но и как хранитель нравственных начал жизни, создатель ее основ. В своих лучших чертах личность раскрывается тогда, когда она ощущает свою связь с народом. Отказ от всего эгоистического, по мысли Толстого, означает соприкосновение с народом, так же как духовное сближение с жизнью людей труда означает отход от господствующих установлений.

У предшественников Толстого, в том числе и в русской литературе, стремления передовой личности и народная жизнь рассматривались чаще всего как самостоятельные и в значительной мере независимые друг от друга явления. И даже тогда, когда художники показывали героя в вихре исторических событий, в тесных соприкосновениях с народной средой,— его внутренний мир, его сокровенные думы обычно не сливались с тем, что входило в поле его зрения, стало его жизненным опытом. Нередко передовая личность у предшественников Толстого была преисполнена горячего сочувствия народу, его бедствиям, но тем не менее простые люди оставались для нее по преимуществу сторонним «объектом» мысли, чувства.

Огромная заслуга Толстого и состоит в том, что он органически соединил раскрытие сложнейших исканий личности, решение ею философских, нравственных проблем с поразительно глубоким воссозданием народной жизни, духовного облика простых людей. Народная среда — прежде всего в своей этической силе, в своей человечности — предстает у Толстого как внутренняя опора личности, стремящейся понять мир, найти в нем истинные ценности. Благодаря этому обрисовка разрыва личности со своей средой, ее сопротивления обстоятельствам перерастает в изображение порочности дворянско-буржуазного строя жизни в целом. Мерилом его несостоятельности являются не только нравственные стремления героя, но и в неизмеримо большей степени положение народа, его социальное и духовное угнетение. Принцип равенства людей всех состояний, рас и народов был высшим принципом для Толстого.

Все это подчеркивает высокий гуманизм, всечеловечность его творчества, которые проявляются во всем восприятии художником мира, в понимании им сущности жизни людей, будущего человеческого общества. Всечеловеческий характер носят и его глубоко волнующее воссоздание красоты жизни, и его «срывание всех и всяческих масок». Очевидна внутренняя связь идей обновления жизни, духовного обновления человечества со стремлением писателя «дойти до корня». Чем глубже обнажаются коренные пороки современного общества, тем яснее выступает необходимость иных отношений между людьми; чем отчетливее осознается неизбежность социальных, духовных перемен в обществе, тем более непреклонной становится критика современного строя жизни. Но здесь существенно не только само по себе сочетание неоднородных творческих устремлений, но и их влияние на характер эпического творчества Толстого, его завоевания в изображении духовного мира людей.

III

Толстой — один из величайших создателей эпического искусства. Нередко его сравнивают с Гомером. Для этого, несомненно, есть свои основания, заключающиеся не только в силе художественного мастерства, но и в необыкновенно ярком воссоздании жизни, стремлений больших коллективов людей, жизни и борьбы целого народа. О «Войне и мире» сам Толстой говорил: «Без ложной скромности — это как Илиада...» [1] Но близкие в некоторых своих чертах, произведения эти различны по своему внутреннему строю, по своему духу; их разделяют время, история.

В брошюре, посвященной «Мертвым душам», К. Аксаков в свое время утверждал, что в поэме Гоголя возродился древнеэллинский эпос. Возражая Аксакову, Белинский заявлял, что эпос в том виде, в каком он существовал в античности, в средние века, не может развиваться в новую эпоху. И в этом критик был совершенно прав. Он справедливо отмечал, что новое время принесло с собой свое, отличное от прежних эпох содержание жизни, которое и находит выражение в иных художественных формах. По мысли Белинского, эпосом нового времени стал роман, вобравший в себя, помимо ряда других элементов, повседневность, прозу жизни [2]. Верная в своей основе, или, скорее, в тенденции, мысль эта нуждается в существенных ограничениях. Известно, что далеко не во всех своих ответвлениях роман, скажем, XVIII и XIX веков отражал реальное движение жизни.

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 14, стр. 284.
[2] См. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 414.

Вспомним, например, романы тайн и ужасов, произведения, созданные консервативными романтиками, с их описанием мучительных терзаний одинокой личности, а также многие другие виды романа, которые были весьма далеки от воссоздания характерного в социальном бытии людей, в облике эпохи.

Белинский хорошо знал эти факты и потому ввел понятие «истинного романа», которое, по его мнению, устраняло возникавшие здесь недоумения. «До Вальтера Скотта,— писал критик,— не было истинного романа. Великое творение Сервантеса «Дон Кихот» составляло исключение из общего правила... Романы восьмнадцатого века: Радклиф, Дюкре-Дюмениль, Жанлис, Коттен, Шписа, Клаурена и других,— только до Вальтера Скотта могли считаться романами: они изображали не общество, не людей, не действительность, а призраки больного или праздного воображения. Знаменитые английские Памелы, Клариссы, Грандисоны и Ловеласы держались ближе общества и действительности; но дидактическая цель убила в них поэзию. Вальтер Скотт первый показал, чем должен быть роман» [1]. Однако и после Вальтера Скотта появилось множество романов, которые хотя и касались тех или иных сторон жизни, но никак не могут рассматриваться в качестве эпоса нового времени.

Понятие истинного романа, если даже его оценивать как синоним романа реалистического, не совпадает с тем, что может быть названо эпическим искусством новой эпохи. Широкое воссоздание движущих начал жизни в определенный исторический период, воссоздание жизни нации, больших исторических событий, социальных процессов, определяющих судьбы людей, не является характерной особенностью многих разновидностей реалистического романа. Как жанровая форма роман обладает наибольшими возможностями эпического отражения действительности, но возможности и осуществление — это не одно и то же. Эпическое искусство нового времени проявляется преимущественно в романе, но реализуется оно лишь при известных исторических условиях, при определенном взгляде на события времени.

Эпоха Ренессанса, положившая начало развитию реалистического романа, создала такие величественные эпопеи, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» и «Дон Кихот». Рабле и Сервантес по-разному воспринимали мир, но им обоим была свойственна та широкая мера вещей, которая рождалась в атмосфере пробуждения общественного самосознания, преодоления средневековых религиозных догм, разрыва с ограниченностью, замкнутостью

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 32.

господствовавших до того представлений о мире. Пафос «Гаргантюа и Пантагрюэля» проявляется прежде всего в реабилитации материальной жизни, различных ее форм. Человек, по мысли Рабле, «рожден для радости наслаждения всеми плодами и растениями». Все, что характеризует земные потребности людей, может и должно стать предметом искусства. Отсюда поразительная смелость Рабле в описании тех сторон человеческого бытия, которые ранее признавались низменными. Эпикуреизм Рабле и его стремление воссоздать мир в чувственном разнообразии тесно связаны между собой. Но помимо этого, Рабле глубоко занимали темы раскрепощения человека от власти церкви, схоластических канонов, от власти «стеснительных» условий его существования. Воплощение этих тем было органически связано с сатирическим изображением действительности, изображением, которое вобрало в себя огромный круг жизненных явлений. Построенная на использовании гротеска, фантастики, эпопея Рабле реалистична в своей основе, в своей сущности.

От «Гаргантюа и Пантагрюэля» «Дон Кихот» отделен временем в семьдесят с лишним лет (если иметь в виду начало работы над этими произведениями). Обстоятельство это, помимо других причин, существенно сказалось на характере восприятия жизни автором «Дон Кихота». Сервантес, так же как и Рабле,— гуманист, художник ренессансного склада, мыслитель, но он значительно острее, чем его предшественник, воспринял противоречия эпохи. Основу эпического повествования в «Дон Кихоте» составляет конфликт между гуманистическим идеалом и прозаической действительностью. Идеям добра и справедливости в романе придана традиционная форма. Носителем их является человек, для которого деяния рыцарей — высший образец человеческого поведения. Но за этой традиционной, рыцарской формой скрывается новое, гуманистическое содержание.

Вместе с иллюзиями, смешными заблуждениями героя выявляется его страстная жажда красоты жизни и справедливости. Свое назначение Дон Кихот видит в том, чтобы «защищать обездоленных и угнетенных сильными мира сего», в том, чтобы «карать низость». Он уверен, что свобода — достояние, которым одинаково должны пользоваться все люди. Дон Кихоту предоставляется «большой жестокостью делать рабами тех, кого господь и природа создали свободными». С прозаической действительностью сталкиваются не только очевидные иллюзии героя, но и его вера в возможность существования более совершенного мира.

Прозаический склад жизни решительно отвергает благородные побуждения Дон Кихота, но в то же самое время обыден-

ная действительность изображена в свете гуманистических стремлений героя. Такое развитие действия позволило Сервантесу ярко воссоздать явления современного ему социального мира, нарисовать обширную галерею характеров, передать реальные черты людей, черты эпохи. Если Рабле утверждал жизнь в ее материальной основе, защищал право человека на наслаждения ее благами, то Сервантес критически осветил социальное бытие людей, лишенное высоких начал, начал добра и справедливости. Но как у Рабле, так и у Сервантеса действительность предстает еще в значительной мере статичной; историзм как определенное качество художественного мышления находился тогда еще в своем зародышевом состоянии.

