



## **М. Б. ПЛЮХАНОВА**

### **Творчество Толстого**

Лекция в духе Ю. М. Лотмана

Толстой получил от природы огромный писательский дар. Не вынуждаемый к писанию никакими обстоятельствами, не получивший литературного воспитания, наоборот, выросший в аристократическом кругу, далеком от литературно-журнальной жизни, он стал писать по некоей врожденной органической потребности. Первое сочинение его, написанное в восьмилетнем возрасте, уже демонстрирует стремление создавать вторую реальность, заполненную множеством людей, переживающих множество исторических и частных событий. Это сочинение — «Рассказы дедушки» — представляет собой набросок чего-то громадного, посвященного жизни семейства из 82 человек, глава которого — девяностолетний старик, служивший под 5-ю государями, видевший сто сражений (90: 95—96). В общих чертах за всю свою творческую жизнь Толстой осуществил этот замысел, описав сотни и сотни людей, их внешние и внутренние события в разные возрасты и при разных обстоятельствах.

Толстой — художник и мыслитель, основатель нового религиозного учения. Поиски истины и создание художественных миров в его деятельности едины и неразделимы. Цель Толстого на протяжении всей его жизни — это искание истины, Бога, осуществляемое через познание человека, и утверждение обретаемой истины и правды. Творчество его в высших проявлениях не есть использование художественных средств для философских целей. Это такая фаза в истории мысли, когда истина может обнаруживаться только через художественную литературу и никак иначе. В этом отношении Достоевский стоит рядом с Толстым.

Истина, которую ищет Толстой, заключена в человеке и познается только через проникновение в суть человека в его конкретном бытии. Толстой поэтому конкретен и всю свою творческую

жизнь описывает реальные опыты и черты — свои, своих близких, родных, друзей, знакомых. Замыслы, в которые не мог быть включен личный опыт, эволюционировали как бы неожиданно для него самого в таком направлении, в котором включение его собственного опыта оказывалось естественным.

Толстой — создатель религиозно-философского учения в такой степени убедительного, что за ним пошли поколения толстовцев. В царский период из-за своих убеждений толстовцы попадали в тюрьму, в советский даже жертвовали жизнью. Это учение не выражает мудрости Толстого во всей ее полноте, поскольку в нем толстовская мысль застывает в статической форме. Настоящая же мудрость его основывалась на осознании динамизма, субъективности человеческой мысли и чувств, на силе его собственной субъективности, сложности и изменчивости и выражалась в умении изображать жизнь. Так, в шестидесятые и, отчасти, в семьдесятые годы он наслаждался семейным счастьем и учил людей поклоняться семейности через изображение жизни семейств. И в этих изображениях были живость и правда. В восьмидесятые годы он возненавидел семейную жизнь и стал изображать ее как источник бедствий человечества, пользуясь для изображений все тем же своим личным опытом, и в новых картинах опять была правда. Задача целостного описания творчества и идей Толстого, по существу, неразрешима.

Научная литература о творчестве Толстого необъятна, она превышает, по-видимому, объемы литературы о Достоевском (если вообще можно сравнивать столь большие и столь неопределенные величины) и содержит неоспоримые достижения в области конкретных исследований, прежде всего в текстологии. Исследования и интерпретации наиболее общего характера производятся часто за счет встраивания Толстого во внеположные его творчеству и идеям концепции. Среди наиболее влиятельных здесь Мережковский, который в соответствии со своей универсальной дуалистической схемой противопоставил Толстого Достоевскому как апостола плоти апостолу духа; Ленин, который в общей схеме противостояния классово-идеологических сил нашел Толстому место среди патриархального крестьянства и похвалил его за революционность; формалисты, для которых произведения Т. стали важным материалом при разработке метода и которые в задоре обоснования новой методологии утверждали, что у Т. была только одна цель — профессиональный литературный успех, достигаемый через обновление литературных приемов. Эти три донныне влиятельные концепции справедливы лишь относительно.

Из всех трех наибольшее практическое воздействие на исследование толстовского творчества произвела концепция Ленина. Признанное таким образом властями, наследие Т. попало под специальную защиту советского государства. Рукописи Т. хранились как государственные сокровища в стальных сейфах в забетонированной комнате в музее Т. На базе мемориального музея был создан большой научный институт, включенный в систему Академии наук (ныне музей потерял значение академического центра). Основным содержанием работы института стало грандиозное издание 90-томного Полного собрания сочинений, начатое в год столетия, 1928, и в основном завершенное к концу 50-х годов. «Собрание» решило сложнейшую текстологическую задачу — представило наследие Т. не как стабильные тексты, а в развитии, в вариантах, редакциях. Т. не останавливал работу над текстом. Даже последние корректуры он перерабатывал как черновики и занимался при этом не уточнением, не завершающей обработкой, а переделкой по существу. Тома содержат историю текстов и описание рукописей и не включают критику текстов, что способствует сохранению актуальности издания.

Толстой прожил огромную жизнь, исполненную размышлений, трудов и славы. В собрании сочинений его, кроме произведений, десятки томов дневников и писем. Помимо этого, есть множество источников, где зафиксированы высказывания Т., — интервью, мемуары, дневники современников. Последние годы жизни Т. его друзья, секретари и личный врач (врач — Д. П. Макавицкий — особенно подробно и часто синхронно) вели записи разговоров Т.

Полнота высказанности Т. непревзойденна, и есть проявление его титанизма. Все множество идей и впечатлений, высказанных Толстым на протяжении его жизни, можно рассматривать как его гигантское произведение, посвященное теме, которая всегда была для него главной, если не единственной. Это тема человека в его основных началах, в его жизненности, в его нравственно-психическом опыте. Человек вообще постигается Толстым прежде всего и лучше всего в нем самом, в Толстом, и потому жизненная задача Толстого решается, среди прочего, и как бесконечное высказывание самого себя, о самом себе, передача всем, кто готов выслушать, своих суждений по всякому поводу, диалог с каждым, кто стремится вступить в него. Отсюда гигантское число переписок, неисчислимы зафиксированные посетителями Ясной Поляны разговоры. Скрывать свои личные впечатления и мнения противоречило бы жизненным и творческим установкам Толстого, было бы абсурдно. Толстой в той же степени искренен,

исповедален и разговорчив, в какой скрытен и замкнут Достоевский. Занимаясь психоаналитическим изучением произведений Достоевского, можно сделать увлекательное исследование. Заниматься психоанализом толстовских текстов — это значит схематизировать и переводить на язык употребительных научных терминов его собственные достижения, поскольку он сам неустанно исследовал и описывал сознательные, подсознательные и полусознательные движения души — своей собственной и человеческой вообще.

Толстой антропоцентричен. Идея, внеположная миру ощущений и чувств человеческого существа — его самого и его героев, для него не имеет серьезной цены. Идеи осмыслены лишь тогда, когда рождаются из живого чувства жизни и лишь пока они не теряют связи с источником своего рождения. То есть философия Т. разворачивается как воссоздание мира человеческой жизни. Она состоятельна в той мере, в какой описанные им люди воспринимаются как живые, полные живой мысли и чувства жизни.

Все это в полной мере относится лишь к центральным, большим романам Т. В ранний, до «Войны и мира», период задачи философские и художественные часто достаточно отчетливо разграничиваются. А после «Анны Карениной» он сам вычленяет свое религиозное учение и противопоставляет его художественной деятельности.

Поначалу юный Т. еще не знает, чем станет для него литература, и занимается литературными упражнениями для образования, подобно тому, как он упражняется на фортепьяно. Главное же в его жизни, его пламенная страсть — это познание.

Цель познания и вместе с тем двигатель познания для юного Т. — это живой инстинкт истины, ощущаемый им в самом себе и, по его убеждению, составляющий суть человеческого существа, связанный или прямо совпадающий с инстинктом или силой жизни. Начало первого самостоятельного юношеского сочинения Т. (1844—1847 гг.) — «С тех пор, как я помню свою жизнь, я всегда находил в себе какую-то силу истины...» На полях рукописи этот замысел, оставшийся в наброске, обозначен как «история моего познания» (отмечено Е. Купреяновой). Понятие о силе истины более или менее совпадает для Т. с понятием о Боге, частице Его, заключенной в человеке.

Юный Т. начинает с философского чтения и работы над своей личной практической философией для познания истины. Он пытается работать над сочинением «О цели философии», но всеобщее лучше всего понимается им через личный опыт, поэтому вскоре вся деятельность познания на некоторое время сосредото-

чивается в дневниках. Дневники производят странное впечатление скрупулезностью, с какой Т. анализирует всякое свое душевное движение, разлагая его на составные элементы, изобличая как ложь несоответствие внутренних импульсов внешнему содержанию поступка. Это копание в себе с покаяниями и самобичеваниями останется до конца жизни устойчивым элементом в произведениях Т. Такова естественная для него форма познания истины и богоискательства, предполагающая не только исследование человеческого начала, но и очищение, высвобождение его.

В юношеских дневниках и сопряженных с ними автобиографических произведениях Т. постигает такие особенности психической жизни, как одновременность противоположных переживаний, несовпадение действия с внутренним развитием мысли и чувства, разнонаправленность одновременных душевных движений. XVIII век уже знал о запутанности импульсов, о существовании переживаний, кажущихся несовместимыми. Исповедь Руссо была здесь высшим достижением. И далее развитие философии Просвещения в том, что касалось сущности человека, могло идти только по пути художественному, поскольку характеристика человека в умозрительных категориях уже не могла быть достаточной. Но линия художественного психологизма, доведенная до возможного совершенства Стерном, прервалась. Литература XIX века занялась в основном человеком как субъектом и объектом социальной жизни. Т. восстановил прерванную традицию, он дал этому направлению громадное развитие и тем открыл литературу XX века.

В период ранних дневников и работы над автобиографической трилогией он со свойственной ему увлеченностью проходил как уроки «Исповедь» Руссо и романы Стерна. Однако Т. быстро ушел вперед от своих учителей.

В произведениях Т. появляется множество элементов, которые с позиции эпохи Просвещения и более поздних показались бы совершенно ненужными, поскольку они не служат специально для характеристики психической жизни. Это детали, сведения, разговоры, которым трудно найти ясную мотивировку. Непосредственный предшественник Толстого, Тургенев, в произведениях которого мотивированность, эстетическая или идейная, любого элемента — ненарушимый закон, восхищался как читатель, но негодовал как профессиональный литератор на избыток у Т. «лишнего» (о «Войне и мире»: «Как утомительно работает перед читателем одна память мелкого, случайного, ненужного». — Письмо к И. П. Борису от марта 1865 г.). «Лишнее», как и все прочее, служит Т. для решения его художественной

задачи, которую он сам определял как создание другой действительности. Многие детали нужны только для того, чтобы придать жизненность изображению.

