

РУССКАЯ КЛАССИКА

Исследования и материалы

Выпуск 5

ВОЕННЫЕ РАЗСКАЗЫ

ГРАФА

Л. Н. ТОЛСТАГО.

—
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

=
1856.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Лев Толстой и время



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2010

УДК 321.161.1 09–3+925
ББК 83–3 (2 Рос – Рус)
Л34

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Проект № 09-04-14012г

Редакторы:
Э.М. Жиликова, д-р филол. наук,
И.Ф. Гнюсова, канд. филол. наук

Л34 **Лев Толстой** и время: Сб. статей / Ред. Э.М. Жиликова, И.Ф. Гнюсова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. – 286 с. – (Русская классика: Исследования и материалы; Вып. 5).

ISBN 978-5-7511-1938-6

Пятый выпуск сборника, посвященный изучению творчества Л.Н. Толстого, продолжает публикацию циклов научных статей о классиках русской литературы. Читателю предлагаются исследования творчества великого русского писателя, рассмотренного в разных контекстах – историко-литературном, типологическом, нравственно-этическом, эстетическом. Сборник включает в себя статьи, подготовленные учеными Сибири (Томска, Новосибирска, Барнаула, Кемерово, Красноярска, Омска), научными сотрудниками Государственного музея-заповедника Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», исследователями из Казани, Белгорода, Москвы, а также США, Франции, Кувейта.

Для научных работников, преподавателей вузов и школ, аспирантов и всех интересующихся отечественной словесностью.

УДК 321.161.1 09–3+925
ББК 83–3 (2 Рос – Рус)

ISBN 978–5–7511–1938–6

© Томский государственный университет, 2010

Памяти
Фаины Зиновьевны Кануновой
и
Георгия Васильевича Краснова

Сибирская «прописка» Л.Н. Толстого

Материалом для сборника «Лев Толстой и время» послужили доклады, прочитанные на Международной научной конференции «Наследие Л.Н. Толстого в контексте современного гуманитарного знания», которая проходила в Научной библиотеке Томского государственного университета 10–12 сентября 2009 года.

Проведение толстовской конференции именно в Томске имеет глубокие основания. Прежде всего, это факт интереса великого писателя к Сибири, о чем свидетельствует его переписка с профессорами Томского университета и технологического института – И.А. Малиновским, В.Н. Джонсом, с учителем томской гимназии П.А. Буткеевым, просветителем и издателем П.И. Макушиным. Томск при жизни Л.Н. Толстого был не просто губернским центром Сибири, куда входило 7 уездов, – это был первый и единственный за Уралом университетский город. Европейски образованная профессура и демократически настроенное студенчество Императорского университета (открытого в 1888 году) и технологического института, целый ряд газет, среди которых знаменитая «Сибирская газета» П.И. Макушина, ученые-просветители Г.Н. Потанин, Н.М. Ядринцев, А.В. Адрианов – все они формировались под мощным влиянием Толстого, книги которого находили в томской среде самую чуткую и благодарную аудиторию.

Имя Толстого, как Достоевского и Некрасова, не сходило со страниц томских газет и представляло угрозу официальной власти. В высшей степени показательны документы, хранящиеся в Государственном архиве Томской области. В связи с болезнью, а потом кончиною великого писателя в Томск последовали циркуляры с грифом «секретно» за подписью председателя Совета Министерства внутренних дел П.А. Столыпина о недопущении противоправительственных выступлений, демонстраций, резолюций и об установлении «за устроителями и присутствующими на панихидах неослабного наблюдения»¹. И если в телеграммах из Новониколаевска, Барнаула, Бийска сообщалось губернатору, что «собрание прошло совершенно спокойно»², «гражданских панихид и собраний памяти почившего писателя не было»³, что «день 7 сего ноября в городе Бийске прошел благополучно»⁴, то университетский Томск ответил на смерть Толстого митингами, демонстрацией, требова-

нием отменить все увеселительные мероприятия, занятия в гимназиях и даже торговлю в киосках.

В архиве Томской области хранятся документы о событиях тех дней. В том числе на бланках «Рапорт Томского полицмейстера» от 8 ноября 1810 года сообщается: «По полученным мною агентурным сведениям, студенты Томского технологического института, собравшись в воскресенье 7 ноября в 2 часа дня на разрешенную администрацией института сходку, решили почтить память умершего графа Толстого прекращением занятий в течение 3 дней! Выйдя из здания института в значительном количестве (человек около 500), студенты с пением «Вечная память» прошли к Императорскому Томскому университету <...>. Несколько человек студентов-технологов и универсантов делали попытки закрыть представление в местных электротеатрах, но попытки эти не увенчались успехом благодаря принятым мерам чинами полиции»⁵.

Знаменательным представляется факт, что в мужской томской гимназии в самом начале 1900-х годов учился будущий секретарь Л.Н. Толстого Валентин Федорович Булгаков (в 1904 году он был гимназистом 7 класса). Из переписки Булгакова с Антонином Петровичем Абрамовым⁶ известно, что В.Ф. Булгаков родился в Кузнецке (Кузбасс), время обучения в Томске стало началом его творческого пути: «Кончая гимназию, я изучал этнографию и фольклор Сибири под руководством Г.Н. Потанина», «в студенческие годы состоял председателем Сибирского землячества», «интересовался научными трудами замечательного сибирского деятеля и публициста Н.М. Ядринцева». В Томске началось его общение с деятелями сибирской культуры – писателем Н.И. Наумовым, поэтом И.И. Тачаловым, художником Г.И. Гуркиным; здесь, в «Сибирской жизни», была напечатана статья Булгакова о венчании Ф.М. Достоевского в Богородской церкви Кузнецка в 1857 году.

С томской юности началась любовь Булгакова к Толстому. Спустя много десятилетий, в 1957 году, Булгаков напишет Абрамову: «Жизнь <...> моя очень сложна, но все же я остаюсь около кумира моих молодых лет Л.Н. Толстого». Так, в последние годы вблизи Толстого оказался человек, хорошо знающий Сибирь, ее историю и культуру, влюбленный и преданный ей. В августе 1957 года Булгаков писал: «Связь моя с родиной – Сибирью, Кузнецком, Томском – глубока и порвется только с моей смертью».

Сам Толстой, как видно из его произведений, в определенном смысле воспринимал Сибирь как мифогенную территорию. Именно в Сибири начинается путь духовного возрождения его героев – например, в «Отце Сергии», «Воскресении». Работа над «Посмертными записками старца Федора Кузмича», закончившего земной путь и похороненного в Том-

ске, возможно, явилась не только фактом творчества, осознания пути национального героя от греховной жизни к воскресению, но прологом собственного ухода писателя из Ясной Поляны.

Важнейшим свидетельством связи имени Толстого с Томским государственным университетом стала судьба наследия писателя в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. В.А. Жданов, заведовавший Рукописным отделом Музея Л.Н. Толстого в момент начала войны и назначенный ответственным за эвакуацию рукописей писателя в тыл, писал в статье «Рукописи Л.Н. Толстого» («Яснополянский сборник» 1968 года): «Время возьмет свое, и не все гости Ясной Поляны будут вспоминать о том, что пережила она. Но история должна все сохранить, ничто не забудется...».

Не забудется ни в Ясной Поляне, ни в Томске, как сохраняли бесценное наследие Толстого. Об этой эпопее рассказал В.А. Жданов в статье, опубликованной в журнале «Москва» (№12 за 1966 год)⁷. Вот несколько выдержек из нее.

«Эвакуация была поручена мне. Полномочия подписали вице-президент Академии наук О.Ю. Шмидт и нарком просвещения В.П. Потемкин. <...> «Груз» направлялся в Томск, под покровительство Томского университета. Стараясь сохранять секретность – в дорожных документах было глухо указано: разные книги. За этим таились весь Толстой, весь Пушкин, весь Горький!».

Отметим, что как только в университете стало известно о том, что архивные документы придут на хранение в Томск, по университету был издан лаконичный, не терпящий отлагательства приказ № 258/с от 4 августа 1941 года. Приказ начинается словами: «Для размещения рукописных фондов директору Научной библиотеки тов. А.Е. Абрамовичу <...> подготовить к 5.8.41 г. помещение, освободив для этой цели кабинет директора и вспомогательное помещение абонемента». Начальнику стройсектора инженеру А.Я. Понеделкову предписывалось к 7.8.41 г. установить решетки в окнах помещений, предоставляемых для хранения рукописных фондов. Приказ был подписан заместителем ректора ТГУ профессором В.Н. Кессенихом. Отдав приказ, В.Н. Кессених ушел на фронт.

«Выезд был назначен на 18 июля <1941г.>, – продолжает В.А. Жданов. – Утром 5 августа мы прочитали на здании вокзала, к которому подъезжали: «Томск I». <...>

Ректору университета Я.Д. Горлачеву я передал послание от Академии наук и Наркомпроса. Нам отвели две комнаты на первом этаже Научной библиотеки университета.

Рано утром подъехали повозки, запряженные низенькими сибирскими лошадами; приехал ректор с револьвером на поясе. Это была единственная наша охрана.

В библиотеке в первой комнате поместили Толстого, во второй – Пушкина и Горького. Университет принял горячее участие в устройстве наших фондов. В первые же дни были удовлетворены наши просьбы: в большие окна вставлены железные решетки и глухие ставни, помещены занавески, дверь обита железом, ввинчены петли для пломб. Внесли ящики с песком и лопаты, огнетушители. Несколько месяцев спустя в каморку, предоставленную мне для жилья в доме доцента Р.П. Бережкова, был даже проведен телефон – это в те месяцы, когда не хватало аппаратов для эвакуированных заводов и учреждений.

В ноябре прибыли в Томск вагоны с грузом из Ясной Поляны. Толстовскую комнату забили до отказа яснополянскими ящиками. Едва поместился в ней рабочий стол. Поместили в ящики всю библиотеку, письменный стол, личные вещи Толстого, картины без рам (рамы остались на своих местах). Вместо разрешенных 13 ящиков погрузили 80!

С какой благодарностью к судьбе мы входили в комнату с нашими фондами, где в грубо сколоченных ящиках и домашних сундуках было укрыто от разрушения все самое ценное из Ясной Поляны и из Москвы, над которой тоже нависла угроза.

Томск вправе гордиться миссией, выпавшей на его долю. Факт пребывания там архивных и музейных фондов должен быть отмечен в истории города и университета.

В начале 1943 года получили из Москвы только что изданную книгу «Ясная Поляна» (составители С.А. Толстая-Есенина, Э.Е. Зайденшнур и Е.Н. Чеботаревская), посвященную «Тулякам-героям, защитникам древнего города и национальной культуры, тем, чья воля и труд помогли воссозданию Ясной Поляны». По причинам вполне понятным не была упомянута роль Томска в сохранении ценностей Ясной Поляны, но те, кто в этом городе знал тайну научной библиотеки, с особым чувством читали сборник⁸.

Несколькими месяцами позднее привез в Томск Севастопольскую картинную галерею ее директор Михаил Павлович Крошицкий. <...> Ему пришлось в осажденном городе собирать у населения доски и разнообразную тару, сбить наспех ящики, свернуть экспозицию, добиться транспорта, и все это в тяжелые дни обороны. В политуправлении Черноморского флота Крошицкому разрешили погрузить ящики на военное судно. М.П. Крошицкий взял под свое наблюдение картины яснополянского музея. Производились контрольные вскрытия ящиков, велась профилактика. Планово вскрывали для контроля и ящики с рукописями.

Дважды приезжал специалист по архивам, сотрудник Пушкинского дома Л.Б. Модзалевский. В летнее время бытовые вещи просушивали на солнце, как обычно делают рачительные хозяйки. Во дворе библиотеки появились шубы, различная шерстяная одежда. Бросалась в глаза широкополая шляпа Горького, запечатленная на многих фотографиях. Занятые своим делом прохожие не обращали внимания на хозяйственную суету, а как бы они взволновались, если бы узнали, что висит на привычных в быту веревках...

Апрель 1945. Нам прислали из института административно-технического сотрудника, снабдили на всякий случай огромной суммой денег и, главное, прикомандировали отряд автоматчиков. Утро отъезда. Солнце. Радость во всем мире и в нашем скромном коллективе. Подали не конский обоз, как в 41 году, а машины.

Два вагона (один московский, другой яснополянский) запломбированы, в третьем поместились мы с охраной. Снова, как четыре года назад, устроились на ящиках. Странно было находиться в вагоне посреди города, на знакомой улице, без признаков железнодорожной обстановки (подъездной путь построили во время войны, и мы в те годы внесли в это дело свою лепту). Не утерпел, отправился в город, чтобы в последний раз пройтись по улицам, с которыми успел сродниться <...>».

Рассказанное В.А. Ждановым не требует комментария, стоит только добавить, что хранение бесценного «груза» в Научной библиотеке ТГУ оставалось величайшей государственной тайной и двадцать лет спустя.

В военные годы в стенах Томского университета продолжалось научное исследование творчества Л.Н. Толстого. 17 февраля 1943 года на заседании ученого совета университета состоялась защита диссертации В.А. Жданова на тему «Творческая история «Анны Карениной». От замысла к сюжету». Напечатанный на газетной бумаге экземпляр этой диссертации хранится в фондах Научной библиотеки под шифром 297872. На этом же заседании была защищена диссертация томского ученого А.А. Касаткиной (матери известного современного литературоведа В.Н. Касаткиной-Аношкиной) на тему: «Военные оды Г.Р. Державина». Так в годы войны Томск кровно сблизился с Москвой и Ясной Поляной на поприще научной деятельности, которая продолжала пульсировать в тылу.

* * *

Сегодня томская филология сохраняет лучшие традиции. На протяжении нескольких десятилетий филологический факультет Томского государственного университета считается одним из ведущих научных центров Сибири и России, осуществляет координирование филологиче-

ской науки в Сибири через систему научных конференций, посвященных проблемам метода и жанра, регионального развития, творчеству В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя; через аспирантуру и ученый совет по защита кандидатских и докторских диссертаций. Эта огромная работа стала возможной благодаря усилиям выдающихся ученых-энтузиастов – Ф.З. Кануновой, Н.Н. Киселева, А.С. Янушкевича.

Следует отметить значение начатой по инициативе и под руководством профессора Ф.З. Кануновой многолетней работы по изучению материалов библиотеки В.А. Жуковского, которая хранится в фондах Научной библиотеки наряду с библиотеками Строгановых, А.В. Никитенко и целого ряда выдающихся ученых и деятелей русской культуры. Изучение библиотеки Жуковского способствовало формированию научной школы, что позволило подготовить издание Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского в 20 томах (под руководством профессора А.С. Янушкевича). Это, в свою очередь, дало возможность для более глубокого осмысления проблем поэтики, литературных традиций, философии, эстетики и теории литературы. Свидетельство тому – научные труды Ф.З. Кануновой.

Глубоко проанализировав нравственно-философскую и религиозную концепцию Жуковского, Фаина Зиновьевна в своих статьях, комментариях, монографиях раскрыла живую преемственность традиций Жуковского в творчестве русских писателей второй половины XIX века, в частности Л.Н. Толстого, в его восприятии философии Ж.-Ж. Руссо, в трактовке наполеонизма, в содержании и поэтике психологической прозы. Изучение наследия Жуковского в контексте русской культуры оказалось перспективным в исследовании важнейших закономерностей творчества Толстого.

На кафедре русской и зарубежной литературы за последние 15 лет защищено 7 диссертаций, посвященных Л.Н. Толстому (И. Салмановой, И. Юртаевой, И. Шияновой, Н. Кирсанова, О. Пановой, Е. Васильевой, И. Гнусовой). Проведенная конференция, материалы которой представлены в книге, актуализировала проблемы изучения творчества великого писателя – его философии, эстетики, жанровой динамики, поэтики – в контексте русской и мировой культуры. Предлагаемый сборник статей, как и конференция, проникнут чувством глубокого уважения и благодарной памятью подвижникам культуры – музейным работникам, библиотекарям, ученым – всем тем, кто сохранил национальное сокровище – наследие великого писателя.

И.Ф. Гнусова, Э.М. Жиликова

Примечания

¹ ГАТО. Ф.3. Оп. 13. Д. 1856. Л. 10–11.

² Там же. Л. 46.

³ Там же. Л. 50.

⁴ Там же. Л. 54.

⁵ Там же. Л. 20.

⁶ Автографы писем В.Ф. Булгакова к А.П. Абрамову хранились в личном архиве доцента Томского государственного университета Е.А. Макаровой, во время конференции 2009 года они переданы в дар музею-усадьбе Л.Н. Толстого «Ясная Поляна».

⁷ Жданов В.А. Москва – Ясная Поляна – Томск // Москва. 1966. № 12. С. 168–189.

⁸ На подаренном экземпляре – надпись: «Вере Николаевне Наумовой-Широких от Государственного Музея Л.Н. Толстого. С. Толстая-Есенина. 23 февр. 1943».

Лев Толстой и русская литература

В.И. Габдуллина, С.В. Кулешова

Притчевое начало в художественной структуре произведений Л. Толстого: от ранних рассказов к романам

В литературоведении сложилось устойчивое представление о том, что обращение к жанру притчи характерно для творчества Л.Н. Толстого 1880–1900 гг.¹ Как замечает С.С. Аверинцев, поздний Л.Н. Толстой предпринял попытку «подчинить прозу законам притчи»². Однако нельзя не заметить, что притчеобразность была присуща творческой манере писателя начиная с самых первых его повестей и рассказов, что обусловлено ранним осознанием своей миссии духовного наставничества и поисками адекватных художественных форм, соответствующих задачам, которые ставил перед собой начинающий автор.

Судя по дневнику Толстого, впервые мысль о создании нового религиозного учения возникла у него в середине 1850-х гг. В 1855 году молодой Л. Толстой записывает в своем дневнике: «Нынче я причащался. Вчера разговор о божественном и вере навел меня на великую громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта – основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле. <...> Действовать *сознательно* к соединению людей с религией, вот основание мысли, которая, надеюсь, увлечет меня»³ (Курсив автора. – В.Г.). Толстой в это время активно читает жития святых и Библию, что не могло не повлиять на формирование поэтики его произведений, в которых писатель стремился проповедовать свои взгляды, еще не отлившиеся в четкие формы вероучения.

Новое религиозное учение Толстого, которое было оформлено в трактатах 1880-х гг., подспудно вызревало в его сознании, воплощаясь в художественных образах в произведениях 1850–1860-х гг. Художественная литература стала для писателя полем приложения деятельной любви к людям. В дневнике 1855 года Толстой формулирует для себя цель: «Добро, которое я могу сделать своими сочиненьями» (47, 60).

Истоки обращения Л. Толстого к притчевой форме повествования обнаруживаются уже в раннем творчестве писателя и, очевидно, связаны с его программой нравственного самоусовершенствования. Размыш-

ляя о своем назначении, Толстой делает запись в дневнике 2 декабря 1853 года: «Есть два желания, исполнение которых может составить истинное счастье человека, – быть полезным и иметь спокойную совесть» (46, 207). Понятие «пользы» молодой Толстой связывает с «полезным» (нравственным) содержанием не только практической, но и литературной деятельности. Об этом он также рассуждал на страницах дневника: «Я решился... писать теперь небольшие рассказы, настолько короткие, чтобы я сразу мог обдумать их ... высокого и полезного содержания...» (46, 207). Судя по этой записи, молодой писатель ориентируется в своих жанровых поисках на традиционную форму притчи, дающую «внутри житейского смысла... высокое видение мирового порядка»⁴.

К приведенной выше дневниковой записи примыкает заметка о ряде новых замыслов: «Я был в нерешительности насчет выбора из четырех мыслей рассказов. 1) «Дневник кавказского офицера», 2) «Казачья поэма», 3) Венгерка⁵, 4) «Пропавший человек»...» (46, 207). О намерении связать новые замыслы с притчевой формой повествования свидетельствуют дальнейшие размышления писателя о «пользе» литературы, которые особенно настойчиво и часто повторяются в его дневнике в эти дни. Молодой писатель недоумевает: «...как могли мы до такой степени утратить понятие о единственной цели литературы – нравственной, что заговорите теперь о необходимости нравоучения в литературе, никто не поймет вас», – и предлагает: «А право, не худо бы, как в баснях, при каждом литературном сочинении писать нравоучение – цель его» (46, 213). Толстой планирует «издавать журнал, целью которого было бы единственно распространение полезных (моральных) сочинений. В который бы принимались сочинения только с условием, чтобы при них было нравоучение» (46, 214). Задавшись целью придать литературе нравственно-дидактическое содержание, начинающий писатель вносит исправления в свои «Правила и предположения» (декабрь 1853 – январь 1854). В разделе «Правила литературные» он еще раз отмечает, что «цель всякого сочинения должна быть польза – добродетель», то есть посредством сочинения должны формироваться нравственные качества. Как видим, в представлении Л. Толстого «дидактическая» функция художественного произведения совпадает с рецептивной компетенцией притчeveго дискурса, которая заключается в извлечении читателем нравственных уроков из содержания притчи. Конкретизируя цель литературы, Толстой ставит перед собой ряд задач («предположений»), главные из которых – «издавать нравственный журнал», «составить религиозное руководство простому народу в проповедях»⁶, «написать общие правила жизни», «писать мелкие полезные рассказы»⁷ (46, 221).

Таким образом, уже в конце 1853 года формируется «зерно» будущих религиозно-философских сочинений Толстого, а также намечается «проповеднический», «учительный» характер его творчества. В эпоху пересмотра своих взглядов на искусство Толстой с иронией писал о начале своего пути в литературу: «Я наивно воображал, что я – поэт, художник и могу учить всех, сам не зная, чему учу. Я так и делал» (23, 8). После выхода «Исповеди» и ряда публицистических статей и теоретических трактатов 1880-х гг., когда писатель сформулировал для себя, «в чем же его вера», он уже сознательно обращается к учительству, что обусловило усилившийся интерес писателя к притчеобразному повествованию⁸. Черты притчевого нарратива как одного из жанров «учительной» литературы, характерные для малой прозы Толстого 1880 – 1900-х гг., обнаруживаются в повествовательной структуре рассказов и повестей 1850-х – нач. 1860-х гг. во время «бессознательного учительства», а также в романах «Война и мир» и «Анна Каренина» (окончание работы над которым совпало с обдумыванием и началом создания «Исповеди») и в его последнем романе «Воскресение».

В рассказе «Набег», замысел которого относится к концу 1853 года, притчевая дуалистичность картины мира связана с этико-философской позицией автора, противопоставляющего хаосу войны гармонию природного универсума: «Неужели тесно жить людям в этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных? Все недоброе в сердце человека должно бы, кажется, исчезнуть в прикосновении с природой – этим непосредственным выражением красоты и добра»⁹ (3, 29). Таким образом, намечается оппозиция: несовершенство людей / совершенство природы, – в которой место Бога как высшего судии и духовного регламентатора занимает Природа; при этом Бог и Природа – понятия одного ряда, не вступающие в антиномичные отношения, поэтому для выявления этико-философской позиции автора важны оба компонента, как природный, так и евангельский. Притчеобразность повествования создается за счет евангельского подтекста, актуализирующего в читательском восприятии духовное содержание рассказа.

Так, в связи с образом поручика Розенкранца возникает аллюзия на евангельскую притчу о добром самарянине (Лк. 10: 31–35). Розенкранц спас раненого чеченца, который «семь недель после этого жил у поручика, и поручик лечил его, ухаживал, как за ближайшим другом, и, когда тот вылечился, с подарками отпустил»¹⁰ (3, 23). Напускные чувства «ненависти, мести и презрения к роду человеческому», которыми так кичился Розенкранц в армейской среде, уступают место евангельской

заповеди: «Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас» (Мф. 5: 44). «Притчевый» план в структуре образа прапорщика Аланина, насыщенной библейской символикой, возникает в эпизоде разграбления аула: «Между ними [казаками] слышалось что-то похожее на плач ребенка и слова: «Э, не руби ... стой ... увидят ... Нож есть, Евстигнейч?.. Давай нож» <...> Но в то же самое время <...> вдруг выбежал из-за угла хорошенький прапорщик и, махая руками, бросился к казакам. «Не трогайте, не бейте его!» – кричал он детским голосом. Увидев офицера, казаки расступились и выпустили из рук белого козленка <...> «Я думал, что это они ребенка хотят убить», – сказал он, робко улыбаясь» (3, 35). «Белый козленок» ассоциируется с ветхозаветным символом искупительной жертвы, коррелируя с образом приносимого в жертву ребенка (Исаака и младенца Христа). Мотив «детскости», который сопровождает образ Аланина в ходе всего повествования, репрезентирован и в данном эпизоде¹¹, придавая ему символическое значение: Аланин становится безвинной жертвой бессмысленной войны. В этом контексте дважды повторенные слова капитана Хлопова «Так богу угодно» наводят на мысль о том, что смерть Аланина – это своего рода искупительная жертва за грабительский набег. Таким образом, прочтение авторского подтекста, наполненного евангельскими аллюзиями и содержащего явно выраженную назидательную интенцию (притчевый императив), позволяет интерпретировать рассказ о рядовом эпизоде кавказской войны как «авторскую притчу» о бессмысленности всякой войны вообще.

Притчевое начало ярко обозначилось в таких ранних произведениях Толстого, как нравственно-философский триптих «Три смерти» и повесть «Казаки», в которых автор сталкивает изображение «сущего» с «должным», противопоставляя порокам дворянской жизни реалистически изображенный, но идеализированный в соответствии с авторскими представлениями народный мир. Проповедь положительного идеала, заключенного в патриархальной, природной жизни народа, облечена в ранних произведениях Толстого в иносказательную форму. Дидактизм звучит ненавязчиво, но, тем не менее, притчевость обнаруживает себя в метафоризации, аллегорике и параллелизме повествовательной структуры, где житейское становится иллюстрацией духовного. Несмотря на то что уже в рассказе «Три смерти» Толстой вступает в спор с христианской идеей бессмертия души, противопоставляя ей своеобразную пантеистическую трактовку жизни и смерти, в своих ранних произведениях писатель опирается на библейскую (чаще всего ветхозаветную) образность. В «Казаках», например, явно звучат мотивы, заимствованные из Книги Бытия (мотив Эдема в описании казачьей станицы) и

«Песни песней» царя Соломона (в изображении свидания Оленина и Марьяны в винограднике)¹².

Рассказ «Три смерти» и повесть «Казаки» в организации сюжета тяготеют к притче-параболе, повествование в которой движется как бы по кривой (параболе): рассказ отрывается от современного автору мира и привычной обстановки, создается некий идеальный вариант разрешения проблемы, а дальше, двигаясь, словно по кривой, опять возвращается к своему предмету и дает его философско-этическое истолкование, составляющее основу нравовучения¹³.

На следующем этапе творчества, когда писатель обратился к созданию крупных эпических форм, его интерес к притче, казалось бы, ослабевает. Полемика вокруг жанровой природы «Войны и мира», заданная самим автором, определившим свое сочинение как «книгу»¹⁴, продолжается по сей день. Представляет интерес одна из современных достаточно парадоксальных трактовок жанровой природы толстовского произведения, предложенная историком литературы Е.Н. Цимбаевой, состоящая в утверждении, что «перед читателем не обычный роман, а скорее некая притча»¹⁵. Притчевость художественного мира романа Толстого Е.Н. Цимбаева видит в том, что «высокореалистичные, психологически убедительные персонажи помещены, в сущности, в псевдоисторическое пространство»¹⁶, что придает тексту иносказательный характер. По мысли исследователя, «время совершило то, чего не совершил Толстой: оно исключило исторические детали из характеристики образов «Войны и мира», сделало их незаметными и неважными для читателей, раскрыло в образах их внеисторичную – «вечную» – значимость»¹⁷.

Автор указанной статьи не уточняет, в чем конкретно проявляется притчевое начало в художественной системе романа, называя крупное эпическое полотно притчей, одной из жанровых примет которой, как известно, является краткость формы. Не вдаваясь в проблему исторической достоверности, которая интересует преимущественно исследователя-историка, в пользу указанной версии жанровой трактовки романа Толстого можно привести и другие доводы, основанные на анализе художественной структуры текста Толстого. Прежде всего, необходимо заметить, что история интересовала автора «Войны и мира» как материал для объяснения современности. То есть в сюжетно-композиционной структуре романа наблюдается принцип параболы. Движение от настоящего к прошлому, представляемому автором как некий идеал, с которым сверяется настоящее, нашло отражение в динамической поэтике «Войны и мира». В своем произведении Л. Толстой дает ответ на самые животрепещущие вопросы пореформенного времени, как общие, так и

частные: о судьбе крестьянства, о взаимоотношениях между помещиками и крестьянами, об отношении к правительственным реформам, о роли личности в истории, о направлении духовных исканий дворянского героя, о женской эмансипации и др. Ответы на эти вопросы читатель должен был найти в результате знакомства с жизнью людей другой – героической – эпохи, где все эти вопросы прошли свою проверку.

Тем не менее очевидно, что притчей назвать произведение Толстого нельзя, так как притчевое начало включено в него как *один из* жанрообразующих элементов, которые автор использует при создании некоего универсального жанра. В «Войне и мире» Л.Н. Толстой воплотил свои представления о мироздании, о вселенной, о законах, которые руководят бытием человека в историческом движении, связанных, по его мнению, с «мыслью народной», так как народ приобщен к истине, бессознательно живя в единстве с окружающей его природой, которая является воплощением гармонии мира. Можно предположить, что, называя свое произведение *книгой*¹⁸, Толстой тем самым соотносил его с Вечной Книгой – Библией, обладающей синтетической жанровой природой. В Библии притча бытует не самостоятельно, а внутри большого текста. В «Войне и мире» наблюдаются притчеобразные вкрапления в текст, которыми отмечены важные поворотные моменты повествования. Так же как притчи в тексте Библии, эти эпизоды обладают глубинным метафорическим содержанием, выводящим повествование на метафизический уровень и освещающим события «вечным» светом. В силу своей яркой образности эти эпизоды, как и евангельские притчи, обладают особым нравственно-эмоциональным воздействием на читателей и поэтому надолго запечатлеваются в памяти. К такого рода притчеобразным вкраплениям вполне можно отнести эпизоды, вошедшие в сознание многих поколений читателей как «небо над Аустерлицем» и «встреча с дубом», в которых как бы совершается прорыв из мира людей в мир вечной, живущей по своим законам природы и приобщение к этим законам, которые затем осмысливаются героем и применяются им в его жизненной практике¹⁹.

Притчевое начало прочитывается в построении сюжетных линий романа, в первую очередь, в истории Андрея Болконского, который движется в своем развитии по траектории, подчеркнутой в евангельской притче о блудном сыне. На первом витке пути героя явственно проступают черты архетипического сюжета: уход из дома – искушение (в романе – слабой) – прозрение на пороге смерти (в притче: «был мертв и ожил») – возвращение к семейным ценностям. Второй виток духовных исканий героя завершается прозрением истины и духовным воскресением накануне смерти, которая изображается как переход к иной, вечной, жизни.

Мир романа включает два плана изображения, которые условно можно обозначить как план персонажный и план авторский. Первый план наполнен жизнью персонажей, среди которых как вымышленные, так и исторические личности. Второй план представляет собой осмысление изображаемых событий с позиции историософской концепции автора, для которого нарисованная им картина жизни эпохи войны с Наполеоном становится материалом для постижения законов мировой истории и духовных основ бытия. Очевидно, что историософский план романа имел для автора первостепенное значение, показателем чего является эпилог «Войны и мира», состоящий из двух частей, первая из которых посвящена завершению сюжетных линий романа, а вторая, собственно, и подводит итог всему произведению – в ней излагается система историко-философских воззрений автора, риторика которых включает элементы назидания и поучения.

Современная писателю критика с неприятием отнеслась к содержащимся в эпилоге и во всем романе философским рассуждениям автора, о чем свидетельствует сам Л. Толстой в записной книжке 1870 года (запись от 2 февраля). Примечательно, что об этом он пишет в форме притчи или басни, которая близка к жанру параболы со снятым назиданием. Вначале Толстой приводит мнение критики о своем романе: «Я слышу критиков: «Катанье на святках, атака Багратиона, охота, обед, пляска – это хорошо; но его историческая теория, философия – плохо, ни вкуса, ни радости»». Затем следует собственно притча как ответ критикам: «Один повар готовил обед. Нечистоты, кости, кровь он бросал и выливал на двор. Собаки стояли у двери кухни и бросались на то, что бросал повар. Когда он убил курицу, теленка и выбросил кровь и кишки, когда он бросил кости, собаки были довольны и говорили: он хорошо готовил обед. Он хороший повар. Но когда повар стал чистить яйца, каштаны, артишоки и выбрасывать скорлупу на двор, собаки бросились, понюхали и отвернули носы и сказали: прежде он хорошо готовил обед, а теперь испортился, он дурной повар. Но повар продолжал готовить обед, и обед съели те, для которых он был приготовлен» (48, 343). Прозрачная аллегория сочиненной Толстым притчи, уподобляющей критиков собакам, неспособным оценить изысканное кушанье, приготовленное поваром, отсылает к словам Христа о тех, кто «видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют» (Мф. 13: 13).

Как видим, в работе над крупным эпическим полотном «Войны и мира» автор творчески использует возможности притчевого повествования, находя способы его включения в сюжетную конструкцию своего произведения. Писатель не только и не столько использует готовые притчевые нарративы, сколько стремится к созданию собственных на

основе усвоенного им из Евангелия и учительной литературы опыта притчевого повествования. Притчеобразность играет важную роль в организации материала, его художественной подаче, что в еще большей степени проявится при написании романа «Анна Каренина», который создавался в эпоху напряженных этико-религиозных исканий писателя, отразившихся в особой насыщенности романа евангельскими мотивами.

Роман «Анна Каренина» неоднократно рассматривался исследователями с точки зрения творческого усвоения автором агиографических традиций²⁰. Вместе с тем в этом романе сильна и притчевая струя. Если в сюжетной линии Анны Карениной наблюдается переосмысление автором архетипа евангельской блудницы и сюжетов житий святых мучениц, то в истории Константина Левина следует в первую очередь отметить влияние евангельской притчи о блудном сыне. Сюжетная схема притчи в тексте Толстого претерпевает определенную трансформацию. По замечанию В.И. Тюпы, «притча не предполагает внутренне свободного, игрового, переиначивающего отношения к сообщаемому», поэтому у авторской интерпретации притчи есть определенные границы, заданные жанровой природой притчи, ограничивающей «внутреннюю активность адресата»²¹. Однако писатель, обращаясь к евангельской притче с целью использовать ее нравственный потенциал, из адресата превращается в соавтора, создавая на основе архетипического мотива свой алломотив. В истории Левина евангельский сюжет переосмыслен в соответствии с авторской идеей богоискательства. Живя в своем родовом гнезде и оставаясь верным дому своего отца, герой находится в поисках Дома духовного. Духовные искания Левина, по Толстому, – закономерное состояние современного человека, находящегося в поисках веры. Пройдя свой путь сомнений, герой возвращается в Дом Отца в момент духовного прозрения, поняв, что «он жил (не сознавая того) теми духовными истинами, которые он всосал с молоком, а думал, не только не признавая этих истин, но старательно обходя их» (19, 379). Слова толстовского героя, подводящего итог своим духовным блужданиям: «Я освободился от обмана, я узнал хозяина» (19, 378), – отсылают к эпизоду «возвращения» в притче о блудном сыне.

«Исповедь» Л. Толстого, которая по времени создания непосредственно примыкает к роману «Анна Каренина», дает ключ к истолкованию сюжета романа как художественной интерпретации философской притчи, названной автором «Исповеди» восточной басней, «про путника, застигнутого в степи разъяренным зверем», прыгнувшего в поисках спасения в бездонный колодец, на дне которого – дракон, готовый пожрать его. Несчастному путнику, чтобы не погибнуть, приходится висеть над бездной, держась за ветви дикого куста, корни которого подта-

чивают две мыши – черная и белая (день и ночь). Притча содержит прозрачную аллгорию человеческой жизни, итогом которой является неотвратимая смерть. «И это не басня, – пишет автор, – а это истинная, неоспоримая и всякому понятная правда» (23, 14) .

Описывая посредством восточной басни свое собственное духовное состояние, автор рассуждает о возможных четырех выходах из него, которые он видит для людей своего круга. «Первый выход есть выход неведения. Он состоит в том, чтобы не знать, не понимать того, что жизнь есть зло и бессмыслица. <...> Второй выход – это выход эпикурейства. Он состоит в том, чтобы, зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть, не смотреть ни на дракона, ни на мышей, а лизать мед [стекающий с веток куста] самым лучшим образом <...>. Третий выход есть выход силы и энергии. Он состоит в том, чтобы, поняв, что жизнь есть зло и бессмыслица, уничтожить ее <...>, благо есть средства: петля на шею, вода, нож, чтоб им проткнуть сердце, поезда на железных дорогах. <...>. Четвертый выход есть выход слабости. Он состоит в том, чтобы, понимая зло и бессмысленность жизни, продолжать тянуть ее, зная вперед, что ничего из нее выйти не может. Люди этого разбора знают, что смерть лучше жизни, но, не имея сил поступить разумно – поскорее кончить обман и убить себя, чего-то как будто ждут» (23, 27-29).

Нетрудно заметить, что в романе «Анна Каренина» изображены эти четыре типа отношения людей к жизни. К первому типу принадлежит Алексей Вронский. В «Исповеди» Толстой пишет о людях этого типа: «Они не видят ни дракона, ожидающего их, ни мышей, подтачивающих кусты, за которые они держатся, и лижут капли меду. Но они лижут эти капли меда только до времени: что-нибудь обратит их внимание на дракона и мышей, и – конец их лизанью» (23, 27). Самоубийство Анны изменило Вронского, открыв ему весь ужас и бессмысленность жизни. Выход эпикурейства проповедует в романе Стива Облонский. О людях этого типа автор «Исповеди» замечает: «Условия, в которых они находятся, делают то, что благ у них больше, чем зол, а нравственная тупость дает им возможность забывать, что выгода их положения случайна...» (23, 128). «Выход силы и энергии» выбирает для себя Анна. Толстой явно намекает на свою героиню, когда пишет в «Исповеди» о «поездах на железных дорогах» как средстве уничтожить зло и бессмыслицу жизни. Однако, по мысли автора, только четвертый выход, который, на первый взгляд, представляется «выходом слабости», ведет к постижению смысла человеческого бытия через приобщение к интуитивной житейской мудрости массы. Это путь, который проходит в романе Константин Левин.

Таким образом, «Исповедь» можно рассматривать как автокомментарий к роману, позволяющий судить, что в основе «Анны Карениной» лежит притчевый нарратив, развернутый в романную форму. Писатель вынес притчу за рамки повествования, что сделало неявной связь содержания романа с историей «путника, застигнутого в пути разъяренным зверем», выявляющуюся только путем сопоставительного анализа эпизода из «Исповеди» с жизненными выборами героев романа.

Последний свой роман Толстой открывает притчеобразным вступлением о весне в городе, которое задает идею романа: нравственное воскресение героев стало возможным благодаря неистребимости в человеке природного начала, несмотря на все уродующие влияния испорченного цивилизацией общества. Образ *забиваемой камнями земли* из вступления коррелирует с одним из эпитафий к роману (*Иоанн. Гл. VIII. Ст. 7. ...кто из вас без греха, первый брось на нее камень*), являясь, таким образом, притчевым аналогом героини – Катюши Масловой. Название романа – «Воскресение», четыре эпитафия из Евангелия, притчеобразное вступление – все это создает установку на «вычитывание» содержащегося в романе духовного подтекста, который постоянно присутствует в авторских комментариях и явственно звучит в последней главе романа в эпизоде чтения Нехлюдовым наставлений из Навроной проповеди.

Как замечает В.Г. Одинокоев по поводу позднего творчества Л.Н. Толстого, писатель «охотно пользовался притчевыми формами и другими художественными условностями»²², создавая оригинальную поэтическую систему. Начало формирования этой системы, как показал представленный в статье анализ дневниковых записей, рассказов и повестей Л. Толстого 1850-х гг., относится к началу творческого пути писателя. Проявляющееся в различных формах притчевое начало необходимо рассматривать как важнейший элемент поэтики, дающий ключ к интерпретации ранних произведений Л. Толстого и трех его романов с учетом того духовного содержания, которое было заложено в них автором.

Примечания

¹ См. об этом: *Одинокоев В.Г.* Религиозно-этические проблемы в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого // *Русская литература и религия*. Новосибирск, 1987. С. 95–152; *Николаева Е.В.* Художественный мир Льва Толстого. 1880–1900-е годы. М., 2000; *Мельникова С.В.* Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002; *Краснов А.Г.* Притча в русской и западноевропейской литературе XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. С. 125–135.

² *Аверинцев С.С.* Притча // *Литературный энциклопедический словарь*. М., 1987. С. 305.

³ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.; Л., 1928–1958. Т. 47. С. 37–38. Далее все сноски в статьях сборника, кроме специально оговоренных, даются по этому изданию с указанием в круглых скобках тома и страницы.

⁴ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 161.

⁵ Замысел не осуществлен.

⁶ От замысла написать материалистическое Евангелие эту запись отделяет 6 лет: «... пришла мне мысль написать материалистическое Евангелие, жизнь Христа материалиста» (48, 30).

⁷ Судя по всему, «общие правила жизни» и «мелкие полезные рассказы» ориентированы на жанровые приметы библейской заповеди и притчи.

⁸ По наблюдению В.И. Тюпы, в притче «коммуникативная компетенция говорящего состоит в наличии у него убеждения, организующего дискурс такого рода» (Тюпа В.И. Грани и границы притчи // Традиции и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 382).

⁹ Нетрудно заметить, что в этом рассуждении автора рассказа «Набег» уже сформулирована идея, которая развернется в символическую картину духовного обновления Андрея Болконского под впечатлением от высокого неба над полем Аустерлицкого сражения.

¹⁰ Ср. «Самарянин <...> перевязал ему раны, возливая масло и вино; и, посадив его на своего осла, привез его в гостиницу и позаботился о нем; а на другое утро, отъезжая, вынул два динария, дал содержателю гостиницы и сказал ему: позаботься о нем; и если удержишь что более, я, когда возвращусь, отдам тебе» (Лк. 10:34–35).

¹¹ Мотив «детскости» вводится при описании внешности Аланина: «хорошенький», «детский голос», «робкая» улыбка.

¹² См. об этом: Габдуллина В.И., Голосовская М.С. Природные локусы в повести Л.Н. Толстого «Казак»: текст и контекст // Филологический анализ текста: Сб. науч. ст. Вып. VI. Барнаул, 2007. С. 15–25.

¹³ По определению Д. Мережковского, «притча-парабола – как бы перекинутая сходящая на берег – из того мира в этот, из вечности во время <...> Притча – подобие, соответствие, согласие, созвучие, символ – симфония, того, что у нас есть, с тем, что у «них». Тот мир отвечает этому, как звенящей на лютне струне отвечает немая струна» (Афоризмы. ру. Лучшие авторы рунета: <http://www.apophisms.ru> (дата обращения: 01.09. 2009)).

¹⁴ См. полемику вокруг «Войны и мира» в кн.: Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике. Л., 1989.

¹⁵ Цимбаева Е. Исторический контекст в художественном образе (Дворянское общество в романе «Война и мир») // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 206.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 208.

¹⁸ Предисловие к «Войне и миру» автор озаглавил: «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»» (16, 7–16).

¹⁹ Помимо этих эпизодов можно отметить и другие, тяготеющие к притчеобразности. Более того, как считает Е.В. Николаева, в романе «Война и мир» впервые появляется «настоящая притча в ее классическом понимании», под которой исследовательница имеет в виду «два эпизода романа, связанные с Каратаевым: его рассказ о невинно пострадавшем купце и сон, который видит Пьер после смерти Платона» (Николаева Е.В. Указ. соч. С. 216).

²⁰ См.: Гродецкая А.Г. Ответы предания: жития святых в духовных поисках Л. Толстого. М., 2000; Тарасов А. «Путаница понятий» и «свет любви» в нравственных исканиях Константина Левина // Лит. учеба. 1996. № 1. С. 128–146; Тарасов А. Является ли праведницей Анна Каренина? // Литература в школе. 2001. № 3. С. 2–6.

²¹ Тюпа В.И. Грани и границы притчи // Традиции и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 382.

²² Одинокое В.Г. Указ. соч. С. 147.

В.К. Васильев

**К описанию архетипического сюжета о «добрых» и «злых женах»
в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»¹**

Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей»

«Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды» (12, 165). Так Толстой представляет читателю меру, которой он выверяет поступки и внутренний мир героев романа, шкалу, на которой он размещает каждого из них. Собственно, это мера русской культуры (констатируя ее Божественную санкцию, автор объективирует ее – «дана нам Христом»)². Она бинарна, «Христос – Антихрист»³ – основная ее оппозиция, ее верхняя и нижняя ступень. Через несколько десятилетий после создания «Войны и мира» (3 декабря 1909 года) Толстой записал в дневнике о той же шкале в применении к себе: «Чтобы быть художником слова, надо, чтоб было свойственно высоко подниматься душою и низко падать. Тогда все промежуточные ступени известны, и он может жить в воображении, жить жизнью людей, стоящих на разных ступенях» (57, 181)⁴ (выделено курсивом здесь и далее нами. – В.В.).

Когда мы сталкиваемся с данной проблематикой, неизбежны ожидания того, что отправной точкой и основой авторского психоанализа будет взгляд на человека с позиции Христа⁵, актуализация антиномий: «божественный» – «дьявольский», «внутренний» – «внешний», «живой» – «мертвый» человек и т.п. В зависимости от проявления качеств, выраженных этими антиномиями, герои (как в жизни) распределяются по «ступеням», обнаруживают способность или неспособность перемещаться по ним – «подниматься душою и низко падать»: искать и находить путь, ведущий к Богу и «путаться», «блуждать», «кружиться» без пути. Для жизнеописаний героев в сфере «анти», в частности, характерны мотивы бездетности, прекращения рода, несчастья, неудачи, самоубийства, внезапной, как бы случайной (слабо мотивированной автором) смерти; в сюжете-архетипе они отчетливо связаны с мотивом «возмездия Божия». Для жизнеописаний противоположного типа характерны мотивы воскресения, обретения пути, Истины и Бога, праведной смерти и т.п.

«Сцепления» (сравнения) внутри меры-шкалы организуются через систему названных антиномий и подобий. Например, художественный

прием «сцепления» Наташи и Элен как *антиподов* (по преимуществу) прямо провозглашен автором – в сцене на балу: «Ее [Наташины] оголенные шея и руки были худы и некрасивы *в сравнении* с плечами Элен» (10, 204) – и выдержан автором на протяжении всего романа.

Поступки, представления Курагиной о мире и его ценностях помещают ее в пространство «анти». Красота героини («несомненная и слишком сильно и победительно действующая» (9, 14) и пр.) – это красота внешняя, ложная. В системе романских сцеплений ее можно определить как «дьявольское бремя» «внешнего человека» (см.: 11, 293). Ср.: двойник Элен, «прекрасный» Анатолий, отнесенный автором к разряду «мужских магдалин»⁶, видится княжне Марье в образе дьявола (см.: 9, 278–279). Сам Наполеон оценил красоту Элен: «C'est un superbe animal» / «Это прекрасное *животное*»⁷. Она и всё семейство Курагиных совершенно исключены автором из сферы описания духовного⁸. В данном случае мы имеем дело с проблематикой «мертвых душ», заявленной в русской литературе Н.В. Гоголем. Мертвенность Элен выявлена автором в том числе и на уровне описания ее красоты – это красота белой, блестящей каменной статуи: «античная», «мраморная, составлявшая одно целое с ее платьем» (здесь еще и тождественная вещи); у Элен «мраморный» бюст, «мраморный» лоб, «неизменяющаяся», «однообразно-красивая» улыбка, «античные», «блестящие белизной» плечи, блеск которых дополнен «глянцем волос и брильянтов» (9, 14–15, 20, 251–252; 10, 30, 330). В описании наряда – Курагина в «белой бальной робе, *убранной плющем и мохом*» – Б.М. Гаспаров видит «характерную деталь “ампирной” стилизации античности»⁹.

Красота Элен неразрывно связана с мотивами чрезмерной наготы, прельщения и «разврата» (вплоть до инцеста!). Героиня «совершенно раздетая» (10, 327), с «совершенно обнаженной» грудью (10, 329), «очень открытой, по тогданней моде»¹⁰ (9, 14) грудью и спиной, «голая» (10, 328, 333). В сцене соблазнения Пьер «близорукими глазами невольно различал живую *прелесть ее плеч и шеи* <...> он видел и чувствовал всю *прелесть ее тела*». Замечательны смыслы произнесенной фразы, знаменующей окончательную ее победу. «“Так вы до сих пор не замечали, как я прекрасна? <...> – Вы не замечали, что я женщина? Да, *я женщина, которая может принадлежать всякому и вам даже*”, сказал ее взгляд» (9, 251–252).

Пьер «понял, что эта женщина может принадлежать ему» (9, 253), но все-таки так невозможно читать мысли своей будущей жены, здесь слишком видны взгляд и понимание такого типа женщин самим автором. Пьер «оставляет неоконченными» именно «*гадкие*», «*запрещенные*», «*противоестественные*», «*нехорошие*» рассуждения о Кураги-

ных, об Элен, о предстоящем браке и том чувстве, которое она возбудила в нем (см.: 9, 251–253). Самое гадкое – то, «что *ее брат Анатолий был влюблен в нее, и она влюблена в него*, что была целая история» (9, 253). Падение «бесхарактерного», безвольного¹¹, уже знакомого с «разгульной», «беспутной жизнью» двадцатилетнего человека в этой ситуации предопределено¹². Но выстрел на дуэли в любовника жены Долохова заставил его понять и свой поступок, женитьбу, и окончить мысли, которые он не хотел оканчивать. Еще не зная, что Долохов выживет, и чувствуя себя убийцей (!), Безухов задается вопросом: «“Как я дошел до этого? – Оттого, что ты женился на ней”, – отвечал внутренний голос» (10, 28). «Вся разгадка была в том страшном слове, что *она развратная женщина*: сказал себе это страшное слово, и всё стало ясно! Анатолий ездил к ней занимать у нее денег и *целовал ее в голые плечи*. Она не давала ему денег, но *позволяла целовать себя* <...> Я спросил у нее однажды, не чувствует ли она признаков беременности. *Она засмеялась презрительно и сказала, что она не дура, чтобы желать иметь детей, и что от меня детей у нее не будет*» (10, 29). (Ср.: «я знал, что *она развратная женщина*, <...> но не смел признаться в этом» (10, 29); а также слова Пьера, обращенные к жене, после истории Наташи и Анатолия, в которой Элен сыграла роль сводницы: «*Где вы – там разврат, зло*» (10, 366). Долохов скажет Николаю Ростову после дуэли: «Женщин, кроме *продажных тварей – графинь* или кухарок, всё равно – я не встречал еще» (10, 43).) Предложение расстаться объясняет Пьеру и главный мотив ее замужества: «Расстаться, извольте, *только ежели вы дадите мне состояние*» (10, 32).

Пьер не расстанется с женой, но можно сказать, что характер Элен от момента знакомства с нею читателя до данной сцены раскрыт автором вполне. Далее Толстой пишет о предсказуемом: чередой ее любовников (среди них Борис Друбецкой, «увивающиеся» «молодые и старые», «вельможа, занимавший одну из высших должностей в государстве», «молодой иностранный принц»...). Наконец, *следуя примеру «Наполеона (!) и других высоких особ»* (11, 283), она пытается решить проблему, как и за какого из ее любовников «от живого мужа» выйти замуж второй раз¹³, *меняет «ложную» православную религию на «истинную» католическую* и вдруг принимает «огромную дозу выписанного ей лекарства (предназначенного «для произведения известного действия») и *умирает в мучениях*, прежде чем могли подать помощь»... (12, 8-9).

Наташу мы видим впервые в 13 лет, в день ее именин, «черноглазой, с большим ртом, некрасивой, но живой девочкой» (9, 47). Ср.: «И Наташа, *распустив свой большой рот и сделавшись совершенно дурною*, заревела...» (9, 80), а также описание ее через три года на балу. Однако

не стоит преувеличивать внешнюю некрасивость героини, поскольку Толстой сравнивает ее с той, которую признают образцом красоты. Если на балу Анатоля «взглянул на лицо Наташи тем взглядом, каким глядят на стены» (10, 202), то князь Андрей «пошел танцевать и выбрал Наташу, потому что на нее указал ему Пьер и потому, что она первая из *хорошеньких женщин* (!) попала ему на глаза» (10, 204). Ее так много «выбирают», что князь Андрей думает: «Эта девушка *так мила*, так особенна, *что она не протанцует здесь месяца и выйдет замуж...*» (10, 205).

Наташа мифологизирована Толстым (в границах абсолютной психологической правды). Она не просто «живая», но и сама – жизнедательница. Это показано, в частности, на примере с князем Андреем. Одного прикосновения к ее миру оказалось достаточно для того, чтобы возродить его для жизни и любви. А ведь только что он был уподоблен автором «уроду»-дубу, «задавленным и мертвым» елям, формулировал «безнадежное заключение», что всё в жизни «один и тот же глупый, бессмысленный обман <...> Нет ни весны, ни солнца, ни счастья», «что он должен доживать свою жизнь, не делая зла, не тревожась и ничего не желая». Уезжая же на следующий день, он видит тот же дуб, но «весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени», и на него самого «вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления». Читателю несложно понять, что чувство это нашло не *вдруг*, и не *беспричинно*. Князь Андрей даже не разговаривал с Наташей. Он стал всего лишь свидетелем ее смеха, «веселой и счастливой» жизни, восхищения прелестью ночи и луны. Странная мысль, что «эта тоненькая и хорошенькая девушка не знала и не хотела знать про его существование», уже означает, что он захотел, чтобы она знала о нем, он влюбился в нее (см.: 10, 154–158).

Болконский думает, что эта «отдельная», «веселая и счастливая» жизнь Наташи, «верно, глупа». На вопрос «недоброжелательной» к ней княжны Марьи «умна она?» Пьер ответит:

«— Я думаю, нет, <...> а впрочем — да. *Она не удостоивает быть умной...* Да нет, она обворожительна, и больше ничего» (10, 311).

Ум — особая категория и тема в русской культуре (и у Толстого)¹⁴. Пьер попытался «путем мысли» (12, 97) понять мир, вооружась «умственной зрительной трубой» (12, 205), найти ответы на метафизические вопросы бытия: «Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» (10, 65). И совершенно закономерно пришел к абсолютному разладу с миром. «Да кто же это делает наконец?» (12, 41) — на секунду мелькает в его душе вопрос в эпизоде расстрела. Итогом поиска рационального объяснения мироустройства явилось то, что

«в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все 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» <...> Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь – не в его власти» (12, 44). Такое психологическое состояние крайне тяжело и опасно, особенно на войне. Фактически это состояние отказа от жизни, и очень легко сделать, например, так, чтобы тебя просто застрелили. Однако произойдет настоящее чудо. Пройдет совсем немного времени, и Безухов почувствует, «что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то *новых и незыблемых основах*, воздвигался в его душе» (12, 48). На «новых и незыблемых» означает, что Пьер нашел что-то абсолютное по своей значимости, отвечающее на все прежние вопросы и разрешающее все противоречия и конфликты. Это полное возрождение, обретение почвы под ногами – кризисов больше не будет никогда. (Особая тема – нереализованное, но намеченное декабристское будущее Пьера, которое неизбежно связано с новым внутренним кризисом.) Причина всего – знакомство и недолгий разговор с Платоном Каратаевым. Разговор этот отчасти интересен, отчасти глуп. Чего стоит одна молитва: «Флора и Лавра <...> лошадиный праздник» (см.: 12, 48). Не следует искать никакой особенной философии ни в имени Каратаева, ни в его словах и фразах. Платон, *«видимо, никогда не думал о том, что он сказал и что он скажет»* (12, 49); *«Когда он говорил свои речи, он, начиная их, казалось, не знал, чем он их кончит. Когда Пьер, иногда пораженный смыслом его речи, просил повторить сказанное, Платон не мог вспомнить того, что он сказал минуту тому назад»* (12, 50). Назовет же Безухов его «дурачком». Но при этом скажет Наташе: «Нет, вы не можете понять, чему я научился у этого безграмотного человека – дурачка» (12, 221).

Толстой избирает Каратаева для того, чтобы через него открыть загадку «роевой» жизни «странных, неведомых» Пьеру солдат, вчерашних русских крестьян, выступающих под именем *«они»*. Каратаев благоустривает свой уголок в балагане, вбивает колышки для обуви, не забывает запастись печеной картошкой, разговаривает с собачкой, рассказывает о себе, спрашивает. Он видит те же ужасы, расстрелы, смерть, что и Безухов, но с ним ничего не происходит, он не задает никому никаких вопросов и никогда не смог бы их задать, потому что он «человек, который лишен сознания» (М. Горький), «личность в безличности» (Д.С. Мережковский). В Платоне воплощено «роевое», бессознательное, любовное отношение к жизни: *«Он любил и любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь, и в особенности с человеком – не с известным ка-*

ким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед его глазами» (12, 50). Отсюда же и «простое» отношение к смерти. Трава, которая вчера набирала силу под солнцем, не спрашивает, почему ее сегодня скосила коса, не спрашивает лист, почему пришла осень, пора засохнуть, умереть и сорваться с дерева. В таком отношении к жизни и смерти скрыта мысль: «Я не Творец, а творение, не по моим законам устроена жизнь, а я подчинен этим законам». «Простота есть покорность Богу» – эти слова прямо явлены Пьеру как мистическая истина (чего почти не бывает у Толстого): «кто-то вне его говорил их ему» (11, 294). Толстой принадлежит к художникам-исследователям, удивившим научные открытия психоанализа XX века: Бог и дьявол (боги и демоны) – психические энергии сферы бессознательного, его функции¹⁵. В Платоне до всякого (со)знания воплощено то, что Пьеру открывается в результате долгих и мучительных поисков, а князю Андрею только в смерти: «жизнь есть Бог», «любовь есть Бог». Как Пьер «не отдавал себе отчета» в том, что его вера уничтожилась, то также безотчетно она и воздвиглась от одного только прикосновения к Кара-таеву. Безухов принял в себя это бессознательное – *высшее, божественное* (!) отношение к жизни. И произошло моментальное преобразование, все поиски закончились.

Наташа «не удостоивает быть умной», потому что «быть умной» – неоднозначная ценность. Так и Кутузов «презирал и знание и ум и знал что-то другое...» (11, 171). Героиню объединяет и с Платоном, и с Кутузовым бессознательное восприятие мира. Но она не равна им – они стоят на самой верхней ступени меры-шкалы¹⁶, она – гораздо ниже. Наташа – «графиня-ребенок» (П.В. Анненков), переполненная жизнью, но ведь и у Элен «все освещалось *жизнерадостной*, самодовольной, *молодой*, неизменной *улыбкой*» (9, 15). Толстой ясно дает понять, что Наташа не духовный человек, а потому не может знать жизнь, неспособна разбираться в людях. То, что намешано в ее натуре, очень опасно для нее самой. Недаром мать говорит: «Ах! как я боюсь за нее» <...> Ее материнское чутье говорило ей, что чего-то слишком много в Наташе, и что от этого она не будет счастлива» (10, 350). Страхи матери вполне могли сбыться. Наташа запуталась в мире Анатолия и Элен, в «мире, в котором нельзя было знать, что хорошо, что дурно, что разумно и что безумно» (10, 341). (Толстой дублирует историю «Пьер и Элен»). Соне ясно, что Курагин «злодей и обманщик», а Наташа даже *не думала*, почему он не ездит в дом, прямо не ищет ее руки, зачем ему тайны. В спорах с Соней Наташа все больше наполняется злом и ненавистью к ней («Ненавижу, ненавижу! И ты мой враг навсегда!» (10, 350) и пр.). В этой ситуации Соня «с своим строгим и цельным взглядом» (10, 333) выше

Наташи. Именно она спасла ей жизнь¹⁷. Если бы она не «решилась оберегать» сестру, то финал ее истории был бы другой, Толстой наметил его — яд, самоубийство.

Прошедшая через падение Наташа «достроена» автором до духовного человека. «Это искание цели было только искание Бога» (12, 205), — подводит Толстой итог тому, что Пьер понял в плену. К этому же итогу пришла и Наташа. В храме она испытывает «*новое <...> чувство смирения перед великим, непостижимым*», не всегда понимая «звук службы», она думает, «что надо только верить и отдаваться Богу, который в эти минуты — она чувствовала — управлял ее душою» (11, 71).

Сюжет об Элен (ее жизнеописание) мы бы определили как классический пример реализации сюжета-архетипа о «злой жене». «Красавица», «прекрасная», «прелестная», «обворожительная», «развратная» («продажная тварь», «сводница»), «гордая» («самодовольная»), «лживая» («она могла говорить то, чего не думала, и в особенности льстить, совершенно просто и натурально» (10, 329)), «очень глупая», «пошлая», «грубая»... Князь Василий, не сумевший исполнить «очень гадкую роль» (9, 111), обокрасть Пьера в деле с наследством, использовал для этого свою дочь. Элен обрела в этом браке состояние, но не обрела счастья. Она не любит мужа и не желает иметь от него детей, меняет любовников и *вдруг* как-то странно умирает; ее смерть предстает как фактическое самоубийство.

Элен — «блестящая светская женщина», предмет восхищения в салонах, где она приобрела репутацию «столь же умной, сколько и прекрасной» (10, 179). Через маргинальное семейство Курагиных Толстой более всего показывает маргинальность самой русской аристократии, чуждость и прямую враждебность ее «роевой» народной жизни, ее христианскому духу и целям.

Для изображения Элен у Толстого (если говорить об авторской точке зрения) находится одна краска — черная. Если есть ожидания увидеть только светлые тона в портрете Наташи, то они не оправдываются¹⁸. Идеальна ли героиня? Слово «идеал» встречается в романе исключительно в негативном контексте — по отношению к Сперанскому, Наполеону и... к младшей Ростовской. «Я верил в какую-то идеальную любовь, которая должна была мне сохранить ее верность за целый год моего отсутствия!» (11, 204), — иронизирует Болконский. В жизнеописании Наташи (равно как Пьера) Толстой показывает не «идеал», а человека, вступающего в самостоятельную жизнь, и те соблазны и ошибки, которые могут эту жизнь превратить в несчастье, запутать и погубить. Человек вне Бога не может угадать и знать верную дорогу в жизни — такова концепция «Войны и мира».

И все-таки образ Наташи типологически близок к образу «доброй» жены, создан на его архетипической основе. Ведь говорят же Болконский и Безухов о ней: «сокровище», «эта девушка такое сокровище, такое... *Это редкая девушка...*» (10, 211, 221). Данная мудрость знакома древнерусскому книжнику: «добрая жена» — одна из тысячи жен.

Примечания

¹ В настоящей статье мы не останавливаемся на проблеме метода и сюжетных моделей. Все это изложено в кн.: *Васильев В.К.* Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков (Архетипы русской культуры). Ч. I. Красноярск, 2006. Также нам пришлось значительно сократить изложение и сориентировать его только на архетипическую проблематику.

² Данная объективация предельно выражена эпиграфом к роману «Анна Каренина»: «Мне отпущение, и Аз воздам». Толстой заявляет, что описывает не мир со своей точки зрения, а *законы*, по которым устроен мир и строятся человеческие судьбы. В одном из первых отзывов на «Войну и мир» М.К. Цебрикова (Николаева) писала: «Не Л. Толстой учит нас, но сама жизнь, которую он передает, не отступая ни перед какими проявлениями ее, не нагибая ее ни под какую рамку» (*Николаева М.* Наши бабушки (По поводу женских характеров в романе «Война и мир») // Отечественные записки. 1868. № 8. С. 180). Такое понимание романа, как и предъявление претензий автору по поводу следования предвзятым, ложным идеям, станет штампом. Но все-таки о позиции, заявленной Толстым, не стоит забывать исследователю, она требует в первую очередь анализа структуры и смыслов текста, в которых данные законы выражены, а не оценок «заблуждений» героев романа, «заблуждений» и «субъективизма» самого автора.

³ Последний «персонифицирован» в романе в образе Наполеона. В то, что Наполеон Антихрист («враг рода человеческого»), верит Анна Павловна Шерер, масоны, Пьер, богучаровские крестьяне, об этом расходятся «народные слухи» и «толки» и пр.

⁴ Ср.: Толстой «постигает их [живых существ] не извне, а изнутри, потому что он делается ими, потому что они — это он. Он отождествляет себя с каждым из действующих лиц, он живет в них» (*Роллан Р.* Собр. соч. М., 1958. Т. 2. С. 95).

⁵ Несмотря на иной контекст, показательна поздняя запись (16 июля 1901 года) Толстого в дневнике: «Для того чтобы быть услышанным людьми, надо говорить с Голгофы...» (54, 104).

⁶ «*Как похожи брат с сестрой!*» (10, 328) — замечает граф Ростов в опере. Двойничество Элен и Анатолия выявляется в том числе в тождестве типов «мужских магдалин» и «магдалин-женщин», к которым они принадлежат (см.: 5, 347). Таким образом, брат и сестра обретают одно имя на двоих. В мифологеме имени («имя есть судьба») и образа [см. о Марии из Вифании, кающейся блуднице, отождествлявшейся в католической традиции и христианской легенде с Марией Магдалиной: Марк 14: 3–9; Лука 7: 37–50], объединяющих Анатолия и Элен, Толстым актуализируется только семантика блуда, без представления о раскаянии.

⁷ К «особенным существам, называемым ими [историками] героями» (12, 165), отнесен и Наполеон. С его именем связано и апокалипсическое «число звериного» 666: «*Наполеон есть тот зверь*, о котором предсказано в Апокалипсисе» (11, 78) и т.п. Ср. противопоставление «животного» и «ангельского»: в разговоре с Соней Наташа не верит, что «наши души были в животных и опять пойдут в животных <...> “я знаю наверное, что мы были ангелами там где-то и здесь были”» (10, 279).

⁸ См. единственную в своем роде, пародийную, сцену чтения князем Василием «письма преосвященного», митрополита Платона, к Александру I в день Бородинского сражения в салоне Анны Павловны (12, 6–7). Религия и законы «выдуманы», с точки зрения Элен, например, для того чтобы «освободить ее от мужа» и соединить с любовником, устройством своих дел она и занимается – переходит в католичество... в дни подготовки к Бородинскому сражению.

⁹ Ученый связывает данную стилизацию с увлечением «в 1800-е годы античными, вернее неоклассическими, стилизованными под античность, мотивами в интерьере гостиных и женском туалете. <...> Элен появляется в своем наряде, “блестя белизной плеч, глянец волос и бриллиантов”, то есть как бы в облике античной статуи» (*Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996. С. 331).

¹⁰ Хотя Элен одета и «по моде», т.е. как все или как многие, в описании Толстого она единственная чрезмерно обнажающаяся героиня.

¹¹ О безволии Пьера в частности сказано в сравнении его с Болконским: «Князь Андрей в высшей степени соединял все те качества, которых не было у Пьера и которые ближе всего можно выразить понятием – силы воли» (9, 36). Безухов дает другу «честное слово» не ездить в компанию Курагина, но тут же едет, находя совершенно казуистическое оправдание: «все эти честные слова – такие условные вещи, не имеющие никакого определенного смысла, особенно ежели сообразить, что, может быть, завтра же или он умрет или случится с ним что-нибудь такое необыкновенное, что не будет уже ни честно, ни бесчестно. Такого рода рассуждения, уничтожая все его решения и предположения, часто приходили к Пьеру» (9, 37–38).

¹² Поэтому, когда Толстой пишет, что «между ним и ею не было уже никаких преград, кроме преград его собственной воли» (9, 252), это означает, что между ними нет вообще никаких преград, т.к. воля Пьера иллюзорна. Поражающая глубина психоанализа Толстого заключается в том, что Пьер не лишен вовсе своеобразной решимости и воли. Втягиваемый в «страшную пропасть» «он хотел решиться, но с ужасом чувствовал, что не было у него в этом случае той решимости, которую он знал в себе и которая действительно была в нем» (9, 255). Элен умело пробудила в Пьере «животную», «низкую», слабую сторону души. «С другой стороны души всплывал ее образ со всею своею женственной красотою» (9, 254); «Пьер принадлежал к числу тех людей, которые сильны только тогда, когда они чувствуют себя вполне чистыми» (9, 255–256). Обольщенный, подчиненный («Она имела уже власть над ним» (9, 252)) и утративший силу, он не может выбирать и понимать ответственности и последствий поступка на перекрестке, где сходятся пути и судьбы.

¹³ «Она хотела бы быть женою всех троих [двоих любовников и мужа]» (11, 288), – думает Билибин.

¹⁴ Замечательно в этом смысле сравнение Бергом Веры и Наташи: «И я люблю ее [Веру], потому что у нее характер *рассудительный* – очень хороший. Вот другая ее сестра – одной фамилии, а совсем другое, и неприятный характер, и ума нет того, и эдакое, знаете?.. Неприятно...» (10, 187). Ум самого Берга состоит в том числе в расчете, что он «может очень легко быть ротным», потому как прежнего ротного в военное время могут убить (см.: 9, 72).

¹⁵ «Я предпочитаю термин “бессознательное”, хотя знаю, что могу с тем же успехом говорить “Бог” или “демон” <...> “мана” [психическая энергия], “демон” и “Бог” – синонимы “бессознательного”»; «Говоря о “Бог”, как об “архетипе”, мы ничего не говорим о Его реальной природе, но допускаем, что “Бог” – нечто в нашей психической структуре, что было прежде сознания» (*Юнг К.Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. Львов, 1998. С. 409, 422). Определяя бессознательное как «единственный источник религиозного ощущения», Юнг пишет: «При этом я никак не хочу сказать, что бессознательное тожде-

ственно Богу или может послужить ему заменой. Просто оно является средой, из которой возникают религиозные ощущения. Что же касается причины этих ощущений, то ответ на этот вопрос находится далеко за пределами человеческого знания» (Юнг К.Г. Избранное. Минск, 1998. С. 124).

¹⁶ Перед тем как Каратаева застрелят, он сидит, «прислонившись к березе», на лице его «радостное умиление <...> и светилось еще выражение тихой торжественности» (12, 157). Финал жизнеописания Каратаева выстроен по канону жития. Умиление на лице Платона не случайно вызвано рассказом о безвинном страдании купца. Смерть Каратаева – смерть невинно убиенного мученика, святого, в ней он повторяет подвиг Всевышнего и соединяется с ним. Интересно наблюдение Б.И. Бермана над впечатлением, которое рождает образ святого в житии. «Как же житие называет это впечатление? Ключевое понятие здесь – *умиление* (элеос)» (Берман Б.И. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 164). Один из основных существовавших на Руси типов богородичных икон – Умиление, изображение Богородицы с Младенцем Христом.

¹⁷ «Нет, я хоть три ночи не буду спать, а не выйду из этого коридора и силой не пушу ее, и не дам позору обрушиться на их семейство» (10, 351), – думает Соня. В этой ситуации ее роль равна роли другой Сони, Мармеладовой, «няньки» Раскольникова – она стережет и спасает его от возможного самоубийства. Ф.М. Достоевский наделит этой ролью и «высшего», Алешу Карамазова. Сущность его служения в миру – смотреть за «больными», заблудшими своими братьями, не дать свершиться преступлению.

¹⁸ «Чистый, беспримесный тип» в образах Ирины Ратмировой и Татьяны Шестовой вывел в романе «Дым» И.С. Тургенев (см.: Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы... С. 209–228).

О.Н. Бахтина

**Проблема житийного канона в повести Л.Н.Толстого
«Отец Сергей»**

Вопрос о связи творчества Толстого с древнерусской литературной традицией не раз становился предметом исследования. Эта тема интересовала уже современников писателя, но в конце 50-х – начале 60-х гг. XX века она оформилась в самостоятельную историко-литературную проблему. Об этом писали такие известные литературоведы, как Е.А. Маймин, Б.М. Эйхенбаум, Б.И. Бурсов, Е.Н. Купреянова, Д.С. Лихачев, Е.В. Николаева и др. Специально агиографические тенденции в творчестве Толстого исследовали В.В. Кусков, С.К. Росовецкий, А.Д. Опульский, Э.С. Афанасьев, И.А. Юртаева и ряд зарубежных ученых: Дж. Алиссандратос, П. Честер, У. Вуйчицки и др.

Повесть «Отец Сергей» также не была обойдена вниманием исследователей, которые, прежде всего, обращались к проблеме источников. В результате выстроился значительный ряд житийных текстов, которые, с большей или меньшей достоверностью, могли быть известны Л. Толстому и оказали на него влияние при написании повести. Однако автор современной работы А.Г. Гродецкая справедливо пишет: «Сложное отношение писателя к идеологии жанра, к житийному мирозерцанию – вопрос почти нетронутый»¹. И далее: «Агиографическая традиция присутствует в творчестве Толстого как объект сильнейшего тяготения и не менее мощного отторжения. И, может быть, именно в отношении к житийной литературе эта духовная динамика, столкновение полярно направленных мощных внутренних импульсов особенно очевидны»².

В 80-е годы в советском литературоведении наметился взгляд на толстовские повести 1880-х годов как на некое единство, некий цикл. Об этом специально писал А.Б. Кадинский в 1961 году. Главной проблемой цикла стала, по его мнению, «проблема духовного прозрения человека». Кроме того, что особенно важно, возник вопрос и о структурных способах ее выражения, в частности, было обращено внимание на особенности композиции, способы организации повествования и т.д. Несколько иной взгляд на эти повести содержится в книге Е.П. Андреевой «Толстой-художник», где ставится вопрос о необходимости их исследования в аспекте поисков положительного героя в творчестве позднего Толстого под углом зрения раскрытия нравственной проблемы³.

Выделим несколько работ, посвященных анализу повести «Отец Сергей» в интересующем нас аспекте. Прежде всего, отметим статью

И.А. Юртаевой (1988) о традициях жития, в которой автор справедливо писала о сознательном обращении Толстого в послекризисный период к древнейшим формам словесного творчества – таким как жития, притчи и т.д. Причем это не было стилизацией, а возрождением, восстановлением их изначального смысла. Для Толстого это означало «очищение» первоначального смысла вечных нравственных заповедей. Это не было просто «заимствованием», которое он отрицал (см. об этом трактат «Что такое искусство?»), а постижением конкретной современной действительности через сопоставление с вечными вневременными идеалами.

Об интересе Толстого к житийной литературе, о чтении Четых Миной Макария и Дмитрия Ростовского, Пролога есть прямые свидетельства – пометы в экземплярах названных изданий из Яснополянской библиотеки, запись в дневнике Софьи Андреевны, письма самого писателя в момент подготовки разных книг для народа. Закономерно, что Толстой обращал внимание на так называемые кризисные жития, в которых превращение грешника происходит внезапно (Житие Иакова Постника). Кроме того, исследователи находят в толстовском тексте влияние житий юродивых, в частности Жития Исидоры юродивой, и житий блудниц (Жития Марии Египетской).

Показательны выводы современных исследователей. И.А. Юртаева пишет: «Писатель акцентирует внимание не на подвигах святого, а на более драматичных моментах нравственного становления героя. Поэтому житийный канон разрушается»⁴. И.В. Васильева в статье «Элементы агиографии и их трансформация в повести Л.Н. Толстого “Отец Сергей”» отмечает, что в повести нет характерного житийного повествователя, нет интимной беседы с читателем, нет ни самоуничижительной молитвы, ни беспокойства по поводу предстоящего труда, ни сомнений в своих способностях, рождение главного героя не показано и т.д.⁵ Так через отрицательные словесные конструкции намечается контур житийной сюжетной схемы. Вероятно, это должно подтвердить мнение автора статьи, зафиксированное в заглавии, – в толстовской повести произошла «трансформация агиографической традиции».

В уже упоминавшейся работе А.Г. Гродецкой содержится подробный сопоставительный анализ произведения Толстого с разными житиями, с патериковыми текстами, имеющими сходные сюжетные ходы: искушение старца блудницей и т.д. В результате исследовательница приходит к мысли, что «Отец Сергей», по существу, есть антижитие с героем антисвятым»⁶.

Думается, эти наблюдения и выводы не совсем корректны, как не совсем корректно и сопоставление текстов житий, житийного канона с художественным произведением, поскольку это разные традиции жизни

русского слова, что тонко чувствовал и сам Толстой, когда писал в письме к В.Г. Черткову: «Все жития, как только переводятся на простой язык, так сейчас же поражают своей искусственностью. Только на славянском или древнем они читаются. И этим обманывают» (85, 328). Правда, у Гродецкого находим весьма неожиданный комментарий к этим словам: речь идет, считает она, об искусственности, то есть ложности языка⁷ – надо полагать, церковнославянского языка. Церковнославянский язык – культовый, действительно, искусственно созданный для общения с Богом, кодифицированный язык, полный эзотерических смыслов. Но «обманывают» жития с точки зрения современной писателю реалистической литературы. Думаю, права И.В.Васильева, которая пишет, что Толстой стремился «приспособить житие к господствующему художественному мышлению», «иначе говоря, перевести его на язык литературы XIX века»⁸.

Действительно, о. Сергей предстает перед нами как человек, увиденный и описанный человеком светской культуры XIX века. Не случайно у Толстого повесть называется просто «Отец Сергей», а не «Житие монаха Сергия», потому что языком художественной прозы не может быть описана жизнь духа.

В связи с этим представляется, что не совсем точны те исследования, которые видят в толстовской повести только пародию на Житие Сергия Радонежского, самого почитаемого в народе русского святого. Думается, связь здесь иного рода. Вся проблема в том, что современные медиевисты еще недостаточно изучили сам житийный жанровый канон. В нашем сознании «русская агиография с ее тихостью и светлою мерностью» не знает кризисных сюжетов, это определение Г. Федотова доминирует. И это отчасти верно, но достаточно прочесть внимательно сам текст Жития Сергия Радонежского, написанного Епифанием Премудрым, как мы узнаем, что Сергей был необыкновенно силен физически, один носил бревна, и до конца дней бесы мучили его похотными стрелами, а он оборонялся от них чистым сердцем. Это краткое замечание древнего жития в художественном тексте Толстого разворачивается в ряд ярких жизненных зарисовок о разведенной жене Маковкиной, о слабоумной Марье, о барыне, обратившей внимание на красавца монаха и пригласившей его домой. Иначе и не могло быть в реалистическом тексте. Толстой, на мой взгляд, стремился не разрушить житийный канон, а, наоборот, сохранить, но в другой языковой традиции, и при этом избежать «искусственности».

То же самое можно сказать об описании «умной молитвы»: «Он (Сергий) теперь стоял неподвижно, устремив глаза на кончик носа, и творил умную молитву» (31, 24). Так выглядит процесс умного делания

со стороны внешнего наблюдателя. Видимо, более подробно представить, что при этом происходило внутри, как создавался особый энергетический центр «умосердце», невозможно (ср. с описанием практики «умной молитвы» в Откровенных рассказах странника, созданных в Оптиной пустыни).

Таким образом, в связи с проблемой житийного канона в повести Л. Толстого возникает как минимум две проблемы. Что понимать под житийным жанровым канонем? И как возможен сравнительный анализ произведений духовной или церковной, христианской литературы и художественной, светской?

Известно, что впервые Хр. Лопарев в ст. «Византийские жития XVIII–XIX веков» дал характеристику наиболее распространенным видам житий, описал общую для них агиографическую сюжетную схему, но сюжетная схема еще не есть канон жанра, очень важен вопрос об идеологии жанра. Канон, как образно пишет М.Н. Виролайнен, – это «неявленный небесный образец». Ю.М. Лотман, рассматривая каноническое искусство как информационный парадокс, подчеркивал, что это ритуализованное искусство, «искусство эстетики тождества», что в таком искусстве графически или иначе зафиксированный текст – это лишь наиболее ощутимая, но не основная часть произведения. Оно нуждается в дополнительной интерпретации, включении в некоторый «значительно менее организованный контекст». Канонический текст – это лишь возбудитель информации в сознании воспринимающего, в котором и происходит наиболее активная работа⁹. О том, как представлен канон в Житии Сергия Радонежского, исихастском тексте, написанном Епифанием Премудрым, мне приходилось писать специально¹⁰.

Что же касается взаимоотношений церковной и светской традиции в русской литературе XIX века, то это особый предмет для дискуссии, которая разворачивается на наших глазах. Можно назвать монографию П.Е. Бухаркина «Православная церковь и русская литература в XVIII–XIX вв. (Проблема культурного диалога)» (1996), статьи В.А. Котельникова «Русская литература на пути к Оптиной», книгу А.А. Ильина «Русская литература в контексте отечественных православных традиций» (2000), из последних работ – исследование В.В. Кашириной «Литературное наследие Оптиной пустыни» (2006). Собственно, две позиции обозначились еще в XIX веке и сохраняются до сих пор, хотя и в несколько измененном виде. Одни считают, что не следует противопоставлять литературу светскую и литературу церковную, поскольку существует одна русская литература, другие подчеркивают их принципиальную разницу. После работ П.Е. Бухаркина стали писать о культурном диалоге, но далеко не все принимают и эту идею.

Таким образом, на мой взгляд, проблема канона в повести Л.Н. Толстого «Отец Сергей» должна быть поставлена на ином уровне, чем обнаружение некоторого сходства в сюжетных ходах разных житий: это свидетельства общих мест житийного повествования. Важно другое: как представить путь земного грешного человека к Богу в словесном тексте. В христианских канонических житиях этот путь осуществляется через восхождение по ступеням духовной «лестницы» – покаяние, борьба со страстями, сведение ума в сердце, бесстрашие, преобразование и обожение, а в художественном – через описания психологических переживаний и поступков, приводящих человека через смирение, отказ от гордыни и себялюбия к Богу. И в этом смысле Толстой верен агиографической традиции, показывающей, как труден путь человека к Богу.

Примечания

¹ *Гродецкая А.Г.* Ответы предания: жития святых в духовном поиске Льва Толстого. СПб.: Наука, 2000. С. 22.

² Там же.

³ *Андреева Е.П.* Толстой-художник в последний период деятельности. Воронеж, 1990.

⁴ *Юртаева И.А.* К вопросу о традициях жития в повести Л.Н.Толстого «Отец Сергей» // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С. 123.

⁵ *Васильева И.В.* Элементы агиографии и их трансформация в повести Л.Н.Толстого «Отец Сергей» // Текст: структура и функционирование. Вып.4. Барнаул, 2000. С. 77.

⁶ *Гродецкая А.Г.* Указ. соч. С. 245.

⁷ Там же. С. 20.

⁸ *Васильева И.В.* Указ. соч. С. 85.

⁹ *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 243–247.

¹⁰ *Бахтина О.Н.* Житие Сергия Радонежского: Учебно-методическое пособие. Томск, 2007.

Древнерусский Пролог в круге чтения Н.С. Лескова и Л.Н. Толстого

В 1883 году в газете «Новости и Биржевая газета» появилась знаковая статья Лескова «Граф Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский как ересиархи (Религия страха и религия любви)», прозвучавшая как полемический ответ на книгу К.Н. Леонтьева «Наши новые христиане». В ней писатель попытался определить религиозно-философскую составляющую творчества Толстого и Достоевского, выделяя в нем начала веротерпимости, милосердия, всечеловеческого единения. Лесков отмечает, что Леонтьев, рассуждая о вопросах веры, опирается в основном на святоотеческую литературу, а не на Священное писание, которое знает недостаточно. Толстого же отличает большая и основательная начитанность.

В статье 1886 года «Лучший богомолец» он выделит этот тезис курсивом: *«Граф Лев Толстой знает все то, что в наших специальных курсах называется богословием. И он, очевидно, знает еще гораздо больше этого»*¹. Следующая статья «О куфельном мужике и проч. (Заметки по поводу некоторых отзывов о Л. Толстом)» стала откликом Лескова на полемику, возникшую вокруг появившегося в апреле 1886 года двенадцатого тома Сочинений Толстого. В ней писатель возобновляет разговор о Толстом и Достоевском как «учителях жизни» и, давая примеры из текстов, уточняет: «Я указывал на сходство сюжетов гр. Толстого с некоторыми историями из Прологов» (XI, 135). Публикация эта, в свою очередь, была вызвана нападками периодической печати на цикл «народных рассказов» Толстого, сюжет которых якобы во многом был абсолютным плодом его фантазии. И Лесков упрекает современных критиков в том, что они не обнаружили «громадной начитанности» писателя в церковной литературе и богословской науке.