В более позднее время Вальтер Скотт, которому был свойствен политический консерватизм, стал одним из виднейших создателей романа, заключавшего в себе большие эпические обобщения. И это объясняется раньше всего тем, что историзм стал неотъемлемой особенностью его творческого восприятия мира. Писатель ясно ощутил общественные сдвиги, происшедшие после французской революции 1789 года, сумел оценить значение национального движения. Жорж Санд отмечала, что Вальтер Скотт не только «поэт лордов и монархов», «он в то же время поэт крестьянина, солдата, изгнанника и ремесленника. Правда, он проникнут аристократическими взглядами и слишком англичанин, чтобы быть смелым до конца,— он всегда открывает у своих великодушных бродяг благородное происхождение или большое наследство и заставляет их восходить по лестнице почестей и славы... Но нужно быть ему признательным за то, что он изображает народ в поэтических красках и создает величественные и строгие образы простых людей, у которых самоотверженность и храбрость, ум и красота соперничают с блеском главного героя, а часто превосходят его и затмевают» [1].

С другой стороны, в XVIII и начале XIX века было немало безуспешных попыток открыть эпическое начало там, где его не было, создать эпос с помощью риторических украшений. Одной из таких попыток явилась поэма в прозе Шатобриана «Мученики» (1809). Шатобриан был, несомненно, крупным художником, и ему очень хотелось создать монументальные образы. Тем более показательными следует считать особенности его поэмы, ее неудачу. В «Мучениках» рассказывается о христианах эпохи наиболее сурового гонения на них (III век). В центре внимания писателя — преданность христиан вере, их готовность пойти на любые жертвы ради нее. Повествование о религиозном самоотречении, примерах твердой воли, мужества соединено с любовной историей христианина и язычницы, историей столь же выспренней, как и все остальное в поэме. Рассказ о преследованиях христиан перебивается описанием чудес, божественного вмешательства в ход событий. Причудливая смесь тощего аллегоризма и «видений», дидактизма и ужасов, фальшивой патетики и аскетической «лирики» не могла породить даже намека на подлинно монументальные образы. Попытка Шатобриана на основе религиозной символики и патетики возродить героический эпос закономерно потерпела полный провал.

Эпические создания XIX века возникали на основе глубокого проникновения в характер, в сущность исторических явлений. Грандиозный замысел «Человеческой комедии» Бальзака отразил потребность во всестороннем анализе тех перемен, которые происходили в различных сферах жизни людей в результате социально-политических катаклизмов первой трети прошлого века, в результате непрерывных смещений, наблюдавшихся в структуре общества. Бальзак стремился открыть общую основу социальных явлений, найти «социальный двигатель». Он хотел дать изображение общества «во всех его проявлениях, на всех его ступенях»; при этом писатель исходил из того принципа, что «социальный строй настолько приспосабливает людей к своим нуждам и так их калечит, что они перестают быть похожими на самих себя, что он порождает столько *видов*, сколько существует *профессий*...» [1].

Герои Бальзака охвачены желанием подчинить себе привлекающий их мир роскоши и богатства, но чаще всего они оказывались его пленниками либо жертвами. В отличие от Рабле и Сервантеса, создатель «Человеческой комедии» изображает резкие изменения жизни, но это изменения, которые подавляют человека. Бальзак был убежден, что «общество подобно природе». Отсюда его склонность рассматривать человеческие типы по аналогии с природными видами. Этот естественнонаучный подход, по мысли писателя, должен был дать объективную и вместе с тем целостную картину жизни людей в определенную историческую эпоху. Бальзак добился замечательных результатов в художественном отражении «нового» общества, в обрисовке множества ярких типов, в изображении человеческих страстей. Романы его представляют собой значительное явление в развитии эпического искусства. Однако цельной картины жизни ему достичь не удалось, в том числе и потому, что при создании цикла романов определяющее значение имела идея подчи-

[1] Жорж Санд, Избр. соч., т. I, стр. 669.

[1] О. Бальзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15, стр. 466—467.

нения человека ходу вещей. Бальзак часто сетовал на трудности, которые возникали перед ним во время поисков внутреннего единства разнородных явлений. «Нет ничего цельного в нашем мире,— писал он,— все в нем мозаично» [1].

Еще бóльшие трудности испытывал Флобер, стремясь дать синтетическое изображение буржуазной действительности. После Бальзака, показавшего бурную историю времени, стремительные взлеты и крушения человеческих судеб, Флобер сосредоточил свое внимание на обрисовке устоявшейся повседневности. Однако обыденность — так, как ее воспринимал писатель,— не создавала благоприятных возможностей для больших эпических обобщений. Творческое волнение художника, открывающего новые явления действительности, жило во Флобере рядом с чувством неудовлетворенности тем, что он создавал. Он мечтал о крупных эпических полотнах. В письме Луизе Коле (26 августа 1853 года) Флобер заявлял: «У меня руки чешутся от желания писать эпопеи, мне нужны громадные повествования, разрисованные сверху донизу полотна. Восточная сказка налетает на меня порывами, овевая смутным ароматом, от которого ширится душа» [2].

Но в то же самое время Флобер ясно понимал, что для «громадных повествований» нужны значительные обобщающие идеи; однако, оставаясь в пределах той повседневности, которая была основной сферой его творчества, писатель не мог их найти. «Ни в стиле у нас всех нет недостатка, ни в гибкости смычка и пальцев, свидетельствующей о таланте,— писал он.— Оркестр у нас сложный, палитра богатая, средства разнообразные. Во всяких уловках и завязочках мы смыслим, вероятно, больше, чем когда бы то ни было. Нет, вот чего нам не хватает — внутреннего начала, сущности, самой идеи сюжета... Мы становимся учеными, археологами, историками, медиками, мастерами на все руки и знатоками. Какое все это имеет значение? Где же сердце, одушевление, соки? Откуда исходить и куда направляться?» [3]

Внутреннее начало, значительные идеи, на отсутствие которых жаловался Флобер, в гораздо большей степени, чем в какой-либо другой литературе этого времени, раскрываются в произведениях русских художников слова. И в этом сказывалась бóльшая связь с общественной жизнью эпохи, с освободительной борьбой. Щедрин, Тургенев, Островский, Достоевский, Толстой — все они глубоко — и каждый по-своему — ощущали

[1] О. Бальзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15, стр. 503.
[2] Г. Флобер, Собр. соч., т. VII, Гослитиздат, М. 1937, стр. 545.
[3] Там же, стр. 273.

движение времени, раскрывали сложные процессы социальной действительности, выражая в своих произведениях те большие и смелые идеи, которые явились ответом на духовные запросы общества.

IV

В одном из своих писем Флобер проницательно заметил: «...роман только еще нарождается, он ждет своего Гомера» [1]. С достаточным основанием Гомером романа можно назвать Толстого, имея в виду, помимо воссоздания им целостной истории жизни народа, характерное для него сочетание ясности, непосредственности повествования с новейшей «техникой» художественно-прозаического письма. При этом необходимо учесть следующее: сам Толстой, как известно, неоднократно подчеркивал ту мысль, что современная русская проза не «укладывается» в рамки обычного романа. В частности, «Войне и миру» он отказывался дать название романа вследствие того, что в этом произведении он во многом отошел от установившихся в его время романных канонов. Но, не принимая этих канонов, Толстой выразил своеобразие своего художественного ви́дения мира прежде всего в жанре романа, преобразуя исторический, семейный роман в эпопею. Нельзя не отметить при этом, что для раскрытия эпического содержания действительности писатель смело пользовался и другими жанровыми формами — таков, например, цикл его рассказов об обороне Севастополя.

Своей новизной, неожиданностью не только содержания и формы, но самого появления своего в эпоху возраставшего господства раздробленности, «мелочности» в искусстве эпические произведения Толстого поразили читающую публику России и многих зарубежных стран. О впечатлении, которое они произвели на Западе, Стефан Цвейг писал: «Когда впервые была переведена на европейские языки «Война и мир», Запад был изумлен тем, что в России могла быть создана подобная эпопея. Толстой открыл Европе источник новой силы и заставил воспринимать ее так, как воспринимает ее сам русский человек. В круг идей и творчества Толстого были вовлечены люди разных стран и культур» [2].

Казавшееся удивительным многим мыслителям Запада мощное развитие эпического искусства в России имело свои глубокие жизненные корни. Связь его с освободительным движением,

[1] Г. Флобер, Собр. соч., т. VII, стр. 427.
[2] «Известия», 12 сентября 1928 г.

приобретавшим все более широкий размах, выдвинувшим проблемы, касавшиеся миллионов людей, их судеб, не была самоочевидной, она проявлялась в сложных формах, но именно пара-стание народной революции, всеобщность вопросов, которые были поставлены на повестку дня, послужили почвой, на которой возникло эпическое искусство Толстого. «Мир, возможно, не знал другого художника, в ком вечно-эпическое, гомеровское начало было бы так же сильно, как у Толстого»,— писал Томас Манн. В его произведениях живет стихия эпоса, «ее терпкая, могучая свежесть, ее обжигающая пряность, несокрушимое здоровье, несокрушимый реализм» [1].

В отличие от некоторых крупных западноевропейских художников слова, в частности Флобера, Толстой не испытывал недостатка свежего воздуха обобщающих идей. Тем, что постоянно питало его одушевление, его творческие искания, были идеи обновления жизни, возрождения человека и народа. Они составляют внутреннюю основу его эпических произведений, тот общий взгляд на исторические явления, события эпохи, который объединяет, сливает воедино неоднородные элементы эпического повествования, придает ему художественную целостность.