Итак, первые произведения Т. выросли из дневниковых записей и опыта психологической прозы XVIII века.

Набросок «*История вчерашнего дня*» есть дневниковая записка, расширенная и обработанная в манере, уже складывавшейся в Дневнике, но здесь осознанной и укрепленной влиянием «Сентиментального путешествия» Стерна. (Стерна он тогда перевел для лучшего углубления в его метод.)

Подробный рассказ о том, как повествователь вошел в гостиную и вышел из нее, ехал в санях, лег спать и начал засыпать, прерывается беспрестанно рассуждениями то о женщинах, то об условностях человеческого общения, то о характере кучера и пр. Эта манера — сочетать фрагменты генерализующие, как их называл Эйхенбаум, с фрагментами детализирующими — становится навсегда важной чертой толстовских художественных композиций и приобретает разнообразные функции. Здесь она, сходно со Стерном, является средством передать свободное скольжение мысли.

*Биографическая трилогия* сохраняет многие черты дневника: подробности анализа, самообличительный пафос. Сюда уходит опыт самонаблюдения и наблюдения над окружающими, накопленный за годы работы над ранними дневниками. Герой тождествен автору не по биографии, а по психологическому опыту. Это натура Т. в разные возрастные периоды, нужная во всех подробностях, ибо цель — проследить движения души, проявления натуры, психические реакции, обусловленные возрастом и некоторыми конституционными особенностями героя. Первоначальный замысел носил название «Четыре эпохи развития» и предполагал части: *Детство, Отрочество, Юность, Молодость*. Герой не может получить цельного, завершенного характера, сама задача требует изображения становящейся, меняющейся души. И жизнь героя, Николеньки Иртеньева, не дана в последовательности развития, вся трилогия — отрывочные впечатления, как бы выхваченные памятью из прошлого и воссозданные подробно и конкретно. Николенька просыпается утром и смотрит, как его гувернер, немец Карл Иванович, ловит муху, подробно описываются переживания мальчика по этому поводу и по другим, сменяющимся в течение медленно наступающего дня. Описывается угол учебной комнаты, особенно памятный герою, поскольку там он претерпевал наказания, описывается картонный кружок, склеенный гувернером, чтобы защищать свои глаза от света.

Маленький Николенька еще не личность, отбирающая впечатления по своим законам, а открытое для впечатлений мира чувствительное существо. Мотивы, по которым память подбирает впечатления, не поддаются формулированию применительно к «Детству». Почему описание картонного кружка дает такое сильное чувство реальности и живости восстанавливаемого памятью героя мира, объяснить нельзя, это уже тайна толстовского творчества.

В «Детстве» отдана лишь весьма небольшая дань требованиям повествовательного единства: здесь проведена пунктиром, полускрыта линия драматических отношений между неродственными натурами — матерью, полной любви, веры, и легкомысленным сангвиническим отцом. Во второй, и особенно в третьей, части повествование выстраивается яснее — это история помрачения доброй души и новых, трудно достигаемых просветлений. Отчетливее мотивировки эпизодов — все впечатления служат формированию взрослеющей личности. Произведение все более входит в традиционные рамки романа воспитания. Чем ощутительнее мотивированность эпизодов, возвращение к традиции, тем меньше интереса испытывает Т. к «Четырем эпохам развития» и в конце концов бросает замысел, не описав четвертой эпохи.

В том же 1856 году, когда была закончена трилогия, Т. написал рассказ «Метель», обычно обращающий на себя мало внимания, но чрезвычайно важный. В «Метели» сохранен тот же повествователь, что и в трилогии, автобиографическое «Я». Этот бессюжетный этюд — воспоминание о незначительном, казалось бы, эпизоде — о блуждании в метель в 1854 году по дороге с Кавказа. Однако тема метели для Толстого, усвоившего во всей глубине пушкинское наследство, не могла быть решена в простом бытовом ключе. Метель, смешивающая землю и небо, послужила Т. символическим и вместе с тем реальным фоном, на котором он впервые и еще неявно начал развивать свою столь важную тему — тему смерти. В «Метели» начинает получать форму важнейшее для психической жизни самого Т. и для всего его последующего творчества впечатление от соприкосновения со смертью. Герой-повествователь блуждает ночью по степи с обозом мужиков. Чувство страха в нем мимолетно, страх смерти не осознан, однако, задремав, он видит сон — в мелких подробностях воспоминание детства: в жаркий летний день мужики вытаскивают из озера утопленника. В «Метели» положено начало изображению подсознательной деятельности. Это открытие Т. связано с обращением его к теме смерти. Он показывает, как душа, затро-

нутая страхом смерти, уходит в глубинные слои сознания, откуда поднимаются воспоминания прежних впечатлений, полученных при воздействии сходного импульса. Образы «Метели» явятся потом в «Анне Карениной», в «Хозяине и работнике», связанными с темой смерти. Так начинают накапливаться характерные для зрелого Т. метонимические символы, то есть черты реальности, выхватываемые из нее сознанием в моменты сильных потрясений и при сходных переживаниях всплывающие из памяти вновь. Такие метонимические символы характерны для всего творчества Т. в целом, разворачивающегося как единый текст в соответствии с особенностями и потребностями жизни и памяти самого Т. Вместе с тем они и механизмы их формирования изображаются Т. как черта душевной деятельности его героев.

В силу единства и органичности толстовского творческого процесса все его ранние произведения могут быть рассмотрены как подготовительные наброски к великим романам. К «Анне Карениной» ведет «Метель» и «Роман русского помещика», «Семейное счастье». Все остальное есть подготовка к «Войне и миру». И прежде всего наиболее очевидно — военные рассказы.

Военные рассказы — это этюды, задуманные или как письма («Набег»), или как корреспонденция для журнала («Рубка леса»), или как очерки для публикации в специальном военном журнале («Севастопольские рассказы»). Это особое, военное, ответвление дневниковых записей, некоторые из них велись прямо на бастионах Севастополя. Толстой здесь особенно много думает о смерти. Он наблюдает и классифицирует людей по типам храбрости, поскольку храбрость есть для него характеристика отношения к смерти, к возможности быть убитым. Наиболее любимый им тип военного — впоследствии воспетый на страницах «Войны и мира» и уже в этих этюдах занимающий центральное положение — человек без всякой рисовки и позы, без показной храбрости, для которого военное дело — образ жизни, вынужденный обстоятельствами. Этот человек, солдат или капитан, окружен своим маленьким симпатичным бытом — скромными предметами, которые благодаря повторяющимся в тексте упоминаниям становятся символами его жизнестойкости и жизненной позиции. Такова особенная курительная трубочка капитана Хлопова в «Набеге», которая в «Войне и мире» станет достоянием капитана Тушина, — символ смиренного героизма.

Военные рассказы составлены в основном из описаний обычной жизни солдат и офицеров, получающей особенный смысл в пространстве, где господствует смерть. Т. изображает потрясающие его сочетания картин мирной жизни и войны, страдания,



крови, трупов, прекрасной природы, неба и нелепых, ненужных ужасов войны, изобретенной человеком в нарушение законов природы. Но разоблачение протivoестественности войны хотя и входит в задачу военных рассказов, не слишком существенно для Т., как не существенно оно будет для «Войны и мира». Главное для него здесь — это изображение спокойного смирения солдат и офицеров перед лицом смерти. На этом же основывается изображение воюющего народа в «Войне и мире». Солдат — смиренно, с простым христианским чувством принимающий смерть или воспринимающий смерть своего товарища — наиболее выраженный религиозный образ эпохи «Войны и мира». Потом, в период депрессии и религиозного кризиса, Т. вытеснил этот образ из памяти и из своего творчества.

Среди произведений, созданных до «Войны и мира», выделяется группа, которую несколько условно можно обозначить как руссоистическую, — это «Казачки», «Три смерти», «Два гусара», «Поликушка», «Холстомер». Влияние Руссо было наиболее сильным философским влиянием в масштабах всей жизни Толстого. Как отмечают историки философии, вообще все идеи Толстого, разумеется при условии их схематизации, могут быть увязаны с концепциями Руссо. Однако соотношение сочинений Т. с идеями Просвещения, как и со всеми прочими источниками, на которые он опирался, специфично. Руссо формировал Т., но вместе с тем идеи Просвещения вошли в поле зрения Т. (как и все усвоенное им со стороны) потому, что они отвечали стремлениям его страстной субъективной натуры. Он любил, обожал простых людей не под воздействием Руссо, а по личной склонности и в силу условий воспитания. Идеологию для своего обожания он нашел у просветителей, без всякого смущения обратившись к философии более чем вековой давности.

В своем литературном руссоизме, как показал Ю. М. Лотман, Т. учитывает опыт русской литературы, ориентированной на Просвещение, прежде всего «Цыган» Пушкина, «Мцыри» и «Героя нашего времени» Лермонтова, «Тараса Бульбы» Гоголя. В руссоистских сочинениях Т. основная конструирующая схема — обычная для русской литературы: противопоставленность лжи цивилизованной жизни правде жизни естественной, природной. Впрочем, эта схема обнаруживается и далее почти во всех его произведениях.

Антураж повести «Казачки» — классический для русского руссоизма Кавказ — уже для Пушкина и Лермонтова — локус дикой свободы, где могучая природа питает вольный дух своих сынов. Героиня повести казачка Марьяна в первых редакциях —

красавица громадного роста, спокойная, самодостаточная, символ мощной природы — в поздних редакциях несколько индивидуализируется, но все равно сохраняет условность облика, проявляющуюся в отсутствии психической динамики. Герой — Оленин — покидает столицу, чтобы служить на Кавказе юнкером. Впервые увидев горы, оказавшись в казачьей станице, он чувствует влечение к природе, выражающееся сильнее всего в страсти к Марьяне. Он решает покинуть свое, высшее, сословие, остаться навсегда в станице и жениться на Марьяне, которая, как кажется, дает ему надежду на возможность брака. Казак Дед Брошка дружит с ним и забавляет его охотой, водкой и своими рассказами. Даже сама природа позволяет ему раствориться в себе, почувствовать себя ее органической частью. Выведенная из своего спокойствия и равновесия ранением казака Лукашки, прежнего своего жениха, Марьяна прогоняет от себя Оленина, он покидает станицу. Толстой разрабатывал вариант развязки, по которой Марьяна даже убивает Оленина, имеющего косвенное отношение к гибели казака. Вариант сюжета с трагической гибелью одного из «детей природы», в которой герой невольно замешан и вследствие которой обнажается его чуждость миру естественных людей, уводит Т. к лермонтовским сюжетным схемам, но Т. так и не дорабатывает развязку.