Сам же он отмечает, что увидел поначалу источники сюжетов рассказов писателя в «Народных русских легендах А.Н. Афанасьева», а потом, по его выражению, «мне почуялись старые Пролога». И тут же дает обстоятельный комментарий: «Есть Прологи новые, значительно сокращенные, — эти употребляются в господствующей церкви; и есть Прологи старые, более пространные, — эти печатаются о сию пору в Москве, в типографии тамошнего единоверческого монастыря, для единоверцев», к которым он относит и источники «народных рассказов» Толстого. Здесь же писатель дает убедительный вариант собственной переработки проложного сказания повести о богоугодном дровоколе. А в послесловии, говоря о «простоте и грациозности» этих легенд, резюми-

рует: «Тут не только один дух, но один и тот же тон и *направление* <...> (Курсив Н.Л.). Оттого-то повести, написанные Толстым в этом именно духе, так и приходят «по мысли» народу...» (XI, 108, 110).

Что же представляет собой книга Пролог? Это древнерусский житийный сборник, ведущий свое происхождение от византийских месящесловов, или синаксарей, и имеющий календарный характер, так как жития святых расположены в нем в соответствии с днями их церковной памяти. Пролог был переведен в Киевской Руси как необходимое пособие при богослужении, но уже в домонгольское время пополнился множеством помещенных в него с назидательной целью рассказов и поучений, благодаря чему превратился в своеобразную православную энциклопедию. Таким образом, древнерусский Пролог представляет собой интереснейший сборник житийной литературы русского Средневековья. Самым значимым и полным стало его пятое издание 1675–1677 гг. Сжатость изложения, напряженность сюжетов, яркость картин, демократичность мотивов способствовали особой популярности проложных сказаний. В системе жанров древнерусской литературы Пролог занимает место в ряду жанров-ансамблей (по терминологии Д.С. Лихачева), произведений анфиладного характера, тяготеющих к энциклопедическому составу. Проложное повествование охватывает мировые цивилизации начиная с эпохи эллинизма и Римской империи, а уже более поздний слой его текста касается славянских стран.

Древнерусский Пролог активно вошел в круг чтения Лескова и Толстого в 80-е гг. XIX века, когда писатели, каждый в своем варианте, пережили глубокий мировоззренческий кризис и заново поставили для себя вопросы веры и проблемы смысла жизни.

Первая их встреча произойдет в апреле 1887 года в Москве и выльется в многолетнюю переписку. К сожалению, она сохранилась не полностью. Целиком отсутствуют письма за 1890 год, за 1892 год остались только два. У Толстого сохранилось шесть писем, у Лескова – сорок девять. Большей частью они хранятся в архиве рукописного отдела Пушкинского дома, собранные сыном писателя Андреем Лесковым. Тематика писем самая разнообразная, но преобладающими в них становятся вопросы веры и тот круг чтения, который во многом определяет источники сюжетов публицистических и художественных текстов писателей периода 80-х – 90-х гг.

26 июня 1888 года в письме из Аренсбурга Лесков пишет Толстому о чтении книги своего покойного друга киевского историка церкви Ф.А. Терновского «Три века христианства», в которой обнаружил «нечто, чего как будто не замечал прежде», – сюжет о сорока севастиийских мучениках-христианах, отказавшихся воевать по вере своей. Прося

уточнения по этому сюжету, он в письме от 22 июля выражает благодарность Толстому за обстоятельную справку из Пролога, сделанную его дочерьми, обнаруживая при этом глубокое понимание специфики текста: «Совестно мне перед девицами, которых Вы понудили сесть ради меня за Пролог <...> Справку, думается, можно сделать легко, если у Вас есть “месяцеслов” Косолапова <...> Надо найти “Севастия”, или “Себастья”, а потом “мученики иже в Севастии” <...> Выписочку мне нужно небольшую, но в которой бы содержалась “суть”, и притом подлинными словами Пролога или Минеи...» (XI, 392).

И это для него принципиально, так как в 1886–1890-х гг. сам Лесков глубоко и серьезно изучает Пролог и на основе его сюжетов создает сорок пять оригинальных пересказов: цикл «Легендарные характеры. Опыт систематического обозрения», включающий тридцать шесть «прилогов», а также девять легенд, объединенных затем в цикл «Византийские легенды». Первая публикация легенды «Совестный Данила» имела примечание автора: «При обозрении книг древних Прологов, с целью определить в них повествовательный материал, которым нынче интересуются, я нашел в этом старинном источнике ровно сто тем или «прилогов», более или менее удобных для литературного воспроизведения. Из них здесь предлагается для образчика два свободные пересказа, – один в духе простонародных рассказов Л. Толстого, а другой – в ином роде»². Как выявила в ходе изучения архивных материалов современный исследователь И.Н. Минеева, писатель намеревался создать в этот период, по меньшей мере, еще восемь произведений, в которых были бы творчески реализованы сюжеты и образы Пролога³.

К рассказам Толстого, имеющим источником проложные сказания, относятся следующие: «Лев старца Герасима» (в составе «Азбуки»), «Чем люди живы», «Два брата и золото», «Где любовь, там и Бог», «Три старца», «Крестник», «Ходите в свете, пока есть свет». Четьи Минеи и Пролог Толстой назовет своим любимым чтением в знаменитой «Исповеди» 1882 года, ставшей своего рода программой для принципиально нового периода в его творчестве и давшей начало новому типу писания – проповеднически-публицистическому. Составной частью философии Толстого этого периода необходимо считать «учение о духовном просветлении на основе христианской аксиоматики, органично сопрягающее христианскую этику и пантеистическую метафизику, разрешающее проблему смысла жизни»⁴.

Основным в деле создания нового учения у писателя становится чтение Священного писания, работа с евангельскими текстами, перевод и комментирование их. Толстой, как всегда, не приемлет коллективный опыт и читает тексты глазами первохристианина, отказываясь от веко-

вых традиций интерпретации Евангелия, накопленных церковью. Отсюда и попытка прорыва к чистому учению и чистым жанрам: проповеди, житиям, похвале, аллегории, притче. Находясь в оппозиции ко всем эстетическим категориям, Толстой постепенно вырабатывает новую программу, в которой в качестве эстетического идеала выдвигается требование религиозного искусства, содействовавшего духовному прогрессу человечества. В итоге главной функцией в искусстве становится функция преобразовательная, а предметом изображения становится не столько объективная действительность, сколько духовная жизнь человека. Сам экстатический момент просветления героя в его «народных рассказах» ведет к предельному расширению пространственно-временных границ, так как человек оказывается одновременно живущим в мире реального и идеального, «действительного Конечного и метафизического Бесконечного»⁵.

Так называемое «сектанство», «еретизм» Толстого связаны с его стремлением «очистить» учение Христа от тех напластований, которые придала ему церковь и которые затемняли его сущность. В итоге русское патриархальное крестьянство стало для писателя стихийным носителем высших нравственно-философских истин. И выдвинутый тезис – «искусство для народа должно быть таким же, как искусство самого народа», – ведет к перестройке всех художественных приемов и навыков Толстого, особому языку и стилю, где главенствуют понятность и простота.

В опоре на крестьянское сознание он апеллирует к простейшим психологическим комплексам людей. Поэтому из литературных образов прошлого особенно близкой в этом плане оказалась житийная литература, в том числе и древнерусский Пролог, обладающий массой поэтических достоинств наряду с учительным содержанием. Информационно-дидактическая наполненность исторических легенд сочеталась в Прологе с занимательностью сюжетов. Но, как и в фольклорных сказаниях, сюжет здесь почти совпадает с фабулой, так как действие не проходит стадий развития. В итоге представлена лишь цепь ситуативных характеристик на разных этапах жизни героя. Для Толстого кризисной поры принципиальна эта доминанта содержательно-смысловых связей над литературно-художественными, поэтому «народные рассказы» стали наиболее новаторскими произведениями в творческой манере «позднего» Толстого. Их поэтика резко отличается от всего предыдущего художественного творчества писателя отсутствием психологически тонкого внутреннего мира героев.

Такого рода принцип изображения человека характерен для проложных сказаний. В них, как правило, не показывается зарождение за-

мысла персонажа совершить тот или иной поступок, напротив, чистота образа, его однозначность, определенность, строгая чеканность и незагруженность деталями прямо вели к контрастному черно-белому лику святого⁶. Этот схематизированный и прямолинейный образ более всего удовлетворял «деловым», учительным функциям Пролога, так как был понятен и в полной мере совпадал с каноническим представлением о святом, при котором внутренний мир человека, его мысли, чувства не учитываются. При таком подходе исчезают подробности, реалии, развернутые сцены, элементы живописания. Жанровыми признаками христианских легенд, которые легли и в основу толстовских рассказов, являются религиозная фантастика, дидактизм, символизм, антитеза – все то, что сопрягается с эстетикой опрощенности, художественного и стилистического аскетизма.

Следуя принципам религиозного искусства, Толстой, как правило, предваряет рассказ эпиграфом из христианских религиозных книг, включает в текст цитаты из Евангелия и других книг Священного писания. Создавая тексты в духе раннего христианства, Толстой делает их наиболее адекватными первоисточнику. Для рассказа «Два брата и золото» он берет старинную легенду из Пролога «Повесть святого Феодора, епископа Едесского, о столпнице дивнем иже в Едессе». Сохраняя основную мысль – отрицание богатства, писатель, тем не менее, сильно ослабляет религиозно-этический момент. В рассказе же «Чем люди живы», имеющем источником легенду из Пролога от 21 ноября «О судех божиих неиспытаны», он еще более свободно обращается с сюжетом, перенося действие в современную сибирскую деревню и наделяя героев чисто национальными чертами. Но религиозно-легендарный и реалистический уровни ни в коей мере не профанируют и не компрометируют друг друга. Напротив, на этом стыке создается та самая «иллюзия достоверности», или, иначе говоря, «достоверность вымысла», которая является законом библейского повествования и всей житийной литературы.

Повествовательную манеру «народных рассказов» Толстого отличает ритмическое построение фразы, и это нередко задается ритмом самой цитаты из Евангелия. Для текстов так же характерны препозиция, инверсия, упрощенный синтаксис с короткими периодами, анафористическое начало с повторяющегося союза «и». Все эти художественные приемы выявляют ориентацию писателя на образность языка устного народного творчества, как это проявляется, к примеру, в рассказе «Чем люди живы»: «И собрался с утра сапожник в село за шубой», «и жалко стало Матрене странника», «и говорит Семен Михайле», «и обнажилось тело ангела» (25, 7–25) и т.д.

При этом в рассказах почти отсутствует пейзаж, нет авторских отступлений, мало отвлеченных описаний. Особая же роль нарратора выражена в том, что его точка зрения сливается с народной, что нередко задает эпическое звучание рассказа. Лесков, отмечая в статьях о Толстом его громадную начитанность в области святоотеческой и богословской литературы, очень точно подчеркнет генеалогическую зависимость писателя от народных легенд, проложных сказаний, житийных историй. Это, по его мысли, органично привело писателя к краткой и ясной народной мудрости, к форме неторопливого и спокойно-значительного, поистине библейского повествования.

Свои тексты писатель создавал в противовес подделкам под народную литературу и как образцы подлинного народного искусства, которые находил в фольклорных жанрах, так называемой низшей мифологии. Наряду с религиозными легендами, живыми источниками для сюжетов у Толстого становятся народные сказки, легенды, крестьянские анекдоты, откровенная небывальщина. Это представлено в таких рассказах, как «Зерно с куриное яйцо», «Много ли человеку земли нужно», «Крестник», «Работник Емельян и пустой барабан», и ряде других. Но очевидно, что он ни в коей мере не стилизует текст под народный язык и не пользуется отработанными фольклорными моделями, а находит те звенья, которые, по точному наблюдению М.Б. Плехановой, «были общими в народных текстах с евангельскими и – шире – библейскими»⁷, и на их основе создает 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, что проявляется уже на уровне номинаций: «Где любовь, там и Бог», «Упустишь огонь – не потушишь», «Вражье лепко, а божье крепко», «Ходите в свете, пока есть свет» и т.д.

Традиции древней учительной литературы и устного народного творчества причудливо переплетаются в содержании и стиле «народных рассказов». Вся их форма представляет род рассказа-притчи, рассказа-легенды с религиозно-нравственной сентенцией в конце: «Понял я теперь, что кажется только людям, что они заботой о себе живы, а что живы они одною любовью». — «Чем люди живы»; «И понял Авдеич, что не обманул его сон, что, точно, приходил к нему в этот день Спаситель его и что, точно, он принял его». — «Где любовь, там и Бог»; «И поняли мужики, что не в грехе, а в добре сила Божия». — «Свечка». Как видим, новозаветный императив функционирует уже не только в форме цитаты-эпиграфа, но и в качестве вывода-концовки, цитаты-концовки.

Такого рода сочетание аллегории, выполняющей функцию нарратива, и христианской аксиоматики, выраженной в новозаветном императиве, аналогично структуре канонической притчи, в которой заданная аллегория закономерно переходит в ее толкование⁸.

Таким образом, ситуация кризиса приводит Толстого к смене не только мировоззрения, но и всей художественно-эстетической системы в целом. По поводу его рассказа-притчи «Много ли человеку земли нужно» С.А. Толстая запишет: «Стиль замечательно строгий, сжатый, ни слова лишнего, все верно, метко, как аккорд; содержания много, слов мало и удовлетворяет до конца»⁹. Можно сказать, что, осмысляя и по-своему интерпретируя древние сюжеты, в том числе проложные, Толстой создает свой вариант жития, своего рода неожития. «Память жанра», которая живет в творческом сознании художника, уже выводит его на уровень метажанра. И так называемый еретизм Толстого связан с тем, что дело не в проявлении Бога на земле, но во внутреннем голосе, поэтому учение Христа он ставит во главу своей нравственно-эстетической теории.

Эстетическая же позиция Лескова основана на принципиально ином подходе к слову. «Византийские легенды» и целый ряд рассказов-сказок, рассказов-притч, которые он создает в поздний период своего творчества, вызывали у Толстого не только восторг, но и резкое неприятие. В письме от 3 декабря 1890 года он пишет Лескову по поводу его сказки «Час воли Божией»: «Я начал читать и (зачеркнуто: «пришел в восторг») мне очень понравился тон и необыкновенное мастерство языка, но... потом выступил ваш особенный недостаток, от которого так легко казалось бы исправиться и который есть само по себе качество, а не недостаток – *exuberans* (избыток, излишек) образов, красок, характерных выражений, которая вас опьяняет и увлекает. Много лишнего, несоразмерного, но *verve* (жар, восторг) и тон удивительны. – Сказка все-таки очень хороша, но досадно, что она, если бы не излишек таланта, была бы лучше» (65, 198).

Что же таится за «излишком таланта» Лескова? Ведь писатель в период мировоззренческого кризиса и утраты единомыслия тоже нашел наиболее идеальные формы религиозного миропроживания в деятельности раннехристианской общины, вследствие чего обратился к чтению Пролога. Более того, увлечение толстовскими «идеями духовного царства» привело Лескова к художественной переработке сказаний «Пролога» и «Патериков», а также к подготовке и изданию нескольких сборников евангельских сентенций, представленных в качестве рецептов жизни: «Зеркало жизни истинного ученика (или учения) Христова» (СПб., 1877); «Указка к книге Нового завета»

(СПб., 1879); «Зеркало истинного учения Христова» (СПб. 1881); «Изборник отеческих мнений о важности священного Писания» (СПб., 1881) и др.

В то же время художника прежде всего привлекла не столько сюжетная, сколько эстетическая составляющая древних религиозных легенд. «Пролог — хлам, — пишет он А.С. Суворину в 1887 году, — но в этом хламе есть картины, каких не выдумаешь» (XI, 362). Его, любителя и знатока слова, привлекает неофициальность книги, а значит, относительная свобода ее составителей. Еще через два года он выразит эту мысль в письме к тому же Суворину: «О значении прологов надо бы подтверже сказать. Пролога не священная и даже не церковная книга, а отреченная, так сказать «отставная». Притом там не все говорится о подвижниках, а часто подвижники говорят о «прилогах», т.е. о случаях им известных, по-нашему рассказывают друг другу анекдоты. Разве все это свято и составляет «табу»? И разве я передаю Пролог? Вы правильно сказали: мы берем одни темы» (XI, 451).

Как четко делит он книжный поток на казенно-формальный и живое богословие! Именно в поэтическом и легендарном ему видится чистота и данность верования, проверенность этой веры жизнью. А главное — здесь для писателя проявляется наглядная демонстрация потребности верующего человека. Через вымысел и поэзию «простодушный человек» очищает веру, возвращает ее себе. Характерно, что проложные легенды для Лескова часто смыкаются с излюбленным жанром анекдота, сутью эстетической игры в котором становится откровенная «небывальщина», преподнесенная как самая очевидная реальность. И чем как не «небывальщиной» можно назвать сюжет «Горы» или «Льва старца Герасима» в византийском цикле Лескова с их невиданным и неожиданным чудом. При всей очевидной глубоко-религиозной подоплеке идей для писателя в народной легенде и анекдоте предельно важны требования неизвестности, неизданности, новизны сюжета с четко обнаруживаемой изустной традицией.

Становится понятным, почему на формально-эстетическом уровне интерпретации проложных сказаний Лесков уже полностью расходится с Толстым, сам принцип отталкивания которого от изначально сформулированной идеи неприемлем для него. Лесков практически исключает религиозную сентенцию, выполняющую в тексте функцию резюме. Напротив, он отталкивается от языковой, формальной сути древних жанров. Прекрасно чувствуя природу слова, писатель поистине любит, «играет» им, пытается приблизиться к первоисточнику, давая образцы блестящей стилизации. Крайне детализированно и подробно он живописует в своих легендах быт и нравы раннехристианской общины.

Лесковские тексты отличает экзотичность обстановки, предельная детализация сюжета, усложненный, подчас даже вычурный язык, достигающий эффекта архаичности и торжественности за счет приемов инверсии, анафоры. Вот как, к примеру, подробно и тщательно выписан портрет героини в легенде «Гора»: «Небольшая на круглой шее головка Нефоры была покрыта широким и тонким кефье в голубых и белых полосах: мягкие складки этой искусно положенной, изящной повязки облегали, как воздух, ее лицо и черно-синие кудри. Кефье было перевязано желтым шнуром. Уши, руки и пальцы Нефоры были украшены серьгами, кольцами и браслетами, а на стройной шее лежало золотое ожерелье из множества мелких цепочек, и на концах каждой из них дрожали жемчужные перлы. Ресницы Нефоры были подведены по египетской моде, концы пальцев слегка подрумянены, а тонкие ногти напудрены розовым перламутром. Гибкий стан Нефоры охватывала легкая туника полосатой материи – розовой с белым, а вместо пояса ей служил золотистый шелковый шнур, у одной из кистей которого висело маленькое зеркальце и такой же маленький, сверленный из драгоценного камня флакон с пахучею индийской эссенцией. Но всего более поражало необыкновенно живое и изменчивое выражение ее нежного и страстного лица, линии которого так часто менялись, что, казалось, их совсем уловить невозможно» (VIII, 309–310).

Таким образом, два плана – бытовой и высокий – в эстетической системе Лескова не противопоставлены и даже не сопоставлены, а являются двумя сторонами жизни героев. Ведь от этого «многого» и «разного» достигается эффект «пестроты» и вариативности самой жизни, в которую вовлечен человек. Художественная проповедь любви, добра, самоочищения и участия, по мысли писателя, требует земных дел и ориентирует на совершение конкретных поступков. Поистине ренессансная природа смеха, воспевание красоты земного мира, его радостей, удовольствий становятся основополагающим началом его гуманистической эстетики.

Несомненно, что по стилю и методу изложения Толстой ближе к первоисточнику, так как строго следует принципу проложного повествования, в котором больше внимания уделено фактической стороне событий, при последовательном уменьшении роли слова – диалога, монолога, авторского высказывания. В итоге сюжет как бы «опадает», и Пролог, по сути, становится лаконичным конспектом жития. Современная Лескову критика неоднократно упрекала его в том, что при пересказе Пролога писатель много дает от себя. Толстой, как мы подчеркнули, тоже считал, что «у Лескова нет чувства меры <...>. Он берет «Пролога», заимствует из них, но искажает их»¹⁰. В письме А.С. Суворину пи-

сатель сетует по этому поводу: «Л.Н. говорит: «зачем очень хорошо написано – это заставляет обращать внимание на художество, красоту и закрывает суть»... А как бы он хотел?»¹¹.

И Лесков настойчиво отстаивал свой принцип повествования, так как в эстетическом плане оказался ближе позднему этапу византийской агиографии, для которой характерен переход от наивной простоты народного повествования к сложной и украшенной риторике. Особая эстетизированность слога, установка на экзотику таила в себе уже определенные элементы сентиментально-романтической стилистики. Сам писатель считал, что его повести выгодно отличает особая «музыкальность» языка, поэтому, по его словам, их «можно скандировать и читать с каденцией целые страницы»¹².

И.Н. Минеева, проведя текстологический анализ хранящейся в архиве записной книжки писателя, в которой он зафиксировал сто четыре сюжета из Пролога, приходит к убеждению, что «именно критерий «художественности» предопределил писательский выбор определенного типа проложных повествований. Лескова заинтересовали в древнерусском сборнике в первую очередь тексты патерикового происхождения. Это сюжеты, эпически разработанные, «их отличает занимательность, сильно выраженная конфликтность, острота и динамизм»¹³. Вследствие этого писатель как бы «отслаивает» от Пролога апологию аскетики и элемент чудесного и в итоге проявляет не только художественный, но и чисто научный интерес к старине. Не случайно в воссоздании исторического фона раннехристианской эпохи Лесков использует новейшие научные труды своего времени: английского богослова Ф.В. Фаррара «Первые дни христианства», французского исследователя Г. Буасье «Римская религия от Августа до Антонинов», русского историка Ф.А. Терновского «Три века христианства», «Греко-восточная церковь в период Вселенских Соборов», приводит цитаты из книги религиозного философа Григория Сковороды «Диалог, или разглагол о древнем мире» (1766).

Как мы смогли убедиться, влияние Толстого на Лескова в эти годы было огромно, но натура его трудно мирилась с подражательством, подчиненностью, заимствованием. Едва поддавшись им, она спешила во всем восстановить свою самобытность. На это укажет сын и библиограф писателя А.Н. Лесков: «Острый глаз не допускал долгой усыпленности, постепенно подмечая ошибки хотя бы и очень больших людей»¹⁴. Это почувствует и сам Толстой, указав, что «Николай Семенович раньше меня начал ту работу, которой я заинтересовался позднее. Наши критики не умели оценить в нем этот труд. Лесков – писатель будущего, и его жизнь в литературе глубоко поучительна»¹⁵.

Таким образом, можно однозначно утверждать, что древнерусский Пролог стал определяющим в круге чтения Лескова и Толстого посткризисной поры и определил многое в области их религиозно-философских раздумий, выработки новой эстетики и нарративных стратегий.

Примечания

¹ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956–1958. Т. 11. С. 101. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома – римскими и страницы – арабскими цифрами.

² Цит. по: Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 10. С. 399.

³ Минеева И.Н. Древнерусский Пролог в творчестве Н.С. Лескова: Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2003.

⁴ Сат Н.Д. Особенности жанровой поэтики «народных рассказов» Л.Н. Толстого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007. С. 6.

⁵ Там же. С. 16.

⁶ См. об этом: Сазонова Л.И. Проложное изложение как литературная форма // Литературный сборник XVII века «Пролог». М., 1978. С. 26–53.

⁷ Плеханова М.Б. Творчество Толстого (Лекция в духе Ю.М. Лотмана) // Л.Н. Толстой: Pro et contra: Антология. СПб., 2000. С. 852.

⁸ Сат Н.Д. Указ. соч. С. 24.

⁹ Толстая С.А. Письма к Л.Н. Толстому. М., 1936. С. 361–362.

¹⁰ Цит. по: Маковицкий Д.М. Яснополянские записки. Вып. 2. 1927. С. 83.

¹¹ Письма русских писателей к А.С. Суворину. Л., 1927. С. 69.

¹² Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1897 год, сентябрь – декабрь. С. 320.

¹³ Минеева И.Н. Указ. соч. С. 210.

¹⁴ Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова. Тула, 1981. С. 565.

¹⁵ Цит. по: Фаресов А. «Умственные переломы в деятельности Н.С. Лескова» // Исторический вестник. 1916. № 3. С. 786.

А.С. Янушкевич

В.А. Жуковский и ранний Толстой

Жуковский и Толстой – это не просто одна из историко-литературных параллелей, не только источник для постановки общих проблем традиции и новаторства, диалога культур. Это поистине магистральная линия развития русского словесного искусства как подвижничества и нравственного самоусовершенствования. Не претендуя на раскрытие всех аспектов этой сложной проблемы, подчеркнем некоторые ее составляющие.

В истории русского культурного сознания XIX века, в становлении и развитии психологического анализа в русской словесности заслуживает особого внимания феномен дневниковой прозы В.А. Жуковского и Л. Толстого. С 1804 по 1847 г., почти без перерывов, Жуковский ведет свои дневники. Именно в 1847 году эстафету подхватывает Л. Толстой и до конца своей жизни не расстается с этой формой саморефлексии. Русский XIX в. получает в лице Жуковского и Толстого не просто двух своих летописцев, но и русская литература, словесная культура на материале этих «поведенческих текстов» и литературных памятников формирует методологию изучения «внутреннего человека», поэтику психологического анализа.

Знакомство с ранними дневниками двух писателей выявляет не просто перекличку их проблематики, но и поразительную общность мотивов, образов, стиля. Возникает иногда ощущение, что молодой Толстой был знаком с дневниками Жуковского и сделал их своеобразный конспект. Ощущение беспочвенно: дневники Жуковского стали достоянием русской культуры лишь в 1902 году. Но о том, что Толстой знал цену души Жуковского, свидетельствует один лишь факт. Обратившись к изучению эпохи декабристов, обратив особое внимание на В.А. Перовского, друга Жуковского, Толстой в письме к Александре Андреевне Толстой от 27 января 1878 года, давая типологию характеров той эпохи, особенно выделял «тонкий, мелкой работы, нежный характер» (62, 383) Жуковского. Но возвратимся к общности дневниковых записей Жуковского и Толстого. Не имея возможности продемонстрировать это сколько-нибудь подробно, приведу несколько примеров:

В.А. Жуковский

Лучше всего каждое утро, рассмотрев себя, положить, что делать в тот день, чтобы не потерять его. Надобно наблюдать

Л.Н. Толстой

Каждое утро назначай себе все, что ты должен делать в продолжение целого дня, и исполняй все назначенное даже в том слу-

однако ж, чтобы обыкновенная работа была всегда сделана, от этого зависит расположение приятное или неприятное остатка дня. Всегда надобно помнить, что я занимаюсь для пользы и для приятности, а не поневоле (XIII, 10)¹.

Уединение и общество могут действовать на образование ума, характера, наружности; бывают многих родов; имеют влияние, большее или меньшее, на счастье человека. <...> Уединение есть занятие самим собою... (XIII, 22–23).

В этом журнале я буду стараться рассмотреть все, что имело в прошедшем какое-нибудь влияние на образование моего морального характера, и те средства, которыми можно его исправлять (XIII, 24).

чае, ежели исполнение назначенного влекло за собою какой-нибудь вред. Кроме развития воли, это правило разовьет и ум, который будет обдуманнее определять деяния воли (46, 266–267).

Уединение равно полезно для человека, живущего в обществе, как общественность для человека, живущего в оном. Отделись человек от общества, взойди он сам в себя... (46, 3).

Теперь же, когда я занимаюсь развитием своих способностей, по дневнику я буду в состоянии судить о ходе этого развития. В дневнике должна находиться таблица правил, и в дневнике должны быть определены мои будущие деяния (46, 29).

Оба писателя, фиксируя ежедневные наблюдения над своим поведением, строго судят все отступления от намеченного плана, отмечают все слабости. «Нынешний день я провел весьма неприятно. Был недоволен собою, беспокоен, лишен бодрости»; «Я встал позже обыкновенного, в исходе седьмого (нарушение порядка...); «лень надо превозмогать»; «Каков я? Что во мне хорошего? Что худого? <...> Вот вопросы, на решение которых должно употребить несколько (много) времени. Они будут решаемы мало-помалу, во все продолжение моего журнала» (XIII, 9–10, 14), – записывает 21-летний Жуковский. Ему словно вторит 19-летний Лев Толстой: «Хотя я уже много приобрел с тех пор, как начал заниматься собою, однако еще все я весьма недоволен собою»; «Не исполнил правила»; «Встал чрезвычайно поздно и только в 2 часа определил, что делать в продолжение дня»; «Теперь я спрашиваю. Какая будет цель моей жизни в деревне в продолжение двух лет?» (46, 29–31).

Сразу же авторы дневников составляют свод правил как руководство к действию. «Рассмотреть свою прошедшую жизнь; разобрать свой собственный характер и характер некоторых знакомых. Рассмотреть свое настоящее положение. Сделать план для будущей жизни. Привести в порядок свою моральную систему» (XIII, 32), – так определяет свою стратегию Жуковский и далее дифференцированно разрабатывает эту систему «в отношении к Богу, к ближнему, к себе самому», состоящую из 61 пункта. В марте – мае 1847 года Толстой составляет свод правил из 43 пунктов, предвосхищая его характерным замечанием: «...правила нравственные, имеющие предметом развить волю, де-

лю на три отдела: на 1) правила для развития воли телесной, 2) правила для развития воли чувственной, 3) правила для развития воли разумной» (46, 266).

Лейтмотивным в этой программе самоусовершенствования становится слово-понятие «деятельность». «Как же приучить себя к деятельности?» (XIII, 10) – этот вопрос Жуковский задает уже на первых страницах дневника и затем ответ на него выражает в различных словесных формулах: «мне надобно знать, что в какое время и в каком положении делать», «разумею действовать для пользы отечества и своей собственной, так, чтобы последняя была не противна первой» (XIII, 10, 12). С первых же записей об этом же говорит и Толстой («деятельность моя необходимо должна развиваться», «Теперь же жизнь моя будет вся стремлением деятельным и постоянным к этой цели»), назначая «правила для развития деятельности» (46, 3, 31, 270).

И это стремление к практической реализации идей нравственного самоусовершенствования жизненно важно для молодых искателей, это смысл их жизненной философии, «поведенческого текста». Путь Жуковского и Толстого к творчеству – это форма воплощения нравственной философии в слово, осмысление художества как подвижничества.

Еще Б.М. Эйхенбаум, комментируя фрагмент из дневника Толстого об уединении, заметил: «...кажется, что приведенная цитата взята не из дневника Толстого, а из дневника юного Жуковского, когда он в 1805 году переводил Гарве»². И это замечание можно распространить на весь массив дневниковых записей молодых писателей. Разумеется, за этим стоит определенный «поведенческий текст»: философия самонаблюдения и самоусовершенствования, система правил – отражение интенсивности внутреннего поиска. «Станные сближения» не покажутся уж столь странными, если учесть, что они опирались на один источник – тип Франклинова журнала и его таблицу слабостей. Нельзя не учитывать, что если для пансионера Жуковского настольными книгами были сочинения И.П. Тургенева «Познание самого себя» и И.В. Лопухина «Духовный рыцарь...» и «О внутренней церкви», то учение поздних московских масонов с их идеями самоусовершенствования, активной филантропии: «Спешите делать добро!» не прошло бесследно и для Толстого. Не случайно П.Н. Милюков называл это учение «толстовством XVIII века»³.

Очень важным аспектом реализации этой позиции стала педагогическая деятельность Жуковского и Толстого. Между тем соотношение их педагогических систем не было до сих пор предметом специального анализа⁴. Еще до изданий толстовского «Посредника», точнее, за сто лет до их появления, Жуковский на страницах редактируемого им «Вестни-

ка Европы» развивает идею распространения просвещения во всех условиях русского общества. «Просвещение, — пишет он, — что бы ни говорили о нем суровые люди, которые судят о вещах по одному только их злоупотреблению, — необходимо для человека во всяком состоянии и может быть благотворительно в самой хижине земледельца»⁵. И далее Жуковский подробно излагает свою концепцию воспитания и образования простолюдинов, в частности, определяя круг их чтения через создание «библиотеки поселян, ремесленников и им подобных». Призывая своих соотечественников соединиться «для распространения благотворительного света в умах бедных своих сограждан», он задает оригинальный вопрос: «Мы имеем Академию Наук и Художеств, почему же не можем иметь Академии для *просвещения простолюдинов?*»⁶.

Нет необходимости говорить, что Толстой, автор статей «О народном образовании», «Воспитание и образование», «Прогресс и определение образования», продолжил общую просветительскую концепцию Жуковского, реализовав ее в практике яснополянской школы. Важнее другое: методологические основы педагогической деятельности обоих писателей базировались на общей теории нравственного самосовершенствования, восходящей к их дневниковой прозе. «Педагогическое занятие, — писал Жуковский, — не есть просто механическое преподавание азбуки, и механический счет — это педагогическая поэма, в которую все входит»⁷. Проблема формирования нравственных понятий, добродетели неразрывно связана для них с внутренней свободой преподавания, с философией любви и раскрытия лучших качеств души воспитанника. «*Хочешь наукой воспитать ученика*, — писал Толстой, акцентируя свою мысль курсивом, — *люби свою науку и знай ее, и ученики полюбят и тебя, и науку, и ты воспитаешь их; но ежели ты сам не любишь ее, то сколько бы ты ни заставлял учить, наука не произведет воспитательного влияния*» (8, 245).

В статье «Что такое воспитание?» Жуковский утверждает: «Дело воспитания состоит в построении возможного *лучшего* на тех условиях, какие первоначально положила природа»⁸. Этот свой постулат поэт реализовывал в воспитании наследника престола великого князя Александра Николаевича и отчетливо сформулировал в «Плане учения...», где настойчиво подчеркивал: «Цель *воспитания* вообще и учения в особенности есть *образование для добродетели*»⁹; а выбор преподавателей определял их любовью к своему предмету и нравственными качествами. Принцип действенной любви заложен и в самом поведении воспитанника, будущего русского императора Александра II. Глагол «люби» рефреном проходит через всю программу будущей деятельности наследника: «*Люби и распространяй просвещение...*», «*Люби свободу, то есть*

правосудие...», «Люби народ свой: без любви царя к народу нет любви народа к царю...»¹⁰ и т.д. (Курсив мой. – А.Я.).

Соотношение педагогических систем Жуковского и Толстого – предмет специального и увлекательного исследования. Пока лишь констатируем момент неразрывной связи в поведенческом тексте обоих писателей идей нравственного самоусовершенствования с проблемами просвещения отдельного человека и всех слоев русского общества, с широкой просветительской программой воспитания. Сфера реализации этой программы оказалась различной, но Жуковский – воспитатель и наставник русского царя, реформатора и освободителя крепостного крестьянства, – имел очевидные точки пересечения с Львом Толстым, основателем крестьянских школ и просветителем народа, с его концепцией «патриархального крестьянства».

Ю.М. Лотман, говоря об истоках толстовского направления, справедливо связывал их с эпохой 1830-х гг., опираясь на творческий опыт Пушкина, Лермонтова, Гоголя, художественные открытия Александра Иванова¹¹. Прошедшие почти 50 лет после появления этой основополагающей работы об антропологических и историософских основах толстовского направления внесли свои коррективы в осмысление его истоков. И здесь фигура Жуковского оказалась ключевой и репрезентативной. Именно его концепция искусства, базирующаяся на калокагатийных принципах нравственной пользы поэзии, его теория жизнестроительства стали истоками новой философии творчества. От статьи «О нравственной пользе поэзии» (1809) до эстетического манифеста «О поэте и его современном значении: Письмо к Н.В. Гоголю» (1848), появившихся на страницах популярных русских журналов, русский поэт формировал в русском общественном и художественном сознании идею служения поэта обществу, глубинной связи его жизненной, нравственной и творческой позиций. Его афоризмы «Жизнь и Поэзия одно», «Слова поэта – дела поэта» (последний восходил к гоголевскому апокрифу о пушкинском его происхождении) навсегда вошли в генетический код русской культуры. Не случайно последнюю статью Жуковский завершает словами из собственного произведения, драматической поэмы «Камоэнс»:

«Не счастья, не славы здесь
Ищу я – быть хочу крылом могучим,
Подъемлющим родные мне сердца
На высоту, – зарей, победу дня
Предвещающей, великих дум
Воспламенителем, глаголом правды,
Лекарством душ, безверием крушимых <...>
Вот долг поэта, вот мое призванье»¹².

Толстовские размышления об искусстве, прежде всего выразившиеся в его трактате «Что такое искусство?», – развитие общей концепции «нравственной пользы поэзии» и глубинной связи с воспитанием общества и человеческой души¹³.

Дневники Жуковского и Толстого – пролог к их будущей творческой деятельности и вместе с тем методологическое основание их жизнестроительства и житнетворчества. Дневники Жуковского и Толстого сближает не только и даже не столько «поведенческий текст», сколько текст эстетический. Всматриваясь через опыт самонаблюдения в концепцию «внутреннего человека», они развивали технику самонаблюдения и анализа. От поэтики «смешанных страстей» Жуковского, которая получила свое классическое воплощение в его балладах, лежал путь к диалектике души, той методологии психологического анализа, которая и определила место Толстого в истории русского романа. Именно опыт дневникового самонаблюдения позволил автобиографию поднять до уровня автопсихологии. Попытаемся в этом аспекте рассмотреть трилогию Л. Толстого «Детство. Отрочество. Юность».

II.

Поэзия Жуковского – это прежде всего поэзия души. Мне уже приходилось писать о мироизжительном и житнетворческом значении этого поэтического слова-концепта в лирике «первого русского романтика»¹⁴. В знаменитом своем эстетическом манифесте «Рафаэлева мадонна» (1821), созданном в самом эпицентре лирики 1815–1824 гг., Жуковский, описывая свое впечатление от встречи с чудом искусства, замечает: «Потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется...» (XIII, 189). И в этом смысле глубоко прав был Г.А. Гуковский, писавший: «Весь необъятный мир он [Жуковский] вместил в своей душе, и каждое его слово стремится воплотить в малом объеме мыслимую им структуру бытия в душе»¹⁵.

Процесс распространения души – определяющее направление развития героя толстовской трилогии. Николенька Иртенъев – творец прежде всего своего духовного мира. Его рефлексия включает все впечатления бытия и вместе с тем организует их эстетически как поэзию жизни. В духовной биографии героя особенное место занимают две главы с одинаковым названием «Мечты». И в «Отрочестве» и в «Юности» мечты приобретают миромоделирующий смысл. И если в «Отрочестве» мечты – щит от превратностей судьбы, хотя образ героя, «без всякой мысли, твердящего слова: *и мы все летим выше и выше*» (2, 45. Курсив автора), включается в парадигму романтической философии двоемирия, то в «Юности» эта философия приобретает мироизжительный харак-

тер: «Я убежден, что нет человеческого существа и возраста, лишенного этой благодетельной, утешительной способности мечтания» (2, 84). Для Николеньки Иртеньева мечты – это прежде всего сфера идеалов, тот «благой, отрадный голос» (2, 85), который способствует росту души.

И здесь нельзя не вспомнить программное стихотворение Жуковского «Мечты», имеющее подзаголовок «Песня». И мотив полета («Я жизни полетел путем», «Куда полет свой устремила?»), и противостояние превратностям судьбы, и характеристика мечты как «путеводителя веселых юношеских лет», и соотношение текста Жуковского с известным стихотворением Шиллера «Идеалы» – все это автопсихологический, суггестивный смысл стихотворения Жуковского превращает в субстрат рефлексии толстовского героя.

Хрестоматийные стихи из песни Жуковского

«И мертвое отзывом стало
Пылающей души моей.

И неестественным стремленьем
Весь мир в мою теснился грудь;
Картиной, звуком, выраженьем
Во все я жизнь хотел вдохнуть» (I, 213)

корреспондируют с состоянием пробуждающейся и расширяющейся души Николеньки. Заключительный пассаж Николеньки-отрока в главе «Мечты» «...благой, отрадный голос! Неужели ты перестанешь звучать когда-нибудь?» (2, 85) уже прямо перекликается со стихами Жуковского из его эстетического манифеста «Я Музу юную, бывало...»: «Или навек моя утрата // И вечно арфе не звучать?» (II, 235).

В этом процессе особое место занимает натурфилософская рефлексия. Герой трилогии открывает окружающий мир как мир дороги, весны, цветения, грозы. В истории русской лирики именно Жуковский наиболее отчетливо выявил онтологические и антропологические смыслы натурфилософии. Оживотворение природы неразрывно связано в его стихотворениях с миром «внутреннего человека». Суггестивная формула этой открытости человека миру выражена в словах «Душа полна...». Вот лишь несколько примеров: «Не верю ль душа твоя полна?» («На кончину Ея Величества королевы Виртембергской»), «душа смятенная полна» («Невыразимое»), «И, полная моей душою...» («Мечты»), «Чем опять душа полна?» («Весеннее чувство»).

Именно это состояние души определяет переход Николеньки в эпоху юности. «Но душа моя так *полна* в это время жизнью и надеждами...», «В *полнолуние* я часто целые ночи напролет проводил...», «надежда хо-

тя на *неполное* такое счастье...», «чем больше я смотрел на высокий, *полный* месяц...» (2, 178–179. Курсив мой. – А.Я.) – все это словесное выражение обостренного вслушивания в окружающий мир, когда «природа, и луна, и я, мы были одно и то же» (2, 180). Многочисленные «лунные мысли» героя очевидно восходят к селенологии Жуковского, в частности к его знаменитому «Подробному отчету о луне». Глава XXXII «Юность», передающая все стадии вхождения героя в мир природы, все переходы дневного цикла (от раннего утра до ночи), словно соткана из поэтических формул Жуковского, прежде всего его программного стихотворения «Невыразимое», где образ «святой молодости» организует пространство жизни. «Но душа моя так полна в это время жизнью и надеждами, что воспоминание это только крылом касается меня и летит дальше. <...> вслушиваясь в тишину и звуки, мечтая о различных предметах, преимущественно о поэтическом, сладострастном счастье, которое мне тогда казалось великим счастьем жизни. <...> и чем больше я смотрел на высокий, полный месяц, тем истинная красота и благо казались мне выше и выше, чище и чище, и ближе и ближе к Нему, к источнику всего прекрасного и благого» (2, 178–179) – эти мысли толстовского героя по мере приобщения к миру природы поднимаются к высотам мироздания, то, что Жуковский определил поэтически: «Сия сходящая святыня с вышины, // Сие присутствие Создателя в создание...» (II, 130). «Гроза наводила на меня *невыразимо* тяжелое чувство тоски и страха», «Я испытываю *невыразимо* отрадное чувство надежды в жизни...», «...мне *невыразимо* тяжело было иметь с ним какие бы то ни было отношения», «я весь погрузился в какую-то невыразимо приятную задумчивость» (2, 9, 11, 51, 94) – мир невыразимого все чаще сопровождает толстовского героя по мере его взросления.

Натурфилософское чувство толстовского героя неразрывно связано с волнением души, с онтологией пробуждения и освобождения души. «Был тот особенный период весны, который особенно действует на душу человека <...> Сознание свободы и то весеннее чувство ожидания чего-то, про которое я говорил уже, до такой степени взволновали меня <...> вдруг пахнет из окна каким-то весенним духом <...> легкий весенний ветерок шевелил листья моей «Алгебры» и волосы на голове Николая. <...> Какое-то новое для меня, чрезвычайно вольное и приятное чувство вдруг проникло мне в душу. <...> Этот пахучий сырой воздух и радостное солнце говорили мне внятно, ясно о чем-то новом и прекрасном, которое, хотя не могу передать так, как оно сказывалось мне. <...> все мне говорило про красоту, счастье и добродетель» (2, 80–82) – это весеннее состояние души Николеньки – отзвуки словно зашифрованного в его рефлексии текста хрестоматийного стихотворения Жуковского «Весеннее чувство».

Вот как оно звучит:

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?
Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелетная весна?
Я смотрю на небеса...
Облака летя, сияют
И, сияя, улетают
За далекие леса.

Иль опять от вышины
Весть знакомая несется?
Или снова раздается
Милый голос старины?
Или там, куда летит
Птичка, странник поднебесный,
Все еще сей неизвестный
Край *желанного* сокрыт?..
Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах! найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное *Там*? (30–31).

Те вопросы, которые определяют мелодику стихотворения и задают состояние мучительного ожидания переполненной души, естественны в мире «весеннего чувства» Николеньки. Если вслушаться в текст «весеннего чувства» толстовского героя, в нем нетрудно обнаружить особенный ритм, ямбо-дактилические колоны, схожие со стихотворным ритмом «Весеннего чувства» Жуковского. Само название главы «Как я готовлюсь к экзамену» и тетрадь с заглавием «Правила жизни», которая рождает «мысль о возможности составить себе правила на все обстоятельства жизни» (2, 97), создают атмосферу того состояния духовного пробуждения, экзамена жизни, которое было намечено в одной из предшествующих глав с характерным названием «Весна».

Весна как пробуждение души, ее воскресение для Жуковского не просто время года, а процесс взросления души. Еще в начале своей творческой деятельности он работает над замыслом описательной поэмы «Весна». Как справедливо замечает в своих комментариях Н. Ветшева, «Из четырех времен года Жуковский выбирает именно весну <...>. Весна, традиционно являясь временем возрождения природы, символизирует духовное воскрешение» (IV, 600). «Веселье и надежды,

вселяемые весной...», «Весна все оживляет», «Видя обновляющуюся природу, живее чувствуешь ее влияние...», «...выздоровление весной» (IV, 355–358) – все эти пункты плана ненаписанной поэмы будут реализованы в лирике поэта. А Толстой от автобиографической трилогии до своего последнего романа именно с весной будет связывать воскресение мира и души.

Для Николеньки стихи Жуковского не литература, а органическая часть его мироощущения, его поэтический миробраз. «Пушкин и Жуковский были для них литература (а не так, как для меня, книжки в желтом переплете, которые я читал и учил ребенком» (2, 218) – в этом, казалось бы, наивном признании героя есть своя мудрость. Поэзия вошла в него с детства и не была чем-то внешним, нежизненным, просто литературой. Она проросла в него и стала частью его жизнестроительства.

В жизнестроительном дискурсе толстовского героя особое место занимает тип Франклинова журнала. На заре юности Николенька лишь разлиновывает тетрадь с заглавием «Правила жизни» и прячет ее в стол, не в силах решить мучительный вопрос: «Зачем все так прекрасно, ясно у меня в душе и так безобразно выходит на бумаге и вообще в жизни, когда я хочу применять к ней что-нибудь из того, что думаю?..» (2, 97). Взросление и расширение души превращает Франклинов журнал в душевную потребность. В «Истории вчерашнего дня» Толстой в художественной форме воссоздал свой опыт самонаблюдения, автопсихологически выразил автобиографические реалии. В трилогии Франклинов журнал Николеньки не столько конкретный и зафиксированный на бумаге текст, сколько «поведенческий текст», «текст души». Именно поэтому он не усилие ума, а отражение полноты душевной жизни, волнение чувств и страстей молодости, «весеннее чувство» и «невыразимое». Николенька пока еще франклинианец душою, а не умом. Любопытно, что в своем предсмертном письме маменька, прощаясь с детьми, говорит: «...прощай, Веньямин – мой Николенька» (1, 81). Комментарий к этой фразе в последнем ПСС лаконичен: «...*Веньямин*... – любимый сын (фр. *benjamin*)»¹⁶. Но и структура фразы (тире), и русская транскрипция, заглавная буква как обозначение имени – все это позволяет сделать предположение, что сердцем матери умирающая Наталья Николаевна почувствовала в сыне задатки Бенжамена (Веньямина) Франклина, его страсть к самонаблюдению и самоусовершенствованию.

Поэзия Жуковского вошла в душу героя трилогии как «посол души, внимаемый душой» (известный стих из «Цвета завета»). И Толстой в своей автопсихологической трилогии сделал программные, хрестоматийные стихотворения Жуковского вехами духовного пути своего маленького героя, заполнил страницы его Франклинова журнала настрое-

ниями и общей атмосферой психологической лирики Жуковского, «нежный характер» которого он так ценил.

Разумеется, история рецепции поэзии Жуковского в художественном наследии Толстого не исчерпывается только дневниками и ранним творчеством. «Певец во стане русских воинов» войдет в эпопею «Война и мир» как документ времени и выразитель настроений эпохи. Показательно, что С. Прокофьев в своей опере источником текста дуэта Наташи и Сони в Отрадном сделал элегию Жуковского «Вечер», почувствовав именно в ней аромат эпохи. Не менее значимым окажется дух первого русского романтика в толстовских пейзажах, в любовных сценах его романов, да и вообще простор для исследования проблемы «Жуковский в творческом сознании Л. Толстого» безграничен.

Примечания

¹ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999–2009. Т. 1–4, 13–14. В дальнейшем тексты Жуковского, за исключением особо оговоренных случаев, даются по этому изданию, с указанием тома – римскими, страницы – арабскими цифрами в скобках после цитаты.

² Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 38.

³ Массонство в его прошлом и настоящем (Репринтное воспроизведение издания 1914 года). М., 1991. Ч. 1. С. 139.

⁴ О своеобразии педагогической деятельности Жуковского см.: Шмидт С.О. Василий Андреевич Жуковский – великий русский педагог. М., 2000.

⁵ Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. IX. С. 33. Впервые: Вестник Европы. 1808. Ч. 41, № 20. С. 67.

⁶ Там же. С. 36. Здесь и далее курсив Жуковского.

⁷ Цит. по: Бессараб М. Жуковский: Книга о великом русском поэте. М., 1975. С. 25.

⁸ Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. XI. С. 25.

⁹ Там же. Т. IX. С. 135.

¹⁰ Там же. С. 146–147.

¹¹ См.: Лотман Ю.М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 548–593.

¹² Жуковский В.А. Полн. собр. соч. Т. X. С. 87.

¹³ В этом смысле любопытно было бы сравнить отношение обоих писателей к Шекспиру. Достаточно прохладное отношение к нему Жуковского и резко критические инвективы Толстого прежде всего соотносятся с их общей концепцией воспитательной функции искусства и нравственной пользы поэзии.

¹⁴ Янушкевич А.С. Слово и образ в лирике В.А. Жуковского 1815–1824 гг. // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. Новосибирск, 2007. Вып. 10. С. 207–219.

¹⁵ Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 39.

¹⁶ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 100 т. М., 2000. Т. 1. С. 407.

И.А. Айзикова

**Статья В.А. Жуковского «О смертной казни»
в рецепции Л.Н. Толстого**

Общеизвестно, что статья В.А. Жуковского 1850 года «О смертной казни» вызвала резкое неприятие многих русских писателей, в том числе и Л.Н. Толстого. Говорили об отступлении поэта-романтика в этой статье от проповедуемых им христианских идеалов, Жуковского обвиняли в фарисействе и лицемерии. В предлагаемой статье мы обратимся к восприятию названного сочинения Жуковского Толстым в свете теории диалога, сразу оговорившись, что в наши задачи не входит сколько-нибудь полное исследование темы «Толстой о смертной казни», материалы здесь интересны и весьма объемны, и мы не претендуем на их последовательное и всестороннее рассмотрение.

Нас привлекла толстовская оценка статьи Жуковского «О смертной казни», которую мы находим в трактате «Царство Божие внутри вас», создававшемся Толстым с июля 1890 года по май 1893 года, выросшем из замысла предисловия к переводу брошюры «Катехизис непротivления» Адина Баллу, американского общественного деятеля, сторонника учения о непротivлении злу насилieм, и заключения к переводу трактата «Дeклapация чувств» еще одного американского общественного деятеля и проповедника вышеназванной идеи – Вильяма-Ллойда Гаррисона.

В письме к В.Г. Черткову от 17 сентября 1890 года Толстой сообщал, что хотел бы написать эти предисловие и заключение «кратко, ясно и так, как чувствую. Проще яснее показать (в них. – *И.А.*) значение непротivления для христианина и то, какою на основании этого закона должна представляться вся история христианства и та вера православная, католическая, протестантская, которая неправильно называется христианской» (87, 47). В тот же день Толстой писал об этом и П.И. Бирюкову: «...хотелось бы ясно и коротко выразить значение непротivления для христианства и то, что люди, признающие закон непротivления и не признающие его, не могут исповедовать одно и то же учение и потому не могут и называться одним и тем же именем» (65, 166).

Как отмечает В.Н. Горбачев, комментатор «Царства Божия...» в юбилейном Полном собрании сочинений писателя, «замысел углублялся, размеры статьи все более и более расширялись, и к концу работы из небольшой статьи выросло обширное сочинение, в котором отразились многие события общественно-политической жизни того времени» (28, 333), но пафос остался тот, о котором он писал в упомянутых нами

письмах: «...хорошо бы выразить учение Христа, как я его понимаю теперь» (51, 98).

Вставку о Жуковском и его статье Толстой сделал в одном из первых черновых автографов трактата, в контексте своих оценок поведения обер-прокурора Синода К.П. Победоносцева, к которому писатель обращался с просьбой передать его письмо к Александру III, где доказывал, что царь, как христианин, должен простить обвиняемых по делу о цареубийстве, произошедшем 1 марта 1881 года. Победоносцев, как известно, отказался выполнить просьбу Толстого и ответил ему уже после казни народовольцев: «Прочитав письмо Ваше, я увидел, что Ваша вера одна, а моя и церковная другая, и что наш Христос – не Ваш Христос. Своего я знаю мужем силы и истины, исцеляющим расслабленных, а в Вашем показались мне черты расслабленного, который сам требует исцеления. Вот почему я по своей вере не мог исполнить Ваше поручение» (цит. по: 28, 349).

Приводя ответ Победоносцева, Толстой отмечает: «Мне писал Победоносцев на мою просьбу во имя христианства ходатайствовать о прощении убийц 1-го марта, что его, Победоносцева, Христос не есть Христос смирения и слабости, а Христос силы и власти (не помню точных слов, но смысл этот самый)». Именно в этом месте рукописи, как указывает В.Н. Горбачев, на полях Толстой сделал следующую вставку: «Не знаю лучшего примера ... извращения христианства людьми, стоящими у власти, как записка сладкого, изнеженного христианского поэта Жуковского о том, как устроить смертную казнь в церкви, как это будет трогательно» (28, 349).

В более поздней редакции ответ Победоносцева приводится без названия фамилии: «Один борец за православие, занимающий важную должность, на мою просьбу во имя христианства ходатайствовать о прощении убийц, отвечал мне, что Христос, которого исповедует он, этот его православный Христос, не есть мой Христос (как он выразился), Христос смирения и слабости, а Христос силы и власти, т.е. такой, который не только не велит прощать убийц, но велит казнить их. Не помню точных слов, но смысл этот самый» (28, 349), а от приведенного выше высказывания о Жуковском и его статье Толстой вообще отказался.

В окончательном тексте трактата суждение о статье Жуковского «О смертной казни» находим в 4-й подглаве заключительной XII главы. Оно сформулировано так: «Одна казнь, совершенная не находящимися под действием страсти, достаточными, образованными людьми, с одобрения и с участием христианских пастырей и выставляемая как нечто необходимое и даже справедливое, развращает и озверяет людей больше, чем сотни и тысячи убийств, совершенных людьми рабочими, необ-

разованными, да еще в увлечениях страсти. Казнь такая, какую предлагал устроить Жуковский, такая, при которой люди испытывали бы даже, как предлагал Жуковский, религиозное умиление, была бы самым развращающим действием, которое только можно себе представить» (28, 272). И словно ради объективности Толстой отправляет своих читателей непосредственно к тексту Жуковского, ссылаясь на 6-е издание его сочинений, по которому он, по-видимому, и читал статью: «(см. VI том полн. собр. соч. Жуковского)» (28, 273).

Как видим, заметно смягчив высказывание и о Жуковском, и о его сочинении, Толстой все же не принимает представление поэта-романтика о смертной казни. Он не верит в «религиозное умиление» как следствие казни, утверждаемое, как это прочитал Толстой, в статье Жуковского, и помещает слова о его статье в контекст своих рассуждений о лицемерии, которое «развращает, озлобляет, озверяет и потому разъединяет людей» больше, чем воровство, грабеж, убийство, блуд, подлоги (28, 271).

Итак, импульсом к рассматриваемому диалогу послужило не сходство, а принципиальное, в представлении Толстого, различие его и Жуковского точек зрения на проблему смертной казни, что, в соответствии с логикой теории диалога М.М. Бахтина и его единомышленников, и скрепляет «разнородный материал в единое целое». Развивая эту мысль в семиотическом плане, Ю.М. Лотман указывал на то, что именно ситуация диалога не допускает «однозначности» в интерпретации передаваемого сообщения, усложняя его «семиотическую структуру» и позволяя «осуществить выработку нового сообщения»¹.

К тому же диалог, по утверждению Ю.М. Лотмана, «с двух сторон открыт непрерывному усложнению», каждая часть возникающего нового текста «имеет тенденцию ... усложняться, образуя некоторое замкнутое целое, и интегрироваться с другими структурами того же уровня, входя как часть в более сложные целостные образования»². В этом плане толстовская рецепция статьи Жуковского «О смертной казни» нам представляется весьма интересной, позволяющей глубже понять и текст Жуковского, и позицию Толстого в данном вопросе, одном из самых актуальных для России и Европы XIX в., и сам рецептивный механизм, диалогичный по своей природе.

Судя по целому ряду публицистических работ Толстого (таких, например, как «Смертная казнь и христианство», «Так что же нам делать», «Пора понять», «Не могу молчать»), он вообще не принимает смертную казнь ни как наказание, ни как путь к раскаянию в преступлении. Он не видит в данном акте никаких положительных моментов ни для приговоренных, ни для тех, кто приговаривает к казни и уж тем более присутст-

уует на ней или осуществляет ее. С его точки зрения, казнь «уничтожает в сознании людей различие между добром и злом, лишает их этим возможности избегать зла и искать добра, лишает их того, что составляет сущность истинной человеческой жизни, и потому стоит на пути всякого совершенствования людей» (28, 271). Позиция выражена писателем довольно ясно и повторяется в перечисленных выше публикациях. Она прямо противоположна мнению Жуковского.

Однако, что хорошо известно, «непременным условием диалога» является не только «наличие двух сопоставимых кусков текста, отличающихся направленностью, точкой зрения, оценкой, ракурсом», но и «совпадающих по некоторому «содержанию» сообщения или его части. <...> Элемент диалогизма, – пишет Ю.М. Лотман, – определяется ... общим семантическим ядром»³. Таким «ядром» в нашем материале при ближайшем рассмотрении оказывается общая для Жуковского и Толстого идея самосовершенствования личности, которая, по мнению исследователей, заложила в 1830–40-х гг. «толстовское направление» в русской литературе⁴ и которая лежит в основе статьи Жуковского «О смертной казни».

Обратимся к ней под этим углом зрения. Будучи фрагментом письма к великому князю Александру Николаевичу, написанного 16 января 1850 года, она является откликом на публичную казнь супругов Маннингов в Лондоне, которая вызвала очередной всплеск дискуссии об отношении к смертной казни в обществе. Кроме того, как отмечает И.Ю. Виноцкий, этой статьей эпистолярной природы поэт отозвался на «полупубличную» казнь над петрашевцами, которая, как известно, была отменена в последний момент Николаем I, а великий князь Александр Николаевич, адресат Жуковского, был «распорядителем петербургского действия»⁵.

Соглашаясь с исследователем в том, что статья Жуковского предлагает «христианизировать ритуал смертной казни, спрятав последнюю от зрителей», представляя своего рода сценарий этого ритуала, расписывая семантику каждого его элемента (христиане приходят накануне казни в церковь, молятся за душу грешника, который в это время готовится к смерти; осужденный перейдет из темницы через церковь, в сопровождении религиозного пения, прямо к Богу, к встрече с которым его подготавливает предсмертная исповедь), мы позволим себе добавить следующее. В рассматриваемой статье поэт-романтик прежде всего развивает свою знаменитую философию скорби, которая занимает важнейшее место в его поздней прозе, вытекающая из любимой мысли писателя о нравственном развитии человека как сути его земной жизни. Исключительно в этом свете Жуковский «пересказывает» в другой своей поздней статье –

«Две сцены из “Фауста”» – сцену казни Маргариты из трагедии Гете «Фауст»⁶. Вопрос о смертной казни ставится Жуковским в обеих статьях в нравственно-психологическом и тесно связанном с ним религиозно-философском аспекте⁷.

Для полноты картины необходимо вписать статью Жуковского «О смертной казни» в контекст еще одной его статьи – «О смерти», также представлявшей собой первоначально личное письмо Жуковского к Гоголю от 20 февраля (4 марта) 1847 года, которое было опубликовано с некоторыми сокращениями и редакционными изменениями в 1848 году в «Москвитянине» (№4). Ее содержание составляют философские размышления автора о прекращении земной жизни человека, оборотной стороной которой является бессмертие человеческой души.

Эпистолярная природа статьи Жуковского религиозно-философского содержания сказывается прежде всего на ее особом лиризме. Жуковский развивает здесь сугубо личные мысли о смерти, соотнося их, однако, с христианскими заповедями, стремясь слиться с ними, что и подчеркивается стилистически. Повествование от абстрактно-обобщенного 3 л. множественного числа («мы, живые») или от некоего безличного автора, еще более абстрактное (напр.: «Можно даже сказать, что <...>»), органично переходит к исповедальной форме: «Все это я прежде думал; теперь я это видел, и опыт близкого мне сердца сделался моим собственным опытом»⁸.

В конце статьи «я» вновь переходит в «мы», в котором сливаются голос автора и голос «отца-христианина», слова которого, сказанные «своей семье в первую минуту горькой утраты», по сути, обращены ко всем. Они призывают смиренно принимать «земное бедствие в присутствии христианства». Только вера, считает Жуковский, может обратить смерть-«бедствие», способное «раздавить душу», в «утешительный свет». Сквозь всю статью проходит важнейшая для Жуковского идея смирения, понимаемого как преображение духовным зрением физического акта, и связанная с этим идея «невыразимого».

Итак, смерть для Жуковского – это великая тайна, касающаяся кардинальной перестройки духовной жизни личности. Возвращаясь к статье «О смертной казни», скажем, что Жуковский, как и многие его современники, конечно, не принимает казнь как «механическое действие общественной машины», когда смерть человека становится циничным актом – «арифметическим вычитанием одной цифры из общей суммы»⁹. Поднимая глубинные пласты такого понятия, как наказание, Жуковский видит в нем не «*акт правосудия гражданского*», но «*акт любви христианской*». Наказание не мыслится Жуковским без мук совести и покаяния преступника, без «спасительного душевного пере-

лома», означающего прежде всего «примирение» с волей Божией, с самим собой и окружающим миром. С другой стороны, наказания не может быть без сострадания к судьбе грешника, в котором наказывающим необходимо увидеть своего брата и помочь ему «смягчить душу для покорности и покаяния»¹⁰.

Жизнь преступника после совершения преступления до последней ее минуты должна быть отдана «на произвол собственного размышления, которое лучше всего приготовит его к присутствию Божию на последней исповеди», а значит, к спасению души, т. е. она должна быть «освещена религией». Придет ли к преступнику раскаяние, невозможное без искренней веры, во многом зависит от Бога, но во власти окружающих позаботиться «о небесной судьбе своей земной жертвы». «<...> внутри темницы и позже на месте казни все должно иметь характер *примирительно христианский*», – пишет Жуковский¹¹.

Все эти идеи, по сути своей, очень близки Толстому, так резко выступившему против статьи Жуковского «О смертной казни», принявшему его эстетизацию акта казни, чему в творчестве поэта-романтика подвергалось все, включая веру в Бога, за лицемерие, не оценившему его религиозного проекта, в котором в духе идей 1830–40-х гг., идеи синтеза в первую очередь, органично слились философия и религия, идеология и поэзия.

И.Ю. Виноцкий находит очень точное определение сверхзадачи Жуковского в данной статье: представить казнь как пробуждающую «в народе не праздное любопытство и не мучительный страх, а *религиозное воображение*»¹². По точному определению исследователя, статья Жуковского «О смертной казни» – это попытка заставить людей, живущих в атмосфере 1840-х гг., увидеть «грядущую казнь»¹³, одновременно вспомнив о Голгофе. Концепция казни Жуковского должна быть осмыслена как символическое обобщение, образ романтической философии истории, как ее понимал поэт. Вопрос о казни для Жуковского – это вопрос исторический, историософский, в его основе лежит концепция личности, причудливо сочетающая религию и философию, веру в Бога и просветительскую веру в человека¹⁴.

Наконец отметим, что своей статьей Жуковский не только выражает точку зрения на смертную казнь как общественный деятель, но и в гораздо большей степени, как нам представляется, разрабатывает эту тему, одну из важнейших в мировой культуре и в его собственном творчестве (здесь только напомним баллады и повести Жуковского, в которых постоянным является мотив казни), как художник. Не случайно в статье «О смертной казни» такую большую роль играет символика образов («угрожающая вдали своим мечем Немезида», эшафот, гильотина как

«представитель бесчувственного фатума», стена, крест, церковь), цвета (цвет грязи и крови), звука (пение молитв о душе грешника), пространства (земля, небо, уединение темницы, уединение гроба), мотивный комплекс, несущий мощный мифопоэтический подтекст, передающий идею инициации. В заключении статьи автор подчеркивает, что созданный им «*образ смертной казни* будет в одно время и величественным актом человеческого правосудия, и убедительною проповедью для нравственности народной»¹⁵.

В связи с этим интересно хотя бы кратко остановиться на проблеме собственно художественного воплощения темы смертной казни у Толстого. В VI главе третьей части романа «Воскресение» Крыльцов, арестованный за революционную деятельность и идущий по этапу вместе с Масловой, рассказывает Нехлюдову о том, как были казнены его соседи по камере, поляк Лозинский и еврейский мальчик Розовский. Передавая эту картину глазами арестанта, Толстой прежде всего подчеркивает, что никто первоначально даже не поверил, что приговор будет приведен в исполнение, настолько неестественным казалось всем, «чтобы можно было такого ребенка, как Розовского, казнить» (32, 376).

Сцена ночи перед казнью и самой казни, как и у Жуковского, строится на символике звука, цвета и света, на образах-символах (двери, коридор, эшафот), что передает внутреннее состояние человека. Но при этом Толстой не видит в акте казни никакой таинственности и уж тем более таинства, подчеркивая именно «материальность самого акта», его ужас и бессмысленность. «Что отвратительнее этой виселицы, на которой несколько минут вьется в конвульсиях живой человек», — пишет Жуковский. Словно в ответ ему Толстой описывает казнь с самыми душераздирающими подробностями именно материального плана: «Так и повесили. Веревками задушили обоих. Сторож <...> видел и рассказывал мне, что Лозинский не противился, но Розовский долго бился, так что его втащили на эшафот и силой вложили ему голову в петлю. <...> “Как повисли они — только два раза так плечами, — он показал, как судорожно поднялись и опустились плечи, — потом палач подернул <...> и не дрогнули больше”»¹⁶. Активно используя портретные характеристики, автор подчеркивает реакцию приговоренных к казни и окружающих на предстоящее и произошедшее событие. Показательно, что ни на кого казнь не произвела очистительного действия: у всех были «бледные, понурые, серые лица», «странные, визгливые, пронзительные голоса» и одно ощущение — страха.

В повести «Божеское и человеческое», над которой Толстой работал в 1903–1905 гг. и прототипом которой стал один из революционеров, повешенных в 1879 году по обвинению в подготовке к покушению на

Александра II, писателя также волнует изображение реакции героя на вынесение ему смертного приговора, его поведения перед казнью и во время казни. К мотивам и образам, которые были использованы в «Воскресении», здесь добавляется идея религиозных исканий и переживаний героя, что особенно ярко демонстрирует разность идейных подходов Толстого и Жуковского к проблеме и ее воплощению в художественном произведении.

В повести Толстого практически отсутствует мотив раскаяния и очищения от греха, главный для Жуковского, пишущего о смертной казни. В принятом решении – подписать смертный приговор – не раскаивается генерал, отрекается от Бога мать приговоренного Светлогуба, который в ожидании казни жалеет «молодые силы и радости, которыми он так легко жертвовал»¹⁷, а в предсмертном письме матери пишет, что «не раскаивается в том, что делал», что не боится смерти, т.к. не понимает ее и не верит в ее существование, вернее, в то, что он «должен умереть». Евангелие, с которым Светлогуб взшел на эшафот, ему не помогает, и он отказывается от помощи священника. Лейтмотивом звучит авторская мысль о том, что человеческое сознание не способно «обнять всего значения предстоящей минуты». Следствием казни в повести стало то, что палач после этого отказался от своих обязанностей и «в ту же неделю пропил все деньги, полученные за казнь»¹⁸, а затем был посажен в карцер и оттуда переведен в больницу, а старику-раскольнику, видевшему казнь, в его предсмертный час явился образ атеиста Светлогуба как воплощение истины и жертвы за веру.

Таким образом, Л.Н. Толстой, сторонник непротivления злу насилем, противопоставил концепции смертной казни В.А. Жуковского полное неприятие казни вообще. Он четко отделил свое представление о спасении человека и общества от религиозного проекта поэта-романтика. В определенной мере это даже закономерно: веяния разных общественно-исторических и религиозно-философских эпох, которым принадлежали два великих классика (1840-е и 1900-е гг.), создают условия для значительной аберрации восприятия – Толстой принял Жуковского за «сладкого, изнеженного поэта», а его статью – за «записку, извращающую христианство» и «развращающую» христиан. Однако дальнейшее историко-культурное развитие показало, что при всей глубине различий позиции Жуковского и Толстого в вопросе о наказании, как и во многом другом, имеют гораздо больше общего, чем отличного. Это идея самосовершенствования личности, вера в человека, в его добрую, божественную природу, чем и определяется органический переход русской литературы XIX века от романтизма к классическому реализму.

Примечания

¹ Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 111, 114.

² Там же. С. 115.

³ Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. II. С. 381.

⁴ См. об этом: Лотман Ю.М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. III. С. 49–90.

⁵ Виницкий И.Ю. Поэтическая историософия В.А. Жуковского: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. С. 36.

⁶ Ц.С. Вольпе отмечает связь статьи «О смертной казни» и переводной повести Жуковского «Маттео Фальконе» (1843 г.), где подчеркивается мысль о справедливости и необходимости казни преступника и одновременно проводится мотив покаяния перед смертью, мотив помилования и успокоения Господом души казненного (см.: Жуковский В.А. Стихотворения. 1-е изд.. Л., 1940. Т. II. С. 485).

⁷ См. об этом подробнее в кн.: Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004. С. 353–357.

⁸ Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. X. С. 74.

⁹ Там же. С. 141.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 141, 142 (выделено мной. – И.А.).

¹² Виницкий И.Ю. Указ. соч. С. 36 (выделено курсивом у автора. – И.А.).

¹³ Там же. С. 38.

¹⁴ Т. Гузаиров предлагает еще один путь к интерпретации статьи Жуковского «О смертной казни» – через осмысление поэтом дела и судьбы декабристов (см.: Гузаиров Т. В поисках веры: о предыстории статьи В.А. Жуковского «О смертной казни» // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. С. 203–220).

¹⁵ Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. X. С. 142 (выделено мной. – И.А.).

¹⁶ Там же. С. 389.

¹⁷ Там же. Т. XIV. С. 259.

¹⁸ Там же. С. 271.

И.А. Юртаева

Л.Н. Толстой и А.С. Пушкин. Заключительная реплика в диалоге

Повесть Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» остается малоизученным произведением. Исследователи справедливо считают эту повесть одним из наиболее догматичных произведений писателя, поскольку Л.Н. Толстой, обращаясь к художественному творчеству после кризисного перелома 1880-х гг., стремится восстановить изначальный смысл жанра на новом витке исторического развития. Поэтому закономерно, что после работы над «Народными рассказами» Толстой обращается к риторическому типу слова в «эпоху безвременья», когда была особенно сильна потребность в убеждающем, проповедническом слове.

Риторическое слово в «Хозяине и работнике» построено по модели гномы – древнейшей формы, повествование в которой определяется задачей диалогического способа искания истины. Диалогическая форма слова была актуальна для писателя в кризисный период, о чем свидетельствуют незавершенные замыслы произведений «Собеседники», «Прения о вере в Кремле», а также «Суратская кофейня». Общей тематикой гномы является устройство, закон, заповедь. Содержание этих пра-диалогов укладывается в жесткую схему: некое архаическое высшее существо посвящает своего адепта в законы устройства мира, отвечая на его вопросы¹.

Герой повести «Хозяин и работник» купец Брехунов, отправляясь в поездку с целью заключить выгодную сделку «на другой день после зимнего Николая», во время предшествующего молебна обращается к святому Николаю с просьбой наставить его на путь истинный, и святой Николай, святой суровый, покровитель путешественников, указывает верное направление. Тема поиска утраченного верного пути имеет важное символическое значение, особенно в «переходное время», поскольку в этот период Л.Н. Толстой приходит к убеждению в том, что истина может быть только одна, общая для всех, и все пути неизбежно ведут к ней. Слова работника Никиты, сказанные в тот момент, когда путешественники сбились с дороги во время метели: «А сбились с дороги, так поискать нужно» – становятся девизом переходного времени. Сюжет повести носит подчеркнуто бытовой характер, но в данном произведении, как это свойственно притче, выявляются два плана повествования – конкретный и универсальный, что запрограммировано уже в названии произведения, имеющем метафорическое значение. Однако смысл метафоры, раскрываясь по мере прочтения текста, становится понятным лишь к концу произведения.

Динамика сюжета произведения определяется наличием двух моделирующих языков. Первый из них связан с хроникальным, историческим временем, отражая реальное течение времени, второй – со временем мифа.

Взаимодействие этих двух планов повествования определяет динамику сюжета произведения в русле риторической поэтики притчи. Ситуация этического выбора, в которой оказался купец Брехунов, определяется сопоставлением этих двух планов – идеального и реального, что позволяет отличить должное от недолжного и составляет семантическое ядро жанра. Особенностью построения символического плана повести является то, что автор, создавая новый смысл, соединяет два типа слова – поэтическое и учительное. Первый тип слова связан с поэзией А.С. Пушкина, которая дополняется древнейшей притчей Ветхого Завета. Такое сочетание закономерно, поскольку слово А.С. Пушкина приобретает особое значение для литературы нового времени.

Ориентация на пушкинскую поэзию в универсальном плане сюжета возникает при изображении метели. Пушкинские тексты составляют инвариантную основу сюжета метели. Название повести «Хозяин и работник», ее глубокий философский смысл, который открывается читателю по мере прочтения, восходит к традициям бытовой сказки. Но из дневниковой записи от 14 сентября 1894 года следует, что в процессе работы автор давал этому произведению другое заглавие: «Вечером написал рассказ “О метели”» (52, 141). Значимость темы метели подчеркивается цитатой из стихотворения А.С. Пушкина «Зимний вечер»: «Петруха говорил, улыбаясь, стихи из Паульсона. Он говорил: «Буря с мглою небо скроить, вихри снежные крутить, аж как зверь она завоить, аж заплачет как дите» (29, 23).

Мотив настойчиво повторяется: Петруха трижды цитирует «стишок». Пушкинская тема обрамляет повествование в соответствии с циклическим типом сюжета: «Крутом все также курило. Те же вихри снега крутились, засыпали шубу мертвого Василия Андрееча» (29, 44).

В исполнении Петрухи текст перекодирован на народный язык. При несомненной узнаваемости текст приобретает анонимный и вневременной характер. Наивное восприятие явления природы максимально способствует выявлению его символического смысла, судьбоносного значения в жизни человека. Два моделирующих языка определяют поэтику рассматриваемого произведения.

Амбивалентность образа природной стихии предполагает его сюжетное развертывание в двух вариантах: к хаосу и к упорядоченности. Единой трактовкой обоих вариантов остается трактовка метели как проявления воли провидения. В описании природного явления варианты

идентичны. Хаотический вариант ограничен бесконечностью вихревого вращения, отражая трагическую необратимость бытия. Позитивный вариант находит завершение в рамках традиционной схемы архаического сюжета, оставаясь в пределах циклической схемы. Примером разрушительного воздействия стихии может служить баллада А.С. Пушкина «Бесы», сюжет которой становится инвариантной основой сюжета повести Л.Н. Толстого: «Как только намного прошел порыв ветра, Никита, сняв рукавицы и заткнув их за кушак, подышав на руки, стал отвязывать с дуги поводок.

– Ты что ж это делаешь?

– Мочи моей нет, – как бы извиняясь, отвечал Никита.

– А разве не выедем куда?

– Не выедем, только лошадь замучаем» (29, 28).

Можно сказать, что приведенный фрагмент повести Л.Н. Толстого практически является прозаическим переложением «Бесов» А.С. Пушкина:

«Эй, пошел ямщик!..» – «Нет мочи:
Коням, барин, тяжело;
Вьюга мне слипает очи;
Все дороги занесло»².

Вымороченное место, с которым связан мотив непреодолимости пространства, а главное, выбора между жизнью и смертью, способствует возвращению к истокам бытия, становясь местом мистической связи двух миров. Переход повествования из горизонтального плана в вертикальный приводит к установлению трансцендентной связи с верхним миром. Святой Николай помогает заблудившимся, направляя их по верному пути, в соответствии со свойственными ему функциями начальника рая и водителя душ в загробный мир.

Бросая вызов судьбе, Брехунов, казалось бы, отдается во власть случая, но с течением времени можно осознать результат воздействия стихии как проявление закономерного. Через соотношение частного и общего раскрывается этико-религиозное значение стихии в жизни человека, в синтезе природного и исторического. Метель, выявляя ту грань случайного, когда оно становится проявлением закономерного, сталкивает две формы существования: истинную и ложную, закон единения и разъединения и в конечном итоге жизни и смерти. Разбушевавшаяся стихия возвращает мир к первозданному хаосу, из которого рождается порядок.

Бытовой сюжет повести о хозяине и работнике, приобретая этико-религиозное звучание, активизирует в сознании читателя мифологиче-

скую проекцию, углубляющую моралистический пафос через воссоздание идеи о Боге как истинном хозяине. По воле Бога, жертвуя собой, Василий Андреич спасает своего работника Никиту. Кажущееся внезапным и немотивированным прозрение героя является ритуальным повторением жертвенного акта. Включая жизнь человека в космический ритм, природная стихия на мгновение преобразует обычное историческое время в мифическое. В момент осознания истины субъективное восприятие метели как роковой случайности совпадает с его объективным, сверхличным значением. Поэтому в символической проекции сюжета проявление стихии становится проявлением божественного откровения. Бог отвечает Иову из бури, в грозе и буре получает откровение Иоанн Богослов, в море буря настигает пророка Иону, пытающегося уклониться от выполнения высшей воли. Василий Андреич трижды пытается уклониться от выполнения высшей воли, избегая предстоящей гибели, но стихия возвращает его обратно. «Книга пророка Ионы» составляет важнейшую часть универсального сюжета повести Л.Н. Толстого, где решение важнейших философских вопросов, в том числе о соотношении случайного и закономерного, представлено в образно-символической форме.

Циклический сюжет формирует художественную реальность, в которой моделирующие языки адекватны. В точке, где природа сливается с историей, исчезает противопоставление мифологического и исторического. В этом аспекте толстовская интерпретация метели представляет особый интерес, поскольку слово Пушкина воспринималось как «просто язык самой реальности»³.

В трактате «Что такое искусство?» Л.Н. Толстой писал: «Указать же в новом искусстве высших классов на образцы хорошего всемирного житейского искусства еще труднее, особенно в словесном искусстве и музыке. Если и есть произведения, которые по внутреннему содержанию, как “Дон Кихот”, комедии Мольера, как Диккенсовы “Копперфильд” и “Пиквикский клуб”, повести Гоголя, Пушкина или некоторые вещи Мопассана, могли бы быть отнесены к этому роду, то эти вещи и по исключительности передаваемых чувств, и по излишку специальных подробностей времени и места и, главное, по бедности содержания, сравнительно с образцами всемирного древнего искусства, как, например, история Иосифа Прекрасного, большею частью доступны только людям своего народа и даже своего круга» (30, 161).

Главной задачей искусства Л.Н. Толстой считал задачу нравственную, этическую. По мысли Толстого, истинными произведениями искусства «будут считаться только те произведения искусства, которые будут передавать чувства, которые будут способны соединять всех лю-

дей». Поэтому смысловая неопределенность художественного образа, представленного произведением Пушкина в универсальной проекции сюжета, дополнена притчей Ветхого Завета, усиливающей представление о неизбежности истины, которую должен постичь герой произведения. Такое построение соответствует особенностям риторической поэтики, поскольку «риторическое слово в плане семантики есть аллегория и как таковое имеет двухчастную структуру, сопрягая в своем составе раздельно существующие чувственный (исходно зрительный) образ-вид предмета и его умпостигаемый смысл. Риторическое слово – это всегда картина – ее истолкование»⁴.

Дополнение поэтического слова прозаическим призвано восполнить недостаток индивидуального сознания и соответствует динамике конкретного бытового сюжета, представляя читателю возможность воспринимать конкретный сюжет как типично притчевый пример перехода от заблуждения к истине.

Примечания

¹ Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989. С. 36.

² Пушкин А.С. Бесы // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1950. Т. 3. С. 177.

³ Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 28.

⁴ Лучников М.Ю. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989. С. 50.

**Тема безумия в «Записках сумасшедшего» Л.Н. Толстого
и Н.В. Гоголя**

Интерес Л.Н. Толстого к творческому и философскому наследию Н.В. Гоголя очевиден. В письме Н.Н. Страхову от 16 октября 1887 года Л.Н. Толстой писал: «Ведь я опять относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Н.В. Гоголем 35 лет назад» (64, 106). В письме Н. Бергу Л.Н. Толстой отмечает «высоту христианско-нравственной жизни и смерти, и писаний Гоголя» (64, 139). В письме к С.А. Толстой от 26 июля 1877 года он признается: «Я всеми силами стараюсь сказать как новость то, что чудно сказано Гоголем» (83, 542). Таким образом, духовно-нравственные искания Л.Н. Толстого связаны с непрекращающимся интересом к произведениям Н.В. Гоголя.

Особый интерес для Л.Н. Толстого представляла тема безумия, нашедшая свое отражение в философских трактатах «Исповедь», «В чем моя вера», «О жизни», в публицистике (статья 1910 года «О безумии»), в художественных произведениях, в частности в неоконченном произведении «Записки сумасшедшего».

Название и форма «Записок сумасшедшего» позволяют рассматривать их как отклик Толстого на фабульную традицию, берущую начало с одноименной повести Гоголя. Как отмечает А. Ковач, «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя – архетипический жанровый источник для эталонных типов повествовательного дискурса с психологической тематикой¹. По мнению Ю.В. Манна, «тема отрывков, писем, записок, вторгающихся в «книгу жизни» и меняющих ее смысл, – одна из излюбленных Н.В. Гоголем»². Л.Н. Толстой также неоднократно обращался к «запискам», например, в 1857 году о своих заграничных впечатлениях он рассказывает в произведении «Из записок князя Нехлюдова».

«Записки сумасшедшего» и у Гоголя, и у Толстого появляются в переломный момент творческих исканий. После выхода в свет «Записок» в 1835 году Н.В. Гоголь принимает решение заниматься только литературной деятельностью. Причем как писатель он переходит на качественно новый этап. «Я сам почувствовал, что уже не могу быть в сочинениях моих тем, чем был дотоле, и что самая потребность развлекать себя невинными, беззаботными сценами окончилась вместе с молодыми моими летам», – так говорит Гоголь об этом переходном периоде в «Авторской исповеди»³. Обращение к религии приводит к появлению в произведениях Н.В. Гоголя назидательности. В восприятии Л.Н. Тол-

стого Гоголь этого периода – «учитель жизни» (64, 98). Замена художественного дискурса трактатным характерна и для позднего творчества Л.Н. Толстого.

Для Л.Н. Толстого «Записки сумасшедшего» стали первым произведением после длительного молчания. Впервые о замысле повести Толстой упоминает 30 марта 1884 года в Дневнике: «Пришли в голову «Записки несумасшедшего». Как живо я их пережил...» (49, 75–76). Сохранился автограф отрывка «Записки сумасшедшего», относящийся к апрелю 1884 года. Повесть не была закончена, хотя писатель возвращался к ней в 1887, 1888, 1896 и 1903 годах.

В «Записках сумасшедшего» отразились личные переживания Толстого от пребывания в Арзамасе в сентябре 1869 года, когда он ездил в Пензенскую губернию с целью купить имение. О состоянии, испытанном им в то время, он писал: «...Я устал страшно, хотелось спать и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас такие, каких я никогда не испытывал» (83, 167).