Своеобразие Толстого как одного из создателей эпического искусства заключается и в том, что для него не существовало непреодолимой стены между обыденным и возвышенным, повседневным и героическим. По широте своего гуманистического идеала Толстой близок Сервантесу, но в то время, как автор «Дон Кихота» подчеркивал «несовместность» прозаической действительности и благородных стремлений человека, автор «Войны и мира» показывал, как высокие побуждения человеческой души возникают в реальной жизни, формируются в борении с пошлым, несправедливым. Толстой не был поэтом обыденности. Возвышенное, с его точки зрения, не отделено резкой гранью от повседневного; но это отнюдь не значит, что они равны друг другу. Обыденное, так же как и широко распространенное, часто представало в произведениях писателя как синоним косного и жестокого. Отсюда столь характерный для творчества писателя конфликт подлинных человеческих побуждений с общепринятым. С другой стороны, простота и непритязательность нередко рассматривались писателем как выражение естественности, органичности поведения человека, его внутренней силы. Эта особенность сказывается, в частности, в изображении героики. Если для реалистов первой половины XIX века повсе-

[1] Томас Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, Гослитиздат, М. 1960, стр. 621.

дневное и героическое были резко обособлены, часто противопоставлены друг другу, то Толстой открыл их реальные взаимосвязи. Вспомним «Севастопольские рассказы»; в них писатель воссоздал суровые испытания в их повседневном течении, в их будничности, но за этой будничностью ярко выступают самоотверженность, высокое мужество.

Показ взаимодействий тех жизненных начал, которые ранее изображались в качестве противостоящих друг другу, характерен и для других эпических произведений Толстого. В «Войне и мире» описание общенародного подъема, воинской доблести соединяется с раскрытием разнообразных явлений действительности, в том числе и отвратительного, безобразного. В целом роман-эпопея построен на сочетании картин мира и картин войны. Повествование об исторических событиях и обрисовка быта в его различных формах, рассказ о нравственных исканиях героев и изображение житейской прозы воссоздают процесс развития жизни в его единстве и в то же самое время в его внутренних конфликтах. Эпизм «Войны и мира» заключен не в выделении каких-либо отдельных сторон действительности, а в изображении ее как многообразного, постоянно изменяющегося явления.

С этой точки зрения неправомерным следует признать иногда высказываемое в критике мнение о том, что эпическую сущность «Войны и мира» определяют прежде всего военно-исторические сцены [1]. Сами по себе важные для общей структуры романа-эпопеи, они не обособлены от других компонентов произведения и приобретают свое настоящее звучание лишь в связи, во взаимодействии с изображением иных явлений исторической действительности. «Мир» в романе — это отнюдь не фон для военных картин, не приложение к ним, а неотъемлемая часть эпического содержания этого произведения, содержания, которое

[1] А. А. Сабуров в своей книге «Война и мир» Л. Н. Толстого» пишет: «Приступив к работе над историческим романом из эпохи Отечественной войны 1812 года и сделав в нем военно-исторический эпизод центральным компонентом, автор «Севастопольских рассказов» нашел в этом материале широкое поле для осуществления волновавшего его многие годы стремления — понять и показать роль народа, роль простого русского человека в жизни нации, в великих исторических событиях эпохи. Переход Толстого к военно-историческому повествованию был, таким образом, решающим шагом писателя на пути к основной теме его творчества: роман перерастал в народную эпопею» (стр. 50); и далее в качестве важнейшей черты русской национально-героической эпопеи Сабуров отмечает то, что «Война и мир» «является новым этапом (и притом этапом огромного значения) в истории русского воинского эпоса, имевшего уже ко времени создания эпопеи Толстого почти тысячелетнюю традицию» (стр. 51).

возникает на основе многостороннего отражения жизни людей, их судеб.

Несостоятельность утверждений о неразрывной связи эпического с обрисовкой героики отчетливо выявляется при анализе «Анны Карениной» и «Воскресения». Несмотря на то что в романах этих нет прямого описания героического, они представляют собой высокие образцы эпического искусства. И в них, так же как и в «Войне и мире», рядом с поэзией больших чувств и стремлений показано повседневное, обыденное, и не только обыденное, но и крайние проявления низменности. Но все это, воссозданное в свете глубокой творческой концепции жизни, образует единую картину большого эпического плана.

Распространенные представления, согласно которым эпическая масштабность романов Толстого определяется прежде всего широтой охвата материала, многоплановостью повествования, совершенно ошибочны. Дело не в многоплановости самой по себе и не просто в широте охвата материала, а в богатстве содержания, заключенного в этих произведениях. А оно находится отнюдь не в арифметическом соотношении с названными величинами, оно зависит от той «нагрузки», которую несет с собой каждый элемент, каждый эпизод повествования. А. Твардовский высказал парадоксальную на первый взгляд и в то же время совершенно справедливую мысль о том, что «Война и мир» — одно из самых лаконичных художественных произведений. Лаконизм Толстого заключается в умении на небольшом «пространстве» повествования сказать о многом; лаконизм этот и является своего рода предпосылкой, постоянным качеством эпической объемности его романов; именно благодаря внутреннему лаконизму они вмещают в себя поистине гигантское содержание.

В сравнении со своими предшественниками Толстой изменял не только «слагаемые» эпического повествования, но и «иерархию» противоборствующих жизненных тенденций. Явления действительности раскрывались им и в своих постоянных, устойчивых связях, и в тех отношениях, которые должны были приобрести главенствующую роль в будущем. Это и предопределило изменение творческой соподчиненности различных явлений жизни, изображаемых в эпических произведениях. Ложь, подлость, несправедливость показаны в произведениях Толстого не просто отвратительными; они развенчаны нравственно. Социальное зло предстает в них не в роковой своей предопределенности, оно охарактеризовано исходя из страстно утверждаемого принципа — «так жить дальше нельзя». Обличение и сатира при

этом не только не теряли своего значения, но приобретали большой размах и целеустремленность.

Иногда сатира рассматривается как нечто противостоящее эпическому искусству. Однако история литературы показывает, что в эпосе нового времени сатира часто является необходимым элементом общей картины жизни. Так было у Рабле, Сервантеса, Гоголя, в определенной мере у Бальзака; так обличение и сатира входят в эпические создания Толстого, вступая в органическое соединение с другими идейно-художественными компонентами его произведений. Осуждая и развенчивая, сатира здесь служит целям утверждения идеала, который выступает в исканиях передовой личности, в изображении людей труда.

Толстой безмерно обогатил литературу выдающимися открытиями, касающимися внутренней жизни человека; он разработал оригинальные средства ее изображения. Характеристика «элементарных частиц» духовного мира человека, показ образования и развития сложнейших человеческих чувств, обрисовка их столкновений и взаимопереходов, изображение внутренней жизни людей в ее диалектике — все это составляет неотъемлемую часть тех громадных творческих завоеваний писателя, которые оказали глубокое влияние на развитие мировой литературы.

В одном из своих творческих портретов великих художников слова Стефан Цвейг писал: «От Гомера вплоть до Шекспира существует, собственно говоря, только психология однолинейности...» [1] Ее не избежал, отмечает Цвейг, и прославленный драматург. Однако именно автору «Гамлета» принадлежат глубокие психологические открытия. В пьесах Шекспира «зеркало самонаблюдения помещено в самую душу, изображен познающий себя человек, который живет двойственно — одновременно вовне и внутри, человек, размышляющий в действии и проявляющий себя в мышлении» [2]. Несмотря на модернистский оттенок, который свойствен суждениям Цвейга о человеке нового времени, замечания его о психологизме Шекспира, а также некоторых писателей последующих эпох в целом верны и проницательны. «Романтические герои Байрона, Гёте, Шелли, Чайльд-Гарольд и Вертер, ощущая вечное противоречие между страстностью своей натуры и трезвым миром, своей тревогой содействуют химическому разложению чувств... Затем приходит Стендаль. Он знает больше, чем все его предшественники, о кристаллизации чувств, о многозначности ощущений и их способности

[1] Стефан Цвейг, Собр. соч., т. VII, стр. 162.
[2] Там же.

к преобразованиям. Он предчувствует таинственный спор сердца с каждым его решением» [1].

Если рассматривать изображение Толстым диалектики души в сопоставлении с обрисовкой психологии человека его предшественниками, то следует подчеркнуть не только расширение знаний относительно внутреннего мира людей, не только усложнение и углубление психологического анализа, но и новый взгляд на явления духовной жизни человека. В то время как в пьесах Шекспира, а затем в произведениях Байрона, Гёте изображается познающий себя герой и его чувства, переживания приобретают объективное значение лишь с помощью самонаблюдения, у Толстого внутренняя жизнь человека раскрывается в разных планах и измерениях. Самонаблюдения действующих лиц занимают значительное место и в произведениях Толстого, но они составляют лишь звено в том объективном процессе, который воссоздается «со стороны». Внутренний монолог у Толстого часто выходит за рамки самоанализа действующими лицами своих переживаний; нередко это поток мыслей, чувств, в характере которых сам герой не отдает себе сколько-нибудь ясного отчета. Помимо внутренних монологов, широко представлен авторский анализ психологии действующих лиц. Одним из крупнейших творческих достижений Толстого было открытие многослойности душевной жизни человека, изображение тех сложных взаимодействий и противоречий, которые возникают между разными «этажами» психики людей.

Различия Толстого и его предшественников этим, однако, не ограничиваются. Для автора «Войны и мира» существует не только объективный процесс жизни, включающий в себя также и внутренний мир человека; ему представляется крайне важным то, как человек открывает действительность, как он видит, воспринимает ее реальное движение. Познание себя и открытие мира для героев Толстого тесно связаны между собой. И здесь особенно ясным становится то огромное художественное завоевание Толстого, которое заключается в органическом слиянии тончайшего психологического анализа с масштабным эпическим повествованием.