«Казачьи» в существующем виде — это текст, поспешно, по денежной необходимости, выделенный Т. для печати из массы материала, скапливавшейся десять лет. Сам автор надеялся продолжить работу и не считал опубликованный текст полным и законченным. Совокупность материалов, редакций, набросков показывает, как традиционная для русской литературы задача представить противостояние природы и культуры расшатывается под воздействием главного движущего начала повести — потока переживаний, размышлений, рассуждений героя. «Казачьи» сочетают изображение казачьей жизни, простой и красивой, с изображением душевной и умственной работы Оленина, воспроизводящей духовные искания самого Т. Эта душевная работа не связывается с традицией романтического разъедающего скепсиса, она тоже проявление жизни. И сама повесть, то есть материал «Казачьих», в целом воспринимается как проявление беспокойного, ищущего толстовского духа.

Многочисленные зарисовки природы и казачьего быта, частично сделанные с натуры на Кавказе, не всегда еще вовлечены в сферу духовной жизни, как это позже будет обязательно для описательных картин Т. Некоторые из них носят отрешенный, почти этнографический характер, некоторые ярко живописны и

вдохновлены отчасти образами казачьей разгульной вольности, созданными Гоголем в «Тарасе Бульбе». Но основные — первое описание гор и сцена одинокой охоты Оленина, когда он чувствует себя в единстве с природой, — уже вполне толстовские, то есть природа представлена в них обращенной к чувствам и духу человека, сообщающей о всеединстве мира и о том, что он, человек, есть, как это понимает Оленин, «рамка, в которой вставилась часть единого Божества» (гл. XX). Перемены, произошедшие с лесом после захода солнца, внушают Оленину чувство жуткого страха и содержат напоминание о смерти как законе природной жизни.

Умение умереть, приняв смерть как часть природного цикла, есть умение настоящих детей природы. Черкес в схватке с казаками и фазан на охоте умирают одинаково: «рванулся... и упал», «взвился... кверху и... упал». Тема смерти в «Казаках» не выделена, она получает специальное развитие в отдельном рассказе «Три смерти». Барыня умирает от чахотки, боясь и не веря в свою смерть. Ее чувства беспокойны, сознание разорвано. Тихо умирает мужик, лежа на печи в чужой избе, и перед смертью отдает другому свои ненужные уже сапоги. Новый владелец сапог срубает дерево, чтобы поставить крест на могиле мужику в сияющей светом и наполненной птичьим пением роще. Впоследствии сам Т. объяснял содержание рассказа как сугубо руссоистско-дидактическое: барыня умирает плохо, поскольку далека от природы, и живет ложью, мужик — хорошо, поскольку принадлежит природе и свьязся с круговращением жизни и смерти, дерево — прекрасно. Смерть барыни изуродована деятельностью ее разума, и не важнее ли для самого Т. это уродство, чем гармония и бессознательность естественной жизни? В эпизоде смерти барыни есть моменты, которые получают развитие в целой череде толстовских описаний смерти — наивысшее, через 25 лет, в «Смерти Ивана Ильича» (описание сильного живого тела или явлений жизни в контраст к явлениям смерти, конфликт между умирающим и живым, присутствие лжи как обычное для людей, находящихся на границе между миром живых и смертью). Т. восхищался тем, как умирает дерево, но всю жизнь обдумывал и описывал, как умирает человек, как угасает сознание.

Гершензон указывает на антиномию «разум—природа» как важнейшую для толстовского мышления вообще: «Как односторонняя, почти невольная вера в обновительную силу мысли, так и не менее одностороннее обожание природной, материальной естественности остались присущи Толстому до конца его дней».

В начале 60-х годов Т. пишет повесть «Поликушка» — о самоубийстве мужика, потерявшего деньги барыни. И сам Т., и литературные критики впоследствии отмалчивались по поводу «Поликушки». Хотя повесть написана в период отмены крепостного права, когда тема мужика была ключевой в русской литературе, она совершенно выпадает из современного ей литературного движения. В ней есть влияние «Антон Горемыки» Григоровича, то есть традиции сочувственного описания «малых сих», сложившейся в 40-е годы, но она отпадает от этой традиции, поскольку сострадание как взгляд сверху отсутствует в ней. Она написана в эпоху влияния «Записок охотника» с их поэтическими картинами природы и столь же поэтическими, как природа, образами крестьян. Но отстраненно-поэтические картины в ней отсутствуют, нет даже ни одного описания природы. Повесть далека и от традиции натуральной школы, жестоко изображающей убожество, грязь и мрак народной жизни, хотя, объективно говоря, в ней описываются убогий быт и ужасные судьбы, вполне подходящие для «физиологического очерка». Повесть совершенно толстовская, а Толстой и был и воспринимался как явление уникальное, хотя исследователи указывают массу источников, из которых он заимствовал, и образцов, которым он подражал.

В «Поликушке» описано несколько часов жизни семьи из 7 человек, живущей в углу перегородженной и перенаселенной избы. Для описания принята двойная позиция: позиция повествователя с элементом легкой сочувственной иронии, несколько стерианская по тону и мешающая иногда цельности повествования, сплетена, сращена с внутренней позицией — позицией любви-привычки к описываемому миру того, кто в нем живет. Читателю навязывается радость и даже некоторая гордость по поводу того, что Поликушка, кроме угла, владеет еще частью большой общей печи, на которой можно спать и очень тепло. Читатель чувствует ценность и важность принадлежащей жене Поликушки пары шерстяных чулок. Здесь описано розовое платье девочки, которое топорщится, будучи новым, еще не стираным, мягкость спинки младенца, ощущаемая рукой жены, веселый визг детей, бегущих босиком по снегу, позы Поликушки, изготавливающего лекарство для лошадей (которых он лечить не умеет), пытающегося извлечь каплю водки из пустой бутылки или отдыхающего после дневных трудов. Все множество деталей — это получаемые Поликушкой и его женой впечатления, общий смысл которых — покой, устроенность. Автор прямо утверждает что Бог дал Поликушке счастье, что ему было хорошо. Гибель Поликушки вызывает не социальный гнев, не протест, не желание про-

свещать народ (хотя Поликушка — пьяница, вор и шарлатан), а скорбь о том, что это существование, полное тепла, прервалось.

Итак, повесть уклонилась с литературных путей того времени под воздействием толстовской субъективности, его любви к семейности, его преклонения перед неискаженными ценностями народной жизни. В общественном плане она могла бы показаться необыкновенно ретроградной, патриархальной. Но никто не решился приложить к ней общую меру. В повести восторжествовали идея тепла человеческой жизни, способность и склонность воссоздать это тепло, столь важные для работы над «Войной и миром».

Последующая деятельность Т., вплоть до начала «Войны и мира», может показаться на поверхностный взгляд лишь все большим погружением в руссоизм. Статья «*Кому у кого учиться писать*» — по оценке Эйхенбаума — есть литературный манифест Т. Наблюдая, как крестьянские дети работают над литературными сочинениями, Т. видит действие в них творческого инстинкта. От детей, и к тому же от детей крестьянских, то есть существ максимально искренних и естественных, он получает доказательство органичности, естественности литературного творчества для человека. Обратившись к народу, Т., как эпический богатырь, напитался от него невиданными силами. Он получил новую санкцию на творчество.

В «Холстомере», как это уже бывало в XVIII веке, Т. описывает цивилизацию с условно-отстраненной позиции «простодушного». «Простодушный» здесь — лошадь, ведущая рассказ. Она не знает, что такое «мое», и изумляется тому, какое значение приобретают слова в жизни людей. Однако это только поверхность, исходная установка, не слишком существенная для результата. Забыв вскоре о необходимости разоблачать ложные ценности цивилизации устами лошади, Т. отдается творческому эксперименту, рисуя воспринятый с позиции лошади мир: это разносящийся далеко в полях звук ржания молодой кобылки, потрясающий слух молодого крестьянского конька, это красота экипажа, кучера, румяного нарядного ездока в свете специальной лошадиной эстетики, это, наконец, высшее для беговой лошади переживание — экстаз бега. Первые читатели, которым Т. отдал рукопись «Холстомера» на суд, были шокированы сценами лошадиной любви и лошадиной смерти. Завершение и печатание повести было отложено на 20 лет.

«Война и мир» медленно и постепенно, на протяжении семи лет, вырастает из тысяч страниц черновиков. Писание идет как

интуитивные поиски ситуаций, обстоятельств, персонажей, коллизий, которые соответствовали бы творческой, органической потребности автора, то есть пробуждали бы в нем животворящую писательскую силу, и вместе с тем как поиски понимания того, что совершилось в истории и описывалось в романе.

В преддверии романа Толстой начал работать над произведением о декабристах. Аристократ, участник декабрьского восстания 1825 года, прошедший сибирскую каторгу и ссылку, возвращается с семьей в Москву в 1856 году, после общего помилования всех декабристов молодым царем Александром II. Непосредственный результат этой работы — малоинтересный набросок, ни для чего потом не послуживший, но само задание — изобразить декабриста, человека, через которого прошла история, в котором она оставила наиболее очевидные следы — след 1825 года, поворот 1856 года, — указывает на идущую в Т. подготовку к «Войне и миру». Пройдя в раннем периоде творчества этап постижения человека в его возрастной эволюции, Т. теперь погружается в историю, которая для него есть существование во времени людского сообщества. Один из ранних вариантов заглавия «Войны и мира» — «Три поры» (ср. раннее заглавие автобиографической трилогии — «Четыре эпохи развития»).