В этот период у писателя начинают преобладать «кризисные» сюжеты, то есть обращения грешников к истине. В результате в художественной системе писателя актуализируется новый тип праведника – «кающийся грешник», или «обращающийся праведник».

«Записки», на наш взгляд, – ключевое слово в поэтике названия произведения Л.Н. Толстого. Первоначальное название «Записки несумасшедшего» указывает на его полемичность по отношению к гоголевскому тексту. Кроме того, оно подчеркивает отсутствие трансцендентного видения, характерного для романтических произведений, а также «Записок» Н.В. Гоголя. Безумие в произведении Л.Н. Толстого более соотносено с окружающей действительностью, нежели с сознанием героя.

Жанр записок связан с размышлениями о пережитом, подведением итогов духовных исканий личности. «Записки» подразумевают личное отношение автора или рассказчика к описываемым событиям, тяготеют к исповеди, отражая попытки понять конечные истины о себе и о мире, причем и в том и в другом произведении мир абсурден. Однако в произведении Н.В. Гоголя Поприщин описывает абсурдный мир, но не понимает его абсурдности. Более того, он полностью следует законам этого абсурдного мира.

Помещик Федор обращается к запискам о своей жизни в тот момент, когда кризис уже произошел, и «свет» осветил его душу. Поэтому характер изображения предыстории и духовного перелома героя обусловлен новым жизнепониманием: «Признание братства людей и жестокий небратский склад жизни неизбежно приводит к признанию сума-

сшедшим себя или всего мира» (26, 6). Герой «Записок» признает сумасшедшим не себя, а весь мир.

Поприщин создает свои записки в период духовного кризиса. Они отражают особенности развития духовного самосознания героя. Если мировоззрение помещика Федора после кризиса складывается в целостную систему, то сознание Поприщина, наоборот, дробится. Его записки неполноценны, на что указывается в первоначальном названии: «Клочки из записок сумасшедшего». Таким же образом в повести идентифицированы «записки», найденные Поприщиным в корзинке любимой собачки Софи, что позволяет говорить о равноценности данных «творений».

Рассказ Толстого автобиографичен, центральное место в нем занимает описание пережитого писателем «арзамасского ужаса» и последовавшего нравственного перелома. Автор изображает субъектную сторону сознания автобиографического героя, в то время как сознание Поприщина является объектом изображения. Субъектное и объектное положение героев отражает их принципиально разную позицию. Погружаясь в безумие, Поприщин становится все более статичным, неподвижным, а Федор, наоборот, более «живым».

По наблюдению М. Вайскопфа, «герой Н.В. Гоголя погружен в литературный контекст»⁴. Сюжет о любви и безумии – один из распространенных в мировой литературе, но ближайшим литературным контекстом, на наш взгляд, все-таки является комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума». Н.В. Гоголь полностью воспроизводит в своем тексте ситуацию комедии. Возлюбленную Поприщина зовут так же, как и героиню «Горя от ума», – Софья. Если учитывать семантику этого имени, то получается, что сумасшествие героя происходит из-за любви к мудрости, т.е. перед нами очередное горе от ума. Любовь к Софии отражает потребность Поприщина в высшем знании. Однако, несмотря на ориентацию Поприщина на роль Чацкого в его любви к Софи, в силу своей незначительности он занимает место Молчалина. На это указывает его занятие – очинивание перьев для отца Софи (Молчалин, для того чтобы угодить, тоже очинивал перья), кроме того, в присутствии Софи или «его превосходительства» герой буквально теряет дар речи. На связь с Молчалиным указывает фраза, ставшая лейтмотивом: «Ничего, ничего... молчание»⁵. Эта реплика привлекла внимание Л.Н. Толстого. Он обращается к ней, изображая несоответствие духовного мира и общественного уклада жизни в своих дневниковых записях (60, 24).

Основной причиной безумия Поприщина стала его неразделенная любовь к Софи. Потребность в любви выражена в душевном крике в минуты прозрения: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Посмотри, как мучат они его!.. Ма-

тушка! пожалей о своем больном дитятке!...»⁶. По мысли Н.В. Гоголя, любовь к человеку – неперемненное условие обретения истины: «Может, одной капли любви к нему было достаточно для того, чтобы возвратить его на прямой путь. Будто бы дорогою любви было трудно достигнуть к его сердцу»⁷.

В подобной ситуации непонимания и нелюбви со стороны самого близкого человека, жены, находится и помещик Федор: «...потом сошелся с моей теперешней женой и женился... Жена требовала, чтобы я лечился. Она говорила, что мои толки о Боге, о вере происходили от болезни» (26, 5). Герой остается один на один со своими проблемами, ему не с кем ими поделиться. Отсутствие реального человеческого общения приводит к попытке наполнить свою жизнь чем-то другим: «...жизнь же свою я наполнял чтением журналов, газет, романов...» (26, 5). Чтение, как правило, связано не только с поисками истины, но и с мотивом слухов.

Мотив слухов, актуализированный в названии, – один из центральных мотивов как произведения Н.В. Гоголя, так и комедии Грибоедова. Поприщин – читатель. Круг его чтения – газеты и журналы, в частности журнал «Северная пчела». Слухи и поведенческие установки, почерпнутые Поприщиным из данных изданий, приближают героя к безумию. Так, существенно меняется его отношение к службе: «Многие чиновники побежали наперерыв, чтобы показать себя перед директором, но я ни с места...»⁸. Такая модель поведения характерна для издателей «Северной пчелы» – декабристов, для них это, прежде всего, политическая декларация. Именно так ведут себя некоторые герои комедии «Горе от ума». Вспомним известное: «Чин следовал ему – он службу вдруг оставил». В этой связи значимо замечание С.А. Шульца о том, что «фамилия Поприщина может быть возведена к иронической строке стихотворения А.С. Пушкина «Послание цензору» (1822): «На поприще ума нельзя нам отступать»⁹. Действительно, как и пушкинский цензор, Поприщин не в состоянии отделить важное от незначительного, истинное от ложного.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями», в главе «Светлое воскресение», Н.В. Гоголь, размышляя о человеке XIX века, отмечает, что «более всего развилась и поразила душу этого человека «гордость ума». Поразительно: в то время, когда уже было начали думать люди, что образованием выгнали злобу из мира, злоба другою дорогою, с другого конца входит в мир, – дорогою ума, и на крыльях журнальных листов, как всепогубляющая саранча, нападает на сердца людей повсюду»¹⁰. На наш взгляд, эта мысль является ключевой для понимания повести «Записки сумасшедшего». Действительно, как только в сознании Поприщина наступает момент просветления, чтение газет вновь погружает его в омут

безумия: «...Земля сядет на Луну. <...> Господа, спасем Луну... <...> А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?»¹¹.

Л.Н. Толстой полностью разделяет данную идею Н.В. Гоголя. При чтении «Выбранных мест из переписки с друзьями» он отмечает этот абзац «пятеркою» с тремя плюсами. В статье «О безумии» Л.Н. Толстой пишет: «Несколько месяцев тому назад я, чего уже давно не делал, взял газету и прочел ее, и все, что я прочел, было так странно мне, что я с трудом мог поверить тому, что действительно совершалось все то, что там было описано... Так для меня стало очевидно, что большинство человечества, в особенности христианского мира, живет в наше время жизнью прямо противоположной и разуму, и чувству, и самым очевидным выгодам, удобствам всех людей – находится в состоянии, вероятно, временного, но полного сумасшествия, безумия» (26, 12).

Герой Л.Н. Толстого тоже читатель, но, в отличие от Поприщина, помещик Федор не останавливается только на чтении журналов, газет и романов, он обращается к Священному Писанию, Евангелию и житиям святых. Разными являются и зрительские приоритеты. Поприщин смотрит в театре водевиль «Филатка и Мирошка», а помещик Федор – вечную трагедию «Фауст». Читательские пристрастия (сюда же можно отнести и зрительские, и то, к чему прислушиваются герои) определяют выбор пути. Поприщин все более погружается в этот абсурдный мир, становится сумасшедшим, а Федор, наоборот, прозревает.

Помимо читательской функции каждый герой стремится к самореализации в качестве творца. Поприщина не устраивает роль переписчика и очинщика перьев: «Я не стану больше переписывать гадких бумаг ваших...». Он хочет сам стать творцом, но не просто писателем, а создателем собственной судьбы. «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? <...> В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я»¹². Это не что иное, как стремление переписать книгу бытия, отрицание определенной свыше роли. Помещик Федор также изначально не согласен с определенным Творцом миропорядком: «Если ты есть, открой мне: зачем, что я такое? Зачем же эта неясность, это мученье? Не могу верить в будущую жизнь... Если бы ты был, ты бы сказал мне, людям. А нет тебя, есть одно отчаяние. А я не хочу, не хочу его. Я возмутился. Я не верил в него, но просил, и он все-таки не открыл мне ничего» (26, 6). Однако, несмотря на сходство, у каждого из них разная траектория пути в поисках истины: как уже отмечалось, Поприщин ищет истину в газетах и журналах, а Федор – в Святом Писании. Временное, мимолетное (слухи, сплетни) противопоставлено вечному (книге книг), как фальшивое – истинному.

В обоих произведениях перерождение героев связано с мотивом света. «Вдруг меня словно светом осветило»¹³. «Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть»¹⁴. Данный мотив также связан с заявленной выше оппозицией фальши и истины. Поприщин бездумно, как мотылек, летит на любой свет, а поиски истины помещиком Федором строго целенаправленны. Поэтому после вспышки света Поприщин видит свое предназначение в том, чтобы быть испанским королем, а Федор – в том, чтобы быть с народом.

Интересна самоидентификация героев. Поприщин отрицает свое безумие, но осознает, что его голова больна. Федор признает себя сумасшедшим, но не осознает таковым. «Безумие» Федора помогает ему победить страх смерти. Все устоявшиеся формы жизни трактуются как сон, призрачный, несуществующий мир. Происходит отрицание мнимых устоявшихся ценностей: «И вдруг мне стало ясно, что этого всего не должно быть, что этого нет, а нет этого, то нет и смерти, и страха»¹⁵.

Мнимость мира отражена в мотиве сна и пробуждения. По мнению Л.Н. Толстого, «и сон и безумие всегда могут быть отличены от действительности тем, что и в снах, и в безумии отсутствует самосознание и вытекающее из самосознания нравственное чувство и последствие нравственного чувства, нравственное усилие» (26, 110). Таким образом, отношение к действительности, как к ужасному сну, позволяет герою преодолеть границы мнимой реальности. «Чтобы избавиться во сне от ужаса, надо осознать себя, понять, что это сон, и тогда проснуться, так и для того, чтобы избавиться от ужаса, среди которого мы живем и в котором участвуем, надо сознать себя и вызвать в себе то нравственное чувство и нравственное усилие, которое свойственно разумному существу, человеку» (26, 110).

Как отмечает Д. Благой, «безумие героя «Записок сумасшедшего» Толстого сродни умному юродству. Юродивый прозрел, и потому для грешников он безумен. Даже в пространственном отношении сохраняется эта фольклорная традиция»¹⁶. Действительно, юродивый обитает на церковной паперти, причем его отношение к церкви очень двойственно. Именно на церковной паперти происходит прозрение героя «Записок сумасшедшего», который во время церковной службы решает, что «все-го этого не должно быть» (26, 11).

Герой Н.В. Гоголя, наоборот, свой сон, мечту принимает за реальность. Обретенная им свобода в поступках, мыслях и словах существенно отличается от той свободы, которую обретает помещик Федор. В своем безумии Поприщин соотносит ценность человеческой личности с положением на социально-иерархической лестнице. Таким образом,

если «безумие» героя Л.Н. Толстого имеет внутреннее, духовное основание, то безумие Поприщина имеет социальную мотивировку.

Кульминационным моментом в произведении Л.Н. Толстого становится эпизод охоты, где заблудившийся герой вдруг обретает истину. «Я хотел по-прежнему допрашивать, упрекать Бога, но тут я вдруг почувствовал, что я не смею, не должен, что считаться с ним нельзя, что он сказал, что нужно, что я один виноват. И я стал молить его прощения и сам себе стал гадок. Ужас продолжался недолго. Я постоял, очнулся и пошел в одну сторону и скоро вышел» (26, 6). Так признание своего ничтожества перед Богом приводит героя к просветлению и, наоборот, признание своего величия перед людьми ведет героя (у Гоголя) к сумасшествию и гибели (желание Поприщина умереть).

Активность прозревшего героя по отношению к неправильному, по его мнению, миропорядку реализуется в различных видах ухода. Подобное поведение характерно и для героя Н.В. Гоголя: «В департамент не ходил... Черт с ним!»¹⁷. Однако такое поведение Поприщина связано не с прозрением, а с сумасшествием, основанным на отрицании своего незначительного социального статуса и стремлении стать испанским королем. Временное прозрение героя наступает в больнице и выражается в желании покинуть этот свет: «Садись, мой ямщик, звени, звени, мой колокольчик, взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего»¹⁸.

При всем несходстве связь «Записок» Н.В. Гоголя и Л.Н. Толстого закономерна. Они являются определенным рубежом в контексте религиозных исканий авторов, смыкаются в поисках ответа на один и тот же вопрос: «В чем мое поприще?» (Н.В. Гоголь), «В чем смысл жизни?» (Л.Н. Толстой), – с той разницей, что в «Записках» Гоголя трактатный дискурс скрывается за художественным, а у Толстого открыт. Ответ, найденный героем Толстого, полностью совпадает с теми истинами, к которым приходит Гоголь: «нужно иметь много любви к человеку вообще и сделаться истинным христианином во всем смысле этого слова»¹⁹. И у Н.В. Гоголя, и у Л.Н. Толстого герой оказывается перед выбором: либо мнимые ценности, что в конечном итоге ведет к катастрофе, либо спасительное возвращение к истине. Путь, избранный Федором, противоположен той дороге, которую избрал для себя Поприщин, но идентичен модели пути Гоголя и отражает личностное восприятие Гоголя Толстым как «удивительное житие» (64, 106).

Примечания

- ¹ Ковач А. Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1994. С. 8.
- ² Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 104.
- ³ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 415.
- ⁴ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 7.
- ⁵ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1986. Т. 1. С. 177.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же. Т. 6. С. 214.
- ⁸ Там же. Т. 1. С. 171.
- ⁹ Шульц С.А. Гоголь. Личность и художественный мир. М., 1994. С. 109.
- ¹⁰ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1986. Т. 6. С. 214.
- ¹¹ Там же. Т. 1. С. 214.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же. С. 181.
- ¹⁴ Там же. С. 7.
- ¹⁵ Там же. С. 6.
- ¹⁶ Благой Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // В мире Толстого: Сборник статей. М.: Советский писатель, 1978. С. 24.
- ¹⁷ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1986. Т. 1. С. 177.
- ¹⁸ Там же. С. 176.
- ¹⁹ Там же. Т. 6. С. 406.

К проблеме исповедального начала в русской эпистолярной культуре

Исповедь – творческий акт *само-становления, само-сложения, само-собираания*. Логической ее основой становится непрекращающийся внутренний диалог. В исповеди как изначально творческом пространстве неизменно предполагается наличие «другого», собеседника (умозрительного, метафизического, подсознательного, реального). Исповедь начинается с «великого спора во внутреннем доме» (Августин Блаженный). Феномен исповеди заключается в том, что она фиксирует, запечатлевает самый процесс мышления как творчества. Продуктивным движущим началом исповедальности становится не только способность взглянуть на себя со стороны, объективировать самого себя, но и вступить в диалог-спор с самим собой. «Спор этот шел в сердце моем: обо мне самом и против меня самого»¹. Затем этот внутренний диалог «обрастает» голосами, раздающимися извне (небес или земли, мудреца или обывателя).

Внутри исповедального текста созидается многоголосое пространство, требующее покаянного самообнажения не только перед Богом, но и перед лицом многих свидетелей, перед судом людским. С этого момента исповедь наполняется назидательным, учительским, проповедническим пафосом, а найденное, спасительное Слово становится активным, действенным.

Таким образом, исповедальное начало глубоко диалогично. Оно не сводится и не сводимо только к автобиографизму. В связи с этим истоки исповедального начала следует искать не только в автобиографических повествованиях и мемуарах, но и в дневниках, а также в переписке – промежуточном жанре, в котором изначально наличествует Собеседник.

Исповедь многосоставна по своему жанровому наполнению. Анализируя «Исповедь» Августина Блаженного, В.Л. Рабинович увидел в ее авторе парадоксальное сочетание и ученого-лирика, и учителя-псалмопевца, и поэта-гимнотворца². Ученый проявляет в классической исповеди наличие и сложное сочетание разных жанров: исповедального плача, который превращает исповедь в «поэму плача», учительскую проповедь и дневник одинокой, уникальной души, научный педагогико-религиозный трактат и автопортрет поэта. Густая жанровая наполняемость исповедального текста весьма показательна и свидетельствует об особом исповедальном языковом синтезе, способном к разнообразным трансформациям и проявлениям в отдельных литературных и рубежных жанрах –

письмах, дневниках, автобиографиях, воспоминаниях. Многообразная целостность исповедального текста подобна самой жизни. Исповедь и есть текст жизни. Исповедальный текст – поистине словотворческая лаборатория, в которой внутренний человек обретает себя в Слове и через Слово.

Исповедальное начало с наибольшей интенсивностью проявляется в русской литературе вслед за европейской лишь в конце XVIII века, и происходит это, прежде всего, в так называемых «пограничных видах литературы – в письмах, дневниках, мемуарах, автобиографиях»³. Намеченная тенденция развития исповедального начала – от документальных жанров к собственно художественной психологической прозе – чрезвычайно важна. Знакомство с сочинениями Ж.-Ж. Руссо, с европейскими сочинениями исповедального типа, с «Исповедью» Августина Блаженного только усилило и углубило те процессы, которые постепенно складывались в недрах русской литературы. Особенно актуальным представляется разговор о *переписке* как об одном из важнейших документальных первоисточников исповеди. Наличие во всех перечисленных «пограничных» жанрах автобиографического элемента способствует, с точки зрения Н.Д. Кочетковой, развитию исповедального начала⁴. Однако исповедь зиждется не только на автобиографической основе. Исповедальное слово рождается в диалоге (полилоге), оно не может быть обращением в пустоту. В исповедальном тексте всегда незримо присутствует Другой, Собеседник, другое начало моего «Я». Без всепроникающего диалогического начала исповедь теряет жизнеутверждающую, созидательную силу и энергию.

Между тем необходимо отметить, что кульминация в развитии отечественной эпистолярной культуры наступает только в XVIII – первой трети XIX века, когда частная переписка начинает восприниматься как факт литературы⁵. Непосредственное влияние на отечественную эпистолярную литературу западноевропейской романистики, успевшей ввести исповедальность в разнообразные художественные жанры, очевидно. В это время наметилась совершенно иная тенденция развития – от художественной литературы к письму. «Романами» называли свою переписку, восходящую к литературе, питающуюся ею, люди XVIII в., чьи письма, не переставая быть средством связи, документом частной жизни, превращались в форму самопознания, самовыражения личности, форму освоения действительности»⁶. Теперь «литературность» обволакивает переписку, превращая ее в подобие литературной игры, а исповедальность облекается в форму художественных упражнений, становится «книжным» способом чувствования и самовыражения. Теперь исповедальность, подчиненная литературной моде, – предмет пароди-

рования. Ярким примером такой пародии может быть «Моя исповедь» Н.М. Карамзина, который подвергает сомнению важнейший принцип «исповеди»: предельную искренность. С другой стороны, опыт дружеской переписки остается благотворным, ничем не заменимым способом самопознания. Без дружеской переписки трудно представить дальнейшее развитие феноменальной русской психологической литературы с ее философской глубиной и всепроникающей исповедальностью. Мода на исповедальность не смогла поглотить главное – неистребимую потребность «объяснять себя», раскрывать, распахивать душу перед сочувствующим, понимающим Собеседником. Исповедальные эпистолярные беседы на протяжении длительного времени остаются уникальной сферой, проявляющей специфичность национального самосознания. Русскому человеку, как воздух, необходимо исповедальное общение. Исповедь как апология собственной личности не прижилась, не прижилась на национальной почве, несмотря на увлеченность, поглощенность западной сентиментальной литературой. Этому способствовала и устоявшаяся, веками складывающаяся эпистолярная традиция, проявившаяся в огромном опыте древнерусских письмовников, челобитных, княжеских посланий.

Другой путь к эпистолярной исповедальности связан с агиографически-автобиографической традицией. Жития святых на долгие века стали главным воспитывающим чтением русского человека. Наиболее ярким примером проникновения диалогического начала в автобиографическое повествование может служить «Житие» протопопа Аввакума. Исповедальное начало в этом житии неоднократно отмечалось исследователями⁷. Однако хотелось бы заострить внимание на своеобразном диалогическом проявлении исповедальности в этом тексте. «Житие» Аввакума не просто «вырастает» из разнообразной переписки опального протопопа, оно органично вбирает, ассимилирует ее в своей структуре.

Двести лет спустя после Аввакумова «Жития» рождается книга, в которой исповедальное начало вновь органично включено в систему писем. Это «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя. Если «посланейца» Аввакума с трепетом ожидали и сочувствующие, и враги, то книгу Гоголя сочли заблуждением автора, проявлением его болезненного состояния. «Почти в глаза автору стали говорить, что он сошел с ума, и прописывали ему рецепты от умственного расстройства»⁸. Метаморфоза, произошедшая с Гоголем, была поразительна для всех, но только не для самого писателя, переживавшего в пору создания писем творческий кризис и мучительную внутреннюю духовную перестройку. Смеющийся, саркастический Гоголь для читающей публики вдруг превратился в человека, охваченного лишь собственной болез-

ненностью, предчувствием собственной смерти и видящего в российском бытии лишь скуку, тревогу, кризис, надвигающуюся катастрофу. На этом, разъединяющем всех и вся фоне раздавался голос Гоголя-проповедника, указующий соотечественникам из римского далека путь к спасению. Это звучало утопично, курьезно, наивно в устах того, кого совсем недавно считали властителем дум и несокрушимым критиком существующего порядка. Гоголя в его предсмертных исповедальных письмах-беседах соотечественники, за редким исключением, совершенно не поняли и не приняли. Гоголь был вынужден вслед разгорающимся беспощадным толкам о себе самом писать последнее письмо-обращение, которое уже после его смерти было названо «Авторской исповедью».

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» не увидели, не почувствовали и не приняли самого главного – исповедальности. «Как бы то ни было, но в ней есть моя собственная исповедь; в ней есть излишнее и души и сердца моего»⁹. Для нас, прежде всего, важен вопрос о том, почему Гоголь в тяжелейшем состоянии потери и обретения себя избирает эпистолярную форму? С одной стороны, это объясняется тем, что Гоголь находится в Риме, и ему необходима самая разнообразная информация о России, думы о которой остаются основополагающим смыслом его существования, его творчества. С другой стороны, именно письма становятся наиболее органичной формой для самопознания и самовыражения. Эпистолярную форму обращения к друзьям, а в их лице и ко всей России, Гоголь объясняет сам в главе XVI «Советы (Письмо к Щ.....ву)»: «Посреди моего болезненного и трудного времени, к которому присоединились еще и тяжкие страдания душевные, я должен был вести такую деятельную переписку, какой у меня никогда не было дотоле. Как нарочно, почти со всеми близкими моей душе случились в это время внутренние события и потрясения. Все каким-то инстинктом обращалось ко мне, требуя помощи и совета. Тут только узнал я близкое родство человеческих душ между собою. Стоит только хорошенько выстрадаться самому, как уже все страдающие становятся тебе понятны и почти знаешь, что нужно сказать им. Этого мало; самый ум проясняется: дотоле сокрытые положения и поприща людей становятся тебе известны, и делается видно, что кому из них потребно»¹⁰.

В письмах, по сути, и рождается просветляющее и высветляющее все и вся исповедальное начало. Процесс создания писем формирует то диалогическое творческое пространство, которое провоцирует Гоголя на необходимость «всматривания» в самого себя, превращения себя в объект психологического анализа. И наоборот, «выстрадавшись», Гоголь чувствует моральное право наставлять, советовать, проповедовать.

Исповедальное, диалогическое в своей основе начало оказалось, как пишет в этом же письме Гоголь, «обоюдоострым»: «...обрати в то же время к самому себе и то же самое, что посоветовал другому, посоветуй себе самому; тот же самый упрек, который сделал другому, сделай тут же себе самому. Поверь, все придется к тебе самому, и я даже не знаю, есть ли такой упрек, которым бы нельзя было упрекнуть себя самого, если только пристально поглядишь на себя. Действуй оружием обоюдоострым! <...> Ни в каком случае не своди глаз с самого себя. И имей всегда в предмете себя прежде всех»¹¹.

«Исповедь» в классическом ее виде впоследствии удалась только Л.Н. Толстому, который был хорошо знаком и с западной, и с отечественной исповедальной традицией. К своей исповеди он подошел в результате сложнейшей творческой эволюции, однако формирование исповедального начала обнаруживается, прежде всего, в дневниках и в письмах Толстого. Многолетняя переписка с Н.Н. Страховым становится уникальным документом, предшествующим «Исповеди».

Переписка Л.Н. Толстого и Н.Н. Страхова продолжалась двадцать шесть лет и насчитывает 467 писем. Исследовательский интерес к переписке обусловлен необходимостью проникновения в глубинную природу творческого диалога, который, при определенном «единстве воззрений на жизнь», «на известной высоте душевной не соединяет, как это бывает в низших сферах деятельности, для земных целей, а оставляет каждого независимым и свободным»¹². Здесь мы имеем дело с диалогическим процессом «высвобождения» той духовной энергии, которая необходима обоим в сложный период их творческих исканий.

Структура переписки прозрачна и сложна одновременно. Ее внешняя канва, несмотря на многоаспектную насыщенность и разноплановость, может рассматриваться с точки зрения разных эпистолярных уровней, которые формируются и развиваются по ходу жизненных обстоятельств и отражают не только личные, творческие контакты Толстого и Страхова, но и эпохальные перипетии. Переписка носила одновременно и деловой, и информационно-публицистический, и глубоко дружеский характер. Каждый из уровней переписки, безусловно, заслуживает отдельного исследования.

С нашей точки зрения, переписка интересна как обоюдный, глубоко творческий процесс взаимного постижения, проникновения во внутренний ход мыслей и чувств друг друга. «Занят я Вами беспрестанно» [2, 759]; «Но что бы я ни делал, я всегда о Вас думаю...» [2, 784]; «Всегда от Вас я получал освежение, всегда Ваши речи и все Ваше присутствие подымали меня; много я о Вас думаю и много люблю Вас, и потому видеть и чувствовать Вашу душевную жизнь лицом к лицу – для меня

большая радость, сильно меня трогает и оживляет» [2, 792], – пишет Страхов Толстому. Открываться перед Толстым «как на духу» становится жизненно необходимым для философа. «Ваша внутренняя жизнь всегда меня очень интересует и представляется мне значительной очень, несмотря на внешнее ее однообразие [2, 1004], – пишет Толстой Страхову. Толстой вдумывается «в те душевные особенности» друга, которые, как ему кажется, «он знает по себе» [2, 998]. И продолжает: «На то только мы, любящие друг друга люди, и нужны друг другу, чтобы общаться духом» [2, 698]. Необходимым становится не только обоюдное всматривание, распознавание внутреннего состояния, но и постоянное, заинтересованное обсуждение творческих достижений друг друга; требование не только похвал и лестных отзывов, коими изобилуют письма Страхова, но и жесткой критики и самокритики, на которой настаивает Толстой. Речь в данном случае идет не столько о внутренних совпадениях и согласованности «одних и тех же взглядов на жизнь» (в таком случае истинно творческого диалога, безусловно, не получилось бы), сколько о преодолении в переписке всякой умышленности, искусственности, этикетности, мешающей распознаванию «чужого» и «родного», «сближающего» и «разделяющего». Тут мы имеем дело с особым уровнем переписки с ее внутренней интригой, раскрывающейся только в текстах писем. Проникновение в этот исповедальный, духовно-интимный слой переписки представляется нам первостепенным, так как позволяет неформально представить весь сложнейший комплекс идей и проблем, мучительно решаемых в этот переходный, кризисный для обоих период. Поиск и освещение духовно-нравственных основ жизни в доступных научному познанию пределах и рамках либо разрушение их и переживание этого процесса внутри себя и для себя – вот основная смысловая оппозиция, на которой выстраивается внутренняя коллизия переписки художника и ученого. Интенсивность и глубина внутренних исканий продиктована необходимостью обретения чувства истинности жизни, поиском «сердечного знания», исключая фальшь, искусственность, претенциозность, пафосность, «чуждость» которым ощущает и Толстой, и Страхов. «О, риторика! тебя ничем и никогда не выжить. Всегда только как редкое исключение будут некоторые *писать*, остальные же *сочинять* [1, 98], – писал Страхов Толстому. Сочинительство чуждо переписке, сориентированной на разговор о главном, существенном: «...сначала о так называемых делах, т.е. о пустяках, а потом не о делах, т.е. о существенном» [1, 14], так начинается одно из первых писем к Страхову Толстой. Существенным является вопрос о смысле жизни, путях его постижения и реализации. На протяжении всей переписки он остается стержневым и определяющим ее динамику. Специфику этого

судьбоносного для обоих диалога определяет то, что в нем участвуют глубоко симпатизирующие друг другу, близкие по мироощущению, но совершенно разные по натуре личности: активный, деятельный, бесстрашный субъективист-Толстой, для которого его «я», смысл его жизни становится отправным, и объективный мыслитель Страхов, для которого собственное «я» не представляет никакого интереса, а его личная жизнь никак не вписывается (поначалу) в русло столь важного разговора.

К началу переписки и Толстой, и Страхов – уже состоявшиеся творческие личности, за плечами которых почти 50 лет жизни; оба испытывают глубокую неудовлетворенность окружающим и собой; оба нуждаются в «задушевном» собеседнике, способном понять, проникнуть во внутренние переживания и размышления Другого. Абсолютная непохожесть Толстого и Страхова чрезвычайно важна для понимания творческой природы диалога, развития его внутренней коллизии, которая, собственно, и является главным предметом нашего осмысления.

К моменту переписки один, Н.Н. Страхов, – профессиональный философ-естественник, уже написавший книгу «Мир как целое. Черты из науки о природе», известный литературный критик, вынужденный зарабатывать журналистской деятельностью; петербургский интеллигент со своим кругом общения и образом жизни; ученый аскет (у Н.Н. Страхова никогда не было ни жены, ни детей); спокойный мудрый созерцатель, аналитик, «стоящий около «вечных истин»; человек тихий, не рвущийся, не призывающий, не патетический, погруженный в мир книг, вечно читающий и вечно продумывающий и додумывающий чужие мысли, но составляющий, как отмечал В.В. Розанов, из всего этого «свою оригинальную, неповторимую, внешне неяркую мыслительную вязь»¹³. Отмечаемая Розановым «способность рассматривать чужие труды в отношении к самим писателям, как показателей их внутреннего настроения»¹⁴, не раз выделялась и Толстым. Важно для нас, что именно эта способность погружаться «в чужое» делает Страхова идеальным собеседником, прежде всего заинтересованным в *понимании* другого. Однако эта черта, столь ценимая Толстым, удовлетворяет его лишь до определенного момента. Если бы Страхов остался на позиции только восторженного поклонника, смиренного слушателя и объективного созерцателя, то истинный диалог между ними наверняка бы не состоялся. Хочется отметить еще одно замечательное качество, позволившее Страхову-мыслителю вступить в столь длительное и плодотворное общение с Толстым: это его необыкновенное художественное чутье, позволяющее охватывать интересующее его целостно, в полноте. Именно целостность художественного воплощения покоряет, удивляет, как чудо, и влюбляет Страхова-философа в Толстого-художника раз и навсегда. Не

менее важно, что Страхов одним из первых распознал в Толстом пытливого, самобытного и бесстрашного мыслителя, которого он никогда не отделял от Толстого-художника. Именно это понимание, несмотря на осознание выпирающего, подчас «голого нравоучения», «голого рассуждения», позволило Страхову воспринимать Толстого органично, не расчленяя его монолитную жизнетворческую сущность на несовместимые ипостаси. Другой, Л.Н. Толстой, к началу переписки – прославленный писатель, ведущий независимый и кажущийся нерушимым патриархально-усадебный образ жизни; человек активный, неутомимо деятельный, пробующий и проявляющий себя в разных жизненных и творческих ипостасях – помещика, семьянина, общественного деятеля, педагога, писателя. Важно, что к этому моменту Толстой уже пережил «арзамасский ужас», «заглянул в бездну», почувствовал глубокую неудовлетворенность от всей прожитой жизни и готов к внутреннему перевороту, о котором он сразу сообщает Страхову: «Я нахожусь в мучительном состоянии сомнений, дерзких замыслов невозможного и непосильного и недоверия к себе, и вместе с тем упорной внутренней работы» [1, 9]. Тем не менее, как отмечает Б.М. Эйхенбаум, творческим стимулом Толстого 70-х годов является «непрерывное вмешательство, непрерывное воздействие, непрерывная жизнеустроительная деятельность... до конца и без всякой боязни собственного дилетантизма»¹⁵, собственных, личных первооткрытий давно открытого, и при этом «безусловно-художественный гений», умудрившийся это «свое» – внутренне суверенное – сделать всеобщим, абсолютно интересным для всех. В искусстве это «я» и «мое» вбирает в себя все многообразие русского мира, о чем не раз и в разных формах писал и говорил Толстому Страхов. В частности, он писал: «Когда русского царства не будет, новые народы будут по «Войне и миру» изучать, что за народ были русские» [1, 98]. С самого начала переписки и непосредственного знакомства Страхова поразила «сила внутренней жизни» писателя: «Ваши мысли волнуют Вас так, как будто Вам не 50, а 20 лет...» [2, 530]. Вместе с тем жизнетворец, самодостаточный монологист Толстой, как никогда ранее, нуждался в собеседнике.

Таким образом, абсолютная непохожесть Толстого и Страхова не только не мешала диалогическим отношениям, но стала питательной почвой для их плодотворного развития. Страхов в своем исповедальном письме отмечал: «Присматриваясь к людям, я наконец замечаю и то, что в них много тех самых черт, которые я готов был считать своею особенностью, и тогда, *рассматривая себя в них* (курсив мой. – И.С.), начинаю смотреть на себя иначе, чем в том хаотическом и печальном «свете», в котором обыкновенно созерцаю собственную фигуру» [2, 543]. В своем

исповедальном саморазоблачении перед Толстым Страхов, по сути, определяет «механизм» творческих диалогических отношений: необходимость взглянуть на себя, самоопределиться через призму другого; увидеть себя в другом, чтобы вернуться к себе, чтобы окончательно ощутить свою самобытность. Внутренняя жизнь каждого, и Толстого, и Страхова, становится тем психологическим зеркалом, взглянув в которое, ощущаешь неистребимую потребность в самоанализе, в окончательной самопроверке и самоопределении. Именно поэтому Толстому 70-х годов нужен не только Страхов – проникновенный слушатель и умнейший собеседник, но и Страхов, исповедально саморазоблачающийся. Исповедальность становится, с нашей точки зрения, той внутренней основой, на которой и из которой вырастает все остальное, вся сложнейшая умственная и духовная работа каждого. Прежде чем определиться по отношению к окружающему миру, к науке, философии, искусству, религии, необходимо *самоопределиться*, и этому самоопределению способствует «погружение» в другого. Уникальность переписки в том, что она запечатлела не только толстовский путь к «Исповеди», но и «исповедальное развитие» Страхова. Это страховское исповедальное саморазоблачение инициирует Толстой, который и становится его «исповедником». Именно перед ним абсолютно не сосредоточенный на себе Страхов «омывает свою душу» и считает его «судьей, перед которым ни за что не хотелось бы провиниться» [2, 775]. Однако исповедальные признания Страхова не превращают мягкого и податливого Страхова в марионетку в «руках» мятущегося, мощно преобразующего себя и окружающее Толстого, но в определенном смысле укрепляют его духовно, помогают обрести внутреннее самостояние. В этом, думается, и заключается вся благотворная сила и тайна творческих диалогических отношений, столь ярко проявившихся именно в переписке.

Примечания

¹ *Августин Аврелий*. Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий. М., 1992. С. 111.

² *Рабинович В.Л.* Урок Августина: жизнь – текст // *Августин Аврелий*. Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий. М., 1992. С. 236, 257.

³ *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1971. С. 76.

⁴ *Кочеткова Н.Д.* «Исповедь» в русской литературе XVIII в. // На путях к разумному. Л., 1984. С. 71–99.

⁵ *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М., 1993. С. 121–137.

⁶ *Лазарчук Р.Л.* Переписка Толстого с Т.А. Ергольской и А.А. Толстой // Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л., 1979. С. 86.

⁷ Демкова Н.С. Житие протопопа Аввакума. Л., 1974; Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVIII века. М., 1974; Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. Л., 1970.

⁸ Гоголь Н.В. Авторская исповедь // Н.В. Гоголь. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 434.

⁹ Там же. С. 435.

¹⁰ Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Н.В. Гоголь. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 7. С. 248–249.

¹¹ Там же. С. 249.

¹² Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов. Полное собрание переписки в двух томах. Группа славянских исследователей при Оттавском университете и Государственный музей Л.Н. Толстого, 2003. Т. 1–2. Далее цитируется том и страница в квадратных скобках.

¹³ Розанов В.В. Литературные изгнанники. Воспоминания. Письма. М.: Аграф, 2000. С. 17.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Художественная литература, 1974. С. 29.

К.В. Анисимов

Толстовские претексты в прозе И.А. Бунина: на границе прапамяти и историзма

Толстовскому влиянию на Бунина посвящено большое количество работ – назовем здесь монографии В.Я. Линкова¹, Е.Р. Пономарева², ряд отдельных статей О.В. Сливичкой³, а также ее недавнюю книгу⁴, в которой «эхо» Толстого неоднократно становится кодом к прочтению программных текстов Бунина. При всем том, что указанные работы убедительно демонстрируют не только фундаментальную, осознанную преемственность Бунина по отношению к Толстому, но и множество столь же осмысленно полемических отхождений от толстовского понимания жизни, в них, вероятно, нет аспекта, более резко разводящего обоих классиков, чем их воззрение на историю. Увлеченность историей создателя эпопеи «Война и мир», «Севастопольских рассказов», замысла романа о Петре I наталкивается, по мнению современных истолкователей творчества Бунина, на холодное равнодушие последнего. 20 лет назад В.Я. Линков отмечал, что только в ранних рассказах «мы находим то, от чего писатель отказывался в дальнейшем, и прежде всего историзм, историческое объяснение действительности и человека»⁵. Будучи, в рамках этой концепции, последовательно изживаемой категорией творчества, историзм сводился Буниным к нулю на том основании, что «подлинная жизнь человека вне истории»⁶, да и в принципе «сфера идей, мировоззрений, исторического движения оказывается вне мира писателя»⁷. И в итоге: «У Бунина отношение к истории было неисторическим, понимание ее писателем обращено против историзма как направления европейской мысли, стремившейся постигнуть настоящее через изучение прошлого как его порождение»⁸. Совсем уже безоговорочно эта мысль звучит в одном из новейших исследований проблемы: «И.А. Бунин не принадлежал к тем писателям, для которых история была объектом художественного осмысления, чей талант раскрылся в варьировании различной исторической тематики»⁹.

Конечно, было бы напрасным трудом превращать Бунина в некое подобие исторического романиста в литературном смысле либо в эволюциониста просветительского толка – в философском: достаточно учесть категорию прапамяти, чтобы выявить своеобразие его понимания времени. Прапамять как мировоззренческая реальность является несомненным вызовом историзму. Эта «укорененность во Всебытии», чувство, переживаемое Буниным и переданное многим его героям, означа-

ет, по справедливому замечанию исследователя, «выход из истории»¹⁰. С самых ранних пор персонажи бунинских рассказов задаются вопросом «где я был до той поры, в которой туманилось мое тихое младенчество?»¹¹. Более или менее определенный ответ на этот вопрос, идентификация *себя не здесь и сейчас*, а в прямой противоположности настоящему моменту, в бесконечной цепи перерождений, на самом деле ломает череду причин и следствий, в соответствии с которыми ось времени членится на прошлое и будущее, соединенные подвижной точкой настоящего. В логическом отношении прапамять заменяет «причинно-следственную логику ассоциативно-ритмическими ходами»¹², в биологическом – это «родство человеческих душ», «устанавливаемое “поверх” времени и пространства»¹³. Наконец, применяясь к этногеографическим и этнокультурным реалиям, прапамять предполагает внеисторические превращения Цейлона в Россию, как в рассказе «Соотечественник»¹⁴, России – в Индию, как в «Чистом понедельник», а самого повествователя – например, в аравийского пленника, с которым он «братски» соединяется, взирая на египетские пирамиды в цикле «Тень птицы» (III, 535).

Однако, как кажется, прапамять объясняет переживание Буниным феномена времени не полностью. Если учесть, что в пространственно-временном континууме человек активен в отношении пространства и пассивен в отношении времени¹⁵, то мы увидим, что в рамках этого дуализма писатель обнаружил удивительный традиционализм, сам по себе заставляющий осторожно отнестись к радикальным выводам о его пренебрежении историческим мышлением. Так, Бунин продемонстрировал беспрецедентное для художника начала XX в. преобладание ретроспекции как способа временной организации текста (ср. «только *грядущее* область поэта», «Но жалоб не надо. Что радости в плаче? / Мы знаем, мы знаем: все *будет* иначе» как характерные манифесты времени): устойчивое «всматривание» в прошлое можно считать проявлением спонтанного историзма¹⁶. Пассеизм сочетался с ощущением незащитности человека перед временем, в бунинском варианте – перед смертью. Словно в противоположность этому под его пером возникает герой, необычайно активный в плане топографии, беспрестанно перемещающийся, причем в пространстве, всегда характеризуемом исчерпывающе детально¹⁷. Нет нужды говорить здесь о том, насколько автобиографически достоверным был такой образ: бунинские поездки от Италии до Цейлона (а планы простирались вплоть до Японии и Сибири) хорошо известны.

Кроме того, рефлекс исторического мышления Бунина отмечается в принципах отбора художественного материала. Здесь писатель упорно

придерживается монотематизма, раз за разом предлагая читателю почти однотипные зарисовки дворянского оскудения – картины того явления, которое по преимуществу можно считать социально-историческим. Вписываемые в жанровом плане то в элегический, то в балладный контекст, они не теряли своего исторического генезиса, а сам механизм такого творчества живо напоминал создание исторических нарративов, в рамках которых происходит обращение «к внутренней точке зрения самих участников исторического процесса: значимым признается то, что является значимым с *их* точки зрения»¹⁸. В таком случае исторический процесс реконструируется на основе события, служащего своеобразным «фильтром» для отбора всех последующих событий. Упадок дворянства, выражающийся в экономическом оскудении и демографическом опустошении родовых поместий Центральной России – основных ее культурных очагов, стал для Бунина именно таким маркированным событием. Опять-таки не будем останавливаться здесь на весьма частых образах обветшавших усадеб, их эксцентричных, полусумасшедших обитателей, заброшенных дворянских библиотек, запущенных садов и т.д. Явление, вне всякого сомнения, рассматривалось Буниным как общенациональная проблема и символизировало состояние русской жизни вообще. Настойчивость писателя на теснейшей связи повестей «Деревня» и «Суходол», написанных, вообще говоря, по-разному и о разном, является лишь одной из многих иллюстраций данного положения вещей. Именно при анализе этой темы и конструировании сюжетов, ею обусловленных, Бунин обращается к Толстому, автобиографическая трилогия и ряд последующих текстов которого были одним из самых ярких опытов русской литературы XIX в. в освещении дворянской жизни. Презумпция своей независимости, которой неуклонно придерживался Бунин в литературной многоголосице начала века, подразумевала, впрочем, единственное исключение – творчество Толстого, которому Бунин не считал зазорным «...подражать, подражать самым бессовестным, самым беззастенчивым образом. Если меня будут упрекать в подражании Толстому, я буду только рад. Все его якобы недостатки, о которых говорят критики, – это величайшие достоинства»¹⁹. В этом смысле ориентация на автора «Войны и мира» и «Анны Карениной» была двойной: с одной стороны, исследователь встречается с открыто аллюзивными в отношении Толстого текстами (типа рассказов «Худая трава», «Сверчок», «Таня» и др., «отраженный» статус которых такой же, как у знаменитого рассказа «Петлистые уши»), а то и с прямыми упоминаниями в них имени Толстого, с другой – с множеством восходящих к Толстому неявных, почти атомарного характера микронарративов, заимствованных и помещенных в специфические бунинские контексты.

В настоящей работе предпринята попытка реконструкции толстовских претекстов второго типа. Мы рассмотрим несколько примеров дореволюционной прозы писателя, преимущественно восходящих к севастопольскому циклу и роману «Война и мир».

Было бы не совсем правильным полагать, что Бунин смотрел на Толстого только снизу вверх – как простой смертный на недостижимое божество. Такое отношение подразумевало бы слишком большую дистанцию между автором «Суходола» и его кумиром. Восприятие Буниным творчества и всей личности великого предшественника включало в себя отчетливое стремление максимально сократить расстояние между собой и Толстым – вплоть до включения его в собственный, бунинский, историко-биографический миф. Принципиальную роль здесь играло несколько факторов.

Прежде всего для Бунина Толстой – земляк, едва ли не сосед, и носитель тех же, присущих самому Бунину, местно-диалектных особенностей речи. «...Я, как земляк Толстого и принадлежащий к тому же деревенски-помещичьему быту, что и он, должен сделать тут оговорку: все эти особенности – наши общие, в нашем быту и в нашей местности так говорили почти все отцы и деды наши», – отметил Бунин в «Освобождении Толстого» (VI, 79).

Эта тяга сблизиться с важнейшим для себя писателем обусловила и следующий бунинский ход: в процессе работы над «Освобождением...» образ главного героя произведения ретроспективно был вписан в историософскую схему «Суходола» с ее таинственной и «узловат[ой]» жизнью «семьи, рода, клана» (III, 118), объединявшей бар и дворню в единую биологическую общность. Толстой, по Бунину, оказался представителем именно такого типа человека – «руки у него были большие, деревенски-дворянские...» (VI, 81), свидетельствовавшие, наряду с прочими чертами, о еще досоциальной «первобытности» (VI, 84) их обладателя.

Близость к «почве» в географическом (землячество) и биологическом (исконная непосредственная чувственность в восприятии окружающего мира) отношениях дополнялась «соседством» во времени – истории. Опять-таки, как хорошо известно благодаря самому Бунину и верной его семейному мифу В.Н. Муромцевой, отец Ивана Алексеевича, Алексей Николаевич, воевал вместе с Толстым в Севастополе²⁰. В «Освобождении...» эти сведения писатель делает известными всем («Бунин? Это с вашим батюшкой я встречался в Крыму? Вы что же, надолго в Москву? Зачем? Ко мне? Молодой писатель?») и, кроме того, дополняет их характерным указанием: «...меж тем ... я все-таки успеваю заметить, что в его походке, вообще во всей посадке, есть какое-то

сходство с моим отцом...» (VI, 49). Толстой – Севастополь – отец Алексей Николаевич: такой ассоциативный ряд был исключительно важен для авторского самосознания Бунина. Представ в его прозе в роли порождающего механизма, он воплотился во множестве мотивных линий.

Как свидетельствуют сами тексты, становление зрелого Бунина произошло внутри автобиографического нарратива²¹, организующего целый ряд его произведений, бесспорные вершины в котором – «Суходол» (бунинская вариация на тему «мысли семейной») и роман «Жизнь Арсеньева», любовный сюжет которого является отзвуком травмировавшей писателя в юности истории с Варварой Пашенко. Пробразы «Суходола» встречаются уже в начале 90-х гг. Так, в рассказе «На хуторе» (1892) появляется воспоминание о тетке рассказчика, обещающее в перспективе образ тети Тони из «Суходола».

Вот был человек! Он отлично помнил ее, старую деву с растрепанными, сухими черными волосами, с безумными глазами, – говорили, от несчастной любви сошла с ума, – помнил, как она, по старой институтской привычке, твердила наизусть французские басни, закатывая глаза и делая блаженную физиономию; помнил и «Полонез» Огинского... Страстно и необычно звучал он, потому что с безумной страстью играла его старая дева... (II, 34-35).

Одновременно появляется и Крымская война, знаменующая собой перелом в судьбе героя. Обратим внимание на рассказ «Танька»:

Давно ездил он по этой дороге... После Крымской кампании, проиграв в карты почти все состояние, Павел Антоныч навсегда поселился в деревне и стал самым усердным хозяином. Но и в деревне ему не повеселилось, Умерла жена... Потом пришлось отпустить крепостных... Потом проводить в Сибирь сына-студента... И Павел Антоныч стал совсем затворником (II, 15).

Указание на Крымскую войну Бунин дополняет отсылкой к другому событию, по всей видимости, с точки зрения писателя, родственному. Так, в числе прочего, Павел Антоныч играет на гитаре «Марш на бегство Наполеона». При этом мотив игры на гитаре отсылает нас к многократно описанному Бунинным образу его отца Алексея Николаевича. Наполеоновская тема в историко-биографическом контексте созвучна воспоминаниям о французском языке, на котором изъяснялась сумасшедшая тетка в цитированном до этого рассказе «На хуторе», а позднее – в «Суходоле». Кроме того, опять-таки в «Суходоле» Петр Кириллович Хрущев поминает и Наполеона: «...в Трошином лесу, говорят, опять двух французов бонапартишкиных поймали... Я беспрерывно помру вечером, – попомните мое слово» (III, 141).

Словно закручиваясь, этот клубок мотивов втягивает в себя еще один исторически обязательный в данном контексте элемент – образ Николая I, обычно дающийся как упоминание о портрете царя. Первый раз изображение императора мы встречаем в рассказе «Учитель» (1894). Характерен контекст: владельцем реликвии является типичный у Бунина помещик-сумасброд, дитя уходящей эпохи, которому в наследство от нее только и досталось, что «тридцать десятин земли, небольшой флигелек <...>, шитье с дворянского мундира, портрет Николая I, два бронзовых шандала и дорожный ларчик красного дерева» (II, 66). В 1895 году рассказ об обитателях гибнущей Лучезаровки («В поле») снова собирает в фокусе своей мотивной организации уже знакомые нам элементы: оба главных героя – крымские ветераны, оба – осколки эпохи, топящие печь усадебным скарбом (ср. мотив пожара в «Суходоле»), но не желающие расстаться с родным очагом (ср. «В Наталье всегда поражала нас ее привязанность к Суходолу» – первая фраза повести, словно эпиграфом обозначающая ее проблематику). На почетном месте в доме – портрет Николая I, который зимой в нетопленном помещении вместе с ломберным столом «насквозь промерзает» (II, 92). Рассказ «Мелитон» (1900) привносит во все эти опосредованные указания на момент излома национальной истории открыто оценочный смысл: герой-старик оказался жертвой прогона сквозь строй, сделавшегося символом николаевского царствования и добавившего к имени императора прозвище «Палкин»²². «Мелитон, – спросил я с юношеской простодушностью, – правда, тебя сквозь строй прогоняли? – Правда-с, – ответил он просто и кратко» (II, 183). При этом структура повествования (молодой рассказчик расспрашивает старика-крестьянина о былых временах) ближайшим образом предвосхищает «Суходол».

Разговор на французском языке, упоминание Наполеона и Крымской войны, вплетение в этот мотивный узел личного биографического опыта автора, – вот что мы можем наблюдать в повести «Суходол», на сей раз как вполне целостный подбор компонентов, ранее только апробировавшихся в текстах, которые оказывались, по существу, подступающими к главной теме Бунина. Недаром толстовские претексты, которые ранее мы могли идентифицировать скорее как более или менее далекие отзвуки продуктивных в 50-60-е гг. сюжетов великого романиста, здесь предстают как вполне надежно идентифицируемый источник. Обратимся к примерам.

Жена Петра Петровича Хрущева Клавдия Марковна – «маленькая, крикливая, с черными усами...» (III, 151). Едва ли можно усомниться, в том, что литературный портрет русской помещицы маленького роста с усами на верхней губе должен немедленно высветить в сознании чи-

тателя (как бунинского современника, так и нынешнего) свой бесспорный архетип – образ маленькой княгини Лизы Болконской. Случайность этой детали, учитывая доскональное знание Буниным крупнейших текстов Толстого и тончайшее чувство художественного слова, скорее всего, должна быть исключена.

Ее муж, Петр Петрович, вместе с братом отправились «“охотниками” в Крымскую кампанию» (III, 143). Там Петр Хрущев получил ранение и долго не мог вернуться домой (III, 153). В его отсутствие Клавдия Марковна родила сына (III, 151). Эта сюжетная ситуация сильно напоминает содержание тех разделов романа «Война и мир», в которых идет речь о ранении князя Андрея на поле Аустерлица, возвращении его в Лысые горы, рождении сына Николеньки и гибели жены. Характерна и внешность Петра Петровича. Он красив собой. У него «прекрасные глаза» (III, 132), маленькие ноги и руки (III, 137). Примерно таков же портрет князя Андрея. О его глазах сказано в сцене прощания с сестрой накануне первой отправки в действующую армию. «Прекрасные глаза его светились умным и добрым, непривычным блеском...» (9, 132). А маленькие руки упоминаются неоднократно. «Что ты (Пьер. – К.А.) сделал с m-lle Шерер? Она теперь совсем заболела, – сказал, входя в кабинет, князь Андрей и потирая маленькие, белые ручки» (9, 29-30). «Но что за необычайная гениальность! – вдруг вскрикнул князь Андрей (в разговоре с Билибиным. – К.А.), сжимая свою маленькую руку и ударяя ею по столу» (9, 191).

Князь Андрей воевал с наполеоновской Францией и лично, в бреду ранения, видел Наполеона. В сознании артиллерийского офицера Льва Толстого кампания 1853–1856 гг. была отзвуком наполеоновских войн рубежа XVIII–XIX вв. В романе «Декабристы» он напишет о начале царствования Александра II: «Состояние, два раза повторившееся для России в XIX столетии: в первый раз, когда в 12-м году мы отшлепали Наполеона I, и во второй раз, когда в 56-м году нас отшлепал Наполеон III» (17, 8). Понятно, что главной жертвой этих «шлепков», человеком, персонифицировавшим своей странной смертью шокирующее поражение русского оружия в Крыму, был имплицированный в это высказывание Николай I. Однако если «николаевское» начало здесь Толстым сознательно умалчивается, то «французское», напротив, не менее осознанно выпячено²³, заслонив собой «турецкий» и «английский» вклад в крымскую конфузию России. Равным образом и несколько ранее, в рассказах о Крымской войне, оборона Севастополя представлена как защита города прежде всего от французов – с примечательным набором подробностей и деталей: от переданного в духе фольклора Отечественной войны слуха о том, что «уж будто Наполеон пойман нашими казаками и

отослан в Петербург» (4, 20) и аналогичного по своей историко-ассоциативной роли анекдота о подъехавшем к Наполеону I ординарце, который на вопрос императора «Вы ранены?» ответил «Извините, государь, я убит» (4, 39), до трагической картины водружения французского знамени «на Малаховом» (4, 112).

То же и в «Суходоле». Узнав о начале войны, Наталья замечает: «Что ж, видно, надобно окоротить их, французов-то...» (III, 149). Об англичанах, турках и тем более сардинцах она ничего не знает. Француз в ее сознании играют ту же роль, что и Наполеон I в помутившемся уме Петра Кирилловича: это знак, веха истории. Европу для Толстого и Бунина продолжает символизировать Франция, а убедительная победа над ней в Отечественной войне и постыдное поражение от нее же в Крымской соотносятся друг с другом как начало и конец одной эпохи. Крайне важно, что и свою литературную генеалогию Бунин возводил к Жуковскому, автору «Певца во стане русских воинов».

Крах семейства Хрущевых пришелся именно на конец 50-х – начало 60-х годов. В это время начал расти «раздор между братьями» (III, 159). Достижение героями счастья и их семейное единство в духе первого великого романа Толстого сменяется распрей – как в произведениях Достоевского. Соответствующим образом Бунин корректирует и характерологию своих персонажей: если значительная их часть (типа Тони и Петра Кирилловича) подпадает под излюбленную бунинскую категорию бытовых безумцев, к которым писатель не прочь был причислить немалое число своих родственников²⁴, то Петр Хрущев, проекция Андрея Болконского, – недвусмысленно отталкивающий тип. Словно в насмешку над его красотой и – показательно – после исполнения им любовной миссии в соседнем Луневе пристяжная лошадь на обратном пути наступила ему, спящему, копытом на лицо, изуродовав и убив красавца. Бунин не просто казнит своего героя, но вдобавок лишает его единственного природного дара, да и сама смерть его становится результатом таинственного *природного* умысла. Петр Хрущев по отношению к своему литературному предшественнику не профан или бледная копия – а прямая противоположность, отражение в кривом зеркале. Именно так – в разных людях, разным качестве «человеческого материала» видится писателю начало и финал огромной эпохи, на которую пришелся последний расцвет русского дворянства.

Женщина с усами на верхней губе появится еще раз – в рассказе «Богиня разума» (1924), посвященном Великой французской революции. Соединение толстовской детали с французским хронотопом, прозрачное сопоставление французской и русской революций как национальных катастроф убеждает нас в неслучайном характере подобных

мотивных комбинаций. Здесь чертой внешности толстовской Лисе наделена кладбищенская привратница. Рассказчик «...спросил о знаменитой могиле (актрисы Терезы Обри. – *К.А.*) у полной, с черными усами женщины, стоявшей на пороге конторы, предполагая в ней привратницу» (IV, 281). Мелькнув в тексте один раз, обладательница черных усов исчезает из поля зрения автора, однако характерная примета ее внешности представляется исключительно закономерным компонентом художественного и исторического мышления Бунина. Ситуация с рассказом «Богиня разума» прояснится, если рассмотреть его в контексте творчества писателя 1923–1924 гг.

Соседом «Богини разума» по времени написания, месту в собрании сочинений, а еще более – по срокам публикации (1924 год), является рассказ «Несрочная весна». В историософской перспективе произведения представляют собой пару. Бесчинствам революционеров в Париже соответствует запустение в прошлом процветавшего русского культурного оазиса, чудом дожившего до точно указанного 1923 года, времени, «когда от славы и чести Державы Российской остались только “пупки”» (IV, 272). Обломок прошлого здесь – вся усадьба, которая как будто не заметила «отмены крепостного права, нашествия французов» (IV, 269), оставшись «нетронутой, неразграбленной» (IV, 270). Ее интерьер (мебель, портреты, книги) в историческом плане предельно конкретен: он относится ко временам екатерининских триумфов, противопоставленных сегодняшнему дню, времени «быстрого крушения Державы Российской» (IV, 273). Воспроизведение обычных для Бунина *loci communes* русской жизни в новой постреволюционной перспективе словно потребовало через полгода обратиться к анализу проблемы в гораздо более обширном контексте. Так, упоминание в «Несрочной весне» французов Великой армии Наполеона в следующем тексте превращается в подробные картины революционного Парижа, а сами рассказы при таком подходе к ним обнаруживают очевидные признаки цикла. При этом представление Бунина о ритме больших исторических событий сильно напоминает толстовскую историософию, в рамках которой восстание декабристов, наполеоновские войны и революция 1789 года были взаимосвязаны²⁵.

Вообще кажется, что значение французов в прозе Бунина (несомненно наваянное Толстым) до сих пор по достоинству не оценено, что контрастирует с регулярными обращениями литературоведов к образам англичанина («Братья»), американца («Господин из Сан-Франциско») и немца («Отто Штейн»). Между тем «французский» опыт Бунина-художника был очень существенным, даже если мы оставим за скобками рутинно-биографические реалии его многолетнего эмигрантского быта.

У французов есть особая черта, отличающая их от прочих европейцев бунинской прозы. Обычно они подаются в ярко выраженном бытовом аспекте, почти никогда не становясь героями-идеологами, подобно рефлектику-англичанину или «ориенталисту» Отто Штейну. Приведем несколько примеров. В повести «Суходол» фигурируют комичные «мадмазель Сизи» и Луи Иванович, учителя молодых Хрущевых, прожившие с ними 8 лет. В рассказе «Воды многие» капитан французского корабля описан следующим образом:

Капитан, крепкий, полнеющий француз, по-французски самодоволен и уверен в себе, по-французски предупредителен и вежлив с нами, но и равнодушен по-французски, говорит любезности и остроты, не меняя выражения лица (IV, 449).

Читая подобное, трудно не вспомнить поэтику образа толстовского Наполеона. Весьма показательно, что на примере французского экипажа в карикатурно-бытовом облике выставлена едва ли не вся европейская политическая сцена:

Капитан оказался крутым собственником, первый помощник его тихим, но стойким сообщником, в то время как второй <...> злым, огненным социалистом, а старший механик вообще революционером, яростным метателем театрально-напыщенных общих фраз (IV, 458).

И даже русско-французское союзничество по мировой войне заставляет Бунина ограничиться психологическим комментарием с добавкой простонародного здравого смысла. В рассказе «В саду» читаем:

Правда, будто и французский царь на нашего колеблется? – Этого не слышал, – сказал Иван Василич. – Врать не хочу. <...> Да там, говорят, и царя-то никакого нету. Опять же они и союзники наши, эти самые французы. Правда, поумнее нас чуточку будут, – все норовят под немца не свою, а нашу дурацкую башку подставить, мол, помри ты нынче, а я завтра, ну а все-таки союзники (IV, 478).

Во-первых, точно так же, как ранее игнорировалось присутствие Англии в конфликте 50-х гг., здесь проигнорированы союзнические отношения с нею же в 1907–1917 гг. Как прежде главный враг, так теперь основной союзник русских – Франция. Бунинская Россия в поворотные для себя исторические моменты словно глядится во французское зеркало. Во-вторых, осмысление французов в военной, политической, повседневно-жизненной перспективе является нарочито бытовым. Можно сказать, что изо всех европейцев прозы Бунина французы изображены наиболее живо и пластически достоверно. Уже за рамками конкретных

заимствований из толстовского сюжетно-образного репертуара перед нами предстает традиция интенсивного культурного диалога, основой которого является по сути своей глубоко историческая проблема национального самосознания и культурного самоопределения. Сторонившийся всякой идеологии и социологизма, стремившийся, в подражание Флоберу, писать «ни о чем», Бунин анализировал ее в глубоких подтекстах своего повествования, при этом генетически находясь в русле огромной традиции, вершиной которой в национальной словесности является роман «Война и мир».

Примечания

- ¹ Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989.
- ² Пономарев Е.Р. И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2000.
- ³ Сливцкая О.В. «Что такое искусство?» (Бунинский ответ на толстовский вопрос) // Русская литература. 1998. № 1. С. 44–53.
- ⁴ Сливцкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
- ⁵ Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. С. 108.
- ⁶ Там же. С. 97.
- ⁷ Там же. С. 110.
- ⁸ Там же. С. 127.
- ⁹ Иванов М.Н. Исторические рефлексии в прозе И.А. Бунина // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: Матер. междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию со дня смерти писателя. Елец, 2004. С. 64.
- ¹⁰ Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. М.; Франкфурт-на-Майне, 1994. С. 9, 12 (гл. «Прапамять» – С. 8–26).
- ¹¹ Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1987. Т. 1. С. 273 («У истока дней», 1907). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома – римскими и страницами – арабскими цифрами в скобках.
- ¹² Ничипоров И.Б. Поэзия темна, в словах невыразима... Творчество И.А. Бунина и модернизм. М., 2003. С. 139.
- ¹³ Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара, 1998. С. 52.
- ¹⁴ Сливцкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. С. 118.
- ¹⁵ «Основная разница между пространством и временем проявляется в их отношении к человеку как воспринимающему субъекту: пространство пассивно по отношению к человеку, тогда как человек активен относительно пространства; напротив, время активно по отношению к человеку, тогда как человек пассивен в отношении времени» (Успенский Б.А. История и семиотика (восприятие времени как семиотическая проблема) // Успенский Б.А. Избр. тр.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 40).
- ¹⁶ По Барту, уже простое прошедшее время глагола задает историзм письма. «Благодаря его употреблению глагол незаметно включается в цепочку причинно-следственных отношений, входит в совокупность взаимозависимых и однонаправленных событий; это время подобно алгебраическому знаку, символизирующему определенную цель; выдавая временную последовательность явлений за их каузальное следование, оно тем самым вызывает к жизни разумное начало любого Повествования – его способность к развертыванию» (Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика / Сост., вст. ст. и общ. ред. Ю.С. Степа-

нова. М., 1983. С. 320). Вероятно, с латентным историзмом следует связать протест Бунина против оценок Зинаидой Гippiус Чехова как писателя «своего момента»: «и как Гippiус ошиблась: у Чехова не только был “момент”, но есть и “время”». Дальнейшее развенчание своего противника Бунин продолжает в форме *argumentum ad hominem*: «...это у них (Мережковских. — К.А.) не было “возраста”, это они родились почти такими же, как и умерли!» (Бунин И.А. О Чехове // Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 199, 201). См. в продолжение темы: Йенсен П.А. Проблема изменения и времени у Толстого и Чехова. К постановке вопроса // История и повествование / Под ред. Г.В. Обатнина и П. Песонена. М., 2006. С. 196–209.

¹⁷ Российский и краеведческий ракурс явления см. в работе: Краснова Т.В. Российская топонимия в художественной прозе И.А. Бунина. Елец, 2005.

¹⁸ Успенский Б.А. История и семиотика. С. 11.

¹⁹ Бабореко А.К. Бунин о Толстом // Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й. Тула, 1960. С. 131.

²⁰ Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 188.

²¹ Ср.: Болдырева Е.М. *Memini Ergo Sum*: Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма. Ярославль, 2007.

²² Показательно внимание Толстого и к самому прозвищу, и к стоящим за ним реалиям. Ср. его рассказы «Николай Палкин» и «После бала».

²³ Показательно продолжение знаменитой фразы о «шлепках»: «Великое, незабвенное время возрождения русского народа!!! Как тот француз, который говорил, что тот не жил вовсе, кто не жил в Великую французскую революцию, так и я смею сказать, что, кто не жил в 56-м году в России, тот не знает, что такое жизнь» (17, 8).

²⁴ См. дневниковую запись от 7 июля 1912 года (VI, 350).

²⁵ См.: Лесский Г. Лев Толстой (1852–1869). Вторая книга цикла «Пушкинский путь в русской литературе». М., 2000. С. 389, 393 и сл.

М.А. Хатямова

Л.Н. Толстой в нехудожественной прозе М. Алданова

Из двух «полюсов», воплощавших для мыслителей и художников рубежа XIX–XX веков пути развития русской литературы, – Толстой или Достоевский – М. Алданов, как и близкие ему по духу и литературной судьбе И. Бунин и М. Осоргин, однозначно тяготел к первому¹. Толстой для трезвого и аналитичного Алданова если не «кумир», то вершина, подняться до которой не дано никому в русской и даже мировой литературе. Алдановская любовь к Толстому парадоксальна: по мировосприятию он гораздо дальше от своего великого предшественника, чем другие его современники (нерелигиозный писатель, верящий в науку; историк, исповедующий «философию случая»). Совершенно очевидно, что Алданов наследует не конкретные толстовские идеи или жанровые и стилистические формы (много томного исторического романа), а нечто более общее. Небеллетристическая проза М. Алданова о Толстом помогает понять, как сам писатель осознал «необходимость» Толстого для собственного художественного творчества.

Свой путь в литературе 29-летний ученый-химик и юрист по второму образованию Марк Александрович Алданов начал с литературоведческого эссе «Толстой и Роллан». Первый том его вышел в 1915, рукопись второго была безвозвратно утеряна в годы гражданской войны. Вторая часть первого тома «О мышлении Толстого» была переиздана в эмиграции в 1923 году под заголовком «Загадка Толстого». Тогда же Алданов намеревался восстановить второй том, посвященный Роллану, но замысел так и не был осуществлен. В 1928 году в «Современных записках» вышла юбилейная статья Алданова «О Толстом». В своих статьях, посвященных Бунину, Алданов неизменно обращается к Толстому как непревзойденному авторитету². Без Толстого невозможен для Алданова и разговор о развитии современного романа (статья «О романе»)³. О Толстом говорят герои алдановских произведений⁴. В письмах к Бунину⁵ и даже Набокову, как известно, мало ценившему Толстого⁶, писатель постоянно обращается к образу великого классика как камертону, помогающему настроиться на восприятие истинного искусства. На протяжении всего творческого пути «сверяясь с Толстым», постигая Толстого, Алданов стремился понять и сформулировать собственные художественные принципы: автометаописательный заряд этой прозы (как это часто бывает с критикой писателя) несомненен. Общее ее направление – от научного, философско-эстетического исследования лич-

ности и творчества в «Толстом и Роллане» – к намеренно фрагментарным «отдельным замечаниям» в последующих статьях и письмах, где обнаруживается более сложное отношение к феномену Толстого, осмыслить который рационально Алданов отказывается. Можно сказать, что в алдановской прозе о Толстом обнаруживаются и противоречия писателя-ученого, стремящегося побороть собственный рационализм.

В 1-й части эссе «Роллан и Толстой» фигура французского автора призвана лишь оттенить гений русского писателя. Глава о Роллане называется «О художественной форме», в ней прослеживается (не всегда удачное) использование французским романистом поэтики Толстого. Толстой «намечал роману программу, создающую новый род искусства, самый свободный из всех донныне известных», и «Ромен Роллан перенял у русского писателя совершенную свободу творческой формы»⁷ [С. 60]. Однако ученик явно не дотягивает до своего учителя ни в точности «каждого штриха, каждой сцены», ни в «тоне», т.е. в художественной целостности. Но, несмотря на бесспорное для Алданова художественное превосходство Толстого и перед Ролланом, и перед другими, не только русскими, классиками, Алданов далек от идеализации объекта исследования. Книга полемична по замыслу и его воплощению. Все выстроенные Алдановым и направленные на разгадывание «загадки Толстого» «уровни» его осмысления многосложны и внутренне антиномичны. Алдановский Толстой велик своими противоречиями, ибо не укладывается ни в какую завершенную концепцию. Исследуя «мышление» Толстого, воплотившееся в его художественном мире, сюжетах, героях, темах его произведений, автор в финале вынужден признать, что противоречия эти «неустранимы, потому что они – противоречия самой жизни. Их можно не изгладить... а прикрыть ярлыком скептического миропонимания. Но Толстой слишком ясно чувствовал, что скептицизм так же легко разбирается о жизнь, как любая положительная догма» [С. 237].

Начинает Алданов с главной для собственного самоопределения проблемы – писатель и наука. Фиксируя презрительное отношение Толстого к «научной науке», игнорирующей внелогичное (в чем он явный последователь Шопенгауэра), Алданов обращает внимание на его широчайшую эрудицию: «Толстой был несомненно одним из наиболее разносторонне ученых людей нашего времени. Он знал «немного обо всем», что, если верить Паскалю, гораздо лучше, чем знать «все о немногом». Впрочем, в своем главном «ремесле», в литературе, он знал «все» – древнее, новое, новейшее <...> владел множеством культурных языков, вплоть до греческого и еврейского» [С. 143]. В поисках истинной науки Толстой оказывается близок современному научному критицизму, когда пишет: «Прежде чем исследовать факты, надо иметь тео-

рию, на основании которой исследуются факты»; «в этих предвидениях, — замечает Алданов, — как почти в каждой странице наследия Толстого, ясно виден его несравненный ум, с одинаковой легкостью вникающий в сложные вопросы науки, в дебри отвлеченной метафизики, в глубины сердца человека, в мельчайшие подробности социальных отношений. Однако, в отличие от современного интеллигента, благоговейно относящегося к «научному обоснованию», «универсально-анархический ум Толстого» был столь же свободен от «суверенитета науки», как и «суверенитета государственной власти» [С. 144]. Наука не выдерживает критики с точки зрения «вечности» (что-то она ответит на смерть Ивана Ильича?), именно поэтому, констатирует Алданов, Толстой относится к науке «не как философ, а как полемист... исполненный крайнего раздражения» [С. 138].

Вторая важнейшая проблема для создателя исторических романов М. Алданова — философия истории Толстого. Здесь автор отмечает, что сознательные идеи Толстого нередко противоречат тому, что содержится в его произведениях: «Как он (Толстой. — М.Х.) ни умен, как он ни глубок, они (его произведения. — М.Х.), кажется, еще умнее, еще глубже. Эти дивные книги живут самостоятельной жизнью, независимой от того, что в них вложил или желал вложить автор; они не хотят повиноваться его воле с обычным в таких случаях послушанием. И очень часто скользящие в них настроения странным блеском отсвечиваются на догматическом здании, которое тридцать лет так упорно воздвигал Толстой» [С. 152]. Художественное творчество Толстого, по Алданову, «даст сколько угодно примеров его органической двойственности». Скажем, он декларирует всепрощение — и не дает его в своих художественных произведениях, кроме как перед смертью героя. Автор полемизирует с «историческим фатализмом» Толстого, показывая, что и маленькие «наполеоны» (Друбецкие и Берги) делали реальную историю в России первой половины XIX века. Вторая ключевая идея эпопеи — идея пацифизма — также, по Алданову, художественно Толстому не удалась: «На каждом шагу поэтическая прелесть войны заслоняет для читателя ее кровавые ужасы; страшный соблазн художника — внелогичная красота — что ни шаг, то наносит поражение моралисту. В юношеской среде, в которой зачитываются и вечно будут зачитываться гениальной эпопеей Толстого, она, наверное, создает больше военных, чем пацифистов» [С. 162].

Философия жизни Толстого, по Алданову, гениально воплощена в существовании двух семей. Байроновский демон владеет Болконскими — и потому они несчастливы, Ростовы же счастливы материальной, повседневной жизнью. Однако сам же Толстой, по мнению Алданова, бросает вызов «институтам природы, вечным, бессмысленным, неизменным», и

в «Анне Карениной» (где читатель получает «чудовищную формулу: никто из этих людей не виновен и не заслуживает отщепеня, но все же некоторым «аз воздам» [С. 179]), и в «Крейцеровой сонате», и в других своих произведениях.

Концом человеческой жизни, темой смерти Толстой занимался, по мнению Алданова, еще больше, чем изображением жизни, и писатель выстраивает «типологию» многочисленных смертей толстовских героев. Причем счастливы умирают сразу и без сознания, «другие, большинство, умирают тяжело, в физической муке, без нравственного примирения» [С. 205]. Однако и в изображении смерти Толстой самопротиворечив: зачем прозрения Ивана Ильича, если помочь нельзя? Цель Толстого-моралиста, пишет Алданов, «заключалась в том, чтобы сначала напугать людей, а потом примирить их со смертью <...> гениальный архитектор одним движением руки перебросил мост между ужасной мукой Ивана Ильича и его безнравственной жизнью, вернее, отсутствием истинного религиозного миропонимания, т.е. толстовского христианства» [С. 210–212]. Но ведь, по Толстому, все к одному концу – «возвращение частицы любви к одному вечному источнику»? И не случайно после поэмы смерти Толстой создает поэму жизни – «Хаджи-Мурат», которая, по мнению Алданова, логически «не вяжется» ни с одним из моральных догматов Толстого: «Яснополянский моралист забыл свою проповедь, отдавшись чарам поэзии Кавказа» [С. 232].

Итак, органический гений Толстого-художника противопоставлен у Алданова Толстому-моралисту и рационалисту, создателю учения: «Толстому были даны природой глаза, которым равных по остроте не имеет в настоящее время ни один другой человек <...> Этот избранник судьбы мог видеть все – и напрягал силы к тому, чтобы свести до минимума горизонт своего зрения. Ни один другой мыслитель не был так глубоко, как Толстой, убежден, что в огромном здании жизни под мысль отведена лишь одна небольшая комната, что жизнь не укладывается целиком ни в какие логические и моральные догмы <...> И вместе с тем никто другой в современной философии не приложил столько усилий, чтобы подчинить жизнь логике, чтобы заслонить внелогичное от себя и от других, чтобы втиснуть бытие человека в рамки простейших прописных начал. Ведь толстовство – крайняя ступень рационализма, дальше которой, пожалуй, некуда идти» [С. 233–234]. Рационалистические, находящиеся в вопиющем противоречии один с другими ответы Толстого на собственные внелогичные вопросы «ничуть не более ценны, – пишет Алданов, – чем великолепное молчание науки». Поэтому-то христианин Толстой и способен видеть человека одновременно как врач, юрист и священник, т.е. во всей его слабости, безнравственно-

сти и глупости (Алданов цитирует Шопенгауэра): «Толстовский скальпель, изрезывая вдоль и поперек мельчайшие ткани нормального человеческого сердца, вытаскивает наружу на показ людям много таких вещей, о которых мы не подозревали или по меньшей мере не смели думать» [С. 247].

Толстовство, которым гордился Толстой, по Алданову, противоречит личности создателя. «Непротivление злу», эта «высокомерная кротость Толстого», лежащая в основе его доктрины, отвечает только его «гипертрофированной совести», но отношение Толстого к политике свидетельствует о том, что он был и человеком чести, как князь Андрей. Алданову важно отметить экзистенциальную стойкость Толстого в отношении официальной власти и церкви. Он подчеркивает, что, несмотря на декларируемую аполитичность, Толстой – «колоссальное явление в истории русской политики. Вместе с Герценом он был первый свободный гений России; среди великих людей русской литературы, быть может, ему первому нечего замалчивать и нечего скрывать»⁸ [С. 284]. Он внушал власти уважение, смешанное с робостью. Политическая заслуга Толстого не замыкается в пределах России: «Он во всем мире поднял до небывалой высоты достоинство писательского звания» [С. 291], и только Вольтера и Гете в этом смысле можно поставить рядом, замечает Алданов.

Вся жизнь великого писателя, резюмирует Алданов, в сущности, представляла собой сплошной кризис, который в начале 1880-х годов принял лишь наиболее острую форму, и последние 25 лет он не мог успокоиться ни на какой философской системе. В своей доктрине он нес последнюю истину о мире, а в беседе с неким молодым человеком признавался, что в 80 лет только ее ищет. «...В недоумении мы останавливаемся перед неразрешимой проблемой Толстого. Эллин, перешедший в иудейство или иудей, проживший долгий век эллином, влюбленный в жизнь мизантроп, рационалист, отдавший столько труда критике нечеловеческого разума, гений, рожденный, чтобы быть злым, и ставший нечеловечески добрым, – Лев Толстой стоит перед нами вечной загадкой <...> Когда свет вечного толстовского солнца падает на бедную призму анализа, он разлагается на тысячу оттенков радуги. Мы изучаем отдельные яркие полосы <...> Кто может сказать, что понял Льва Толстого?» [С. 313].

В юбилейной статье 1928 года «О Толстом» Алданов изменяет своей аналитичности, оговариваясь, что представит лишь «отдельные замечания» о Толстом: «Когда-то, в книге, я пытался привести их в «систему». То же делали и другие о нем писавшие. Не выходило: в систему его не приведешь. Он и слишком огромен, и слишком изменчив»⁹. Написанная в тяжелые эмигрантские годы статья проникнута любовью к

классику: теперь Толстой – это утраченные навсегда Россия и русская культура. Поэтому Алданов трепетно цитирует дневники, письма Толстого, воспоминания окружавших его людей, по-прежнему поражаясь сложности личности, уникальной во всем – симпатиях, антипатиях, пристрастиях, теориях, отношениях с людьми. Говоря о наследстве, оставленном Толстым потомкам, Алданов констатирует, что «мимо его морально-философских взглядов человечество прошло совершенно равнодушно», тогда как слава его как художника «стала настоящей и вечной»¹⁰. Толстой для Алданова «единственный совершенно не стареющий писатель», и вся идущая по пути усложнения романистика XX века (Пруст, Джойс, Ромен) вышла из Толстого. Трагедийность финала жизни великого художника и человека для экзистенциалиста Алданова закономерна. Приводя одну из последних дневниковых записей Толстого («Мне очень тяжело в этом доме сумасшедших»), Алданов комментирует ее расширительно («Очевидно, он имел в виду Ясную Поляну. Но понимать можно и шире» [С. 61]), наделяя Толстого катастрофическим мироучувствованием человека XX века.

Гений Толстого способен явить, воплотить саму сложность жизни, ее постоянное движение, и именно в этом, по Алданову, состоит смысл всякого истинного творчества. Такое представление об искусстве он обнаружит позднее у Бунина, первого преемника Толстого, и по мере сил будет следовать ему сам. Феномен Толстого и его осмысление повлияет на формирование полемической, диалогической поэтики алдановских романов, в которых исторические события представлены с разных сторон, глазами частных людей и исторических личностей¹¹. В конце жизни у Алданова возникнет потребность создать универсальное философско-художественное произведение «Ульмская ночь» (1953). В нем восстанавливается утраченная форма философского диалога. В разговоре автора с самим собой (Алданов и Ландау) изображается противоречивая логика человеческих представлений о мироздании. В размышлениях о войне 1812 года, о «русской идее» и воплощающих ее философии и литературе неизменно возникает фигура «величайшего русского прозаика», противоречивое мышление которого у его последователя в XX веке становится поэтикой. Размышляя о современной эпохе и западной литературе, Алданов с горечью признает, что к «идеям Красоты-Добра» и к Толстому она не вернется: «у него (Толстого. – М.Х.) для нее, при всем его тончайшем до незаметности юморе, недостаточно едкости и иронии <...> Нет у него ни обнаженной мизантропии, ни беспросветного пессимизма»¹². Вполне осознавая несовпадение собственных представлений о мире, истории, науке, религии с толстовскими, всю жизнь полемизируя с Толстым в своих романах и публицистике,

Алданов, тем не менее, начинает и завершает свое творчество «загадкой Толстого», образующей смысловое кольцо его полувекowego творчества.

Примечания

¹ В.А. Туниманов, изучая «след» Достоевского в произведениях Алданова, пишет, что Бунина и Алданова «нельзя отнести к почитателям таланта и – тем более – последователям и ученикам Ф.М. Достоевского», «они другой, толстовской ориентации»; «О Толстом они писали и говорили почти всегда благоговейно, торжественно, восторженно, «с придыханием», как о явлении чрезвычайном и чудесном. О Достоевском – совсем в другой тональности, часто насмешливо и иронично (а Бунин так памфлетно и карикатурно) и с раздражением, причины которого прозрачны» (*Туниманов В.А. Ф.М. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М.А. Алданова* // *Русская литература*. 1996. № 3. С. 78).

² Анализируя «Петлистые уши» в статье «Об искусстве Бунина», написанной по случаю получения Буниным Нобелевской премии, Алданов соотносит бунинскую поэтику не только с поэтикой Достоевского (что закономерно для данного рассказа), но и Толстого: «...Уж если б Толстой остановился на такой теме, он осветил бы Адама Соколовича изнутри, «вылизал» бы его гениально. Никаких петлистых ушей, конечно, не оказалось бы. Был бы человек Адам Соколович, не хуже и не лучше других людей: так как, слава Богу, все хорошо. В сущности, именно толстовский подход к сюжету и был бы глубоко мизантропическим по существу» (*Алданов М. Об искусстве Бунина* // *Литературное обозрение*. 1994. № 7/8. С. 69).

³ «Проблемой времени в романе... с большим успехом занимались в последние годы английские теоретики искусства. К некоторому нашему стыду, они первые поставили вопрос о времени у Толстого (секрет его «темпа» в литературе потерян, но говорить об этом было бы долго, едва ли это было бы понятно не-романистам). Добавлю, что Толстой вообще служит главным материалом для теоретических рассуждений англичан. «Теория романа, – говорит Эдвин Мюир, – которая не приняла бы в расчет «Войны и мира», очевидно невозможна» (*Алданов М.А. О романе* // *Литературное обозрение*. 1994. № 7/8. С. 53).

⁴ Герой романа «Истоки» художник Николай Сергеевич Мамонтов, готовый отдать за «Войну и мир» и «Казаков» Шекспира и Гете, противопоставляет «неуютного» Достоевского «уютному» Толстому: «На Достоевском нет Божьей благодати, т.к. жизнь за нелюбовь к ней мстит писателю лишением поэзии. Вот, наоборот, «Анна Каренина» и с самоубийством героини вся насквозь пронизана светом, летним уютным светом дворянской деревни, – роль уюта в литературе еще ведь не оценена критиками». В романе «Живи как хочешь» Яценко передовверены почти авторские оценки литературных классиков: «Слова «Тургенев и Толстой» всегда казались ему оскорбительными, как, впрочем, и слова «Толстой и Достоевский»: рядом с Толстым не должно было ставить никого».