Имея в виду античное искусство и искусство его времени, Гегель в «Лекциях по эстетике» отмечал: «...в эпосе аспект внутренней жизни отступает при осуществлении целей на задний план, и игре внешних событий оставляется вообще более широкое поле действия» [2]. Положение это, во многом справедливое

[1] Стефан Цвейг, Собр. соч., т. VII, стр. 162.
[2] Гегель, Сочинения, т. XII, Соцэкгиз, М. 1938, стр. 231.

не только для античной литературы, но и для литературы нового времени, вплоть до середины девятнадцатого века, совершенно неприменимо к творческой практике Толстого. Автор «Войны и мира» явился основоположником эпико-психологического искусства. В его эпических произведениях «аспект внутренней жизни» занял важнейшее место. Рисуя человека в его соприкосновениях с разнородными явлениями действительности, Толстой отмечает решающие точки пересечений потока событий и потока внутренней жизни человека. Знаменательные в том или ином отношении явления жизни отражаются в духовном мире людей каждый раз по-особому, в зависимости от их внутреннего склада, от особенностей их внутренней жизни. С другой стороны, восприятие человеком исторических, жизненных событий, отношение к ним, их внутренняя оценка становятся важнейшим элементом раскрытия характера самих событий и процессов. Так человек и объективная действительность, мир внешний и внутренний, макрокосм и микрокосм предстают в своем диалектическом единстве.

Во всем своем неповторимом своеобразии, своей действенной силе творчество Толстого — определенный, очень крупный этап в истории русской и мировой литературы. Оно органически связано не только с прошлым, но и с будущим. Ф. Энгельс в письме к Паулю Эрнсту (июнь 1890 года) указывал на то, что в последние десятилетия XIX века подлинный расцвет переживала лишь литература России и Норвегии [1]. Говоря о расцвете русской литературы, Ф. Энгельс, несомненно, имел в виду раньше всего творческую деятельность Толстого, но, вероятно, не его одного, а и таких писателей, как Щедрин, Чехов. Выражением продолжавшегося расцвета русской литературы явилось творчество М. Горького, вступившего на литературное поприще в начале девяностых годов. В его произведениях периода первой русской революции, и прежде всего в повести «Мать», пьесе «Враги», получили яркое воплощение принципы социалистического реализма. Творчество Горького положило начало новой эпохе в развитии мирового искусства. Знаменательно, что именно на почве русской действительности сформировалось и искусство писателя, наиболее полно выразившего пафос, идеи критического реализма, и литературная деятельность основоположника социалистического реализма.

Творческие связи Толстого и Горького в определенной мере отражают взаимосвязь и различия, которые свойственны разным этапам освободительной борьбы. Художник, органически вос-

[1] См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 351.

принявший идеи пролетарской, социалистической революции, М. Горький выступил как преемник и продолжатель лучших традиций всей русской литературы, прогрессивных традиций творчества Л. Толстого.

«Этот человек,— писал Горький об авторе «Войны и мира», «Воскресения»,— сделал поистине огромное дело: дал итог пережитого за целый век и дал его с изумительной правдивостью, силой и красотой» [1]. М. Горький подчеркивал и широту отражения жизни в произведениях Толстого, и поразительную глубину постановки им социальных проблем. Творческая работа его «колоссальна, она есть нечто, чем мы имеем право гордиться, что может научить нас уважать человека, понимать жизнь и безбоязненно думать о всех вопросах» [2]. Восхищение Горького вызывала сила художественных обобщений Толстого, тот гигантский вклад, который внес он своим творчеством в сокровищницу русской литературы. «60 лет звучал суровый и правдивый голос, обличавший всех и все; он рассказал нам о русской жизни почти столько же, как вся остальная наша литература» [3].

Высоко оценивая художественное творчество Толстого, Горький ясно видел острые противоречия, характерные для его мировоззрения, его литературной деятельности. Он неизменно подвергал критике толстовскую проповедь непротивления злу насилием, проповедь нравственного самоусовершенствования как средства решения общественных проблем; он отрицал в публицистическом и художественном наследии писателя все, что являлось выражением социальной пассивности, созерцательности. Горький был непримиримым противником религиозной философии Толстого.

Писатель, который, по словам В. И. Ленина, «крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира» [4], Горький страстно утверждал идеи революционного преобразования общества. Он неоднократно указывал на то, что всегда стремился «возбудить у читателей более активное отношение к действительности». Замечательным художественным завоеванием Горького явилось создание образов людей, которые не только не приемлют несправедливый порядок вещей, но и ощущают в себе силы, горячее желание перестроить жизнь на разумной, справедливой

[1] М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 296.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 295.
[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 153.

основе. Герой «Мещан» Нил заявляет: «...я знаю, что жизнь — дело серьезное, но неустроенное... что оно потребует для своего устройства все силы и способности мои. Я знаю и то, что я — не богатырь, а просто — честный, здоровый человек, и я все-таки говорю: ничего! Наша возьмет!» [1]

Сочетание свойств обыкновенного человека с качествами творца новой действительности характерно и для других горьковских героев. Егор Досекин — герой повести «Лето» — называет себя «рядовым делателем жизни, как бы землекопом, который скромненько роет канаву под фундамент предположенного судьбою к постройке собора справедливого разума и красоты духовной» [2]. Стремление творить для героев Горького вовсе не означает увлечения мелким практицизмом, теорией малых дел; стремление это включает в себя и непримиримое отрицание эксплуататорского строя, и революционную веру в будущее. Обращаясь к судьям, олицетворяющим собой господствующие классы, Павел Власов говорит: «Все, что делаете вы — преступно, ибо направлено к порабощению людей, наша работа освобождает мир от призраков и чудовищ, рожденных вашей ложью, злобой, жадностью, чудовищ, запугавших народ. Вы оторвали человека от жизни и разрушили его; социализм соединяет разрушенный вами мир во единое великое целое...» [3]

Если важнейшей особенностью обрисовки Толстым «беспокойных» героев было изображение их сопротивления обстоятельствам, разрыва с косным и несправедливым, то в произведениях Горького на первый план выступает раскрытие необходимости коренного изменения самих обстоятельств, обусловливающих социальное неравенство, порабощение человека.

Рассматривая народное благо как непреложную цель революционного переустройства общества, Горький в качестве одного из главных критериев внутренней ценности человека выдвигал его способность к активному деянию, к созиданию новой жизни.

С позиций активной социальной борьбы и созидания он и воспринимает традиции Толстого. Глубокое развитие в произведениях Горького получила толстовская критика собственнического общества. Раскрытие того, что основой власти господствующих классов, источником бедствия народа является частная собственность, нашло в его творчестве свое непосредственное продолжение и в то же время качественно новое выражение.

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 6, стр. 86.
[2] Там же, т. 8, стр. 451.
[3] Там же, т. 7, стр. 487.

Автор романов «Фома Гордеев», «Мать», «Дело Артамоновых» охарактеризовал историческое развитие капиталистического общества, обнажил самые различные формы капиталистической эксплуатации, политического гнета, показал реальный путь изменения общественных отношений.

Горький наследовал и развивал героические начала творчества Толстого. Темы и образы героической направленности занимают большое место в его произведениях. Но в то время как для Толстого характерна прежде всего народно-патриотическая героика, Горький воссоздал героику социально-политической борьбы пролетариата; он ярко отразил героику созидательного труда, изменяющего облик мира. Живое, действенное продолжение в творчестве Горького получили глубоко разработанные Толстым принципы эпического повествования, разностороннего изображения жизни. В лекциях по истории русской литературы Горький особо отмечал его «широко написанные, живые и яркие картины русской жизни во всех ее слоях» [1].

Большое влияние на Горького оказал творческий опыт Толстого как глубочайшего художника-психолога. Он выделял в его произведениях «изумительно просто и правдиво рассказанные человеческие жизни, душевные переживания» [2]. Изображение сложности, противоречивости внутреннего мира человека у Горького сочеталось с раскрытием идеала гармоничного человека. Так же как и Толстого, Горького неизменно привлекала к себе тема духовного роста людей: но в то время как автор «Войны и мира», «Воскресения» изображает поиски героями истины-справедливости, перевороты во внутренней жизни человека, происходящие под воздействием драматических событий, Горький рисует духовный рост людей в процессе преодоления ими как членами определенного коллектива жизненных препятствий, в процессе борьбы, трудового созидания.

Отмечая некоторые стороны творческих связей Толстого и Горького, мы хотели подчеркнуть действенное значение традиций автора «Войны и мира». Толстой принадлежит к числу тех великих писателей, влияние которых не ослабевает с течением времени. Но вместе с тем его творчество всегда вызывало острое столкновение мнений; споры о нем продолжаются и сейчас; они усилились в связи с широко отмечавшимся во всем мире пятидесятилетием со дня смерти великого художника слова.

[1] М. Горький, История русской литературы, стр. 295.
[2] Там же.

V

В среде зарубежных литературоведов и критиков отчетливо обнаруживается сейчас тенденция рассматривать религиозную философию Толстого как едва ли не самое примечательное явление в его наследии. В последние годы на Западе опубликовано немало статей и книг, с разных точек зрения трактующих его религиозное учение. Работы эти нередко полемичны, но тем не менее религиозные взгляды Толстого вызывают большой интерес критиков и литературоведов. Художественное его творчество в такого рода работах обычно либо оставляется в стороне, либо о нем говорится вскользь. И тут сказывается не столько отношение к избранной теме (естественная сосредоточенность на ее освещении), сколько отношение к писателю-реалисту, чьи произведения авторам такого рода статей и книг представляются во многом устаревшими.