В начальной фазе работы Т. мыслил описать ключевые для путей русского общества в XIX веке исторические моменты: от битв против наполеоновского нашествия в России 1812 года через восстание декабристов к 1856 году. Потом он почувствовал, что 1812 год не есть начало, что поколение, которое наиболее сильно проявляется в 1812 году, переживает пору интенсивных духовных исканий, становления, первого контакта с войной раньше, в 1805—1807 годах. «1805 год» — название первой, впервые опубликованной отдельно части романа. Следующие части включали описание отступления русской армии в Европе, сражение под Шевардином (битва с французской армией малых русских сил под командованием князя Багратиона, призванных прикрывать отступление основных частей русской армии), поражение под Аустерлицем, затем 1812 год — наступление Наполеона в России, Бородинский бой, оставление Москвы и пожар ее, партизанская война и бегство французской армии с территории России, затем 1820 год — время основания первых тайных обществ, имеющих целью нравственное оздоровление страны. Для героев романа, как и полагается в эпилоге, это период относительно бессобытийный, просто жизнь зрелых людей в счастливых семьях. Но жизнь людского сообщества не останавливается никогда, и пото-

му эпилог вместе с тем есть открытие перспективы нового подъема истории, декабрьского восстания.

В семействах у наиболее интеллектуально подвижных их членов накапливается энергия духовной деятельности, которая впоследствии обеспечит историческую динамику. Эти уходящие в историческую перспективу герои — Пьер Безухов, который на протяжении всего романа шел по пути духовных исканий, перестрадал и осознал все важнейшие события, вобрал опыт лиц авторитетных для него и погибших, Андрея Болконского и Платона Каратаева, приобщился к сути жизненности через любовь к Наташе Ростовой, и второй, мальчик-сирота Николенька Болконский, который сохраняет беспокойный интеллект умершего отца. Любя тех, кого любил его отец, он перенимает опыт и жизненную позицию Пьера, и ему суждено принять участие в будущем восстании и погибнуть. Знаками его будущей судьбы завершается и повествовательная часть романа. Это упоминание о его тонкой шее — деталь, наделенная в контексте романа символическим смыслом. Как обычно у зрелого Т., деталь накапливает смысл постепенно, так что глубина символического значения может быть оценена лишь по возвращении от конца романа к первым упоминаниям детали. В последнем описании наружности князя Андрея перед смертью отмечена его слабая детская нежная шея. Сын князя Андрея — наследник его качеств, продолжатель его миссии на земле, должен, как и Андрей, принять безвременную смерть, но эта смерть будет жертвенной. В главе об оставлении Москвы многократно упоминается тонкая шея Верещагина, персонажа, которому суждено быть растерзанным толпой, жаждущей кровавой жертвы. Тонкая шея, деталь его наружности, провоцирующая толпу на убийство, становится символом его неизбежной смерти и в конечном счете, в масштабах романа, символом жертвенной смерти. В самом конце романа описан пророческий сон Николеньки Болконского. Он видит себя с Пьером во главе войска, потом Пьер исчезает и он остается один перед лицом страшной опасности, вернее смерти, и соединяется с отцом.

Окончательное название романа в проекте договора с издателем Т. написал так: «Война и мир». Таким образом он учел различие между написанием «мир» — существование вне и помимо войны и вместе с тем жизнь, гармоническое существование, весь мир, свет, — и словом «мир» — община людей, людское сообщество. В дальнейшем этот способ написания заглавия был оставлен, и разница вскоре, после реформы орфографии, вообще была забыта. По-видимому, Т. имел в виду и максимально широкое значение слова «мир» и описывал жизнь мира в мире. Исток

вание слова «мир» в контексте литургической формулы «миром Господу помолимся» передано Толстым Наташе Ростовой: в одной из промежуточных редакций Наташа думает: «Миром значит наравне со всеми, со всем миром», в окончательном тексте: «Миром — все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братской любовью» (Зайденшпур, 1983: 54).

Мир не есть национальное целое, на протяжении романа в людское сообщество входят и французы — соединяющиеся с русскими в одно целое через посредство жалости, милосердия, через личный человеческий разговор, общий смех. Вхождение, возвращение, выход в мир — повторяющаяся сюжетная коллизия, едва ли не важнейшая в романе. Маршал Даву, известный своей нечеловеческой жестокостью, поднимает взгляд на Пьера Безухова, смотрит ему в глаза и после этого не может уже дать распоряжение о казни Пьера. «В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья» (Т. IV. Ч. 1. Гл. X). Подобно этому многие лица в романе, замкнувшиеся в жестокости, или рутине, или враждебности, или лжи, или собственном горе, или даже в смерти, открываются вдруг для чувства, соединяющего их с другими. Рождение в солдатах и партизанах жалости к бегущим и погибающим французам есть — по Толстому — главный момент второй, победной, части войны 1812 г.

Эти раскрытия-возрождения совершаются, как правило, прорывом, «вдруг», хотя возможность их иногда и накапливается постепенно. Одна из метафор этой основной коллизии, важная по важности героини, к которой она применима, Наташе Ростовой, — распахивание двери. Первое появление Наташи, еще девочки: она, распахнув дверь, врывается в гостиную, где скачуют взрослые гости. Завершает оформление метафорического смысла описание улыбки Наташи, означающей пробуждение новых сил жизни и самораскрытие навстречу Пьеру — «как отворяется заржавевшая дверь...» Но, как многие важнейшие темы и символические детали в романе, этот образ способен обернуться противоположным значением: в предсмертном сне князя Андрея медленно, насильственно открывающаяся дверь означает вхождение смерти.

Слово «мир» — ключевое для духовных исканий Пьера Безухова и меняющееся, расширяющееся для него в своих значениях. В т. II, ч. 2, в разговоре с Андреем Пьер определяет мир как огромное гармоническое целое, вечное царство правды, «огром-



ное бесчисленное количество существ, в которых проявляется Божество». Миром называется и та внутренняя свобода и счастье, которые обретает Пьер к концу романа, пройдя путь исканий и страданий.

Проследить эволюцию слова «мир» или вывести концепт из всех употреблений его невозможно. И это слово, и слово «война», и «Бог», и «свобода», и тому подобные изменчивы, текучи, поскольку живут, наполняются смыслом в высказываниях героев романа, обусловленных множеством факторов, или в словах автора-повествователя, не скрывающего своей взволнованной субъективности. Слово в «В. и м.» не диалогично (как у Достоевского, по Бахтину), но и не авторитарно, оно субъективно. В романе нет единой концепции войны. Война — зло и ложь перед лицом мирных интересов жизни. Война — хаос, когда солдаты под страшным огнем мечутся, выбирая между жизнью и смертью, война — свобода, открывающая непрестанно возможность этого основного человеческого выбора, война красива и безобразна, она возбуждает человеческие силы и дает возможность их высших проявлений, война несет оскорбление дому, земле, стране, высшим персональным ценностям, и старый князь Болконский умирает, не вынеся этого оскорбления, война — результат необъяснимых для человеческой мысли перемещений народов, война противостоит мировой гармонии — миру, и она же есть часть мира.

Сколь бы текучи и субъективны ни были значения основных слов-тем в романе, они сохраняют одно определенное свойство — обозначая жизнь, они способны обернуться обозначением смерти. Так два полюса имеет понятие любви, одно из центральных в романе. Проходя путь жизни как переживания и понимания любви, князь Андрей приходит к знанию, что любить близких, любить женщину означает жить, но расширение любви, обнимание своей любовью все большего и наконец всего (или — что то же самое в земном смысле — ничего) означает приближение смерти и смерть как полное растворение в мире через любовь.

Повествовательные периоды чередуются в «В. и м.» с рассуждениями от первого лица. Автор не заботится ни о создании иллюзии непрерывно развертывающихся событий, ни о равномерности повествования. С характерной для него смелостью он переходит от сцен с подробным диалогом частных персонажей, с мелкими, скрупулезно выписанными деталями к большим панорамам. Резкая постоянная смена планов становится здесь композиционным принципом, обуславливающим впечатление огромности масштабов и всеобъемлемости текста.

Композиция романа динамична, этот текст — не структура, а поток. В романе действуют две силы, дающие энергию движения. Во-первых, это самый ход событий, неуклонно идущих вперед. Где бы и как бы ни прерывалась повествовательная линия, она рано или поздно возобновляется в прерванном месте. Продолжающиеся линии бесконечны, смерть персонажа не обрывает их, она имеет продолжение, рождая в других или новое понимание, или новую жизненную силу, или дрящущую скорбь как новое качество продолжающейся жизни.

Вторая сила, динамизирующая повествование, — неустанное стремление автора найти смысл во всем и вывести законы бытия, восстановить правду там, где она утрачена. Все описываемое вовлечено в деятельность этого страстного интеллекта, этот поток тоже не может остановиться. (Ср. полусуточные слова Толстого в письме к А. А. Толстой: «Мир погибнет, если я останюсь».) Условный конец стремлению положен во второй части эпилога, автор подводит итог своим постижениям, гораздо более бедный, чем знания и опыты, полученные и сформулированные на протяжении всего романа. Согласно заключению, причины событий не могут быть постигнуты в их полноте, число их уходит в бесконечность, события и поступки, имеющие бесконечный ряд причин, подчинены таким образом абсолютной, непостижимой для человека необходимости. Свободная воля человека — факт человеческого сознания: человек сознает себя свободным, но живет в мире необходимости.

В романе только один герой владеет именно такой истиной — это Кутузов, мудрец старик, близко стоящий к смерти и умирающий сразу после окончания войны. Единственная задача его как полководца в Отечественной войне, по определению Толстого и его собственным высказываниям, — понимать события в их необходимости и неизбежности и не мешать им идти своим чередом. Вместе с тем даже у этого персонажа, поскольку он описан в романе во множественности своих человеческих измерений, позиция гораздо сложнее, чем то, что формулируется. Получив известие об уходе французов из Москвы, он плачет слезами счастья. Эта сцена — один из апофеозов счастья в «Войне и мире». В ее освещении за позой пассивности, за фаталистическими мыслями Кутузова яснее видится его достаточно подробно описанная в романе деятельность — поступки, решения, интриги, усилия, ведшие войну к благополучному исходу. Но вместе с тем кутузовский апофеоз счастья имеет и религиозное содержание — это счастье человека, видящего, как совершается благой замысел Творца.

Свободы как возможности выбора между добром и злом в романе не существует. Лев Шестов отмечал, что «Война и мир» написан так, как будто не было первородного греха. Место зла здесь занимает ложь как искажение реальности, как создание псевдо-реальности, миражей. Герой лжи — Наполеон, ему лишь кажется, что он руководит народами, его власть — лишь видимость, он — как ребенок, дергающий за игрушечные вожжи, приделанные внутри кареты. Все, что он говорит и делает, — ложь.