⁵ Из письма М.А. Алданова И.А. Бунину от 16 марта 1932 года: «Два дня пролежал больной, с горя открыл Св. Писание на псалмах Давида и очень скоро закрыл. Не сердись на меня... А вот после этого открыл «Анну Каренину», и, хоть знаю наизусть, дух захватило (последние сцены)... Вот она, настоящая книга жизни! («Этому человеку я верю больше всех на земле». Из переписки И.А. Бунина и М.А. Алданова // *Октябрь*. 1996. № 3. С. 123).

⁶ Спор о Толстом в переписке Алданова и Набокова возникает после публикации в первом номере открывшегося «Нового журнала» романа А.Л. Толстой «Предрастветный туман» рядом с произведением Набокова. 21 января 1942 года Набоков пишет Алданову: «Зачем вы это поместили? В чем дело? Ореол Ясной Поляны? Ах, знаете, толстовская

кровь?». Алданов, объясняя позицию редакции, в ответ замечает: «...Мы с Вами так и не могли никогда договориться об общих о с н о в н ы х (выделено Алдановым. – М.Х.) ценностях: ведь вы и отца Александры Львовны считаете непревзойденным писателем, – «во всяком случае, много хуже Флобера». В письме от 13 мая, отвечая на полемический выпад Набокова не только против Толстого («А все-таки «*Madame Bovary*» метров на 2000 выше «Анны Карениной»), но и композиционной рыхлости произведений Бунина, Алданов продолжает: «...По-моему, Вы преувеличиваете значение композиции и особенно новизны композиции. За исключением «Войны и мира» почти все, кажется, классические произведения русской литературы в композиционном отношении не очень хороши – и не новы. <...> Но если отводить композиции и новизне композиции не первое, а второе место? Будете ли Вы серьезно утверждать, что Эмма Бовари имеет ту же степень «жизненной правды» <...> какую имеет Анна Каренина? И можно ли читать флоровское самобийство после самоубийства Анны? Нет, нет, дорогой друг, не отрицайте: Лев Николаевич был не без дарования» («Как редко теперь пишу по-русски...») Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова // Октябрь. 1996. № 1. С. 130–133).

⁷ Алданов М. Толстой и Роллан. Петроград, 1915. Т. 1. 314 с. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁸ «Мыслимо ли вообразить Толстого, получающего деньги от правительства за свои книги, как Пушкин или Гоголь? Можно ли допустить, чтобы он писал властимушным письма вроде тех, которые приходилось писать Чаадаеву, Достоевскому? Или представить себе, что он, как Некрасов, с бокалом шампанского в руке декларирует приветствие Муравьеву? Или вообразить Толстого цензором, как Аксаков, Тютчев, Гончаров» (Толстой и Роллан. С. 288).

⁹ Алданов М. О Толстом // Литературное обозрение. 1994. № 7/8. С. 58.

¹⁰ Там же. С. 58.

¹¹ Исследуя толстовский код в романах Алданова, Е.И. Бобко приходит к выводу о диалогизме «авторской стратегии как утверждению / проблематизации универсальности интеллектуального и духовного опыта великого писателя» (Бобко Е.И. Традиции Л. Толстого в исторической романистике М.А. Алданова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2008. С. 19).

¹² Алданов М.А. Ульмская ночь / Алданов М.А. Сочинения: В 6 кн. М.: Новости, 1996. Кн. 6: Ульмская ночь. Литературные статьи. С. 323.

Проблемы поэтики произведений Льва Толстого

Н.Ж. Ветшева

«Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого: хронотоп великой эпопеи

Севастополь особенный город. Оборона Севастополя во время Крымской войны 1854–1855 годов, оборона Севастополя времени Великой Отечественной войны 1942–1944 годов – сданный, но непокоренный город остается не просто местом, не просто севастопольским текстом культуры, но живым символом, соединяющим человека с историей.

Это проявилось в «Севастопольских рассказах» Л.Н. Толстого, в его любимой мысли (лирически, драматически и эпически выраженной) – о сопряженности и взаимосвязи всего сущего. Дом моих родителей в Севастополе стоит на углу улицы 4-й Бастионной¹ и Бастионного проезда. В сегодняшней топографии Севастополя запечатлена память «большой истории»: Панорама обороны Севастополя (Франц Алексеевич Рубо² связывает Севастопольскую и Бородинскую панорамы), Исторический бульвар, бульвар Приморский³ (где располагалась Николаевская батарея⁴ и Севастопольское дворянское собрание – госпиталь), Графская пристань⁵, существовавшая в толстовское время, Севастопольский рейд, Памятник затопленным кораблям⁶. Сквозь привычную риторику «Севастополь – город русской славы» – пробивается иное: сопричастность тому, что было⁷.

«Севастопольские рассказы» – произведение сложной жанровой формы, со своей динамикой вызревания, эволюцией замысла и названий, с ощущением нарастающей национальной катастрофы, с меняющимся характером включенности человека в войну – представляют собой не только эскиз будущего национального эпоса «Война и мир», но и самостоятельное эстетическое и художественное целое.

«Севастополь в мае». Офицерский быт и «ночь» отойдут сюда, «день» останется декабрю месяцу; первоначальное название: «10 мая» – дата сражения, свидетелем которого был Толстой, вариант названия: «Весенняя ночь в Севастополе» (4, 387).

«Севастополь в августе 1855 года». Штурм и падение Севастополя стоит за этой хроникальной датировкой (взятие Малахова кургана) (4, 393–396), оставление русскими войсками Севастополя, трагедия Крымской войны.

Таким образом, даже в поэтике названий прочитывается динамика, процессуальность, связанная с онтологией севастопольской обороны, с временами года, как бы страшно это ни звучало, сезонами Крымской войны – зима, весна, лето. Но объективность нарратива корректируется авторской модальностью, различной окраской повествования, разной степенью дистанцированности и включенности автора в происходящее. Прежде всего, очерковость позволяет автору (даже в первом, наиболее лирическом рассказе) создать четкий графический абрис, точное, насколько удастся с течением времени почувствовать это, топографическое очерчивание севастопольских реалий.

В первом очерке «Севастополь в декабре месяце» основным сюжетобразующим принципом является мотив линейного движения с вполне конкретными реальными координатами. Конечно, уже здесь, при том что есть линейность, направленность, Толстой-повествователь и наблюдатель не прямолинейны. Вектор движения есть, но он «тормозится» рассеивающим авторским взглядом, создавая эффект панорамного зрения, детализацией происходящего.

Начало рисует фон очерка: море, солнце, всходящее над Сапун-горой⁸, относятся к природным детерминантам бытия.

«**Утренняя заря** только что начинает **окрашивать** небосклон над Сапун-горой; **темно-синия** поверхность моря сбросила с себя уже **сумрак ночи** и ждет **первого луча**, чтобы заиграть **веселым блеском**; с бухты несет **холодом и туманом**; снега нет – **все черно**, но **утренний резкий мороз** хватает за лицо и трещит под ногами, и **далекий немолкаемый гул моря**, изредка прерываемый **раскатистыми выстрелами** в Севастополе, один нарушает **тишину утра**. На кораблях глухо бьет восьмая стклянка» (4, 3). Контрасты утра и ночи, света и мрака, веселого блеска моря и бесснежной черноты, гула моря, выстрелов и корабельных склянок.

Следующий локальный фрагмент текста насыщен топографическими реалиями. **Северная сторона** (не занятая неприятелем), откуда направлялись в город и из города по морю, **Большая Севастопольская бухта**, рядом **Графская пристань**; в бухте затоплены военные корабли, вдали неприятельский флот, корабль «**Константин**», на котором жил адмирал Корнилов⁹, уже погибший к этому времени от смертельного ранения на **Малаховом кургане**, Далее находится **Южная бухта**, разделяющая **Корабельную сторону** (с Малаховым курганом) и Центральную часть города.

В город с Северной и движется ялик с автором очерка. С автором движутся пласты описания, связанные с переходом утра в день, с усилением «населенности» пространства. Авторская точка зрения построена

на максимальном сближении автора и читателя, это не столько диалог, сколько достижение эффекта соучастия, вовлечения читателя в военные будни города: «вы выбираете», «вы отчалили», «вы смотрите», «вы слушаете». Наконец, пассаж-резюме (уже на второй странице очерка): «Не может быть, чтобы при мысли, что и вы в Севастополе, не проникли в душу вашу чувства какого-то мужества, гордости и чтоб кровь не стала быстрее обращаться в ваших жилах...» (4, 4).

Вектор движения повествования и описания событий и характеров устремлен вверх: от мира к войне, от Северной к четвертому бастиону (на этом пути перечисляются этапы – набережная, площадь¹⁰, госпиталь, Екатерининская улица, церковь, гора, Язоновский редут четвертого бастиона¹¹).

Ключевое слово, маркирующее описание и повествование, – разнородность, несовместимость мира и войны: солдаты, матросы, женщины – ядра, пушки, снаряды – и (парадоксальным образом) уместность человека на войне, если есть **дело**: дело каждого (офицера, матроса, даже девицы в розовом платье, перепрыгивающей по камешкам улицу). И – **дело**, расширяющееся до масштабов основных сражений Крымской войны.

В очерках упоминается Альминское дело (8 сентября 1854 года), кроме того, было единственное выигранное Балаклавское сражение (13 октября 1854 года), Инкерманское дело (24 октября 1854 года) и Чернореченское (4 августа 1855 года)¹².

Концентрация топонимов, естественно, требует реального комментария, и очеркам сопутствуют, правда, немногочисленные, авторские (толстовские) комментарии. Но эта точность и соответствует жанровой природе очерка, и создает эпическое поле даже в первом («Севастополь в декабре месяце»), традиционно «лирическом» в силу авторской голосовой модальности тексте.

От очерка к очерку заявленный мотив (например, раненые в госпитале, перевязочной) не просто варьируется, но приобретает иной масштаб и звучание. В первом очерке речь идет о госпитале, расположенном в Севастопольском Дворянском собрании¹³, здесь крупным планом даются портреты раненых, их родных, очень разных, но единых в страданиях: матрос с пятого «баксиона» со своей «хозяйкой», умирающий, старик, женщина. Операционная, занятые ампутациями доктора.

Но это описание пронизано не только лирическим, но этическим и гуманистическим пафосом, то есть эта авторская эмоция выходит за рамки чисто эстетических категорий. «Не верьте чувству, которое удерживает вас на пороге залы (госпиталя. – *Н.В.*), – это дурное чувство, – идите вперед, не стыдитесь того, что вы как будто пришли *смотреть* (курсив Л.Н. Толстого. – *Н.В.*) на страдальцев, не стыдитесь подойти и поговорить с ними: несчастные любят видеть человеческое сочувст-

вующее лицо, любят рассказать про свои страдания и услышать слова любви и участия» (4, 6).

Кстати, в первом же очерке происходит эволюция по мере развития повествования способа авторской рефлексии, осложненной размышлениями о вечном.

Во время Крымской войны еще не существовало Владимирского собора на вершине Городского холма (был только заложен фундамент будущей усыпальницы адмиралов Лазарева, Корнилова, Нахимова, Истомина). Толстой мог видеть во время своего пребывания в Севастополе храм Святых апостолов Петра и Павла¹⁴ и часовню Архистратига Михаила¹⁵.

Линейная «дорога» очерка ведет в гору, где на Язовском редуте четвертого бастиона служил подпоручик артиллерии граф Л.Н. Толстой¹⁶.

Место Язовского редута и четвертого бастиона в целом сохранилось и оформлено как мемориал. Сейчас оно более оживленно, чем Малахов курган, видимо, из-за Панорамы Рубо и близости туристических маршрутов. Там находится барельеф Толстого, указания месторасположения батарей; воспроизведены редуты, флешы, установлены подлинные орудия Крымской войны; можно представить себе, на каком незначительном расстоянии находился он (неприятель).

Резюмирующая часть «Севастополя в декабре месяце» далека от проповеднического пафоса второго очерка («Севастополь в мае») и трагического катастрофизма «Севастополя в августе 1855 года». Именно эти слова Толстого чаще всего цитировали, относя ко всему циклу: «Главное, отрадное убеждение <...> это убеждение в невозможности взять Севастополь». Причину Толстой усматривает не просто в «духе русского народа», «причина есть чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого – любовь к родине» (4, 16).

В финале точное следование топонимическим реалиям сменяется севастопольским мифом: недавнее предание оказывается достоверней фактов, а повторяемость исторических процессов и героических прецедентов оборачивается постоянством русского национального характера (в эпическом и этическом вариантах и их единстве). Речь идет «о временах, когда этот герой, достойный Древней Греции, – Корнилов, объезжая войска, говорил: «Умрем, ребята, а не отдадим Севастополя, – и наши русские, неспособные к фразерству, отвечали: «Умрем! Ура!» – только теперь рассказы про эти времена перестали быть для нас прекрасным историческим преданием, но сделались достоверностью, фактом» (4, 16).

Эволюция поэтической топографии очерков видится в переходе от линейного, суммарного повествования, связанного с очерковой жанро-

вой природой, к объемному, включающему элементы повести, рассказа. Это проявляется в следующем («Севастополь в мае»):

1. Расширение хронотопа, выход за рамки «линейного» текста. Так, Толстой использует формы предыстории героя (Т. губерния, эпистолярный слой), слухи, анекдоты и проч.

2. Введение принципа конфликтности, несовместимости войны и мира: «идиллии офицерского быта» и бастионов, дня и ночи (звезды=бомбы)¹⁷, открытости (огонь) и закрытости (офицерские блиндажи).

3. Движение сюжета также не столько линейное, сколько разнонаправленное.

4. Конфликтообразующим является мотив тщеславия живых, внезапно становящихся мертвыми. Повествование строится как драма с финальной авторской проповедью и резюмирующей любимой толстовской мыслью о «герое – правде». «Да, на бастионе и на траншее выставлены белые флаги, цветущая долина наполнена смрадными телами, прекрасное солнце спускается к синему морю, и синее море, колыхаясь, блестит на золотых лучах солнца. Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу. И эти люди – христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения, глядя на то, что они сделали, с раскаянием не упадут вдруг на колени перед тем, кто, дав им жизнь, вложил в душу каждого, вместе с страхом смерти, любовь к добру и прекрасному, и со слезами радости и счастья не обнимутся, как братья? Нет! Белые тряпки спрятаны – и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется невинная кровь и слышатся стоны и проклятия» (4, 59).

Это перемирие, которое не примиряет, но вводит все в привычные рамки войны, вражды и убийства как нормы¹⁸, эта мысль корректируется «тяжелым раздумьем» автора о невозможности четких критериев героичности или злодейства, хорошего или дурного по отношению к героям (Калугину, Праскухину, Михайлову, Песту). Толстой квалифицирует жанр «Севастополя в мае» как повесть («в этой повести», «ни злодеями, ни героями этой повести», «герой же моей повести»). Граница между очерком и рассказом, очерком и повестью связана и с категорией героя, его психологией, способами воссоздания внутреннего мира (многочисленные рефлексивные внутренние монологи). Объективирующим моментом, придающим эпичность авторскому повествованию, несмотря на субъективно-оценочные смыслы, становится критерий эстетический, совпадающий с «моментом истины». «Герой же **моей** повести, которого **я люблю всеми силами души**, которого старался воспроизвести во всей **красоте** его и который всегда был, есть и будет **прекрасен**, – правда» (4, 59).

В третьем тексте – «Севастополь в августе 1855 года» – множественность субъектов повествования и героев сохраняется, но усиливается жанровая ориентация на повесть, повествование о жизненных историях братьев Козельцовых, включенных в севастиопольский контекст. Таким образом, сам по себе драматический сюжет оставления Севастополя (не сдачи), катастрофизм севастиопольского исхода (документ) обогащается драматизмом гибели Козельцовых на фоне их предыстории, рассказа о пути в Севастополь, эпизодов на станции, в балагане обозного офицера, в доме батарейного командира, на бастиионе и в казарме, наконец, «в деле», где убит и повоевавший опытный Козельцов-старший, и семнадцатилетний мальчик, только вступивший в войну и жизнь.

Толстой сопоставляет две жизни и две смерти двух братьев.

Михаил Козельцов: «Смерть не испугала Козельцова. Он взял слабыми руками крест, прижал его к губам и заплакал». <...> «Мысль о брате мелькнула на мгновение в его голове. “Дай бог ему такого же счастья“, – подумал он» (4, 114–115).

Володя Козельцов: «Но не такая участь ожидала Володю» <...> «Что-то в шинели лежало на том месте, где стоял Володя, и все это пространство было уже занято французами, стрелявшими в наших» (4, 115, 116).

В этом очерке-рассказе-повести (сложном жанровом ансамбле) синтезируются лейтмотивы первого и второго рассказов. Возвращается «разнородность» «Декабря», множество реальных топонимов, связанных с мотивом передвижения братьев и сражением на Малаховом кургане¹⁹. Здесь упоминаются Дуванкой²⁰, Инкерман²¹, Бельбек²², Симферополь (и симферопольский портер), «квартирка на Морской»²³, Северная, Корабельная²⁴.

Помимо хронологии названий (декабрь, май, август), автором учитывается изменение городской атмосферы, иногда форма документальной фиксации сменяется достоверностью художественного видения персонажей (в диалогах).

«– Ну, а квартирка моя на Морской цела?»

– И, батюшка! Уж давно всю разбили бомбами. Вы не узнаете теперь Севастополя; уж женщин ни души нет, ни трактиров, ни музыки; вчера последнее заведение переехало. Теперь ужасно грустно стало... Прощайте!

И офицер рысью поехал дальше» (4, 82).

В последнем очерке на новом уровне автор обращается к «диалектике души», развивая внутренние монологи героев, обращаясь к диалогам героев, лишая их характеристики публицистического пафоса, надевая их характерами.

Авторский дискурс обогащается многомерностью и масштабностью видения и оценки севастопольского исхода. Мотивация уходящих из города, с одной стороны, понятна и проста, у всех это «чувство самосохранения и желания выбраться как можно скорее из этого страшного места смерти» (4, 119). С другой стороны, автор отмечает у всех, казалось бы, «разнородных» одно, объединяющее, более глубокое чувство: «это было чувство, как будто похожее на раскаяние и злобу. Почти каждый солдат, взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимой горечью в сердце вздыхал и грозился врагам» (4, 119).

До сих пор идут дискуссии об итогах Крымской войны. Мирный договор был заключен только в феврале 1856 года, Черноморскому флоту было запрещено базироваться в Севастополе. Поражение в Крымской войне Россией было воспринято как национальная катастрофа, особенно на фоне исторической победы русских в Отечественную войну 1812 года. Тем не менее Крымская война породила альтернативу – развиваться России дальше или погибнуть, то есть была обозначена проблемность дальнейшего существования государства на политических, экономических, социальных, культурных путях.

Для Толстого-писателя «Севастопольские рассказы», безусловно, стали прологом к «Войне и миру»: с точки зрения и основной концепции войны и мира²⁵, и манеры повествования, и концепции героя, и нравственно-философского мирообраза²⁶.

Примечания

¹ Теперь часть 4-й Бастионной носит имя Николая Музыки.

² Рубо Ф. А. (1856–1928) – основатель русской школы панорамной живописи, художник-баталист. Картина и предметное полотно создавались в Мюнхене с 1901 по 1904 год. В Севастополе на Историческом бульваре было построено здание Панорамы (проект Ф.-О. И. Энберга, при участии В.А. Фельдмана). В 1905 году Панорама была открыта. Выражаю чувство глубокой личной благодарности Ольге Анатольевне Завгородней, ведущему научному сотруднику Национального Музея героической обороны и освобождения Севастополя, за консультацию и экскурсию в Музей (Панораме) в августе 2009 года.

³ Приморский бульвар сейчас занимает прибрежную полосу от Графской пристани до Артиллерийской бухты.

⁴ Николаевская батарея располагалась на Николаевском мысу, на месте нынешнего Приморского бульвара. Была взорвана в конце обороны.

⁵ Графская пристань – названа в честь графа Войновича, одно время командующего эскадрой Черноморского флота. Архитектурно оформлена к 1846 году (двухрядная колоннада дорического ордера, статуи каррарского мрамора в нишах, аттик с датой постройки).

⁶ Памятник затопленным кораблям – проект скульптора А. Адамсона, архитектора В.А. Фельдмана и военного инженера Ф.-О. И. Энберга. Искусственная скала с коринфской капителью, с бронзовым двуглавым орлом. Орел держит в клюве лавровый венок и

якорь. В основании памятника табличка: «В память кораблей, затопленных в 1854 и 1855 годах для заграждения входа на рейд».

⁷ Меньше всего хотелось бы получить упрек в сентиментальном патриотизме, но это именно внутреннее ощущение, отличное от имперского патриотизма, и родом оно из севастопольского детства.

⁸ Сапун-гора находится в 6 километрах к юго-востоку от Севастополя.

⁹ Корнилов В.А. (1806–1854) – русский адмирал, к началу Крымской войны был начальником штаба Черноморского флота. Возглавил оборону Северной стороны, затем Севастополя. Руководил строительством оборонительных рубежей. 5 октября 1854 года был смертельно ранен на Малаховом кургане. Юнга адмирала на месте его гибели из ядер сложил крест. На этом месте сейчас стоит памятник Корнилову.

¹⁰ Сейчас носит имя адмирала П.С. Нахимова. П.С. Нахимов (1802–1855) – руководил эскадрой в победоносном Синопском сражении. Фактически руководил обороной Севастополя, пока 28 июня 1855 года не был смертельно ранен в голову на Малаховом кургане.

¹¹ Находится рядом с нынешним зданием Панорамы. Язововский редут – команда брига «Язон» в ноябре-декабре построила редут, который защищала до конца обороны. Сейчас на этом месте памятник, представляющий собой четырехгранную усеченную пирамиду, завершающуюся изображением креста.

¹² См. об этом: Севастопольской панораме 100 лет. Симферополь, 2005. С. 11–28.

¹³ Сейчас на этом месте, на площади Нахимова, расположен монумент героическим защитникам Севастополя в Великой Отечественной войне.

¹⁴ Сейчас на улице Советской, на Городском холме.

¹⁵ Сейчас здание слева от основного здания Музея Черноморского флота, часть экспозиции музея.

¹⁶ См. «Хронологическую канву» жизни Толстого 1854–1855 годов (47, 226–229).

¹⁷ «Небо было чисто и темно; звезды и беспрестанно движущиеся огни бомб и выстрелов уже ярко светились во мраке» (4, 35).

¹⁸ Ср.: «В порядок прежний все вошло» («Медный всадник»), «Игра пошла своим чередом» («Пиковая дама»).

¹⁹ Штурм Севастополя произошел 27 августа (8 сентября) 1855 года. «В половине 12-го стрельба с обеих сторон затихла, а ровно в 12 часов начался штурм Малахова кургана, 2, 3 и 5 бастионов» (4, 111).

²⁰ Последняя станция к Севастополю (Прим. Л.Н. Толстого). Сейчас Верхне-Садовое.

²¹ Инкерман – сейчас южный пригород Севастополя, до которого доходит 8-километровая Большая Севастопольская бухта. Место Инкерманского сражения 24 октября 1854 года.

²² Бельбек – река недалеко от Севастополя, на которой были укрепления, стояли войска, где находился Толстой. См. его письма: «позиция на р. Бельбек» (59, 299 след).

²³ Морская – улица Большая Морская, единственная сохранившая название, одна из трех улиц центрального городского кольца.

²⁴ Корабельная – Корабельная сторона, отделенная от Городской стороны Южной бухтой, на ней находится Малахов курган.

²⁵ Ср. частные и одновременно принципиальные схождения: Праскухин + князь Андрей (сцена гибели одного и ранения другого). Раненый Анатолий Курагин и многочисленные сцены в госпиталях-перевязочных с ампутациями и др.

²⁶ См. подробно: *Лебедев Ю.В.* Русская литература XIX века. Вторая половина. М., 1990. 285 с.

В.В. Мароши

Сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир»

Функция сновидений в образной системе произведений русских классиков – Достоевского, Тургенева, Толстого – в последние годы стала предметом пристального внимания отечественных литературоведов. В толстоведении интерес к роли снов в художественном мире писателя ведет свое начало с новаторского исследования конца 1940-х годов саратовского литературоведа И.В. Страхова «Психология литературного творчества», которое было переиздано в 1998 году. В 1990-е годы литературные сновидения у Толстого интерпретировались с символическо-религиозной («Сокровенный Толстой» Б. Бермана), психологической (В.И. Порудоминский), интертекстуальной (Л. Кацис, С.Л. Савченко), мотивно-тематической точек зрения (Ю.Г. Семикина) – в связи с другими важнейшими для писателя темами и мотивами. Наконец, закономерно, что самым распространенным аспектом рассмотрения литературных снов в романной прозе Толстого стала их «поэтика» и «философия» (В.В. Савельева).

Наш подход к одному из наиболее анализируемых снов романа «Война и мир» строится на попытке соединения основ лингвистики художественного текста – в частности ее представлений о метатексте и ключевых словах – с магистральной для отечественного литературоведения «психологией творчества». К сожалению, в «науке о литературе», в последнее время очень часто тяготеющей к предельно субъективной интерпретации текста, нет согласия в понимании того, что такое «метатекст». Метатекстом, или «сверхтекстом», называют и составные текстовые образования, и менее очевидные межтекстовые единства, и наиболее влиятельные для данной культуры авторские тексты (Н.Д. Тамарченко), и эйдетические аспекты литературного текста («донецкая школа»), и «текст в тексте» («тартуская школа»), предполагающий наличие персонажа-автора и пишущегося им произведения, и, наконец, «текст о тексте» – комментарии автора или персонажа, различным образом встроенные в произведение или отделенные от него. Пожалуй, самыми распространенными и «работающими» являются два последних смысла этого понятия, которые предполагают присутствие авторефлексивных элементов в сюжете, повествовании, персонажной системе.

Метатекст в лингвистике – это компонент текста, который представляет собою множество вербальных и невербальных знаков, передающих рефлексию говорящего относительно особенностей собственного речевого поведения.

В лингвистике художественного текста метатекстом или метатекстовым фрагментом называется такая самодостаточная часть текста, которая обладает свойствами связности и цельности. Таким образом, метатекст предназначен для характеристики не героя, сюжета или отдельных мотивов, а всего обрамляющего, «материнского» текста, сообщающая о его коде и теме. Как правило, в художественном тексте метатекст выявляется на фоне целого, поэтому для него типична локализация в конце текста – так называемая сильная позиция. Метатекст обычно содержит ключевые слова текста, однако это отнюдь не означает, что они относятся к наиболее употребительным.

С точки зрения теории художественного текста большинство литературных снов представляют собой метатекстовые фрагменты, содержащие в себе аллегории всего «материнского» текста. Рассмотрим сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир», учитывая все вышесказанное. Несмотря на разность существующих трактовок понятия «метатекст», мы попытаемся показать возможность их относительного согласования и оправданности для конкретного текстового фрагмента. То есть в пределе метатекстовый фрагмент должен быть относительно автономным и графически, сюжетно выделенным эпизодом, он должен содержать имплицитный автокомментарий ко всему данному тексту, он обнаруживает свою межтекстовую отнесенность, в нем должны содержаться символы творческого эйдети́зма (Текста, Книги). Роман «Война и мир», как мы знаем, принадлежит к тем текстам, в которых поставлены предельные для литературного текста задачи, а это не может не сказаться и на всех его элементах.

Сильная позиция этого эпизода с точки зрения пространства текста очевидна – он располагается в концовке первой части эпилога, предвзяв вторую, философскую, часть. Концовки и начала всех композиционных подразделений текста, как мы знаем, тоже являются сильными позициями как бы второй степени. Сон образно обобщает всю художественную систему романа – собственно сюжет на нем и заканчивается – и одновременно открывает перспективу философии истории («второго эпилога»). Поэтому о предсказывающей функции сна в данном случае говорить не приходится, на первый план выходит ретроспективная, сводящая воедино различные аспекты огромного по объему и сложности текста, – тематический – «войны и мира» (присутствие, с одной стороны, терминов родства – «отца», «дяди», с другой – «войны», «войска»), жанровый – «огромность» войска соответствует формату самого романа, сюжетный – соединяются линии Пьера Безухова и Андрея Болконского, которые прямо («...с дядей Пьером...» (12, 294), «они – он и Пьер...» (12, 294)) или косвенно («...Пьер был отец – князь Андрей...»

(12, 294) участвуют во сне. С точки зрения этого сна-аллегии главные персонажи романа – Пьер и Андрей – оказываются двойниками. Это сверттип героя, который стремится к славе, ведет за собой других, возглавляет движение вперед. Его лидерство иллюзорно – используется пассивная конструкция: герои сна не двигают нити, а движимы ими, являются как бы куклами. Однако они довольно быстро сталкиваются с препятствием, «запутываются»: «Они с дядей Пьером **шли впереди** огромного войска. <...> Впереди была **слава**, такая же, как и эти **нити**, но только несколько **плотнее**. Они – он и Пьер – неслись легко и радостно все ближе и ближе к **цели**. Вдруг нити, **которые двигали** их, стали ослабевать, **путаться**; стало **тяжело**. И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе» (12, 294).

У князя Андрея стремление к славе отражено самим героем и связано прежде всего с военной карьерой: «...что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне **не страшно**. ...я всех их отдам сейчас за минуту **славы, торжества над людьми**, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать, за любовь вот этих людей» (9, 324); «...дорожу этой таинственной **силой и славой**, которая вот тут надо мной носится в этом тумане (9, 324); «**Я жил для славы**. (Ведь что же слава? та же **любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы**.) Так я жил для других, и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя» (10, 11); «...туда-то я буду послан, – думал он, – с бригадой или дивизией, и там-то со знаменем в руке я пойду вперед и сломаю все, что будет пред мной» (9, 335); «Глядя на знамя, ему все думалось: может быть, это то самое знамя, с которым мне придется **идти впереди войск** (9, 335).

Сугубо штатский герой Пьер тоже ведет свое «войско»: «Это было продолжение его самодовольных рассуждений об его успехе в Петербурге. Ему казалось в эту минуту, что он был призван **дать новое направление** всему русскому обществу и всему миру» (12, 293).

К славе и власти стремится кумир прошлого Андрея и Пьера – Бонапарт, да и, с точки зрения автора, любое другое историческое лицо, действующее в своих эгоистических интересах: «В Африке над безоружными почти жителями совершается целый ряд злодеяний. И люди, **совершающие злодеяния** эти, и в особенности их руководитель, уверяют себя, что это прекрасно, **что это слава**, что это похоже на Кесаря и Александра Македонского» (12, 241); «... не могут противопоставить наполеоновскому идеалу *славы и величия* (выделено автором. – В.М.), не имеющего смысла, никакого разумного идеала» (12, 243). Войско Напо-

леона в лексическом плане – это войско из сна Николеньки: «В тот же вечер дворовый человек, пришедший из Боровска, рассказал, как он видел вступление огромного войска в город» (12, 108) («Ср. во сне «...вперед огромного войска»).

Особая «плотность» славы во сне («...несколько плотнее») представляется нам развертыванием аллегории славы в аспекте ее плотской, телесно-предметной сущности. Подобный признак («плотный») используется в повествовании в батальном пейзаже и портретах персонажей из военной среды: «Русские **плотными** рядами стояли позади Семеновского и кургана...» (11, 246); «Пуфф! – вдруг виднелся круглый, **плотный**, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и бумм! – раздавался через секунду звук этого дыма (11, 228); «Полковой командир был пожилой, сангвинический, с седеющими бровями и бакенбардами генерал, **плотный** и широкий больше от груди к спине, чем от одного плеча к другому» (9, 138).

Этимон слова «плотный» в этимологическом словаре раскрывается как «содержащий **много плоти** (в малом объеме)»¹. По-видимому, «плотность» славолюбивого эгоизма предвосхищает известные инвективы плотского начала, животной жизни в этике позднего Толстого.

Загадочный цвет славы и линий, ведущих к ней («белые косые линии»), во сне мотивирован внутри текста военной эмблематикой: «белым» в повествовании маркированы портреты и описания всех военачальников и солдат: «... рука государя **в белой** перчатке... белый **плюмаж** его (9, 301–302); «...он снял перчатку с красивой белой руки» (9, 334); «Кто-то проехал со свитой **на белой лошади** и что-то сказал» (9, 238).

Другая слава вне сна – роевая, национальная, слава скромных и нерассуждающих персонажей: «– Благодарю всех за трудную и верную службу. Победа совершенная, и Россия не забудет вас. Вам **слава вовеки!**» (12, 187); «Денис Давыдов **своим русским чутьем** первый понял значение той страшной дубины, которая, **не спрашивая правил военного искусства**, уничтожала французов, и ему **принадлежит слава** первого шага для узаконения этого приема войны» (12, 123–124); «И маленький, тихенький Дохтуров едет туда, и Бородино – лучшая **слава русского войска**» (12, 107).

В лирике и лироэпике Пушкина, как известно, наиболее ценимой Толстым, мотив славы ассоциируется с образом героя в истории, в особенности Наполеона: «...слепая **славы** страсть, // Ты, жажда гибели, свирепый жар героев»²; «...ропот гордой славы»³; «Да, слава **в прихотях** вольна. // Как огненный язык, она // По избранным главам летает»⁴; «Прощай, свидетель падшей **славы**, // Петровский замок»⁵; «...от блеска им начатой **славы**»⁶; «Одна скала, гробница **славы**...// Там погру-

жались в хладный сон // Воспоминанья величавы: // Там угасал Наполеон»⁷; «Тильзит надменного героя // Последней **славою** венчал»⁸. Здесь метатекстовый фрагмент обнаруживает свою межтекстовую основу, выходя за рамки романа в пространство «общих мест» русской и европейской литературы, связанных с биографией Наполеона и «наполеоновским сюжетом» русского и европейского романов.

Эгоцентричные герои «ослабевают», «запутываются», а выходом из очередной тяжелой ситуации становится потеря героем формы, силы, твердости в ситуации слабости – ранения, близости смерти, душевного размягчения – или при столкновении с героями, отмеченными мотивами жалости, ласки, слабости (Кутузов, Марья Болконская, Каратаев): «Николенька оглянулся на Пьера; но Пьера уже не было. Пьер был отец – князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал **слабость любви**: он почувствовал себя **бессильным, бескостным и жидким**. Отец ласкал и жалел его» (12, 294). То же бессилие чувствует и Наполеон, не случайно его состояние во время Бородинского сражения – первого препятствия на пути его славы – сравнивается со сновидением: «Да, это было как во сне... и человек во сне ... чувствует, что рука его, **бессильная и мягкая**, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека» (12, 294).

Эта ситуация честолюбивого героя в столкновении с чужой силой или слабостью во сне спроецирована в пространство метаистории: «Он видел во сне себя и Пьера в касках – таких, какие были нарисованы в издании Плутарха» (12, 294).

«Косые линии» во сне Николеньки, с одной стороны, аллегория привычного для эпохи воинского порядка («Каждый генерал и солдат чувствовали свое ничтожество, сознавая себя песчинкой в этом море людей, и вместе чувствовали свое могущество, сознавая **себя частью этого огромного целого**. С раннего утра начались напряженные хлопоты и усилия, и в 10 часов все пришло в требуемый порядок. На **огромном поле** стали ряды. Армия вся была **вытянута в три линии**» (9, 299)), с другой – линии движения истории, состоящей из бесконечного числа бесконечных малых частиц: «Для истории существуют **линии движения** человеческих воль, один конец которых скрывается в неведомом, а на другом конце которых **движется** в пространстве, во времени и в зависимости от причин сознание свободы людей в настоящем» (12, 338).

«Огромность» войска во сне характеризует не только эпический масштаб или степень тщеславия героев. «Огромность» размеров для автора – признак истинной исторической и вообще всякой жизни, которую не может охватить и понять современный ему историографический нарратив: «Эти историки из всего **огромного числа признаков, сопро-**

вождающих всякое живое явление, выбирают признак умственной деятельности и говорят, что этот признак есть причина» (12, 303); **«история из огромного количества подлежащих ей явлений»**, всегда представляющихся в зависимости от свободы и необходимости, должна вывести определение...» (12, 327). Огромная сеть косых линий-паутин – впечатляющая аллегория того «бесконечного ряда причин» (12, 333), с которым столкнулся в повествовании об истории автор и его герои.

Еще более значимым в описании сна является использование слова «составлены» («войско это было составлено...»). «Составленность» для языка повествования романа – это разного рода проекты, схемы, планы, предумышления и абстрактные понятия, которые придуманы далекими от реальности персонажами (историками, юристами, полководцами, реформаторами) для защиты от конкретности и непонятности процесса жизни: «Вместо того чтобы, определив в самих себе понятия о свободе и о необходимости, под **составленные определения** подводить явления жизни, – история из огромного количества подлежащих ей явлений, всегда представляющихся в зависимости от свободы и необходимости, должна вывести определение самих понятий о свободе и о необходимости» (12, 327); «Оно не только встречается на каждом шагу, но из последовательного ряда таких противоречий **составлены все описания** общих историков» (12, 302); «Со стороны же русских так много говорили и писали про Березину только потому, что вдали от театра войны, в Петербурге, **был составлен план** (Пфулем же) поимки в стратегическую западню Наполеона на реке Березине» (12, 197); «Русская армия управлялась Кутузовым с его штабом и государем из Петербурга. В Петербурге, еще до получения известия об оставлении Москвы, **был составлен подробный план всей войны** и прислан Кутузову для руководства (12, 71); «Кроме занятий по именьям, кроме общих занятий чтением самых разнообразных книг, князь Андрей занимался в это время критическим разбором наших двух последних несчастных кампаний и **составлением проекта об изменении** наших военных уставов и постановлений» (10, 153); «Ему (князю Андрею. – В.М.) хотелось высказать Долгорукову **свой, составленный им, план атаки**» (9, 317).

Однако если допустить, что «составленное» «огромное войско» соотносится не только с персонажным уровнем, но и с позицией автора-повествователя, komponующего свой текст, то некоторые детали предсна и сна могут получить иное объяснение, связанное с глубинными слоями психологии творчества. Обратим внимание на то, какая именно деталь – сломанные перья и сургучи с письменного стола дяди – связывает сон Николеньки с ситуацией спора Пьера и Николая Ростова: «Мужчины пошли в кабинет, и Николенька Болконский, не замеченный

дядей, пришел туда же и сел в тени, к окну, у письменного стола» (12, 282); «Всякое слово Пьера жгло его сердце, и он нервным движением пальцев ломал – сам не замечая этого – попадавшие ему в руки сургучи и перья на столе дяди» (12, 284); «Мальчик нагнул голову и тут в первый раз как будто заметил то, что он наделал на столе. Он вспыхнул и подошел к Николаю.

– Дядя, извини меня, это я сделал нечаянно, – сказал он, показывая на поломанные сургучи и перья» (12, 286); Ср. похожую реакцию графини Марьи – «Когда после ужина Николай, раздевшись в кабинете и отдав приказания заждавшемуся управляющему, пришел в халате в спальню, он застал жену еще за письменным столом: она что-то писала.

– Что ты пишешь, Мари? – спросил Николай. Графиня Марья покраснела» (12, 286); – и во сне: «И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

– Это вы сделали? – сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья» (12, 294).

Тогда «нити» и «линии-паутины» из сна Николеньки символизируют процесс сотворения огромного черно-белого текста, Книги о войне, которая должна принести славу своему автору. По мере развертывания творческого дискурса, он начинает «путаться» в ней, ему становится «тяжело», контроль над текстом ослабевает. В латинском языке эта ассоциативная связь текста, замысла, нити и паутины сохранилась: «Tela [из texla от texo] 1) ткань; 2) паутина; 3) ткачество, ткацкое искусство; 4) ткацкий станок; 5) основа ткани; 6) выдумка, замысел, план»⁹. Сломанные перья и сургучи – знаки не столько атрибутов деловой переписки дяди, но и подспудного («сам не замечая этого») желания завершить бесконечный роман – ведь это его последние эпизоды.

Однако есть еще одна аллюзия, которая позволяет понять этот метатекст как межтекстовый. Это идиома из французского «fil de la Vierge»: «Войско это было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл le fil de la Vierge» (12, 294). Современные словари описывают ее значение так же, как в тексте Толстого («которые летают осенью»): «паутинка (летающая в воздухе во время бабьего лета)¹⁰. Таким образом, повествователь намекает не на Софию или Богородицу, а на французскую идиому «бабьего лета». В романе находим описание подобного «бабьего лета» осени 1812 года: «Погода уже несколько дней стояла тихая, ясная, с легкими заморозками по утрам – так называемое бабье лето. <...> На всем, и на дальних и на ближних предметах, лежал тот волшеббно-хрустальный блеск, который бывает только в эту пору осени. ...Все это неестественно-отчетливо, тончайшими линиями выреза-

лось в прозрачном воздухе» (12, 93). Конечно, это описание вместе с летящими паутинами из сна Николеньки напоминает знаменитое стихотворение Тютчева «Есть в осени первоначальной...» (1857): «Есть в осени первоначальной // Короткая, но дивная пора – // Весь день стоит как бы **хрустальный** // И лучезарны вечера... Лишь **паутины тонкий волос** // Блестит на праздной борозде»¹¹. Из «Записей» В. Чертова мы узнаем, что Толстой очень любил это стихотворение и считал его своего рода поэтическим шедевром: «Л.Н. – «И паутины тонкий волос блестит на праздной борозде». Мне особенно нравится «праздной». Особенность поэзии в том, что в ней одно слово намекает на многое»¹². Таким образом, на неустранимую загадочность образов сна Николеньки могло повлиять и представление биографического автора об эйдетичности, совершенстве одного из образов Тютчева, который разворачивается в некое тотальное целое (огромное войско – линии – нити – паутины). Вспомним пушкинский образ поэтического дискурса как армии, которой командует поэт: ««Пушусь **на славу!** <...> Как весело стихи свои вести // Под цифрами, в порядке, строй за строем, // Не позволять им в сторону брести, // Как войску, в **пух рассыпанному** боем! // Тут каждый слог замечен и в чести, // Тут каждый стих глядит себе героем. // А стихотворец... с кем же равен он? // Он Тамерлан иль сам **Наполеон**»¹³.

Итак, в процессе истолкования сна персонажа нам пришлось выйти за пределы текста романа, что позволяет уточнить представления о метатексте как о ключевом фрагменте «материнского» текста. Смысл метатекстового фрагмента формируется не только из «лабиринта сцеплений» его рамки, но и внутри весьма широкого межтекстового пространства.

Примечания

¹ Шанский Н.М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1971. С. 344.

² Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 1. С. 235.

³ Там же. С. 237.

⁴ Там же. С. 485.

⁵ Там же. Т. 2. С. 307.

⁶ Там же. С. 502.

⁷ Там же. С. 317.

⁸ Там же. С. 252.

⁹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1986. С. 762

¹⁰ Ганишина К.А. Французско-русский словарь. М.: Русский язык, 1982. С. 365.

¹¹ Тютчев Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. С. 146.

¹² Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1978. Т. 2. С. 126.

¹³ Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. С. 136–137.

Э.М. Жиякова

Московская панорама Л.Н. Толстого: философия и поэзия («Война и мир»)

Философское содержание «Войны и мира» Л.Н. Толстого, определяющее структуру эпопеи, получает воплощение, помимо прямых авторских рассуждений, композиции, системы образов, в особой организации художественного текста, который можно определить как тип философской лирики в прозе¹. Лирико-философской структурой повествования в «Войне мире» обладают панорамные картины, имеющие глубокий символический смысл, в частности описание Бородинского поля и картина Москвы перед вступлением туда французов².

Анализ принципов создания московской панорамы в «Войне и мире» представляет особый интерес в силу ряда причин. Описание диспозиции армии Наполеона 2/14 сентября 1812 года на фоне открывшегося с Поклонной горы вида Москвы – едва ли не общее место как в исторических источниках, так и в художественных произведениях, учитывавшихся Толстым при создании эпопеи³. На широком фоне документов, исторических мемуаров, художественных текстов отчетливо вырисовывается содержание концепции Толстого, своеобразие его художественной манеры. Искусство панорамного письма Толстого связано с национальной традицией, начатой в русской литературе Н.М. Карамзиным, представившим панораму Москвы в повести «Бедная Лиза» как способ выражения авторской философско-психологической концепции мира, истории и человека⁴.

Зерно толстовской идеи, развернутой в московской панораме, было поэтически сформулировано А.С. Пушкиным в «Евгении Онегине»:

<...>Перед ними
Уж белокаменной Москвы,
Как жар, крестами золотыми
Горят старинные главы.
Ах, братцы! как я был доволен,
Когда церквей и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг!
<...>
Напрасно ждал Наполеон,
Последним счастьем упоенный,
Москвы коленопреклоненной
С ключами старого Кремля:
Нет, не пошла Москва моя <...>⁵

В строфах «Евгения Онегина» нашла воплощение и развитие уже сформировавшаяся традиция русской поэзии. Как правило, образ Москвы в поэтических текстах, непосредственно посвященных событиям 1812 года или связанных с воспоминаниями об этом времени, предстает как воплощение идеального начала, как комплекс идей нравственно-философского и эстетического содержания. Он включает в себя как мотивы общенационального масштаба, связанные с пониманием мощи и величия России, проявившихся в трудную годину Отечественной войны, так и переживания индивидуально-лирического плана, выводящие автора и читателя к эпохе юности, расцвета душевных и нравственных сил.

А.С. Пушкин

Края Москвы, края родные,
Где на заре цветущих лет
Часы беспечности я тратил золотые,
Не зная горести и бед <...>⁶

П.А. Вяземский (1813)

Итак, мой друг, увидимся мы вновь
В Москве, всегда священной нам и милой!
В ней знали мы и дружбу и любовь,
И счастье в ней дни наши золотило.
Из детства, друг, для нас была она
Святынищем драгих воспоминаний,
Протекших бед, веселий, слез, желаний
Здесь повесть нам везде оживлена⁷.

При описании Москвы в создаваемый текст обязательно включают-ся пейзажные детали, как правило, панорамного характера.

А.С. Пушкин (1814)

Где ты, краса Москвы стоглавой,
Родимой прелесть стороны?
Где прежде взору град являлся величавый <...>
И там, где роскошь обитала
В сенистых рощах и садах,
Где мирт благоухал и липа трепетала <...>
Не блещут уж в огнях берега и светлы рощи <...>⁸

Ф.Н. Глинка (1841)

Город чудный, город древний,
Ты вместил в свои концы
И палаты, и дворцы!

Опоясан лентой пашен,
Весь пестреешь ты в садах...
Сколько храмов, сколько башен
На семи твоих холмах <...>⁹

К.К. Павлова (1844)

И город там палатный и соборный,
Раскинувшись широко в ширине,
Блистал внизу, как бы нерукотворный,
И что-то вдруг проснулось во мне¹⁰.

Художественное время в этих описаниях отличается сочетанием конкретности определенного момента с эпическим масштабом, вклю-

чающим прошлое и будущее, свое личное и общенациональное. В отдельных случаях, как, например, в стихотворении А.А. Дельвига «Дщерь хладна льда! Богиня разрушенья!» (1813), поэт обращается к героическим событиям 1812 года через описание холодной зимы, способствовавшей изгнанию французов. Определяющим при создании художественного образа, в том числе и пейзажа, становится выявление символического смысла нарисованной картины природы:

И зарево Москвы багровое горит.
Возрела мрачно ты – метели зашумели,
И бури на врагов коварных понеслись
Ступила на луга – и мразы полетели,
И как от ветра прах, враги от нас взвились¹¹.

Таким образом, панорамный хронотоп в поэтическом тексте служит способом символично-аллегорической аранжировки лирического переживания.

Родившаяся в поэтическом тексте идея национального достоинства получает в «московской панораме» Толстого дальнейшее развитие.

Вид столицы в «Войне и мире» дан в природном интерьере, и эта контаминация городского и природного позволяет Толстому раздвинуть границы конкретно-бытового и исторического до общенационального и общечеловеческого – и тем самым проблемы русской и французской истории, проблемы, касающиеся самоопределения личности, включить в контекст всечеловеческих вопросов – в частности, о самоценности мира и человеческой жизни, о красоте естественного и торжестве нравственного.

Английский исследователь Р.Ф. Христиан в статье «Вальтер Скотт, Россия и Толстой»¹², сравнивая «Войну и мир» с книгой В. Скотта «Жизнь Наполеона Бонапарте» [опубликованной в России в переводе С. Де Шаплета (1832)] и развивая концепцию близости Толстого и В. Скотта в ряде аспектов (осуждение Наполеона, глубокая симпатия к Кутузову, исключительный интерес к партизанскому движению), указал на активное использование В. Скоттом и Толстым исторических источников, в частности прекрасного знания писателями мемуаров французского генерала Филиппа Поль де Сегюра (Ségur, 1780–1873), участника похода Наполеона в Россию. Мемуары Сегюра «История Наполеона и Великой армии в 1812 году» («L'Histoire de Napoleon et de la Grande Armée pendant L'année 1812») вышли в 1824 году и вызвали большую дискуссию во Франции¹³. Высокую оценку книга Сегюра получила в отзыве французского исследователя виконта де Вогюэ: «Если бы все

труды, которые мы имеем о Наполеоне и его времени, должны были бы завтра исчезнуть и если бы можно было сохранить из них лишь один, я, не колеблясь, скажу, что нужно было бы выбрать капитальное исследование Сегюра, как самое поучительное и наиболее верно изображающее чувство эпохи и великую личность, наполнившую собой эту эпоху»¹⁴. Вогюэ отметил «глубокий реализм <...> правдивых свидетельств» Сегюра и указал на возможность сравнения «рассказа француза» (в частности, в описании Бородинского сражения) с «тонко исполненными и реалистическими картинами Толстого в той главе «Войны и мира», где он, при помощи совершенно иных приемов искусства, описывает бедствия того дня»¹⁵.

Филипп Поль де Сегюр в течение многих лет служил генерал-квартирмейстером в штабе Наполеона и в своих мемуарах стремился дать по возможности объективную историю наполеоновского похода в Россию. По определению Р. Христиана, «Скотт считал Сегюра талантливым мемуаристом и человеком чести, рассматривал его произведение как «совершенно откровенное, яркое и свободное»¹⁶.

Толстой, в характеристике английского исследователя, хотя и создавал не документальное, а художественное произведение, «претендовал на объективность и точность исторического источника»¹⁷. Подобно Скотту в его книге «Жизнь Наполеона Бонапарте», Толстой тоже обращался к Сегюру. «Оба писателя, – пишет Р. Христиан, – воспроизводят практически дословно число фраз, которые точно извлечены из Сегюра, и особенно при описании вступления Наполеона в Москву с ее восточными или азиатскими строениями, с ее садами и церквями с их куполами, блестящими на солнце»¹⁸, и впечатления Наполеона от вида русской столицы с Поклонной горы. Английский исследователь указал на различия в использовании В. Скоттом и Толстым материала из общего исторического источника – мемуаров Сегюра: «Скотт <...> менее точен в переводе, чем Толстой, возможно, более из-за неосведомленности в деталях местоположения Москвы, чем из-за недостаточно точного знания языка»¹⁹.

Представляется, что в данном случае вопрос о значении точности или неточности в следовании за фактами, изложенными Сегюром и другими свидетелями этого события²⁰, имеет второстепенное значение в сравнении с их трактовкой. В панорамах Сегюра, В. Скотта и Толстого представлены разные художественные системы и жанры, обусловленные, в первую очередь, авторской концепцией жизни, пониманием сущности войны 1812 года и оценкой Наполеона. Сегюр пишет личные исторические мемуары, В. Скотт – художественно-публицистическое научное исследование, Толстой создает роман-эпопею.

Сегюр

Эта столица, справедливо называемая русскими поэтами *златоглавой Москвой*, представляла собой обширную и живописную грудку, состоящую из двухсот девяносто пяти церквей и полутораста дворцов, окруженных садами и службами. Эти кирпичные дворцы с их парками, чередующиеся с хорошенькими деревянными домиками, даже лачугами, были рассыпаны по холмистой местности на площади в несколько квадратных лье. Эти постройки группировались около высокой треугольной крепости, окруженной двойной стеной, одна из стен окаймляла несколько дворцов и церквей и каменные пустыри, другая — обширную базарную площадь, торговую часть города, где блистали богатства всех четырех частей света.

Все эти постройки, дворцы, вплоть до маленьких лавчонок, были крыты гладким крашенным железом. Церкви, из которых каждая заканчивалась площадкой и несколькими колокольнями, увенчанными золотыми куполами с возвышавшимися над ним полумесяцем и, наконец, крестом, — напоминали историю этого народа: то была Азия с ее религией, сначала торжествующей, потом свергнутой, когда над полумесяцем Магомета восторжествовал крест Христа. От одного солнечного луча этот великолепный город сверкал тысячью переливающихся цветов. При виде его путешественник, точно зачарованный, останавливался в ослеплении <...> Было два часа, и освещенный солнцем город переливался тысячью оттенков <...> При виде этого позлащенного города, этого блестящего соединения Азии и Европы, этого величественного сочетания роскоши,

Вальтер Скотт

14 сентября 1812 года, между тем как Русский арьергард выходил из Москвы, Наполеон достиг возвышения, называемого Поклонною горою <...> Москва казалась столь же величественною и поразительною, как прежде, с колокольнями трехсот церквей своих и с позолоченными своими куполами, блестящими на солнце, с чертогами восточной архитектуры, окруженными деревьями и садами; и с Кремлем ее, громадою треугольных башен, возвышающихся подобно цитадели над этою купою садов и зданий. Но ни одна труба не дымила, ни один человек не являлся ни на стенах, ни в воротах. Наполеон смотрел на нее, беспрестанно ожидая, что сонм долгобородатых бояр явится для того, чтобы пасть к ногам его и поднести ему свои сокровища. Его первое восклицание было: «Вот

Л.Н. Толстой

<...> в 10 часов утра 2-го сентября Наполеон стоял между своими войсками на Поклонной горе и смотрел на открывшееся перед ним зрелище. Начиная с 26-го августа и по 2-е сентября, от Бородинского сражения до вступления неприятеля в Москву, во все дни этой тревожной, этой памятной недели стояла та необычайная, всегда удивляющая людей осенняя погода, когда низкое солнце греет жарче, чем весной, когда все блестит в редком, чистом воздухе так, что глаза режет, когда грудь крепнет и свежее, вдыхая осенний пахучий воздух, когда ночи даже бывают теплые и когда в темных, теплых ночах этих с неба, беспрестанно пугая и радуя, сыплются золотые звезды. 2-го сентября в 10 часов утра была такая погода. Блеск утра был волшебный. Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своей рекой, своими садами и церквями и, казалось, жила своею жизнью, трепеща, как звездами, своими куполами в лучах солнца. При виде странного города с невиданными формами необыкновенной архитектуры, Наполеон испытывал то несколько завистливое и беспокойное любопытство, которое испытывают люди при виде форм не знающей о них, чуждой жизни. Очевидно, город жил всеми силами своей жизни. По тем неопределимым признакам, по которым на

обычаев и искусств двух прекраснейших частей света, мы остановились, охваченные горделивым восхищением. Что за славный день! Какое великое и блестящее воспоминание, оставшееся у нас на всю жизнь! Мы чувствовали, что в этот момент глаза всего изумленного мира должны быть устремлены на наши деяния и что наше каждое малейшее движение становится историческим событием. <...> Подъехал сам Наполеон. Он остановился в восторге, и радостное восклицание вырвалось из его уст. <...> Но первые движения души у Наполеона были непродолжительны. Слишком много у него было забот для того, чтобы предаваться своим ощущениям. Его первое восклицание было: «Так вот он, наконец, этот знаменитый город!», и затем прибавил: «Давно пора!». И его взоры, устремленные на эту столицу, выражали уже лишь одно нетерпение. Ему казалось, что в ней он видит все русское государство <...> Его жадные взоры были прикованы ко всем входам в город. Когда же откроются эти ворота? Когда выйдет из них депутация, которая отдаст в его распоряжение свои богатства, население, сенат и представителей высшего дворянства <...> Между тем беспокойство начало охватывать его»²¹.

наконец этот славный город!», а второе: «Пора уж было его увидеть!»²².

дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела. <...> Ему странно было самому, что наконец свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание. В ясном утреннем свете он смотрел то на город, то на план, проверяя подробности этого города, и уверенность обладания волновала и ужасала его» (11, 325–326).

В своих мемуарах, отмеченных художественной образностью²³, Сегюр стремился быть точным и искренним документалистом. Рисуя открывшуюся подошедшим к Москве французам столицу русских, освещенную лучами солнца, автор не скрывает восхищения необычайной для европейского глаза красотой города – холмистой местностью, множеством садов, церквей, удивительной архитектурой – смесью азиатского и европейского стилей, за которыми стоит многовековая история. Мемуарист передает ощущение гордости завоевателей и победителей, чувство, которое испытывал и Наполеон. Говоря с огромным почтением об императоре, Сегюр не без сожаления замечает охватившее Наполеона беспокойство из-за странного молчания русских и их столицы.

Итак, в «московской панораме» Сегюра была подготовлена канва для многих будущих описаний дня 2 сентября 1812 года: дана точная информация о погоде (был солнечный день), о характере местоположения и архитектуре Москвы с высоты Поклонной горы (холмы, сады, церкви, колокольни, смесь европейского и азиатского стилей), о состоянии духа французской армии и Наполеона.

В. Скотт, не отклоняясь от фактической основы мемуаров Сегюра, тем не менее, иначе строит свою московскую панораму. Она короче по объему: В. Скотт исключает малейшее упоминание о восторге французов при виде плененной ими русской столицы. Описание состоит из двух частей в форме двух развернутых предложений. В первом дана московская панорама, сотканная из живописных деталей: повторы сложных синтаксических конструкций, создающих ритм нарастающей интонации, акцентируют внимание на красоте и значительности русской столицы (*«с колокольнями трехсот церквей своих и с позолоченными своими куполами, блестящими на солнце, с чертогами восточной архитектуры, окруженными деревьями и садами; и с Кремлем ее, громадою треугольных башен, возвышающихся подобно цитадели над этою купою садов и зданий»*). В. Скотт воссоздает картину по канве рассказа Сегюра, но при этом изображение Москвы дается как бы предельно объективно, не глазами французов, а вне зависимости от них. Вторая часть описания – та же ритмика повторов, но с иной – печально-торжественной – интонацией (*«Но ни одна труба не дымилась, ни один человек не являлся ни на стенах, ни в воротах»*), передающей состояние жителей Москвы, оставлявших город ради спасения Отечества.

Следует заметить, что в русских исторических источниках при описании Москвы мемуаристы, как правило, свое внимание сосредотачивают на картинах оставленного или сгоревшего города. Это понятно: для русских событием национального значения, требовавшим напряжения и проявления всех нравственных сил, было оставление столицы. К тому же в тот день, с сияющим солнцем, с высоты Поклонной горы Москву видели только входящие французы, а русские, покидая город, шли в другом направлении. История самосожжения Москвы стала одним из значительнейших национальных событий, определивших исход войны 1812 года, и источником вдохновения для нескольких поколений русских поэтов и писателей. Русская мемуарная проза, одухотворенная национальным подвигом, испытала влияние художественной поэтической традиции, оставаясь в рамках обобщенно-символического дискурса. С.Н. Глинка в «Записках о 1812 годе» усматривает знак провидения в особенностях погоды: «Отчего, – говорит Фридрих Второй, – с необычайными явлениями природы сопряжены необычайные события поли-

тические? Мы это видим, а тайна известна тому, кто управляет природою и судьбою человечества». Со времени нашествия завоевателя буживали в Москве порывистые вихри, несшиеся с юга, затмевавшие небо пылью, ломавшие заборы и срывающие кровли с домов»²⁴. В другом параграфе («Осень – летняя. – Отряды пленных») Глинка начинает рассказ с указания на прекрасную погоду в сентябре месяце: «Под шумом бури грозного нашествия осенняя природа отвечивалась ясными летними днями. Известия Наполеона не обманывали Европу, что с ним «вступила в Россию весна Италии». Но человечество знает, как дорого он заплатил за мечты весны итальянской»²⁵. С.Н. Глинка намечает возможный путь сопряжения историко-философского и психологического аспектов в анализе исторических событий и переживаний человека.

На эту особенность исторического и художественного мышления С. Глинка обратил внимание В.Г. Белинский в рецензии «Очерки Бородинского сражения (Воспоминания о 1812 годе» (1839). Высоко оценив «Очерки» как «книгу народную, в полном значении этого слова», указав на «благородную простоту и поэтическую живость слога», Белинский выразил неодобрение по поводу «ложного, рассудочного и внешнего мистицизма» автора, «который видит таинство не в сущности идеи, а в случайных столкновениях обстоятельств, в случайном числе каком-нибудь. Например, <...> что в Бородинском побоище участвовало с обеих сторон *шесть Михайлов*, как будто Михаил было имя привилегированное и число шесть сколько-нибудь относилось к сущности дела или проясняло его». «Поэтому, – продолжает критик, – нам бы хотелось дать читателям *нашу* точку зрения на Бородинскую битву, не как на случайное явление, без начала и конца, без причины и следствия, но как на необходимое проявление народной жизни, как на непосредственное осуществление и откровение воли божией, и тем указать на мистическую и таинственную сущность этого великого события <...>»²⁶.

Сопряжение истории и психологии, политики и философии будет осуществлено Толстым, в частности, в его описании Москвы. Московская панорама Толстого в сравнении с картиной Сегюра и даже В. Скотта отличается именно глубиной философско-психологического содержания, заключенного в ней.

Описание Москвы дается Толстым с двух точек зрения – принципиально отличных и вместе с тем соприкасающихся друг с другом. В процессе воссоздания двойного восприятия получает развитие один из ведущих лейтмотивов эпопеи, определяющих ее содержание и поэтическую структуру. Так, после нейтрального сообщения о том, что «в 10 часов утра 2-го сентября Наполеон стоял между войсками на Поклонной горе и смотрел на открывшееся перед ним зрелище», Толстой прерывает по-

вестование о Наполеоне и на пространстве двух абзацев рассказывает о том, какое было время (осень, погода) и какое виделось пространство, корреспондируя впечатления повествователя к опыту всех людей (в России – ее жителей) и в то же время к личному опыту каждого человека, живущего в этом мире своей, независимой от Наполеона жизнью: *«<...> во все дни этой тревожной, этой памятной недели стояла та необычайная, всегда удивляющая людей осенняя погода, когда низкое солнце греет жарче, чем весной, когда все блестит в редком, чистом воздухе так, что глаза режет, когда грудь крепнет и свежее, вдыхая осенний пахучий воздух, когда ночи даже бывают теплые и когда в темных, теплых ночах этих с неба, беспрестанно, пугая и радуя, сыплются золотые звезды»*. Толстой как бы отстраняет (исключает) Наполеона от сферы природно-человеческого и тем самым демонстрирует суть внутренней оппозиции. Природно-гуманное оказывается несовместимым с эгоистической, насильственной натурой Наполеона. Философская идея о единстве естественного и нравственного реализуется через поэтическое воссоздание природного. По глубокому и точному наблюдению А.В. Михайлова, «философской лирике жизненно необходима опора на универсальность и конкретность природы, переживаемой полно, индивидуально и реально, и поэтический образ и живую картину природы. Природа, ее образ, природа как средоточие смыслов и почва мысли – то общее, что соединяет русскую философскую лирику и прозу «Войны и мира»²⁷.

Природный мир, в пространстве которого рисуется панорама Москвы, дается Толстым в космическом охвате: весна, осень, воздух, земля, небо, солнце, ночи, звезды. Столь же универсальный размах характеризует восприятие природы человеком: дыхание, зрение, состояние души. Природа и человек гармонически соотносимы, они образуют единое природно-человеческое пространство. Организация текста по принципам лирического повествования служит задаче раскрыть жизненную природу этого единства и вместе с тем показать сложность, подвижность процессов духовного мира, психологических глубин человека. Прозаический текст получает лирическую аранжировку: каждый отрезок фразы строится на открытой антитезе, которые в своей повторяемости и совокупности создают ощущение единства и в то же время нескончаемого разнообразия проявления жизни: «весна» – «осень», «солнце низкое» – «греет жарче», «блестит» – «режет глаза», «темные, ночи» – «золотые звезды», «пугая» – «радуя». Движущийся ряд антитез, воссоздающих образ меняющейся картины мира, подкрепляется лексикой возвышенно-патетического содержания: неделя – «памятная», «необычайная», «всегда удивляющая», звезды – «золотые», они «беспрестанно» «сыплются с неба». Поэтическая целостность текста создается

прошивающими весь абзац анафорами («когда») и повторами сложных синтаксических конструкций, образующих ритм восходящей интонации (1–3-е предложения), резко падающей в 4-м для того, чтобы акцентировать мощный, торжественно звучащий, эпически развернутый финальный аккорд:

1) **когда** низкое солнце греет жарче, *чем весной* -//-/-/-/- /- (7 уд.)

2) **когда** все блестит в редком, чистом воздухе так, *что глаза режет* -//-/-/-/- --- -// (8 уд.)

3) **когда** грудь крепнет и свежеет, *вдыхая осенний пахучий воздух* -///---/- -//---/-/- (8 уд.)

4) **когда** ночи даже бывают и теплые -//-/-/-/- (4 уд.)

и

5) **когда** в темных, теплых ночах этих с неба беспрестанно, *пугая и радуя*, сыплются золотые звезды -//-/-/-/-/- -/-/-/- /---/-/- (12 уд.).

За абзацем с описанием погоды (времени) следует характеристика пространства: *«Москва с Поклонной горы расстилалась просторно с своею рекой, своими садами и церквами и, казалось, жила своею жизнью, трепеща, как звездами, своими куполами в лучах солнца»*. Этот текст по своей организации служит продолжением предыдущего: та же система повторов, создающих музыкальный ритм, и переключки в образной системе: «золотым звездам», сыплющимся с неба, уподобляются «купола» – они «как звезды». Подобные метафорические переключки-уподобления становятся связующими в создании внутреннего лирического напряжения на протяжении всего текста. Так, фраза «Москва <...> жила своею жизнью, *трепеща*, как звездами, своими куполами» получает новый разворот в следующей за нею фразой: «Наполеон с Поклонной горы видел *трепетание жизни* в городе<...>».

Таким образом, воссозданный лик Москвы становится прологом к победе русских и поражению французов. Москва приобретает символический смысл живой жизни, влекущей, волнующей Наполеона, но недоступной и непостижимой в своей для него таинственной сущности. В следующем абзаце – в описании Москвы уже глазами Наполеона – оппозиция приобретает масштаб вселенского характера: противопоставляются «живое» и «мертвое»: «По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела». В издании 1869 года после этого предложения следовал абзац: «Всякий русский человек, глядя на Москву, чувствует, что она мать; всякий иностранец, глядя на нее и не зная ее исторического значения, должен чувствовать женственный характер этого города, и Наполеон чувствовал его» (11, 444).

Характерно, что в описании Москвы, увиденной Наполеоном, Толстой сохраняет все те детали, которые составляли основу панорамы у Сегюра («невиданные формы», «невиданная еще им восточная красавица»), тем самым строго следуя за достоверным источником. В уста Наполеона Толстой вложил фразу из описания Сегюра: «Этот азиатский город с бесчисленными церквами, Москва, святая их Москва. Вот, наконец, этот знаменитый город!» (11, 326). Толстой стремится к документальной точности и справедливости, воссоздавая менталитет французской армии – тому служит характеристика охваченных гордостью французов, овладевавших русской столицей. Но чувство самодовольства и упоения, охватившее Наполеона, соседствует в описании Толстого не с беспокойством (как у Сегюра), а со «странным» ощущением: *«Ему странно было самому, что, наконец, свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание. В ясном утреннем свете он смотрел то на город, то на план, проверяя подробности этого города, и уверенность обладания волновала и ужасала его»* (11, 326). В открыто демонстрируемой перекличке описания душевной взволнованности русских людей («пугая и радуя») и неуспокоенности Наполеона («волновала и ужасала») Толстой подчеркивает принципиальное различие двух жизненных позиций. Для русских, для повествователя, автора, предполагаемого читателя, как для любого нормального, естественного человека (образец «хоровой лирики»), предметом высокого духовного волнения была судьба родины и близких, что олицетворялось в образе живой, трепещущей красоты Москвы. Для Наполеона желанным было лишь физическое, то есть лишенное одухотворенности, владение красотой: *«Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur»²⁸*, – думал он (как он и говорил это Тучкову в Смоленске). И с этой точки зрения он смотрел на лежащую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу» (11, 326).

Таким образом, Толстой создает московскую панораму, обращаясь к поэтической традиции, начатой в русской прозе Н.М. Карамзиным. Следуя принципам организации лирического текста, Толстой контаминирует пейзажную живопись и документально точное описание исторических событий национального и общечеловеческого масштаба, наполняет текст глубоким философским содержанием, делая его поэтическим фокусом выражения центральной мысли «Войны и мира». Художественные панорамы в тексте эпопеи подобны островам поэзии в море толстовской прозы, они обнаруживают напряжение авторского пафоса и сохраняют его как внутреннее качество всего художественного целого эпопеи.

Примечания

¹ Под «лирическим» в данном случае понимается вслед за А.В. Михайловым «глубокое и неожиданное, мгновенное обнаружение человеческого «я» в его уникальной и неповторимой конкретности» (*Михайлов А.В.* Проблемы философской лирики // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 415).

В разработке вопроса о способах воссоздания философского содержания «Войны и мира» большой интерес представляет недавно опубликованная статья Нади Клейтон «Прием значимого повторения и проблемы свободы в «Войне и мире» Л.Н. Толстого (Лев Толстой и мировая литература. Изд. дом «Ясная Поляна», 2008. Вып. 5. С. 91–101).

² Изучению поэтики Бородинской панорамы в «Войне и мире» посвящена статья Молли Брансон «Панорама Пьера: оптическая иллюзия и иллюзия романа в «Войне и мире» (Там же. С. 81–90).

³ В одной из последних по времени работ, посвященных изучению исторических источников, используемых Л.Н. Толстым при создании «Войны и мира», рассмотрен «Манускрипт тысячи восьмьсот двенадцатого года, содержащий краткий обзор событий этого года в целях служения истории Императора Наполеона» (1827) Жана-Франсуа Агатона де Фэна (см.: *Грызлова И.* «Манускрипт 1812 года» в творческой лаборатории Л.Н. Толстого // Там же. С. 131–138).

⁴ См.: *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 90–123.

⁵ *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 4. С. 132–133.

⁶ Там же. Т. 1. С. 13.

⁷ Цит. по изданию: 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников. М., 1987. С. 91.

⁸ *Пушкин А.С.* Указ. соч. Т. 1. С. 13.

⁹ 1812 год. С. 80.

¹⁰ Там же. С. 120.

¹¹ Там же. С. 112.

¹² *Christian R.F.* Sir Walter Scott, Russia and Tolstoy // *Scottish Slavonic Review*. Glasgow. 1988. № 10. P. 75–91.

¹³ См.: *Вогюэ Е.М. де.* Вступление // Сегюр. Поход в Москву 1812 г. М., 1911. С. 6–16; *Тарасевич Д.А.* Граф де Сегюр и его «Поход в Россию» // Сегюр Ф.-П. де. Поход в Россию. Записки адъютанта императора Наполеона. Смоленск, 2003. С. 3–13.

¹⁴ *Вогюэ Е.М.* Указ соч. С. 10.

¹⁵ Там же. С. 14.

¹⁶ *Christian R.F.* Указ. соч. С. 78. Защищая Сегюра от нападок «недружелюбной критики» из-за якобы невозможности дать верную картину сражений, находясь «в стороне от военных действий», В. Скотт выдвинул в защиту Сегюра аргумент, напоминающий толстовскую стратегию сделать очевидцем и главным свидетелем Бородинского сражения Пьера именно как человека, удаленного от военной теории и практики. В. Скотт писал о положении Сегюра как «особом преимуществе», ибо, по словам писателя, «сражение напоминает бал, где утром каждый припоминает лишь партнера, с которым он танцевал, а что происходило вокруг – никто, кроме стороннего наблюдателя, не может сказать» (Там же).

¹⁷ Там же. С. 80–81.

¹⁸ Там же. С. 81.

¹⁹ Там же.

²⁰ См. также: *Бургонь.* Пожар Москвы и отступление французов. СПб., 1898; *Брандт Генрих.* Польские войска в Москве // Пожар Москвы. М., 1911. С. 118–120; *Лабом.* Вступление в Москву и начало пожара // Французы в России. 1812. По воспоминаниям современников-иностранцев. М., 1912. С. 172–174.

²¹ *Сегюр Ф.-П. де*. Поход в Россию в 1812 г. М., 1911. С. 49, 56–57.

²² *Скотт В.* Жизнь Наполеона Бонапарт, императора французов / Пер. с англ. С. де Шаплет. СПб., 1832. Т. 3. С. 136.

²³ Виконт де Вогиюэ отмечает в стиле Сегюра печать влияния античных историков: «Воспитанный на классических авторах, Сегюр явно стремился подражать манере Фукидида и Тита Ливия и страстного Ж.-Ж. Руссо» (*Вогиюэ Е.М.* Указ. соч. С. 12).

²⁴ 1812 год. Указ. соч. С. 410.

²⁵ Там же. С. 426.

²⁶ *Белинский В.Г.* Собр. сочинений: В 9 т. М., 1977. С. 115–116, 117.

²⁷ *Михайлов А.В.* Указ. соч. С. 419.

²⁸ Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность (франц.).

А.Н. Полосина

**Книга «Тысяча и один день» Франсуа Петиса де ла Круа
как источник «Азбуки» Л.Н. Толстого
(по материалам яснополянской библиотеки)¹**

В 1850–1860 гг., в годы становления, в творческом сознании Толстого бродили те грандиозные идеи, которым он посвятит свою жизнь. Они выражены в дневниках и письмах к Т.А. Ергольской. Так, 30 мая 1852 года он сообщил ей, что «с некоторых пор <...> полюбил исторические книги» (59, 177). И через несколько месяцев, в связи с чтением книги «Описание войны 1813 года» А.И. Михайловского-Данилевского² 22 сентября 1852 года он пишет в дневнике, что у него возникло желание составить «истинную правдивую Историю Европы нынешнего года. Вот цель на всю жизнь» (46, 141–142). В 1855 году он строит столь же грандиозный проект «основания новой религии, соответствующей развитию человечества» (47, 37). В 1860 году планирует создать «религию прогресса» (48, 25); в 1865 году его захватила мысль «написать психологическую историю романа Александра и Наполеона» (48, 60), которую писатель впоследствии назовет «Война и мир».

Идея создания журнала «Ясная Поляна», «Азбуки», «Русских книг для чтения», «Мыслей мудрых людей», «Круга чтения», «Пути жизни» и распространения нравственности генетически связана с нижеприведенной записью в дневнике 20 декабря 1853 года: «Читая философское предисловие Карамзина к журналу «Утренний свет», который он издавал в 1777 году и в котором он говорит, что цель журналу состоит влюбомудрии, в развитии человеческого ума, воли и чувства, направляя их к добродетели, я удивлялся тому, как могли мы до такой степени утратить понятие о единственной цели литературы – нравственной, что заговорите теперь о необходимости нравоучения в литературе, никто не поймет вас. А право, не худо бы, как в баснях, при каждом литературном сочинении писать нравоучение. <...> Вот цель благородная и для меня посильная – издавать журнал, целью которого было бы единственно распространение полезных (морально) сочинений. В который принимались бы сочинения только с условием, чтобы при них было нравоучение» (46, 213–214).

Толстой с детства любил сказки за иносказательность и яркость и высоко ценил басни как вымышленный рассказ, создающий образ истины, не скрытый в образах или мотивах, но выраженный в морали. Как и Гете, ему не нравилось, когда в произведении видно намерение. При

переводе басен восточного происхождения он отказался от декларативности, избегал абстрактной дидактики, мораль не высказывалась, а только подразумевалась и выражалась фабулой. Описательная часть очень сжата и заключает в себе только необходимое. Он понимал, что дети – самые строгие судьи в литературе, и считал, что для них необходимо писать занимательно и с нравоучением. И еще одно неперенное условие он предъявлял к детским книжкам – это ясность и простота. Последнее достоинство, по его мнению, «достигается наибольшим трудом и <...> делает произведение наиболее доступным наибольшему числу людей» (30, 270). Простота, по Толстому, – это «признак истины» (56, 94).

В яснополянской библиотеке имеется книга на французском языке «Тысяча и один день» Франсуа Петиса де ла Круа³ со следами чтения в виде загнутых уголков и страниц с закладками. Она вышла в 1839 году в серии «Литературный Пантеон: Восточная литература: Романы: Сказки». И она является источником «Русских книг для чтения» к «Азбуке». О ней пишет В.Ф. Булгаков в статье «Книги об Индии в библиотеке Л.Н. Толстого» (машинопись)⁴. Для ума и сердца в ней имелся прекрасный материал, который мог бы вызывать у «всех детей от царских до мужицких» «первые впечатления поэтические» (61, 269).

В отечественном литературоведении существует прочная традиция изучения источников «Азбуки» и «Четырех русских книг для чтения», связанная с именами В.С. Спиридонова, Н.Н. Гусева, В.Ф. Булгакова, А.И. Шифмана, Э.М. Зайдешнур⁵, Э.Г. Бабаева⁶, Л.Д. Опульской⁷, Е.В. Николаевой⁸, С.Ю. Николаевой и др.

Восточным басням посвящены комментарии В.С. Спиридонова. Он конкретизировал и уточнил французские переводы восточных источников маленьких шедевров Толстого в 21-м томе Полного собрания сочинений. Из тридцати басен и сказок восточного происхождения «Азбуки» им были установлены источники двадцати сюжетов⁹. Источники остальных десяти басен остаются неизвестными.

К проблеме «Толстой и Индия» обращался А.И. Шифман¹⁰. В его книге «Лев Толстой и Восток» как источники «Русских книг для чтения» упоминаются книга «Les Mille et un jours» и антология восточного фольклора составителя и переводчика Станисласа Жюльена¹¹ «Les avadânas¹²: Contes et apologues indiens inconnu jusqu'à ce jour»¹³. Существует еще и третий источник – сборник «Мораль в действии», составителями и переводчиками которого были П.-М. Китар¹⁴, и Ш. Мартен.

Тут уместно вспомнить, что в знаменитом списке книг, которые произвели на Толстого сильное впечатление (66, 67), в письме к М.М. Ледерле указан труд китайского философа Лао-цзы «Тао-те-Кинг» в переводе С. Жюльена на французский язык.

Попутно отметим, что в письме к Н.Н. Страхову в августе 1872 года Толстой сам пишет об источниках «Азбуки»: «Оглавления не могу прислать более точного по памяти. Но басни только из 3-х источников: 1) Эзопа переведены буквально, 2) с индийского и 2-х французских переводов – переделаны de fond en comble (совершенно) и 3) мои – при которых не обозначено откуда» (61, 307). Двумя французскими переводами, о которых пишет Толстой, были «Индийские сказки и апологии» Станисласа Жюльена и «Тысяча и один день» Петиса де ла Круа. Последняя книга – это сборник, он состоит из персидских сказок в переводе Петиса де ла Круа, «Истории персидского султана и его визирей» (в его же переводе); сборника персидских сказок «Гулистан, или Сад роз» Саади; «Индийских сказок и басен» Бидпая¹⁵ (в переводе Антуана Галлана); «Индийских, персидских и турецких басен и сказок», а также «Китайских новелл».

Все эти памятники мировой литературы просвещенным читателям России были доступны не только на французском языке. Еще в XVIII веке они были переведены на русский язык. Знаменитое произведение восточной фантазии, басни Бидпая, было переведено переводчиком Академии наук Борисом Волковым¹⁶. А персидские сказки «Тысяча и один день» становятся известны в России в переводе М.В. Попова¹⁷ в конце XVIII века.

В выборе сказок и басен для «Азбуки» Толстой, по его собственному признанию, руководствовался только их «понятностью и интересом для детей» (67, 99). На самом деле в системе выбора материала в контексте религиозных воззрений писателя 1870-х гг. имплицитно выразились его авторские идеи. Выбор восточных сказок и басен в значительной степени зависел от созвучности их идей с его собственными мыслями и чаяниями.

Идея Провидения, фатализма, судьбы оставалась после «Войны и мира» в сфере интересов Толстого в течение всей жизни. В дневнике 10 октября 1910 года Толстой по-прежнему пишет о непостижимости промысла Божия, о некоем законе бытия, о необходимости следования воле Божией, а то, «что делается нашими жизнями, нам не дано знать, да и не нужно» (58, 116).

Идея фатализма прочитывается в басне «Царский сын и его товарищи» (21, 220), в которой проводится мысль о незыблемости воли Провидения. Сказку «Le fils d'un roi et ses camarades» («Сын короля и его товарищи») Толстой перевел с французского языка. Она заимствована из книги «Тысяча и один день» (раздел «Contes et fables indiennes de Bidpai»). Главный мотив этой сказки в переводе Толстого: «Худое и доброе – все от Бога. Богу не труднее дать царство царевичу, чем купцу –

барыш, а мужику – работу» (21, 222), то есть все предопределено. Этот же сюжет послужил источником басни Лафонтена «Купец, дворянин, пастух и сын короля». Баснописец сочинил свой аполог с латинского перевода арабской версии «Калила и Димна» из индийских сказок и басен Бидпая.

Одной из главных проблем художественно-философской системы Толстого была проблема добра и зла. В четвертую «Русскую книгу для чтения» вошла басня «Отчего на свете зло» (21, 300) – вольный перевод с французского индийской сказки: «Le religieux, la colombe, le corbeau, le serpent venimeux et le serf» («Монах, голубь, ворон, ядовитая змея и олень») из сборника Станисласа Жюльена «Авадана»¹⁸. Содержание басни – спор зверей о том, откуда происходит зло. Ворон говорит, что все зло происходит от голода; голубь считает, что зло – от любви; змея находит, что зло – от злости; олень считает, что зло не от голода, не от любви, не от злости, а от страха. Этот спор зверей слышит пустынный, расположившийся под деревом и понимавший язык зверей. Он им говорит: «Не от голода, не от любви, не от злобы, не от страха все наши мучения, а от нашего тела все зло на свете: от него и голод, и любовь, и злоба, и страх» (21, 301). Во французском источнике мораль в начале басни предварена сентенцией: «нужно обуздывать свои страсти»¹⁹.

Басня «Обезьяна»²⁰ – перевод Антуана Галлана на французский язык индийской басни «Le singe et le menuisier» («Обезьяна и столяр») – заимствована Толстым из раздела «Индийские сказки и басни» Бидпая и представляет собой турецкую обработку индусского сборника басен из «Панчатантры», собрания изумительнейших апологий народных рассказов и басен. По ходу действия басни проясняется назидание, которое выразилось в жалобах пострадавшей обезьяны. Когда ей прищемило хвост, она кричит от боли и с плачем говорит: «В этом мире нужно, чтобы каждый занимался своим делом». Сделав такой вывод, она смиряется с предстоящей ей участью и погибает. Эта басня как бы пропитана убеждением, что в мире царят зло и несправедливость, что так всегда было и будет.

Эта фаталистическая философия заметно усиливается в басне «Галчонок». Источник этого сюжета – книга «Тысяча и один день» (раздел «Contes et fables indiennes de Bidpai») ²¹. Толстой с сокращениями перевел с французского индийскую басню «Le derviche et la petite corneille» («Дервиш и вороненок»). В «Русских книгах для чтения» он указывает арабский источник сказки, основываясь, очевидно, на том, что в послесловии в сказке фигурирует арабский баснописец Локман (21, 651). В басне «Галчонок» пустынный видит, как сокол кормит галчонка, и решил, что если Бог всех тварей не оставляет, то и он может о себе не заботиться.

Пустынник быстро ослабел. Старец во сне объяснил ему, что Бог так мир устроил, чтоб «каждая тварь добывала себе нужное. Бог велел соколу кормить галчонка, потому что галчонок пропал бы без сокола, а ты можешь сам работать. Ты хочешь испытать Бога, а это грех» (21, 223).