Противопоставление религиозного философа художнику-реалисту отчетливо выявляется и тогда, когда исследователь, рассматривающий философское учение Толстого, так или иначе обращается к его художественному творчеству, отыскивая в нем лишь иллюстрации известных тезисов. В этом плане показательна объемистая книга французского литературоведа Н. Вейсбейна «Религиозная эволюция Толстого» (Nicolas Weisbein, L'évolution religieuse de Tolstoi, Paris, 1960). Скрупулезно прослеживая развитие религиозных воззрений Толстого, автор названной книги попутно касается и его художественных произведений. Однако их эстетическая ценность, так же как и ценность творчества писателя в целом, его мало интересует. В книге Вейсбейна ясно сквозит мысль о том, что Толстой сейчас более интересен как религиозный мыслитель, чем как художник.

С этим близко соприкасается противопоставление этического учения Толстого его художественному творчеству, противопоставление, к которому прибегают, в частности, некоторые индийские ученые. На семинаре, посвященном пятидесятилетию со дня смерти писателя, происходившем в Дели, Кришна Крипалани в качестве исходного начала для оценки исторического значения Толстого выдвинул следующие положения: «...разве не сохранилась бы память о Толстом, если бы он только проповедовал свои моральные идеи и не писал бы своих великих романов... разве считали бы Толстого великим человеком, если бы он написал только свои великие романы» [1]. В вопросе

[1] «Cultural News from Asia», New Delhi, 1961.

этом содержится ясный ответ. Вряд ли есть необходимость защищать Толстого-художника, особенно после всего того, что было сказано раньше; вряд ли нужно доказывать несостоятельность такого рода суждений. Но их существование само по себе представляется знаменательным.

Одновременно с тем в трудах зарубежных ученых нередко встречаются попытки охарактеризовать художественное творчество Толстого в единстве с его моральными идеями, попытки, которые, однако, зачастую сочетаются со стремлением перечеркнуть социальное содержание произведений писателя. В статье «Толстой как человек и художник» американский ученый Ренато Поджоли подчеркивает, что Толстой был писателем морального, а не социального склада. В своих моральных воззрениях, во всем своем отношении к жизни он выступал как «консерватор в радикальной одежде».

Рассматривая «Смерть Ивана Ильича», «Хозяина и работника», Поджоли писал: «В этих и других произведениях того же рода Толстой — этот классик современного реализма, который не доверял всем видам мистицизма и символизма, который сомневался в вечной жизни и не верил в бессмертие души, был в состоянии передать аллегорическое видение, подобное которому западный мир едва ли видел со времени увядания средневековой культуры и упадка религиозного искусства» [1].

Толстой — с точки зрения Поджоли — в сущности продолжает, по крайней мере, в некоторых своих крупнейших произведениях — традиции средневековой культуры и даже, более того, возрождает ее «высокие» принципы. Однако нелегко придумать что-либо более не соответствующее содержанию, духу художественного творчества Толстого, проникнутого идеями глубокого критицизма по отношению к любой схоластике, канонам, к духовной замкнутости, всякого рода иерархическим установлениям, творчества, устремленного не в прошлое, а в будущее. И какими бы эпитетами ни награждал Р. Поджоли Толстого, он решительно принижает и искажает значение его наследия.

Э. Симмонс, немало писавший об авторе «Войны и мира», в своей последней книге «Введение к произведениям Толстого» (Чикаго, Лондон, 1968), также не склонен противопоставлять художника мыслителю. Не ограничиваясь беглым обзором основных художественных, религиозно-философских, публицистических сочинений писателя, Э. Симмонс в специальной главе — «Образ Толстого сегодня» — стремится охарактеризовать связи его творчества с современной жизнью и культурой. Он заявляет: «...образ Толстого сегодня в западном мире широко отождествляется с его поисками богом данной свободы, по большей части с поисками правды, независимо от того, вовлекали ли они его в сложную жизнь воображаемых мужчин и женщин или в спорные области религии, политики, морали или социальной мысли. Правда, которая в художественной прозе была героем Толстого с начала, оставалась его героем до конца» [1].

Однако правда и свобода истолковываются Э. Симмонсом весьма произвольно. Основной пафос его рассуждений на тему «Толстой и современный мир» сводится к тому, чтобы представить писателя непримиримым противником социализма, всячески сблизить его с нынешними пропагандистами антикоммунизма. Но затея эта довольно безнадежная.

Хорошо известно, что Толстой страстно критиковал частную собственность как основу человеческих, социальных отношений. Великая правда, которую высказал писатель, заключается в том, что собственническое общество по самой своей сущности античеловечно. На смену всему тому, что порождено частной собственностью, на смену культу безудержного индивидуализма, подавления человека человеком, по убеждению Толстого, должны прийти иные отношения, связи между людьми, построенные в соответствии с принципами разума и справедливости.

Решительно попирая историческую истину, Э. Симмонс производит неожиданную «перестановку»: капитализм, страстным обличителем которого был Толстой, он «заменяет» социализмом, забывая, вероятно, о том, что произведения гениального художника внимательно изучаются во всем мире. Стремление представить Толстого едва ли не защитником принципов современного буржуазного общества столь же несостоятельно, сколь и желание видеть в нем средневекового трубадура.

Отмечая принципиальные ошибки некоторых зарубежных работ о Толстом, было бы неверно вместе с тем оспаривать положительное значение целого ряда исследований о нем, осуществленных учеными зарубежных стран. В нашу задачу не входит обзор всей научной литературы о писателе, в том числе и вышедшей в зарубежных изданиях. Нам хотелось подчеркнуть не только разное восприятие Толстого, но и напряженность борьбы, которая ведется вокруг его наследия.

---

[1] Renato Poggioli, Tolstoy as Man and Artist.— В кн.: «Tolstoy. A collection of Critical Essays», Edited by Ralph E. Matlaw, New Jersey, 1967, p. 22.

[1] Ernest J. Simmons, Introduction to Tolstoy's Writings, Chicago and London, 1968, p. 205.

Это касается и вопроса о роли художественного опыта Толстого в развитии современной литературы.

Некоторые зарубежные писатели решительно оспаривают действенность творческих идей Толстого, его традиций. Положение о том, что Толстой как художник устарел, что он почти ничего не может дать современной литературе, развивает, например, Альберто Моравиа. «Я хочу здесь поставить вопрос,— утверждает он,— влияет ли в наши дни творчество Толстого на современную литературу, как именно влияет и какое место оно занимает. И тут мы должны признать, что среди всех русских прозаиков-романистов Толстой оказывает, быть может, наименьшее влияние на современную литературу» [1]. Совершенно безосновательно Моравиа заявляет, что лишь в Советском Союзе Толстой — предпочтительно перед всеми другими писателями — избран в качестве образца «для направления социалистического реализма», а избран он, в частности, потому, что его творчество отличается подчеркнутой ясностью восприятия жизни, тяготением к раскрытию ее красоты. «...Толстой актуален,— говорит Моравиа,— но актуален на странный манер, как демиург: Толстой — это миф. Он перешел из литературы, где ему более никто не подражает, в сферу поклонения...» [2] Такое непонимание Толстого, путей развития современной литературы, и притом писателем, выражающим в своем творчестве прогрессивные идеи,— явление столь же «примечательное», сколь и странное.

Однако Альберто Моравиа не одинок в своем скептическом отношении к творческим традициям автора «Войны и мира», его художественному наследию. Далеким от современной литературы оно кажется и одному из представителей так называемого «нового романа» — французской писательнице Натали Саррот. В статье, опубликованной в «Les Lettres françaises» (22—28 сентября 1960 года), Натали Саррот полностью отрицает возможность воздействия Толстого на развитие литературы нашего времени. «Для меня,— заявляет она,— искусство романиста, как и всякое искусство, зиждется главным образом на исканиях». По ее мнению, произведения Толстого не принадлежат к тем явлениям литературы, которые развивают у художника вкус к поискам, открывают перед ним новые пути. Творчество русского писателя, утверждает Саррот, отличается внутренней завершенностью, своеобразной замкнутостью, которые исключают движение вперед в той художественной сфере, в какой он

[1] «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, М. 1965, стр. 214.
[2] Там же.

работал. Так же как и Моравиа, Саррот решительно не нравится толстовская ясность; она считает непоправимым изъяном его произведений то, что в них читатель не находит описания загадочных, таинственных явлений человеческого бытия, его неразрешимых противоречий. «Все правдиво, справедливо, наблюдения все остры и тонки. Инструмент великолепен, мощный, чистый стиль очень точно, с необыкновенной силой и легкостью передает все, что видит взгляд. Ничто не остается в тени... Если где и есть темные пятна, то их освещает ровный, яркий и одновременно мягкий свет. Ничего устрашающего. Никаких поисков ощупью. Никаких чудовищ. И этот мир, который словно бы весь раскрывается перед нами, воссозданный с удивительной наглядностью, точностью,— этот мир, как нам кажется, и есть сама действительность. Нет ничего — ни помимо нее, ни позади нее». И все это, с точки зрения Саррот, неотразимое свидетельство того, что Толстой устарел.

Французская писательница готова признать историческую ценность его творчества, но отнюдь не значение его художественных традиций для современной литературы. В наши дни, пишет Саррот, «после всего того, что мы знаем, все еще верить в эффективность романических условностей, на которых зиждутся его произведения, видеть в них образец романа (и это не только после Флобера и Достоевского, но и после Джойса, Пруста и Фолкнера) — значит, по-моему, выступать против всякого прогресса, парализовать всякие поиски, идти против течения живой литературы нашего времени». Саррот за широкие поиски нового, но какой поразительной узостью оценок, художественных критериев отличаются ее собственные высказывания о Толстом и современной литературе. Джойс и Пруст для нее — олицетворение прогресса, в то время как Толстой — синоним отсталости. Претендующие на признание в качестве подлинной исторической истины, суждения эти ничего общего с ней не имеют и представляют собой лишь тривиальные авангардистские заблуждения.