Внутренний императив героев реальности — желание добра. И про князя Андрея, и про царя Александра, и про других сказано, что они всегда хотели быть хорошими. В «В. и м.» Т. сохраняет убеждение, прежде наиболее явственно высказанное в «Казаках», что человек — часть благого Божества, то есть часть Вселенной. И подобно тому, как это испытал в «Казаках» Оленин, здесь некоторым героям дано испытать как сильнейшее переживание жизни чувство слияния со Вселенной. Это происходит с Пьером, когда он в плену созерцает ночное звездное небо, с Наташей, когда она ночью сидит на подоконнике и стремится полететь, с Петей Ростовым, когда он в ночь перед смертью слушает симфонию, музыку Вселенной, с Андреем, когда он видит небо над Аустерлицем и когда он умирает. Эти сцены, разбросанные по разным томам и частям, по содержанию и силе напряжения передаваемых чувств составляют единый ряд и обуславливают целостность романа.

Персонажи романа не суть социально-исторические типы, они изменчивы, по-человечески многообразны в своих реакциях на внешний мир. Но среди множества факторов, определяющих эти реакции, Т. учитывает и некоторые устойчивые, то, что в романе называется «породой», — черты, проявляющиеся как общее свойство семьи, имеющие разную обусловленность, иногда вырабатываемые столетиями и сохраняющиеся целым родом. Герои романа — семейства. Древняя княжеская порода Болконских имеет своими составными в мужчинах независимость, чувство чести и потребность служения Отечеству, которые могут проявиться как надменность, чудачество и честолюбие, в женщине — в княжне Марье — скрытную аскетическую религиозность древних княгинь и княжон, хранительниц христианства. Но другой княжеский род — семья Курагиных — имеет одну родовую черту — развратность, лишь отчасти обусловленную социально-историческими причинами — придворным положением рода. Животный разврат Анатоля и Элен Курагиных есть проявление физиологического и интеллектуального вырождения рода, которое в третьем — Иполите Курагине — проявляется прямым иди-

отизмом. Пьер Безухов — сын роскошного вельможи, фаворита императрицы Екатерины. Оттуда, из XVIII века, от царского фаворита, и несметные богатства, и графский титул, и необузданность страстей, большой рост, толщина и физическая мощь. Ростовы — семья московская, далекая от двора и государственной службы, недревнего рода. Черты их породы — просто семейная черта искренности, дара интуиции и доброты.

Метод описания, принятый в романе, — тот же, что и в «Поликушке»: описание объекта в освещении любви. Демократически настроенные критики обвиняли Т. в том, что он слишком любовно и с особенным знанием дела описывает аристократический быт, балы. Но с не меньшей любовью и знанием он описывает, например, лиловую собачку на кривых ножках, сопровождавшую ту партию русских пленных, в которой был Пьер. Ее цвет, ее многочисленные прозвища, манера визжать от радости, позиция хвоста при беге и движения всех четырех кривых лап описаны с несомненной любовью. Это не всегда любовь самого повествователя. В случае с собачкой описание ее заряжено чувствами Пьера, пережившего в плену кризис и поднявшегося к новому, высшему и светлейшему, чем прежде, пониманию жизни. Это не указано прямо, но вытекает из последовательности описаний обстановки, которые постепенно набирают силу и торжественность и завершаются панорамой звездного неба и бесконечной дали и уже прямо данными словами Пьера: «И все это мое, и все это во мне, и все это я!» (Гл. XIV). Подобным образом сцены охоты и завершающего охоту вечера в поместье дядюшки Ростовых даны в освещении возрастающей радости и восхищения Наташи Ростовой. Толстой не стремится смоделировать точку зрения Наташи или кого-либо еще, как это делал Пушкин и писатели-реалисты, то есть воссоздать картину так, как она могла быть увидена человеком с социально-исторической культурной и психологической позиции, свойственной данному герою, — нет. Толстой описывает объект с эпическим размахом, полнотой и всезнанием, включая в описание детали, которые никак не могли быть видены и поняты его героем, но он заряжает свое описание чувством своего героя или своей собственной страстью, когда в поле действия не оказывается никого из наиболее одаренных способностью к переживанию жизни лиц. Это чрезвычайно условный и смелый метод, синтезирующий эпическое и лирическое начала. Это специальная лирическая проза, развитие традиции страстных описаний, принадлежащей в предшествующей русской литературе прежде всего Гоголю. Уже у Гоголя страстность описания не всегда авторская, иногда часть озаряющего вещи

пламенного чувства заимствована и у героя. У Т. же вообще значительность героя, место его в романе обусловлены возможностями его зарядить описание своим переживанием жизни. В этом отношении главная героиня Наташа Ростова, одаренная особым даром интуитивно-инстинктивного понимания и силой переживания, озаряет многие наиболее яркие, светлые описания романа.

Для Пьера и Андрея происходящее есть духовный опыт, новые возможности понимания жизни. Интенсивный интеллектуализм их восприятия заряжает описания всех существенных исторических событий и обстоятельств.

Толстому было трудно описывать что-либо без этого заряда силы жизнесприятия его главных любимых героев. Так, он жаловался, что не мог описать встречу двух императоров в Тильзите и заключение мира, пока не выяснилось, что туда можно отправить по полковым делам Николая Ростова.

В центре всей этой системы озаряющих мир главных героев как нулевая точка ее находится концептуальный персонаж, простой человек, встреченный Пьером в плену, Платон Каратаев. Это идеальная фигура, не состоявшаяся как герой романа, поскольку Толстой только говорит о нем как о носителе любви к миру, но не заимствует у него энергии для своих описаний. Каратаев воспринимается Пьером как существо круглое, он во всем завершен, ровен, внепроцессуален. Он проходит в романе стороной, смерть его не описана, она не увидена Пьером, поскольку Пьер не захотел смотреть. Встреча с Платоном становится для Пьера на поверхности опытом общения с идеально добрым и естественным человеком, в глубине же — опытом соприкосновения с вечностью и смертью.

Осенью 1869 года, когда шли последние корректуры «Войны и мира», Толстой пережил кризис, «арзамасский ужас». Находясь проездом в маленьком городе Арзамасе, он испытал неожиданный приступ невыносимо тяжелых, мрачных чувств. Много лет спустя в незаконченном сочинении «Записки сумасшедшего» (1884—1903) он подробно описал этот кризис, определив его как осознание смерти и осознание жизни в ее конечности — «умирающей жизни». Арзамасский кризис был отчасти следствием подвига «Войны и мира»: огромной отдачи творческой энергии и новой ступенью в осознании открывшихся перед Толстым тайн человеческой жизни.

После «арзамасского ужаса» Толстой несколько лет восстанавливал внутреннее равновесие. Как и 10 лет назад, источники новой энергии он искал в сферах деятельности «естественного» со-

знания. Он выучил греческий язык и читал Гомера и других классиков, стремясь понять, на чем основывается всеми осознаваемая гармония человеческого существования в классической Греции. Одновременно ища и созидая, как он всегда делал, Толстой стал собирать и перерабатывать тексты для детей, составляя из них «Азбуку» (потом тексты он отделил от собственно азбуки и соединил в 4 «Русские книги для чтения»). Эти тексты призваны были обеспечить детям существование в согласии с природой и людьми и защиту души от сил хаоса. Они подбирались так, чтобы не перегрузить детский ум чем-либо, не имеющим морального или практического применения в самой простой жизни. К негодованию современников-педагогов Толстой, совершенно отвергнув естественно-научные и исторические сведения, заполняет «Русские книги» баснями, нравоучительными рассказиками, сказками, легендами. Соединяя уроки, полученные от греческих классиков, от фольклора и от русских крестьянских детей в эпоху статьи «Кому у кого учиться писать», Толстой вырабатывает стиль небывалой простоты и строгости. Для этой прозы характерны стилистическая нейтральность лексики и точность словоупотреблений, разрешение на повторы, отказ от описательности, в том числе от описания психологических состояний, непрерывное развитие действия, симметрия в соотношении эпизодов. Детские рассказы Толстого — «Кавказский пленник», «Три медведя», «Лев и собачка» и др. — образуют фундамент всей русской детской литературы и литературы для обучения русскому языку.

Однако интеллектуальное воздержание и стилистический аскетизм сокрушаются вскоре под напором главной толстовской страсти — стремления к истине, постигаемой через художественное творчество. Соблазн входит, прикрывшись видимостью стилистической простоты — через ритм и стиль прозаического отрывка Пушкина «Гости съезжались на дачу». Под этой простотой прятались изошренность и сильный художественный импульс: маленьким отрывком открывалось широкое дыхание романа. Внутренний настрой Т., прошедшего через испытание классической и фольклорной формой, совпал с гармониями зрелого Пушкина. Как и Пушкин, он в эти годы зрелости пришел к поклонению семейной идее и вместе с тем к углубленному пониманию персональности. В отрывке же задается коллизия романа — это душевные терзания женщины, взявшей на себя непосильное двойное бремя — бремя противостояния общественным моральным нормам и бремя собственной мучительной страсти. Перечтя отрывок как бы случайно в 1873 г., Толстой приступает к работе над «*Анной Карениной*».

Масштабы повествования сужены в новом романе по сравнению с «Войной и миром». Здесь взяты для описания события семейной и внутренней жизни двух людей, между собой не связанных, — Анны Карениной и Константина Левина. Но сужение масштабов означает углубление в жизнь личности и, тем самым, выход к столь глубоким проблемам бытия, что рядом с ними тема жизни народа в истории кажется некрупной. Со времен «В. и м.» преобразились основы толстовского мироощущения. Любовь к миру и переживание счастья жизни становятся второстепенными среди описываемых им теперь чувств и теряют значение творческого стимула. Если в период «В. и м.» основным, Богом, было для Толстого начало добра и любви, то теперь это начало теряет ясность, возможно, и смысл вообще и глядит зевом смерти. В душе человека, где он прежде видел частицу Бога, добро, теперь он различает какие-то внутренние силы, связанные со смертью, злом. Теперь свой анализ он направляет не на проявление жизненности, а на изображение многосложного процесса, лишь отчасти зависящего от внешних обстоятельств, который постепенно преобразует всю психическую деятельность, перерождает самую суть личности. Если в «В. и м.» герои двигались по пути обретения самих себя, освобождения своей истинной, доброй сущности от разного рода ложных наслоений и приходили в апофеозах к слиянию со вселенской любовью, то теперь путь героев терзает счастливую однонаправленность. В «А. К.» есть и светлый апофеоз — взаимное прощение и раскрытие навстречу друг другу Анны, Вронского и Каренина у постели тяжелой больной Анны в середине романа. Но это просветление, преображая героев, не защищает их ни от чего — всех троих ждет снова вражда, Каренина — возвращение к присущей ему душевной мертвенности и ложная пародийная религиозная жизнь, Анну и Вронского — разрушение страстью и в конце концов гибель. Анна приводится к ужасной смерти — самоубийству под колесами поезда, Вронский едет на войну искать смерти. Гибель этих героев — не уход, каким была смерть князя Андрея, а раздавливание жизнью как следствие жизни.