К числу бродячих сюжетов мировой басенной поэзии относится басня «Мышь, превращенная в девочку» (21, 119–120). Это местами переделанный перевод Толстого с французского индийской басни «*La souris changée en fille*»²² («Мышь, превращенная в девочку») из сборника «Индийские сказки и басни» Бидпая, восходящего к «Панчатантре». Сюжет «Мыши, превращенной в девочку», кроме Толстого, разрабатывал Лафонтен, они оба черпали из одного и того же источника. Толстой назвал свой сюжет сказкой и добивался его русского звучания. Лафонтен написал басню «Мышь, превращенная в девушку» («*La Souris métamorphosée en fille*»)²³. Заимствуя внешнюю фабулу у древних авторов, оба, Толстой и Лафонтен, создали свое оригинальное произведение. Мотив сказки – туча сильнее солнца, ветер сильнее тучи, гора сильнее ветра, мышь сильнее горы – это повторяющийся мотив фольклора многих народов. В сказке «Мышь-девочка» Толстого мораль отсутствует, мотив предопределения, судьбы скрыт в фабуле басни: если ты родился мышью, то природой тебе предопределено выйти замуж за себе подобного. В сказке Толстого «Мышь-девочка» человек спас мышь, которую нес ворон. «Человек бросил в него камень, ворон выпустил мышь, она упала в воду. Человек достал ее из воды и принес домой. У него не было детей, и он сказал: «Ах! если б эта мышь сделалась девочкой!» И мышь сделалась девочкой» (21, 119). Когда девочка выросла, человек предлагал ей женихов, за которых бы она хотела выйти замуж: солнце, тучи, ветер, горы, крыса. Жениться на девочке согласилась только крыса. «Но девочка сказала: «Ах! что мне теперь делать! как же я выйду замуж за крысу?» Тогда человек сказал: «Ах! если б моя девочка сделалась опять мышью!» Из девочки сделалась мышь, и мышь вышла замуж за крысу» (21, 119–120).

Под пером Лафонтена басня превратилась в философский трактат, мораль выражена выпукло: судьба неотвратима, предначертана свыше: «Я этой баснею лишь доказать хочу, / Что в нас всего сильней происхождение. / Софизма доля есть в подобном рассуждении, / И в этом смысле для нее / Любой скорей годился бы в мужа, / Чем солнце светлое <...> Все обсудив и взвесив тоже, / Я к выводу пришел, что души непохожи / Красавиц и мышей нисколько меж собой. / Но спорить стали бы напрасно мы с судьбой: / Тому, что суждено, исполниться над нами / Не помешает черт со всеми колдунами»²⁴. Этой авторской тирадой басня заканчивается.

В басне Лафонтена мышь, превращенная в девочку, находит возражения для каждой партии, которую предлагает ей приемный отец, до того момента, пока она не заметила крысу. Тогда природа диктует ей избрать крысу себе в мужья. У Лафонтена мотив судьбы коннотируется с мотивом переселения душ. «Любой скорей годился бы в мужья, / Чем солнце светлое. Приравнивать не стану / По силе я Блоху к Титану, / Но может быть Блохой укушен и Титан. / И раз исход подобный дан – / То в силу довода такого, / Могла б красавица передаваться та / Коту от Крысы, от Кота / Собаке, Волку, всем, – пока черед бы снова / До Солнца не дошел, и прелестью ее / Не насладилось бы блестящее светило. / *Переселенье душ* (курсив мой. – А.П.) мечтой считаю я, / И то, что свершено Брамина другом было, / Доказывает мне, как ошибался он»²⁵. В веселой озорной разработке восточного сюжета Лафонтена подчеркивается важность естественности, мотив судьбы обрамляет сюжет.

В философии и религиях Востока существует концепция перевоплощения, согласно которой человеческий дух проживает множество жизней, переходя из одного тела человека, животного или растения в другое. Считается, что у животных есть душа, такая же, как у людей, что им свойственны идеи, страсти и язык рода человеческого. Животные воспринимались как олицетворение разных качеств: лисица – коварства и хитрости, ягненок – кротости, смирения и беззащитности, волк – хищности и жестокости, обезьяна – легкомыслия и вертлявости и т.д. В Индии, где среди верований бытует догмат о переселении человеческих душ (метампсихоз) в тела животных, которые кажутся разумными существами, эти превращения не удивляют.

Интересно отметить, что религиозно-мистическое учение о переселении душ было Толстому хорошо известно. Так, в «Войне и мире» Наташа, Соня, Николай и Диммлер разговаривают в диванной: «– Знаешь, я думаю, – сказала Наташа шопотом, придвигаясь к Николаю и Соне, <...> – что когда так вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довоспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете... – Это метампсихоза²⁶, – сказала Соня, которая всегда хорошо училась и все помнила. – Египтяне верили, что наши души были в животных и опять пойдут в животных. – Нет, знаешь, я не верю этому, чтобы мы были в животных, – сказала Наташа тем же шопотом, <...> – а я знаю наверное, что мы были ангелами там где-то и здесь были, и от этого все помним... <...> – Ежели бы мы были ангелами, так за что же мы попали ниже? – сказал Николай. – Нет, это не может быть! – Не ниже, кто тебе сказал, что ниже?... Почему я знаю, чем я была прежде, – с убеждением возразила Наташа. – Ведь душа бессмертна... стало быть, ежели я буду жить всегда, так я и прежде жила, целую вечность жила»

(10, 277). Идея переселения душ могла привлечь к себе внимание Толстого еще в Казанском университете, а также через английскую (Джордж Элиот) и французскую (Теофиль Готье, Жорж Санд, Эжен Сю) литературы, через Шопенгауэра и восточную философию. Возможно, отчасти и через русских писателей-романтиков Е.А. Баратынского, В.К. Кюхельбекера (устная традиция) и через Н.С. Лескова.

Из записок Д.П. Маковицкого известно, что сказка «Мышь-девочка» 17 января 1907 года была предметом разговора Толстого с доктором Д.С. Никитиным, которому он сказал: «Я теперь занимаюсь сказками [«Три вопроса», «Труд, смерть и болезнь» и «Ассирийский царь Асархадон»], легендами; я просил Сергеевского прислать мне. И там (у Мультатули)²⁷ – я пересмотрел – есть только одна хорошая легенда, которую я прежде знал: о каменщике. – И Л.Н. рассказал ее. *Софья Андреевна*: Она есть в одной из твоих «Книг для чтения»: «Мышь-девочка», и пересказала ее дословно. *Л.Н.*: Какая это область редкая: хорошие басни, легенды. Очень их мало»²⁸.

В романе «Воскресение» имеется персонаж, на которого мало кто обращал внимание. Это ссыльный революционер из народа Набатов. В его взглядах отражено восприятие ряда религиозных концепций XIX века, в том числе идеи реинкарнации. Видно, что Толстой пишет о его взглядах сочувственно: «В религиозном отношении он был также типичным крестьянином: никогда не думал о метафизических вопросах, о начале всех начал, о загробной жизни. Бог был для него <...> гипотезой, в которой он до сих пор не встречал надобности. Ему никакого дела не было до того, каким образом начался мир, по Моисею или Дарвину, и *дарвинизм*, который так казался важен его сотоварищам, для него был такой же игрушкой мысли, как и *творение в шесть дней* (курсив мой. – *А.П.*). Его не занимал вопрос о том, как произошел мир, именно потому, что вопрос о том, как получше жить в нем, всегда стоял перед ним. О будущей жизни он тоже никогда не думал, в глубине души нося то унаследованное им от предков твердое, спокойное убеждение, общее всем земледельцам, что как в мире животных и растений ничто не кончается, а постоянно переделывается от одной формы в другую – навоз в зерно, зерно в курицу, головастик в лягушку, червяк в бабочку, желудь в дуб, так и человек не уничтожается, но только изменяется. Он верил в это и потому бодро и даже весело всегда смотрел в глаза смерти и твердо переносил страдания, которые ведут к ней, но не любил и не умел говорить об этом. Он любил работать и всегда был занят практическими делами и на такие же практические дела наталкивал товарищей» (32, 393). Здесь речь идет о вечном круговороте природы и вечном круговороте жизни. Из вышеприведенного текста вычлениются суждения о дар-

винизме и о *творении в шесть дней*, которые увязываются с точкой зрения самого Толстого на дарвинизм и на сотворение мира в шесть дней. Мотив «игрушка мысли» генетически уходит в трактат «Так что же нам делать?», где уже тогда учение Дарвина характеризуется как одно из «праздных играний мысли людей так называемой науки» (25, 338).

В первую «Русскую книгу для чтения» вошла басня «Обезьяна и горох» (21, 118). В основе ее – перевод на французский язык индийской басни «Le singe et sa poignée de pois» («Обезьяна и горсть гороха») С. Жюльена²⁹. Начало французского и русского переводов совпадает. Но конец басни имеет разночтения. «Когда-то обезьяна несла в кулаке гость гороха и уронила на землю горошину. Она отложила горох, чтобы отыскать свою горошину. Но прежде, чем она ее нашла, куры и утки съели остальные»³⁰. Фабула басни «Обезьяна и горох» из «Азбуки» в переводе Толстого другая: «Обезьяна несла две полные горсти гороху. Выскочила одна горошинка; обезьяна хотела поднять и просыпала двадцать горошинок. Она бросилась поднимать и просыпала все. Тогда она рассердилась, разметала весь горох и убежала» (21, 118, 629). Попутно отметим, что в «Войне и мире» приводится еще один вариант басни об обезьяне. Толстой сравнивает отступающие из Москвы наполеоновские войска с обезьяной, которая «запустив руку в узкое горло кувшина и захватив горсть орехов, не разжимает кулака, чтобы не потерять схваченное, и этим губит себя» (11, 353)³¹.

Басню «Водяной и жемчужина» Толстой также заимствовал из вышеупомянутого сборника С. Жюльена – «L'homme et la perle»³² («Человек и жемчужина»). На с. 30 загнут вдвое, по-толстовски, нижний угол. «Один человек ехал на лодке и уронил драгоценный жемчуг в море. Человек вернулся к берегу, взял ведро и стал черпать воду и выливать на землю. Он черпал и выливал три дня без устали. На четвертый день вышел из моря водяной и спросил: «Зачем ты черпаешь?». Человек говорит: «Я черпаю затем, что уронил жемчуг». Водяной спросил: «А скоро ли ты перестанешь?» Человек говорит: «Когда высушу море, тогда перестану». Тогда водяной вернулся в море, принес тот самый жемчуг и отдал человеку» (21, 182). В этой басне нравоучительная часть – «те, кто прилагает все свое усердие, могут вернуть потерянное» – обрывает начало басни.

После «Азбуки» басню «Водяной и жемчужина» (21, 182) Толстой приводит в трактате «Так что же нам делать?» для опровержения тезиса, что «деятельность одного человека есть капля в море»: «Есть индейская сказка о том, что человек уронил жемчужину в море и, чтобы достать ее, взял ведро и стал черпать и выливать на берег. Он работал так не переставая, и на седьмой день морской дух испугался того, что человек

осушит море, и принес ему жемчужину. Если бы наше общественное зло угнетения человека было море, то и тогда та жемчужина, которую мы потеряли, стоит того, чтобы отдать свою жизнь на вычерпывание моря этого зла. Князь мира сего испугается и покорится скорее морского духа; но общественное зло не море, а вонючая, помойная яма, которую мы старательно наполняем сами своими нечистотами. Стоит только очнуться и понять, что мы делаем, разлюбить свою нечистоту, чтобы воображаемое море тотчас иссякло и мы овладели той бесценной жемчужиной братской человеческой жизни» (25, 307). Здесь общественное зло сравнивается с морем, а братская жизнь людей с потонувшей в море жемчужиной.

Изобретение аполога (притчи, басни) теряется в глубине веков. Идея скрыть полезное наставление под покровом аллегории, передать осязательнее моральную правду, подкрепляя ее искусным вымыслом, была еще в античные времена, но, может быть, на Востоке, особенно в Индии, нужно искать истоки этого жанра, в развитие которого Толстой внес свой неповторимый вклад.

Примечания

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), грант № 09-04-00368а.

² Михайловский-Данилевский А.И. Описание войны 1813 года. СПб., 1840.

³ Франсуа Петис де ла Круа (Pétis de la Croix, François) (1653–1713) – выдающийся французский ориенталист, писатель, королевский секретарь-переводчик с арабского, турецкого, персидского и др. языков, друг А. Галлана. Путешественник по Востоку и Африке, переводчик сказки «История персидского султана и его визирей» (1707), «Тысяча и один день» (1710–1712) и др. См: *Feller F.X. Biographie universelle*. Paris, 1851.

⁴ Булгаков В.Ф. Книги об Индии в библиотеке Л.Н. Толстого. Машинопись. 27 с. (Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»).

⁵ См.: Зайденинур Э.Е. «Азбука» Л. Н Толстого и многонациональная детская литература // Яснополянский сб. 1974. Тула, 1974.

⁶ Бабеев Э.Г. Толстой и книга. М., 1979; *Он же*. Большая «Азбука», или Ощущение счастья // Книжные сокровища мира. М., 1989.

⁷ См.: Комментарии Л.Д. Опульской (*Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т. X. С. 505–509).

⁸ Николаева Е.В. К истории работы Л.Н. Толстого над «Азбукой» // Яснополянский сборник 2008. Тула, 2008.

⁹ Спиридонов В.С. Грамматика для сельской школы // Ученые записки Гос. пед. ин-та им. Герцена. Л., 1944. Т. 2.

¹⁰ Шифман А.И. Лев Толстой и Восток. М., 1971. С. 136–137.

¹¹ Жюльен (Julien), Станислас-Энъян (1799–1873), французский востоковед, филолог широкого профиля. С 1827 года – хранитель библиотеки Institut de France. В 1832 году получил пост на кафедре китайского языка в Коллеж де Франс. С 1839 году – хранитель китайского отдела Королевской библиотеки и директор Коллеж де Франс.

¹² Неловкий льстец (санскрит).

¹³ Les avadânas: Contes et apologues indiens inconnu jusqu'à ce jour / Traduit par m. Stanislas Julien. Paris: Benjamin Duprat, 1859; См.: *Шифман А.И.* Лев Толстой и Восток. М., 1971. С. 501.

¹⁴ Китар, Пьер-Мари (Quitard) (1792–1882), грамматист, солдат, гувернер, преподаватель литературы, автор «Словаря поговорок» (1842), «Антологии любви» (1861), «Географического и мифологического словаря», «Морали в действии» и др.

¹⁵ Бидпай, или Пильпай (Bidpai ou Pilpay) – полулегендарный брахман, автор сборника басен, притчей, апологов, которые вдохновили восточных и западных баснописцев и иллюстраторов. Жил предположительно в IV–III вв. до н.э. (см.: Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays. Paris: Robert Laffont, 1994. Т. 1. С. 352–353), по другой версии – в I веке (см.: Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays. Paris: Robert Laffont, 1994. Т. II. С. 2615–2616).

¹⁶ *Бидпай*. Политические и нравоучительные басни Пильпая, философа индейского, с французского переведены переводчиком Борисом Волковым. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1762.

¹⁷ «Тысяча и один день: Персидские сказки, переведенные с персидского на французский язык Г. Петис де ла Круа, а с французского на российский сочинителем сл[авенских] др[евностей] [М.В. Поповым]» (СПб., 1778); (М., 1801: В 4 т. М., 1804).

¹⁸ Les avadânas: Contes et apologues indiens inconnu jusqu'à ce jour / Traduit par m. Stanislas Julien. Paris: Benjamin Duprat, 1859. Т. 1. Р. 37–40.

¹⁹ Ibid. Vol. 1. Р. 37.

²⁰ Эта басня была переведена в XIX веке неизвестным переводчиком (см.: Индийские басни и сказки Бидпая и Локмана. Киев, 1876. Ч. 1. С. 55–57).

²¹ См.: Les Mille et Un Jours. Contes persans. Paris, 1839. Р. 410–411.

²² Ibid. Р. 494–495.

²³ По своему содержанию басня Лафонтена имеет сходство с басней Эзопа «Кошка, превращенная в женщину».

²⁴ Мышь, превращенная в девушку / Пер. О.Н. Чуминой // Лафонтен Жан де. Басни. М., 2005. С. 465.

²⁵ Там же. С. 464.

²⁶ Метампсихоз, или метемпсихоз (Metempsychosis (греч.), Métempsychose (франц.) – религиозно-мистическое учение о переходе души из одного организма после его смерти в другой.

²⁷ Сказка о японском каменотесе // Мультатули. Повести, сказки, легенды // Пер. и вступительная статья А. Чеботаревской. СПб., 1907. Индийская сказка «Мышь-девочка» в обработке Толстого по идее близка к легенде Мультатули.

²⁸ *Маковицкий Д.П.* У Толстого: 1904–1910. Яснополянские записки: В 4 кн. // Лит. насл. М., 1979. Кн. 2. С. 353, 652.

²⁹ Les avadânas: Contes et apologues indiens inconnu jusqu'à ce jour / Traduit par m. Stanislas Julien. Paris: Benjamin Duprat, 1859. 3 t. Vol. II. Р. 6–7.

³⁰ Ibid.

³¹ См.: *Зайденштурм Э.Е.* Фольклор народов Востока в творчестве Л.Н. Толстого // Яснополянский сб. 1960. Тула, 1960. С. 33.

³² Les avadânas: Contes et apologues indiens inconnu jusqu'à ce jour / Traduit par m. Stanislas Julien... Paris: Benjamin Duprat, 1859. 3 t. Vol. II. Р. 30–31.

Лев Толстой – читатель и критик

Г.В. Алексеева

Из опыта научно-библиографического описания иностранной части личной библиотеки Л.Н. Толстого *

В 1999 году вышли в свет две книги третьего тома научно-библиографического описания иностранной части личной библиотеки Л.Н. Толстого в Ясной Поляне¹, которые являются продолжением сложной и многолетней работы по каталогизации огромного книжного собрания, начатой более ста лет назад, в 1880-е – 1900-е годы, Софьей Андреевной и Татьяной Львовной Толстыми, а также близкими писателю людьми. Делая историческую ретроспективу, следует констатировать, что к концу 1880-х годов собрание книг и журналов Волконских – Толстых увеличилось столь значительно, что размещалось уже не в двух шкафах, как это было в начале 1860-х годов по приезде в Ясную Поляну Софьи Андреевны Толстой, а в тринадцати, так что естественным образом вставал вопрос об определенной каталогизации и систематизации библиотеки. Упорядочить библиотеку было поручено учителю детей Л.Н. Толстого, выпускнику математического факультета А.М. Новикову. Вот как он описывает работу по каталогизации библиотеки: «Вторая работа, на которой опять мы сошлись со Львом Николаевичем, была приведение в порядок яснополянской библиотеки. Книг было много, 13 шкапов, и книг самых разнообразных <...>. И все эти книги были свалены без описи, без всякого порядка, в 13 шкапах. Я не мог отнестись равнодушно к участи такого культурного богатства и засел за составление каталога и за расстановку книг»². Старшая дочь писателя, Татьяна Львовна Толстая, приняла в каталогизации самое деятельное участие. Учитывая ценнейшие советы близкого друга семьи Н.Н. Страхова, она составила первый карточный каталог яснополянской библиотеки, который до сих пор как раритет бережно хранится в фондах Дома Л.Н. Толстого. Карточный каталог, в создании которого принимали участие Софья Андреевна и другие члены семьи Толстых, послужил основой для работы по библиографическому описанию яснополянского книжного собрания, которое и проделала в 1908 году С.А. Толстая. Она предприняла попытку не только каталогизации, но и тематической систематизации книг на русском, французском, немецком и английском языках. В Москве, в магазине «Мюръ и Мерилизъ», были приобретены

три большие специальные книги, которые впоследствии были переплетены в тома каталога книг на русском, французском, английском языках и находятся поныне на письменном столе верхней библиотечной Дома Л.Н. Толстого; каталог книг на немецком языке сохраняется в рабочей тетради. В каталоге С.А. Толстой есть разделы: «Религия и философия», «Литература и критика», «История и биография», «Натуральная история», «Путешествия, математика», «Образование», «Политическая экономика и юриспруденция», «Медицина и разное», последний раздел – «Журналы», есть раздел «Старая библиотека». Регистрируя книгу, С.А. Толстая отмечала количество томов, шкаф и полку. Но работа, к сожалению, не была завершена в объеме, задуманном Софьей Андреевной. В отличие от некоторых других усадебных библиотек, владельцы которых в подражание европейским библиофилам заводили у себя переплетные мастерские, в Ясной Поляне книги, как правило, отправляли переплетать в Тулу или Москву, и на некоторых изданиях сохраняются соответствующие пометы рукой С.А. Толстой.

В 1912 году по заданию Московского Толстовского общества в Ясную Поляну прибыл профессор А.Е. Грузинский. В течение месяца он изучал книжное собрание Толстого, его читательские пристрастия и интересы. В письме к С.А. Толстой от 21 октября 1912 года он сообщал, что сдал статью о библиотеке в «Толстовский ежегодник»³. В том же 1912 году В.Ф. Булгаков по решению Толстовского общества приступил к работе над описанием библиотеки. Учитывая инструкции, полученные от А.Е. Грузинского, В.Ф. Булгаков завершил работу по исследованию библиотеки в 1916 году, подготовив пять рукописных книг библиографического описания, которые до сих пор бережно хранятся в фондах Дома Л.Н. Толстого. В декабре 1952 года по возвращении Булгакова из эмиграции работа по научно-библиографическому описанию яснополянской библиотеки возобновилась. Была избрана комиссия по разработке методики и принципов описания в составе известных ученых – Н.Н. Гусева, К.Н. Ломунова, А.И. Шифмана. Под редакцией В.Ф. Булгакова стали выходить в свет тома русской части библиотеки⁴. Последний том, с описанием периодических изданий на русском языке, вышел в 1978 году⁵.

В 1920-е годы, в отсутствие Булгакова, работа по каталогизации яснополянской библиотеки была продолжена по инициативе Александры Львовны Толстой, в то время директора музея. В яснополянском архиве хранится письмо от 11 января 1924 года, отправленное в Музей Л.Н. Толстого в Москве. В письме говорится о том, что «управление имени “Ясная Поляна” просит откомандировать Вашего работника – библиотекаря Варвару Дмитриевну Пестову для приведения в порядок

библиотеки Дома-музея в Ясной Поляне»⁶. 28 марта 1927 года А.Л. Толстая пишет в музейный отдел Главнауки письмо о том, что совет музея-усадьбы постановил пригласить из московского Исторического музея для консультации по описанию библиотеки специалиста. Исторический музей по ходатайству А.Л. Толстой командировал в Ясную Поляну своего научного сотрудника, профессора Евгения Николаевича Ефимова. Под его руководством в летние месяцы 1927–1928 гг. велась напряженная работа по подготовке карточного каталога и инвентарных книг личной библиотеки Л.Н. Толстого. В это же примерно время Главнаука открыла финансирование описания библиотеки. Развернулась активная деятельность по приведению библиотеки в порядок: реставрировались, переплетались в Туле некоторые книги, заказывались специальные ящики (всего – двенадцать) для карточного каталога и бюро к ним, составлялись списки книг, пропавших в период с 1912 по 1927 г. Группа библиографов под руководством Е.Н. Ефимова по возможности максимально полно на тот исторический момент провела каталогизацию: были учтены в карточном каталоге почти все издания, за исключением некоторых книг так называемой старой библиотеки из 24-го шкафа, а также тех книг, которые С.А. Толстая-Есенина в 1939 году передала в личную библиотеку писателя из библиотеки Т.Л. Толстой в Москве. Осуществить достаточно полное описание библиотеки в то время было делом чрезвычайно сложным: шла подготовка 90-томного собрания сочинений Л.Н. Толстого, возы книг отправлялись в Москву по запросам специалистов, книги возвращались не всегда вовремя, что вносило определенные трудности в работу библиографов. Тем не менее в достаточно сжатые сроки карточный каталог и четыре инвентарные книги яснополянской библиотеки были подготовлены.

В 1983 году, через пять лет после выхода томов русской части каталога, была начата работа по научно-библиографическому описанию иностранной части личной библиотеки писателя, которая составляет примерно половину книжного собрания Ясной Поляны, т.е. около 11.000 томов. В третий том каталога входят описания книг, изданных в период с 1613 по 1910 год включительно на всех языках, кроме русского. В третий том включены также издания на языках народов Российской Империи, таким образом, научно-библиографическое описание иностранной части содержит два алфавитных ряда – латинский и кирилловский.

В библиотеке Толстого насчитывается около 5 тысяч книг на иностранных языках, из них – около 250 книг XVII–XVIII веков и несколько десятков книг первой трети XIX века. Это все, что входит в понятие «старая библиотека». В результате научно-библиографического описа-

ния удалось скорректировать некоторые характеристики яснополянского книжного собрания. Так, например, самым старым изданием библиотеки является книга Филона Александрийского, изданная в Кельне в 1613 году, с параллельными текстами на древнегреческом и латинском языках, хранящая пометы, возможно, рукой Л.Н. Толстого.

Известный английский библиофильский парадокс гласит: «Хорошая штука — читать книги, возможно, неплохая — писать их, но истинное наслаждение — хранить те, что когда-то написаны». Толстой принадлежит к недлинному ряду исключений, к которым применимы все три составляющие английского парадокса. Д.П. Маковицкий, домашний врач писателя, сделал верное замечание о том, что библиотека Ясной Поляны составлялась целым миром. И действительно, в последние три десятилетия жизни писателя происходило значительное пополнение библиотеки, очень часто — за счет книг-подарков, присланных, привезенных друзьями, знакомыми, просто почитателями таланта великого яснополянца. Отсюда — огромное количество книг с дарственными надписями современников Толстого. Кроме того, в библиотеке хранятся книги, переданные Толстому для работы, среди них — книги с владельческими записями Н.Н. Страхова, Н.И. Стороженко, В.Г. Черткова, некоторых других лиц. Следует отметить также, что книги не только поступали в библиотеку, но и легко «уходили» из нее: Лев Николаевич «записным» библиофилом не был и, по словам С.А. Толстой, не имея привычки правильно и постоянно пополнять свою библиотеку, приобретал главным образом книги, нужные для тех или иных работ. К Толстому вполне применимы известные слова Петрарки: «Нельзя держать книги запертыми, словно в тюрьме, они должны непременно переходить из библиотеки в память». Несмотря на некоторые лакуны, объяснимые временем, историческими обстоятельствами, библиотека весьма интересна по составу. В «старой библиотеке», т.е. среди книг, принадлежавших деду, Н.С. Волконскому, родителям писателя, тетеньке Т.А. Ергольской и, возможно, прадеду С.Ф. Волконскому, есть почти все те издания, которые являлись неотъемлемой частью библиотеки любого просвещенного дворянина. Сочинения французского поэта и переводчика Жака Делиля, немецкого географа Адама Гаспари, мемуары Сен-Симона, собрание сочинений ученого и писателя Жана Жака Бартелеми, произведения масона, богослова протестантской церкви Готтфрида Арнольда, сочинение Фомы Кемпийского «Подражание Христу», «История Цезарей» Светония (в трех томах), произведения Сэмюэля Ричардсона, Вольтера, Руссо, собрание сочинений Бюффона, Кювье, издания историка и экономиста Юма, историка Мишо, а также сочинения Адама Смита, Иммануила Канта, «Курс философии Кузена» — вот что по-

прежнему, как много лет назад, можно увидеть на полках яснополянской библиотеки. В библиотеке бережно хранятся книги Ветхого и Нового Завета на иврите, древнегреческом, английском, французском, польском, других языках. В. Грибовский в статье «У графа Л. Н. Толстого», опубликованной в «Неделе», восторженно отмечает: «Между его книгами можно найти представителей почти всех философских систем»⁷. В. Грибовскому вторит другой современник Л.Н. Толстого – Б.А. Лазаревский – в статье «В Ясной Поляне»: «На полках много старых книг. Все больше по теологии: несколько библий, евангелий... Отдельные патерики, послания апостолов, требники, Жития святых...»⁸. Некоторые издания, безусловно, появились в библиотеке уже при Льве Николаевиче Толстом, возможно, были привезены им из европейских путешествий, как, например, многие книги по педагогике, заказанные в Лондоне. При Толстом яснополянская библиотека пополнилась изданиями Диккенса, Теккерея, Тrolлопа, Джорджа Элиота, Маколей, Дюма, По, Лонгфелло, некоторыми изданиями Расина, Корнеля, Лафонтена, Бернарда Шоу, Франса, Мопассана, «Малороссийскими сказками» М.П. Драгоманова, сочинениями И.К. Карпенко-Карого, а также такими раритетами-памятниками, как Четвероевангелие в древнегрузинском переводе по рукописям 913 и 995 годов, изданное Императорской Академией наук в 1909 году. Хотя преимущественное значение, безусловно, уделялось Толстым классической литературе, религии, истории и философии, в яснополянской библиотеке среди книг на иностранных языках можно найти сочинения по всем отраслям знаний. Часто независимо от воли владельца в библиотеке собирались издания, которым мог позавидовать и библиофил. Так, кроме изданий на старославянском и русском языках, хранится в библиотеке Толстого около тридцати изданий Библии на древнегреческом, иврите, латинском, английском, немецком, французском, нидерландском, шведском, словацком языках. Многие книги выходили в литературных сериях, таких книг в библиотеке большое количество. Наиболее полно сохранившаяся серия, очень популярная в XIX веке, на которую Толстой, возможно, был подписан (хотя никаких подтверждений пока найти не удалось), – Collection of British Authors Бернгарда Таухница (около 220 томов). Есть также серии «Собрание английских авторов Эшера»; «Собрание Мишеля Леви»; «Библиотека воспитания и досуга»; «Заочная школа прекрасного здоровья»; «Серия по проблемам брака», «Собрание современных историков»; «Философская классика для английских читателей»; «Международная школа мира», «Серия Национальной библиотеки»; учебная серия Харпера; географическая серия Гийота и др. Вот как описывал яснополянскую библиотеку Г. Данилевский в статье для «Исторического вестни-

ка» (1886): «Полки березовых шкафов с стеклянными дверцами <...> снизу доверху уставлены старыми и новейшими, иностранными и русскими изданиями. За рабочим креслом графа, в большой стенной нише, — открытые полки, с подручными книгами, справочниками, словарями, указателями и проч. Остальные свободные стены этой части комнаты также заняты полками с книгами. Здесь, как и в шкафах и в нише, виднеются — в старинных и новых переплетах и без переплетов — издания сочинений Спинозы, Вольтера, Гете, Шлегеля, Руссо, почти всех русских писателей, затем — Ауэрбаха, Шекспира, Бенжамена Констана, Де-Сисмонди, Иоанна Златоуста и других, иностранных и русских, духовных и светских мыслителей. Жития святых, «Четьи-Минеи», «Прологá», перевод на русский язык «Пятикнижия» Манделштама, еврейские подлинники Ветхого Завета и греческие тексты Евангелия, «Мировоззрение талмудистов» с немецкими, французскими и английскими комментариями установлены на полках рядом с известными русскими проповедниками и русскими и иностранными духовно-нравственными дешевыми изданиями для народа»⁹. Почти все упомянутые Данилевским издания можно по-прежнему увидеть на книжных полках яснополянского Дома Л.Н. Толстого.

Издания переводов произведений Л.Н. Толстого на иностранные языки весьма многочисленны и находятся в нескольких шкафах, а также на полке в спальне писателя (издания на французском языке в переводе И. Гальперина-Каминского), на что обратил внимание немецкий биограф Л.Н. Толстого Р. Левенфельд: «Библиотека Толстого, тщательно приведенная в порядок графиней, которая вносит в каждую книгу название шкафа, отделов и номер, заключает в себе множество русских классиков и в особенности французских историков, классиков великих культурных народов, большею частью в хороших изданиях, и множество переводных произведений Толстого на всех европейских языках»¹⁰. Об отношении Толстого к своим сочинениям интересно вспоминает Н.Н. Гусев: «Про свои произведения он говорил: — Я люблю читать вслух те свои сочинения, о которых хочу составить себе представление, какое впечатление они производят на других. Переношусь в слушателей, замечаю, ясно ли им, следят ли они, не скучно ли им. Толстой всегда приглашал всех критиковать его новые произведения, охотно выслушивал замечания и, если признавал их справедливость, сейчас же исправлял написанное»¹¹.

Сочинения Толстого выходили в сериях: *Celebrated Russian Novels* (эти книги приобретались в Петербурге на Большой Морской улице в английском магазине), *Later works of Tolstoy* / Ed. by V. Tchertkoff & A.C. Fifield, *The Novels of Leo Tolstoy*, «Поучительное чтение» (на сло-

вацком яз.), «Народные чтения в Соляном городке» (на англ. яз.), «Възраждане» (на болгарском яз.). Выходили не только отдельные издания, но и собрания сочинений (в библиотеке хранится собрание сочинений Л.Н. Толстого на французском языке, в 28 томах, в переводе Биенштока).

Несомненный интерес для исследователей представляют книги, которые условно можно выделить в раздел «Современники о Л.Н. Толстом». Таких книг немало, и многие из них принадлежат перу довольно известных зарубежных современников писателя: Уильяма Стэда, Вильгельма Боде, Жоржа Бурдона, Алисы Штокхэм, Петера Нойкова и др. Безусловно, интересны также переводы известных русских исследователей жизни и творчества Л.Н. Толстого, сделанные Петром Сергеевко, Павлом Бирюковым, другими биографами.

В системе указателей, которые, по предварительному плану издания, войдут в пятый том научно-библиографического описания яснополянской библиотеки, предполагается и составление указателя книг и периодических изданий, использованных Толстым в работе над его произведениями, что, несомненно, важно не только для исследователей творчества Л.Н. Толстого, но и для более широкой читательской аудитории, хотя такого рода издания, как правило, предназначаются специалистам. В системе указателей запланирован также указатель языков книг и периодических изданий яснополянской библиотеки.

На многих книгах сохраняются остатки бандероли и почтовых марок, что свидетельствует о том, что на некоторые серии Толстой был подписан почитателями его таланта. Некоторые продолжающиеся издания высылались самими авторами, как в случае с «Теистическими беседами» Чарльза Войсей (Voysey, Charles. Theistic sermons), который высылал серию Толстому, а потом его жене С.А. Толстой вплоть до своей смерти в 1912 году, а также с другим английским проповедником Хилером Крофтом (Hiller, H. Croft. God's property restoration league leaflets).

Впервые при описании экземпляра мы приводим данные сверки с предшествующими рукописными библиографическими описаниями, хранящимися в Доме Л.Н. Толстого: каталогами С.А. Толстой, В.Ф. Булгакова, карточным каталогом. Если книга зафиксирована в одном из каталогов, то ставится номер соответствующей страницы (Каталог В.Ф. Булгакова) или соответствующего листа (Каталог С.А. Толстой), наличие описания книги в карточном каталоге обозначается просто двумя буквами (КК). Таким образом, заинтересованный исследователь при желании имеет возможность обратиться и к этим рукописным документам.

При описании состояния экземпляра для нас было весьма важно отразить не только очевидные утраты текста, но и наличие таких элементов книжного оформления, как обложка, титульный лист, фрон-

тиспис, листы иллюстраций и пр., кроме того, дается информация о реставрации и непрофессиональном ремонте, что интересно для истории экземпляра в целом.

Свидетельствами чтения того или иного издания являются и многочисленные вложения, некоторые из них заслуживают отдельного библиографического описания. Среди вложений, кроме всевозможных книжных закладок в виде полосок писчей бумаги, листов промокательной бумаги, вышивок гарусом, игральные карты, фотографий, засушенных растений (среди них – цветы черемухи, жасмина, др.), писем корреспондентов Л.Н. Толстого, конвертов, визитных карточек, бумажных кукол, трафаретов для вышивки, почтовых извещений, счетов магазинов, почтовых открыток, телеграмм, листков отрывного календаря за 1894 год, географических карт, листков записных книжек, листов гравюр, железнодорожных расписаний, издательских анонсов, каталогов и т.п., есть газетные вырезки, листовки, журналы, газеты.

В библиотеке имеется целый ряд книг, которые по своему оформлению представляют несомненную художественную ценность. Книги, изданные на специальной бумаге, в роскошных обложках из тончайшей замши, в переплетах из слоновой кости с позолотой.

Подлинную ценность представляют книги со следами чтения Толстого, в иностранном отделе их около 400 томов, хотя, по свидетельству современников, их было значительно больше. Н.Н. Гусев вспоминал в этой связи: «Следует, однако, сказать, что Толстой не был библиофилом и не берег своих книг, а охотно давал их читать всем желающим. Вследствие этого многие книги, о которых мы определенно знаем, что Толстой их читал с карандашом в руках, в настоящее время уже отсутствуют в библиотеке Ясной Поляны»¹².

Толстовские маргиналии, разнообразные по характеру, свидетельствуют о многогранной деятельности Толстого-художника, педагога, историка, философа-проповедника, общественного деятеля; помогают понять процесс восприятия Толстым текста, помогают определить пространство художественного действия текста, т.е. выявить момент синтеза эстетического и практического опыта, когда практика Толстого-читателя органично входит в его миропонимание и мировосприятие. Диапазон читательских интересов Толстого велик – от книг Ветхого и Нового Завета, Талмуда, античных философов, мудрецов Востока, представителей французского и английского Просвещения до современных ему писателей, которые только вступали в мир литературы. Впервые попытку описания помет Толстого на книгах А.П. Чехова и Л. Андреева предпринял в своей статье А.Е. Грузинский. В 1937 году А. Петров напечатал в «Сборнике Государственного Толстовского Музея» под ре-

дакцией В.Ф. Бонч-Бруевича материал о пометах Толстого на 30 книгах художественной литературы русских и иностранных писателей (в русских переводах). В.Ф. Булгаков в ходе подготовки рукописного каталога книг яснополянской библиотеки включил и описание следов чтения писателя на целом ряде изданий. Кроме книг с пометами Толстого, в библиотеке сохраняются издания со следами чтения Т.А. Ергольской, С.А. Толстой, Н.Н. Страхова, Н.О. Эйнгорна, Д.П. Маковицкого, В.Г. Черткова, некоторых других лиц. Многочисленны и разнообразны ученические пометы детей Л.Н. Толстого, включающие рисунки чернилами, цветными карандашами, отрывки переводов, оригинальные росчерки. К сожалению, не все рукописные пометы Л.Н. Толстого в виде отдельных букв, сокращенных и недописанных слов поддаются безусловному прочтению и вызывают определенные трудности даже у опытных текстологов, поэтому в описании следов чтения Толстого есть небольшой процент непрочитанных маргиналий, обозначенных в Каталоге как “<1 слово нрзб.>” (неразборчиво), что дает некоторый простор исследователям в вариантах прочтений и предположений. В научно-библиографическом же описании мы стремились к максимальной точности в передаче тех или иных следов чтения, оставшихся на страницах книг иностранных авторов.

Восприятие Толстым произведений иностранной литературы является предметом исследования многих научных статей и монографий. Материалы яснополянской библиотеки позволяют понять, как среди иностранной литературы Толстой почти безошибочно выбирал произведения авторов, великих и малоизвестных, которые отвечали его нравственно-эстетическим критериям, а также определить степень интереса Толстого к английской, французской, немецкой, итальянской, другой иностранной литературе в разные периоды его жизни.

Изучение иностранной части личной библиотеки Л.Н. Толстого, как и всей библиотеки в целом, представляется чрезвычайно полезным и нужным: вокруг библиотеки существовала определенная культурная среда, которая растила, формировала гениального художника. Сосредоточенное прочтение текстов книг с пометами Толстого, концентрация внимания на внутренней соотнесенности толстовских маргиналий с многообразной семантикой текста представляются особенно необходимым для правильной трактовки читательских интересов Толстого, определения круга источников его знаменитых сборников изречений, диалога писателя с предшественниками и современниками. Как заметил М.М. Бахтин, «мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины»¹³.

Примечания

* См.: *Алексеева Г.В.* Яснополянское собрание книг на иностранных языках (Из истории научно-библиографического описания личной библиотеки Л.Н. Толстого) // Яснополянский сборник-2002. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна», 2003. С. 304–313.

¹ Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографическое описание. Т. 3: Книги на иностранных языках. Ч. 1–2. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна», 1999.

² Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худ. лит., 1978. Т. 1. С. 443.

³ Государственный музей Л.Н. Толстого. Отдел рукописей.

⁴ Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографическое описание. Т. 1: Книги на русском языке. Ч. 1–2. М.: Книга, 1972.

⁵ Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографическое описание. Т. 2: Периодические издания на русском языке. М.: Книга, 1978.

⁶ Яснополянский архив. Ф. 1. Опись 1. № 452.

⁷ Интервью и беседы с Львом Толстым. М.: Современник, 1986. С. 49.

⁸ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М.: Худ. лит., 1978. Т. 2. С. 307.

⁹ Интервью и беседы с Львом Толстым. М.: Современник, 1986. С. 25–26.

¹⁰ Там же. С. 124.

¹¹ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 361.

¹² Там же.

¹³ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 354.

Е.В. Белоусова

Библия в прочтении Л.Н. Толстого: Книга Иова

Религиозный раздел личной библиотеки Л.Н. Толстого насчитывает более 500 книг. 134 из них содержат его пометы. Наибольшее количество следов его чтения в виде загнутых уголков, подчеркиваний, отчеркиваний, знаков «NB» хранят страницы церковно-славянской Библии, преимущественно ветхозаветные книги.

Изучая следы чтения писателя, исследователь попадает в лабиринт его мыслей и замыслов, и если внимательно всматриваться в каждый ориентир, встречающийся на этом пути, то есть анализировать все остановки карандаша, который был в руке Толстого во время чтения, откроется удивительно интересная картина, состоящая из трех частей: на первом плане – текст, заинтересовавший писателя, заставивший остановиться, подчеркнуть или поставить свой любимый знак «NB»; в дальней перспективе – осмысление им выделенного текста первоисточника, и венчают эту композицию произведения писателя, родившиеся в его творческой лаборатории как результат того, что прочитанное в священных книгах зажгло огонь в его душе.

В этом контексте стоит обратить внимание на три книги его библиотеки: на церковно-славянскую Библию 1862 года издания, «Священные книги Ветхого Завета» с параллельными текстами на иврите и русском, изданную в Вене в 1877 году, и Псалтирь на русском языке 1823 года издания. В полной Библии и в отдельном издании Ветхого Завета обильно отмечены Толстым книга Иова, Псалтирь, Притчи Соломона, Екклесиаст, Песнь Песней, книги Премудрости Соломона и Премудрости Иисуса, сына Сирахова. Эти книги с VI в. по Р. Х. стали именовать учительными, потому что их особенность заключается в стремлении приблизить богооткровенную истину к пониманию человека, довести до его сознания, что ее надо представлять именно так, а не иначе. Другое отличие учительных книг – это их поэтическая форма с характерной особенностью – параллелизмом. Рифмованные мысли в них выражены обычно два или три раза в различных терминах: то синонимических, то противоположных. Тонкое чутье Толстого-художника уловило эту особенность как в церковно-славянском переводе, так и на языке оригинала.

Основной массив помет Толстого в учительных книгах относится к концу 70-х – 80-м годам. С этого времени в творчестве писателя преобладает религиозно-философская направленность, и он тщательно изуча-

ет Священное Писание. Однако с книгой Иова, первой в составе учительных книг, он был знаком и раньше.

Автор – праведный Иов – жил почти за две тысячи лет до Рождества Христова. Основная тема его книги – отношение правды Божией к правде человеческой, ее приемлемость для человеческого сознания. Догмат о том, что Бог правосуден, в чем вначале сомневался Иов, в итоге становится его личным, субъективным убеждением.

В первых вариантах «Анны Карениной» Николай Левин говорит брату Константину: «Ты знаешь, что я делаю. Я перевожу Библию. Вот книга. И он стал объяснять свой взгляд на некоторые любимые его книги, особенно книгу Иова» (20, 174). У этого сюжета есть реальный прообраз. Старший и любимый брат писателя Николай незадолго перед своей кончиной в 1860 году переводил немецкую Библию на русский язык, делился размышлениями с братом и, очевидно, побудил Льва изучить ее.

В славянской Библии между страницами с главами 15–18 лежит ярко-золотистый пшеничный колосок, положенный, возможно, Л.Н. Толстым. В этих главах запечатлена возвышенная беседа многострадального Иова с друзьями о милующем и карающем Промысле Божием; о противлении Богу грешников, отталкивающих от себя Его спасающую десницу; о вере и уповании на Бога; о благодушном перенесении всех скорбей.

Загнутыми верхними уголками отмечены главы с 24-й по 28-ю. Здесь повествуется о том, что Иов, близкий к отчаянию от свалившихся на него несчастий, склонен думать, что и нечестивцы, попирающие Божии и человеческие законы, так же благоденствуют, как и праведники: *В городе люди стонут, и душа убиваемых вопит, и Бог не воспрещает этого* (Иов 24, 12). Эту картину беззакония видел и Толстой, и поэтому остановил внимание на размышлениях страдальца о своей судьбе.

В 1880 году писатель приступил к созданию трактатов «Исследование догматического богословия» и «Соединение и перевод четырех Евангелий». Осенью 1882 года он начал изучать иврит под руководством московского раввина Соломона Минора. Знание еврейского было нужно для того, чтобы сравнить разные варианты и переводы Священного Писания. В одном из писем он сообщал тогда: «Все это время я очень пристально занимался еврейским языком и выучил его почти, читаю уж и понимаю» (63, 106).

В это время и была прислана еврейско-русская Библия другом писателя, философом Н.Н. Страховым. Л.Н. Толстой вскоре написал ему: «Очень благодарен Вам за все и за еврейскую Библию, которую я с радостью получил давно» (63, 142). Он читал ее более двух лет. Первым

побуждением к чтению явилось желание совершенствоваться в еврейском языке, и в тексте на иврите встречаем следы чтения в первой книге Самуила (7, 2–14), в книге пророка Исаии (гл. 58–59) и в Притчах Соломона (гл. 23). Но несравненно больше следов чтения в русском тексте, особенно в книге Иова. Больше половины ее обильно усеяно пометами. Такой характер чтения наводит на мысль о том, что, приступив к чтению Библии с целью изучения еврейского подлинника, писатель все свое внимание сконцентрировал на русском тексте и вновь подпал под сильное впечатление от книги Иова – книги о превратностях человеческих судеб.

Размышляя над прочитанным, Толстой приходит к выводу, что и среди его окружения есть люди, судьбы которых сходны с жизненным путем Иова. В середине декабря 1882 года писатель приступает к созданию двух произведений. Рассказ «Жил в селе человек праведный» остался незаконченным. Сравним начала книги Иова и рассказа: *Был человек в земле Уц, имя его Иов; и был человек этот непорочен, справедлив и богобоязнен и удалялся от зла*, – это библейский текст (Иов 1, 1). «Жил в селе человек праведный, звать его Николай. Жил Николай по Божьи, <...> ни с кем не ругался, не ссорился, и мирился – просил прощения», – так начинает Толстой свое повествование (26, 461). Иову посылается тяжелейшее испытание: сатана отнимает у него все. Эта темная сила действует и в рассказе: «И подумал раз Николай: “Вот, я живу хорошо – лучше людей”. И только подумал это Николай, и дьявол пристал к нему» (26, 461). Далее следует описание того, как он был неправильно понят односельчанами. Оклеветанный ими, он пришел к грустному выводу: «Все то же, что праведному, что неправедному» (23, 464). Это высказывание созвучно с возгласом Иова: *Он (т.е. Бог) губит и непорочного и виновного* (Иов 9, 22).

Когда физические страдания Иова достигают предела, из его уст вырывается вопль: *Душа моя желает лучше прекращения дыхания, лучше смерти, нежели сбережения костей моих* (Иов 7, 15); *Предал меня Бог беззаконнику и в руки нечестивых бросил меня* (Иов 16, 11). Подобным образом думал и Николай: «Тошно мне, хоть бы помереть скорее. <...> Неужели обманул меня Бог?» (26, 464). Их размышления о смертной участи также очень созвучны.

Второй замысел был доведен до конца, и на фоне поздней публицистики писателя ярко блеснул его шедевр – повесть «Смерть Ивана Ильича».

Весной 1884 года Толстой вновь вернулся к изучению ветхозаветных книг. «Читал еврейскую Библию», – записал он в дневнике 10 марта (49, 65–66). В апреле того же года он возвращается к работе над повестью, первые наброски к которой были сделаны в конце 1882 года. Пи-

сателя целиком захватил творческий процесс. Шло обдумывание будущего произведения, и Толстой стал читать о страдающем, кричащем от боли, ищущем причины своих мук Иове.

В то время события его собственной жизни были довольно безрадостные. Духовный кризис, назревший в начале 80-х годов, усугубился и усложнившимися отношениями с семьей. Писатель требовал от жены и детей жить так, как, в его представлении, учил Христос: все раздать, жить своим трудом и в этом находить радость. Это не могло быть выполнено по многим причинам, и в его дневнике появляются записи, созвучные сетованиям Иова, закричавшего однажды: *Опротивела мне жизнь* (Иов 7, 16). В апреле 1884 года только дневнику Толстой мог пожаловаться: «Как они не видят, что я не то что страдаю, а лишен жизни, вот уже три года» (4 апреля 1884 года) (49, 77); «Правда, что смерть мне теперь скорее радостна» (17 апреля 1884 года) (49, 83). Таково было настроение писателя в период работы над повестью.

Он отчеркивает в 3-й главе книги Иова слова, под которыми мог подписаться сам: *«Ужасное, чего я ужасался, то и постигло меня; и чего я боялся, то и пришло ко мне* (Иов 3, 25). Герой его повести теряет все: хорошее место службы, любовь родных и здоровье. Дальнейшее развитие сюжета повести ставит извечный вопрос, в правильном ответе на который состоит спасение или погибель души в вечности: *Прости руку Твою и коснись кости его и плоти его, – благословит ли он Тебя?* (Иов 2, 5), – то есть способен ли будет Иван Ильич возвыситься над обстоятельствами, или они раздавят его и удалят от Бога.

Страдающий, всеми отверженный Иов сознает, что болезнь – это посещение Божие, и принимать ее надо с благодарностью, и в разгар мучений изрекает пророческие слова: *А я знаю, Искупитель мой жив, и Он в последний день восставит из праха распадающуюся кожу мою сию, и я во плоти моей узрю Бога* (Иов 19, 25–26).

Иван Ильич, напротив, «плакал о беспомощности своей, о своем ужасном одиночестве, о жестокости людей, о жестокости Бога, об отсутствии Бога» (26, 105). Отчаяние, ненависть к окружающим, зависть к их здоровью, ложь и ропот на Бога – в таком состоянии он находится перед отшествием в вечность. В 14-й главе книги Иова писатель подчеркнул слова, характеризующие предсмертное состояние Ивана Ильича: *Плоть его на нем болит, и душа его в нем страдает* (Иов 14, 22).

Большая часть повести посвящена описанию телесных страданий умирающего; в 12-й, последней главе показаны его душевные муки: «Он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила. <...> Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он

не может пролезть в нее» (26, 112). Сила, пытающаяся втянуть его душу в эту бездну – это бесы. Но они, устрашая душу Ивана Ильича, все же не властны над ней. Иова в его страданиях утешает чаяние встречи с Господом «в последний день», то есть на Страшном суде; он верит, что Спаситель освободит душу его от могилы, и жизнь его увидит свет (см.: Иов 33, 28). На этих строках остановился карандаш Толстого.

Господь говорит о Себе: *Я свет миру* (Ин. 9, 5). Вот этот свет Божией любви и открывается Ивану Ильичу в конце черной дыры, потому что накануне предсмертной агонии он был напутствован Святыми Тайнами. Он укреплен ими настолько, что терзавшим его духам злобы говорит: «Пропусти!» (26, 113).

Повесть завершается поистине пасхальным аккордом: «А смерть? Где она? Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет» (26, 113).

Из ветхозаветной отдаленности пророк Осия восклицал: *Смерть! Где твое жало? Ад! Где твоя победа?* (Ос. 13, 14). Тогда смерть еще собирала свою жатву, улавливая души в черные мешки. Апостол Павел, повторив это пророчество, уже знал, что смерти нет (см.: 1 Кор. 15, 55). Ивану Ильичу вряд ли это было известно при жизни. Но когда совершился его переход от жизни в смерть и от смерти в жизнь вечную, он сказал себе: «Какая радость! <...> Кончена смерть, <...> ее нет больше» (26, 113).

И.Н. Крамской после знакомства с повестью писал: «Это нечто такое, что перестает уже быть искусством, а является просто творчеством. Рассказ этот прямо библейский»¹. Эту оценку повести необходимо дополнить таким выводом: из библейской ветхозаветной книги она берет начало, а ее последние строки перекликаются с 4-м стихом предпоследней, 21-й главы Откровения Иоанна Богослова, где сказано: *И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло* (Откр. 21, 4).

Примечания

¹ Крамской И.Н. Письма. М., 1937. Т. 2. С. 429.

Шиллер и Толстой (проблема просвещения и воспитания читателя)

Проблема художественного восприятия и формирования личности читателя занимает важное место в эстетике Л.Н. Толстого. Значимость ее обусловлена пониманием Толстым роли искусства в духовном развитии каждого человека и общества в целом. Актуализация проблемы эстетического воспитания явилась следствием глубоких раздумий писателя и убеждения в необходимости формирования системы образования и воспитания читателя. Разработка системы воспитания, продиктованная вопросами собственного нравственного развития, стала органической частью единого комплекса нравственно-философских, общественных, эстетических взглядов Л.Н. Толстого. Круг чтения писателя, его дневники и письма 1847–1852 годов показывают процесс построения миропонимания Толстого, находящегося в поисках идеальных нравственных ценностей. В результате Толстой приходит к убеждению, что «нравственные принципы могут быть внушены не столько логическим путем, сколько воздействием на чувства»¹. Молодой Толстой подходит к решению проблемы воспитания эстетического вкуса читателя с учетом культурно-исторических традиций, сложившихся в русской и европейской литературе.

Большую роль в процессе нравственного становления Л.Н. Толстого и формирования его эстетики сыграло раннее знакомство писателя с личностью и эстетикой Ф. Шиллера. В 1853 году в журнале «Современник» (№ 9–12), внимательно прочитанном Толстым, судя по дневниковым записям, был опубликован цикл статей «Шиллер и его переписка с друзьями»². Каролина Вольцоген, сестра жены Шиллера, знавшая его лично и опубликовавшая эту переписку, сочла необходимым рассказать о поэте посредством его писем, которые показывают содержание и процесс духовного развития великого немецкого поэта. «Все его существо было – религиозность, добросовестность, отвращение к несправедливости и нежная чувствительность. При всем том дух его был в непрестанном волнении. Он изучал всевозможные философские системы, чтобы найти ответ на вечные вопросы человечества»³. Делая общие замечания о характере и личности Шиллера, Вольцоген добавляет: «Дух Шиллера, жизнь его и свойства обнаруживаются в его действиях; его характер – в истине и чести <...> В любви человека к нам и в нашей любви к нему всего лучше представляется образ его истинного существа»⁴. Шиллер как человек и как философ вызывал чувство глубокого уважения у

Л.Н. Толстого. Система взглядов Шиллера-просветителя оказалась близка Толстому, и прежде всего в характере постановки вопроса о функции искусства и личности художника. Так, размышляя о роли искусства, Шиллер пишет: «Всякое улучшение в политической сфере должно исходить из облагораживания характера. <...> надо ради этой цели найти орудие и открыть для этого источники, которые сохранили бы <...> свою чистоту и прозрачность. Это орудие – искусство, эти источники открываются в его бессмертных образах»⁵.

Для Толстого принципиально важным был шиллеровский подход к проблеме соотношения этического и эстетического. Размышляя о проблеме воли, немецкий поэт пишет, что «определения человеческой воли всегда случайны, и что только в абсолютном существе физическая необходимость совпадает с моральной. <...> Если на нравственное поведение человека рассчитывать, как на природные следствия, то в человеке должно предположить такую природу и его должны влечь собственные побуждения к такому образу действия, который может быть лишь следствием нравственного характера. Можно сказать, что во всяком индивидуальном человеке, как бы по предрасположению и назначению, живет чистый и идеальный человек, и великая задача его бытия заключается в том, чтобы при всех видоизменениях согласоваться с его неизменным единством»⁶. Для молодого Толстого чрезвычайно актуальными оказались мысли *относительно всестороннего развития человека*: «Образованный человек создает себе из природы друга и уважает ее свободу, обуздывая ее произвол»⁷. Вслед за Шиллером Толстой утверждает диалектику отношений человека и общества: только в гармонии возможно развитие общества и совершенствование человека: «Шиллер совершенно справедливо находил, что никакой гений не может развиваться в одиночестве, что внешние возбуждения – хорошая книга, разговор – подвигают больше в размышлении, чем годы уединенного труда. Мысль должна рождаться в обществе, а обработка и выражение ее происходит в уединении» (46, 188), – записывает Толстой 31 октября 1853 года. В этом, по мнению Шиллера и Толстого, заключается концепция самоопределения человека, необходимость сосредоточенного внимания к собственной душе. Так, влечение Шиллера к уединенной жизни, как пишет Каролина Вольцоген, объясняется «богатством плодотворной фантазии и нежным чувствительным сердцем», «уединение <...> содействовало тому, что он с такой энергией обнимал мир фантазии, с такою душевною теплотою созидал его»⁸.

Таким образом, раннее знакомство Л.Н. Толстого с трудами и письмами Ф. Шиллера во многом способствовало духовному развитию русского писателя и формированию его эстетики, воплощению его философской концепции развития нравственного начала человека.

Примечания

¹ *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма. (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 36.

² *Вольцоген Каролина.* Шиллер и его переписка с друзьями // Современник. 1853. № 9–12.

³ Там же. С. 9, 81.

⁴ Там же. С. 12, 147–148.

⁵ *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 221.

⁶ Там же. С. 206–207.

⁷ Там же. С. 208.

⁸ *Вольцоген Каролина.* Шиллер и его переписка с друзьями // Современник. 1853. № 9–12. С. 130.

Толстой и Карлейль (о почитании героев в повести «Альберт»)

При обращении к теме, вынесенной в заглавие нашей работы¹, вспоминается, прежде всего, резкое осуждение поздним Толстым прославившего Томаса Карлейля учения «о героях, почитании героев и героическом в истории»²: «...это его увлечение героями, аристократизм и презрение к массам – это отвратительно»³. Мысль о развенчании писателем героического (в «высоком» смысле этого слова) культа стала, действительно, настолько общим местом⁴, что подходы Карлейля и Толстого подчас приводятся как пример антагонистических точек зрения на героическое, лидерское начало⁵. Лишь в отдельных исследованиях подчеркивается, что такое противопоставление, по меньшей мере, некорректно⁶. Не говоря о толстовском интересе к Карлейлю в поздние годы⁷, не говоря о постоянном возвращении Толстого-писателя к теме подлинного героизма и его личном стремлении к выработке «героической» модели поведения, есть все основания полагать, что в 1850-е гг. он как человек и как автор военных рассказов мог испытать серьезное влияние идей, выраженных в главном труде английского мыслителя⁸.

Разделяя последнюю точку зрения, мы полагаем, что это влияние нашло отражение и в повести 1857–1858 гг. «Альберт» – повести, казалось бы, максимально далекой от привычно «толстовских» тем и проблем. При этом именно попытка рассмотрения «Альберта» сквозь призму карлейлевской теории героизма позволяет объяснить причины того «непонятного» увлечения Толстого «чистым искусством», которое породило «стрannую» и «неудачную», с точки зрения и современников Толстого, и позднейших исследователей его творчества⁹, повесть. Такое прочтение позволит нам предположить, что переход Толстого от составивших ему славу военных рассказов, от «повестей попроще»¹⁰, по выражению Н.А. Некрасова, к романтической истории «жалкого», но гениального музыканта (продолженной чуть позже в «Люцерне») вовсе не был неожиданным и случайным, а, напротив, вполне закономерным.

Среди самых ранних набросков, относящихся к замыслу «Альберта», выделяется дневниковая запись Толстого от 12 января 1857 года, где уже четко сформулирована основная идея будущей повести: «Русский добросовестн[ый] художник в конце злится на того, к[от]орый видит притворство, и на Жемчужн[икова] и говорит: то[т], кого мы видим в соплях, царь и велик, он сгорел, а ты не сгоришь. Говорят, Севастоп[ольские] герои все там остались и здесь герои не все. Дар от-

ром[ный], надо осторожно обращаться с ним, сожжешь других и себя...» (47, 111). Именно на основе этого мотива – героического (и трагического, требующего жертвы не меньшей, чем принесли герои севастопольской обороны) служения художника искусству и связанного с этим мотивом ключевого метафорического образа – сжигающего Альберта «огня» – и строится повесть. Как отмечал еще Н.Н. Гусев, данная черта – «страшный внутренний огонь» – как самая характерная для Альберта сохраняется во всех редакциях повести, вплоть до окончательного текста (ср.: «Много нужно для искусства; но главное – огонь!» (5, 39))¹¹. Эта метафора, раскрывающаяся в черновых вариантах повести в патетических монологах Делесова, позволяет подчеркнуть богоизбранность и одновременно трагичность судьбы «падшего гения»: «Это не пьяный немец, а это падший гений стоит перед вами, падший не за себя, а за нас, за самое дорогое для человечества дело, за поэзию! Это человек, сгоревший от того священного огня, которому мы все служим, который мы любим больше всего на свете. Огонь счастья поэзии! Он жжет других, этот огонь, так трудно тому, кто носит его в себе, не сгореть самому. И он сгорел весь; потому что огня в нем было много и что служил он ему честно. Мы не сгорим, не бось. Нам и Богом не дано этого огня, да и заглушаем мы всякой житейской мерзостью, корыстью, себялюбием ту крошечную искру, которая и была в нас.

А он сгорел весь, как соломинка, за то он велик¹².

– Да чем же велик? – сказал спокойно Аленин, как бы не замечая горячности своего собеседника. – Какую же он пользу сделал обществу этим огнем, как вы выражаетесь?

– ... Он и знать не хочет вашего общества и вашей пользы и всех этих пустяков. Он делает то, что ему свыше положено делать, и он велик; потому что тот, кто сделал то, что Бог приказал, тот принесет пользу, не такую близорукую пользу, которую вы понимаете, а такую пользу, что не пройдет он даром в жизни, как мы все; а сгорит сам и зажжет других...» (5, 160).

Нарочитость, с которой Толстой прибегает к этому романтическому штампу, позволяет предположить, что перед нами не просто стертая метафора, а важный, но в то же время явно заимствованный литературный образ – нечто подобное «попортившей» «Люцерн» «гармонии мира»¹³ (попортившей, очевидно, именно своей вторичностью, неуместностью в тексте Толстого). Возведение образа «священного огня» к творчеству А.С. Пушкина или И.В. Киреевского¹⁴ кажется в целом оправданным, но все же недостаточным, выявляющим лишь общую направленность художественных исканий Толстого этого времени (его интерес к идеям «старой» романтической литературы с ее культом искусства,

противопоставлением «художника» «толпе»), но не объясняющим развращенности и специфичности этого образа в «Альберте», устойчивой связи в сознании Толстого этого «огня» с жертвенным героизмом наполеонов севастопольского. Мы полагаем, что основу, на которой держится эта связь, позволяет скорее восстановить другой источник, а именно лекции Карлейля о героях, в это время также оказавшиеся в поле зрения Толстого. Этот труд, в котором распространение света «в великом, темном хаосе» народного духа, «темном, но живом и только ждавшем света»¹⁵, становится центральной метафорой, наиболее подходящей для описания смысла и самого «механизма» героического деяния (по словам Карлейля, «вот этот-то свет... – вот что для меня главное»¹⁶), должен был показаться особенно созвучным Толстому в период работы над «Альбертом», подсказав ему возможное направление жизненного и творческого пути в тот момент, когда путь старый рассматривался как уже пройденный, если не тупиковый.

В своих лекциях Карлейль настойчиво подчеркивает, что подлинный герой должен не только обладать смелостью, благородством и мудростью, но и уметь передать свои познания людям, «заразить» их своей истиной, иными словами, стать для них «светом, вспыхнувшим в ... крутящемся брожении... мрака»: «Это живой родник света, близ которого быть и хорошо, и освежительно. Свет, исходящий от великого человека, освещает мрак не как зажженная лампа, а как яркая звезда, светящая с неба. Это бьющий родник света, говорю я, исполненный врожденной, коренной прозорливости, мужества и благородного героического духа. В его сиянии все души чувствуют, что им хорошо»¹⁷. Эта, без конца варьируемая метафора позволяет Карлейлю и противопоставить героя «темной» массе, и акцентировать его «просветительскую» миссию, стремление «зажечь» сердца людей, а также подчеркнуть сверхъестественное происхождение его «озарений»: «Эти пошлые, вялые времена с их неверием, нуждами и бедствиями; эти слабые и рыхлые времена, когда они все больше и больше запугиваются в своем тяжком положении и неотразимо стремятся к гибели, – все это сравниваю я с кучей мертвого, сухого хвороста, который ждет с неба молнии, чтобы она зажгла его. Великий человек, с своей вольной силой, исходящей от Бога, – есть эта молния. Слово его – слово мудрое и спасительное, в которое все поверят. Зажги он только хворост, и все около него запылало бы огнем, подобным его собственному огню. – Говорят, гнилой, тощий хворост вызвал его! Да, ему нужен, очень нужен был огонь – и он звал его – а мы, близорукие критики, кричим: “посмотрите-ка, посмотрите – хворост создал огонь!”»¹⁸.

Соответственно, великому человеку приписываются творческие, поэтические способности – ведь задача поэта как раз и состоит в том, что-

бы открыть людям «святую тайну вселенной»¹⁹, осветить то, чего не видит никто, высказать «музыкальную мысль», то есть «выражение души, проникнувшей в самое сокровенное сердце предмета, уловившей внутреннюю тайну его, именно ту *мелодию*, которая скрытно заключена внутри его; ту присущую в нем *гармонию* внутреннего сочленения, которая составляет душу его, то, чем он существует и имеет право быть в этом мире»²⁰. Поэзия, таким образом, есть «музыка человеческой речи»²¹, а дар поэта заключается в умении думать «*таким* (музыкальным. — Ю.К.) образом»²². Поскольку герой уже не может всерьез восприниматься как бог (этой классической, архетипической форме культа была посвящена первая лекция Карлейля, где говорилось о героях скандинавского эпоса), именно воплощение его в качестве поэта или писателя является наиболее притягательной, отвечающей запросам нового времени формой героического. Хотя современный герой может не находить общественного признания и владеть жалкое в материальном смысле существование, власть его над современниками и даже потомками безгранична: «Этот человек, со своими авторскими правами и авторским бесправием, на своем грязном чердаке, в своем покрытом плесенью платье, человек, управляющий после смерти из своей могилы целыми нациями и поколениями, безразлично, хотели или не хотели они дать ему кусок хлеба при жизни, — представляет поистине необычайное зрелище! Трудно указать более поразительную по своей неожиданно-сти форму героизма»²³.

Именно таким «бедным артистом», у которого «платья нет, квартиры нет, скрипки нет» (5, 40–41), и одновременно «великим музыкальным гением» (5, 49), чья игра способна «неожиданно-ясным и успокоительным светом» озарить «внутренний мир каждого слушателя» (5, 30), предстает толстовский герой. Между тем очевидные смысловые параллели между толстовской повестью и трактатом Карлейля представляют для нас важность лишь в той степени, в которой они подкрепляют предположение о возможности знакомства Толстого с лекциями английского философа, и, что гораздо важнее, приоткрывают причины значимости, актуальности последних для Толстого периода написания «Альберта».

Вполне вероятно, что Толстой знал Карлейля в пересказе своих ближайших на тот момент литературных друзей — А.В. Дружинина и В.П. Боткина, чьи представления о «чистом искусстве» покоились, в том числе, на идеях Карлейля о «поэте», «художнике» (в широком смысле) как человеке, постигающем «божественную идею мира, лежащую в основе всех явлений»²⁴. Чтение Карлейля отмечено в дневниках Дружинина за май 1856 года, почти в те же самые дни, когда в Кунцеве, где жили тогда Боткин и Дружинин, гостил Толстой²⁵. Имя Карлейля

упоминается в известной Толстому статье Дружинина «Критика гоголевского периода и наши к ней отношения» (1856), в его статьях того же года о Теккере («Ньюкомы», роман В.М. Теккерея)²⁶ и Фете («Стихотворения А.А. Фета»)²⁷. Но все же главным популяризатором английского мыслителя в русской читательской среде был Боткин, чьи переводы из Карлейля (а именно принципиально важных, на наш взгляд, для понимания замысла «Альберта» лекций – первой и третьей) были напечатаны в № 10 «Современника» за 1855 год («О героях и героическом в истории. Язычество. – Скандинавская мифология. – Один») и № 1–2 за 1856 г. («Героическое значение поэта. Дант» и «Героическое значение поэта. Шекспир»). Эти переводы едва ли могли пройти мимо внимания Толстого – не говоря о том, что в это время он пристально следит за «Современником», известно, что том 53, объединяющий № 9–10 за 1855 год, и том 55 (№ 1–2 за 1856 год) имеются в яснополянской библиотеке писателя²⁸. О том, что они должны были быть хотя бы им просмотрены, говорит тот факт, что в состав 53-го тома входили «Ночь весною 1855 года в Севастополе» и «Рубка лесу», а также «Заметки о журналах за сентябрь 1855 года» Некрасова, где содержался отзыв об этих рассказах Толстого²⁹. В 55-м томе был напечатан «Севастополь в августе 1855 года» и составленные Некрасовым при участии Н.Г. Чернышевского и В.П. Боткина «Заметки о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 года», где говорилось о «развитии деятельности нового блестящего дарования» – графа Толстого (Л. Н. Т.) и где содержались также «несколько замечаний о Карлейле»³⁰.

Само объединение в одних журнальных книжках военных рассказов Толстого и переводов из Карлейля, а также критических разборов их сочинений представляется закономерным, свидетельствующим о внутренней перекличке этих столь разных по жанру и тематике текстов и к тому же позволяющим объяснить, почему Толстой должен был заинтересоваться учением Карлейля о героях. Мы полагаем, что причина этого интереса заключается в том, что на пике своей славы в 1855–1856 гг., в пору публикации «Севастопольских рассказов» и триумфального возвращения с войны, молодой Толстой сам воспринимался литераторами круга «Современника» как герой в духе Карлейля.

В ходе героической обороны Севастополя и вызванного войной общественного подъема популярность этого прославляющего героев (пусть и английского) писателя в России существенно возросла. Это подтверждают, в частности, уже упоминавшиеся некрасовские «Заметки о журналах» 1855–56 гг., создававшиеся не без участия Боткина (от которого, очевидно, Некрасов и узнает о Карлейле и которому, главным образом, и принадлежат рассуждения о его труде в «Заметках»)³¹. Имен-

но выбранные Боткиным для перевода лекции Карлейля (о герое как божестве и как поэте) должны были представлять для литераторов «Современника» первостепенный интерес. Логика, посредством которой связывались эти формы героического, а также причины их особой «востребованности» в середине 50-х гг. мы можем, как кажется, реконструировать из открывающего «Заметки о журналах за октябрь 1855 года» рассуждения: «Читатель, в то время как Россия оплакивает столько героев, со славою погибающих за отечество на войне, ей приходится оплакать еще потерю скорбную и, может быть, незаменимую. Наша юная наука, наша литература также имеют своих героев, людей бескорыстно и доблестно служащих делу просвещения; людей, свято хранящих в сердцах своих благородный огонь лучших человеческих верований, стремлений и подвигов, неустрашимо и самоотверженно проносящих этот святой огонь под дуновением временных бурь и неблагоприятных случайностей... К числу таких людей, которых мы, подражая Карлейлю, можем назвать без преувеличения героями, принадлежал недавно скончавшийся Т.Н. Грановский»³². Героизм военный оказывается своего рода первичной моделью героического, которая может быть положена в основу других моделей поведения, принимая при этом более сложные (и более современные) формы – предполагающие, впрочем, не меньшую драматичность, если не трагичность судьбы героя³³ (характерно, что отличительным качеством, свидетельствующим об избранности современного героя – литератора, здесь также оказывается горящий в его сердце «святой огонь»³⁴).

Эти некрасовские «Заметки» были опубликованы в ноябрьском «Современнике» за 1855 год, то есть почти одновременно с толстовским приездом в Петербург. Появление в редакции «Современника» боевого офицера, сказавшего новое слово в литературе во многом именно благодаря своему военному опыту³⁵, должно было расцениваться близкими к журналу литераторами как почти буквальная материализация образов Карлейля, как пополнение числа сотрудников настоящим «героем». Известно, что Толстого выделяла горячая убежденность в необходимости прямого, а не метафорического соответствия слова поступку, что и привлекало, и шокировало петербургских литераторов³⁶. Такая «практическая вера» сближала позицию Толстого с описанной Карлейлем в первой главе его труда «самой древнейшей формой героизма», требующей от человека храбрости и искренней веры в реализуемость даже самых фантастических, по всеобщему мнению, проектов покорения и освоения мира: «Люди не имели необходимой потребности в прекрасных аллегориях, в совершенно изящных образах; но в них была коренная, необходимая потребность знать, что должны они думать об этой вселенной,

каких правил держаться в ней, чего надеяться, чего бояться в этой жизни, столь полной таинств; наконец что делать, чего не делать?»³⁷.

Разумеется, старые сотрудники «Современника» не могли видеть в теории Карлейля призыва к подвигам в духе мифологических героев; им (как показывает и процитированный выше фрагмент Некрасовских «Заметок») импонировали скорее идея поэзии как подвига гражданского, представление о поэте и писателе как нравственном образце, вожде и судьбе своих современников (то есть те главы карлейлевского труда, которые были посвящены герою как поэту и писателю)³⁸. Однако вызванный Крымской кампанией патриотический подъем превращал именно фигуру героя-воина в идеальный собирательный образ (или скорее прообраз), олицетворяющий лучшие качества русского человека, то есть идею героизма в чистом виде. Поэтому кажется очень характерным, что летом 1855 года у Некрасова возникает желание не только написать автобиографию и издать сборник стихотворений³⁹, но и ехать в Севастополь (причем, как подчеркивает он в письме Тургеневу от 30 июня – 1 июля, «это желание во мне сильно и серьезно»⁴⁰). Не менее показательно, что это желание так и осталось неосуществленным, но в данном контексте важен сам его факт – тем более, что появление у Некрасова этой идеи почти совпадает по времени с напечатанием в № 6 «Современника» 1855 года произошедшего «фурор всеобщий»⁴¹ «Севастополя в декабре месяце» Толстого⁴².

Таким образом, своей славой, репутацией «героя» и «великой надежды русской литературы»⁴³ Толстой был в немалой степени обязан представлениям, имевшим литературный характер. Хотя, находясь вдали от Петербурга, он едва ли догадывался о такой специфике его восприятия столичными литераторами, выигрышность своей позиции он, несомненно, чувствовал, стремясь поддерживать репутацию не просто военного писателя, но и храброго русского офицера – отсюда и бравирование своим «удальством» по возвращении с войны, и «Севастопольские рассказы», где, несмотря на хрестоматийно известное бичевание тщеславия и других пороков и злоупотреблений, свидетелем которых он стал во время пребывания в армии, Толстой сглаживает острые углы, отказываясь (думается, что не только по цензурным, но и по принципиальным соображениям) от изображения наиболее темных, отталкивающих сторон военного быта и военного человека, безжалостно выводящих на свет в его проектах переформирования русской армии⁴⁴.

Однако спустя непродолжительное время, после заключения Парижского мира и переключения общественного внимания на обострившиеся в результате войны внутриполитические проблемы и проекты масштабных либеральных реформ, фигура военного героя, как показы-

вает случай Толстого, постепенно начинает утрачивать свой «высокий» ореол. Военное прошлое все чаще оказывает Толстому дурную услугу: то, что раньше воспринималось как свойственные русскому офицеру прямота, непосредственность и горячность, теперь расценивается как самодурство, барство и офицерство⁴⁵, и даже сам Толстой готов признать ущербность и архаичность своей позиции, ее нерелевантность условиям времени⁴⁶. Вероятно, именно тогда-то, на рубеже 1856–57 гг., он, стараниями Боткина, Дружинина и Анненкова, и знакомится ближе с концепцией Карлейля, открывающей ему теперь более сложные смыслы героического и предлагающей, взамен болезненного разрыва с прошлым, путь органичного развития на основе некогда значимого: в ее свете переход от героизма военного к героизму писательскому (как типу восприятия мира и поведения) оказывается шагом оправданным и логичным, естественной эволюцией человека «избранного» и претендующего на то, чтобы ощущать «веяния эпохи» и вести вперед своих современников. Художественная символика толстовского «Альберта» соответственным образом отражает это новое самоопределение Толстого: испепеляющий Альберта «огонь», возжженный им «поэтический пожар» (5, 160), то есть просветляющая сила искусства, становится способом духовного возрождения, способом очиститься от всего прозаического, от житейской «грязи», способом подняться «на такую высоту, на которой голова кружится» (5, 50). О том, что в сознании Толстого две эти формы героизма – «военная» и «поэтическая» – были очевидно связаны, и свидетельствуют довольно неожиданные, на первый взгляд, упоминания в черновиках «Альберта» павших севастопольских героев⁴⁷, рассуждения (сохранившиеся и в печатном тексте повести) об искусстве как трагической «борьбе», в которой «есть герои, отдавшие все своему служению и гибнувшие, не достигнув цели» (5, 50).

Толстой не учел того обстоятельства, что с окончанием войны теория Карлейля в целом идеологически устарела так же, как и фигура героя-военного. Как признавал сам Карлейль, почитание героев «составляет для меня единственную твердую опору в революционной истории нового времени»⁴⁸. Если в условиях военного времени с идеей «аристократизма» в учении о героях (который в поздние годы отметит уже сам Толстой) могли связываться представления о «возвышающем», облагораживающем человека качестве, то с началом либеральных преобразований «аристократичное» должно было расцениваться скорее как политически «ретроградное». Не случайно даже далеко не радикально настроенный П.В. Анненков позднее назвал цикл Карлейля «учением о спасительной силе повиновения великим авторитетам»⁴⁹. По всей видимости, переводы Боткина, предложи он их Некрасову годом-двумя поз-

же, в 1857–1858 гг., ожидала бы та же судьба, что и «Альберта», напечатанного в августе 1858 года явно без особого желания редактора «Современника», скорее из уважения к прежним заслугам Толстого.

Примечания

¹ В этой связи нельзя не упомянуть давнюю статью С.Н. Булгакова «Карлейль и Толстой» (Новый путь. 1904. № 12. С. 227–260), где основной акцент был сделан на иной проблеме, а именно на близости типа религиозного мировоззрения (как имеющего этическую, моралистическую, а не метафизическую направленность) русского и английского мыслителей.

² Одноименный цикл лекций Карлейля был издан в 1841 году; отдельное издание на русском языке появилось лишь в 1891 году.

³ Лазурский В.Ф. Ясная Поляна // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 462.

⁴ Ср. характерное выражение этой мысли (применительно к «Войне и миру») в одной из работ недавнего времени: «Героизм Тушина, Тимохина, молоденького офицера и тысяч других подлинных героев сражений, героев истории, творящих ее бессознательно, заключается в том, что они «ведут себя как следует», т.е. невзирая на страх, который они испытывают, как и все люди, глядящие в лицо смерти, делают порученное им маленькое, частное дело... А те люди, которые хотят «творить историю», пытаются совершать какие-то из ряда вон выходящие «подвиги», неизбежно уподобляются Наполеону, великому фигуриру на сцене мировой истории» (Лещус Г.А. Лев Толстой (1852–1869). М., 2000. С. 498).

⁵ Ср.: «If Thomas Carlyle is the classic advocate of the “great-person” theory of leadership, Leo Tolstoy is an exemplary promoter of the opposite viewpoint. In his monumental novel *War and Peace*, Tolstoy flatly contradicted Carlyle’s claim that Napoleon was one of those people whose biography is history. ... For example, Tolstoy analyzed at length the epic battle of Borodino, proving to his satisfaction that the action was decided by the soldiers doing the fighting, not by Napoleon doing the commanding». Dean Keith Simonton. Greatness: Who Makes History and Why. New York, 1994. P. 403. См. также: Ilia Stambler. Heroic Power in Thomas Carlyle and Leo Tolstoy // The European Legacy: Toward New Paradigms, 1470–1316. 2006. Vol. 11, Issue 7. P. 737–751.

⁶ Donna Tussing Orwin. Courage in Tolstoy // The Cambridge Companion to Tolstoy. Cambridge, 2002. P. 222–236; Norman W. Proviser. On Hedgehogs, Foxes and Leadership: Uncovering the Other Tolstoy // The Leadership Quarterly. August, 2008. Vol. 19, Issue 4. P. 453–458.

⁷ Известно, что, несмотря на критические высказывания о Карлейле, Толстой хвалил его как «написавшего много умного» (Интервью и беседы с Львом Толстым. М., 1986. С. 107), цитировал его изречения в книгах «Путь жизни», «Круг чтения», «На каждый день». (Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографическое описание. Т. 1, ч. 1: Книги на русском языке. А–Л. М., 1972. С. 341–342; Т. 3, ч. 1: Книги на иностранных языках. А–Л. Тула, 1999. С. 201). См. также посвященную Карлейлю статью М.А. Лукацкого в энциклопедии «Л.Н. Толстой» (М., 2009. С. 687–688).

⁸ Об этом см.: Donna Tussing Orwin. Courage in Tolstoy // The Cambridge Companion to Tolstoy. Cambridge, 2002. P. 235.

⁹ Обзор прижизненных и последующих оценок повести см.: Фатюшина Е.Ю. Повесть «Альберт» как художественный эксперимент Л.Н. Толстого: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 4–9, 16–20.

¹⁰ Л.Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 101.

¹¹ Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957. С. 240.

¹² Это сравнение перешло и в печатный текст: «Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня, которому мы все служим, — продолжал голос, — но он исполнил все то, что было вложено в него Богом; за то он и должен назваться великим человеком. Вы могли презирать его, мучить, унижать, — продолжал голос громче и громче, — а он был, есть и будет неизмеримо выше всех вас. ...Ниц падайте все перед ним, на колена!» (5, 49).

¹³ См.: Ивакин И.М. <Воспоминания о Толстом> // Литературное наследство. М., 1961. Т. 69, кн. 2. С. 78.

¹⁴ Бурнашева Н.И. «... Пройти по трудной дороге открытия...». Загадки и находки в рукописях Льва Толстого. М., 2005. С. 261–309; Можарова М.А. Повесть Л.Н. Толстого «Альберт» и проза И.В. Киреевского // Толстовский ежегодник 2002. Тула, 2003. С. 338–339.

¹⁵ Современник. Т. 53. С. 114.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 116, 94.

¹⁸ Там же. С. 104.

¹⁹ Современник. Т. 55. С. 35.

²⁰ Там же. С. 38.

²¹ Там же. С. 115.

²² Там же. С. 38.

²³ Герой как писатель. Джонсон. Руссо. Бернс // Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994. С. 126.

²⁴ Современник. Т. 55. С. 35. Боткин говорил о своей программной статье о стихотворениях А.А. Фета: «...некоторый толчок дан мне был общими идеями Карлейля» (Боткин В.П., Тургенев И.С. Незданная переписка. 1851–1869. М.; Л., 1930. С. 110).

²⁵ Дружинин А.В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 391–393.

²⁶ Дружинин А.В. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1865. Т. V. С. 239.

²⁷ Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 99.

²⁸ Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографическое описание. Т. 2. Периодические издания на русском языке. М., 1978. С. 167.

²⁹ Современник. Т. 53. С. 185.

³⁰ Там же. Т. 55. С. 203, 205.

³¹ Об этом см.: Макеев М.С. Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель. М., 2009. С. 135–144.

³² Современник. Т. 54. С. 71.

³³ Ср. также сочувственно цитируемые Некрасовым в «Заметках о журналах за сентябрь 1855 года» фрагменты из статьи М.П. Погодина: «Здесь льется кровь, там губит огонь, везде падают храбрые, принимая на свою грудь смертоносные удары врагов отечества, сердца смущаются беспрестанно различными чувствами одно другого тягостнее, страх объемлет душу, чем кончится это *Европейское Действие*, которое открыло нам сначала такой блистательный, великолепный кругозор и обнялось впоследствии со всех сторон такими темными, непроницаемыми тучами... но вот объявлены в газетах сочинения Пушкина и Гоголя! ...

«Честь вам и слава и горячая благодарность отечества!» — воскликнул я недавно, обращаясь к мужественным защитникам Севастополя. «Честь вам и слава и горячая благодарность отечества!» — воскликну я теперь, помяная наших славных витязей слова и мысли, являющихся перед нами вновь с заветными откровениями своей души.

Недаром получили и они почетное место в русских летописях! Победа досталась им также приступом, с бою» (Современник. Т. 53. С. 180–181).