Мысль о том, что Толстой никак не связан с современным литературным движением, разделяется и некоторыми другими французскими писателями. Клод Мориак признает преемственность в развитии литературы. «Каждое поколение писателей,— отмечает он,— использует открытия предшествующих авторов, и лучшие из них благодаря этому идут несколько дальше тех, кто им проложил дорогу». Однако литературная преемственность истолковывается Клодом Мориаком весьма своеобразно. Родоначальниками современной литературы оказываются все те же Джойс и Пруст. Толстой безоговорочно исключается из чис-

ла художников слова, которые помогают писателям современной эпохи идти вперед. «В наше время,— пишет Клод Мориак,— меньше, чем когда бы то ни было, можно чему-нибудь научиться у Толстого. Толстой — это уже музей. Пруст — это еще лаборатория» [1].

Однако стремление «отлучить» Толстого от современной литературы, каким бы настойчивым оно ни было, занятие явно безуспешное. Только что приведенным высказываниям противостоят реальные факты развития литературы; им противостоят и многочисленные суждения виднейших художников слова современной эпохи. Если иметь в виду дискуссии сравнительно недавнего времени, то здесь раньше других следует предоставить слово итальянскому писателю Гвидо Пьовене. Характеризуя пути развития современной западноевропейской литературы, Пьовене заявляет: «...творчество Толстого составляет для нас скорее будущее, нежели прошлое... Он, как никто, свободен и от культа художественного преображения, и от мифа чистого отображения, которое якобы только одними присущими ему средствами должно вбирать в себя и выражать концепции и суждения» [2].

Одно из крупных достоинств Толстого Пьовене видит в том, что «у него нет и намека на современную моду, согласно которой написанная страница и мозг писателя должны как бы слиться, смешаться, вместе расти и вместе идти ко дну. Персонажи Толстого всегда находятся на должном расстоянии, в достаточном историческом отрыве; и в этой верной дистанции между автором и героями кроется изначальная, предварительная и основная защита ценности человеческой личности, защита цельности характера от опасности распада» [3]. Пьовене, несомненно, прав, подчеркивая то, что единство, целостность человеческих характеров составляет неотъемлемую особенность художественного письма Толстого; она обусловлена общим подходом его к изображению человека. Целостность эта достигалась писателем отнюдь не за счет какого-либо упрощения или одностороннего изображения характеров, она возникала на основе раскрытия их подвижности, текучести. Внутреннее единство личности, осознание ею своего назначения, духовная целеустремленность толстовских «беспокойных» героев принципиально отличны от того растворения, распада героя, которые присущи модернистской литературе.

[1] «Les Lettres françaises», 22—28 сентября 1960 г.
[2] «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 205—206.
[3] Там же, стр. 207—208.

Большую ценность толстовского изображения людей, по мнению Пьовене, составляет то, что он называет равновесием между социальным и внутренним, политическим и психологическим. Забвение социальных начал жизни человека итальянский писатель рассматривает в качестве затяжной болезни многих течений западноевропейской литературы. Пьовене считает, что традиции Толстого имеют большое действенное значение для современной литературы, и раньше всего для решения той творческой задачи, которая, по его убеждению, является одной из главных: «...не аналитическое и релятивистское разложение человека — мы из этого уже получили все возможные результаты,— а воссоздание характеров, причем, разумеется, ничего не утрачивается из приобретенной аналитической остроты, которой нужно вернуть ее роль как орудия... Восстановить человеческий характер в повествовании, как человеческое лицо в живописи,— это значит преодолеть известные психологические и формальные привычки, победить в себе сильные пассивные склонности, и прежде всего это значит — поверить в него, что является моральным завоеванием или, скорее, отвоеванием» [1].

Пьовене справедливо отмечает, что речь идет не только о способах изображения жизни, взятых самих по себе, но и об этических принципах, об отношении к человеку. Творческий опыт Толстого поучителен в том и в другом плане.

И так же как в суждениях Гвидо Пьовене содержится ответ (вне прямой полемики) на положения, которые развивал Альберто Моравиа, в статьях ряда видных французских писателей убедительно обоснована совершенно иная оценка наследия Толстого, чем в тезисах, выдвинутых Клодом Мориаком и Натали Саррот. Крупный французский писатель Франсуа Мориак подчеркивал: «Перечитывая «Войну и мир», я чувствую, что передо мной не пройденный нами этап, а утраченный нами секрет» [2]. Признание это тем более интересно и ценно, что оно принадлежит художнику, очень близкому к авангардизму. Характерно, что писатель этот, хорошо знавший пути и перепутья новой западноевропейской литературы, вовсе не склонен к апологии авангардизма. Он отчетливо понимал некоторые коренные его пороки.

В отличие от Саррот, Франсуа Мориак рассматривает как отрицательное явление приверженность к описанию субъективно-произвольного, патологического; он выступает против культа сексуальности, воспевания смерти и т. д. Большое преимуще-

[1] «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 209.
[2] «Le Figaro littéraire», 4 апреля 1960 г.

ство Толстого в сравнении с модными направлениями современной западноевропейской литературы Франсуа Мориак видит в чистоте и взволнованности его восприятия мира. «Толстой в «Войне и мире» — единственный в своем роде художник этой чистоты и радости, того, что Бодлер называл «юностью святой», того, что заслонено фрейдистской сексуальностью от одержимых нашего времени...» И хотя Франсуа Мориак не надеется на то, что «Война и мир» нашей эпохи будет когда-либо написана», его суждения о великом русском писателе и современной литературе подчеркивают, с одной стороны, кризис модернизма и, с другой, глубокую жизненность реалистических традиций Толстого.

Величие его искусства ярко характеризовал писатель Андре Моруа в статье, опубликованной в «Les Lettres françaises». Творения Толстого вместе с произведениями Шекспира, Бальзака, заявлял Моруа, «являются тремя великими монументами, которые воздвиг род человеческий человечеству» [1]. Основу прекрасного искусства русского писателя составляет его глубокое проникновение в явления жизни, реальный мир человеческих отношений. «...Толстой рисует людей с той простотой и правдивостью, которых не достигает ни один романист... Толстой — это совершенное зеркало, отражающее и осмысляющее безграничную действительность. Читателя его книг уносит течение полноводной реки. Эта река — жизнь». Писатель Эмаль Анрио говорит о «Войне и мире»: «...эта книга, заключающая в себе одной целый мир, остается для меня образцом того, каким должен быть, каким может быть всеобъемлющий роман, схватывающий и воссоздающий средствами искусства жизнь во всем ее многообразии» [2]. С острой критикой модернистских оценок Толстого выступил писатель Арман Лану; он глубоко развенчивает тех «снобов и апостолов романа без предмета, без сюжета, без характеров, без персонажей и без истории, которые, конечно, не могут восхищаться художниками, воссоздающими в своих книгах жизнь целых народов» [3]. Показывая полную несостоятельность идейных, творческих принципов модернистских «ниспровергателей», Лану отмечает: «Толстой дает нам урок величия, богатства содержания, щедрости вдохновения, прекрасный урок сближения гения с народом».

Все это суждения сравнительно недавнего времени; к ним можно присоединить большое число высказываний, принадлежащих выдающимся писателям нашей эпохи, высказываний, в

[1] «Les Lettres françaises», 1—7 сентября 1960 г.
[2] Там же, 22—28 сентября 1960 г.
[3] Там же, 1—7 сентября 1960 г.

которых характеризуется место Толстого в литературе, действенная роль его творческих традиций. С неизменным восхищением отзывался о Толстом Ромен Роллан, до конца жизни сохранивший глубочайшую признательность художнику, который открыл ему подлинные пути творчества. Голсуорси считал «Войну и мир» «лучшим романом, написанным когда-либо». О положительном воздействии Толстого на его творческие искания писал Хемингуэй. Воображение Толстого, указывал он, «было более проницательным и правдивым, чем у всех людей, какие когда-либо жили». Многим обязанный в своем художественном самоопределении великому русскому художнику слова, Роже Мартен дю Гар писал о нем: «Открытие Толстого было, конечно, одним из самых больших событий моего отрочества и оказало сильное и длительное влияние на мою писательскую жизнь. Моя безусловная приверженность к роману, как к литературной форме, в частности, к большому роману с многочисленными героями и множеством эпизодов, сложилась у меня после чтения «Войны и мира». Впоследствии я много раз возвращался к этой книге с неизменным восхищением и восторженным изумлением. Я считаю, что для будущего романиста Толстой является лучшим учителем» [1].

Влияние Толстого на мировую литературу не только огромно, но и необыкновенно разнообразно, оно лишено той подчеркнутой избирательности, которая свойственна творческому воздействию многих других крупных художников слова. Трудно говорить о школе Толстого в мировой и даже в русской литературе, но, может быть, именно отсутствие школы как обособленного, в определенной мере замкнутого в себе направления и подчеркивает глубину и масштабность его влияния на литературу. «Впечатляющая сила его повествовательного искусства,— писал Томас Манн,— ни с чем не сравнима, всякое соприкосновение с ним вливает в душу восприимчивого таланта (но ведь иных талантов и не бывает) живящий поток энергии, свежести, первобытной творческой радости и здоровья... под его воздействием могут возникать произведения, как по духу, так и по форме весьма между собою несходные и, что всего существеннее, совершенно отличные от произведений самого Толстого» [2]. С этими глубокими суждениями Томаса Манна перекликаются замечательные слова Константина Федина: «Толстой никогда не состарится. Он из тех гениев искусства, слово которых — живая вода. Источник бьет неиссякаемо. Мы снова и снова припада-

[1] «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 90.
[2] Томас Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9, стр. 622—623.