В «А. К.» в своем неизменном деле искания истины и постижения сути человека и жизни Толстой доходит до последних вопросов бытия — греха и смерти. Анна — одно из прекраснейших творений, средоточие жизни и света, ей дано пасть, совершить исконный грех прелюбодеяния. Она грешница и жертва греха. Почему грех выбрал ее? Где падение, а где естественное подчинение требованиям жизни, природы? Где, в какой момент совершается греховный выбор, и совершается ли он вообще? Где ис-

точник греха — внутри ли человеческого существа или во внеположных человеку силах? Грех неотличим от наказания, кара начинается едва ли не раньше, чем совершается падение. Где источник кары, не там ли, где источник греха? Внутри ли человека, вовне ли? Почему, за что, где смысл? В «А. К.» эти вопросы становятся вопрошаниями, которые обращает и вовне, и к себе сама героиня, создатель ее и читатель.

Вторая сюжетная линия романа образована описанием духовных поисков и терзаний другого героя — Левина (фамилия образована от имени Толстого Лев, которое приносилось им самим как «Лёв», то есть, правильнее — Лёвин). Линии внешне почти не пересекаются, сосуществование их мотивировано внутренне. В Анне и Левине одинаковы силы и напряжение переживания жизни, одинаковы искренность, прямота и бесстрашие, с которыми они задают свои вопросы, обращенные к неназываемым основным началам бытия.

Толстой передает Левину весь свой опыт, обретаемый параллельно с писанием романа, кроме опыта творчества. Роман по времени действия почти не отстаёт от времени писания, он разворачивается, последовательно воспроизводя меняющиеся идеи и настроения Толстого в 70-е годы, подсоединяя к ним опыты 60-х годов, заменяя автору дневник (дневника практически нет за период писания «А. К.»). Левин беспокойно ищет смысл человеческой жизни. Другие многочисленные персонажи романа те, к кому Левин обращается за содействием в своих исканиях, — земские деятели, интеллектуалы-ученые, помещики, государственные чиновники, бонвиваны, — все умеют заслониться от страшных вопросов. Тому служат социальные институты, обычаи, формулы, позволяющие существовать и мыслить в безопасных рамках. Все это отвергается Толстым — Левиным.

В романе постоянный внутренний конфликт Толстого — несовместимость патриархальных идеалов и беспокойной деятельности разума — становится и темой, и противоречием самого романа. Идеал семейной жизни и сельского труда осуществлен Левиным, но тем сильнее чувствует он, увидевший и осознавший смерть, невыносимый ужас существования. Как Толстой в параллельный период, он прячет от себя веревку, чтобы не повеситься. Герой мысли идет к самоубийству так же, как и героиня страсти. В конце романа автор, он же — Левин, приходит к заключению о необходимости поставить предел собственному стремлению к сути бытия, поскольку это стремление противоестественно, разрушительно для жизни. По Левину конца романа и Толстому, пишущему конец романа, жизненный инстинкт требует, чтобы



место мучительных исканий заняла простая полубессознательная вера, такая, какую имеют крестьяне, женщины.

Роман снижает для читателя тяжесть экзистенциальных вопросов, но не через слабые решения Левина, а через творческое могущество самого Толстого. Достигнувший в «А. К.» сверхъестественного мастерства, Толстой воспринимается как творец вселенной — этой своей другой действительности. И читатель в его лице находит реальный адресат для своих вопрошаний и упреков. В этом катартический эффект романа. Постоянная особенность рецепции романа во всех поколениях — негодование читателей на автора за жестокое обращение с героями. Так, например, молодой тогда еще философ Лев Шестов (позже вырастивший из творчества Толстого и Достоевского русскую ветвь экзистенциализма) за убийство Анны и моральное разрушение Вронского обвинил Толстого в отвержении добра.

Эпиграф романа — стих из Второзакония (22: 35): «Мне отмщение и аз воздам» — относится и к Творцу вселенной и, силой парадокса, который заложен в абсолютном реализме, — к самому автору. Т. чувствует ответственность за созданный мир и потому вскоре после завершения романа отвернется от него с ужасом и отвращением, как от «мерзости», будет пытаться уйти от художественного творчества и пересоздавать мир через новое религиозное учение.

То ли потому, что Толстой в период работы над «А. К.» принимал существование мистического начала, то ли в связи с тем, что он достиг совершенства творческих возможностей, но все детали, все элементы «А. К.» до такой степени взаимосвязаны и взаимообусловлены, что связи эти получают не только символический, но и даже мистический смысл.

Тема смерти и образ смерти возникают в начале романа: в момент первой встречи героини с ее будущим возлюбленным. На железной дороге приходит известие о гибели сторожа, раздавленного поездом. «Бросился!.. задавило!» — этим криком на станции, соединившим две разные версии гибели сторожа, символически обозначена неразличимость личного выбора и обреченности в судьбе героини. Страсть в самом своем начале соединяется со смертью. Смерть железнодорожного сторожа и встреча с Вронским сливаются в сознании героини и в композиции романа в единое предзнаменование. На обратном пути в вагоне Анна погружается в ощущения страсти, совпадающие с предстоящими ей предсмертными ощущениями. На промежуточной станции в метель Вронский и Анна встречаются возле вагона. Метель, железная дорога и кондуктор или кто-то, стучащий по железу, перехо-

дят в сны героев и становятся в романе символами основных начал, захватывающих и подчиняющих себе жизнь Анны.

Благодаря опыту краткой детской прозы, воздействию пушкинского импульса и в силу потребностей тем — страсти, любви, смерти, — лирических по существу, Толстой в «Анне Карениной» перешел к совершенно новым по отношению к «В. и м.» композиционным принципам. Вместо свободной эпической формы — лирического типа композиции с тонкой отделкой. Части, как сопряженные, так и удаленные друг от друга, связываются отношениями параллелизма, метафоричности, контрастной противопоставленности, общностью символов и пр. Параллель к истории любви Анны и Вронского — скачка Вронского на нежной, прелестной лошади Фру-Фру, которой Вронский небрежным случайным движением ломает хребет. Осуществление страсти описано посредством ужасной натуралистической метафоры — убийца терзает тело, лишенное им жизни. Метафора реализуется в конце: Вронский видит на станции распластанное на столе тело Анны.

Вся линия мучительной страсти Анны ненавязчиво соотносится с линией слабых и нежных, полудетских и простых переживаний Кити, соотнесено все, начиная от звучаний имени, глубокого — Анна и слабого — Кити, вплоть до платьев на балу в начале романа — черного бархата у Анны и розового тюля у Кити. Еще одна параллельная линия — тяжелая, но насыщенная смыслом и деятельностью жизнь многодетной Долли. Муж Долли и брат Анны Стива Облонский несет на себе родовые черты чувственности и жизнелюбия, и он грешит, но в отличие от Анны он ненаказуем.

Обычное орудие реализма — деталь — выступает в «А. К.» не столько как средство характеристики персонажа или обстоятельств, сколько как стимул для чувства и обозначение чувства. Выделенность детали мотивирована потребностью чувства: она вызывает его, усиливает, характеризует его и вместе с тем, объективируясь, символизирует его. Так, знаменитая повторяющаяся деталь — оттопыренные уши Каренина — отмечается сознанием Анны в силу накапливающегося в ней отвращения к Каренину и становится символом мертвенности Каренина. Вспыхивающая и гаснущая свеча становится символом жизни и смерти Анны, поскольку в более ранней сцене тени, побежавшие от вспыхнувшей и погасшей свечи, вызвали в Анне сложную гамму чувств, готовивших ее к ужасному решению. Подобное использование детали и такая соотнесенность внешнего и внутреннего характерны для современной «А. К.» лирики, для Тютчева и Фета. От

них и от «А.К.» эти принципы наследуются Анненским и Ахматовой. Вообще, «Анна Каренина» в отличие от «Войны и мира», образующего отдельную вселенную, принадлежит текстуальному континууму русской литературы. Она продолжает Пушкина, взаимодействует с Тютчевым и продолжается в лирике и лирической прозе XX века. «Доктор Живаго» Пастернака с его железнодорожной ездой, метелями, с его героями, совместившими и перемешавшими в себе функции толстовских персонажей, осуществляется вполне только в сосуществовании с «Анной Карениной».

Итак, Толстой — Левин почувствовал необходимость остановиться в своих поисках смысла жизни, Толстой — Левин захотел стать на почву простой народной веры, поняв, что вера и есть смысл жизни. Но здесь разошлись пути Левина и Толстого. Толстой нес на себе ответственность за судьбу мира, а полубессознательная вера не могла быть проповедуема, и он преобразовал ее в рационалистическое религиозное учение.

Путь к вере и результат, достигнутый Толстым, были описаны в трактате «Исповедь» (1879—1882), кладущем начало писаниям нового типа, проповедническо-публицистическим. Первая половина трактата отчасти представляет собой конспект линии Левина из романа как описание движения к тупику, к полной невозможности жить из-за непонимания смысла жизни. Затем путь от сомнений перед иррациональностью веры через преодоление ее разумом к ясности, к мысли, что жизнь персональная получает смысл через соотнесенность с общей жизнью, а эта соотнесенность достигается через добро и любовь. Свой экзистенциальный ужас Толстой признал следствием своей плохой, эгоистической, греховной жизни и с тех пор жил, пытаясь исправить себя и других, как пророк и исповедник новой веры.

«Исповедь», как и последующие трактаты, написана Толстым в манере выработанной уже для авторских рассуждений в «Войне и мире». Господствующая здесь субъективная убеждающая интонация определяется прежде всего обилием разного типа повторов — словесных, синтаксических, в особенности — анафорами и пр. В среднюю часть трактата внесен, вместе с большой цитатой, торжественный ритм ветхозаветной книги Екклесиаста.