³⁴ Ср. строки из Некрасовского «Поэта и гражданина», приводимые в составе «Замечаний о журналах <за> февраль 1856 года»:

...Заметен ты;
Но так без солнца звезды видны...
В ночи, которую теперь
Мир доживает боязливо,
Когда свободно рыскал зверь,
А человек бродил пугливо, –
Ты твердо светоч свой держал;
Но небу было неужодно,
Чтоб он под бурей запылал.
Путь освещая всенародно.
Дрожащей искрою, впотьмах,
Он чуть горел, мигал, метался...
Моли, чтоб солнца он дождался
И потонул в его лучах! (Современник. 1856. № 3. С. 79).

³⁵ Так, с точки зрения Дружинина, особое положение Толстого как «воина по судьбе и призванию» не просто позволило ему описать такие стороны русского быта, о которых до него имелись лишь «фантастические понятия», но и оградило его от рутинных литературных путей, от подражательности и «дидактического педантизма», наложивших влияние «на души талантливых, самых опытных наших товарищей»: «Граф Толстой в своих рассказах о Севастополе важен как человек военный, как счастливейший представитель образованнейшей части нашего достославного воинства. ... Все общее, случайное даже давно уже отброшено нашим правописателем военного быта; все типическое, оригинальное, самостоятельное, прямо вытекающее из характера русского человека, предназначенного на военную деятельность, дает пищу графу Толстому как поэту и как простому рассказчику... По независимости своего таланта, по разумности своего направления, по отращиванию ко всякой фразе – качеству, до крайности редкому в наше время, граф Лев Толстой представляется нам как один из бессознательных представителей той теории свободного творчества, которая одна кажется нам истинною теориею всякого искусства» (см.: *Дружинин А.В.* Литературная критика. М., 1983. С. 183, 104–106).

³⁶ Ср. известный спор Толстого с И.С. Тургеневым о сущности «убеждения», описанный А.А. Фетом: «Я не могу признать, – говорил Толстой, – чтобы высказанное вами было вашими убеждениями. Я стою с кинжалом или саблею в дверях и говорю: «Пока я жив, никто сюда не войдет». Вот это убеждение. А вы друг от друга стараетесь скрывать сущность ваших мыслей и называете это убеждением» (*Фет А.А.* Воспоминания: В 3 т. М., 1992. Т. 1. С. 106).

³⁷ Современник. Т. 53. С. 117, 96, 98.

³⁸ Об этом см.: *Макеев М.С.* Николай Некрасов: Поэт и Предприниматель. М., 2009. С. 135–144.

³⁹ Об этом как форме «героического поступка» поэта см. там же.

⁴⁰ Переписка Н.А. Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 421.

⁴¹ Л.Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 72.

⁴² О восприятии молодого Толстого кругом «Современника» см. также: *Красносельская Ю.И., Макеев М.С.* Юность и мальчишество: повесть Л.Н. Толстого «Юность» в восприятии круга «Современника» // Яснополянский сборник 2010 (в печати).

⁴³ Л.Н. Толстой. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 85.

⁴⁴ См. опубликованные в томе IV ПСС Толстого в 90 т. так называемые «Материалы севастопольского периода».

⁴⁵ Ср., напр., отзывы Некрасова от 7 февраля («Жаль, если эти следы барского и офицерского влияния не переменятся в нем») и 18 (30) декабря 1856 года («Прежде всего он самолюбив и неспособен иметь убеждение – упрямство не замена самостоятельности; потом ему еще хочется играть роль повыше своей») (Переписка Н.А. Некрасова: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 215, 459).

⁴⁶ В январе 1857 года он, признавая свою недостаточную осведомленность в вопросах эстетики и литературной критики, охарактеризует себя как «армейского офицера, дикаря». (Тургенев и круг «Современника». М.; Л., 1930. С. 314–315).

⁴⁷ Ср.: «Один офицер говорил мне, что нет Севастопольских героев, потому что все герои лежат там на кладбище. И тут, и в искусстве есть на одного уцелевшего сотни гибнущих героев, и судьба их та же» (5, 162).

⁴⁸ Современник. Т. 53. С. 105.

⁴⁹ Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 323.

Е.А. Акелькина

Ф.М. Достоевский в «Круге чтения» Л.Н. Толстого

В литературном процессе конца XIX века, начиная с середины 1870-х годов, философской прозе принадлежит актуальнейшее место. Философичность, проникая почти во все жанры и перестраивая их изнутри, оказывается шире представления о прозе, о литературе, эта тенденция осознается как новое культурное качество любого искусства, как новая культурная модель мира.

Философичность выступает как сила интеграции, как предельно всеобщий принцип творческого отношения, пронизывающий всю русскую литературу конца 1870-х – 1880-х годов и стимулирующий активное взаимодействие, диффузию самых разных жанров. Философичность становится стилем мышления эпохи, стилем литературного общения, концентрируя в себе ядро специфических духовно-культурных проблем данного периода. Реализуется эта культурная тенденция в разнообразных жанрах, стилевых манерах, в оживлении многих архаических способов высказывания, а также в использовании смешанных маргинальных пограничных пластов культуры (таких как афористика, дидактические произведения, мемуаристика, дневниково-документальная проза).

Одним из первых русских писателей Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» успешно осуществил художественно-философский синтез самых разных культурных начал на основе личностного переживания бытия.

Философичность «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского рождена огромностью задачи преодолеть внутреннюю дисгармоничность секуляризованного сознания среднего образованного современника.

Несомненно, что опыт синтеза в «Дневнике писателя» был по своему осмыслен и усвоен поздним Л.Н. Толстым во многих философских произведениях, а особенно в «Круге чтения». Это центральное произведение позднего Толстого, как и «Дневник писателя», недооценено и не изучено в отечественном и мировом литературоведении. К марту 1884 года относится одно из первых упоминаний Л.Н. Толстого, что он занят отбором и переводом изречений философов и писателей разных народов. В дневнике Толстого появляется запись: «Надо себе составить круг чтения: Епиктет, Марк Аврелий, Лао-цзы, Будда, Паскаль, Евангелие, – это для всех бы нужно» (49, 68).

Подобно тематико-проблемным сопряжениям на основе годового цикла в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского собрание мыслей мудрых людей в «Круге чтения» Л.Н. Толстого тоже расположено по темам

и различным дням целого года. Напомним, что отзыв Достоевского об «Анне Карениной» в июльско-августовском выпуске «Дневника писателя» за 1877 год был Толстому хорошо известен. Нельзя предполагать, чтобы новаторская экспериментальная природа повествовательного монтажа в этой итоговой книге философской прозы осталась не замечена Л.Н. Толстым. Л.Н. Толстой выше всего ценил в наследии Ф.М. Достоевского «Записки из Мертвого дома», видимо, интуитивно чувствуя новизну и перспективность литературы опыта и документа в новом веке. О «Дневнике писателя» нет высказываний Толстого, но, думается, этот уникальный художественно-философский эксперимент не мог его не заинтересовать.

В «Круге чтения» Толстой видел важнейшую книгу своей жизни. В истории этого текста выделяются три этапа: изданный в 1903 году сборник «Мысли мудрых людей на каждый день», потом появляется первая русская редакция «Круга чтения», изданная в 1906 году, и, наконец, вторая редакция (1908), увидевшая свет уже после смерти Л.Н. Толстого с многочисленными цензурными изъятиями.

Еще в 1886 году Толстой составил «Календарь с пословицами на 1887 год», который издательство «Посредник» выпустило в январе 1887 года.

Как и Ф.М. Достоевский в своих записных тетрадах и в знаменитой «Сибирской тетради» (материалы которой вошли в «Записки из Мертвого дома»), Л.Н. Толстой в течение всей жизни испытывал особый интерес к изречениям, пословицам, афоризмам, притчам-миниатюрам, анекдотам, примерам к моральным постулатам и т.д.

Жанровая специфика «Круга чтения» явно связана с опытом «Дневника писателя». Все мысли, изречения в «Круге чтения» направлены на поиск писателем истины в монтаже чужих высказываний под определенным («толстовским») углом зрения. В «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского множество афористичных заглавий, цитат определяют главную тему, но внутри каждого выпуска есть выполняющие функции кульминации вставные художественные произведения («Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей», «Кроткая»). В художественно-публицистическом «Круге чтения» Л.Н. Толстого таким переходным мостиком к размещению собственно художественных произведений стали «Недельные чтения», в которые вошли отрывки из чужих повестей, рассказов, легенд.

И. Бунин в книге «Освобождение Толстого» говорит о «Мыслях мудрых людей на каждый день»: «В этот сборник он включал наиболее трогавшие его, наиболее отвечавшие его уму и сердцу «Мысли мудрых людей» разных стран, народов и времен, равно, как и некоторые свои собственные»¹.

По мере работы над «Кругом чтения» и другими художественно-философскими произведениями Толстой все больше и больше переходил к своим собственным высказываниям, обращаясь к своим дневникам, переписке. Так, в книге Л.Н. Толстого «Путь жизни» всего несколько изречений других писателей, а все остальное принадлежит Толстому. Правда, он многие изречения подверг переделке, включил в новый контекст, заострил нужные ему мысли, эта тенденция к «обезличиванию» мыслей отражает пафос Толстого – не поиск истины, а ее выговаривание.

Если Ф.М. Достоевский пытается разбудить в читателе «Дневника писателя» способность к собственному мышлению, пусть и парадоксальному, то Л.Н. Толстой знакомит, убеждает, внушает, учит.

В «Круге чтения» больше цитат и афоризмов иностранных авторов, которые русскому читателю представлены впервые. Переводя иностранный текст, Толстой не придерживался оригинала в точности, иногда сокращал его, опускал отдельные слова и фразы, заменял целые периоды, то есть пересказывал его по-толстовски. Такой подход был принципиален для писателя. В письме В.Г. Черткову от 1886 года он сформулировал свое понимание задач такого перевода: «Надо только как можно смелее обращаться с подлинником: ставить выше Божью правду, чем авторитет писателя» (85, 324). На поверку «Божья правда» оказывалась точкой зрения Л.Н. Толстого. С произведениями русских писателей подобным образом обращаться было трудно, кроме того, на родном языке они чаще всего многозначны, не укладываются в рациональную безличную формулу. Поэтому произведений русских писателей заметно меньше в «Круге чтения». Л.Н. Толстого интересуют мысли, созвучные ему, близкие его способу мышления, тогда как Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» стремится представить целостно чужой голос, чужой образ сознания. Как и Пушкин, Достоевский выше всего ставит свободу художника. Для Л.Н. Толстого художник и проповедник, учитель жизни сливаются в одно. В этом позднего Л.Н. Толстого можно считать прямым последователем Н.В. Гоголя времен «Выбранных мест из переписки с друзьями». Как и Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой переживает отречение от своих прежних художественных сочинений.

И все-таки при столь явном различии подходов, можно сказать, противоположности методов, Л.Н. Толстой включает в «Круг чтения» два отрывка из «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского практически без искажения.

Так, подборка мыслей, афоризмов, цитат в тексте «Первой недели мая» посвящена проблеме необходимости духовного совершенствования через воспитание. Во «Второй неделе мая» разворачивается спектр

изречений о совершенствовании через «сострадание к животным», далее о необходимости внутреннего спасения, о примате духовного над плотским, о том, как трудно дается совершенство человеку, завершается все утверждением о том, что жизнь есть осознанное приготовление к смерти. После этих многообразных проблем Л.Н. Толстой помещает в недельном чтении отрывок из «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского под названием «Смерть в госпитале». Этот трагический эпизод смерти каторжника Михайлова служит примером значительности происходящего, которую ощущают все – и каторжники, и караульные, и фельдшер.

В контексте этой части «Круга чтения» рассказ «Смерть в госпитале» наводит читателя на раздумья о смысле жизни и смерти. Предшествует рассказу изречение самого Л.Н. Толстого: «Помни, что ты не живешь в мире, а проходишь через него» (12 мая). После рассказа следует его же изречение: «Каждому человеку самому надо решить для себя вопросы о смысле жизни и смерти» (13 мая). Таким образом, этот отрывок из «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского не случайно оказывается в своеобразном композиционно-смысловом центре «Круга чтения». Чуть раньше, в мартовском разделе, прозаический перевод стихотворения В. Гюго из его «Легенды веков» в пересказе Л.Н. Толстого озаглавлен «Бедные люди», явно напоминая о первом печатном произведении Ф.М. Достоевского.

Далее в июньской подборке цитат после афоризмов и сентенций о человеческих качествах – страдании, мести, обиде, достоинстве, совести, уважении, свободе и рабстве – недельное чтение впервые объединяет два текста – «Речь о добровольном рабстве» Этьена де ла Боэти и рассказ «Орел» из «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского. Любопытно, что тексты Достоевского обработаны Л.Н. Толстым так, что сокращены все автобиографические моменты, характеризующие рассказчика, его взгляд, его отношение. Перед нами торжество изобразительного начала, дан чистый эпизод, случай, убрано экспрессивно-повествовательное начало.

Ф.М. Достоевский делает раскрытие тайны человеческой личности, метафизику человека особым способом мышления о мире. Л.Н. Толстой принципиально имперсоналистичен, именно поэтому из всех произведений Ф.М. Достоевского он выбрал для цитирования в «Круге чтения» «Записки из Мертвого дома» – книгу о судьбе России, народном целом, правде общего мнения. Отрывок «Орел» противопоставляет тягу орла к свободе рабству каторжников, хотя в контексте «Записок» как целого у этого эпизода совсем другие функции. В своих известных высказываниях о «Записках из Мертвого дома» Достоевского Л.Н. Толстой высоко

оценивает не художественную уникальность открытий писателя, а тон, точку зрения, которую называет «истинно христианской». То есть дидактика и моралистичность для него, несомненно, важнее художественности.

Словом, «Круг чтения» Л.Н. Толстого представляет иную, в отличие от Достоевского, линию философской прозы. Однако и та, и другая тенденции философичности как бы намечают новые пути художественности в культуре XX века.

Если «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского создает персоналистическую традицию философской прозы, по словам М.М. Бахтина, на основе «личного опыта» и «вымысла», необходимую для изображения незримого, духовного, то философская публицистика Л.Н. Толстого носит не столько эвристический, экспериментальный характер, сколько восходит к дидактическим жанрам Востока с их вневременной мудростью.

Система чужих высказываний, афоризмов, поданных Л.Н. Толстым в «Круге чтения» под приоритетным для автора моралистическим углом зрения, позволила отразить общечеловеческую тенденцию стремления к нравственному прогрессу. И хотя афористика предстает чаще всего как нравственный перевод с «языка сердца» на «язык разума», Л.Н. Толстой попытался через «мудрые мысли», особым образом подобранные, обрести целостность мотива и поступка, слова и дела. Эта идея обретения человечеством единства и целостности сознания и поведения – центральная проблема любой переходной эпохи. Л.Н. Толстой решил ее в «Круге чтения» на сугубо рационалистической основе. Чрезвычайно важна не только перекликающаяся со структурой «Дневника писателя» композиция «Круга чтения». При всей широте цитируемых авторов общая смысловая логика «Круга чтения» Л.Н. Толстого ведет читателя от морального постулата, закона к морально-практическому следствию, примеру. Причем в роли примеров и выступают произведения, включенные в недельное чтение и как бы подводящие итоги каждого тематического поля.

Симптоматично, что, выбирая источники и авторов афоризмов, Л.Н. Толстой наметил чрезвычайно важную для литературы XX века тенденцию. Ведь к афористичности наиболее тяготеют жанры дневников, записных книжек, маргинальной словесности (заметки на полях, отрывки, записи на память, тетради), эссе, автобиографии, исповеди, жизнеописания, а также дидактические истории и притчи, гномы, апофегмы, примеры, пословицы и поговорки.

Именно эти жанры, образующие культурно-исторический «срез» народной нравственности, народной культуры, выйдут на первый план в литературе XX века, именно с помощью актуализации данных жанровых тенденций будет складываться «литература non-fiction».

Именно в дидактических миниатюрах, афоризмах проявляется имперсональность традиционного сознания. Л.Н.Толстой пытался воссоздать в «Круге чтения» вневременные правила нравственности.

Таким образом, Л.Н. Толстой использует отдельные главы «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского в качестве примеров к морализаторским афоризмам, тем самым упрощая сложность и многообразие их нравственной проблематики. Однако это не помешало Л.Н. Толстому своеобразно освоить опыт философской прозы «Дневника писателя», связав определенные по единому семантическому полю афоризмы с годовым ритмом и, шире, с кругом бытия, с разными возрастами духовного становления человека. В сущности, Л.Н. Толстой, как и Ф.М. Достоевский, решал задачу спасения человека.

В. Соловьев писал: «Достоевский возвещал необходимость глубокого нравственного переворота, сознательное отвержение всякого внешнего общественного идеала, то есть такого, который не связан с внутренним обращением человека или его рождением свыше»².

Философствование в «Дневнике писателя» у Достоевского – это не пропаганда своего учения, не выговаривание или иллюстрация идей, это рождение некоего неизвестного ранее мироотношения, миропостижения целостного сознания, обретенного в пути, где поиск истины вовсе не гарантирует результат.

Для создания зрелой философской прозы такого типа необходимо не умение убеждать, внушать свои мысли, теории, а развитие в читателе способности вслушиваться в голоса мира, создавать формы открытого диалога «я» с миром, дающие некое обобщенное знание, по словам М.К. Мамардашвили, «свободное от повседневной гонки за происходящим»³.

«Круг чтения» Л.Н. Толстого, несмотря на освоенный опыт «Дневника писателя», представляет другую разновидность философской публицистики. В ней важнее внушить читателю свой взгляд, свои идеи. Думается, что в литературе XX века вариант эвристической экспериментальной философской прозы Достоевского оказался перспективнее, актуальнее, востребованнее жесткой философской публицистики Л.Н. Толстого. Но и та, и другая разновидность философствования несомненно нашла своих благодарных читателей.

Необходимо отметить, что впервые проблема традиции Ф.М. Достоевского, способов включения его текстов в «Круг чтения» Л.Н. Толстого была поставлена тверским литературоведом С. Николаевой⁴. Полностью разделяя выводы С. Николаевой об огромной роли календарного начала в этой книге Л.Н. Толстого, чему несомненно способствовал и опыт чтения «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского, невозможно

согласиться с ее утверждением о диалогичности, полифонизме как творчества Л.Н. Толстого в целом, так и «Круга чтения».

Характер использования «чужих» произведений в «Круге чтения» весьма далек как от диалогичности прозы Достоевского, так и от рецепции, включающей чужую авторскую позицию в свой голос. Это касается любых текстов, в том числе и евангельских, часто цитируемых и пересказываемых Л.Н. Толстым по-своему. Очень точно охарактеризовал диалогизм Достоевского в истолковании М.М. Бахтина Ф. Тарасов: «...если игнорировать фундаментальный для всей его эстетической системы закон вхождения и действия евангельского текста внутри собственно художественного, исходящий из той самой «пороговости», границы между «я» и «другим», которую формализовал Бахтин, ясно, что у Достоевского «другой» – это Бог, это Христос, и Он не может быть «чужим», т.к. «весь вошел в человечество», т.к. Он – в самой сокровенной «глубине души человеческой» (ср. «Царство Божие внутрь вас есть» – Лк 17:21). Для Него нет ничего тайного, что не было бы явным, Ему известны и «концы и начала» человеческой жизни, открывающейся не как дурная бесконечность бессвязных, нагромождающихся друг на друга происшествий («реplik» бахтинского «диалога»), а как единый связный контекст, как высказывание – ответ на Слово, которое «плоть бысть» и «в мире бысть»⁵. Об этом же жестком отношении к чужому слову пишет и С.Г. Бочаров, разбирая смысл оппозиции Достоевский – Толстой: «Бахтин открыл в филологии тему чужого слова, как тему близкую Достоевскому; Толстому она близка не была. <...> У Достоевского человек перед Богом это всегда человек перед человеком»⁶. Таким образом, приписывая полифонизм и диалогичность Толстому, С. Николаева ставит под сомнение главное в Толстом, размывая его «искание одинокой святости», пытающееся в безличности истины найти себе опору. Все чужие тексты в «Круге чтения» Л.Н. Толстой приспособляет, адаптирует к своему способу мышления, не допуская ни вариантов, ни малейшей неопределенности.

Примечания

¹ Толстой Л.Н. Круг чтения: Избранные, собранные и расположенные на каждый день Л. Толстым мысли многих писателей об истине жизни и поведения. М., 1991. Т. 1. С. 11.

² О Достоевском: Творчество Достоевского в русской литературе. М., 1990. С. 48.

³ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 29.

⁴ Николаева С. Традиции Достоевского в книге Л.Н. Толстого «Круг чтения» // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте» (15–18 де-

кабря 2006 г. Москва (пансионат «Покровское»). Избранные доклады и тезисы. М., 2008. С. 245–247.

⁵ *Тарасов Ф.* Бахтинская концепция диалогизма Достоевского в свете евангельских основ // Ф.М. Достоевский и XX век / Под ред. Т.А. Касаткиной: В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 532–533.

⁶ *Бочаров С.Г.* Бахтин – филолог: книга о Достоевском // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 477, 479.

В.Н. Крылов

Специфика писательской критики Л.Н. Толстого

Отношение писателей к критике и критикам могут быть разнообразными. Для одних, как для Пушкина, Гоголя, Гончарова, критика представляла важной составляющей литературной жизни и, «начертанная высоким талантом», по словам Гоголя, могла пережить «эфемерность журнального существования»¹, другие находились с критикой в довольно напряженных отношениях. Однако, как верно писал Т. Элиот, «ни один писатель не удовлетворяется целиком только лишь своей работой, а многие писатели наделены такой критической способностью, которая не реализуется целиком и полностью в процессе их собственного творчества. Некоторым, видимо, необходимо поддерживать в готовности к творческой работе свой критический дар, и они это делают, время от времени выступая в качестве критиков; другие, завершив произведение, испытывают потребность сохранить приведенную в действие критическую энергию и принимают комментировать ими созданное»². Другими словами, речь идет о критике писательской, или, как ее называют в типологии критики, «критике мастеров».

В русской литературе XIX века был накоплен огромный опыт критического «писательства»: внедрение критического опыта писателя в его художественную систему, роль критики в программировании собственного художественного опыта писателей, написание критических статей как необходимой формы познания собственного творчества, создание жанров, присущих только писательской критике (авторецензия, полемическая статья с защитой собственных эстетических позиций, литературно-критическое предисловие к собственным произведениям и т.д.).

Писатели демонстрировали тесную связь, взаимовлияние критической мысли и художественной практики, нередко жанрово-стилевые соответствия художественного творчества и критики, как у Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского и других.

Писательская критика XIX века выполняла не только интерпретационную, но и организующую роль в литературном процессе, ее задачи смыкались с задачами критики профессиональной. Причем роль писательской критики в течение XIX века возрастала. Как отмечено в исследовании Т.И. Сидихменовой «Проблема автора и читателя в литературной критике В.Г. Короленко», «автор в период «всеобщего шатания» не находил в критике общезначимых идейных и эстетических критериев, более того, был лишен ее посредничества в диалоге с читателем»³. По-

этому уже писатели 80–90-х гг. XIX века формируют позицию, исключаящую в диалоге с читателем критика как посредника. Такая позиция характерна, например, для Чехова, Короленко.

В этом контексте следует рассматривать и деятельность Л.Н. Толстого, хотя его позиция наиболее парадоксальна. Он оставался и здесь «чужаком» (используем выражение из книги Ричарда Густафсона «Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого». СПб., 2003). Стоит вспомнить его чрезвычайно противоречивые высказывания о Шекспире, Гете, Гюго, Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Достоевском и других. У Толстого есть множество высказываний, свидетельствующих об отрицательном отношении к этому роду деятельности. Наиболее развернуто это будет выражено в известном трактате «Что такое искусство?». Приведем несколько толстовских высказываний о критике: «Критика искусства есть то же, что органическая химия. Она дает анализ, а знание выводов анализа ничего не дает» (48, 116) (из записной книжки 1866 года). «...Но критика ваша любимая – это ужасное дело. Одно ее значение и оправдание, это – руководить общественным мнением, но тут и выходит каламбур – когда критика мелет околенную, она руководит общественным мнением, но как только критика, как ваша, исходит из искренней и (ernst) серьезной мысли, она не действует, и как будто ее не было» (62, 67) (из письма Н.Н. Страхову, февраль 1874 года). В ответ на присылку Страховым первого тома сочинений А. Григорьева Толстой писал: «...Критика для меня скучнее всего, что только есть скучного на свете», – и добавлял: «В умной критике искусства все правда, но не вся правда, а искусство потому только искусство, что оно все» (62, 265). На совет Страхова прочитать статьи Е.Л. Маркова об «Анне Карениной» Толстой отвечал, что он «их сжег не читая», «боялся того расстройства, к[а]кое это может произвести во мне» (62, 318).

Несмотря на такое непростое отношение Толстого к критике, правомерно говорить о Толстом-критике, о влиянии на него тех или иных критических традиций⁴. У Толстого были все предпосылки для критической деятельности. Исследователи проблемы читателя в творческом сознании Л.Н. Толстого (Г.Н. Ишук и др.) подчеркивали, что Толстой «представлял собой наивысший тип читателя», о чем свидетельствуют его обширные многообразные контакты с русской и мировой литературой», он «значительно ярче, чем другие писатели, осуществлял в себе феномен творческого возжигания (детонации) от литературного источника»⁵.

Непосредственно к литературной критике Толстой обращался довольно редко, занятия критикой, как и теоретическими проблемами литературы и искусства, относятся к позднему этапу его творчества.

Именно в 1890–1900-е гг. наиболее ярко проявилась его индивидуальность как критика. В статье нас интересует не столько содержательный аспект толстовских оценок⁶, сколько специфические особенности его писательской критики; в этой связи представляют интерес и вопросы отношения Толстого к критике и критикам, представления об истинной критике исходя из толстовской теории искусства.

Прежде всего, проблема литературно-художественной критики в наследии Толстого не является обособленной, она неразрывно связана с его эстетическими взглядами, с размышлениями о сущности и предназначении искусства, наиболее полно выраженными в трактате «Что такое искусство?». Излагая свою концепцию коммуникативной функции искусства, Толстой поднимает вопросы восприятия искусства публикой, в том числе и ее квалифицированной частью – критиками. «Читательская проблема оказывается непосредственно связанной с идеалом и программой литературной культуры в настоящем и будущем»⁷. Необходимо, по Толстому, перестать смотреть на искусство как на средство наслаждения, а «рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни» (30, 63). Поэтому «оценка достоинства искусства, то есть чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни» (30, 68). Этот тезис имеет прямое отношение к проблеме художественной критики.

Через весь трактат проходит сюжет «критики критики». Сама тема критики возникает на первых страницах трактата, где Толстой рассуждает (в негативном отношении) об интенсивности художественной жизни в конце XIX века. Вот начало трактата: «Возьмите какую бы ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов <...>. В каждом большом городе всегда есть если не несколько, то уже наверное одна выставка новых картин, достоинства и недостатки которых с величайшим глубокомыслием разбираются критиками и знатоками...» (30, 27). И чуть далее: «Критика, в которой любители искусства прежде находили опору для своих суждений об искусстве, в последнее время стала так разноречива, что если исключить из области искусства все то, за чем сами критики различных школ не признают права принадлежности искусству, то в искусстве почти ничего не останется» (30, 32). Но непосредственно вопросы критики рассмотрены в той части трактата, где говорится о современном искусстве, точнее, о таких его чертах, как неясность, непонятность. Толстой решительно не согласен с теми, кто утверждает, что «самые лучшие произведения искусства таковы, что

не могут быть поняты большинством и доступны только избранным, подготовленным к пониманию этих великих произведений» (30, 108). В сущности, Толстой отрицает, что «большинство людей не имеет вкуса для оценки высших произведений искусства» (30, 108). По концепции Толстого, современное искусство утрачивает свойства искусства и заменяется его подобием.

Одним из условий, порождающих профанацию искусства, становится именно критика (наряду с профессионализацией искусства и художественными школами), то есть «оценка искусства не всеми, и главное, не простыми людьми, а учеными, т.е. извращенными и вместе с тем самоуверенными людьми» (30, 122). Толстовская концепция и здесь полна парадоксов. Он в целом соглашается с неким «приятелем», заявившим полшутя, что критики – это глупые, рассуждающие об умных (30, 122). Толстой как бы не впускает критика в те доверительные отношения, которые сложились между писателем и читателем. Критика фактически оказывается ненужной: «Художник, если он настоящий художник, передал в своем произведении другим людям то чувство, которое он пережил; что же тут объяснять?... Если же произведение не заражает людей, то никакие толкования не сделают того, чтобы оно стало заразительно. Толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами» (30, 123). По Толстому, критика могла возникнуть только в «искусстве высших классов, не признающих религиозного сознания своего времени» (30, 123).

Негативная роль критики проявляется и в том, что она создает кумиров, устанавливает авторитеты, что губительно для искусства и публики. Здесь, безусловно, Толстой несправедлив и проявляет чрезмерный максимализм по отношению к конкретным явлениям литературы. «Так, например, наш Пушкин пишет свои мелкие стихотворения, «Евгения Онегина», «Цыган», свои повести, и это все разного достоинства произведения, но все произведения истинного искусства. Но вот он, под влиянием ложной критики, восхваляющей Шекспира, пишет «Бориса Годунова», рассудочно-холодное произведение, и это произведение критики восхваляют и ставят в образец, и являются подражания подражаниям...» (30, 124). Но важно не столько «осудить» Толстого, сколько понять логику его рассуждений, что мы и пытаемся сделать. Антидекадентская направленность толстовского трактата совершенно очевидна. Как верно отмечал Б. Горнунг в статье «Л.Н. Толстой и традиции «нового искусства», «не зная, по-видимому, еще ничего о первых шагах Брюсова, А. Добролюбова и пр., Толстой предчувствовал, что ненавистное ему французское декадентство, захватившее Западную Европу... надви-

гается на русское искусство, в первую очередь на русскую литературу <...>. Чувствуется, что непосредственное переживание современности не оставляет его во все время работы...»⁸. Толстой видит губительную роль критики и в том, что благодаря ей «стали возможны в наше время Ибсены, Метерлинки, Верлены, Малларме, Пювис де Шаваны, Клингеры, Беклины, Штуки, Шнейдеры, в музыке – Вагнеры, Листы, Берлиозы, Брамсы, Рихарды Штраусы и т.п.» (30, 125). Характерно, что известная статья «О Шекспире и о драме» (1906) строится как спор с «глубоко-мысленными», лишенными эстетического вкуса критиками, которые стали виновниками славы драматурга. Толстой ставит важную проблему авторитетов в искусстве. Слепая вера в них, и в особенности их канонизация, приводят к тому, что даже «ошибки авторитетов берутся за образцы» (53, 125).

В «проекте» искусства будущего нет места критике: «ценителем искусства... не будет, как это происходит теперь, отдельный класс богатых людей, а весь народ...» (30, 180). В первоначальных вариантах трактата эта мысль выражена резче: «Представляю я себе потом, что в искусстве будущего не будет критики искусства, не будет этого губительного самосознания искусства, этих рассуждений художника о том, согласно ли то, что он делает, с тем, что он него требуют. А будет он свободно передавать то, что он чувствует; ценить же достоинство его произведений будут не самозванные судьи, а весь народ во всей своей совокупности» (30, 387).

Мысли о критике, выраженные в трактате, высказывались Толстым и ранее. Можно сказать, что это окончательная формулировка давно сложившихся взглядов. Трактат «Что такое искусство?» носит откровенно-публицистический характер, этим и объясняется односторонность его взгляда на критику. Еще в конце 50-х – в 60-е гг. Толстой выступал против засилья журнального профессионализма. В письме к Н.А. Некрасову от 2 июля 1856 года он писал: «У нас не только в критике, но и в литературе, даже просто в обществе утвердилось мнение, что быть *возмущенным, желчным, злым* очень мило. А я нахожу, что скверно, потому что человек желчный, злой не в нормальном положении...» (60, 75).

Дневниковые записи 1890-х гг. полны размышлений о неприятии авторитетов, об атмосфере хвалителей, которые есть у каждого писателя (что развращает писателя) и т. д.

19 февраля 1891 года Толстой записывает в дневнике: «Сейчас думал про критиков: дело критики – толковать творчество больших писателей, главное – выделять, из большого количества написанной всеми нами дребедени выделять – лучшее. И вместо этого что ж они делают?

Вымучат из себя, а то большей частью из плохого, но популярного писателя выудят плоскую мыслишку и начинают на эту мысли[шку], коверкая, извращая писателей, нанизывать их мысли. Так что их руками большие писатели делаются маленькими, глубокие – мелкими, и мудрые глупыми. И отчасти это отвечает требованию массы – ограниченной массы – она рада, что хоть чем-нибудь, хоть глупостью, припилен большой писатель и замечен, понятен ей; но это не есть критика, т.е. уяснение писателя, а это затемнение его» (52, 8). Эта запись интересна тем, что в ней, наряду с негативным отношением к критике, есть и представление о том, какой она должна быть. И это позволяет разграничить, по крайней мере, три аспекта отношения Толстого к критике:

1. Отношение Толстого к критике вообще, как специфическому роду деятельности, к ее возможностям и ограниченности (ее «онтологии»).

2. Оценка современного состояния критики.

3. Взгляд Толстого на идеал критики: какой она должна быть?

По всем этим аспектам Толстому удалось сказать свое слово, хотя его позиция далека от однозначности. Толстой полагал, что критике по самой ее природе не дано выразить всего, что заложено в искусстве. Эту мысль он выразил в письме (1876) Н.Н. Страхову, которого высоко ценил (речь шла о понимании «Анны Карениной»): «Разумеется, мне невыразимо радостно ваше понимание, но не все обязаны понимать, как вы <... > Но когда вы говорите, я знаю, что это одна из правд, которую можно сказать. Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедают Обл[онские] и какие плечи у Карен[иной], то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мной руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится» (62, 208–209). Ведь критика – область логического мышления, а выразить «сцепление» в искусстве можно только непосредственно. Отсюда и толстовский совет критикам: «Теперь же... когда 9/10 всего напечатанного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в худож[ественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений» (62, 269). Видя в оценочной стороне критики «бессмыслицу», Толстой ратовал за «посильное толкование» (48, 119–120). Приведенных суждений, наверное, достаточно,

чтобы подчеркнуть, что эта тема его волновала, но уровень современной критики не удовлетворял. Его отталкивали высокомерное отношение к писателю, неумение выделить из массы написанного настоящие произведения искусства, подмена анализа содержания анализом техники, признание авторитетов и слепое служение им, заблуждения во взглядах на жизнь, путаница понятий и нередко недопустимо бранный тон, когда критики «с обмокнутыми в свою желчь перьями» готовы растерзать все, «что произведет мыслитель» (48, 121).

На такую позицию наложило отпечаток и отношение критики к его собственным произведениям. Многочисленные исследователи Толстого неоднократно отмечали, что критика его встречала враждебно даже в числе лучших своих представителей (пожалуй, за исключением оценок раннего творчества). «Рецензии на «Войну и мир» похожи сейчас на хулиганство. Никто (кроме Страхова) ничего не понял»⁹. Критик Н.В. Шелгунов назвал статью о «Войне и мире» «Философия застоя». «Осуждение Толстого было повсеместным<...>. В то время как либеральная критика взвешивала исторические и эстетические вопросы, не решаясь ни признать, ни отвергнуть роман Толстого, леворадикальная печать с ним совершенно покончила и рассчиталась. Вышло так, что роман оказался не нужным никому (кроме читателей!)»¹⁰.

Но позиция Толстого отчасти отразила и общее состояние во взаимоотношениях писателей и критиков 70–90-х гг. XIX века. В 1892 году В.В. Розанов в статье «Три момента в развитии русской критики» констатировал как своеобразный итог начавшийся от Добролюбовского времени процесс развития совершенно независимых от критики самобытных дарований: «...все действительно великие дарования последнего цикла нашей литературы (Достоевский, Тургенев, Островский, Гончаров, Л. Толстой), видя, как критика говорит что-то, хотя и по поводу их, однако как бы к ним не относящееся, отделились от нее, перестали принимать ее указания в какое-либо соображение»¹¹.

Прямую оценку современной критики Толстой дает в предисловии к роману В. фон Поленца «Крестьянин». Здесь Толстой очень тонко подмечает новые процессы в литературной критике конца XIX – начала XX века. Он не принимает одинаково и фельетонную критику, и хвалебно-казакскую, и распространенную в России социологическую критику «по поводу» литературных произведений. Толстой разделял мысль известного английского эстетика Мэтью Арнольда (из статьи «Назначение критики»), что назначение критики в том, чтобы «находить во всем том, что было где бы то ни было написано, самое важное и хорошее и обращать на это важное и хорошее внимание читателей» (34, 275). Толстой констатирует, как за последние пятьдесят лет произошло «паде-

ние» вкуса читающей публики, и в этих условиях демократический читатель, еще не искушенный в литературе, особенно нуждается в посреднической миссии умной критики. «Если в наше время умному молодому человеку из народа, желающему образоваться, дать доступ ко всем книгам, газетам и предоставить его самому себе в выборе гения, то все вероятия за то, что он в продолжение десяти лет, неустанно читая каждый день, будет читать все глупые и безнравственные книги. Попасть ему на хорошую книгу так же маловероятно, как найти замеченную горошину в море гороха» (34, 274). Поэтому Толстой отчаянно взывает к литературной критике – «бескорыстной, не принадлежащей ни к какой партии, понимающей и любящей искусство», от нее зависит «решение вопроса о том, погибнут ли последние проблески просвещения в нашем, так называемом образованном, европейском обществе, не распространяясь на массы народа, или возродится оно, как оно возродилось в средние века, и распространится на большинство народа, лишенного теперь всякого просвещения» (34, 277).

Реконструируя облик настоящей критики, Толстой в соответствии со своим учением хочет видеть в ней «пособницу своей религиозно-нравственной проповеди»¹². «Нужно, чтобы критика поняла свое назначение, перестала бы заниматься теми глупостями, которыми она занимается со времен Белинского и до нашего времени, и чтобы критики были даровитые, умные и религиозно-нравственные люди, которые знали бы что хорошо и что дурно...» (из письма к М.А. Соловьяно от 13 июля 1894 года) (67, 174).

Такова в целом теория критики Толстого. Как же она реализовалась на практике? Писательские выступления Толстого стали непосредственной реализацией его эстетической позиции. В его наследии представлены, хотя и не столь широко, как у других писателей, разнообразные жанровые формы литературно-критического творчества. Таковы автокритические суждения о литературе (вариант предисловия к «Детству»), послесловие к «Войне и миру» под названием «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», уже цитированные нами эпистолярные высказывания об «Анне Карениной» (в письмах к Н.Н. Страхову). Однако автокритика Толстого очень необычна. Это не столько толкования замысла, идейно-художественного содержания (и даже не это в первую очередь), а скорее изложение теоретических принципов понимания искусства, изложение собственной эстетической позиции. В этом суть известного высказывания об «Анне Карениной» (о сцеплениях в искусстве). «В этом высказывании об «Анне Карениной» атомизация и сопоставление рассматриваются Толстым в качестве метода организации своего текста»¹³. Объяснение по поводу «Войны и мира» нацелено на то, чтобы, по словам Толстого, «читатели не видели и не искали в моей

книге того, чего я не хотел и не умел выразить, и обратили бы внимание на то именно, что я хотел выразить...» (16, 7).

Как и другие писатели, Толстой обращается к «чужому» творчеству, но очень выборочно. Б. Бурсов отмечал: «Читал он страшно много, однако преимущественно то, что как-то непосредственно соотносилось с его мыслью, которой был поглощен в данное время. Он либо горячо одобрял книгу, либо резко отвергал ее. Из одних книг делал он себе союзников, из других противников»¹⁴. Образцами литературно-критических работ о «чужом» творчестве стали предисловия и послесловия (например, к сочинениям Мопассана, к «Душечке» Чехова), статьи об отдельных писателях («О Шекспире и о драме», «О Гоголе»), наконец, трактаты об общих проблемах искусства («Об искусстве», «Что такое искусство?»). Теоретические работы Толстого также полны литературно-критических материалов, обращений к современному искусству.

По типологии писательских выступлений выступления Толстого – это критика «художника по преимуществу»¹⁵, отличающаяся чрезмерной избирательностью, субъективностью, подчиненностью эстетическим критериям собственного художественного мира писателя. Толстой как критик не столько разъяснял смысл собственного творчества, сколько выражал мысли о целях и функциях художественной деятельности, разъяснял основы своего мировоззрения.

Для критики Толстого характерно соответствие теории (доктрины) и критической практики. Поэтому, подчеркивал Б. Бурсов, сравнивая Толстого с Гоголем, «в качестве критика он (Гоголь) значительно гибче Толстого. Толстой, в чем легко убедиться, излишне массивен, несколько тяжеловесен, непременно абсолютно серьезен, более или менее однотипен»¹⁶. В предисловии к сочинениям Ги де Мопассана (1894), первой литературно-критической статье, где Толстой применяет общеэстетические положения к конкретным литературным произведениям, нельзя не обратить внимания на то, как критерий «истинного художественного произведения» упоминается в статье упорно и неоднократно. Из трех условий, по Толстому (правильного, т.е. нравственного, отношения автора к предмету; ясности изложения или красоты формы; искренности, т.е. непритворного чувства любви или ненависти к тому, что изображает художник) (30, 4), Мопассан сразу «не проходит» по первому – главному для Толстого – критерию. Когда-то Н.Г. Чернышевский в статье о раннем творчестве Толстого выделил в таланте Толстого «чистоту нравственного чувства». В поздней эстетике Толстого именно этот критерий становится основным в оценке литературного творчества.

Начало предисловия к сочинениям Мопассана – это воспоминание о первой встрече с его произведениями. Несмотря на явный талант, Мо-

пассан, с точки зрения Толстого, «не имел правильного, т.е. нравственного, отношения к описываемым предметам» (30, 4). Поэтому «сюжет» статьи Толстого интригует читателя. Поначалу Толстой создает своего рода антипредисловие (т.е. предисловие, не нацеливающее на положительное восприятие читателем предваряемых текстов), он идет как бы в разрез с «законами» жанра. В письме к Татьяне Львовне от 23 февраля 1894 года Толстой даже выразил сомнение, «нужно ли... к безнравственным рассказам писать предисловие», а «если писать, то надо очень строго, и надо написать уже все, что он думает и знает об искусстве» (30, 496). Изменить отношение к Мопассану заставил роман «Жизнь». «Тут уже смысл жизни не представляется автору в похождениях различных распутников и распутниц, тут содержание составляет, как говорит заглавие, описание жизни загубленной, невинной, готовой на все прекрасное...» (30, 7). Интересно, как меняется тон повествования в статье, когда он говорит о романе «Жизнь». В последующих романах Мопассана Толстой уже констатирует снижение нравственного отношения автора к изображаемому, что, в свою очередь, приводит к поспешности, выдуманности, равнодушию и – как следствие – к снижению художественных достоинств. В связи с этим Толстой ставит проблему пагубного влияния на писателя (деятеля искусства) газетных похвал, общественной лести и других соблазнов современной культуры. Творчество Мопассана позволяет ему поставить и теоретический вопрос о единстве художественного произведения, скрепленного не «единством лиц и положений», а «единством самобытного нравственного отношения автора к предмету» (30, 19). «В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» (30, 19). Справедливо писал Б. Бурсов: «Можно в чем-то не соглашаться с Толстым в оценке Мопассана, тем не менее статья Толстого о Мопассане сохраняет для нас непреходящую ценность, ибо в ней перед нами гениальнейшая и возвышеннейшая личность ее автора, поучительная сама по себе»¹⁷.

В связи с критикой Толстого встает и проблема антиэстетизма, борьбы с эстетикой. Неоднократно было отмечено, что Толстой не мог принять основ социально-философского мировоззрения «шестидесятников» (известны резкие высказывания Толстого о русской революционно-демократической критике). Однако ненамеренно он сближается с традициями демократической русской критики XIX века – Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова и даже Писарева¹⁸. Эстетические взгляды Толстого (в основном – в последнее десятилетие) содер-

жали в себе очень много общего с заветами Белинского, Чернышевского, и Толстой мог бы так же «искренне удивиться этому, как он удивился словам В.В. Стасова о родстве трактата «Что такое искусство?» с «Эстетическими отношениями искусства к действительности»¹⁹.

Вот одно из своеобразных «совпадений» Толстого и Белинского. В трактате «Что такое искусство?» Толстой излагает мнение некоторых писателей, эстетов, что жизнь народа бедна содержанием («Помню, как писатель Гончаров, умный, образованный, но совершенно городской человек, эстетик, говорил мне, что из народной жизни после «Записок охотника» Тургенева писать уже нечего <...>. Жизнь же богатых людей, с ее влюблениями и недовольством собою, ему казалась полной бесконечного содержания. Один герой поцеловал свою даму в ладонь, другой в локоть, а третий еще как-нибудь <...>. И мнение это о том, что жизнь рабочего народа бедна содержанием, а наша жизнь, праздных людей, полна интереса, разделяется очень многими людьми нашего круга...» (30, 86–87). Сравним с известным отступлением Белинского: «Что за охота наводнять литературу мужиками?» – восклицают аристократы известного разряда. В их глазах писатель – ремесленник, которому как это закажут, так он и делает <...>. Природа – вечный образ искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе – человек. А разве мужик – не человек? – Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке? – Как что? – Его дума, ум, сердце, страсти, склонности, – словом, все то же, что и в образованном человеке...»²⁰.

Тесную связь критика Толстого обнаруживает и с такой чертой «реальной критики» Добролюбова, как преувеличение проблемно-тематического фактора в оценке литературного произведения. Критерий пользы, общественной направленности творчества писателя, чувство социальной справедливости – вот то, что сближает, например, завышенную оценку Толстым явно слабых в художественном отношении произведений С. Семенова (предисловие к «Крестьянским рассказам» С. Семенова) и оценку Добролюбовым в свое время произведений из народной жизни С. Славутинского и т.д. Таким образом, утилитарный критерий также прослеживается в критике Л. Толстого. «Послесловие к рассказу Чехова «Душечка» превращается, по существу, не только в интерпретацию рассказа, но и в анализ самой жизни. Толстой использует добролюбовский принцип «по поводу», чтобы выразить свои взгляды на роль женщины и отношение к так называемому женскому вопросу.

Высказывания Л. Толстого о литературе и искусстве, пронизанные острым чувством социальной справедливости, нередко субъективны и парадоксальны, но вместе с тем его писательская критика связана с традициями демократической эстетики, с обострившимися во второй поло-

вине XIX века «конфликтами» критиков и художников. Читая рассуждения Толстого о кризисе литературной жизни, ощущаешь их жгучую актуальность, кажется, что он беспощадно исследует все ложное, искусственное и условное в искусстве на рубеже XX–XXI вв. Как Толстой-художник, так и Толстой-критик и эстетический мыслитель «вмешивается» и в наши современные литературно-критические споры.

Примечания

- ¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 175.
- ² Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев, 1996. С. 175.
- ³ Сидихменова Т.И. Проблема автора и читателя в литературной критике В.Г. Короленко: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1993. С. 8.
- ⁴ Б.М. Эйхенбаум в монографии «Лев Толстой. Кн. первая. 50-е годы» упоминает факты влияния на молодого Толстого Дружинина.
- ⁵ Ищук Г.Н. Проблема читателя в творческом сознании Л.Н. Толстого. Калинин, 1975. С. 65.
- ⁶ Эту тему рассматривали Н.К. Гудзий, Г.Н. Ищук, Э.Г. Бабаев, Б.И. Бурсов и др. Еще в 1929 году вышел сборник «Эстетика Льва Толстого (под редакцией П.Н. Сакулина), в котором есть не потерявшие ценности статьи Н. Гудзия «Толстой о русской литературе», Б. Горнунга «Л.Н. Толстой и традиции «нового искусства», В. Зубова «Толстой и русская эстетика 90-х годов».
- ⁷ Ищук Г.Н. Проблема читателя в творческом сознании Л.Н. Толстого. С. 74.
- ⁸ Эстетика Л. Толстого: Сборник статей. М., 1929. С. 96–97.
- ⁹ Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 114.
- ¹⁰ Бабаев Э.Г. Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. М., 1978. С. 91.
- ¹¹ Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 180. Близкую позицию в начале 90-х гг. занимал и Д.С. Мережковский в трактате «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», где много говорится о настроениях публики, «порче языка» и разрушительной силе публицистической критики.
- ¹² Ищук Г.Н. Проблемы эстетики позднего Л.Н. Толстого. Ростов, 1967. С. 113.
- ¹³ Густафсон Р. Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб., 2003. С. 281.
- ¹⁴ Бурсов Б.И. Избранные работы: В 2 т. Л., 1982. Т. 1. С. 36.
- ¹⁵ Стадников Г.В. О специфике писательской литературной критики // Зарубежная литературная критика. 1985. С. 18.
- ¹⁶ Там же. С. 43.
- ¹⁷ Там же. С. 42.
- ¹⁸ См.: Цыбенко В.А. Разрушение эстетики (Писарев и Лев Толстой) // Д.И. Писарев: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1995. С. 135–147.
- ¹⁹ Ищук Г.Н. Проблемы эстетики позднего Л.Н. Толстого. С. 114.
- ²⁰ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1988. С. 567.

Вопросы философии

С.М. Климова

Диалогическое пространство Л.Н. Толстого и Н.Н. Страхова

Четвертьвековой диалог – переписка «на вечные темы» – великого писателя Л.Н. Толстого с признанным философом Н.Н. Страховым обнажает размытость и стертость различий философской и литературной проблематики, способов аргументации, логики изложения, всего того, что сегодня принято называть «дискурсом». Толстой-собеседник обладает одним заведомо определенным качеством: он *гений*, чья гениальность, и следующие отсюда черты пророка, теурга, мессии и т.д., были очевидны для Н.Н. Страхова. Страхов – классический мыслитель и интеллектуальный посредник между Толстым и эпохой. Эта его роль не случайна и требует объяснения. Он осуществлял свой анализ происходящего не как пророк, идеолог, политик или активный участник действий. Он не был самобытным (наподобие Соловьева) философом, уникальным ученым или известным писателем, революционером или человеком действия. Его обычность и уникальность в том, что он был *гениальным слушателем*, имел способность чутко слышать чужие голоса, вникать и понимать чужие позиции и погружаться в чужое, как в собственный мир, – глубоко и прочно.

И в конечном итоге Страхов умел, как никто другой, адекватно понимать всю суть чужих идей, преломляя их в контексте научного видения проблемы. В его понимании/интерпретации любая идея обретала некую завершенность, целостность, что позволяло прояснять все смутные и, может быть, не ясные самим творцам особенности их концепций и теорий. Эту способность Розанов назвал талантом строить из всего чужого свою «внешне неяркую мыслительную вязь»¹. В способности диалогизировать с другими – чужими – текстами и создавать в ходе этих диалогов целостное понимание и был выражен его индивидуальный творческий талант. Несмотря на статус литературного критика, Страхов преодолевал в своих размышлениях монологизм *объяснения* и выходил главным образом на проблему *понимания*, которое всегда диалогично. Способность к пониманию выше других его талантов ценил в нем Толстой.

Может быть, благодаря всему этому, «обыкновенный философ» и литературный критик Страхов оказался Толстому ближе всего сонма его

знаменитых современников. Близость была не чисто интеллектуальной, политической или религиозной, но, прежде всего, экзистенциальной и духовно-творческой. «Знаете ли, что меня поразило более всего? – писал гениальный физиономист Лев Толстой после одного из первых посещений Страховым Ясной Поляны. – Это – выражение вашего лица, когда вы раз, не зная, что я в кабинете, вышли из сада в балконную дверь. Это выражение чуждое, сосредоточенное и строгое объяснило мне вас... Я уверен, что вы предназначены к *чисто* философской деятельности. Я говорю *чисто* в смысле отрешенности от современности; но не говорю *чисто* в смысле отрешения от поэтического, религиозного объяснения вещей. Ибо философия чисто умственная есть уродливое западное произведение; а ни греки – Платон, ни Шопенгауэр, ни русские мыслители не понимали ее так» [1, п. 5 от 13 сентября 1871, с. 15]². Требование «отрешенности» при одновременной «включенности» в современность очень характерно для традиции русской философской мысли.

В самом начале переписки Толстой выделил главный вектор, навсегда определивший направление их общения. «Из живых я не знаю никого, кроме Вас и его (Тютчева. – С.К.), с кем бы я так одинаково чувствовал и мыслил. Но на известной высоте душевной единство воззрений на жизнь не соединяет, как это бывает в низших сферах деятельности, для земных целей, а оставляет каждого независимым и свободным... Мы одинаково видим, что внизу и рядом с нами; но кто мы такие и зачем и чем мы живем, и куда мы пойдем, мы не знаем и сказать друг другу не можем, и мы чуждее друг другу, чем мне или даже вам мои дети» [1, п. 5 от 13 сентября 1871, с. 14]. По сути, он открыл важнейшую специфику диалогического мышления, ставшую основанием гуманитарно-филологической парадигмы начала XX века: «диалог диалогов» свободных личностей в бесконечной открытости и автономности обсуждаемых тем, направленный на «общий смысл» и при этом оставляющий всех участников свободными и независимыми (другими) творческими личностями. При этом принципиально важным является не только их мировоззренческая (ядерная) *близость*, но и широкое поле жизненно-биографических, культурных, интеллектуальных, мировоззренческих *различий*. Творческий и дружеский диалог предполагает наличие *единого* духовного, интеллектуального и аксиологического пространства как ядра межличностной эмпатии. Диалог невозможен без душевной *готовности* понимать другого, искать и принимать не свои идеи в чужих, но чужие в их собственном звучании/значении. Страхов в полной мере был готов к такому пониманию. «Вам я верю вполне. Нынче я говорил жене, что одно из счастья, за которое я благодарен судьбе, это то, что есть Николай Николаевич Страхов. И не потому, что вы помогаете мне, а прият-

нее думать и писать, зная, что есть человек, который хочет понять не то, что ему нравится, а все то, что хочется выразить тому, кто выражает эту готовность понимать другого» [1, п. 56 от 3–4 сентября 1873, с. 123]. *Природа понимания как со-участное мышление*, потребность в собеседнике, другом – автономном – взгляде является неотъемлемой и важнейшей характеристикой творчества. Здесь отражен важнейший элемент состоявшегося диалога: у Толстого – способность к творчеству, у Страхова – к «умному пониманию», а в ходе со-участия в идеях и воззрениях друг друга рождается *целостное* видение проблемы.

«Что касается того, что я человек замечательный, – отвечал Страхов на похвалу Толстого, – то я, право, начинаю понемножку в это верить. Не имея почти вовсе творчества, я имею очень большую способность понимания» [1, п. 60 от 26 ноября 1873, с. 134]. Философ в этом письме весьма точно объясняет, *чем понимание отличается от творчества*, рассматривая понимание как синоним критики, объективного анализа, угадывания идей автора, но при этом, как ему кажется, лишённого нового – положительного творческого или назидательно-проповеднического – момента в самих интерпретациях. «Конечно, по моему мнению, всякий беспристрастный человек должен сказать: в нашей литературе *о Данилевском, Троицком, об Милле, Ренане, Дарвине, Герцене, об Коммуне* – писал один Страхов; все, что писали другие, не имеет никакой цены и не заслуживает внимания; но все писанное Страховым прошло бесследно, так как это была только *критика*, только анализ, а положительного тут ничего не было, не было – *проповеди*» [1, п. 60 от 26 ноября 1873, с. 138]. Безусловно, ничто не прошло бесследно, ведь природа понимания открыла иные возможности проникновения в текст, чем обычное объяснение чужих смыслов/идей. Весьма точно об этом же, спустя полвека, напишет М.М. Бахтин: «При *объяснении* – только одно сознание, один субъект; при *понимании* – два сознания, два субъекта. К объекту не может быть диалогического отношения, поэтому объяснение лишено диалогических моментов (кроме формально-риторического). Понимание всегда в какой-то мере диалогично»³.

В одном из писем Страхов неожиданно прояснил для нас загадку своей притягательности, его «диалогизм» (как синоним притягательности) связан с его способностью соответствовать интересам, склонностям и способностям другого – собеседника, при этом свое оставлять для других – более со-родственных душ. «Здесь теперь Н.Я. Данилевский... и он готов по целым дням разговаривать со мной. Он необыкновенно милый и умный человек, но очень далек от настроений мыслей, в которых я нахожусь. *Я с ним* (курсив мой. – С.К.) натуралист и математик» [1, п. 134 от 29 января 1877, с. 307]. О разнице между толстовским и

собственным творчеством Страхов говорит следующее: «Разница между нами та, что вы воодушевлены, работаете мыслью и сердцем, чтобы добыть решение или пояснение высших вопросов, я же, как будто усталый и бессильный, только вечно смотрю на эти вопросы, только беспрестанно обращаюсь к ним своей мыслью, почти не ожидая разрешения» [1, п. 99 от 4 ноября 1875, с. 223].

Вопрос о природе понимания здесь вырастает в проблему *соучастного* мышления. Страхов «опутан» наукой, авторитетом немецкой философии, «одет» в объективность чужих идей, как в истину, он много знает, много читал, он – известный библиофил, имеющий сведения об огромном количестве книжных изданий и справочной литературе. Толстой абсолютно независим в своих пристрастиях и выборе творческого пути. При этом он постоянно пользуется библиографическими услугами Страхова по розыску необходимых ему сведений для работы, и в этом процессе не только Толстой, но и Страхов становятся соучастниками произведения, задуманного художником⁴. Страхов «заменяет» ему архивы, Толстой доверяет его знаниям по многим разделам философии, истории, религиоведения, переводной литературы и т.д.⁵ Высочайшую степень доверительности мы обнаруживаем в полной свободе на правки текста, которую дает Толстой Страхову в редактировании «Войны и мира»: «Посылаю вам, дорогой и многоуважаемый Николай Николаевич, не знаю, исправленный ли, но наверное испачканный и изорванный экземпляр В[ойны] и м[ира] и умоляю вас посмотреть его и помочь мне словом и делом, то есть просмотреть мои поправки и сказать ваше мнение – хорошо ли, дурно ли [если вы найдете, что дурно, даю вам право уничтожить поправку и поправить то, что вам известно и заметно за дурное]» [1, п. 54 от 22 июля 1873, с. 118]. Таких просьб много в переписке, степень доверия так высока, что Толстой без всякой иронии просит помочь вычитать статьи или художественные произведения с карандашом, и «разумеется, *все*, что вы сделаете, я буду доволен; даже, если сожжете статью или ничего не сделаете», а далее идет важнейшее признание: «чем ближе приближается время свиданья с вами, тем более радуюсь и ожидаю, *как важного для меня и моего писанья* (курсив мой. – С.К.), которое есть и которое будет» [1, п. 73 от 19–20 июня 1874, с. 168]. Толстой, который упорно выказывал свою неприязнь к критике, с легкостью сжигал, не читая, многочисленные фельетоны или заметки о себе, жадно внимал страховским замечаниям и суждениям о своих писаниях, и казалось, что без его взгляда не мог воспринимать свои труды во всей полноте содеянного: «Боюсь и не люблю критик и еще больше похвал, но не ваших. Они приводят меня в восторг и поддерживают силы в работе» [1, п. 146 от 21–22 апреля 1877, с. 331]. В контексте раз-

мышлений о специфической страховской способности к пониманию следует добавить к уже указанным чертам немаловажную характеристику душевной способности со-чувствовать и со-переживать Другому, не наждаком иронии или критикой эрудита разрушая чужую позицию или зародыши мыслей-идей, но подобно «душистому мягкому мылу»⁶ очищая, обрабатывая еще недодуманные мысли до рафинированности/чистоты высказываемого-понимаемого. «Работа моя состоит в том, чтобы высказать свои мысли, заставив их полюбить, всем: когда же я с вами, я знаю, что вы любите мои мысли и высказывать мне их легко кое-как намеком, и я порчу свою работу. А удержаться не могу, потому что мне ваше сочувствие дорого», – пишет Толстой [2, п. 226 от 1–2 мая 1879, с. 514].

С другой стороны, Толстой настоятельно ищет в Страхове такого же творца, каким был сам. И он зовет друга вперед, и этот зов равен призыву к *самостоятельному* творчеству, той научной смелости, которой у последнего никогда не было. «Приходит время (и оно для вас уже пришло с тех пор, как я вас узнал), что дороже всего согласие с собой. Ежели вы установите, откинув само все людское притворство знания, из которого злейшее – наука, это согласие с самим собой, вы будете знать дорогу. И я удивляюсь, что вы может не знать ее» [1, п. 186 от 8 апреля 1878, с. 423]. Его напористость наталкивается на вечную самокритику и неуверенность Страхова в своих творческих возможностях: «Вы ждали от меня чего-то. Вы думали, что эти зачатки мыслей и стремлений разовьются и куда-то двинутся, и ничего не дождались. Это верно, я ничего Вам не принес и ни в чем не пособил; я все тот же колеблющийся, отрицательный, неспособный к твердой вере и сильному увлечению какой-нибудь мыслью. Да, я таков. С недоумением перебираю я всякие взгляды людей, древние и новые, с упорным вниманием ищу, на чем бы можно остановиться, и не нахожу» [1, п. 188 от 11 апреля 1878, с. 428]. Толстой чувствовал, что у Страхова есть талант и предрасположенность к оригинальному мышлению (склонность к философии), но увлечение наукой (естествознанием) и критикой, пути общепринятого (чужие взгляды), многознание и вечная оглядка на других, на авторитеты (черта критиков, для которых ориентация на общественное мнение – важнейшая) мешают свободе самовыражения. Их творческие пути различны, хотя внутренне они очень близки друг другу.

Творчество, таким образом, является базовым основанием для делания жизни, а жизнь со всеми ее перипетиями и течением – основанием для творчества (отсюда ясен призыв рассказать о себе, неоднократно высказываемый в переписке Толстым Страхову). Страхов же знает в себе не только неспособность писать без оглядки на чужое – авторите-

ты, но и неспособность жить без оглядки. «Так что все время я не жил, а только принимал жизнь, как она приходила, старался с наименьшими издержками сил удовлетворить ее требованиям и, сколько можно, уйти от ее невзгод и неудобств. За это, как Вы знаете, я наказан вполне. У меня нет ни семьи, ни имущества, ни положения, ни кружка – ничего нет, никаких связей, которые бы соединяли меня с жизнью. И сверх того, или, пожалуй, вследствие того, я не знаю, что мне думать» [1, п. 190 от 25 апреля 1878, с. 432–433].

По сути, в этих диалогах поставлен вопрос о природе жизнетворчества, задолго до появления этого понятия в размышлениях А. Белого. Исповедальные слова Страхова – это еще и попытка натолкнуть самого Толстого на понимание его, Страхова, натуры и его своеобразного места в культуре, «нетворческого творчества». Ведь отсутствие «живой жизни» и привело последнего к поиску ее смыслов в искусстве; литература, а также чужая жизнь (например, того же Толстого) стали важнейшими основаниями его личностного бытия. И не эти ли факторы и обусловили его уникальную способность к пониманию чужого? Собеседник требовал от него оригинальности и научной независимости, но упустил связь тех его качеств, на которые сетовал, с главным его талантом – талантом к пониманию.

Страхов же под творчеством понимает такую способность эмоционального воздействия слова или мысли на автора и читателя (другого), которая и делает мышление со-участным или со-бытийным. Со-участное мышление как общее в «обороте мыслей» можно найти в совершенно разных сферах: научной, художественной, богословской или сугубо философской, что указывает на общность творческой природы мышления художника и ученого.

На примере переписки видно, что те, кого мы привыкли относить к «классикам», «монологистам» (М. Бахтин), создают в ходе диалога уникальный тип целостности художественно-философского мышления. В данном случае мы наблюдаем тот же процесс, что и в собственно искусстве, «когда обратимость «корней и кроны», «до...» и «после...» означает в искусстве особый тип целостности, «системности» искусства, как полифонического феномена»⁷.

Примечания

⁷ Розанов В.В. Литературные изгнанники. Воспоминания. Письма. М.: Аграф, 2000. С. 13, 17.

² Здесь и далее ссылки даны по изданию: Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 1–2. Государственный музей им. Л.Н. Толстого. Оттава, 2003. Указываются номер тома, номер письма, дата и номер страницы.

³ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Искусство, 1986. С. 482.

⁴ В переписке приводится письмо С.А. Толстой к Т.А. Кузминской: «Анну Каренину» *мы пишем* (курсив мой. – С.К.) наконец-то по-настоящему, т.е. не прерываясь. Левочка, оживленный и сосредоточенный, каждый день прибавляет по главе, я усиленно переписываю...» [сноска в письме 129 от 5–6 декабря 1876 года, с. 297]. «Мы пишем» – вовсе не оговорка, а вполне осознаваемый Софьей Андреевной факт их со-творческой и со-участной деятельности.

⁵ Примером подобного рода сотрудничества может служить переписка (от 18–19 января 1879 года – просьбы Толстого к Страхову по работе в архивах) и изыскания Страхова в Государственном архиве, Архиве исторического общества, в Сенатском архиве, в Синодском архиве и т.д. Подр. об этом письма Страхова от 23 января 1879, начала февраля 1879, 15 февраля 1879, 11 марта 1879 года [2, с. 492–505].

⁶ Образ мыла придуман великим русским поэтом-мыслителем А.А. Фетом: «Я открыл в Вас кусок круглого душистого мыла, которое не способно никому резать руки и своим мягким прикосновением только способствует растворению внешней грязи, нисколько не принимая ее в себя и оставаясь все тем же круглым и душистым, плотным телом» (из Письма Фета к Страхову, ноябрь 1877). Цит. по: Полное собрание переписки. С. 384.

⁷ Библия В.С. От наукоучения к логике культуры. М.: Политиздат, 1989. С. 283.

Категория смерти у Толстого и Хайдеггера

Так называемая «проблема смерти», как она представляется обыденному сознанию, складывается из двух составляющих ее неизвестностей. Во-первых, это неизвестность *хронологическая*. Неотрицаемая неизбежность будущего события собственной смерти всегда соседствует с загадкой его точных временных координат. Во-вторых, это неизвестность *смысловая*. Событие смерти предстает непонятым не только в аспекте своего «когда», но главным образом в аспекте своего «зачем» или «почему». Почему должен наступить конец моего существования? В чем моя провинность, предопределившая смертельный исход? Очевидно, что в данном случае указание на эмпирический факт конечности всего живого в мире не может быть адекватным ответом на глубоко личное вопрошание о причине и смысле неизбежного прерывания жизни.

Вопрос о смысле смерти взаимосвязан с вопросом о смысле жизни. Но то, насколько они взаимозависимы и каким именно образом, как раз и предстоит прояснить, обращаясь к двум мыслителям, Льву Толстому и Мартину Хайдеггеру: категория смерти являлась одним из центральных вопросов их размышлений о человеке и его природе. Нас интересует, как оба мыслителя понимают смысл человеческой смертности, значение этого факта для повседневной жизни, в чем состоит *правильное* отношение к своей временной ограниченности и какие практические выводы из этого должны последовать.

Формальной точкой соприкосновения Хайдеггера и Толстого можно считать краткую ссылку на рассказ «Смерть Ивана Ильича» в главном философском труде Хайдеггера «Бытие и время». Хайдеггер отсылает читателя к истории Ивана Ильича для иллюстрации драматического перехода от безличного отношения к смерти как к тому, что иногда случается с окружающими, то есть как к самоочевидной посылке известного силлогизма («все люди смертны»), к переживанию наступающей смерти как непосредственно затрагивающей самые глубокие пласты собственного «я». По словам Хайдеггера, Толстой «изобразил феномен потрясения и провала этого “все люди умирают”»¹. Переход от «все люди умирают» к «я умираю» совершался для Ивана Ильича особенно мучительно. Простейшая логическая операция – выведение частного утверждения из всеобщей посылки оказывается почти непосильной задачей, когда дело касается собственной жизни.

Но известная история Ивана Ильича может служить иллюстрацией и к другим особенностям феномена умирания. По Хайдеггеру, смерть как событие прежде всего уникальна тем, что ее нельзя испытать «за компанию»: *«Никто не может снять с другого его умирание»*². Надвигающаяся смерть обрекает на одиночество – распадаются все связи с миром людей, вещей и интересов. Она исключает всякую солидарность и любое утешение – впервые человек остается наедине с самим собой, и только с самим собой. Хайдеггер называет это «предстоянием себе»³. Уже нет возможности потерять себя в заботах о внешнем и раствориться в безличном море «людей» (*das Man*)⁴. Для Хайдеггера такое радикальное обособление от всего внешнего – это первый шаг на пути к тому, что он называет *подлинным* пониманием своей смертности. Похожим образом Толстой описывает одиночество Ивана Ильича, «полнее которого ни могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле» (26, 108). Но только в этом состоянии абсолютной оставленности, как мы помним, Иван Ильич впервые начинает важный разговор с самим собой – о том, какова была его жизнь и правильно ли он прожил ее – т.е. тот разговор, который для самого Толстого (в «Исповеди») был таким непростым и изматывающим.

Для сравнительного анализа необходимо подробнее охарактеризовать хайдеггеровский подход к проблеме смерти в целом. Начинать с Хайдеггера сравнительно легче, так как, в отличие от Толстого, чьи взгляды на проблему смерти претерпевали существенную эволюцию с возрастом и отрывочно выражены в разных произведениях и дневниковых записях, философия смерти Хайдеггера изложена систематически и наиболее полно только в его раннем труде «Бытие и время» (1927), после чего эта тема потеряла для него актуальность. В последующие пятьдесят лет своей жизни Хайдеггер не скажет ничего нового о смерти, как если бы все, что можно было сказать о ней, было уже высказано в его главной работе.

Первое, что бросается в глаза, – это то, что в «Бытии и времени» смерть человека (*Dasein*) переносится из будущего времени, своего традиционного времяположения, в настоящее. Для Хайдеггера смерть – это всегда присутствующая данность, она есть в каждом мгновении в качестве пока нереализованной, но все же неотвратимой, структурной возможности. Человек живет со смертью бок о бок, вся его жизнь – это всего лишь «бытие-к-смерти» (*«Sein zum Tode»*). Далее Хайдеггер предлагает рассматривать феномен смерти без опоры на знакомые аналогии (смерть как «переход», как «экзамен», как «подведение итогов», как «сон» и т.д.). Начальная точка здесь – признание уникальности феномена смерти и принципиальной ущербности всех попыток понять ее по

сравнению с чем-то уже известным. Подведение смерти под знакомые категории играет, конечно, свою психологическую роль в одомашнивании этого события, устранении страха перед непонятым, но ни в коем случае не приближает к ее пониманию. Прежде всего надо увидеть, что для человеческой экзистенции главным является факт ее временной *ограниченности*, тогда как сам момент «испускания духа» с феноменологической точки зрения никакого значения не имеет. Момент умирания – это тот математический предел, к которому всегда стремится кривая, но которого в реальности никогда не достигает. А ограниченность всегда с нами. В каждом решении, в каждом поступке, в каждом осознанном действии человека просматривается факт его временной ограниченности. Более того, этот факт незаметно, но настойчиво определяет то, как ведет себя человек. Осознание того, что что-то нужно сделать сейчас или скоро, потому что откладывать нельзя, возможно только при подсознательном понимании ограниченности во времени, т.е. в конечном итоге – своей смертности. Именно поэтому Хайдеггер заключает, что предмет исследования, смерть, нужно искать не в будущем времени, а в настоящем. Смерть как ограниченность всегда присутствует здесь и сейчас как обратная сторона жизни⁵.

Смерть у Хайдеггера играет ключевую роль в структуре самой человеческой экзистенции, охарактеризованной им как «забота» (*Sorge*). По словам Лифинцевой, смерть у Хайдеггера «доворшает до целого неизбытнóу «нецелóстность», «недовершенность» чéловеческого сущестóования»⁶. То есть с физической кончиной человек исчерпывает весь спектр своих возможностей и завершает свое бытие-к-смерти. Но Хайдеггер вводит важное нормативное измерение в проблему смерти, когда различает *подлинное* (аутентичное [*eigentlich*]) и *неподлинное* (неаутентичное) отношение к своей смерти, очевидно, подразумевая, что подлинное отношение в некотором смысле предпочтительней. Отношение неподлинное (*uneigentlich*) характеризуется бегством от смерти (или, скорее, от мыслей о смерти), потерей себя в сиюминутных делах и растворении в «людях». Подлинное существование к смерти, с другой стороны, предполагает принятие своей неизбежной ограниченности во времени, сознательный отказ от успокаивающих обманов и решительную открытость страху смерти (существование, «решившееся на страх»). По сути, это призыв к тому, чтобы, не уваливая и не прячась, открытой грудью встретить то, чего нельзя ни избежать, ни преодолеть в борьбе. Отметим также ярко выраженный культ индивидуальности, скрытый в таком описании: проблема смерти решается на атомарном уровне отдельной личности; *другие* могут только отвлечь от главного,

затушевывать ужас (*Angst*) смерти, помешать подлинному восприятию своего бытия-к-смерти.

Но какие практические последствия вытекают из такого подхода? Одно из них лежит на поверхности: когда достигнуто безусловное понимание, что смерть – это не то, что случится *когда-то*, а скорее то, что уже происходит всякую минуту, исчезнет нужда чураться смерти как чего-то страшного и неведомого, т.е., прятаться от нее за занавесом повседневных дел и планов, которые мы с завидным упорством «вклиниваем» между настоящим моментом и будущим событием смерти. Это первый шаг к тому, чтобы принять смерть как свою *собственную* возможность, решиться на подлинное отношение к факту своей смертности. С другой стороны, что «грозит» тем, у кого не достало решимости вырваться из образа жизни и мышления, характерного для безликого большинства (*das Man*), и кто остался за рамками подлинной экзистенции? Хайдеггер дает понять, что разница между двумя категориями людей в конечном итоге не столь велика⁷. Речь, конечно же, не идет о некоем «спасении» или «погибели» в зависимости от правильного или неправильного понимания своей смертности. Здесь нет толстовского пафоса, который характеризует жизнь Ивана Ильича, забывшего о смерти, как «самую ужасную» жизнь. В лучшем случае человек, решившийся на аутентичное отношение к своей конечности во времени, избавлен от обмана, которым утешаются все остальные, он в большей степени открыт истине *Бытия* – главной категории всей хайдеггеровской философии. Но и он в конечном итоге лишен права на надежду на нечто большее, на преодоление смерти в каком бы то ни было смысле.

Чтобы понять отношение к смерти Льва Толстого, недостаточно сослаться на определенную главу в каком-либо его произведении. В этом смысле трудно говорить о цельной, законченной философии смерти у Толстого, мировоззренческие установки которого менялись в течение жизни. Но некоторые этапы развития этого отношения можно и нужно отметить. Андреевский замечает интересную эволюцию в творчестве Толстого – от некоторого поэтизирования смерти в более ранних произведениях (например, смерть, описанная в Севастопольских рассказах, и даже смерть Волконского в «Войне и мире») к куда более мрачным картинам позднего периода, с кульминацией, пожалуй, в наиболее известном художественном произведении о смерти в мировой литературе, повести «Смерть Ивана Ильича». По поводу этой повести Андреевский пишет: «Смерть Ивана Ильича есть уже одна голая болезнь, одно безысходное мучение тела. Это мучение, подобно картинам ада на монастырских воротах, выведено с умыслом и с угрозой перед читателями

для того, чтобы они устраивали свою жизнь в ожидании подобного конца не так мелко и поверхностно, как Иван Ильич»⁸.

Угроза, предупреждение, действительно, явственно чувствуются каждым читателем, и не только в этой повести. Нормативная составляющая проблемы смерти проявляется у Толстого гораздо более навязчиво, чем у Хайдеггера. В рассказе постоянно на заднем плане проскальзывает авторский дидактический рефрен: «Если бы он (Иван Ильич) всегда помнил о смерти, то все в его жизни было бы по-другому; не надо запускать до состояния Ивана Ильича – надо уже сейчас думать о конце». Но необходимо понять, в чем состоит смысл этой угрозы. Что значит для Толстого (и Андреевского) помнить о смерти; что означает в практическом смысле следовать предписанию, начертанному на медальке Ивана Ильича, приобретенной им еще в молодости, – «*Respice finem!*»⁹.

Под готовностью к смерти зачастую понимают спокойное, бесстрастное принятие ее, создание определенного внутреннего настроения, того, что древние называли *ars moriendi*¹⁰. Так, Монтень, следуя духу Сенеки, дает подробную инструкцию, как следует готовиться к смерти, признавая, что такая подготовка, тем не менее, не может избавить от самого события: «Так как от смерти ускользнуть невозможно, ибо она одинаково настигает беглеца, будь он плут или честный человек... давайте научимся встречать ее грудью и вступать с ней в единоборство. Чтобы отнять у нее главный козырь... лишим ее загадочности, присмотримся к ней, приучимся к ней, размышляя о ней чаще, нежели о чем-либо другом. <...> Неизвестно, где поджидает нас смерть; так будем же ожидать ее всюду. Размышлять о смерти – значит размышлять о свободе. Кто научился умирать, тот разучился быть рабом»¹¹.

Хорошо известно, насколько близки были «Опыты» Монтеня Толстому. Здесь Монтень определяет готовность к смерти как ясное осознание, что она может наступить в любой момент, и как внутреннее согласие «отдаться» ей без особых возражений, как только она приблизится. Более того, в этом видится путь к освобождению от некоей зависимости, т.е., надо полагать, к освобождению от пут страха смерти. Цель здесь, таким образом, не преодоление смерти, а преодоление страха перед смертью и, главное, устранение эффекта неожиданности в ее наступлении. По сути, это попытка преодолеть проблему хронологической неизвестности своей смерти путем расширения ее временных координат от настоящего момента до неопределенного будущего. Смерть может настигнуть уже *сейчас*, следовательно, не стоит мучиться вопросом о точном времени ее наступления¹². Устраняет ли такой подход проблему временной неопределенности из проблемы смерти – вопрос спорный; но очевидно, что смысловая составляющая этой проблемы здесь Монтенем

даже не намечена. Вопрос о «почему» и «за что» полностью вытесняется практическими советами по привыканию к мысли о неминуемой кончине. А значит, простое следование совету «помни о смерти» само по себе не приближает к разрешению основной проблемы.

Толстой и Хайдеггер, несмотря на схожесть изначальных посылок, дают очень разные ответы на вопрос, что делать со знанием о собственной смертности. Если допустить определенное обобщение, то можно сказать, что для Толстого правильная реакция заключается прежде всего в жертвенной любви к другим: чем меньше человек занят своими интересами и удовольствиями, чем больше он растворяется в других, тем призрачней смерть. Только так смерть может утратить свою онтологическую субстанциональность. Для Ивана Ильича не стало ни смерти, ни боли («вместо смерти был свет») только после того, как он впервые «пожалел» своего сына и жену, а значит, сумел забыть себя и свои заботы и увидеть мир глазами, чувствами и переживаниями своих близких. Отрицание себя во имя других, по Толстому, это важный шаг на пути преодоления смерти. Физическая смерть все равно приходит для Ивана Ильича, но в этот момент происходит подмена понятий. Условно говоря, «духовная смерть», а именно то состояние, в котором Иван Ильич пребывал задолго до своей болезни, упраздняется, и наступает смерть «физическая» – но она уже не имеет значения. Последние слова Ивана Ильича, «кончена смерть, ее больше нет», очевидно относятся именно к смерти «духовной», которая понимается как длящийся процесс – ведь только протяженное во времени событие может быть *кончено*.

Напомним, что для Хайдеггера, с другой стороны, *аутентичное* отношение к смерти заключается в признании ее теперешней реальности, в отказе от искусственных попыток оградить себя от страха смерти заботой о внутримирнoсущем (включая, надо полагать, и толстовскую заботу о других людях) и в решительном осознании смерти как *своей* исключительной бытийной возможности. Здесь же нужно отметить и принципиальный отказ Хайдеггера вопрошать о смысле смерти помимо ее «жизнесобирающей» роли в посюстороннем бытии человека. Смысловая неизвестность смерти полностью отсутствует в сфере интересов Хайдеггера – но она, конечно же, есть у Толстого. Хайдеггеровский идеал – самостоятельный, свободный человек, смело и решительно принимающий факт смертности, без всякой надежды на его упразднение. Толстовское растворение своей личности в любви к другим для Хайдеггера не более чем уловка, признак отсутствия должного мужества перед экзистенциальным ужасом смерти.

Для Хайдеггера смертность – это оценочно-нейтральная данность, и задача здесь в решительном и осознанном принятии этой данности, ов-

ладевании ею как своей подлинной бытийной возможностью. У Толстого же смерть – это очень часто *несправедливость*; то, что не должно случиться, но почему-то случается. Упрек на лице умершей «маленькой княгини» Болконской¹³ или рассуждения о несправедливости смерти героя рассказа «Записки сумасшедшего»¹⁴ были бы совершенно непонятны для Хайдеггера. Как следствие, вопрос о посмертном существовании человека для Хайдеггера остается однозначно за рамками того, о чем можно рассуждать. Для Толстого посмертное существование – это, по крайней мере, одна из возможностей, даже если такое существование и не предполагает сохранения личностных, индивидуализирующих характеристик человека¹⁵.

Немногие мыслители обладали таким обостренным «чувством смерти» и таким пронизательным взглядом на проблему, как Толстой и Хайдеггер. И все же, несмотря на близость фактических посылок, они во многом приходят к противоположным выводам, особенно в вопросе о правильной реакции человека на знание о своей смертности. Фундаментальное различие мировоззренческих установок Толстого и Хайдеггера, которые привели к столь различным трактовкам проблемы смерти, сводится так или иначе к вопросу о *праве собственности* на жизнь и на все составляющие ее структурные моменты. Трудно не заметить избыточное количество терминов в тексте Хайдеггера, так или иначе отсылающих к понятию полноправного и исключительного *владения*. Смерть характеризуется им как *наиболее своя* возможность, как возможность без-относительная (*unbeziehende*), т.е. неотчуждаемая, непередаваемая другому (опять-таки *самая* своя). Суть подлинного отношения к смерти состоит в *овладении* этой возможностью, в том чтобы вырвать ее из потерянности в «людях»; другими словами, изменить «юридический» статус смерти из нахождения в «общем пользовании» людей в состояние индивидуального обладания. Даже центральная нормативная категория Хайдеггера, «*подлинная (eigentlich) экзистенция*», этимологически восходит к прилагательному *eigen* – «собственный», «личного пользования». Подлинное бытие, таким образом, предполагает полновозрастное вхождение в права на владение своей жизнью и своей смертью.

Ярко выраженный пафос собственности у Хайдеггера резко контрастирует с отношением к жизни, которое мы находим в произведениях и дневниках Толстого. Для Толстого жизнь – это прежде всего то, что необходимо отдать другому, растратить в жертвенном служении людям. Наиболее готов к встрече со смертью человек, более других избавившийся от личных привязанностей и интересов, от жизни *для себя*¹⁶. Толстого часто преследует острое чувство вины – он пользуется теми благами, которых он *не* заслужил, которые по праву ему *не* принадлежат. У

него нет и намека на утверждение своего права собственности на жизнь и на все, что она включает. Напротив, есть призыв отказаться от этой как бы случайно доставшейся ценности, есть понимание необходимости употребить ее на пользу неэгоистических интересов, признать окончательное право на нее за кем-то другим. Жизнь доверена нам, мы всего лишь временно распоряжаемся ей, и забывать об этом – значит узурпировать чужие полномочия. Поэтому если для Хайдеггера «собственническое» отношение к жизни включает в себя и овладение смертью как своей законной принадлежностью и, таким образом, предполагает отношение к смерти как к наиболее реальному, всегда присутствующему в жизни феномену, для Толстого отрицание прав владения на свою жизнь приводит к отрицанию в конечном итоге и значимости смерти. Смерть лишает человека того, что ему никогда и не принадлежало в полной мере. Более того, физическая смерть всего лишь завершает процесс отдавания себя другому, но не является чем-то сущностно иным для рачительно *прожитой* жизни.