ем к нему, и нам кажется — мы еще ни разу в жизни не пили такой прозрачной, чистой, свежей воды» [1].

В некоторых высказываниях «скептиков» влияние отождествляется с подражанием. Однако творческое восприятие художественных традиций и подражание — это вовсе не одно и то же. Ни Ромен Роллан, ни дю Гар, ни Хемингуэй не подражали Толстому, но они испытали сильное и благотворное воздействие его творческих идей. И когда Альберто Моравиа говорит о том, что Толстому сейчас никто не подражает,— он, во-первых, уклоняется от серьезного рассмотрения вопроса, а во-вторых, вовсе не опровергает реального влияния Толстого на литературу нашей эпохи.

Советские литературоведы выполнили большую и ценную работу по выяснению значения идейно-художественных традиций Толстого для многих крупнейших писателей мира [2]. Очень важную роль Толстой сыграл в творческой жизни Анатоля Франса, Барбюса, Гарди, Голсуорси, Шоу, Генриха Манна и Томаса Манна, Пруса, Ожешко, Жеромского, Вазова. Его художественные традиции восприняли Пуйманова, Стоянов, Драйзер и многие другие. Особо значительным влияние Толстого, естественно, было в русской литературе. Живую преемственную связь с его художественными принципами мы видим в творчестве Чехова и Горького, Короленко и Куприна, Бунина и Сергеева-Ценского. Ясно ощутимым было его воздействие на крупнейших украинских писателей — Ивана Франко, Лесю Украинку, Коцюбинского.

Совершенно очевидно, что каждый из тех ярко одаренных художников, который обращался к творчеству Толстого, искал в нем поддержки, помощи для решения новых жизненных проблем, осваивал в нем то, что содействовало развитию его собственной художественной индивидуальности. Здесь наряду

[1] Конст. Федин, Писатель, искусство, время, «Советский писатель», М. 1957, стр. 23—24.

[2] См.: Т. Мотылева, О мировом значении Л. Н. Толстого, «Советский писатель», М. 1957; А. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, «Советский писатель», М. 1958; Э. Зиннер, Творчество Толстого и английская реалистическая литература конца XIX и начала XX столетия, Иркутск, 1961; Л. Опульская, Толстой и русские писатели конца XIX — начала XX века («Литературное наследство», т. 69, М. 1961); Т. Мотылева, Толстой и современные зарубежные писатели («Литературное наследство», т. 69); Н. Крутикова, Лев Толстой і українська література, Київ, 1958; «Из истории литературных связей XIX в.», М. «Наука», 1962; «Литературное наследство», т. 75, кн. 1 и 2 — «Толстой и зарубежный мир», М. «Наука», 1968; «Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения (конец XVIII — начало XX вв.)», М. «Наука», 1968.

с преемственностью мы наблюдаем и преодоление определенных творческих принципов, нередко прямое отталкивание от них. Но именно в таких формах и протекает литературный процесс.

Действенное отражение традиции Толстого получили в советской литературе. Его художественный опыт привлекает к себе глубокий интерес советских писателей — очень разных по своему индивидуальному творческому облику. В 1928 году А. Толстой отмечал: «Лев Толстой — академия для *каждого* писателя» [1]. Новые пути, которыми шли и идут советские художники слова, никак не исключают живого восприятия ими традиций классической литературы, и в частности традиций автора «Войны и мира». «Лев Толстой,— писал М. Шолохов,— навсегда останется в русской и мировой литературе величавой, недосягаемой вершиной». Делясь с молодыми писателями своим опытом работы над «Разгромом», Фадеев говорил: «...Толстой всегда пленял меня живостью и правдивостью своих художественных образов, большой конкретностью, чувственной осязаемостью изображаемого и очень большой простотой» [2]. В различных своих выступлениях А. Фадеев неоднократно подчеркивал важное значение художественного опыта Толстого для развития советской литературы. Ценное свидетельство действенности его традиций содержится в статье Андрея Упита: «...неизгладимое впечатление произвели на меня «Анна Каренина» и «Война и мир», эпический размах которых, без сомнения, нашел отголосок в моих крупных романах. Трудно вообще сказать, что мы заимствуем и чему учимся у мировых писателей. Мы действуем подобно пчелам, порхающим от лепестка к лепестку, и перенимаем то, что органически соответствует нашей природе» [3]. Яркую характеристику творчества Толстого, значения его художественного наследия для русской советской литературы дал Л. Леонов. «В нашей литературе,— отмечает он,— ясно различима черта, до которой нет Толстого, и после которой все в нашей духовной жизни содержит след его творческой мысли. Как бы ни были богаты наши деды, создавшие нам историю и язык, заложившие основу материального бытия, мы богаче их: во всех нас есть хоть по крупинке от Толстого» [4].

[1] «Красная панорама», 1928, № 36, стр. 23.

[2] А. Фадеев, За тридцать лет, «Советский писатель», М. 1957, стр. 910.

[3] «Литературная газета», 19 ноября 1960 г.

[4] Л. Леонов, Слово о Толстом, «Литературное наследство», т. 69, М. 1961, стр. 22.

Живые связи Толстого-художника с современностью, само собой разумеется, не ограничиваются воздействием его на развитие литературы. В гораздо большей степени они раскрываются в отношении к нему современных читателей. Своеобразие писательского подхода к наследию великого художника и читательского восприятия его произведений не дает оснований для того, чтобы искать здесь резкую принципиальную разницу. Дух времени сказывается в том и другом. Следует учитывать также и то, что писатель всегда так или иначе аккумулирует в себе движение мыслей и чувств, которое обусловливает определенное восприятие жизненных, эстетических ценностей. Все это, однако, вовсе не исключает разных представлений и мнений о художнике. В классовом антагонистическом обществе мы нередко наблюдаем острую борьбу между сторонниками диаметрально противоположных взглядов на одни и те же явления, борьбу, отражающую социальные, классовые противоречия. Но и там решающее значение часто имеют мнения, оценки широкого демократического читателя, складывающиеся в столкновении с «модными» теориями и оценками.

Толстой в наши дни принадлежит к числу наиболее читаемых писателей мира. Демократического читателя в разных странах мира привлекает к себе огромное жизнелюбие Толстого, его вера в человека, в коренное изменение социальных отношений, в возможность лучшей жизни для простых людей всех наций. Его художественное творчество решительно противостоит многочисленным теориям об обреченности человека, роковой предрешенности его судьбы, которые с такой настойчивостью пропагандируются ныне в странах капитализма. Сменяя одна другую, теории эти на разные лады варьируют одни и те же основные идеи.

Один из основоположников экзистенциализма Хейдеггер, например, утверждает, что понятия «обреченность» и «заброшенность» наиболее точно выражают сущность повседневного существования людей [1]. Страх составляет постоянную и неизменную особенность их бытия, черту, которая характеризует основы жизни. «Причиной страха,— заявляет философ,— является мир, как таковой» [2]. Люди фатально разобщены, резко обособлены один от другого. И как раз в страхе «имеется возможность превосходного раскрытия, так как он обособляет» [3]. Опираясь

[1] Г. Менде, Очерки о философии экзистенциализма, изд-во «Иностранная литература», 1958, стр. 136.
[2] Там же, стр. 139.
[3] Там же, стр. 140.

на «принцип» обособления, Хейдеггер обосновывает идею о том, что войны необходимы и неизбежность их заключена в самой природе человека. Согласно утверждению Хейдеггера, «мировые войны и их тотальность представляют собой следствия одиночества бытия» [1].

По отношению к подобным воззрениям, разного рода упадочническим теориям, человеконенавистническим взглядам творчество Толстого является одним из очень сильных противоядий. Оно противостоит им своим высоким и благородным гуманизмом, своей защитой достоинства человека, его высокого призвания, своим утверждением величия и красоты самой жизни. Толстой был гневным обличителем милитаризма, империалистической агрессии, непримиримым противником захватнических войн; он выступал как пламенный глашатай мира, дружбы и братства народов. Со всей своей неистощимой энергией Толстой разоблачал вдохновителей империалистических войн, правящие круги дворянско-буржуазного общества, для которых гибель множества людей, порабощение их являются источником постоянных доходов, выгод. А одновременно с тем писатель воссоздавал те чувства взаимной симпатии и дружбы, которые возникают у простых людей разных наций даже тогда, когда они вовлечены в суровую борьбу.

Современное восприятие творчества Толстого — явление многозначное. Его произведения среди других особенностей обладают тем, что можно было бы назвать прямой, непосредственной актуальностью. В них отражены глубокие процессы социальной жизни эпохи капитализма, запечатлены многие из тех ее особенностей, которые свойственны и нынешнему этапу развития собственнического общества. Характеризуя жизненность творчества Толстого, выдающийся английский писатель Шон О'Кейси отмечал: «Многие миллионы людей до сих пор находятся в тисках нищеты и невежества. Вполне возможно, что даже в наши дни они живут в худших условиях, чем самые бедные крестьяне во времена Толстого, причем такая картина наблюдается не только в Азии, Африке и Латинской Америке, но и совсем под боком...» [2] Автор имеет в виду прежде всего Англию, в которой так много людей испытывает огромные жизненные бедствия. Сюда же следует присоединить — в дополнение к тому, что говорит английский писатель,— и миллионы американских безработных, доведенных до крайней степени нужды, лишений, отчаяния. «Отсюда следует,— продолжает Шон

[1] Г. Менде, Очерки о философии экзистенциализма, стр. 30.
[2] «Литературная газета», 15 ноября 1960 г.