Основной момент в деле создания нового учения, оказавший определяющее воздействие на все позднее литературное творчество Толстого, — чтение Священного Писания, работа с евангельскими текстами, перевод и комментирование их. Толстой, как и всегда, отказывается здесь от коллективного опыта, читает Евангелие глазами первохристианина. Он отказывается от традиций

интерпретации Евангелия, накопленных за века существования Церкви, от всех средств приспособления Священного Писания к потребностям исторического бытия.

Настоящая цель человека для него, как и для первохристиан, только одна — спасение для вечной жизни, достигаемое внутренним преображением, выполнением заповедей, освобождением от мирского бремени. Раннехристианский эсхатологизм Толстой синтезирует с никогда не покидающими его просветительскими идеями. Вечная жизнь понимается как вечное бытие природы, человечества. Он отвергает в христианстве все, что не проверяется разумом: догматы, таинства, все учение о боговоплощении, о воскресении мертвых, веру в чудеса. По-прежнему, как в эпоху рассказа «Три смерти», он сближает в своих представлениях Бога с естественным природным началом: мужик для него ближе, чем все прочие, к Богу и к спасению.

Публицистические трактаты Толстого, как ни мало он стремился к этому, непосредственно связаны с его художественным творчеством и сохраняют высокий художественный интерес. Во многих из них идеи и поучения организуются вокруг автобиографической линии — рассказа о том, как автор искал излагаемую нравственную истину. Эта нравственная автобиография наполнена событиями внутренней борьбы, как жизнеописание первохристиан, она включает падения и просветления, искушения покоем и благополучием, усыпляющие совесть, и приливы совестливости, разрушающие возможность спокойного существования. Автор то поддается слабости, привычкам и отводит глаза от картин зла или от нравственных истин, погружается в удовольствия обеда за чистой скатертью с лакеями и восемью блюдами, то, встряхнув сон души, казнит себя, и терзает, и обращает свой взор на муки народа и на аскетический смысл евангельского учения. Гордость добродетели, тщеславие гонятся за автором и настигают в виде суетных мыслей в моменты благотворительности, отменяя смысл его добрых дел, и он казнит себя и за них.

Наиболее сильный из публицистических текстов Т. — трактат «*Так что же нам делать?*» (1882—1884). Это, кроме картин нищеты и убожества людей в низших слоях общества, беспрестанное самонаблюдение, обычное для всего толстовского творчества со времен юношеского дневника, но теперь сопровождаемое особенно сильным самобичеванием, изобличением своей мерзости и общей греховности своего класса.

Продолжение и высшее развитие этого направления трактатов и всей обличительной и самообличительной линии в творчестве Толстого — роман «*Воскресение*». Он был закончен в декаб-

ре 1899 года и по общему ощущению и по существу соответствовал времени появления — окончанию века. Тональность романа задана эпиграфами из Евангелия — стихами, призывающими ко взаимному прощению и возбраняющими суд человека над человеком. Разрешение всего романного напряжения в самом конце — чтение героем Евангелия. Увидев на протяжении романа мир, лежащий во зле, он впервые ясно воспринимает смысл евангельских заповедей и приходит к осознанию, что только выполнением их может быть пресечен процесс нарастания зла.

Понятие «воскресение» поддается применительно к роману множественному истолкованию. Полемически по отношению к церковному вероучению Толстой понимает под воскресением только нравственное преобразование человека. Основной для конструкции романа момент воскресения-озарения дан в завязке сюжета. Князь Нехлюдов, сытый барин, является в суд, где он должен выполнить скучные, формальные для него обязанности судебного заседателя. Вдруг он узнает в подсудимой горничную своих тетушек Катюшу Маслову, которую когда-то в юности он соблазнил и бросил. Теперь она, жалкая проститутка, судится за не совершенное ею убийство. Муки совести преобразуют его, он вступает в новый для себя мир человеческого страдания, посещает тюрьмы, казенные учреждения, где хлопочет о пересмотре дела, сопровождает этап на каторгу. Сюжет исчерпывается, когда герой добивается помилования для Масловой и она прощается с ним, сняв с него обещание жениться на ней.

Под воскресением здесь может подразумеваться также и заключающее роман принятие героем Евангелия, и нравственное возрождение к концу романа героини, Катюши Масловой, которая после многих лет страдания и озлобления возвращается к добру благодаря любви к ней народника Симонсона. Но роман не есть описание нравственного пути героев. Как автор «В.», Толстой придерживался идеи о текущести человека, то есть неравенства человека самому себе в каждый данный момент, изменчивости его в зависимости от разнообразных сложных воздействий. Такого подхода требовала центральная для романа евангельская идея неподсудности человека человеку. Многие изображаемые Толстым заключенные — люди, пусть и совершившие преступления, к моменту суда и наказания уже прошли через раскаяние, изменились, пережили просветление и подверглись наказанию, будучи уже, по сути, невиновными. Знаменитый толстовский психологический анализ, исходивший из соотношения константных и меняющихся черт личности, здесь оказался не нужен. Центральный герой почти совсем лишен облика, он не меняется

в своей целостности, а, подобно евангельским персонажам, испытывает мгновенные озарения под воздействием впечатлений извне.

Весь роман построен на приеме, излюбленном просветителями и уже не раз применявшемся Т., — все видится как бы впервые, вне привычек и условностей, и наново проверяется разумом и идеей добра. Почти с самого начала, еще не обратившись к Писанию, Нехлюдов видит мир в лучах совести, и противоестественность, безобразие общественно-государственного устройства обнажается перед ним. Чтение Евангелия в конце — только окончательное выражение, словесное воплощение тех истин, которые он чувствует уже в начале. Таким образом, «В.», которое по конструкции прежде всего кажется романом Просвещения, есть в действительности роман толстовства, то есть передает тот синтез просветительства с Евангелием, который был осуществлен Толстым.

Роман представляет собой последовательность довольно равномерно сменяющихся эпизодов, наблюдений, характеристик, часто соотнесенных друг с другом по контрасту: душевный комфорт и мелкие обыденные интересы судей противопоставлены преступному содержанию суда, роскошный обед у генерала — камере, где задыхаются заключенные. Эпизоды содержат мало действия и сводятся в основном к портретам, делаемым с помощью нескольких сильных штрихов-деталей. Портретов множество, это и кроткие, невинно страдающие и вообще страдающие, независимые от вины, и те, кто ответствен за зло — люди государства, и революционеры, решившиеся пойти против государства. Они часто прекрасны, полны любви и самоотвержения, но жертвы их не несут добра, поскольку злом лишь умножается зло.

Из всего множества образов выделены в конце и возведены в ранг символических два — умирающий в озлоблении молодой прекрасный человек, революционер, и другой, странный оборванный старик, признаваемый сумасшедшим, который называет власть имущих «войском антихристовым» и повторяет в своей проповеди идеи эпитафии. Первый — символ неудавшегося служения, непринятой жертвы. Лицо его после смерти «страшно прекрасно», как лицо павшего ангела. Второй — крестьянский пророк, воплощение народа, знающего правду. Этот старик, возможно, соотнесен автором с самим собой, автопортрет, вписанный в общую картину русской жизни. Сложная тема «сумасшествия» как знания правды в мире безумцев и как невозможности примириться с жизнью (см. «Записки сумасшедшего») стала автобиографической для Толстого среди прочего и в связи с неосу-

щественным намерением властей изолировать его, признав психически больным. Главное в «Воскресении» — голос совести, правда, разоблачение зла.

Три года спустя Т. начинает рассказ «*Божеское и человеческое*», законченный уже в эпоху революции 1905 года. Здесь воспроизведена заключительная ситуация «Воскресения»: юноша революционер и старик, ищущий истинную веру. Но теперь старик является только свидетелем, настоящий герой — революционер, перед казнью читающий Евангелие, проникнувшийся евангельской истиной, идущий на смерть с лицом светлого ангела. Жертва его принята, он — зерно, упавшее в землю. Здесь, в отличие от «Воскресения» и в соответствии с народными рассказами, Евангелие вводится в ткань текста и центром всего становится евангельская истина.

Народные рассказы Толстого — особая, довольно обширная литература, призванная вытеснить то, чем народ действительно пользовался для чтения и развлечения: авантюрные романы, скабрзные новеллы и пр. Все это Толстой считал не только вредным народу, но и чуждым ему, и хотел создать произведения, и питающие народ, и соответствующие ему по духу. Он не стал стилизоваться под народный язык и не воспользовался фольклором, а нашел те звенья, которые были общими в народных текстах с евангельскими и — шире — библейскими, и на их основе создал свою прозу. Это некоторые библейские фигуры и интонации, например параллелизмы или распространенный в Евангелии, в молитвенных текстах и в народных пословицах интонационный рисунок — фразы из двух (иногда трех) соразмерных или соотнесенных друг с другом частей с полукаденцией в середине. Например, «Где любовь, там и Бог» — название рассказа. Или прямое вхождение в действие, как в притче и сказке, лишнее деталей, описаний, которые могли бы конкретизировать время и пространство и тем самым сужали бы значение текста: «Жил в городе сапожник Мартын Авдеич» или «Приехала из города старшая сестра к младшей в деревню» — таковы вводные временные и пространственные определения в рассказах Т. Сюжеты и темы для рассказов Т. заимствовал в основном в Писании, в древних патетиках, житиях, реже — в народных религиозных легендах. Высокие темы и легендарные мотивы срачиваются с картинами простой повседневной жизни: ангел работает подмастерьем у сапожника («Чем люди живы»), башкир Ильяс повторяет судьбу Иова — теряет богатства, но, в отличие от ветхозаветного патриарха, он не ропщет на Бога, а радуется освобождению («Ильяс»). Собственно, действие происходит в бытовой обстановке бедной

деревни или в городских подвалах бедняков, где, по убеждению Т., люди наиболее доступны моральному просветлению и где сильнее всего присутствие Христа.

Роль этой своеобразной прозы в нравственном воспитании народа трудно определить, сторонники толстовского учения опирались на нее, как, впрочем, и на трактаты. Несомненно ее огромное воздействие на русскую литературу второй половины XIX века; через посредство рассказов Солженицына на все так называемое «деревенское» направление и от него, а также и непосредственно — на новейшую прозу, стремящуюся к синтезу бытового и религиозно-философского начал.