Адекватно поставить вопрос о проблеме смерти – значит, по крайней мере, задеть обе ее составляющие – хронологическую и смысловую неизвестности. И здесь к Хайдеггеру можно предъявить обоснованные претензии. Для Хайдеггера вопрос о смерти в обыденном понимании этого феномена – это прежде всего *отложенный* вопрос. Долго и детально описывает Хайдеггер ту роль, которую знание о собственной смертности играет в жизни человека, все последствия этого знания и феноменологическую составляющую самого процесса умирания. Касается он и вопроса о том, как должно воспринимать свою конечность, и что значит «прятаться» от смерти в «людях», скрывать ее от себя за ширмой сиюминутных дел и долгосрочных планов. Но как только Хайдеггер подходит к тому, что, собственно, и является *главной* загадкой смерти (а именно, смысл смерти и страдания вообще, очевидная несправедливость смерти, возможность посмертного существования и т.д.), он неизменно откладывает эту тему на потом – после того как «онтологическая сущность смерти» будет достаточно прояснена. Вот пример типичной реакции на «традиционный» вопрос о возможности потусторонней жизни: «Со смыслом и по праву хотя бы методически надлежно спросить, что будет после смерти, можно только тогда, когда она охвачена в своем полном онтологическом существе»¹⁷. Или еще загадочней: «Вопросы, как и когда смерть «пришла в мир», какой «смысл» она может и должна иметь как зло и страдание в универсуме сущего, необходимо предполагают понимание не только бытийного характера смерти, но онтологии универсума сущего в целом и особенно онтологического прояснения зла и негативности вообще»¹⁸. Иными словами,

прежде чем человек может задаться вопросом о смысле страдания, он должен выработать законченную онтологию «универсума сущего в целом», или, ни много ни мало, философию, охватывающую и объясняющую все то, что существует во вселенной.

Но это «потом» никогда не наступает. То, что Хайдеггер именует «онтологической сущностью смерти», или «бытийным характером смерти», или «онтологией универсума сущего», – все это оказывается неисчерпаемой темой. Хайдеггер заранее огородил себя от опасности остаться один на один с главным вопросом. Таким образом, можно сказать, что решение проблемы смерти в интересующем нас смысле у Хайдеггера даже не намечено – он слишком занят предварительной подготовкой к постановке самого вопроса. Центральное понятие в танатологии Хайдеггера – бытие-к-смерти – на проверку оказывается теоретической конструкцией без практических последствий. Признать, что мы все существуем в условиях временной ограниченности, более того, в условиях постоянно сужающегося временного пространства (и в этом смысле мы бытийствуем *по направлению* к смерти как конечной точке, что окончательно лишает нас всех возможностей выбора), – значит признать более или менее очевидное. Кроме терминологии, здесь мало нового. Еще Монтень заметил за несколько веков до этого: «Непрерывное занятие всей вашей жизни – это взращивать смерть. Пребывая в жизни, вы пребываете в смерти, ибо смерть отстанет от вас не раньше, чем вы покинете жизнь»¹⁹. Вопрос, *почему* мы существуем в таких рамках и в чем высший смысл этого драматического убывания возможностей для жизненного выбора, остается в философии Хайдеггера незадачным.

Читать Толстого в этом смысле приятней: он не прячется от самого важного и трудного за завесой философских конструкций. Отношение к смерти у Толстого куда более искреннее и прямое, чем у Хайдеггера. Если Хайдеггер предпочитает под разными предлогами избегать разговора о смысловой составляющей проблемы смерти, то Толстой готов это обсуждать вполне открыто.

Но несмотря на готовность рассуждать на самые трудные темы и на все интеллектуальные усилия, можно сказать, что вопрос о смерти предстает перед Толстым в конце концов как принципиально *неразрешимый* вопрос; по крайней мере, неразрешимый на уровне рационального познания²⁰. Вспомним это исключительное по воздействию признание бессилия разума перед загадкой смерти в его коротком, почти репортажном описании смерти брата: «Умный, добрый, серьезный человек, он заболел молодым, страдал более года и мучительно умер, не понимая, зачем он жил, и еще менее понимая, зачем он умирает. Никакие теории ничего не могли ответить на эти вопросы ни мне, ни ему во время его медленного и

мучительного умирания» (23, 8). У Толстого есть указание на то, как избежать страха смерти, есть предписание всегда помнить о смерти, по сути, отсылающие к Монтеню и древним мудрецам, есть подробные сцены умирания разных людей и удивительно проницательные описания психологического состояния умирающего. Но вместо разрешения смысловой составляющей проблемы смерти мы находим только откровенное признание своей интеллектуальной недостаточности, чтобы до конца понять, а значит, и оправдать существующий миропорядок.

Отрицание реальности смерти, свойственное позднему Толстому, – это производное от осознания неразрешимости проблемы с помощью разума. В этой связи показательно воспоминание Ивана Бунина о его прогулке с Толстым за несколько лет до кончины писателя: «Мы бежали наискось по снежному Девичьему Полю, он [Толстой] прыгал через канавы, так что я едва поспевал за ним, и опять говорил – отрывисто, строго, резко: ‘Смерти нету! Смерти нету!’»²¹. Отрицание смерти, сведение ее к иллюзии, видится в этом контексте как победа над ней, как искомое преодоление силы смерти. Правда, это совсем не то отрицание смерти, которое было у богатой дамы в рассказе «Три смерти» или у Ивана Ильича в самом начале его болезни. Самообман смертельно больной дамы, слепо верящей, что поездка в Италию ее исцелит, или вера Ивана Ильича в силу медицины в начале своего недуга – это бесплодная попытка скрыть от себя свое самое важное человеческое качество – смертность. Это как раз то, что Хайдеггер охарактеризовал бы как неподлинное, ложное отношение к своей смерти и с чем несомненно согласился бы и русский писатель. Отрицание смерти у позднего Толстого – это нечто иное: оно происходит из особо остро ощущаемой *реальности* кончины, с одной стороны, и невозможности объяснить или понять эту реальность, несмотря на все усилия, – с другой. И чтобы иметь право сказать это толстовское «Смерти нету!», нужно прежде пройти через искушение дать слишком легкий ответ на вопрос о смерти, через соблазн простых решений, попыток одомашнить и заговорить то предстоящее каждому событие, которое, по убеждению Толстого, для человека «значительнее всего в мире» (23, 11).

Примечания

¹ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 254.

² Там же. С. 240.

³ «Со смертью присутствие стоит перед собой в его *самой своей* способности быть [...] Так, предстоя себе, все связи с другим присутствием в нем распались» (Там же. С. 250).

⁴ Das Man – безличное большинство, в котором растворяется индивидуальность. Важная категория в философии Хайдеггера.

⁵ Строгое разделение между экзистенциально важным бытием-к-смерти и экзистенциально несущественным биологическим событием «летального исхода» позволяет Хайдеггеру устранить от многих традиционных вопросов, и прежде всего от вопроса о смысловой составляющей проблемы смерти: «Вне области экзистенциального анализа смерти стоит то, что могло бы подлежать разбору под титулом «метафизика смерти». Вопросы, как и когда смерть «пришла в мир», какой «смысл» она может и должна иметь как зло и страдание в универсуме сущего, необходимо предполагают понимание не только бытийного характера смерти, но онтологии универсума сущего в целом, и особенно онтологического прояснения зла и негативности вообще» (Хайдеггер М. Бытие и время. С. 248).

⁶ Лифинцева Т.П. Бульман и Тиллих: «демифилогизация» и рецепция идей Хайдеггера // Вопросы философии. 2009. № 5. С. 174.

⁷ Разделение людей на две категории здесь достаточно условно. Любой человек хоть изредка оказывается перед лицом своей ограниченности и сталкивается с ужасом смерти, переживает необъяснимый страх (*Angst*) перед пустотой впереди, тем самым открываясь возможности подлинного восприятия. С другой стороны, никто не находится в аутентичном отношении к своей смерти постоянно. Но это, хоть редко, но случаемое осознание своей смертности выводит жизни человека за рамки чистой биологии, и делает возможной биографию (историю).

⁸ Андреевский С.А. Из мыслей о Льве Толстом // Литературные очерки. 1913. С. 221.

⁹ «Предвидь конец» (лат.).

¹⁰ Искусство умирать (лат.).

¹¹ Монтень М. Опыты. Книга первая. М., 1958. С. 108–109.

¹² Отметим разницу между отношением к смерти как к тому, что *может* наступить уже через секунду (но все же еще *не* наступило), и хайдеггеровской установкой на смерть как на то, что *уже* происходит в каждый момент.

¹³ «Я вас всех любила и никому дурного не делала, и что вы со мной сделали? Ах, что и за что вы это со мной сделали?» (10, 41). По замечанию Бунина, описание смерти княгини – это «предел человеческой печали и нежности к безвинным жертвам смерти» (Бунин И.А. Освобождение Толстого // Собрание сочинений: В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 150).

¹⁴ «Смерть придет, она – вот она, а ее не должно быть... Я не боялся, а видел, чувствовал, что смерть наступает, а вместе с тем чувствовал, что ее не должно быть. Все существо мое чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть. И это внутреннее раздиранье было ужасное... Ничего нет в жизни, есть только смерть, а ее не должно быть» (26, 469).

¹⁵ Взгляды Толстого на посмертное существование души человека более близки буддистскому учению о слиянии индивидуальной личности после уничтожения тела с безличным Бытием, Мировым Духом, Абсолютной Реальностью и т.п. Нет достаточных оснований приписывать Толстому веру в бессмертие личностной души в его традиционном, христианском понимании.

¹⁶ Логическим продолжением здесь выступает близкое Толстому учение о полном растворении в безличном Абсолюте уже после смерти.

¹⁷ Хайдеггер М. Бытие и время. С. 247–248.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Монтень М. Указ. соч. С. 117.

²⁰ «Все отвлеченные вопросы о назначении человека, о будущей жизни, о бессмертии души уже представлялись мне; и детский слабый ум мой со всем жаром неопытности старался уяснить те вопросы, предложение которых составляет высшую ступень, до которой может достигнуть ум человека, *но разрешение которых не дано ему...*» (цит. по: Бунин И.А. Освобождение Толстого. С. 140).

²¹ Цит. по: Бунин И.А. Освобождение Толстого. С. 61.

Ю.В. Прокопчук

**Лев Толстой и индийская религиозно-философская мысль:
точки соприкосновения**

Философская, культурная, религиозная традиция индусов всегда привлекала внимание Толстого¹. О связи писателя с восточной религиозно-философской мыслью написано немало. Хорошо освещены история знакомства Толстого с памятниками индийской культуры, изучение Толстым отдельных школ и направлений индийской философии, включение мыслей и афоризмов индийских философов в толстовские сборники мыслей последних лет, переписка и контакты Толстого с деятелями индийской культуры². Имена Толстого и Ганди, Толстого и Тагора, Толстого и Вивекананды очень часто упоминают рядом, говоря о неразрывной связи русской и индийской культур. Между тем природа «взаимоотношений» Толстого и индийских мыслителей заслуживает более серьезного рассмотрения. Мировоззрение Толстого сформировалось в основном под влиянием христианской традиции; с индийскими памятниками он начал основательно знакомиться уже после Евангелия, поэтому говорить об определяющем влиянии индийской философской традиции не приходится. Со своими выдающимися современниками – неоведантистами Рамакришной и Вивеканандой – Толстой даже не общался, хотя в их мировоззрении немало положений, близких взглядам русского мыслителя. Ганди – еще один младший современник Толстого – открыто признавал яснополянца своим учителем, гуру, при этом, что интересно, многие черты мировоззрения сторонника ахимсы имели общие моменты как с толстовской проповедью, так и с индийскими священными писаниями – Ведами, Упанишадами. Вероятно, у толстовской религиозной философии и индийской религиозно-философской мысли немало созвучий, типологического сходства, которое не является следствием прямого заимствования отдельных идей и путей к решению философских проблем. Выявить основные особенности этих созвучий и призвана данная работа, цель которой – исследовать точки соприкосновения общеполитических подходов Толстого и представителей индийской мысли к разрешению важнейших религиозных и нравственных проблем³.

Известно, что философия «называется в индийской литературе *даршана*, т.е. «видение истины». Каждая индийская философская школа своеобразно подходит к проблеме непосредственного осознания истины (*маттва-даршана*)»⁴. Это представление очень близко и толстовскому

подходу, ибо писатель всегда, всю свою жизнь воспринимал религиозно-философские поиски через призму стремления к высшей истине. Об этом он писал, например, в «Ответе Синоду»: «Я начал с того, что полюбил свою православную веру более своего спокойствия, потом полюбил христианство более своей церкви, теперь же люблю истину более всего на свете. И до сих пор истина совпадает для меня с христианством, как я его понимаю» (34, 253). Характерно, что последователь Толстого М.К. Ганди также придавал определяющее значение поиску истины, выдвинув термин «сатьяграха» – упорство в истине, независимо от внешних обстоятельств.

Другая особенность индийской философии, сближающая ее с толстовской, – это тесная связь философствования с жизнью, с образом жизни и насущными потребностями человека⁵. Представление о философии как об отвлеченной, далекой от реальной жизни, от поисков смысла человеческого существования дисциплине было абсолютно чуждо Толстому. Такой же подход был и у многих индийских философов, объяснявших «в начале своего произведения, в какой мере оно послужит конечным целям человека»⁶. Толстовские философские произведения – практически все – были подчинены именно этим целям.

Для толстовского мировосприятия характерно противопоставление материи и духа, особое внимание к духовным, метафизическим вопросам. Как и большинство школ индийской философии, Толстой признавал основополагающим именно духовное начало. Материальный мир и человеческое тело Толстым и индусами рассматриваются как нечто вторичное по отношению к миру духовному⁷. Однако в толстовских произведениях, как и во многих философских трудах индусов, акцент делается не на загробном, потустороннем мире, о котором мы не можем знать, а на человеческом существовании здесь и сейчас. Освобождение (от греха, от материальной зависимости и пр.) и достижение духовной свободы, как считали многие школы индийской философии (джайнисты, буддисты, последователи школ санкхья, адвайта-ведантистов), вполне возможно в земной жизни. Эту мысль разделял и Лев Толстой.

Толстовские поиски, как и в большинстве школ индийской философии, имеют основой религию. Важнейшим для толстовского мировоззрения было понимание человека как личности, посланной в мир исполнять Божье дело. Корни данного представления имеются не только в христианстве, но и в индуизме, где человек также воспринимается как слуга Бога, исполняющий его волю. Подобные представления неоднократно получали отражение в творчестве писателя. Можно упомянуть рассказ «Хозяин и работник» (29, 3–46), основная идея которого, выраженная иносказательно, – подчинение работника (человека) Хозяину (Богу), волю которого он был послан исполнять в этот мир.

Известно, что индуисты условно делят жизнь человека на 4 периода (брахмачария, грихастха, ванапрастха, саньяса); последняя ступень – саньяса – монашеская, связанная с оставлением мирских дел, уходом от мира. Д. Бурба в своей монографии попытался сравнить образ жизни Толстого с содержанием этих стадий⁸. Очевидно, что первые три периода – стадия жизни неженатого ученика (брахмачария), семьянина (грихастха) и отошедшего от дел (ванапрастха) – в большей или меньшей степени в жизни Толстого присутствовали. В последние годы жизни писатель очень сильно интересовался темой монашества, ухода от мира, что получило отражение в его художественных произведениях («Посмертные записки старца Федора Кузмича» (36, 59–74). Уход Толстого из дома незадолго до смерти трактовался по-разному, но факт остается фактом: Толстой ушел, чтобы в корне изменить свою жизнь, ушел от славы, известности и богатства, чтобы посвятить себя служению Богу, примерно так, как уходят из дома в конце жизни некоторые индусы. Собственно, весь последний период жизни писателя, с нашей точки зрения, был этим самым «уходом из мира», осуществлявшимся постепенно. Заслуживает внимания концепция И.А. Бунина, который в своей книге трактует уход из дома и смерть писателя как окончательный этап освобождения от мира, что близко идеям восточной философии⁹.

Для Толстого, как и для многих индусов, было характерно представление о том, что Бог – не внешняя сила, что он находится внутри человека. Как и индийские философы, Толстой видел и понимал связь теологии и этики, разделял представления о возможности познать Бога, только двигаясь по пути самосовершенствования, писал о неразрывной связи человека и Бога. Исследователи обращали внимание на то, что о мыслителях – основателях ортодоксальных систем индийской философии – известно очень мало биографических подробностей (в отличие, допустим, от живших примерно в то же время древнегреческих философов, о которых написаны монографии)¹⁰. Очевидно, что индийская мудрость менее личностна, чем западная, представлена не столько откровениями отдельных личностей, сколько религиозной традицией, имеющей божественное происхождение. Внимание Л.Н. Толстого привлекли слова Рамакришны: «Когда дождевая вода течет по желобам, то нам кажется, что она вытекает из них. Но ведь вода падает с неба. То же и с поучениями святых и мудрецов: нам кажется, что поучения идут от людей, а они идут от Бога и только проходят через людей» (40, 364). Этот принцип очень важен для индийской религиозной философии. Такое представление о религиозной истине было характерно и для Л.Н. Толстого, согласно которому Иисус Христос, Будда, Кришна и др. были всего лишь проводниками истинного учения.

Как и многие индийские мыслители, Толстой не был узким религиозным фанатиком, осознавал единство религиозной истины, выраженной мыслителями разных эпох и направлений. В этом вопросе его взгляды были весьма близки неоведантизму. Рамакришна, видный представитель этого течения, как и Толстой, полагал, что существует одна истинная религия, к уяснению заповедей которой должно приблизиться человечество, и что многие святые, мудрецы, проповедовавшие равенство людей, любовь к ближнему, именно для этого посланы Богом в мир. Если сравнить этот аспект мировоззрения со взглядами Ганди, то выяснится, что сторонник ахимсы также подчеркивал единство религиозной истины, выраженной мыслителями и философами разных эпох. В 1928 году он говорил: «На основании долгих размышлений и опыта я пришел к выводу, что: 1) всякая религия истинна; 2) всякая религия включает в себе некоторые заблуждения. Все религии почти так же дороги мне, как мой индуизм. Я отношусь к другим верам с таким же благоговением, как к своей собственной»¹¹.

Как и Толстой, Рамакришна не придавал большого значения внешним атрибутам религии, полагая, что дух священных писаний важнее буквы и что внутреннее духовное развитие намного важнее пения мантр или чтения молитв: «Пока человек поет, кричит, говорит: «О Господи, Господи!», знай, что он не нашел Господа; тот, кто нашел его, молчит» (43, 248). Придерживаясь индуистской религиозной традиции и даже будучи священником, Рамакришна, тем не менее, предлагал упростить обрядность.

Верования индусов неизменно вызывали интерес Толстого, изучавшего буддизм и разные направления индуизма, в частности брахманизм (иногда Толстой употреблял термин «религия браминов»). Для индийской традиции были характерны разные концепции – от строго теистических, присущих многим направлениям традиционного индуизма, до имперсональных (некоторые направления веданты) и атеистических (чарвака-локаята). Метафизика яснополянского мыслителя довольно сложна, но тяготел Толстой, как нам представляется, к имперсональным представлениям¹². Понимание Толстым Бога как безличного духовного начала и человеческой души как частицы Бога, однородной с ним¹³, имеют аналоги с брахманом и атманом индийской религиозно-философской традиции. Эту мысль можно проиллюстрировать сравнением метафизических взглядов Толстого и Рамакришны. Толстой полагал, что душа человеческая есть частица Бога и цель жизни человека – стремиться к соединению с Богом. По Рамакришне, цель жизни человека – слиться душой с брахмой, духовной субстанцией, которая является первоосновой мира. Оба мыслителя полагали, что осознание божеского

начала, которое есть в каждом человеке, стремление следовать этому началу – единственный истинный «путь жизни», обретение которого делает человека счастливым¹⁴. Толстой включил в свои сборники мыслей многие изречения Рамакришны: «Лепестки цветов опадают, когда плод начинает расти. Так отпадут от тебя твои слабости, когда начнет расти в тебе сознание Бога» (42, 153). «Как свеча не может гореть без огня, так человек не может жить без духовной силы. Дух живет во всех людях, но не все люди знают это. Радостна жизнь того, кто знает это, и несчастна жизнь того, кто не знает этого» (45, 33).

Отрицание Толстым Бога-личности сближает религиозную концепцию яснополянского мыслителя с буддизмом и джайнизмом. Как известно, эти религии, отрицающие личность Бога, признают духовный авторитет религиозных деятелей, учителей. Похожим был и толстовский подход: в целом ряде своих работ последнего периода творчества он перечислял личностей, указывавших человечеству истинный путь (Будда, Лао-цзы, Сократ, Эпиктет и др.).

Характерен был для яснополянского мыслителя и близкий буддизму агностицизм в метафизических вопросах. Как и Будда, Толстой не пытался создать законченную метафизическую концепцию, отказываясь давать окончательные ответы на вопросы о том, что нас ждет после смерти, бессмертна ли душа и пр. Как и многие индийские мудрецы, он считал, что духовный опыт индивидуален. Эта мысль получила отражение, в частности, в толстовской сказке «Царь и слоны» (21, 280–281), заимствованной из индийских источников¹⁵. Представление о невозможности выразить и передать сокровенное знание получило отражение в другой притче, помещенной в «Азбуке», – «Слепой и молоко» (21, 208–209).

По вопросу о существовании души после смерти тела Толстой, сохраняя в общем и целом агностический взгляд, предпочитал говорить о двух возможных вариантах: соединение души с Богом (аналог соединения атмана с брахманом) или продолжение существования в другом теле (аналог реинкарнации) (45, 465). Это свидетельствует о том, что писатель ближе отнюдь не к представлению об уникальности человеческой личности, которое характерно для целого ряда религий (ислам, христианство, иудаизм), а к реинкарнации, которую исповедуют индуисты и буддисты; ее Толстой считал более логичной. С учением о переселении душ Толстой был хорошо знаком, о нем упоминают многие герои художественных произведений писателя (Николенька Иртенъев в трилогии, Наташа и Соня в «Войне и мире», Долли Облонская в «Анне Карениной»). Реинкарнация подчеркивает связь человека со всем живым на земле и, как следствие, недопустимость греха, насилия по отношению к ближнему.

Для Толстого, как и для многих индийских мыслителей, характерно особое внимание к нравственным ценностям, вера в существующий в мире нравственный закон, которому должны подчиняться все люди; представление о том, что моральная основа неразрывно связана с религиозной верой. Идея наказания, воздаяния, взаимозависимости человеческих поступков в религиозных системах получила различное воплощение и разрешение. Для яснополянского мыслителя было характерно неприятие христианской концепции первородного греха, грехопадения человека, представления о возможности искупления грехов.

В индийской традиции моральный закон связан с понятием кармы. Толстой с симпатией относился к этой идее. В предисловии к рассказу «Карма» (31, 47–56) он писал: «Карма есть буддийское верование, состоящее в том, что не только склад характера каждого человека, но и вся судьба в этой жизни есть следствие его поступков в предшествующей жизни и что добро или зло нашей будущей жизни точно так же будет зависеть от тех наших усилий избежать зла и совершения добра, которые мы сделали в этой» (31, 47).

В творчестве Толстого есть и другие произведения, иллюстрирующие идею кармы. В «Фальшивом купоне» (36, 5–53), не имеющем ничего общего с индуизмом, закон кармы не упоминается, однако лежит, как нам представляется, в основе практически всех поступков героев. Толстой показывает, как изначально добрый человек, поддаваясь соблазнам злобы, зависти, ненависти и пр., совершает греховные поступки, не только все глубже и глубже втягиваясь в омут зла и насилия, нанося вред своей душе, но и распространяя невольно вокруг себя то зло и насилие, которым он заражен (т.е., согласно индуистским представлениям, вырабатывает плохую карму). Наоборот, живя по-Божьи, делая добро, не сопротивляясь злу насилием, личность способствует распространению любви (т.е. вырабатывает хорошую карму).

В индийской традиции есть пять обетов (усилий), которых стараются придерживаться последователи большинства философских направлений — джайнисты, буддисты, представители многих ортодоксальных школ. Это принципы ненасилия (ахимса), правдивости (сатья), отказа от воровства (астея), воздержанной жизни (брахмачарья), нестяжательства (апариграха). В ненасильственной философии Толстого также имеются нравственные правила, заповеди, которым необходимо следовать, чтобы вести праведную жизнь и не грешить. Толстой попытался выделить эти заповеди уже в первых своих религиозно-философских произведениях (см. «Соединение и перевод четырех Евангелий» и «В чем моя вера?»). Как считал писатель, суть учения Христа можно выразить в нескольких нравственных правилах: «не сердись, не блуди, не клянись, не противь-

ся злу злом, не войей» (24, 218–254). Эти отрицательные правила отражают те соблазны, которые препятствуют духовной жизни, любви, братскому единению людей. Первый соблазн – «вражда с людьми, мой гнев на них» (23, 455). Гневающийся на своего ближнего отторгает себя не только от одного человека, но и от всего человечества. Второй соблазн – «блудная похоть, т.е. похоть к другой женщине, а не к той, с которой я сошелся» (23, 456). Впоследствии Толстой придет к выводу, что идеалом во взаимоотношениях между полами является полное целомудрие, а половая связь есть отступление от идеала. Третий соблазн – «соблазн клятвы». Тот, кто клянется, т.е. заранее обещает что-либо выполнять, оказывается связанным взятыми на себя обязательствами и не сможет тем самым исполнить Божью волю. Четвертый соблазн – «противление злу насилием других людей» (23, 459). Соппротивление злу приводит только к увеличению зла, и только отказ от насилия может привести к исчезновению зла. И пятый соблазн – «разделение, которое мы делаем между своими и чужими народами» (23, 460). Именно оно приводит к войнам, к стремлению насильственным путем разрешить конфликты между народами.

Преодоление многих соблазнов связано с идеей ненасилия и осознанием единства людей. Эти представления часто получали отражение в толстовском творчестве, в том числе в произведениях, связанных с восточной философией. Обращают на себя внимание рассказ «Это ты» (34, 138–140), сюжет которого Толстой взял из теософского журнала, и похожий на него «Ассирийский царь Ассархадон» (34, 126–130), иллюстрирующие известное изречение Упанишад «тат твам аси» («ты есть это») – идею духовного родства душ и, как следствие, невозможность применения насилия по отношению к живому существу. Для этих произведений характерен именно восточный подход к идее ненасилия – подход через осознание единства всех живых существ, который был весьма близок Толстому.

Второй соблазн, отмеченный Толстым, связан с индуистским принципом брахмачарья. Толстовские и индийские представления о взаимоотношениях между полами имеют немало общего. В традиционном индуизме, как и в толстовстве, есть идеал целомудрия, который предполагает воздержание от потворства страстям, от чувственных наслаждений. Это связано с представлениями о том, что истинная жизнь человека – в духе, а телесная природа часто уводит в сторону от правильного пути¹⁶. Толстовские произведения последних двадцати с лишним лет жизни также отмечены проповедью целомудрия и аскетизма в половой сфере¹⁷.

Основное отличие толстовских формулировок от индусских – в антигосударственной направленности. Это объясняется тем, что идея не-

возможности примирения нравственных принципов с существующими несправедливыми общественными порядками и государственным насилием была господствующей в толстовских произведениях периода духовного перелома.

Как известно, в толстовском творчестве критика сословного строя, феодально-крепостнических пережитков занимает значительное место. Неприятие социальной несправедливости, искусственно созданных перегородок между людьми было характерно и для многих индийских мыслителей – Рамакришны, Вивекананды, Ганди и др. Они выступали против кастового неравенства, считая, что все люди – братья.

Можно провести немало параллелей между нравственными взглядами Толстого и моралью индусов. Внимание писателя не случайно привлекали индуистские и буддийские священные писания. Особенно близки были Толстому фрагменты, которые по смыслу перекликались с евангельскими. Вот, например, как освещалась в ведических писаниях тема богатства: «Наживи себе то богатство, которого воры не могут похищать, на которое тираны не смеют посягать, которое и по смерти за тобою останется, никогда не убавляется и не тлеет»¹⁸. Здесь очевидна перекличка с евангельской проповедью Иисуса Христа: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут, ибо где сокровище ваше, там и сердце будет ваше» (Мф. 6:19–21).

Немало общего имеют этика Толстого и буддистов. Непротивление злу насилием, борьба с грехами и соблазнами, вегетарианство, отказ от одурманивающих веществ, аскетизм, радикальное отрицание всего зла окружающего мира, войн и жестокости правителей, признание братства и равенства всех людей (независимо от происхождения, национальности и пр.) и даже всех живых существ – это и многое другое имеется как в буддизме, так и в толстовстве¹⁹.

В буддийских текстах много изречений, созвучных толстовской ненасильственной теории²⁰. Толстой был хорошо знаком с буддийскими религиозными памятниками – «Дхаммападой», буддийскими суттами, в частности «Суттой-Нипатой», из которых заимствовал немало мыслей для своих сборников. Некоторые из них созвучны проповеди Иисуса Христа, столь близкой Толстому²¹.

Ненасилие, отрицание насилия для достижения политических и иных целей сближает Толстого и Ганди. Непротивление злу насилием Толстого и ахимса Ганди внешне похожи, хотя Толстой призывал к более последовательному соблюдению этого принципа (ибо Ганди не был, например, противником государства и армии как таковых). Как и Тол-

стой, Ганди распространял ахимсу и на отношения с животными. Толстой и Ганди были вегетарианцами, правда, один с рождения (впоследствии Ганди уже сознательно придерживался вегетарианства), а другой примерно с 60 лет.

Для традиции индийской мысли характерна тесная связь ненасилия с вегетарианством. В отличие от европейцев, для которых вегетарианство очень часто было связано со здоровым образом жизни, у индусов оно всегда было тесно переплетено именно с религиозными представлениями. Такое религиозно-этическое вегетарианство было характерно и для толстовского подхода.

Имеют общие моменты рационалистическое мировосприятие Толстого и рационализм индусов. Исследователь индийской философии С. Радхакришнан, подчеркивая «рационалистический характер религии в Индии», писал: «Религия в Индии не отличается догматизмом. Она является рациональным синтезом, который по мере развития философии продолжает вбирать в себя новые представления»²². Известно, что внимание Толстого привлек следующий отрывок из Вед, который он переписал в свой дневник: «Все образовано разумом. Мир есть глаза разума, и разум его основа. Разум есть единое сущее. Человек, отдаваясь разуму и служению ему, спускается из этого мира явлений в мир блаженный и свободный и становится бессмертным» (49, 63). Легко догадаться, почему внимание писателя привлекли именно эти слова. Дело в том, что они удивительно похожи на толстовский перевод начала евангелия от Иоанна: «Началом всего стало разумение жизни. И разумение жизни стало за Бога. И разумение-то жизни стало Бог. Оно стало началом всего за Бога» (24, 25). Толстовский перевод с древнегреческого слова логос («разумение») оказался вполне созвучен Ведам.

Очевидно, что индийская философия внутренне близка толстовскому мировосприятию. Различия толстовских взглядов и индийской религиозно-философской традиции касаются в основном элементов религиозной практики. Мистический путь воссоединения с Богом, столь характерный для восточной традиции, системы психотехнических упражнений (йога, медитация) были абсолютно чужды Толстому, выросшему в христианской стране. Например, медитации он предпочитал молитву. Однако смысл медитации и толстовской молитвы был один и тот же — стремление утвердиться в правильности выбранного пути, отрешиться от соблазнов, уводящих от него в сторону.

Таким образом, религиозно-философские, этические и метафизические взгляды мыслителя во многом типологически близки философским системам индусов. Сам по себе образ жизни человека, концепция человека, созданная в толстовских произведениях, близка,

как показывает исследование, не столько европейским, сколько восточным представлениям.

В последние годы жизни Толстой глубже изучил отдельные направления индийской философской мысли. В частности, его внимание привлекла веданта. После прочтения одной из работ Толстой записал в дневнике: «Вечер читал книги об индусской вере. Одна превосходная книга о смысле жизни – Атман. Люби в себе не *себя*, а атман, т.е. дух беспредельный, и будешь любить все, и будешь жить духом, свободно, блаженно. Как я счастлив, что не рассуждением, а всей душой, главное, опытом начинаю понимать, испытывать, чувствовать это» (57, 166). Именно эта мысль являлась краеугольным камнем толстовского учения последних лет жизни.

Примечания

¹ Писатель пользовался несколькими видами литературы для изучения индийской мудрости. Во-первых, он читал многие религиозно-философские памятники индусов в переводах на европейские (в основном, французский, немецкий и английский) языки (переводов на русский язык в то время было относительно немного). Толстой знал замечательные творения индийского эпоса – «Махабхарату» (особо выделяя шестую часть эпоса – философскую поэму «Бхагаватгита») и «Рамаяну», был знаком с ведами, упанишадами и пуранами, сборниками «Панчатантра» и «Хитопадеша», откуда заимствовал немало рассказов для своих детских «Русских книг для чтения». Во-вторых, Толстой был знаком со многими исследовательскими работами индологов, в частности с трудами русского востоковеда И.П. Минаева, с классическим трудом М. Мюллера «Шесть систем индийской философии», многочисленными статьями в научных журналах (например, в Ясную Поляну поступал «Ведический журнал», издававшийся в Индии) и др. Наконец, яснополянский писатель очень часто знакомился с идеями индийских мыслителей, читая А. Шопенгауэра или других философов, увлекавшихся восточной философией и хорошо знавших ее, через теософскую литературу и др.

² См. *Шифман А.И.* Лев Толстой и Восток. М., 1971. С. 113–225; *Белая И.А.* Буддизм как теоретический источник учения сознания жизни Толстого // *Этическая мысль*. Вып. 2. М., 2001. С. 203–213; *Петрова Е.* Политика и духовные ценности в индийской корреспонденции Л.Н. Толстого // *Индия – Россия: Диалог цивилизаций*. М., 2003. С. 125–134; *Гнатюк-Данильчук А.* Толстой и Вивекананда // *Индия – Россия: Диалог цивилизаций*. М., 2003. С. 77–91 и др.; *Серебряный С.Д.* Индийские источники [«Круга чтения»] // Толстой Л.Н. Круг чтения. М., 1991. Т. 2. С. 334–338.

³ Поставленная нами проблема лишь отчасти получила разрешение в монографии Д. Бурбы (Толстой и Индия. Прикосновение к сокровенному. СПб., 2000). Данный автор принадлежит к одному из направлений неиндуизма и рассматривал этот вопрос под особым углом зрения, пытаясь исследовать историю изучения Толстым индийской мудрости и выявить некоторые параллели в творчестве Толстого и ведических писаниях.

⁴ *Чаттерджи С., Датта Д.* Древняя индийская философия. М., 1954. С. 7.

⁵ С. Радхакришнан писал: «Индийская философия интересуется жизнью людей, а не заоблачными сферами. Она берет свое начало из жизни и, пройдя сквозь различные школы, возвращается в жизнь» (см.: *Радхакришнан С.* Индийская философия. М., 1993. Т. 1. С. 14).

⁶ Чаттерджи С., Датта Д. Древняя индийская философия. М., 1954. С. 18.

⁷ Толстому очень понравился роман Баба Премананда Бхарати «Джим», герой которого, «возвышаясь духом, настолько переместил центр тяжести своей жизни из материального в духовное, что забыл почти все, относящееся к материальной жизни» (см.: Гусев Н.Н. Два года с Л.Н.Толстым. М., 1973. С. 108).

⁸ Бурба Д. Толстой и Индия. Прикосновение к сокровенному. СПб., 2000. С. 145–175.

⁹ См.: Бунин И.А. Освобождение Толстого // Лаврин Я. Лев Толстой. Челябинск, 1999. С. 303–462.

¹⁰ См.: Мюллер М. Шесть систем индийской философии. М., 1995. С. 17–18 и далее.

¹¹ Цит. по: Неру Дж. Открытие Индии. М., 1955. С. 390.

¹² Особенности толстовского понимания личностного начала мы попытались отразить в статье «Сущность толстовского имперсонализма» (Толстовский ежегодник-2003. Тула, 2006. С. 337–350).

¹³ Бог, по Толстому, есть то безграничное «все, чего человек осознает себя частью» (41, 121).

¹⁴ Осознание духовного начала, согласно многим индийским учителям, – основа развития личности. Ср.: «Атманам виддхи» – познай самого себя – резюмирует законы и учения пророков в Индии. В человеке есть дух, являющийся средоточием всего сущего» (Радхакришнан С. Индийская философия. М., 1993. Т. 1. С. 17).

¹⁵ Ср.: Чаттерджи С., Датта Д. Указ. соч. С. 111: «Будда <...> считал, что обсуждение проблем, для разрешения которых нет достаточных возможностей, приводит лишь к образованию различных пристрастных мнений, напоминающих противоречивые односторонние описания слона, сделанные слепыми, которые ощупали различные части его тела».

¹⁶ Совершенно иные пути в индуизме и буддизме олицетворяет тантрическое учение, воспринимающее человеческое тело как часть микрокосма; но оно менее распространено, является эзотерическим, и отношение к нему ортодоксально настроенных индуистов весьма подозрительное (см.: Ферштайн Г. Тантра. М., 2002).

¹⁷ См.: «Крейцера соната» (27, 5–78), «Послесловие к «Крейцеровой сонате»» (27, 79–92) и др.

¹⁸ Цит. по: Шифман А.И. Лев Толстой и Восток. М., 1971. С. 134.

¹⁹ Подробнее см. ст. «Буддизм» (Л.Н.Толстой. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. Н.И. Бурнашева. М., 2009. С. 453–454).

²⁰ См., например, Дхаммапада, 3, 130: «никогда в этом мире ненависть не прекращается ненавистью, но отсутствием ненависти прекращается она»; «нельзя ни убивать, ни понуждать к убийству» и др.

²¹ Ср.: «Легко совершаются только дурные дела – дела, несущие нам самим несчастья; то же, что благотворно и хорошо для нас, делается с трудом и усилием» (42, 59) и «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11:12).

²² См. Радхакришнан С. Указ. соч. Т. 1. С. 15.

Лев Толстой в зарубежном мире

М. Кац

Новые переводы романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на английский язык

Все счастливые читатели ищут предлог,
чтобы читать и перечитывать классическую
литературу, а все несчастные не знают, какой
перевод выбрать.

Боб Блэйсделл,
SFGate.com (25 ноября 2007 года)

В течение нескольких последних лет были изданы три новых перевода монументального романа Л.Н. Толстого «Война и мир», что вызвало настоящую бурю в прессе. Первый (Viking, 2005), также известный как «Английская академическая версия», был выполнен Энтони Бриггсом, бывшим профессором русского языка Бирмингемского университета (с послесловием Орландо Файджеса, профессора истории Лондонского университета и автора книги об истории российской культуры «Наташин танец» (*Natasha's Dance*)). Главным конкурентом этого перевода является работа, вышедшая из-под пера Ричарда Пивера и Ларисы Волохонской (Knopf, 2007), супружеской пары, проживающей во Франции (они переводили многие произведения Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова и Булгакова). Наконец, третья версия (HarperCollins, 2007) была выполнена Эндрю Бромфилдом, основателем и главным редактором русского литературного журнала «Глаз» (он переводил также произведения Бориса Акунина, Владимира Войновича, Виктора Пелевина и других русских писателей). Сам Бромфилд заявляет, что его работа является «оригинальной версией» знаменитейшего русского романа, как будто тот никогда ранее не переводился на английский язык и публикуется впервые только сейчас.

По сравнению с произведениями Достоевского, произведения Толстого не так сильно страдали от рук своих ранних переводчиков. И хотя творчество Льва Николаевича долгое время оставалось непризнанным в Англии, Америка отнеслась к нему с большим почтением. Рэйчел Мэй в своей знаменитой книге «Переводчик и текст» (*The Translator and the Text*, 1994) говорит, что к 1889 году в США было опубликовано 27(!) различных изданий романов и рассказов Толстого. Конечно, далеко не

все были впечатлены русским классиком. Например, Морис Томпсон, критик консервативных взглядов, написал в бостонском журнале «Литературный мир» (*Literary World*), что романы Толстого так же «грязны и непристойны, как худшие части сборника «Листья травы» (*Leaves of Grass*) американского поэта Уолта Уитмена».

Главный вопрос заключается в том, откуда возник такой неожиданно высокий интерес к роману «Война и мир», если нет недостатка в его переводах? Существует, по меньшей мере, десять ранних переводов этого романа на английский, самый первый из которых (с французского) был выполнен и опубликован Кларой Белл в 1886 году. Второй был выполнен в 1899 году Натаном Доулом, писателем, журналистом и неординарным человеком, чей переводческий талант был таков, что сам Толстой умолял его не переводить свои работы. Также свои силы на поприще перевода «Войны и мира» пробовали неутомимая Констанс Гарнетт и еще одна супружеская пара, Эльмер и Луис Мод (Louise and Aylmer Maude), знавшие Толстого лично. В 1957 Розмари Эдмондс выполнила первый перевод для издательства «Пингвин», а в 1968 в этом же издательстве вышел перевод Энн Даниган. Из этих многочисленных ранних переводов два лучше других выдержали испытание временем и литературной критикой: это перевод Энн Даниган и перевод Эльмера и Луис Мод.

Итак, почему в печати вдруг появились сразу три новых перевода и почему они вызвали такой ажиотаж? Во-первых, как известно, Америка сейчас находится в состоянии войны с Ираком. Стоит только набрать слова «Толстой» и «Ирак» в интернете, как получишь множество статей под заголовками типа: «*Perhaps Saddam Read Tolstoy and Bush's People Didn't*»¹ (Ben Bagdikian, countercurrents.org, 2003), или «*No Military Hope, So Send More Troops*»² (W. Patrick Lang and Ray McGovern, consortiumnews.com, 2006), или «*Heroes and History*»³ (David Brooks, nytimes.com, 2007).

27 июля известный журналист Дэвид Брукс написал следующее в своей статье в газете «Нью-Йорк Таймс»:

Многие усомнятся в этом, но при личной беседе Буш умен и убедителен. И только шепчущий голос Толстого не позволяет ему верить.

Толстой совершенно по-иному воспринимал историю. [Он] считал, что «великие лидеры» – лишь кучка высокомерных хлыщей, которые думают, что их решения задают тон истории. Однако на самом деле история складывается из повседневных событий, происходящих с миллионами людей; именно так, хаотично и в то же время органично, и складывается история народов – сверху вниз...

Если понимание истории Бушем верно, то «правильный» план обороны способен обеспечить безопасность, необходимые политические компромиссы и стабильность. Однако если прав Толстой, то будущее Ирака находится вне компетенции мировых саммитов, лежит вне политических стандартов и вне понимания любого политического лидера.

Недавно один из блоггеров в своем интернет-эссе «“Война и мир” и война в Ираке» провел прямую параллель между событиями в этой стране и новым переводом романа русского классика:

«Читая новый перевод “Войны и мира”, я начал замечать параллели между вторжением Наполеона в Россию и войной в Ираке. Толстой утверждал, что великие люди не пишут историю: ее пишут все люди, независимо от их судьбы и социального положения, и что сам Бог тоже пишет историю.

Он говорит и о том, что как только армия Наполеона соединилась с другими европейскими армиями, Наполеон больше не мог ими управлять. Они достигли Москвы, но это привело лишь к их уничтожению. Рациональное мышление должно было подсказать им, что у них не было шансов победить».

Как говорится, не надо разбираться в ракетостроении, а в данном случае – в политологии, чтобы понять, о чем идет речь. На протяжении последних шести лет Америка была вовлечена в неудачную войну; за это время прозвучало множество высокомерных заявлений о том, какое положительное влияние США окажет не только на Ближний Восток, но и на всю мировую историю, особенно если удастся установить в Ираке демократию.

Конечно, существуют и другие причины популярности романа, помимо его, не побоюсь этого слова, злободневности. Последний перевод «Войны и мира» был опубликован более сорока лет назад, что в пересчете на «переводческое летоисчисление» составляет больше чем целую жизнь. В «Энциклопедии литературных переводов на английский язык» (*Encyclopedia of Literary Translation into English*, Fitzroy Dearborn, 2000) перевод Энн Данниган называется «лучшим» из всех существовавших к тому времени. В обзоре переводов Толстого, включенном в эту энциклопедию, говорится, что Данниган «верна тексту и не стесняется добросовестно передавать даже те детали, которые могут сбить с толку непосвященного читателя... Именно ее перевод и следует выбрать читателям» (с. 1405). Другие переводы «Войны и мира» до сих пор известны благодаря многочисленным переизданиям. В особенности это касается трудов Эльмера и Луис Мод, которые единственные из всех перевели роман дважды. Второй выполненный ими перевод был включен издательством «Norton» в серию под названием «Важнейшие работы»

(*Critical Editions*) – и совершенно справедливо. Переработанный Джорджем Гибианом и снабженный его комментариями и аннотациями, этот перевод с большим успехом можно использовать для преподавания на английском языке. Однако Мод переводили роман в 20-х годах прошлого века, а согласно переводческому летоисчислению, это уже доисторические времена. Так что необходимость нового перевода явно назрела. По-видимому, даже «перезрела».

К тому же Пивер и Волохонская уже получили признание благодаря своим переводам пяти главных романов Достоевского и некоторых других его работ, а в 2000 году с ошеломительным успехом вышел их перевод «Анны Карениной». Как известно, популярная телеведущая Опра Уинфри включила эту книгу, во многом благодаря ее слишком вызывающей обложке, в «клуб популярной литературы», что принесло дуэту переводчиков довольно приличные деньги. А среди участников рассылки для американских славистов прошла оживленная дискуссия о том, следует ли признать подобный метод популяризации литературы облагораживающим или порочащим профессию переводчика.

Итак, новый перевод «Войны и мира» подоспел как раз вовремя. Однако интересно и то, что вся эта затея не обошлась и без так называемого «синдрома Эвереста». Когда британского альпиниста Джорджа Мэллори спросили, почему он хочет покорить Эверест, он ответил: «Потому что он существует». Так что, пользуясь терминологией Мэллори, самый длинный роман на русском языке и, по некоторым отзывам, «лучший роман, когда-либо написанный на каком-либо языке», просто существовал, подобно Эвересту, в ожидании, что его (снова) кто-то покорит. Констанс Гарнетт сделала это. Эльмер и Луис Мод сделали это дважды. Следующее «восхождение» было лишь делом времени, и кто, как не Пивер и Волохонская, могли справиться с этой миссией лучше других?

А что же переводы Бриггса и Бромфилда? Перевод Бриггса появился в печати первым, в 2005 году; по своему объему (1358 страницы) он был самым длинным из всех. Помимо перевода как такового, работа включает в себя краткое изложение (глава за главой) действия всего романа на шестнадцать страниц, краткие описания всех трех ключевых битв (Шенграбен, Аустерлиц и Бородино), пятнадцать страниц примечаний, перечень главных действующих лиц и несколько весьма полезных карт. Профессор Бриггс также задавался вопросом, «почему нам необходим новый перевод»: в своем ответе он ссылается на изменения, произошедшие в английском языке, и на необходимость предоставить современным читателям текст, который был бы «настроен на их манеру речи». Бриггс утверждает, что ему удалось отредактировать

многочисленные «стилистические погрешности» и исправить «ошибки и двусмысленности». Наконец, Бриггс считает, что предыдущие переводы были сделаны женщинами, которые принадлежали к «одному и тому же социальному и культурному кругу» (это, безусловно, не совсем так: как насчет Натана Доула и Лео Винера?). По мнению Бриггса, эти «женские» переводы – не только в описаниях битв, но и в диалогах между «солдатами, крестьянами и прочими представителями низов» – страдали от «чрезмерной тонкости и точности». Однако после сорока лет преподавательской деятельности, так или иначе связанной с романом Толстого, я вынужден заявить, что у меня нет ровным счетом никакой уверенности в правоте Бриггса.

Поскольку Бриггс англичанин, и язык и стиль его переводов, несомненно, «британские». Кроме того, в своей работе он перевел все пассажи, написанные по-французски (около 11% романа) на английский, по-видимому, предположив, что немногие читатели сегодня могут похвастаться хорошим знанием французского. Относительно «ошибок», допущенных ранними переводчиками Толстого, Бриггс заявляет, что он пытался воспроизвести стиль русского языка максимально точно, дабы избежать искажения текста. Поэтому все «излишние повторения», «грамматические неточности» и предложения «чрезмерной длины» представлены в переводе точно в таком же виде, как в оригинале. Сам Бриггс подводит итог своей работе следующим образом: «Оставаясь верным языку оригинала, следует пытаться писать перевод на таком языке, который был бы максимально естествен и полностью соответствовал контексту» (с. 1406).

Если перевод Бриггса является самым длинным, то работа Эндрю Бромфилда, несомненно, – самый неоднозначный перевод. В своем предисловии граф Николай Дмитриевич Толстой-Милославский, известный российско-британский историк и писатель, пишущий под именем Николай Толстой (невзирая на отсутствие прямого родства с графом Львом Толстым), считает что «это его [Толстого] первый вариант романа» и поэтому он является «оригинальной версией» романа. Это совсем не так. Вот что говорят факты: в 2000 году некий Игорь Захаров опубликовал в Москве по-русски то, что он сам назвал «первым полным изданием великого романа “Война и мир”». Согласно Захарову, этот вариант был «обнаружен» исследовательницей творчества Толстого Эвелиной Зайденшур около 20 лет назад (в 1983 году) и опубликован в отдельном томе «Литературного наследства», хотя многое из материалов Зайденшур появилось впервые в юбилейном Полном собрании сочинений Толстого в девяноста томах. На самом деле Зайденшур опубликовала свою собственную реконструкцию первоначального текста, добытого в архи-

вах и соответственным образом отредактированного. Разумеется, ее работа ни в коем случае не может считаться первоначальной или «оригинальной» версией романа, хотя прочитав ее будет и любопытно, особенно тем, кто хорошо знаком с «общепринятой версией» «Войны и мира».

Как же рекламировалось это издание? Без стыда и совести. Не только как «оригинальная версия» с предисловием «Толстого», не имеющего никакого отношения ко Льву Николаевичу, но еще и с использованием блестящей фразы, как будто взятой с Мэдисон-авеню: «Вдвое короче [только 885 страниц!], меньше о войне и больше о мире, [и] почти без философских отступлений». Прочитать этот вариант будет «в сто раз легче» и будет больше чему радоваться: «Князь Андрей и Петя Ростов остаются в живых!». Ни единой сноски, зато три десятка иллюстраций для развлечения публики, в том числе фотографии и рисунки популярного художника и иллюстратора М.С. Башилова.

В действительности этот текст значительно отличается от известного нам романа Толстого. Например, Платон Каратаев, крестьянин и солдат, встреченный Пьером в плену, который воплощает в себе вечный пример веры и того, как нужно жить жизнь, и благодаря которому происходит духовный прорыв Пьера, в переводе Бромфилда практически отсутствует. А в конце романа, вместо сложных заключительных сцен, подводящих итог главным темам романа и предлагающих скорее идею бесконечности, чем законченности, читатель «оригинальной версии» находит следующее:

Обе свадьбы [Пьера с Наташей и Николая с Марией] сыграли в один день в Отрадном, которое снова вернулось к жизни и процветало. Николай, как того и требовал долг, вернулся в свой полк и вступил вместе с ним в Париж, где и встретился с Андреем.

Во время их отсутствия, Пьер, Наташа (графиня, теперь уже в полном смысле этого слова), Мария, ее племянница Коко, старый граф Ростов, его жена и Соня оставались в Отрадном все лето и зиму 1813 года до тех пор, пока Николай и Андрей не вернулись к ним (с. 885).

Так что все **жили** долго и счастливо.

Что касается языка (языков) Толстого, то Бромфилд вычеркнул большую часть пассажей, написанных по-французски, оставив лишь то, что он сам называет «жестикационной формой», дабы сохранить дух оригинала и напомнить читателю о том, какую роль она играет в повествовании. Бромфилд сохраняет «шероховатый и грубый» стиль Толстого, его длинные предложения и «скользящий синтаксис». Тем не менее, когда дело касается знаменитых толстовских повторений, Бромфилд заявляет, что тот «убойный эффект», который они имеют в русском языке, не может быть достигнут в английском, «который не терпит

повторений подобного сорта». Пытаясь разрешить эту дилемму, Бромфилд сознательно «вводит небольшие вариации ради стилистического благозвучия», при этом иногда имитируя авторские повторения, «дабы читатель мог прочувствовать всю силу и своеобразность оригинала» (стр. xvii).

После работы Бромфилда нам остается лишь рассмотреть последний из новых переводов, выполненный знаменитой парой, Ричардом Пивером (недостаточно свободно владеющим русским языком) и Ларисой Волохонской (русской по национальности). Их подход понятен уже из предисловия к их переводу: в своем переводе Толстого они попытались приблизиться к языку оригинала столь же близко, как и в своих переводах работ Достоевского, которых к тому времени было опубликовано уже восемь. Орlando Файджес в рецензии на этот перевод отметил, что Пивер и Волохонская стремятся быть «абсолютно верными языку Толстого» (*New York Review of Books*, 22 ноября 2007 года). Им удалось сохранить «широкие и тщательно продуманные риторические приемы», используемые Толстым. Они стараются передать его «фирменный стиль» с присущими ему периодической структурой, экспрессивными повторениями и эпическими сравнениями. Кроме того, они намеренно оставляют в тексте все пассажи, написанные Толстым по-немецки и по-французски, а также случаи смешения стилей в речи, галлицизмы, германизмы и скрытые иностранные акценты. Вполне очевидно, что это очень серьезный перевод, который требует от читателя обширных познаний.

В качестве помощи читателю переводчики включили в издание список главных действующих лиц (с указанием русских имен), подробные аннотации (на двадцати пяти страницах), исторические справки о важных исторических событиях и персоналиях (пятнадцать страниц), краткое содержание всех глав (десять страниц) и, наконец, предисловие самого Толстого, написанное в 1868 году и озаглавленное им самим как «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», где он «дает свое [собственное] представление» о романе.

Появление этих трех титанических (и соперничающих друг с другом) трудов в течение столь короткого времени сразу привлекло внимание критиков, буквально запрудивших печатные издания статьями. Среди них особо стоит отметить эссе Дэвида Ремника и Джеймса Вуда «The Translation Wars»⁴ (*The New Yorker*, 7 ноября, 2005) и «Movable Types»⁵ (*The New Yorker*, 26 ноября, 2007); «Tolstoy's Real Hero»⁶ Орlando Файджеса (*The New York Review of Books*, 22 сентября, 2007); «Found in Translation?»⁷ Моны Симпсон (*The Atlantic Monthly*, апрель 2006). Кроме последних, в печати появилось и множество других статей

под остроумными и не очень заголовками, например, такими: «This is not your Mother's Tolstoy»⁸ (*Austin American-Statesman*, 22 января 2006) или «War, no Peace in Tolstoy Translation Spat»⁹ (*CBC News*, 22 октября 2007).

Итак, если Боб Блэйсделл, автор нашего эпиграфа, прав, утверждая, что «все несчастные читатели не знают, какой перевод выбрать», можно ли дать им какой-либо совет, дабы облегчить им выбор? На этот вопрос я бы ответил оглушительным «Может быть!». Как славист, читавший, преподававший и переводивший русскую классику в течение последних пятидесяти лет, я рискну прыгнуть в этот кишасший акулами омут и дать свои рекомендации по выбору «лучшего» из существующих переводов «Войны и мира», при этом ни в коем случае не отнимая у читателя права на собственные предпочтения. Например, те читатели, которые открыли для себя русскую литературу благодаря Констанс Гарнетт, могут читать только ее переводы: любой другой перевод покажется им чересчур современным и искусственным. Иные предпочитают переводы супругов Мод, полагая, что их личное знакомство и дружба с Львом Толстым, не говоря уже о том факте, что они дважды полностью перевели роман, заслуживает особой читательской благодарности, доверия и преданности.

Для того чтобы дать читателю рекомендации по выбору перевода «Войны и мира», я сравню четыре перевода, два старых и два новых. (Перевод Бромфилда был мной исключен по следующим соображениям: во-первых, он не является переводом полного текста романа, а во-вторых, та сцена, которую я выбрал в качестве ключевой при анализе, в нем (как и в ранних черновиках Толстого) отсутствует. Оба старых перевода – переводы Эльмера и Луис Мод (1922–1923) и Энн Данниган (1968) – заслужили большое уважение литературоведов и читателей. Две новые версии, взятые мной для анализа, – это, разумеется, переводы, выполненные Бриггсом и четой Пивер-Волохонская.

Учитывая огромный объем романа Толстого на любом языке, сравнение полных текстов всех четырех переводов представляется невозможным и просто неразумным. Для достижения поставленной здесь цели я использовал подход Тома Робертса (когда-то моего студента), который в настоящий момент в стенах Стэнфордского университета работает над диссертацией, посвященной «прозрениям» в произведениях Толстого. Для того чтобы смысл подхода был понятен, для начала следует дать определение термину «прозрение». В своей работе «Тема прозрения в современной прозе» Моррис Бежа определяет его так: «Неожиданное духовное проявление, вызванное каким-либо объектом, сценой или состоянием ума, – проявление, которое по своему воздействию непропорционально сугубо логическому значению того, что его вызы-

вает»¹⁰ (с. 18). В современной литературе (особенно в русской) можно найти огромное число подобных примеров. Каждый роман Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» и кончая «Братьями Карамазовыми», содержит, по крайней мере, один пример подобного трансформирующего проявления, которое испытывает герой (герои) на пути к духовному озарению. Подобные моменты всегда неожиданны и отличаются чрезвычайной напряженностью; они – всегда проявления духовной жизни: таинственны и необъяснимы с точки зрения разума или интеллекта и зачастую бывают вызваны чем-нибудь, что кажется, на первый взгляд, незначительным, будь то ненароком подслушанная фраза или короткий разговор.

Два главных героя романа «Война и мир», Андрей и Пьер, безусловно, проходят через исключительно важные моменты озарений, которые меняют – если не сразу, то постепенно – их внутренний мир. Итак, при анализе выбранных переводов романа я сосредоточусь на одной из самых развернутых сцен «озарения» – эпизоде из двенадцатой главы первой части четвертого тома. Действие происходит в августе 1812 года: о поражении под Бородином уже известно; Москва оставлена; Пьер арестован как поджигатель, допрошен и приговорен к смерти. Он становится свидетелем расстрела пятерых пленников, но в последний момент смертный приговор неожиданно отменяют. Присоединившись к остальным помилованным пленникам, Пьер встречает пехотинца Платона Каратаева.

Вот как начинается эта сцена:

«После казни Пьера отделили от других подсудимых и оставили одного в небольшой, разоренной и загаженной церкви».

Однако талант переводчиков проявляется в полной мере (или обнаруживается его нехватка) в те моменты, когда в речи Каратаева возникает русская народная идиоматика. Например, пытаясь облегчить печаль Пьера, только что воочию увидевшего казнь пятерых солдат, Платон говорит: «Э, соколик, не тужи». Образ сокола в русском фольклоре возникает очень часто и имеет положительную оценку, почти всегда используясь вместе с эпитетом «ясный», что подразумевает ум, смекалку и героизм. Позже Каратаев признает, что в полку его самого называют «соколиком». Глагол «тужить», который также очень часто используется в русском фольклоре, означает тосковать, горевать, глубоко печалиться, обычно в тишине и одиночестве.

Так как же наши «ясные соколики» из переводческого цеха справились с фольклорной манерой речи Каратаева? Чета Мод переводит так:

«Eh, lad, don't fret»¹¹. «Переживать»? То есть отдаться чувству раздражения, недовольства, сожаления и беспокойства? Вариант Данниган ничуть не лучше: «Eh, don't fret, dear man»¹². А вот что пишет Бриггс: «There you are, sweetie, don't you worry»¹³ (без комментариев!). Наконец, в переводе Пивера и Волохонской находим: «Ah, don't grieve, little falcon»¹⁴. Пожалуй, это лучшее из того, что можно придумать в английском.

Я мог бы привести множество других похожих примеров, но давайте ограничимся только одним, зато очень важным. Речь идет о той сцене, когда Каратаев произносит свою, возможно, самую глубокомысленную фразу. Пьер расспрашивает Платона о том, как он переживает плен, сдачу Москвы, поражения русской армии. На его расспросы Каратаев стоически отвечает: «Не нашим умом, а божьим судом». Безусловно, слово «ум» немедленно отсылает нас к теме понимания и интеллектуального осмысления. Каратаев использует в речи поговорку, в которой осмысляется вековая тема в российской культуре: человек, история, мир, вселенная – все берет свое начало от Бога. Те или иные события происходят не потому, что человек что-то решает или определяет, а потому, что на то есть воля Божья. Одна эта простая и короткая фраза переворачивает духовный мир Пьера и направляет его на путь истинный. Однако прежде чем мы отправимся за ним вслед, давайте посмотрим, как наши переводчики справились с этой жемчужиной народной мысли.

В переводе супругов Мод на первый план выходит буквальное значение, при этом отсутствует какой бы то ни было намек на фольклор: «I say things happen not as we plan but as God judges»¹⁵. Вариант Данниган гораздо удачнее; она даже сохраняет синтаксис Толстого, вводя в свое предложение союз: «Man proposes, *but* God disposes»¹⁶. Бриггс тоже сохраняет «но» («а») и тоже пытается воссоздать рифму: «We're at large, but God's in charge». Перевод Пивера и Волохонской здесь уступает варианту Данниган; они убирают союз, дабы подчеркнуть синтаксический параллелизм: «Man proposes, God disposes». Эта фраза короче и лучше запоминается, однако пропуск «но» лишает предложение очень важного нюанса.

Итак, подводя итог нашего краткого сравнения двух новых переводов «Войны и мира» с двумя более ранними и самыми популярными, необходимо отметить следующее. Перевод супругов Мод в целом можно назвать приемлемым, хотя в нем встречаются ошибки и многочисленные примеры того, как переводчики изменяли и «улучшали» стиль оригинала. Перевод Данниган удивляет меня своей схожестью с переводом четы Мод; некоторые их вопиющие ошибки с точностью повторяются у Данниган, которая практически не предлагает ничего, что отличало бы ее перевод в лучшую сторону. Бромфилд, как было сказано

выше, не принимал участия в нашем соревновании, поскольку прозрение Пьера было исключено из его «оригинальной версии». Язык Бриггса чересчур «британский» для американского читателя. Бриггс добавляет в текст слишком много необязательных уточнений, что, вкупе с попытками подобрать оригинальные синонимы, приводит к искажению смысла, вложенного Толстым. Кроме того, Бриггс пропускает и некоторые повторения, которые исключительно важны для понимания проблематики романа. Что касается Пивера и Волохонской, то им, на мой взгляд, удалось сохранить и передать стилистическую оригинальность Толстого, как семантическую, так и синтаксическую. Благодаря их усилиям англоязычный читатель получает от романа «Война и мир» почти такое же впечатление, как и носитель русского языка, читающий произведение в оригинале.

Знаменитый переводчик античной литературы Роберт Фитцджеральд в постскрипуме к своему переводу «Одиссеи» Гомера написал следующее:

«Если ты можешь понять, что происходит в греческой поэме, в каждой ее строчке... и если ты не предаешь память Гомера прозой или низкопробным стихом, ты можешь надеяться, что создаешь нечто такое, что одобрил бы сам Гомер»¹⁷.

«Войну и мир» Толстого часто сравнивают с эпическими поэмами Гомера. Перевод Пивера и Волохонской также достоин этого сравнения.

Примечания

¹ Возможно, Саддам читал Толстого, а помощники Буша нет.

² Надежды победить нет, так что илите подкрепление.

³ Герои и история.

⁴ «Переводческие войны».

⁵ «Подвижные буквы (Гутенберга)».

⁶ «Настоящий герой Толстого».

⁷ «Найдено в переводе?».

⁸ «Это не Толстой твоей мамы!»

⁹ «Война, а не мир в споре о переводах Толстого».

¹⁰ Перевод мой. — М. Кац.

¹¹ «Эй, парень, не переживай».

¹² «Эй, не переживай, дорогой!»

¹³ «Ну-ка, сладкий, не волнуйся».

¹⁴ «Эй, не печалься, соколик!»

¹⁵ «Я говорю, что все происходит не так, как мы задумываем, а так, как решает Бог».

¹⁶ «Человек предполагает, а Бог располагает».

¹⁷ Перевод мой. — М. Кац.

К. Франсуа-Денев

**Толстой в век цифровых технологий:
фильм «Паа маа» («Вечная мерзлота») режиссера Аку Лоухимиеса**

Пути киноадаптации подчас неисповедимы: повесть Льва Толстого «Фальшивый купон», опубликованная посмертно в 1911 году, была успешно экранизирована в России (1913 г.), в Италии (1914 г.), в Германии (1926 г.) режиссером Бертольдом Фиртелем под названием «Приключение десятимарковой ассигнации», во Франции (1983 г.) культовым режиссером Робером Брессоном под названием «Деньги» и в Финляндии (2005 г.) Аку Лоухимиесом под названием «Паа маа» («Вечная мерзлота»). Таким образом, существует не менее пяти экранизаций этой неоконченной повести, которую объективно трудно отнести к литературным шедеврам¹. Как и большинство своих предшественников, сценаристы «Паа маа» – Аку Лоухимиес, Яри Рантала и Пааво Вестерберг – изменили место действия толстовской повести о потере и искуплении и перенесли его в современную Финляндию. Однако они сохранили так называемый принцип «горячей картошки», на котором построено оригинальное произведение: картина представляет собой последовательность достаточно мрачных эпизодов, связанных с наркотиками, алкоголем, сексуальными унижениями, порнографией, проституцией, нищетой, безработицей, убийством и попытками самоубийства. Нельзя не задаться вопросом о том, почему «Фальшивый купон» вызвал столь пристальный интерес современных режиссеров?

Причины интереса к толстовской повести кроются исключительно в ее запутанной структуре. Повесть построена на эффекте «цепной реакции» или, другими словами, «эффекте бабочки»: фальшивый купон передается от героя к герою и приносит смерть, лишения и нужду всем, кто к нему прикасается. В повести Толстого более тридцати персонажей, представляющих самые разные слои российского общества, от крестьянина до царя. Так, среди героев мы находим дающего ложные показания дворника Василия, который становится вором, затем проходит этап нравственного очищения и превращается в русского Робин Гуда; торговца лесом Ивана Миронова, который становится конокрадом; мужика Степана, который становится серийным убийцей, но потом испытывает божественное просветление, а также женщину, приютившую у себя Степана и вслед за этим убитую, и простодушную Марию Семеновну, наставляющую людей на путь истинный с помощью Евангелия. Как показывает этот короткий перечень, с каждым из персонажей

происходят серьезные изменения. Толстовская повесть является, по сути, диптихом, в первой части которого герой заражается злом, а во второй от него освобождается. В финале повести также рассказывается счастливая история возвращения блудного сына Мити и его примирения с отцом.

Нетрудно понять, что именно привлекает режиссеров в повести Толстого: во первых, «Фальшивый купон» поднимает вечные вопросы добра и зла, а также включает такие «модные» сегодня сюжетные элементы, как убийства и грабежи, и не лишен духовного компонента. Кроме того, поражает разнообразие типов персонажей, а по мере развития сюжета все больше захватывает сама идея разворачивания действия по принципу цепочки, переход от одного эпизода к другому, та непрерывность и то движение сюжета, которые и составляют сущность искусства кинематографа. Более того, насыщение сюжета персонажами, внешне никак не связанными друг с другом, является одним из распространенных приемов современного кино.

Картина «Вечная мерзлота» сохраняет именно эту калейдоскопичность и динамику толстовской повести. Действие фильма происходит в современной Финляндии. Главными героями являются Пертти Смоландер, учитель русского языка, которого увольняют в самом начале картины; его сын Нико, подросток, подсевший на наркотики и спиртное, который время от времени предлагает свои сексуальные услуги мужчинам и который подделывает купюру в 500 евро, с чего и начинается вся цепочка событий; Туомас и Эллина, его богатенькие друзья, которые хотят взломать систему безопасности некой организации и раздавать деньги бедным (их план потерпит крах); Исто, бедный молодой человек, продавец шампуня, которого арестовывают за подделку денег; еще один бедный молодой человек Теукка, пропивший все свое бывшее состояние и убивающий Исто без всякой на то причины; Ханель, женщина-полицейский, которая обнаруживает труп Исто и преследует Туомаса после грабежа, а затем погибает под колесами поезда, а также Антти, муж Ханель, который преподает в той же школе, что и Смоландер, и который не в силах справиться с горем – смертью жены.

Стоит немалых усилий обнаружить, что сюжет фильма «Вечная мерзлота» заимствован у Толстого: имя русского писателя ни разу не указывается в финальных титрах и лишь вскользь упоминается в интервью режиссера, записанном на DVD после самой картины. Тем не менее можно проследить некоторые параллели между толстовской Россией и Финляндией Лоухимиеса: продажа лошадей заменяется продажей автомобилей, что вполне логично, фотография замещается телевидением, которое выполняет в фильме символическую роль. Сам же «фальшивый купон» превращается в напечатанную Нико на компьютере банкноту

достоинством в 500 евро. В целом более или менее явные отсылки к Толстому то и дело встречаются в фильме. Гораздо более заметно, однако, присутствие современной финской рок-группы «Эппу Нормали»: строки одной из ее песен взяты в качестве эпиграфа к картине: «Рожденные в этих холодных северных краях, которые отдаются во власть будущего...». В этих строках – ключ к пониманию атмосферы всего фильма и его специфически «финского» характера. «Паа маа», таким образом, преподносится как фильм о современной Финляндии, стране, которая подавляет людей и сама находится в подавленном состоянии. Название фильма служит метафорой не только Финляндии, но и финского общества, в котором никогда не преодолевается классовое размежевание. Единственно возможное продвижение в таком обществе – это движение вниз. Ощущение неподвижного, застывшего общества усиливается за счет постоянного обращения в нем товаров и денег. Купцы из повести Толстого превратились в странствующих продавцов шампуня и пылесосов – весьма странное сочетание. Эти люди как бы несут на себе клеймо вечного торгашества, неустроенности, отсутствия корней.

Вернемся к Толстому. Одним из первых в фильме появляется учитель русского языка Пертти Смоландер, который с трогательным энтузиазмом читает полусонным ученикам лекцию о Толстом. На доске можно увидеть нарисованную им схему «структуры романа», которая странным образом напоминает модель построения «Фальшивого купона». Учитель объясняет, что мир Толстого – это мир, где «люди торгуют своим адом. Герой А передает его герою Б, который не может не передать его герою С, и так далее». Именно этот принцип и является механизмом сюжетного действия в картине, а первый толчок ему дает все тот же Смоландер, который, уходя с должности, становится алкоголиком, пренебрегает своими родительскими обязанностями по отношению к Нико, который, словно в ответ на это, подделывает банкноту. Когда Смоландер узнает, что больше не сможет преподавать, мы становимся свидетелями его внутренней драмы: с помощью раскачивающейся камеры режиссеры достигают эффекта затуманенного взгляда, и зритель невольно начинает сочувствовать Смоландеру, который становится одним из важнейших, если не важнейшим, героев фильма.

Отсутствие упоминания о Толстом в финальных титрах к фильму можно объяснить еще и тем, что ему нет места в мире, который отверг гуманитарные ценности. Директор школы так объясняет причину увольнения Смоландера: «Нам больше не нужно столько учителей литературы». Нужны учителя физики и естественных наук, что еще раз подтверждает мысль о насквозь материализованном обществе. Более того, в повести Толстого основным побуждающим мотивом всех собы-

тий являлись человеческие чувства – гордость, честь. В фильме же развитие сюжета начинается с увольнения и продолжается в том же духе, как если бы все объяснялось чисто экономическими мотивами.

Вращение денег в обществе скрыто от наблюдения. Кто-то занимается торговлей, а кто-то их транжирит, но точное нахождение денег зрителю неизвестно. Таким образом, деньги словно живут своей жизнью в закрытом, тайном мирке. Подделка, кража, махинации, продажа собственного тела – вот что остается тем, кто денег не имеет.

«Вечная мерзлота» – это история о подделанной банкноте, однако удивительно, что сами деньги кажутся в картине практически неуловимыми. Деньги почти ни разу не появляются в кадре. В фильме Лоухимеса Толстой поистине переносится в век цифровых технологий. Это можно проиллюстрировать тем, что говорит Смоландер своим ученикам в начале фильма: «Сочинения необходимо сдать на следующей неделе. И не пробуйте скачать их из Интернета».

Еще одной отличительной чертой фильма является его гораздо более устрашающая, чем в повести Толстого, атмосфера. В отличие от Мити, Нико не примиряется со своим отцом, хотя признает, что Смоландер – хороший отец. Более того, в фильме совершенно отсутствуют представители власти, которым в повести Толстого отводится важная роль. Правосудие терпит провал: Туомаса обвиняют лишь в грабеже, а убийство сходит ему с рук. Финляндия не заботится о своих обездоленных. Более того, в фильме нет семьи как таковой, все родственные связи искажены.

Как и толстовская повесть, фильм имеет как линейную, так и кольцевую структуру. Внешний сюжет, построенный по линейному принципу, можно рассмотреть как последовательный разрыв всех связей (семейных, социальных, профессиональных). Кроме того, сюжет картины, как и повесть Толстого, построен по принципу диптиха. Расплата за грехи и спасение воплощены в Нико. Стержнем вращения является праздник Крещения. Когда Элина проглатывает антидепрессанты в ночном клубе и потом находится между жизнью и смертью, Нико кажется, что в машине скорой помощи он видит ангела. И действительно, Элина возвращается к жизни и пробуждает Нико от его нравственной спячки.

С другой стороны, в фильме явственно проступают повторяющиеся сцены и мотивы: встречи, попытки самоубийства и т.д. Такой прием может быть проинтерпретирован с разных позиций. С психологической точки зрения он может демонстрировать склонность человека передавать зло другому. Принцип «не поступай с другими так, как не хочешь, чтобы поступали с тобой» (герои все равно поступают вопреки ему) сопровождается и другим законом: «око за око, зуб за зуб». Ни одно

убийство не остается безнаказанным, однако возмездие переходит уже к другому персонажу. Повторяемость сюжетных линий рождает у зрителя странное ощущение дежавю, как будто судьба разыгрывает людей, то и дело подбрасывая им уже заранее запланированные события.

Цикличность характеризует и саму структуру фильма. В «Вечной мерзлоте», как в книге, есть пролог и эпилог. И весь фильм, как книгу, читает Нико, который тем самым приобретает роль корифея и подводит своего рода итог картины. Картина открывается и завершается сценой похорон Туомаса, застреленного Антти из чувства мести. За кадром звучит голос, который произносит: «Я никогда не хотел, чтобы это случилось», и потом задает вопросы о смысле жизни. Вскоре мы понимаем, что голос принадлежит Нико, который произносит их над гробом своего друга. В финале картины, опять же в сцене похорон, подслащенной пилюлей зрителю преподносится мораль: нравственно преображенный Нико, ставший учителем философии, торжественно восклицает: «Но мы должны верить, что в конце концов все складывается самым лучшим образом. Иначе все на этом свете было бы бессмысленно». Этот натянутый хэппи-энд слабо согласуется с мрачными событиями, произошедшими ранее, но превосходно отражает философию фильма. Само построение картины вызывает ощущение завершенности (которое к тому же усиливается ажиотажем вокруг приближающегося миллениума). Таким образом, «Паа маа», фильм о смысле жизни и роли судьбы в ней, все-таки, явно и неявно, дает ответ на мучающие зрителя вопросы.

При более внимательном рассмотрении, однако, может возникнуть ощущение, что режиссеры предлагают этот ответ лишь за неимением ничего лучшего. Смоландера увольняют после чтения курса по Толстому и, скорее всего, именно после разбора повести «Фальшивый купон», и после этого он передает свой «негативный багаж», свой «ад» сыну Нико. Однако такое объяснение выглядит чересчур упрощенным, поскольку внешняя непрерывность и логика фильма – это лишь иллюзия. В цепочке событий умело скрыты некоторые отсутствующие звенья, а повествование зачастую разрывается не всегда уместными ретроспективными включениями. Кроме того, зрителя может ввести в заблуждение использование звуковых эффектов: стук колес приближающегося поезда вызывает ассоциации с романом «Анна Каренина» и выглядит вполне оправданным приемом, но вой полицейских сирен, который, по задумке режиссеров, должен лишь создавать эффект шума большого города, напрасно заставляет зрителя строить предположения о каком-то несуществующем преступлении.

Важным элементом художественной структуры фильма является мотив хаоса. Антти узнает о смерти жены во время чтения лекции о

теории хаоса. Показано, что даже он, специалист по хаосу, не знает, как себя вести в ситуации, когда нарушается привычный порядок вещей. И именно теория хаоса, более чем повесть Толстого, является ключом к пониманию картины. «Паа маа» воздерживается от следования классической линейности и намеренно нарушает последовательность событий, сообщая тем самым ощущение «упорядоченного беспорядка», что и характеризует хаос. Фильм, как вселенная, где царит хаос, насыщен информацией, в которой зритель хочет разобраться. Для понимания всех смыслов, заложенных в картине, необходимо посмотреть ее несколько раз, что как раз отвечает духу постмодернизма. В любом случае основной проблемой героев фильма становится поиск смысла в мире, где господствует хаос. И в этом контексте слова Нико выглядят слабым утешением, пригодным только для стандартных похоронных речей.

Обращение к Толстому неожиданно появляется в одной из заключительных сцен фильма. Сын Смоландера Нико, переживший нравственный переворот, становится учителем, как и его отец, и преподает не то философию, не то психологию – так или иначе, он говорит о зле и отрицательных эмоциях человека. В его руках можно заметить потрепанную книгу, которую он, вероятно, получил от своего отца, и в таком случае она служит новым объектом передачи от героя к герою вместо подделанной банкноты. А на доске написаны слова «Сатана» и «Севастополь». Возможно, все-таки, Нико рассказывает о Толстом и его «Севастопольских рассказах»? И в этом случае в мире все же остается место гуманитарным наукам и гуманитарным ценностям?

Таким образом, фильм «Паа маа», снятый по мотивам толстовской повести «Фальшивый купон», разрывается между современностью и прошлым. В фильме немало приемов, характерных для драм середины XX века: голос за кадром, появляющиеся на экране названия частей и т.п. Но в то же время в картине изображен мир, в котором словесность и человечность уступают место компьютерам, деньгам и глобализации. Мрачная и пессимистичная повесть о «вечной мерзлоте» рассказывает не только о современности, но и о пост-современности. И лишь Смоландер, учитель русского языка, выступает своего рода иконой, воплощая надежду и искупление, которые несет с собой подлинная литература.

(Перевод с англ. О. Корневской)

Примечания

¹ См.: Pozner Valérie. «Filmographie», Cahiers Léon Tolstoï, 16 (2005): 81–113.

Лев Толстой и Сибирь

Г.И. Колосова

«Свидание с Л.Н. Толстым»: из воспоминаний П.И. Макушина

«Просвещение народа – прежде всего», – таков был девиз всей жизни Петра Ивановича Макушина (1844–1926), которого по праву считают сибирским просветителем. Огромный труд П.И. Макушина, направленный на просвещение Сибири, выдвигает его на первый план культурной и общественной жизни Сибири второй половины XIX – начала XX века. Имя Макушина стоит в одном ряду с именами выдающихся деятелей книги России, таких как Ф.Ф. Павленков, И.Д. Сытин, М.В. и С.В. Сабашниковы и др. Личность П.И. Макушина связана и с именем великого русского писателя Л.Н. Толстого.

Петр Макушин родился 31 мая (12 июня по новому стилю) 1844 года в селе Путине Оханского уезда Пермской губернии в семье сельского дьячка Ивана Макушина. Когда Петру исполнилось 9 лет, отец определил его в начальное училище в село Ильинское, где подросток успешно освоил двухгодичный курс обучения. Летом 1855 года он был принят в Пермское духовное училище, которое через три года окончил. Следующим этапом его образования были годы учебы в Пермской духовной семинарии. Петр Макушин отлично справлялся со всеми предметами, которые преподавались в семинарии, чем обратил на себя внимание архимандрита Вениамина, бывшего тогда ректором семинарии. По его ходатайству с последнего курса семинарии Петр Макушин был направлен в Петербургскую духовную академию. Успешно выдержав экзамены, в 1863 году он был принят в число студентов академии, где проучился два года.

В декабре 1865 года молодой Макушин решает оставить учебу в академии и ехать миссионером в составе Алтайской духовной миссии на Алтай. В марте 1866 года он прибыл в с. Улалу (современный Горно-Алтайск), где прожил два года. В 1868 году, узнав, что в Томском духовном училище имеется вакантное место смотрителя, Макушин подает прошение о переводе его в училище и переезжает в Томск. В училище Макушин работал до 1873 года, и ему удалось навести в нем образцовый порядок в организации учебы и жизни учеников. Более близкое знакомство с жизнью города заставило Макушина задуматься об общественной и духовной жизни Томска. Он решает оставить службу в учи-

лице и посвятить себя распространению образования среди народных масс, что и стало основным делом всей его жизни.

Даже простой перечень результатов его деятельности на ниве просвещения займет не одну страницу. Следует особо отметить то, что во многих своих делах П.И. Макушин был первым. Так, например, в 1870 году он открывает в Томске первую частную публичную библиотеку; в 1873 году – первый в Сибири книжный магазин; в 1876 году – первую частную типографию; в 1881 году – первую в Томске частную газету. По его инициативе создаются различные школы и курсы, сельские библиотеки, различные общества. Особой и самой дорогой его мечтой было создать «Народный университет», что Макушин также успел воплотить в жизнь. Петр Иванович Макушин умер на 82-м году жизни 4 июня 1926 года.

В фонде Научной библиотеки Томского государственного университета хранятся не только книжные собрания таких известных писателей, ученых, общественных и политических деятелей России XIX–XX вв., как В.А. Жуковский, Г.А. Строганов, А.В. Никитенко, П.А. Валув, С.М. Голицын, но и архивы известных сибирских деятелей – Г.Н. Потанина, Н.И. Наумова, Н.М. Ядринцева, П.И. Макушина и др. Большая часть материалов и документов, касающихся жизни и деятельности Макушина, находится в Государственном архиве Томской области и в фонде Томского областного краеведческого музея. Долгие годы часть архива Макушина хранилась у его второй дочери – Викторины Петровны (1888–1969), а затем у ее сына Петра Ивановича Скокана (1918–1991) – известного архитектора и художника. В мае 1991 года архив П.И. Макушина был привезен из Москвы в Томск вторым внуком П.И. Макушина Андреем Ивановичем Скоканом и передан в Научную библиотеку Томского государственного университета. Это совпало с проведением в Томске Вторых Макушинских чтений.

Самой значительной по содержанию и объему является группа документов, куда отнесены рукописи П.И. Макушина и их машинописные варианты, представляющие собой его воспоминания. Мемуары, написанные в период с 1920 по 1926 год, так и остались неизданными. Только его воспоминания о книоторговой деятельности были опубликованы в 1923 году. Попытка его дочери, Викторины Петровны, в 1960-х гг. издать воспоминания отца не увенчалась успехом. Материалы архива впервые были использованы Т.В. Сталевой в ее книге о П.И. Макушине¹. Писательница затем оказала большое содействие в переговорах с родственниками Макушина о передаче его архива в библиотеку университета².

При первичном разборе материалов архива Макушина наше внимание привлекла черновая рукопись под названием «Свидание с Л.Н. Тол-

стым» (1 л., размер листа 31 × 22,5 см). Как считает Т.В. Сталева³, встреча Макушина с великим писателем состоялась 7 марта 1889 года в Москве, а запись об этой встрече он сделал осенью 1907 года. На наш взгляд, запись сделана значительно позднее, а именно тогда, когда Макушин начал писать свои воспоминания. Это подтверждается тем, что текст рукописи написан на оборотной стороне листа из бухгалтерской книги, так называемой оборотной ведомости, а также то, что большая часть воспоминаний написана Макушиным на листах именно из таких конторских книг, которые были напечатаны в 1910-х годах.

Как видно из текста описания встречи Петра Ивановича с Толстым, Лев Николаевич слышал о просветительской деятельности П.И. Макушина в Сибири от известного издателя Ивана Дмитриевича Сытина. Можно предположить, что личность Макушина заинтересовала писателя также и потому, что Макушин прислал Л.Н. Толстому свою брошюру «Народная бесплатная библиотека в г. Томске» (Томск, 1887). Следует отметить, что в Яснополянской библиотеке Л.Н. Толстого имеется эта работа Макушина⁴.

Текст рукописи «Свидание с Л.Н. Толстым» публикуется впервые. Приводим его полностью (Автограф: НБ ТГУ. Ф. 4: Архив. П.И. Макушина. Оп. 1. Д. 22).

[7 марта 1889 года]

В одну из поездок в Москву (года не помню) Л.Н. Толстой, через Ив[ана] Дм[итриевича] Сытина передал мне о своем желании повидаться со мной. Лестное для меня внимание было с удовольствием исполнено мною. В один из вечеров И[ван] Д[митриеви]-ч повез меня к нему в дом, находившийся в Хамовниках. [*«Время было чаепития. Л.Н. занимал одну из задних комнат, где был его кабинет»* – зачеркнуто]. Проходить к нему надо было мимо [*«других комнат»* – зачеркнуто] столовой, очень изящно убранной и сервированной к [*«чайному столу»* – зачеркнуто] чаепитию. То была половина графини. Л[ев] Н[иколаевич] занимал одну из задних комнат, где был его кабинет, скромно обставленную. [*«Встречен я был очень любезно»* – зачеркнуто]. Одетый в темную блузу, подпоясанный ремнем, Л[ев] Н[иколаевич] встретил [*«меня»* – зачеркнуто] И[вана] Д[митриеви]-ча словами: «Вы привезли ко мне Вашего сибиряка! Очень рад познакомиться». [*«Обратившись»* – зачеркнуто] Усадив нас на стулья, а сам поместившись в кресле пред письменным столом, Л[ев] Н[иколаевич] начал с объяснения, что желание видеть меня явилось у него вследствие рассказов И[вана] Д[митриеви]-ча о моей просветительской деятельности в Сибири.