О'Кейси, оценивая положение простого человека в капиталистическом мире,— что эпоха Толстого мало чем отличается в этом отношении от нашей, и все сказанное тогда сохраняет злободневность поныне» [1].

Нет необходимости подробно характеризовать во всех ее сторонах актуальность художественных обобщений Толстого, раскрывающих облик собственнического строя жизни. Об этом достаточно говорилось в предыдущих главах. Существенно подчеркнуть широту этих обобщений, захватывающих социальные процессы, психологию людей, политические учреждения, философию, мораль. Разве не являются, например, глубоко злободневными картины жизни привилегированных верхов общества, картины насилия над народом, нарисованные в «Воскресении», разве они не выявляют внутреннее содержание современной буржуазной действительности?

Наряду с теориями, окрашенными в тона пессимизма и упадочничества, буржуазные философы, социологи и публицисты развивают и иные идеи; стремятся обосновать принципы активного бизнесменства, ставят своей задачей «помирить» интеллигента и бизнесмена. Интеллигенты, утверждают они, далеко не всегда учитывают ту роль, которую в современном мире сыграли бизнесмены; благодаря усилиям последних общество достигло невиданного процветания. Интеллигенты должны не только полностью признать, но и защищать принципы этого общества. Сущность же этих принципов заключается в том, что человек существует для самого себя; основной формой человеческого сотрудничества является обмен товарами и услугами на свободном рынке; всякий проповедник моральных ценностей альтруизма является в сущности глупцом.

Толстой неустанно развенчивал и образ жизни, основным принципом которого было личное благо, противопоставленное благу других, и ходячие мнения, оправдывающие такого рода существование. «Смерть Ивана Ильича» — одно из тех великих творений писателя, в котором беспощадно разоблачена и осуждена жизнь лишь для себя, жизнь вне высоких целей. Культ индивидуалистической обособленности, эгоистического устроительства нашел в лице Толстого своего непримиримого и грозного противника.

Тема индивидуалистических соблазнов и общего блага так или иначе занимала писателя на протяжении всей его творческой деятельности. Изображая господствующие «веяния», «сумасшествие эгоизма», Толстой в то же самое время проникновенно воссоздал истинно человеческие качества; он ярко охарактеризовал те стремления к общему благу, желания добра для всех, те потребности в духовном общении, постоянной взаимопомощи, которые живут в сердцах людей, раскрываются в их жизненном поведении, вступая в противоречие с «нормами» собственнического общества. Писатель оценивал и изображал эти стремления в качестве естественных, органически присущих человеку в силу его природы как социального существа.

[1] «Литературная газета», 15 ноября 1960 г.

Раскрытие богатства человеческих чувств, стремлений, показ их естественного развития, обрисовка духовной силы и красоты человека составляют то, что неизменно вызывает любовь, глубокую привязанность читателей к художнику. Толстой увлекает и восхищает своим широким взглядом на мир, своим удивительно тонким ощущением жизни, ее движения, ее бесконечно разнообразных форм и красок; он увлекает и восхищает раскрытием единства человека и окружающего его мира, необычно яркой передачей масштабности социальных, исторических процессов, воссозданием сложнейших явлений внутренней жизни человека, глубоких тайн его психологии.

Толстой всегда рисовал людей во всей сложности их социального бытия, их духовного облика, но в отличие от художников, для которых главное в человеческой природе составляют темные, низменные инстинкты, эгоистические страсти, Толстой изображал людей в их общечеловеческом потенциале, он рассматривал человека не только в его нынешнем общественном, нравственном состоянии, но и в перспективе развития, в перспективе будущего. Все это определяет широкое современное звучание нравственной темы, воплощенной в произведениях Толстого, его идей духовного совершенствования человека.

Совершенно очевидно, что мы не можем принять этическое учение Толстого как законченную систему; нам глубоко чужды его взгляды о непротивлении злу насилием, его религиозные представления о моральном долге, его аскетические идеи. История с полной очевидностью показала иллюзорность положений Толстого о том, что обновление жизни человечества может и должно происходить не через изменение социальных отношений, а посредством нравственного совершенствования людей. Социалистические революции, происшедшие в мире, и прежде всего Великая Октябрьская социалистическая революция, неотразимо доказали, что единственным реальным путем подлинного улучшения жизни людей является революционное преобразование общества, смена капиталистического строя строем

социалистическим, который полностью уничтожает эксплуатацию человека человеком.

Но отсюда вовсе не следует, что после революции проблемы воспитания людей теряют свою актуальность. Напротив того, Коммунистическая партия Советского Союза постоянно указывала на большое значение воспитания нового человека. В Программе Коммунистической партии Советского Союза содержатся следующие очень важные положения: «Отвергая классовую мораль эксплуататоров, коммунисты противопоставляют извращенным эгоистическим взглядам и нравам старого мира коммунистическую мораль — самую справедливую и благородную мораль, выражающую интересы и идеалы всего трудящегося человечества. Простые нормы нравственности и справедливости, которые при господстве эксплуататоров уродовались или бесстыдно попирались, коммунизм делает нерушимыми жизненными правилами как в отношениях между отдельными лицами, так и в отношениях между народами. Коммунистическая мораль включает основные общечеловеческие моральные нормы, которые выработаны народными массами на протяжении тысячелетий в борьбе с социальным гнетом и нравственными пороками. Особо важное значение в нравственном развитии общества имеет революционная мораль рабочего класса».

В свете этих положений очевидным, во-первых, становится необходимость дифференцированного отношения к различным сторонам этического учения Толстого, а во-вторых, отчетливо раскрывается огромная ценность той высокой этической требовательности к человеку, которая выражена в произведениях Толстого, того нравственного чувства, которое составляет одну из характерных черт его творчества. И если нам кажется совершенно неверным стремление некоторых зарубежных исследователей поставить Толстого — создателя нравственного учения выше Толстого-художника, то это отнюдь не значит, что можно и нужно обходить вниманием, недооценивать значение этического содержания его художественных произведений.

Некоторым советским исследователям и критикам мысль о положительном восприятии в наши дни идей Толстого о нравственном совершенствовании человека представляется чуть ли не отступлением от марксизма. Однако товарищи эти не поняли всего глубокого значения положений новой Программы нашей партии о том, что «коммунистическая мораль включает основные общечеловеческие нормы, которые выработаны народными массами на протяжении тысячелетий в борьбе с социальным гнетом и нравственными пороками». Идеи Толстого

о духовном совершенствовании людей, об их нравственном возрождении как раз и сложились в тесной связи с его острым обличением общественного угнетения, нравственного распада, носителем которого являются господствующие классы собственнического общества; в своеобразной форме идеи эти отразили стремления народа к лучшей жизни. И именно поэтому мы, критически оценивая воззрения Толстого, воспринимаем то ценное, что содержится в нравственных принципах, выдвинутых им. И воспринимаем не просто как отвлеченные идеи, а как идеи и принципы, выраженные в художественных произведениях, где они являются органической частью обрисовки человеческих характеров, явлений действительности. Глубина видения мира Толстым заключается, в частности, и в том, что стремления к новым отношениям между людьми им раскрываются как требования самой жизни, как ее закономерность.

Непрерывное развитие мира и постоянное совершенствование человека, неисчерпаемое многообразие жизни и духовное богатство людей, непримиримое отрицание социального зла и защита справедливости, разрыв с косным и поиски новых путей — все это характеризует самое существенное в художественных произведениях Толстого, то, что является источником бессмертной красоты и молодости его творчества. Оно живет и будет постоянно жить как целостное, органическое явление. В различные исторические эпохи художественные создания гениального русского писателя привлекали и будут привлекать внимание читателей, вызывать их восхищение разными сторонами своего безмерного содержания, своего мастерства. И в этом ярко раскрывается связь с временем и власть над ним. Толстой всегда будет возбуждать живые мысли, горение чувств, всегда будет светлым спутником человечества.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая.
Творческое самоопределение 3

Глава вторая.
Конфликт с эпохой и новые горизонты 39

Глава третья.
«Война и мир» 69

Глава четвертая.
«Анна Каренина» 147

Глава пятая.
Перелом в мировоззрении Толстого. Рассказы и повести восьмидесятых — девяностых годов 201

Глава шестая.
Драматургия 233

Глава седьмая.
«Воскресение». «Хаджи-Мурат» 259

Глава восьмая.
Искусство эпического повествования 313

Глава девятая.
Мастерство психологического анализа 374

Глава десятая.
Сатира и ее своеобразие 419

Глава одиннадцатая.
Предшественники и современники 449

Глава двенадцатая.
Преемственность и новаторство. Толстой и современность 479

Михаил Борисович
ХРАПЧЕНКО

ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ХУДОЖНИК

Редактор *Л. Птушкина*

Художественный редактор
Г. Масляненко

Технический редактор
Г. Лысенкова

Корректор *Г. Киселева*

Сдано в набор 29/IV 1971 г. Подписано в печать 7/IX 1971 г. А11736. 33,0 печ. л. 30,8 усл. печ. л. 32,6 уч.-изд. л. Бумага № 2. Формат 60×84¹/₁₆. Тираж 20 000 экз. Заказ № 261. Цена 1 р. 52 к.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Тульская типография Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109