Толстой написал несколько пьес для постановки в народном театре. Среди них выделилась по своему значению и вошла в мировой театральный репертуар одна — *«Власть тьмы»*. Как и большинство народных рассказов и трактатов Толстого, драму предваряет евангельский текст — здесь это заповедь о прелюбодеянии. Темы пьесы — нарастание зла: совершенный грех влечет за собою все новые грехи и преступления. Последовательность влекущихся друг за другом ужасных преступлений, совершаемых в крестьянской семье, создает сильное напряженное действие пьесы. Как в трагедии, напряжение разрешается катарсисом: в конце преступный мужик Никита приносит всенародное покаяние. Раскаяние Никиты имеет сложную мотивировку вовсе не моралистического свойства: животная натура Никиты постепенно изнемогает под грузом все новых преступлений, он чувствует все возрастающее томление и скуку, которые созревают в конце концов в непреодолимую жажду смерти. Смерть в последний момент заменяется покаянием. Таков путь греха, повторяющийся в диком, зверском варианте путь, пройденный Анной Карениной,

Русская деревня здесь представлена натуралистически — в пьянстве, безверии, разврате. Толстой не щадит своей любви к простому народу и демонстрирует полную осведомленность о жестокой деревне конца века. Лишь персонажи второстепенные — смиренные свидетели темных событий в доме Никиты — пьяница-работник и девочка Анюта — выписаны в манере, напоминающей *«Поликушку»*. В пьесу включен персонаж, соответствующий канонам народных рассказов, — отец Никиты, косноязычный бедняк, всегда помнящий о Христе. Но этот святой старичок почти не участвует в действии, поскольку его проповедничество мало совмещается с психологической сложностью в разработке прочих персонажей.



До конца жизни Т. оставался на высоте творческих возможностей, достигнутых в «Анне Карениной», и продолжал дело «Анны Карениной» — исследование посредством реалистического творчества сути жизни в ее соотношении со смертью. Хотя многое в поздних повестях согласовывалось с содержанием учения, но само по себе продолжение творчества свидетельствует о том, что для Т. учение не было исчерпывающим ответом на экзистенциальные вопросы. По-видимому, в своих исканиях истины он вообще не мог удовлетвориться констатацией идеи, даже священной для него, но должен был продолжать создание художественных образов, способных к саморазвитию.

Едва ли не единственный случай неудачи, то есть создания персонажей, которые не получают возможности для саморазвития по присущим им законам, а совершают действия по воле увлеченного своими идеями и настроениями автора, — «Крейцера соната» (1887—1889). Тема тягости семейного сосуществования, намеченная в «Анне Карениной» в описании идиллии Кити и Левина, получает здесь экстремальное развитие. Повесть достигла всемирной славы благодаря смелому подходу Толстого, уже получившего европейский авторитет, к общепринятому вопросу брака и шокирующему разрешению этого вопроса. «Крейцера соната» построена как исповедь человека, убившего свою жену из ревности и от избытка накопившейся во время брака ненависти. Исповедь его — демонстрация и обоснование этой ненависти. Обоснование поступков и настроение убийцы при исповеди, произносимой много времени спустя после событий, довольно искусственно воспроизводит аффекты, предшествующие убийству и его за собой повлекшие. Над всеми художественными задачами здесь возобладало собственное тогдашнее настроение Толстого, которому он дал непосредственно излиться в послесловии к повести — специальном трактате против любви и брака.

Совершенно другая смелая метаморфоза идей «Анны Карениной», свидетельствующая о внутренней свободе Толстого, произведена в пьесе «Живой труп» (1900). Персонажи здесь как бы заимствованы из романа. Главный герой Федя Протасов — это вариант Стивы Облонского, но еще более симпатичный, еще более слабый и грешный — пьющий, бросивший семью и проводящий жизнь в кутежах с цыганами. Добродетельная жена — вариант Долли — незаметно для себя полюбила своего старого друга, вполне добродетельного, но жестоко наделенного фамилией Каренин. Чтобы освободиться от жены и не мешать ее счастью, Федя симулирует самоубийство. Потом, когда дело вскры-

вается и начинается судебный процесс по обвинению жены, он совершает реальное самоубийство. Оправдание Феди в пьесе этическое — в его смирении и доброте и эстетическое — в его любви к цыганке Маше и к цыганским песням. (Толстой презирает Стиву Облонского за любовь к француженке, воплощению искусственности, но Федя любит дочь «естественного» народа.) Пение создает в пьесе общий фон задушевности, капризной изменчивости свободного чувства. Главное оправдание Феди — в невозможности принять обыденную жизнь, в способности освободиться от нее, пусть уходом в кутеж или смерть.

Все лучшие произведения позднего периода, как и это, посвящены одной теме, персонально важнейшей для Толстого, — теме личного освобождения, ухода, преображения, спасения от смерти как бессмыслицы.

«Смерть Ивана Ильича» (1882—1886) — единственное в своем роде в мировой литературе описание перехода от обыденной автоматизированной жизни к ощущениям постепенно нарастающей болезни, к переживанию предсмертного состояния и самого момента смерти. Повествование идет от изображения мертвого тела с внешней позиции людей, не желающих помнить о смерти, через несколько ироническое описание карьеры и семейной жизни Ивана Ильича — совершенно заурядных, и постепенно все больше сосредоточивается на внутренней позиции Ивана Ильича. Все сходится для него в переживание боли и ощущение черного мешка, в который его запихивают. Внешняя жизнь, не совмещаясь с миром чувств умирающего, демонстрирует ему свою лживую сущность, он сам начинает осознавать ложность прожитой жизни, в эти мгновения незадолго до смерти все преображается внутри него — он видит свет в конце мешка, страх и смерть исчезают. Толстой знает, что это все почувствовал Иван Ильич перед смертью, но потому ли, что он отрекся от своей ложной жизни или потому, что гимназистик-сын, рыдая, поцеловал ему руку и он пожалел его, или таково вообще переживание агонии, не знает ни Иван Ильич, ни Толстой.

Подробное описание предсмертных часов дано еще и в повести «Хозяин и работник» (1894—1895), это смерть от замерзания в метель (род смерти, о котором Т. думал 40 лет назад, в эпоху «Метели»). Здесь нет черного мешка, страданий, вместо них — впечатления от белизны снега, дыхания лошади, предсмертные сны. Страх смерти оказывается страхом одиночества, и хозяин освобождается и от него, и от жизни, отогревая своим телом замерзающего работника. Он, хозяин, освобождается от интересов

прежнего стяжательского существования, чувствует радость и умиление.

Освобождению, но не как предсмертному моменту, а как сознательному делу жизни, посвящены многие произведения Т. с житейными мотивами. Повесть «*Отец Сергей*», писавшаяся в 90-е годы, разрабатывает в патериковых формах тему, часто автобиографическую для Т.: борьбы с собой во имя освобождения от земной тщеты. Аристократ, князь, ушедший в монастырь, побеждает похоть, отрубает себе палец, борясь с соблазном, но обольщается славой подвижника, целителя, погружается в грех тщеславия и оказывается беззащитен для похоти, он покидает монастырь и нищим странником уходит в Сибирь. Там он становится работником у богатого мужика, и на этом повесть обрывается, она не может быть закончена, поскольку, пока отец Сергей жив, он остается доступен рефлексии и греху.

Недоступны греху, по Толстому, лишь бессознательные праведники, не знающие и не думающие о своей праведности, не заботящиеся о спасении, какова смиренная Пашенька, над которой отец Сергей, еще будучи ребенком, издевался вместе с другими детьми. Таким образом Толстой в который раз за свою жизнь обрушивается с гонениями на беспокойное сознание и ищет освобождения от него. Вершинное достижение этого поиска — рассказ 1905 года «*Алеша Горшок*» о безгласном кротком человеке, который на все улыбается, молится только сердцем и умирает спокойно, лишь удивившись чему-то. Здесь связывается старая христианская традиция житейного прославления смиренных, кротких и юродивых и новое направление в литературе XX века, открывающее высокую человечность в убогих, лишенных разума.

Последняя большая художественная работа Толстого, повесть «*Хаджи-Мурат*» (1896—1905), — это, по видимости, уход его от мотивов и приемов позднего периода и обретение идеалов там, где он их искал в молодости, — в руссоистическом пространстве русской литературы, среди естественных людей Кавказа. Толстой забывает здесь даже и об Евангелии: герой его — мусульманин. Но Хаджи-Мурат не совсем то «дитя природы», какими были герои руссоистических повестей. Толстой сравнил его с репьем, мощным одиноким сорняком, выросшим не там и не так, как другие цветы, а возле самой дороги, где его переезжает колесо. Хаджи-Мурат не имеет гармонической среды, где бы шла правильная естественная и присущая ему жизнь. Вся благородная естественность, вся природная сила сосредоточена только в нем самом. Он перебегает от своего жестокого кровного врага Шами-

ля, вождя горцев, к русским, которые чужды ему своими дурными обычаями, от них он пытается бежать в горы, чтобы спасти семью от рук Шамиля, но русские догоняют его и убивают. Он не применяется к обстоятельствам, действия его противоречат житейскому здравому смыслу и не достигают цели, но они совершенно оправданы и восславлены в повести, поскольку естественны, импульсивны, вызваны абсолютной внутренней необходимостью. Он живет верным себе и умирает, сопротивляясь до последнего мгновения.

Вероятно, посредством этой повести Толстой искал внутреннего равновесия, цельности и для самого себя. Это прославление естественных порывов он создал в едва ли не самую мучительную эпоху своей жизни, когда конфликт его с семьей, средой, с самим собой достиг высшей степени. Он до конца верил в естественность, природность и силу своего нравственного инстинкта, чувства истины. И ждал, чтобы этот инстинкт, это чувство оказали свое последнее действие.

В начале 1910 года Толстой получил письмо от некоего студента, который уговаривал его вырваться наконец из пут ложной жизни, осуществить освобождение, многократно и с такой силой им самим описанное. Он отвечал студенту: «Сделать это можно и должно только тогда, когда это будет необходимо не для предполагаемых внешних целей, а для удовлетворения внутреннего требования духа, когда оставаться в прежнем положении станет так же нравственно невозможно, как физически невозможно не кашлять, когда нет дыхания. И к такому положению я близок и с каждым днем становлюсь ближе и ближе» (17 февраля 1910 г.).