Пришлось поделиться с ним и тем, что сделано, и планами на будущее. Слушая меня, он [*несколько раз*] – зачеркнуто] выражал свое одобрение словами: «прекрасно», «это хорошо», «это разумно». Темой разговора была тема народная и пьянство и средства борьбы с тем и другим. Беседа продолжалась около часу. Было предложено угощение чаем с сухарями. При прощании Л[ев] Н[иколаевич] сердечно пожелал мне успеха в моих начинаниях и планах [*на близкое будущее*] – зачеркнуто]. Свидание было единственным. Позднее в 1891 году ко дню моего двадцатипятилетнего юбилея пребывания в Сибири он послал мне свою фотографию».

Несомненно, что для П.И. Макушина встреча с писателем была очень важным и незабываемым событием. Его воспоминания позволяют говорить о глубоком и искреннем интересе Л.Н. Толстого к культурной и общественной жизни Сибири.

Примечания

¹ Сталева Т.В. Сибирский просветитель Петр Макушин. Томск, 1986; То же. 2-е изд. Томск, 1990.

² Колосова Г.И. Макушин и его архив в библиотеке Томского университета // Из истории книжных фондов библиотеки Томского университета: [Сб. статей]. Вып. 2. Томск, 1995. С. 5.

³ Сталева Т.В. Сибирский просветитель Петр Макушин. 3-е изд. М., 2001. С. 180.

⁴ Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиографич. описание. Т. 1: Книги на рус. яз. Ч. 2. М., 1975. С. 12.

Т.П. Карташова

Томские издания произведений Л.Н. Толстого

В конце XIX века Томск становится наиболее активным издающим центром Сибири, удовлетворяющим потребности многих сибирских городов в печатной продукции. Благодаря наличию в городе университета и деятельности крупнейшей в Сибири частной книгоиздательской фирмы П.И. Макушина в Томске сложились самые благоприятные условия для развития книгопечатания.

Заинтересованность государства в развитии культуры и просвещения носила в большой мере утилитарный характер и слабела по мере удаления от центра. Поэтому продвижение книги за Урал, ее издание и распространение являлось преимущественно результатом личной инициативы и частных капиталовложений. Именно поэтому имя П.И. Макушина (1844–1926), известного в Сибири предпринимателя и общественного деятеля, почетного гражданина города Томска занимает в истории книжной культуры Сибири особое место. С именем П.И. Макушина связано открытие в Сибири первой частной публичной библиотеки (1871) и книжного магазина (1873), первой частной ежедневной газеты, первого за Уралом народного университета. Просветительная, культурная и общественная деятельность этого незаурядного, высокообразованного деятеля российского масштаба во многом предопределила становление Томска как первого за Уралом центра просвещения.

Выдающиеся деловые качества – предприимчивость, личная ответственность, профессионализм, талант предпринимателя – позволили ему воплотить свои многочисленные замыслы в жизнь. Уже к 90-м годам XIX века «Книжный магазин П.И. Макушина» становится крупнейшей в Сибири книготорговой и книгоиздательской фирмой. Оснащенная новейшим оборудованием, типография имела возможность печатать текст с использованием иностранных шрифтов. Типографские работы Макушина отличались высоким полиграфическим уровнем и на Уральской научно-промышленной выставке в 1887 году, впервые в Сибири, были признаны безупречными и удостоены золотой медали.

Поэтому неудивительно, что именно «Книжный магазин П.И. Макушина» по примеру созданного в 1884 году в Петербурге издательства «Посредник» начинает издавать в Томске доступные по цене книги для народа, среди которых были и произведения Л.Н. Толстого. Предоставленное писателем право перепечатывания некоторых его произведений сделало возможным более широкое и более быстрое их распростране-

ние. Этим правом воспользовались некоторые издатели после появления в печати нового произведения Л.Н. Толстого «Хозяин и работник». В Москве, в типографии И.Д. Сытина, рассказ был напечатан в 1895 году¹. В этом же году вышло и аналогичное издание в типографии П.И. Макушина, большим для того времени тиражом 3000 экземпляров. Цена книжки составляла всего 10 копеек и была вполне доступна широкой читающей публике². Издание книжного магазина Макушина явилось своеобразным продолжением просветительной деятельности «Посредника» на территории Сибири.

В рецензии на книгу, появившейся в местной прессе, читаем: «Рассказ написан в высшей степени художественно, просто и естественно. Великая истина «возлюби ближнего своего, как самого себя», так часто забываемая в наш практический, холодный век, служит основной мыслью всего рассказа. С этой стороны новое произведение Л.Н. Толстого имеет поучительное общественное значение»³.

Не прошел незамеченным для томской публики и новый роман Л.Н. Толстого «Воскресение», который был воспринят местной интеллигенцией как «крупное событие в нашей литературной жизни... и представляет «воскресение» творческой способности автора»⁴. На страницах издаваемой все тем же П.И. Макушиным газеты «Сибирская жизнь» за 27 и 30 марта 1899 года (№ 68 и 70) были помещены выдержки из первых четырех глав романа, который еще только начал печататься в журнале «Нива», а также даны характеристики его главных героев. А уже в декабре 1899 года П.И. Макушиным было получено цензурное разрешение на издание всего произведения.

Роман «Воскресение» вышел в Томске двумя книжками небольшого формата (17,5 × 14) тиражом 1500 экземпляров в 1900 году⁵. Несомненно, факт его появления представляет огромный интерес для исследователей не только томской и сибирской книги, но и всей провинциальной печати.

Последним из известных изданий книжного магазина П.И. Макушина стала еще одна книга для народного чтения, состоящая из нескольких рассказов: «Бог правду видит, да не скоро скажет», «Корней Васильев» и «Большая Медведица»⁶. Герой первого из рассказов, купец Аксенов, как и Катюша Маслова из романа «Воскресение», был невинно осужден и сослан в Сибирь на каторгу.

Однако Сибирь в представлении Толстого была не только местом, куда ссылают отверженных, но и местом добровольного изгнания, «самонаказания», ухода от суетного мира. Сибирь никогда не представлялась Толстым как святая земля, однако именно здесь поселяется князь Касатский («Отец Сергей»). В Сибири скрывается под личиной старца мучимый грехами бывший император Александр I.

Неожиданная смерть Александра I породила самые нелепые толки и слухи. С течением времени эти слухи и рассказы стали замирать и забываться, но во второй половине XIX столетия они вдруг ожили в Сибири, связанные с реальной личностью Федора Кузьмича. «Красивая легенда» – так характеризовал Л.Н. Толстой циркулировавшие в народе рассказы о мнимой смерти императора Александра I и о его долгой жизни в Сибири в образе старца Федора Кузьмича. «Пускай исторически доказана невозможность соединения личности Александра и Козьмича, легенда остается во всей своей красоте и истинности»⁷, – писал он в письме великому князю Николаю Михайловичу. Л.Н. Толстой использовал этот материал как художник и считал «самый образ прелестным и внутренне правдивым»⁸.

О Федоре Кузьмиче печатает «Русская старина»⁹, «Таинственный старец...» выходит в Харькове и Саратове¹⁰, а в 1913 году появляется и томское издание «Легенды о таинственном старце Федоре Кузьмиче», в которой среди авторов мы находим и Л.Н. Толстого¹¹.

После 1917 года идея продвижения в народные массы света знаний, культуры через издание дешевых, доступных по цене книг была продолжена кооперацией. Уже весной и летом 1918 года кооперативы всю развернули крупномасштабную печатную деятельность на территории региона.

«Кооперация построена на двух основаниях: хозяйственном расчете и культурных мероприятиях... Кооперация родилась из светлой мечты о создании таких условий, когда все люди, а не одни только избранные, могли бы пользоваться благами культуры... Вот почему кооперация должна расширить свои задачи и нести в народные массы свет знания, культурную помощь», – говорил в своем докладе о задачах культурно-просветительной работы кооперации работник «Центросибери» Г.К. Гинс, известный в будущем деятель белого движения¹².

Планы сибирской кооперации бывали достаточно широки и амбициозны. К примеру, издательский отдел Томского союза кооперативов, начав свою работу в конце 1917 года, уже с мая 1918 года развернул подготовку к массовому выпуску отдельными брошюрами произведений В.Г. Короленко, Н.В. Гоголя и других любимых народом авторов. Опыт показал, что эти брошюры Томского союза дешевле вдвое таких же столичных¹³.

В 1918–1919 гг. в издательстве Томского союза кооперативов выходят сразу три произведения Л.Н. Толстого: «Хозяин и работник», «Кавказский пленник» и «Хаджи-Мурат»¹⁴. Несмотря на плохое качество бумаги, все три издания отличаются хорошим полиграфическим исполнением и привлекают взгляд удачным сюжетно-тематическим оформлением обложек.

Уже в первые годы советской власти для молодой советской республики издание произведений Толстого явилось делом государственной важности. При Народном комиссариате просвещения был создан издательский отдел для публикации в большом количестве сочинений классиков. В 1928 году, когда отмечался столетний юбилей Л.Н. Толстого, было начато сразу три издания: в 12 томах (125 тыс. экз.), 15 томах (50 тыс. экз.) и Полное собрание сочинений в 90 томах (завершено в 1958 году). Огромными тиражами выходили и отдельные сочинения писателя на русском языке и языках разных национальностей СССР. Одним из таких крупномасштабных проектов стала публикация в 1980 году издательством Томского государственного университета сборника избранных произведений Л.Н. Толстого тиражом в 100 000 экземпляров¹⁵, предисловие к которому подготовлено преподавателем кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета ТГУ Э.М. Жиликовой. В однотомник избранных повестей и рассказов вошли следующие произведения: «Севастопольские рассказы», «Казачьи», «Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергий», «Хаджи-Мурат».

Интерес к творчеству Л.Н. Толстого не ослабевает и поныне. Можно надеяться, что в ближайшем будущем появятся не только академические издания, подготовленные в центральных издательствах, но и новые, интересно оформленные провинциальные, в том числе томские издания. Возможно, их тиражи будут более скромными, но и цена более доступной широкой читающей публике.

Примечания

¹ Толстой Л.Н. Хозяин и работник: Рассказ. М.: Тип. И.Д. Сытина, 1895. 96 с.

² Толстой Л.Н. Хозяин и работник / Кн. магазин П.И. Макушина. Томск: Тип. П.И. Макушина, 1895. 63 с.

³ Томский справочный листок. 1895. 24 мая. № 106.

⁴ Сибирская жизнь. 1899. 27 марта. № 68.

⁵ Толстой Л.Н. Воскресение: Роман в 3 ч. Ч. 1–3 / Изд. кн. магазина П.И. Макушина в Томске. Томск: Паровая типо-литогр. П.И. Макушина, 1900. 510 с.

⁶ Толстой Л.Н. Бог правду видит, да не скоро скажет. Корней Васильев. Большая Медведица / Изд. кн. магазина П.И. Макушина. Томск: Тип. Всероссийской Акад. Генер. штаба, 1918. 47 с.

⁷ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Гос. изд. худ. лит.-ры, 1960–1964. Т. 7. С. 4.

⁸ Там же. С. 32.

⁹ Долгорукой В. Отшельник Александр (Федор) в Сибири // Русская старина. 1887. № 10. С. 217–220.

¹⁰ Таинственный старец Федор Кузьмич в Сибири и Император Александр Благословенный. Саратов: Изд. Д.Г. Романова, 1908. 16 с.; Таинственный старец Федор Кузьмич в Сибири и Император Александр Благословенный. Харьков: Изд. Д.Г. Романова, 1913. 186 с.

¹¹ Легенда о таинственном старце Федоре Кузьмиче: С портр. / Толстой Л.Н., Мережковский Д., Василенко Н., Адрианов А.В. Томск, 1913. 50 с.

¹² Очерки истории книжной культуры Сибири и Дальнего Востока. Т. 3: 1917–1930 гг. Новосибирск, 2002. С. 63.

¹³ Там же. С. 65.

¹⁴ Хозяин и работник. Томск: Издание Томского союза кооперативов; Тип. Томского союза кооперативов, 1918. 56 с.; Кавказский пленник: Рассказ. Томск: Издание Томского союза кооперативов; Пар. Тип. Томск. союза кооперативов, 1918 (на обл. 1919). 23, [1] с.; Посмертные произведения: Хаджи-Мурат. Томск: Издание Томского союза кооперативов; Пар. Тип. Томск. союза кооперативов, 1919. 99, [1] с.

¹⁵ *Толстой Л.Н.* Повести и рассказы. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1980. 536 с.

**«Толстовские дни» в России и Томске в октябре – декабре 1910 года
(по материалам томской периодической печати)**

Известие о том, что великий русский писатель Л.Н. Толстой, чей юбилей Россия отметила в 1908 году, через два года тайно покинул свой дом в Ясной Поляне, а затем после скоротечной болезни умер на станции Астапово, в конце 1910 года всколыхнуло всю Россию. Поклонники его таланта и его недруги размышляли о причинах поступка патриарха русской литературы, скорбели о его кончине, полемизировали в печати о значении Толстого для русского общества. Не только столичные, но и провинциальные журналисты откликнулись на это событие. Исследование публикаций в местной печати позволяет увидеть отношение томских журналистов к событию общероссийского масштаба, оценить вклад сибиряков в его освещение.

В 1910 году Томск уже обладал разветвленной системой периодической печати, которая включала в себя официальную периодику, частные газеты различных направлений и журналы. «Толстовские дни» в России и в Томске освещались в томской прессе на страницах нескольких изданий: в официальных «Томских губернских ведомостях» и «Томских епархиальных ведомостях» (в «неофициальных отделах»), и частных – «Сибирской жизни», «Сибирском слове», «Сибирской правде»¹.

Необходимо отметить, что имя Толстого встречалось в томской прессе достаточно регулярно и до известия о его уходе из Ясной Поляны, болезни и смерти. В основном это были перепечатки общероссийских газет («Русское слово», «Русские ведомости», «Новое время»), касающиеся всероссийского писательского съезда (СЖ. 1910. 16 февр.; 15 мая); встреч Толстого – с английским журналистом (СЖ. 1910. 4 апр.), с профессором пражского университета и членом австрийского парламента Масариком (СЖ. 1910. 9 апр.) и др.; материалы об избрании Сербской академией наук Толстого «почетным академиком по отделу общественных науки и изящной словесности» (СЖ. 1910. 20 февр.), о его отказе от Нобелевской премии (СО. 1910. 22 сент.) и мн. др. В материале «Письма Л.Н. Толстого», опубликованном в «Сибирской жизни» (26 октября 1910), приводилось содержание писем писателя к депутату Челышеву (по публикации в «Русских ведомостях») и к профессору Императорского Томского университета И.А. Малиновскому (по публикации в «Речи»). «Сибирская жизнь» предварила текст письма Толстого к Малиновскому замечанием о том, что профессор послал

Толстому свою книгу «Кровавая месть и смертная казнь», после чего получил письмо следующего содержания:

«Ясная Поляна, 25 сентября 1910 г. И.А. Малиновскому.

Иоанникий Алексеевич, от души благодарю вас за присылку вашей книги. Я еще не успел внимательно прочесть ее всю, но, уже пробежав ее, я порадовался, так как увидел все ее большое значение для освобождения нашего общества и народа от того ужасного гипноза... Книга ваша, как я уверен, благодаря импонирующему массам авторитету науки, главное же – тому чувству негодования против зла, которым она проникнута, будет одним из главных деятелей этого освобождения. Такие книги, как я вчера, шутя, сказал моему молодому другу, а вашему земляку и знакомому В. Булгакову, могут сделать то, что мне казалось невозможным – помирить меня даже с официальной наукой <...>» (СЖ. 1910. 26 окт. С. 4–5).

Необходимо отметить, что вопрос о смертной казни вызывал бурное обсуждение в обществе, и многие апеллировали к имени Толстого, который был непримиримым противником этого вида наказания. Корреспондент Толстого, профессор Томского университета И.А. Малиновский, который был солидарен с писателем в его отношении к смертной казни, посвятил этой теме доклад «Смертная казнь в художественной литературе», который был прочитан 15 февраля 1910 года в Томском университете, в местном юридическом обществе. Отчет об этом мероприятии, вызвавшем большой общественный резонанс и привлеком многочисленных слушателей, появился в двух ежедневных газетах – в «Сибирской жизни» и «Сибирских отголосках», причем под одинаковыми названиями: «В юридическом обществе» (СЖ – 18 февраля 1910, СО – 19 и 23 февраля 1910). Материалы томских журналистов показывали, что мнение Толстого, «живого классика», приводилось в качестве одного из основных аргументов против смертной казни.

Особое значение для томского читателя имела информация, в которой прослеживался «томский след» в окружении Толстого. К таким относилось, например, опубликованное в «Сибирской жизни» (раздел «Томская жизнь») сообщение о том, что «кончивший томскую гимназию В.Ф. Булгаков, сотрудник нашей газеты <...> в настоящее время состоит личным секретарем великого писателя» (СЖ. 1910. 12 мая). Сообщение создавало у сибирского читателя чувство сопричастности к жизни Л.Н. Толстого, пробуждало гордость за своего земляка.

Довольно часто имя Толстого встречалось на страницах «Сибирской жизни» в связи с деятельностью издательства «Посредник». В этом издательстве выходили статьи Толстого, которые рекомендовались «общественным организациям, преследующим просветительные цели», например, в борьбе с пьянством (см., напр., СЖ. 1910. 30 марта).

В «Сибирских отголосках» информации о художественных произведениях Толстого на порядок меньше, но и здесь можно найти такие материалы, как «Новое произведение Л.Н. Толстого» (9 июня 1910) (о комедии «Долг платежом красен»).

В «Томских епархиальных ведомостях» о писателе не было никаких сведений, а вот в «Томских губернских ведомостях» имя Толстого постоянно встречается на первой полосе газеты: в «Официальном отделе», в «Циркулярах Главного управления по делам печати», – в той части, где речь шла об аресте и уничтожении книг и брошюр, в том числе толстовских «Где выход (О положении рабочего народа)» (ТГВ. 1910. 4 июля), «Единое на потребу. О государственной власти» (ТГВ. 1910. 11 авг.), «Экзекуция. Стыдно» (ТГВ. 1910. 22 авг.) и др.

И только один раз Толстой был упомянут в «Томских губернских ведомостях» в 1910 году в отделе неофициальном – в связи с антиалкогольным съездом, которому в газете была посвящена статья «Против зеленого змия» (ТГВ. 1910. 17 февр.). Автор указывает, что «думский депутат от Самары, Челышев, с благословения Л. Толстого, предлагал, в целях борьбы с народным пьянством, печатать на ярлыках водочной посуды: – Водка – яд» (ТГВ. 1910. 17 февр.).

Это средство газета называла «наивным», считая, что от водки «не ярлыками надо отпугивать», а уничтожить «этот самый яд», делать его недоступным для народа.

Таким образом, и до сенсационного известия об уходе Толстого имя его не сходило со страниц частной периодической печати не только общероссийской, но и местной, поскольку читатели живо интересовались жизнью и мнениями «живого классика». Что касается печати официальной, то информация, представленная здесь, демонстрировала неустанную борьбу правительства с произведениями Толстого путем ареста и уничтожения изданий.

Информационная картина дня постепенно стала меняться после получения известий об исчезновении Толстого. Первое сообщение достигло Томска в момент подготовки новых номеров от 31 октября – и в «Сибирской жизни», и в «Сибирских отголосках» это известие помещено только на четвертой полосе, после всех материалов. В «Сибирской жизни» это «Вечерняя телеграмма о Л.Н. Толстом (От С.-Петербургского телеграфного агентства)», в которой подробно описывается происшедшее: «Москва, 30 октября. В 4 ч. утра «Русские ведомости» получили из Тулы телеграмму, что Лев Николаевич Толстой 28 октября велел заложить лошадей и вместе с доктором Маковицким уехал в Щекино, откуда по железной дороге отправился на юг. В оставленной на имя жены записке Толстой пишет, что его тяготит обстановка жизни и что он чув-

ствуется потребность в уединении. Просит не делать попыток отыскивать его. Трогательно прощается со своим семейством и говорит, что, как истый христианин, он должен жить в мире, и ни в каком случае не вернется. Место пребывания Толстого неизвестно» (СЖ. 1910. 31 окт.).

В «Сибирских отголосках» же появилась одна строчка в рубрике «Известия за день»: «Таинственный отъезд Л.Н. Толстого. В газете «Русские ведомости» сообщают из Тулы о таинственном исчезновении Л.Н. Толстого» (СО. 1910. 31 окт.).

«Сибирская жизнь» практически сразу же отреагировала на это известие попыткой осмыслить происходящее: уже в следующем номере появляется материал, подписанный «В.Н.Л.», «Драма великой души (к исчезновению Л.Н. Толстого)», в котором автор размышляет о противоречии между тем, к чему призывал писатель, и реальным положением дел, которое, возможно, и привело к тому, что «драма великой души достигла последнего акта» (СЖ. 1910. 2 нояб.). Однако затем на первое место выходит задача информирования читателей о ходе событий: каждый номер открывается традиционным разделом «Телеграммы», в котором на первом месте теперь сообщения о Толстом, сначала под рубрикой «Вести о Л.Н. Толстом» (2, 3 и 4 ноября 1910). Причем в номере от 3 ноября сначала идут телеграммы о писателе из Калуги и только потом – телеграммы под рубрикой «Возвращение Государя из заграницы» (эта ситуация заставляет вспомнить хрестоматийный вопрос А.С. Суворина из его дневника: «Два царя у нас: Николай II и Лев Толстой. Кто из них сильнее?»).

С 5 ноября 1910 года рубрика меняется на «Болезнь Л.Н. Толстого» (5 и 6 ноября 1910), а 7 ноября практически целая полоса вышла под «шапкой» «Лев Николаевич Толстой»: здесь опубликован целый блок материалов, посвященных отъезду Толстого, реакции на это событие со стороны близких и родных, знакомых и т.д. Первый материал – письмо А.К. Чертковой профессору Томского технологического института В.Н. Джонсу, которое было предоставлено «в распоряжение редакции «Сибирской жизни»; это письмо одновременно дополняло известные сведения подробностями о том, что происходило после ухода Толстого, и показало читателям «прямую связь» Томска и Ясной Поляны.

Затем был помещен «Телеграфный бюллетень о здоровье Л.Н. Толстого», а после него – «Печать о Толстом», своеобразный «дайджест», который предварялся вводкой от редакции: «Отъезд великого старца из Ясной Поляны отразился в русском обществе величайшим движением, и полученная вчера столичная почта горячо, нервно и с воодушевлением обсуждает этот неожиданный шаг, больше лишь с фактической стороны. Мы не ошибемся, если скажем, что ни одно событие со времени

1905–1906 годов не потрясало, не ошеломяло так русское общество, как то, о котором теперь идет речь» (СЖ. 1910. 7 нояб.). Завершает подборку материалов «Письмо Л.Н. Толстого» и «Отъезд Л.Н. Толстого» (восстановленная хроника происходящих событий из «Русских ведомостей»).

Газета «Сибирские отголоски» со 2 ноября стала выходить под названием «Сибирское слово» и с новой нумерацией выпусков. В первых номерах «Сибирского слова» (СС. 1910. № 1–6) информация о Л.Н. Толстом публикуется только в разделе «Известия за день», это короткие телеграфные сообщения, иногда под рубрикой «К отъезду Л.Н. Толстого» (2, 3 и 4 ноября 1910). И так же, как в «Сибирской жизни», 7 ноября здесь помещена подборка материалов под общим заголовком «Лев Николаевич Толстой (из газет)». Из них особенно любопытным является отрывок из беседы Л.Н. Толстого с писателем К.Н. Леонтьевым, состоявшейся во время посещения Толстым Оптиной пустыни. Леонтьев во время разговора «вспылил»:

«– Как это возможно, чтобы здесь в пустыни быть, где такой старец, как о. Амвросий, и говорить о своем Евангелии? Это можно разве в какой-нибудь глуши, в Томске, что ли!

Толстого эти слова обидели.

– Что же? – резко ответил он ему, – у тебя много знакомых, пиши в Петербург, может быть, сошлют меня в Томск» (СС. 1910. 7 нояб.).

В этом диалоге также обращают на себя внимание (кроме противостояния «официального» публициста, защитника реакции Леонтьева и «великого старца») два момента. Во-первых, Томск, несмотря на работу в нем трех высших учебных заведений и «приближение» Сибири к Европейской России благодаря Транссибу, в сознании россиян по-прежнему оставался классической, хрестоматийной «глушью», куда можно разве что сослать. И второе – благодаря этому он ощущался территорией свободы, где можно основать новую веру, свое Евангелие.

Известие о смерти Льва Николаевича было получено в Томске 7 ноября. Местные газеты к этому времени уже вышли и не смогли написать о кончине великого писателя. Из-за производственного графика газета «Сибирская жизнь» не вышла и 8 ноября 1910 года, зато шанс оперативно откликнуться на печальное событие получило «Сибирское слово».

Первая полоса газеты в этот день выглядела необычно: она была поделена горизонтальной линией на две части. Вверху остались традиционные рекламные материалы, а нижняя часть была «отбита» словами «Лев Николаевич Толстой» в черной траурной рамке. В центре этой нижней части был помещен портрет Л.Н. Толстого. Вокруг него расположились материалы о кончине писателя, о его жизненном и творческом пути, а в центре полосы было помещено короткое авторское вы-

ступление под заголовком «Обнажите головы...» – эмоциональное обращение публициста к читателям, в котором рефреном повторялось: «Плачь, сердце!», «Рыдай, безутешное!»:

«Перед печальной вестью обнажите головы...
Умер Лев Николаевич Толстой.
Плачь сердце!
Порвалась божественная нить, связывающая людскую пыль в единое существо человека...
Рыдай, безутешное!..
Умер великий печальник земли <...>» (СС. 1910. 8 нояб.)

Разговор о Толстом продолжался и на второй полосе газеты; здесь были использованы материалы столичной прессы, а в рубрике «Томская жизнь» было дано репортажное описание того, как реагировали томичи на печальное известие 7 и 8 ноября: здесь сообщалось о заседаниях, отмене увеселительных мероприятий, студенческих сходках и т.д.

Наконец, 9 ноября вышла и «Сибирская жизнь». Разворот газеты – 2-я и 3-я полосы – был озаглавлен «Памяти Л.Н. Толстого»; по краю страниц шла черная траурная рамка. Здесь были воссозданы события 7 ноября (подборка телеграмм Санкт-Петербургского телеграфного агентства), затем были опубликованы материалы двух томских профессоров: «Умер Толстой» И. Малиновского и «Памяти великого учителя» В. Джонса.

Малиновский делился с читателями своими чувствами, признаваясь: «Нет слов, достаточно сильных для выражения всей тяжести утраты, всей остроты боли по поводу ее. Но нельзя молчать. Нельзя не поделиться мыслями и чувствами, волнующими каждого члена великой семьи современного культурного человечества». Малиновский подчеркивал всемирное значение творчества Толстого, его общечеловеческую значимость, называл «нашей совестью, совестью современного культурного человека».

В свою очередь, профессор Джонс подчеркивал, что «каждый из нас испытал на себе то или иное влияние Льва Николаевича Толстого, одни как мыслителя, другие как моралиста, и все как величайшего художника».

Следующим материалом был поставлен биографический очерк «Жизнь и учение Л.Н. Толстого», подписанный «П. Юж-ин», затем аналитическая статья Ф. Борисенко «Величайший художник». Все это авторские материалы местных публицистов – в отличие от «Сибирских отголосков», где в основном использовались перепечатки из столичных изданий. Но и здесь есть материалы из других газет, в первую очередь, это письма – «Письмо Л.Н. Толстого» (из «Русского слова») и «Письмо

Черткова» (из «Русских ведомостей»), а также подборка известий из-за границы: «Впечатления в Европе». Завершают комплекс материалов разделы «В томском студенчестве» (обзор событий в Томске 7 и 8 ноября) и «Вечерние телеграммы».

Таким образом, «Сибирская жизнь» в освещении событий, связанных с кончиной Л.Н. Толстого, сделала упор на аналитику, на авторские материалы сотрудников газеты, пользующихся известностью и уважением в томском обществе (профессоров Малиновского и Джонса), которые к тому же были лично знакомы или состояли в переписке с Л.Н. Толстым.

Необходимо отметить, что тема, которую можно условно назвать «Толстовские дни в России и в Томске», становится в «Сибирской жизни» ведущей практически до конца 1910 года. Сначала в номерах Толстому посвящаются целые полосы, здесь размещаются броские «шапки» «Похороны Л.Н. Толстого», «О Л.Н. Толстом», «Толстовские дни в Томске», которые позволяли читателям быстро найти интересующие их материалы. Затем Толстому посвящаются отдельные материалы, но появляются они из номера в номер достаточно регулярно. Той же политике придерживалось и «Сибирское слово»: материалы о Толстом здесь выделяются на полосах более крупными заголовками, нередко в рамках.

Также обе ежедневные томские газеты посвятили толстовской теме отдельные приложения: приложение к № 7 (9 ноября 1910) «Сибирского слова» и иллюстрированное приложение к № 251 (11 ноября 1910) «Сибирской жизни».

В приложении к «Сибирскому слову» были помещены материалы «Трагедия великой души» Вяч. Севастьянова, «Шамардинский монастырь» (перепечатка из столичной газеты), «Великий скиталец» (письмо из Петербурга, подписанное «Л. Чужой») и «Одно из последних писем Толстого». В них «красной нитью» проходит мысль о трагическом разладе убеждений Толстого и его образа жизни, о его стремлении к другой жизни, которого не разделяло его окружение.

Иллюстрированное приложение к «Сибирской жизни» включало в себя три материала: «Страшно жить...» (подписано «Ф. Б-о»), «Л.Н. Толстой по воспоминаниям одного из знавших его» (Беседа с В.Н. Джонсом) (автор – Вс. Крутовский) и «Толстой и японцы» (подписан «И.П.»).

Первый материал носил характер размышления над феноменом буквально всемирного горя, вызванного кончиной Толстого, второй же – это воспоминание о хорошо знакомом и дорогом человеке, каким предстал перед читателем великий писатель через призму восприятия его профессором Джонсом. Здесь рассказывалось о знакомстве Джонса с

Толстым, описывались разные ситуации, в которых Толстой представлял как глубокий мыслитель и тонко чувствующий человек, передавалось его мнение о событиях 1905 года, о народном образовании и т.д.

Обращает на себя внимание подбор иллюстраций в приложении: здесь, кроме портрета Л.Н. Толстого, было дано факсимильное изображение его рукописи (с много раз перечеркнутыми строчками, как бы показывающими, как писатель размышлял над каждым словом, искал то, которое бы точнее выразило его мысль), изображение дома, в котором родился Толстой, несколько копий с картин Репина – «Толстой за работой в Яснополянском кабинете», «Толстой косит» и др. Изобразительный ряд подчеркивал основную мысль текстовых публикаций – серьезность, увлеченность делом, близость к народу Толстого.

Из последующих номеров «Сибирской жизни» и «Сибирских отголосков» восстанавливалась картина того, как Россия откликнулась на кончину великого писателя: здесь помещались телеграммы и материалы о почтении памяти Толстого Государственным Советом, о реакции Государственной Думы, о студенческих сходках; публиковались известия о том, как в городах России и за границей чтит память Толстого, и так далее.

Характерно, что печальные события послужили косвенной рекламной произведением Толстого, что было замечено «Сибирской жизнью»; 24 ноября она писала: «В магазине Макушина за последнее время усиленно продаются произведения Толстого, его брошюры; особенно в ходу «Круг чтения» – изречения на каждый день, собранные Львом Николаевичем».

«Сибирская жизнь» обращала внимание читателей и на новые книги, поступившие в редакцию, среди которых были толстовские произведения «Верьте себе», «Круг чтения», все выпуски в одном томе, в переплете» и «Избранные Львом Толстым изречения Лао-тзе» (СЖ. 1910. 19 нояб.). Газета также отслеживала информацию о неизданных сочинениях Толстого (СЖ. 1910. 24 нояб.), а затем о новом издании сочинений Толстого, инициированным Литературным фондом (СЖ. 1910. 30 нояб.). Это внимание к толстовской книге стало отличительной особенностью газеты в общем информационном поле, которое формировалось в Томске в конце 1910 года.

Кроме общероссийского уровня, в газетах также была подробно представлена хроника «Толстовских дней» в Томске и в Сибири.

Необходимо сказать, что освещение событий, связанных с кончиной Толстого, стало довольно сложным испытанием для двух томских ежедневных газет: у них были практически одни и те же источники информации – телеграммы, газеты «Русское слово», «Речь», «Русские ведомо-

сти», «Биржевые ведомости», «Утро России»; журналы («Вестник Европы»). В Томске своими личными впечатлениями о Толстом могли поделиться только профессор Джонс (в «Сибирской жизни») и известный томский писатель Г. Гребенщиков (он передал для «Сибирского слова» объемный «этюд» «В Ясной Поляне» (СС. 1910. 20 нояб.). В качестве «собственных корреспондентов» выступили случайно оказавшиеся в Европейской России сотрудник «Сибирской жизни» Г. Вяткин, приславший в редакцию репортаж «Толстовские дни в Москве» (СЖ. 1910. 19 нояб) и сотрудник «Сибирского слова» М. Котляров, автор материала «Ясная Поляна, 9 ноября» (СС. 1910. 17 нояб.). Так, Михаилу Котлярову удалось побывать на похоронах Толстого в Ясной Поляне; в своей корреспонденции он описал ожидание поезда с гробом на станции, подмечая такие детали, как «медленный осенний рассвет» и «широкие, желтеющие умирающей травой долины и луга», «красные дубленые полушубки яснополянских крестьян и детей», наконец – «простой коричневый гроб»; затем шел рассказ о дороге до дома в Ясной Поляне, и – кульминационный момент корреспонденции – автор материала заходит в комнату с гробом писателя: «На фоне черной подушки так просто, трогательно и скорбно и вместе – величественно – покоится белое, с заострившимся носом лицо покойного, великого в простоте своей» (СС. 1910. 17 нояб.).

Газеты сегментировали информацию по следующему принципу: «Сибирская жизнь» сделала упор на широкий охват событий, создание многоуровневой панорамы «толстовских дней» за рубежом, в России, в Сибири и в Томске, а «Сибирское слово» пошло по пути представления разных аспектов этой проблематики и поиска необычных ракурсов. Так, в поле зрения «Сибирского слова» оказалась мусульманская печать и мусульманская община Томска (№ 18 и 24 за 1910); отдельными сюжетами стали темы «Рабочие и Толстой» (№ 10 от 12 ноября 1910), «Толстой и Сибирь» (№ 16 от 19 ноября 1910) и ряд других.

В «толстовские дни» резким диссонансом звучали голоса черносотенной прессы, и в том числе томской «Сибирской правды». В этой газете было помещено несколько материалов, связанных со смертью Толстого: «Толстой умер» Вс. Дементьева, «Два момента в жизни Льва Николаевича Толстого» (СП. 1910. 20 нояб.) и др. Здесь писатель обвинялся в ереси, характеризовался как «хулитель церкви» и т.д. Эту же позицию заняла в конце 1910 года газета «Томские епархиальные ведомости», которая откликнулась на смерть Толстого единственной публикацией «Мысли православного по поводу смерти Л.Н. Толстого» (ТЕВ, «Часть неофициальная». II. Отдел общецерковный. 1910. 15 нояб. С. 885–887).

Наконец, официальная газета Томской губернии – «Томские губернские ведомости» – начала публиковать в неофициальной части материал «Граф Лев Николаевич Толстой» (текст был взят из официальной газеты российского государства «Правительственный вестник») (ТГВ от 17 и 21 ноября 1910), после двух номеров перепечатки прекратились.

Таким образом, «толстовская тема» в томской периодической печати на протяжении 1910 года была представлена несколькими блоками, следующими друг за другом и связанными с происходящими событиями. Первый блок – с января по октябрь 1910 года: в это время имя Толстого упоминалось в связи с его литературным творчеством, отслеживались его высказывания по поводу животрепещущих проблем русской жизни, и особенно о смертной казни; много места на страницах томских газет занимали письма Толстого, описания его встреч с разными людьми. Мнение Толстого нередко использовалось как главный аргумент в доказательстве правоты авторов.

С октября по 7 ноября газеты отслеживали известия о передвижениях Толстого – главным образом на основании телеграмм и известий из столичных газет; есть попытки местных авторов осмыслить причины ухода Толстого из Ясной Поляны.

С того времени, когда в Томске было получено известие о смерти Толстого (вечером 7 ноября), и до конца ноября «толстовская тема» стала главной в информационной картине дня. В газетах этой теме посвящались целые полосы, выходили иллюстрированные приложения. Для того чтобы провинциальный читатель был в курсе событий, газеты перепечатывали большое количество материалов из столичной прессы, таким образом давая своим читателям возможность в одном издании получить всю информацию.

Две ежедневных газеты Томска – «Сибирская и жизнь» и «Сибирское слово» – были главными «поставщиками» интересующей информации, и между ними был замечен момент конкуренции: какая газета раньше выйдет, кто раньше напишет о Толстом, найдет эксклюзивную информацию. Если в материалах «Сибирской жизни» был замечен некоторый «академический подход», обусловленный сотрудничеством в ней профессоров Императорского Томского университета и Томского технологического института, то «Сибирское слово», безусловно, издавалась в социал-демократическом духе, отсюда публицистичность, упор на демократического читателя, внимание к восприятию Толстого в рабочей среде и среди студенчества.

В целом томская периодическая печать в 1910 году представила разные точки зрения русского общества в связи со смертью Л.Н. Тол-

стого, но в большей части способствовала формированию представления о нем, как о великом русском писателе, мыслителе, философе, общественном деятеле.

Примечания

¹ **Список сокращений:** СЖ – «Сибирская жизнь», СО – «Сибирские отголоски», СС – «Сибирское слово», СП – «Сибирская правда», ТГВ – «Томские губернские ведомости», ТЕВ – «Томские епархиальные ведомости».

Л.М. Долгова

Идеи «Свободной педагогики» Л.Н. Толстого в современной школе

Лев Николаевич Толстой, гениальный писатель и духовный учитель России, заложил своим педагогическим опытом основания гуманитарной парадигмы образования, которая в последние десятилетия востребована в системе образования.

Свободная школа Толстого как новый тип школьной организации была создана в 60–70-е годы XIX века в Ясной Поляне. А, если шире, «школа Толстого» – это особая система педагогических взглядов на образование, методов и способов «предоставления» образования.

Толстой последовательно выступал против сложившейся в середине XIX века принудительной системы образования и проповедовал **педагогику ненасилия**. Этический и жизненный принцип ненасилия предполагает признание ценности человека, отрицание принуждения как способа взаимодействия, признание способности человека к позитивному выражению себя.

Педагогический потенциал школы Толстого для современности заключается в том, что писатель создал начальную школу как школу **начального образования**, а не школу первоначальной грамотности (как привычно рассматривают начало школьного обучения). Центральным моментом в его школе было понимание, а не запоминание. Для этого Лев Николаевич перестроил школьные предметы: письмо с первого класса было не только графикой, но и свободным сочинительством («из головы»); чтение делилось на «механическое» и «постепенное» (с пониманием); арифметика предполагала работу с тремя системами исчисления, обобщение понятия числа.

Толстой-педагог ориентировался на образ **свободного** ребенка, которому образование предоставляется как возможность, а не диктат. В такой системе образования ребенок сам выбирает способы работы, свойственные его возрасту и особенностям, и даже помогает учителю находить эти способы, творить их. «Только при полной свободе можно вести лучших учеников до тех пределов, до которых они могут дойти, а не задерживать их ради слабых, а эти лучшие ученики – самые нужные. Только при свободе можно избежать обычного явления: вызывание отвращения к предметам, которые в свое время и свободно были бы любимы. Только при свободе возможно узнать, к какой специальности какой ученик имеет склонность, только Свобода не нарушает воспитательного влияния. А то я буду говорить ученику, что не надо в жизни

насилия, а над ним буду совершать самое тяжелое умственное насилие. Знаю я, что это трудно, но что же делать, когда поймешь, что всякое отступление от Свободы губительно для самого дела образования. Да и не так трудно, когда твердо решить не делать глупого» (73, 67), – писал Толстой П.И. Бирюкову о Свободной школе.

Толстой, анализируя существующую дидактику и современные ему учебники, не находил в них **образовательного** потенциала. Поэтому он стал создавать учебные материалы не для запоминания и тренировки учеников, а для развития понимания и мышления. Проанализировав культурно-историческое содержание учебных предметов начальной школы, Толстой начал создавать новый подход к дидактике: вычленив из предметного материала (математики, грамматики) такое содержание, которое бы «наводило ум ребенка на обобщение», он намеренно переструктурировал предметный материал, отыскивая в нем «противоречия», за которые бы могло зацепиться детское мышление. Основные противоречия, с которыми знакомились ученики в школе Толстого, – слово и «не-слово» (сочетание букв без смысла), высказывание и набор слов, текст и набор предложений, цифры в разных системах исчисления и одно и то же количество и т.п. На таких принципах были созданы «Азбука», «Русские книги для чтения», «Арифметика».

Будучи великим писателем, Лев Толстой именно слово, текст делает материалом, знаком, посредником, выстраивающим его педагогику. Никто до Толстого и после него не работал со словом, предложением, текстом как педагогическим материалом. Диапазон работы со словом колоссален: от «инструментального письма» (по терминологии Р. Барта) в «Азбуке» и первой «Книге для чтения» до вершин художественности в притчах и повестях четвертой «Книги для чтения». До 1917 года учебники Толстого были, говоря современным языком, альтернативными учебниками. По «Новой Азбуке» выучилось читать не одно поколение не только крестьянских, но и дворянских детей. Но после 1917 года в культурном обиходе остаются только педагогические статьи, учебники не переиздавались ни разу и до сих пор не изданы (они есть только в Полном собрании сочинений Толстого в 90 томах).

Отсутствие текстов учебников – важная, но не единственная причина забвения педагогических открытий Толстого. Главная проблема заключается в том, что Свободная русская педагогика Л.Н. Толстого и не была востребована общественным сознанием нашей страны. В начале века П.И. Бирюков пытался начать работу по восстановлению Свободной школы вместе с Толстым, но смерть писателя прервала эту работу. Позже русской интеллигенции было не до педагогики, а Октябрьская

революция превратила школу Толстого в памятник, как самого Льва Николаевича в «глыбу».

Оценки Толстого от Бердяева до Ленина, противоречивые мнения о позднем периоде жизни и творчества писателя мешают приблизиться к его педагогическому наследию. Из педагогических статей и методических работ писателя, которые изучаются в курсе истории педагогики в вузах, вычитывается лишь оригинальный субъективный опыт Толстого-учителя. Но и учебники Толстого (даже если будут опубликованы) без понимания учителями основополагающих идей образования, знания способов работы с детским опытом не восстановят педагогики Толстого. И только понимание того, как сочетаются философско-педагогические идеи Толстого с образовательным потенциалом его учебных текстов, может развернуть эти положения в гуманитарную педагогическую практику. Тогда сами учебники «заговoryт»: закодированные в них смыслы, понятные лишь детям (так как для них и написаны), станут понятны и взрослым, чьи педагогические идеалы близки толстовским.

Каждый учебник Л.Н. Толстого – учебный текст, т.е. единая, неделимая целостность, выстроенная в соответствии с образовательным движением смыслов на разных уровнях в логике их усложнения. Такой текст не должен расчленяться (как это делают современные издатели учебников для начальной школы, включая отдельные произведения в книжки), сокращаться, иначе он теряет то, ради чего написан, – образовательный потенциал. Учебники Л.Н. Толстого – это посредники между ребенком и культурой, цель которых – образовывать, не подавляя. А это возможно, когда каждый познавательный шаг ребенка одновременно оказывается и сотворением продуктивного действия.

Вечные вопросы, которыми задавался Толстой, приступая к педагогическому творчеству: «Чему, зачем и как учить?» – он задавал и педагогическим авторитетам в процессе изучения опыта европейского образования. И, не найдя удовлетворительного ответа, стал искать его в практике, в **школе-лаборатории**, подвергая рефлексивному анализу любой творческий шаг в педагогике. Школа-лаборатория по поиску и рефлексии продуктивных способов взаимодействия педагога с ребенком – это **основание толстовского метода педагогической деятельности**.

Педагогические тексты Л.Н. Толстого смогли вновь обрести своего читателя, адресата, лишь в новой социокультурной ситуации начала 20-х, а потом 90-х годов XX века. Такая социокультурная ситуация возникла всякий раз как результат слома тоталитарного государства и тоталитарного мышления, в том числе и педагогического. Это были периоды оформления в педагогике отечественных гуманитарных образовательных систем: «Развивающего обучения Д.Б. Эльконина – В.В. Да-

выдова», «Диалога культур В.С. Библера». Связано это и со временем знакомства с зарубежным педагогическим опытом и освоения таких свободных педагогик Запада, как Вальдорфская педагогика и педагогика М. Монтессори.

Основополагающими моментами данной социокультурной ситуации всякий раз становилось, во-первых, формирование в общественном сознании образа человека (ребенка), в развитии которого на первое место поставлены такие критерии, как индивидуальность, активность, образовательный интерес. В связи с изменением педагогической парадигмы детство представляется не этапом подготовки к взрослой жизни, а самостоятельной, самоценной жизнью. Во-вторых, в профессиональном сознании педагогов утверждается новое понимание содержания обучения и учебного предмета, разбивающее стереотип традиционного представления о задаче учителя транслировать готовое знание, отстоявшееся в школьных учебниках на уровне правил и определений. В учебный предмет включается аналитическая работа ученика, совместное выстраивание знаний через «противоречия», предлагаемые учителем. Такой учебный процесс делает ученика самостоятельным и ответственным. В-третьих, сформировались условия, позволившие педагогам освободиться от догматических принципов школы и выбирать адекватную ему педагогическую систему, соответствующую его ценностным представлениям о ребенке и о сущности образования.

С 1991 года в альтернативной школе «Эврика-развитие» города Томска началось изучение педагогического творчества Л.Н. Толстого. А с 1993 года – реализация на практике проекта, ориентированного на опыт Толстого.

Как строилась работа по знакомству с педагогическими идеями в инновационной школе 90-х годов? Происходило изучение философских оснований Свободной педагогики по статьям Л.Н. Толстого, поднимающим проблемы народного образования: «Воспитание и образование», «Прогресс и определение образования», дневникам Толстого конца 50–60-х гг., по «Кругу чтения», сочинениям близких Толстому философов – Канта, Руссо, Гете, Шопенгауэра. С другой стороны, шли поиски и определение педагогами конкретных способов и приемов работы с детьми, зафиксированных в таких итоговых статьях Толстого, как «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы», «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят» и т.д.¹

В это же время учителя-исследователи знакомятся с учебниками, написанными Толстым, привносят их в учебный процесс, наблюдают и описывают их эффективность для начального образования. Например,

Толстой, составляя «Азбуку», идет от потребности ребенка в самостоятельном чтении. Поэтому звук сразу дается в букве, т.е. ребенок встречается с тем, что ему знакомо и в чем у него есть потребность (букву как значок учитель с детьми может обыгрывать, рисовать, изображать телом). Интересно, что в «Азбуке» дается не одно изображение буквы, а шесть изображений (разные шрифты, большие и маленькие буквы, письменные и печатные).

Научив на письме и в книге различать буквы, Толстой предлагает ребенку такой буквенный материал, читать который ему под силу. Это материал для механического чтения от двухсложных сочетаний до пятисложных и трудных для выговаривания сочетаний звуков (для тренировки речевого аппарата). На этапе механического чтения не важно, **что** ребенок читает, так как смыслы улавливаются с трудом, – важно, что **он читает** (совершает это действие как событие). Такое чтение для взрослого человека не является продуктивным, а для ребенка на первом этапе овладения чтением – является. В первый раздел «Азбуки» Толстой намеренно не вводит предложение, тем более тексты, так как важно довести процесс складывания до автоматизма. В бессмысленные сочетания букв автор вводит отдельные слова. Этим он формирует представление, что за буквенно-звуковой стороной слова есть значение. В то же время такая игра автора поддерживает интерес ребенка к чтению: когда среди буквенных сочетаний вдруг, как цветок на дороге, они встречают слово, например, «вла», «пла», «зла», «цлю», «шлю», «вку», «пзя», «лгу», «сбро», «сплю» и т.д.

«Русские книги для чтения» представляют собой четыре сборника произведений Л.Н. Толстого для детей, изданных в 1872–1875 гг. Многие из текстов входили в состав выпущенной ранее «Азбуки», но последующие варианты существенно отличаются от своих предшественников. При их создании автор не ограничивался лишь формальным составлением, эту работу он считал очень важной и в своем творчестве. «Рассказы, басни, написанные в книжках, есть просеянное из двадцать раз большего количества написанных рассказов, и каждый из них был переделан по десять раз и стоил мне большего труда, чем какое-либо место из моих писаний. ...Главное, чтобы было просто, ясно, не было бы ничего лишнего и фальшивого», – писал Толстой в письме к Е.В. Львову (62, 250).

Анализируя эффективные способы обучения чтению в Яснополянской школе, Толстой-педагог выделил виды чтения: механическое и постепенное: «Механичность чтения – искусство из знаков бегло составлять слова... Постепенное имеет целью знание литературного языка» (8, 135). Для постепенного чтения с ребятами Толстой «испытывал»

следующую методику. Дети сначала записывают на доске фразы, составленные ими, затем читают их, потом постепенно переходят к чтению простейших сказок Худякова и Афанасьева. При прочтении с помощью учителя сначала проясняют все непонятные места, слова, после пытаются пересказать как можно более полно и близко к тексту. По тому, как полно и правильно дети могут пересказать изложенное в тексте, Толстой делал вывод о правильном или неправильном понимании ими языка, усвоении его формы.

На следующем этапе Толстой предлагал детям литературу таких авторов, как Карамзин, Пушкин. И вот тут возникала проблема: дети не понимали, что они прочли, т.к. «язык этот им был непонятен по форме», – делает вывод Толстой (8, 63). Дети путались в материале, не могли его четко пересказать, не запоминали текст целостно, неверно употребляли слова и т.п. Толстой приходит к мысли, что трудность в освоении литературного языка детьми происходит от того, что нет переходной ступени от языка своего (спонтанного) и языка сказок, понятного детям, к более сложному языку литературного произведения. Разрыв между ними оказывался так велик, что ребенок не мог самостоятельно преодолеть его. Тогда и появляются отдельно от «Азбуки» «Русские книги для чтения» (I, II, III книги – в 1872 году, IV – в 1875 году). Они являются посредниками для перехода к пониманию литературного языка. В каждом произведении, вошедшем в «Русские книги для чтения», воплотилось два разных замысла автора – педагогический и литературный. Именно с этим пониманием необходимо подходить к анализу текстов из сборников Толстого.

Создавая тексты «Русских книг для чтения», Толстой ориентировался на эстетику народного языка, в котором глубина содержания выражается в простой форме произведения. «Надо, чтобы все было кратко, красиво, просто и, главное, ясно», – писал он А.А. Толстой (61, 283). В результате такой работы и появляются специальные учебные тексты «Русских книг для чтения».

На первый план в каждом тексте (сообщении) выдвигаются факты, логические связи между описываемыми событиями, поступками героев, то есть фактическая информация. Особым построением текста автор облегчает читателю усвоение сути сообщения: производится деление текста на абзацы и сверхфразовые единства или его намеренное оформление «сплошным» текстом, использование опорных, направляющих повествование слов «потом», «затем», «один раз» и др. Основная тема или особенности сообщения выносятся в заглавие текста, обозначается жанр каждого текста. Языку этих книг свойственно использование при передаче подтекстовой информации; приемов, присущих фольклору;

обращение к жанру сказки, былины, басни. «Словарь текстов» объемн, но каждое слово несет свое обыденное конкретное значение; общий тон сборников – повествование, «письмо романа», которое свойственно как языку сказки, мифа, так и языку эпических произведений «взрослой литературы».

Перечисленные учебные свойства текстов позволяют детям при чтении уяснить, пока на эмпирическом уровне, текстообразующие элементы языка произведения. Попытки практической работы с данными текстами подтверждают, что понимание шести-семилетними детьми содержания действительно облегчено; второклассники после прочтения текстов свободно пересказывают их устно, а после неоднократного прочтения некоторые ребята самостоятельно, без помощи учителя, без предварительной работы-разбора, излагают их содержание письменно.

Проект школы «Эврика-развитие» «Классы Свободной педагогики, ориентированные на школу Толстого» должен был воспроизвести и проверить в экспериментальном режиме возможность свободного обучения детей, без принуждения и внешней дисциплины. Для этого в классной комнате была оборудована среда для свободного выбора детьми дидактических материалов, книг. Ритм урока включал занятия в учебном и так называемом свободном пространстве, где происходили рассказывание, игра. Психолого-педагогический мониторинг результатов развития учащихся начальной школы показал, что динамика развития учебных умений, способности к пониманию текстов и сочинительству у детей, обучавшихся в условиях «свободной школы», выше, чем в жестко регламентированных условиях обучения.

Принципы Свободной педагогики Толстого, нашедшие продолжение и развитие в современной школе.

1. Основанием для инновационной педагогики 1990–2000-х годов стала педагогика ненасилия, нашедшая свое подкрепление в гуманистической психологии ненасилия, в опыте педагогов-гуманистов Европы и Америки XX века. Принцип взаимодействия педагога и учащихся в совместной деятельности – основополагающий в образовании. Педагогические открытия Л.Н. Толстого помогают современному учителю найти средства и способы реализации принципа гуманитарного образования на практике. При этом используется формула Толстого: «Единственный метод образования есть опыт, а единственный критерий его есть свобода» (8, 151). Вслед за Толстым мы содержательно стали различать в современной школе **обучение и образование**. Именно образование связано со свободой выбора, получением собственного опыта и смысла в деятельности, ненасилием и самореализацией, тогда как учение является процессом несвободы, запоминания готового отчужденного знания в

виде информации. Поэтому в современной школе разрабатываются учебные и образовательные программы, уроки и занятия, образовательные события. И это разные по содержанию и способу организации мероприятия.

2. Методологической основой для **пробно-поискового способа действий учащихся** (термин психологии развития), организуемого рефлексивными педагогами в инновационных образовательных проектах, стали те принципы, которые заложены Л.Н. Толстым. Педагогами инновационных школ проделана большая работа по построению **полиметодичной практики обучения**. В самом общем виде принцип такой работы предельно просто сформулировал сам Толстой. Он писал в статье «О методах обучения грамоте»: «Нет лучшей методы, чем не иметь никакой методы», имея в виду «вред от практикования *единого* метода обучения» (8, 160). Ребенок приходит в школу со своим интересом, намерениями и определенным опытом в освоении материала. Если сравнить педагогическую практику Толстого и современную начальную школу, то с уверенностью можно сказать, что несовпадение дошкольного опыта ребенка в освоении культурного массива и предлагаемого единственного метода освоения сегодня во много раз актуальнее. Решение этой проблемы, исходя из нашего опыта, состоит в том, чтобы предоставить ребенку возможность вести себя свободно и активно, а педагогу ценить и принимать его самостоятельное действие.

Для того чтобы ориентироваться в свободных проявлениях ребенка и продуктивно разрешить задачу перевода его активности в образовательную инициативу, пространство класса в начальной школе разделяется на **два подпространства**, соотнесенных между собой противоположным образом. Одно маркируется как *учебное*, а другое, условно (в соответствии с возрастной спецификой) – как *игровое*. Игровое подпространство необходимо, т.к. задает *другое, не-ученическое, действие* ребенка: для него «здесь и теперь» существуют как два типа действия, одно из которых является реализованным, а другое, учебное, по норме развития этого возраста должно быть представлено взрослым как социально значимое.

3. Методология пробно-поискового действия была заложена и в учебники, написанные Толстым: «Азбука», «Арифметика», «Русские книги для чтения», «Евангелие для детей». На этих принципах в школе «Эврика-развитие» созданы рабочие тетради для учащихся предшкольной ступени и первого класса. Учебники Толстого – это посредники между ребенком и культурой, цель которых – образовывать, не подавляя. А это возможно, когда каждый познавательный шаг ребенка одновременно оказывается и сотворением **продуктивного действия**. Науч-

но-педагогическая гипотеза заключается в том, что с помощью таких учебных текстов Толстой формировал у детей «эмпирические понятия», способность к самостоятельному обобщению материала.

4. Поляризация пространства класса (в начальной школе), школы (в подростковом возрасте), школы и города (региона) в старшей школе задает учащемуся направление его движения в индивидуальной образовательной программе. Идея индивидуализации образования как раз и предполагает создание в школе условий для индивидуальной активности ученика, поддержки его образовательного интереса. Процесс индивидуализации образования заложен как основополагающая идея в комплексный проект модернизации образования (КПМО), в проект президента «Наша новая школа». Средства и способы индивидуализации образования опробованы и взяты из опыта школы Толстого.

Таким образом, современная система образования ориентируется на толстовскую концепцию эффективного взаимодействия ребенка с культурой: культурное содержание осваивается через **воссоздание самим ребенком** (учащимся) «противоречий», понятий, культурных норм в своем опыте, в квазикаультурных продуктах (в текстах, проектах и т.п.). Главные опоры образования, по мнению Толстого, в отличие от обучения, – в осмысленном отношении ученика к знанию, в понимании материала, продвижении своего образовательного интереса, открытии индивидуальных способов работы. Такой тип взаимодействия возможен только в пробно-поисковом взаимодействии, феномены которого описал Толстой. Главный эффект такой организации школы заключается в более динамичном развитии учебных умений ребенка, неотчужденном отношении к культуре, формировании способности к самоопределению, совместной работе с другими и личностной самореализации.

Примечания

¹ Долгова Л.М., Волошина Е.А. Свободный класс, ориентированный на педагогику Л.Н. Толстого // Ежегодный научный педагогический журнал школы «Эврика-развитие». Томск, 1994. С. 36–46.

Указатель имен

- Абрамов А.П. – 8, 13
Абрамович А.Б. – 9
Аввакум – 86, 93
Августин / Августин Блаженный / Августин Аврелий – 84, 85, 92
Аверинцев С.С. – 14, 23, 24
Адамсон А. – 120
Адрианов А.В. – 7, 257
Айзикова И.А. – 62, 70
Акелькина Е.А. – 183
Аксаков С.Т. – 113
Акунин Б. – 232
Алданов М.А. – 106-113
Александр I – 143, 254-256
Александр II – 54, 65, 69
Александр III – 63
Алексеева Г.В. – 153, 162
Алиссандратос Дж. – 35
Андреев Л. – 160
Андреева Е.П. – 35, 39
Андреевский С.А. – 213, 214, 220
Анисимов К.В. – 94
Анненков П.В. – 30, 178, 182
Арнольд Г. – 156
Арнольд М. – 197
Ауэрбах Б. – 158
Афанасьев А.Н. – 40, 274
Афанасьев Э.С. – 35
- Бабаев Э.Г. – 144, 151, 202
Бабореко А.К. – 105
Баллу А. – 62
Баратынский Е.А. – 149
Барт Р. – 104, 270
Бартелеми Ж.Ж. – 156
Бахтин М.М. – 64, 161, 162, 187, 189, 190, 205, 208, 209
Бахтина О.Н. – 35, 39
Башилов М.С. – 237
Бежа М. – 239
Беклин А. – 195
Белая И.А. – 230
Белинский В.Г. – 137, 142, 198, 200, 201, 202
Белл К. – 233
Белоусова Е.В. – 163
Белый А. – 208
Беньян Дж. – 83
Берг Н. – 76
- Бердяев Н.А. – 271
Бережков Р.П. – 10
Берлиоз Г. – 195
Берман Б.И. – 34, 122
Бернс Р. – 180
Бессараб М. – 61
Библер В.С. – 209, 272
Бидпай / Пильпай / Bidpai / Pilpay – 145–147, 152
Бирюков П.И. – 62, 159, 270
Благой Д.Д. – 81, 83
Блэйсделл Б. – 232, 239
Бобко Е.И. – 113
Боде В. – 159
Болдырева Е.М. – 105
Бонч-Бруевич В.Ф. – 161
Борисенко Ф. – 263
Боткин В.П. – 174–176, 178, 180
Бочаров С.Г. – 75, 189, 190
Бозти Э. – 186
Брамс И. – 195
Брандт Г. – 141
Брансон М. – 141
Брессон Р. – 243
Бриггс Э. – 232, 235, 236, 239, 241, 242
Бромфилд Э. – 232, 235–239, 241
Брукс Д. – 233
Брюсов В.Я. – 194
Буасье Г. – 49
Булгаков В.Ф. – 8, 13, 144, 151, 154, 159, 161, 259
Булгаков М.А. – 232
Булгаков С.Н. – 179
Бунин И.А. – 94–105, 106, 112, 113, 184, 220, 223, 230
Бурба Д. – 223, 230, 231
Бургонь А. – 141
Бурдон Ж. – 159
Бурнашева Н.И. – 180, 231
Бурсов Б.И. – 35, 199, 200, 202
Буткеев П.А. – 7
Бухаркин П.Е. – 38
Буш Дж. / Bush – 233, 234, 242
Бхарати Б.П. – 231
Бюффон Ж.-Л. – 156
- Вагнер Р. – 195
Вайскопф М.Я. – 78, 83
Валуев П.А. – 250

- Василенко Н. – 257
Васильев В.К. – 25, 32, 34
Васильева Е.Ю. – 12, 168
Васильева И.В. – 36, 37, 39
Верлен П. – 195
Вестерберг П. – 243
Ветшева Н.Ж. – 59, 114
Вивекананда С. – 221, 228, 230
Винер Л. – 236
Виницкий И.Ю. – 65, 67, 70
Виролайнен М.Н. – 38
Вогюэ Э.-М. – 132, 133, 141, 142
Войнович В.Н. – 232
Войнович М.И. – 120
Войсей Ч. – 159
Волков Б. – 145, 152
Волконский Н.С. – 156
Волконский С.Ф. – 156
Волохонская Л. – 232, 235, 238, 239, 241, 242
Волошина Е.А. – 277
Вольпе Ц.С. – 70
Вольтер – 110, 156, 158
Вольцоген К. – 168–170
Вуд Дж. – 238
Вуйчицки У. – 35
Вяземский П.А. – 131
Вяткин Г. – 266
- Габдуллина В.И. – 14, 24
Галлан А. – 145, 146, 151
Гальперин-Каминский И. – 158
Ганди М.К. – 221, 222, 224, 228, 229
Ганшина К.А. – 129
Гарве Х. – 53
Гарнетт К. – 233, 235, 239
Гаррисон В.-Л. – 62
Гаспари А. – 156
Гаспаров Б.М. – 26, 33
Герцен А.И. – 110, 200, 205
Гете И.В. – 66, 110, 112, 143, 158, 192, 272
Гибиан Дж. – 235
Гийот А. – 157
Гинзбург Л.Я. – 92, 202
Гинс Г.К. – 255
Гиппиус З. – 105
Глинка С.Н. – 136, 137
Глинка Ф.Н. – 131
Гнатюк-Данильчук А.П. – 230
- Гнюсова И.Ф. – 12
Гоголь Н.В. – 12, 55, 66, 74, 76–83, 86–88, 93, 113, 180, 185, 191, 192, 199, 202, 232, 255
Голицын С.М. – 250
Голосовская М.С. – 24
Гомер – 242
Гончаров А.И. – 113, 191, 197, 201
Горбачев В.Н. – 62, 63
Горлачев Я.Д. – 9
Горнунг Б.В. – 194, 202
Горький А.М. – 9, 10, 11, 29
Готье Т. – 149
Грановский Т.Н. – 176
Гребенщиков Г. – 265
Грибовский В. – 157
Грибоедов А.С. – 78, 79
Григорьев А.А. – 192
Гродецкая А.Г. – 24, 35, 36, 37, 39
Грузинский А.Е. – 154, 160
Грызлова И.К. – 141
Гудзий Н.К. – 202
Гузаиров Т. – 70
Гуковский Г.А. – 56, 61
Гуркин Г.И. – 8
Гусев Н.Н. – 144, 154, 158, 160, 172, 180, 231
Густафсон Р. – 192, 202
Гюго В. – 186, 192
- Давыдов В.В. – 271–272
Данилевский Г.П. – 157, 158
Данилевский Н.Я. – 205
Данниган Э. – 233, 234, 239, 241
Данте А. / Дант – 175
Дарвин Ч. – 149, 150, 205
Датта Д. – 230, 231
Дворецкий И.Х. – 129
Делиль Ж. – 156
Дельвиг А.А. – 132
Дементьев В. – 266
Демкова Н.С. – 93
Державин Г.Р. – 11
Джойс Дж. – 111
Джонс В.Н. – 7, 261, 263, 264, 265, 266
Джонсон С. – 180
Диккенс Ч. – 74, 157
Добролюбов А.М. – 194
Добролюбов Н.А. – 200, 201
Долгова Л.М. – 269, 277
Долгорукой В. – 256

Достоевский Ф.М. – 7, 8, 23, 34, 40, 83,
101, 106, 112, 113, 122, 183–190, 191,
192, 197, 232, 235, 238, 240
Доул Н. – 233, 236
Драгоманов М.П. – 157
Дружинин А.В. – 174, 175, 178, 180,
181, 202
Дюма А. – 157

Эпиктет – 183
Ергольская Т.А. – 92, 143, 156, 161
Ефимов Е.Н. – 155

Жданов В.А. – 9, 11, 13
Жилякова Н.В. – 258
Жилякова Э.М. – 12, 130, 256
Жуковский В.А. – 12, 51–70, 101, 250
Жюльен С.-Э. / Julien – 144–146, 150–
152

Завалий А.Г. – 210
Завгородняя О.А. – 120
Зайденшнур Э.Е. – 10, 144, 151, 152,
236
Захаров И. – 236
Зубов В. – 202

Ибсен Г. – 195
Ивакин И.М. – 180
Иванов А. – 55
Иванов М.Н. – 104
Ильин А.А. – 38
Иоанн Златоуст – 158
Истомин В.И. – 117
Ищук Г.Н. – 192, 202

Йенсен П.А. – 105

Кадинский А.Б. – 35
Кант И. – 156, 272
Канунова Ф.З. – 12
Карамзин Н.М. – 86, 130, 140, 141, 143,
274
Карлейль Т. / Carlyle T. – 171, 173–180
Карпенко Г.Ю. – 104
Карпенко-Карого И.К. – 157
Карташова Т.П. – 253
Касаткина А.А. – 11
Касаткина-Аношкина В.Н. – 11
Кац М. – 232
Кацис Л. – 122

Каширина В.В. – 38
Кессених В.М. – 9
Киреевский И.В. – 172, 180
Кирсанов Н.О. – 12
Киселев Н.Н. – 12
Китар П.-М. – 144, 152
Клейтон Н. – 141
Климова С.М. – 203
Клингер М. – 195
Ковач А. – 76, 83
Колосова Г.И. – 249, 252
Констан Б. – 158
Кореневская О.В. – 248
Корнель П. – 157
Корнилов В.А. – 115, 117, 121
Короленко В.Г. – 191, 192, 202, 255
Котельников В.А. – 38
Котляров М. – 266
Кочеткова Н.Д. – 85, 92, 170
Крамской И.Н. – 167
Краснов А.Г. – 23
Краснова Т.В. – 105
Красносельская Ю.И. – 171, 181
Крошицкий М.П. – 10
Круа Ф.П. – 143–145, 151, 152
Крутовский В. – 264
Крылов В.Н. – 191
Кузен В. – 156
Кузминская Т.А. – 209
Кулешова С.В. – 14
Купреянова Е.Н. – 35
Кусков В.В. – 35
Кутузов М.И. – 132
Кювье – 156
Кюхельбекер В.К. – 149

Лабом – 141
Лаврин Я. – 230
Лазарев М.П. – 117
Лазаревский Б.А. – 157
Лазарчук Р.Л. – 92
Лазурский В.Ф. – 179
Лао-цзы / Лао-тзе – 144, 183, 225, 265
Лафонтен Ж. – 146–148, 152, 157
Лебедев Ю.В. – 121
Левенфельд Р. – 158
Леви М. – 157
Ледерле М.М. – 144
Ленин В.И. – 271
Леонтьев К.Н. – 40, 262
Лермонтов М.Ю. – 55, 192

- Лесков А.Н. – 41, 49, 50
Лесков Н.С. – 40–42, 45–50, 149
Лесскис Г.А. – 105, 179
Ливий Т. – 142
Линков В.Я. – 94, 104
Лист Ф. – 195
Лифинцева Т.П. – 212, 220
Лихачев Д.С. – 35, 41, 93
Локман – 146, 152
Ломунов К.Н. – 154
Лонгфелло Г. – 157
Лопарев Х. – 38
Лопухин И.В. – 53
Лотман Ю.М. – 38, 39, 50, 55, 61, 64, 65, 70
Лоухимиес А. – 243, 244
Лукацкий М.А. – 179
Лучников М.Ю. – 75
Львов Е.В. – 273
- Маймин Е.А. – 35
Макарова Е.А. – 13, 40
Макеев М.С. – 180, 181
Маковицкий Д.С. – 50, 149, 152, 156, 161, 260
Маколей Т. – 157
Макушин П.И. – 7, 249–254, 256, 265
Макушина В.П. – 250
Малиновский И.А. – 7, 258, 259, 263
Малларме С. – 195
Мальцев Ю. – 104
Мамардашвили М.К. – 188, 189
Мандельштам Л.И. – 158
Манн Ю.В. – 76, 83
Марк Аврелий – 183
Марков Е.Л. – 192
Мароши В.В. – 122
Мартен Ш. – 144
Масарик Т.Г. – 258
Мельникова С.В. – 23
Мережковский Д.С. – 24, 29, 105, 202, 257
Метерлинк М. – 195
Милль Д.С. – 205
Милоков П.Н. – 53
Минаев И.П. – 230
Минеева И.Н. – 42, 49, 50
Михайлов А.В. – 138, 141, 142
Михайловский-Данилевский А.И. – 143, 151
Мишо Ж. – 156
- Мод Э. и Л. – 233–235, 239–241
Модзалевский Л.Б. – 11
Можарова М.А. – 180
Мольер Ж.-Б. – 74
Монтень М. – 214, 218–220
Монтессори М. – 272
Мопассан Г. – 74, 157, 199, 200
Музыка Н. – 120
Мультипули – 149, 152
Муравьев М.Н. – 113
Муромцева / Муромцева-Бунина В.Н. – 97, 105
Мэй Р. – 232
Мэллори Дж. – 235
Мюир Э. – 112
Мюллер М. – 230, 231
- Набоков В.В. – 106, 112
Наполеон Бонапарт / Napoleon – 98, 125, 132–142, 143, 179, 234
Наумов Н.И. – 8, 250
Наумова-Широких В.Н. – 13
Нахимов П.С. – 117, 121
Некрасов Н.А. – 7, 113, 171, 175, 177, 178, 180–182, 195
Неру Дж. – 231
Никитенко А.В. – 12, 250
Никитин Д.С. – 149
Николаева Е.В. – 23, 24, 35, 144, 151
Николаева (Цебрикова) М.К. – 32
Николаева С.Ю. – 144, 188, 189
Николай I – 65, 99
Ничипоров И.Б. – 104
Новиков А.М. – 153
Нойков П. – 159
- Обатнин Г.В. – 105
Одинокое В.Г. – 23, 24
Опульская Л.Д. – 144, 151
Опульский А.Д. – 35
Осоргин М. – 106
Островский А.Н. – 197
- Павленков Ф.Ф. – 249
Павлова К.К. – 131
Панова О.Б. – 12
Паскаль Б. – 107, 183
Пашенко В. – 98
Пелевин В. – 232
Перовский В.А. – 51
Песонен П. – 105

- Пестова В.Д. – 154
 Петрарка Ф. – 156
 Петров А. – 160
 Петрова Е. – 230
 Пивер Р. – 232, 235, 238, 239, 241, 242
 Писарев Д.И. – 200, 202
 Платон – 204
 Плеханова М.Б. – 45, 50
 По Э. – 157
 Победоносцев К.П. – 63
 Погодин М.П. – 180
 Поленц В. – 197
 Полосина А.Н. – 143
 Понеделков А.Я. – 9
 Пономарев Е.Р. – 94, 104
 Попов М.В. – 145, 152
 Порудоминский В.И. – 122
 Потанин Г.Н. – 7, 8, 250
 Потемкин В.П. – 9
 Прокопчук Ю.В. – 221
 Прокофьев С.С. – 61
 Пруст М. – 111
 Пушкин А.С. – 9, 10, 12, 55, 60, 61, 71–75, 79, 83, 113, 125, 129, 130, 131, 141, 172, 180, 185, 191, 192, 194, 274
 Пювис де Шаван – 195

 Рабинович В.Л. – 84, 92
 Радхакришнан С. – 229, 230, 231
 Рамакришна – 221, 223–225, 228
 Рантала Я. – 243
 Расин Ж. – 157
 Ремник Д. – 238
 Ренан Ж. – 205
 Репин И.Е. – 265
 Ричардсон С. – 156
 Робертс Т. – 239
 Робинсон А.Н. – 93
 Розанов В.В. – 90, 93, 197, 202, 203, 208
 Роллан Р. – 32, 106, 107, 113
 Ромен Г. – 111
 Росовецкий С.К. – 35
 Рубо Ф.А. – 114, 117, 120
 Руссо Ж.-Ж. – 12, 85, 142, 156, 158, 180, 272

 Саади – 145
 Сабашниковы М.В. и С.В. – 249
 Савельева В.В. – 122
 Савченко С.Л. – 122
 Сазонова Л.И. – 50

 Сакулин П.Н. – 202
 Салманова И.Ф. – 12, 84
 Салтыков-Щедрин М.Е. – 191
 Санд Ж. – 149
 Сат Н.Д. – 50
 Светоний – 156
 Севастьянов В. – 264
 Сегюр Ф.П. / Ségur – 132–137, 140–142
 Семенов С.Т. – 201
 Семикина Ю.Г. – 122
 Сенека – 24
 Сен-Симон А. – 156
 Сергеев П.А. – 149, 159
 Серебряный С.Д. – 230
 Сидихменова Т.И. – 191, 202
 Симпсон М. – 228
 Сисмонди Ж.-Ш. – 158
 Скворода Г. – 49
 Скокан А.И. – 250
 Скокан П.И. – 250
 Скотт В. / Scott W. – 132–134, 136, 137, 141, 142
 Славутинский С.Т. – 201
 Сливицкая О.В. – 94, 104
 Смит А. – 156
 Сократ – 225
 Соловьев В.С. – 188, 203
 Солощко М.А. – 198
 Спиноза – 158
 Спиридонов В.С. – 144, 151
 Стадников Г.В. – 202
 Сталева Т.В. – 250–252
 Стасов В.В. – 201
 Степанов Ю.С. – 104–105
 Столыпин П.А. – 7
 Стороженко Н.И. – 156
 Страхов И.В. – 122
 Страхов Н.Н. – 76, 88–93, 145, 153, 156, 161, 164, 192, 196–198, 203–209
 Строганов А.Г. – 12
 Строганов Г.А. – 12, 250
 Стэд У. – 159
 Суворин А.С. – 47, 48, 50, 261
 Сытин И.Д. – 249, 251, 254, 256
 Сю Э. – 149

 Тагор Р. – 221
 Тамарченко Н.Д. – 122
 Тарасевич Д.А. – 141
 Тарасов А. – 24
 Тарасов Ф. – 189, 190

- Таухниц Б. – 157
Тачалов И.И. – 8
Теккерей У.М. – 157, 175
Терновский Ф.А. – 41, 49
Толстая А.А. – 51, 92, 274
Толстая А.Л. – 112, 113, 154, 155
Толстая С.А. – 36, 46, 50, 76, 149, 153, 154, 156, 159, 161, 209
Толстая Т.Л. – 153, 155, 200
Толстая-Есенина С.А. – 10, 13, 155
Толстой-Милославский Н.Д. / Толстой Н. – 236
Томпсон М. – 233
Топоров В.Н. – 141
Троицкий М.М. – 205
Троллоп Э. – 157
Туниманов В.А. – 112
Тургенев И.П. – 53
Тургенев И.С. – 34, 112, 122, 177, 180, 181, 197, 201
Тынянов Ю.Н. – 92
Тюпа В.И. – 21, 24
Тютчев Ф.И. – 113, 129, 204
- Уинфри О. – 235
Уитмен У. – 233
Успенский Б.А. – 104, 105
- Файджес О. – 232, 238
Фаресов А. – 50
Фаррар Ф.В. – 49
Фатюшина Е.Ю. – 179
Федор Кузмич / Федор Кузьмич – 8, 255, 256
Федотов Г. – 37
Фельдман В.А. – 120
Ферштайн Г. – 231
Фет А.А. – 175, 180, 181, 209
Филон Александрийский – 156
Фиртель Б. – 243
Фитцджеральд Р. – 242
Флобер Г. – 104, 113
Фома Кемпийский – 156
Франклин Б. – 6
Франс А. – 157
Франсуа-Денев К. – 243
Фукидид – 142
Фэн Ж.-Ф. – 141
- Хайдеггер М. – 210–220
Харпер – 157
- Хатямова М.А. – 106
Хилер К. – 159
Христиан Р.Ф. / Christian R.F. – 132, 133, 141
Худяков И.А. – 274
- Чаадаев П.Я. – 113
Чаттерджи С. – 230, 231
Чеботаревская Е.Н. – 10
Челышев М.Д. – 258, 260
Чернышевский Н.Г. – 175, 199–201
Чертков В.Г. – 37, 62, 129, 156, 161, 185, 264
Черткова А.К. – 261
Честер П. – 35
Чехов А.П. – 23, 105, 160, 192, 199, 201, 232
- Цимбаева Е.Н. – 18, 24
Цыбенко В.А. – 202
- Шанский Н.М. – 129
Шаплет С. – 132, 142
Шекспир У. – 6, 112, 158, 175, 192, 194, 195, 199
Шелгунов Н.В. – 197
Шиллер Ф. – 57, 168–170
Шифман А.И. – 144, 151, 154, 230, 231
Шиянова И. – 12
Шлегель Ф. – 158
Шмидт О.Ю. – 9
Шмидт С.О. – 61
Шнейдер А. – 195
Шопенгауэр А. – 107, 110, 149, 204, 230, 272
Шоу Б. – 157
Штаб В.А. – 76
Штокхэм А. – 159
Штраус Р. – 195
Штук Ф. – 195
Шульц С.А. – 79, 83
- Эдмондс Р. – 233
Эйнгорн Н.О. – 161
Эйхенбаум Б.М. – 35, 53, 61, 91, 93, 202
Эзоп – 152
Элиот Дж. – 149, 157
Элиот Т.С. – 191, 202
Эльконин Д.Б. – 271
Энберг Ф.-О. – 120
Эпиктет – 225
Эшер – 157

Юм Д. – 156

Юнг К.Г. – 33, 34

Юртаева И. – 12, 35, 36, 39, 71

Ядринцев Н.М. – 7, 8, 250

Янушкевич А.С. – 12, 51, 61

Orwin D.T. – 179

Pozner V. – 248

Simonton K. – 179

Stambler I. – 179

Feller F.X. – 151

Содержание

Сибирская «прописка» Л.Н. Толстого (Гнюсова И.Ф., Жиякова Э.М.)	7
---	---

Лев Толстой и русская литература

<i>Габдуллина В.И., Кулешова С.В. (Барнаул).</i> Притчевое начало в художественной структуре произведений Л. Толстого: от ранних рассказов к романам	14
<i>Васильев В.К. (Красноярск).</i> К описанию архетипического сюжета о «добрых» и «злых женах» в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»	25
<i>Бахтина О.Н. (Томск).</i> Проблема житийного канона в повести Л.Н.Толстого «Отец Сергей».....	35
<i>Макарова Е.А. (Томск).</i> Древнерусский Пролог в круге чтения Н.С. Лескова и Л.Н. Толстого	40
<i>Янушкевич А.С. (Томск).</i> В.А. Жуковский и ранний Толстой	51
<i>Айзикова И.А. (Томск).</i> Статья В.А. Жуковского «О смертной казни» в рецепции Л.Н. Толстого	62
<i>Юртаева И.А. (Кемерово).</i> Л.Н. Толстой и А.С. Пушкин. Заключительная реплика в диалоге	71
<i>Штаб В.А. (Кемерово).</i> Тема безумия в «Записках сумасшедшего» Л.Н. Толстого и Н.В. Гоголя	76
<i>Салманова И.Ф. (Белгород).</i> К проблеме исповедального начала в русской эпистолярной культуре	84
<i>Анисимов К.В. (Красноярск).</i> Толстовские претексты в прозе И.А. Бунина: на границе прапамяти и историзма	94
<i>Хатямова М.А. (Томск).</i> Л.Н. Толстой в нехудожественной прозе М. Алданова	106

Проблемы поэтики произведений Льва Толстого

<i>Ветшева Н.Ж. (Томск).</i> «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого: хронотоп великой эпопеи	114
<i>Мароши В.В. (Новосибирск).</i> Сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир»	122
<i>Жиякова Э.М. (Томск).</i> Московская панорама Л.Н. Толстого: философия и поэзия («Война и мир»)	130
<i>Полосина А.Н. (Ясная Поляна).</i> Книга «Тысяча и один день» Франсуа Петиса де ла Крау как источник «Азбуки» Л.Н. Толстого (по материалам яснополянской библиотеки)	143

Лев Толстой – читатель и критик

<i>Алексеева Г.В. (Ясная Поляна).</i> Из опыта научно-библиографического описания иностранной части личной библиотеки Л.Н. Толстого	153
<i>Белюсова Е.В. (Ясная Поляна).</i> Библия в прочтении Л.Н. Толстого: Книга Иова	163
<i>Васильева Е.Ю. (Томск).</i> Шиллер и Толстой (проблема просвещения и воспитания читателя)	168
<i>Красносельская Ю.И. (Москва).</i> Толстой и Карлейль (о почитании героев в повести «Альберт»)	171
<i>Акелькина Е.А. (Омск).</i> Ф.М. Достоевский в «Круге чтения» Л.Н. Толстого	183
<i>Крылов В.Н. (Казань).</i> Специфика писательской критики Л.Н. Толстого	191

Вопросы философии

<i>Климова С.М. (Белгород). Диалогическое пространство Л.Н. Толстого и Н.Н. Страхова</i>	203
<i>Завалий А.Г. (Кувейт). Категория смерти у Толстого и Хайдеггера</i>	210
<i>Прокотчук Ю.В. (Москва). Лев Толстой и индийская религиозно-философская мысль: точки соприкосновения</i>	221

Лев Толстой в зарубежном мире

<i>Кац М. (США). Новые переводы романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на английский язык</i>	232
<i>Франсуа-Денев К. (Франция). Толстой в век цифровых технологий: фильм «Паа мaa» («Вечная мерзлота») режиссера Аку Лоухимиеса</i>	243

Лев Толстой и Сибирь

<i>Колосова Г.И. (Томск). «Свидание с Л.Н.Толстым»: из воспоминаний П.И. Макушина</i>	249
<i>Карташова Т.П. (Томск). Томские издания произведений Л.Н. Толстого</i>	253
<i>Жиякова Н.В. (Томск). «Толстовские дни» в России и Томске в октябре – декабре 1910 года (по материалам томской периодической печати)</i>	258
<i>Долгова Л.М. (Томск). Идеи «Свободной педагогики» Л.Н. Толстого в современной школе</i>	269
<i>Указатель имен</i>	278

Научное издание

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ВРЕМЯ

Редактор *Н.А. Амелянчик*
Подготовка оригинал-макета *Ю.А. Сидоренко*

Подписано в печать 22.03.2010 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Печ. л. 17,75+1 вкл.; усл. печ. л. 16,50+1 вкл.; уч.-изд. 16,00.
Тираж 500. Заказ 214

ОАО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ООО «Издательство «Иван Фёдоров»», 634009, г. Томск, Октябрьский взвоз, 1