

Л. Д. Громова-Опульская
Избранные труды



Наука

Л. Д. Громова-Опульская



Избранные труды



Фотография 1953 года

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

Л.Д. Громова-Опульская

Избранные труды



Москва Наука 2005

УДК 821.161.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Г87

Ответственный редактор *М.И. ЩЕРБАКОВА*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Л.М. КРУПЧАНОВ*,
доктор филологических наук *П.В. ПАЛИЕВСКИЙ*

Составитель списка трудов Л.Д. Громовой-Опульской
Е.Д. ЛЕБЕДЕВА

Громова-Опульская Л.Д. Избранные труды / Л.Д. Громова-Опульская ; [отв. ред. М.И. Щербакова] ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 2005. – 530 с. – ISBN 5-02-033258-5 (в пер.).

Книгу составляют избранные статьи члена-корреспондента РАН, заслуженного деятеля науки РФ, лауреата премии им. А.А. Шахматова Л.Д. Громовой-Опульской. Написанные в разные годы и посвященные творчеству Л.Н. Толстого и проблемам текстологии, эти работы остаются эталонными образцами научного исследования, крупнейшим вкладом в отечественную и мировую науку. Актуальность статей по текстологии определяется важнейшим в научном наследии Л.Д. Громовой-Опульской утверждением прямой и последовательной связи трех составляющих: истории текста, творческой воли писателя и научной критики текста. Избранные статьи иллюстрируют основные этапы полувекового (1953–2003) творческого пути текстолога, неизменную приверженность историзму как универсальному принципу текстологического исследования, становление базовых основ выдвинутой Л.Д. Громовой-Опульской научной теории существования диалектической связи между историей литературы XIX в. и текстологией.

Для исследователей творчества Л.Н. Толстого и текстологов.

По сети «Академкнига»

ISBN 5-02-033258-5

- © Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2005
- © Громова-Опульская Л.Д., 2005
- © Лебедева Е.Д., список трудов Л.Д. Громовой-Опульской, 2005
- © Щербакова М.И., вступительная статья, 2005
- © Редакционно-издательское оформление. Издательство «Наука», 2005

Лидия Дмитриевна Громова-Опульская

Лидия Дмитриевна Громова-Опульская родилась 21 мая 1925 г. в подмосковной деревне Хоругвино. Там прошло ее раннее детство. «Есть фотография, где Толстой в Троицын день в Ясной Поляне что-то говорит, наклонившись, маленькой девочке в платке, – написал П.В. Палиевский в 2000 г. к ее юбилею. – Невозможно отделаться от впечатления, хоть это было много раньше в другом углу Подмосковья, что стоит перед ним Лидия Дмитриевна. Настолько прониклась она толстовским напутствием новому веку, так прочно и уверенно выдержала его в своем деле».

Читать и писать научилась рано и шести лет пошла в сельскую школу, где учительствовала мама. Затем московская средняя школа, которую окончила в 1941 г. Тогда же поступила на филологический факультет МИФЛИ, вскоре слившийся с Московским университетом. С отличием закончила русское отделение филфака в декабре 1945 г. Во время войны работала на оборонительных укреплениях под Москвой и на трудовом «фронте»: сельхозработы, лесозаготовки, торфоразработки, на заводе.

Самоотверженная тяга к знаниям студентки с пшеничной косой обратила на себя внимание профессора Н.К. Гудзия. Он был поражен, узнав, что Лида, утеплившись платком, варежками и шубой, готовится к семинарам в неотопливаемой библиотеке. Восхищался Гудзий ее «талантом и жаждой узнать как можно больше о Льве Толстом». Из его семинара в 1946 г. Лидия Дмитриевна была рекомендована в аспирантуру. Кандидатскую диссертацию «Особенность реализма Л. Толстого в поздний период творчества (1880-е–1900-е годы)» защитила в 1952 г. также в МГУ.

В трудовой книжке Л.Д. Громовой-Опульской за 54 года только две записи: Государственное издательство художественной литературы, где в должности старшего редактора она проработала с 1949 по 1953 г., и Институт мировой литературы РАН, которому отдано более полувека.

В середине 1950-х годов, когда Л.Д. Опульская пришла в ИМЛИ, отечественная текстология переживала второе рождение, связанное с необходимостью развивать текстологию новой литературы. Издательская практика XIX и первой половины

XX в. оставила нерешенными многие вопросы, от которых напрямую зависел успех задуманных после войны академических и научных изданий писателей-классиков.

Русская текстологическая традиция, сформированная трудами таких выдающихся ученых, как Н.С. Тихонравов, В.Н. Петрец, А.А. Шахматов, заложила, как известно, основы изучения текста в его истории и всех его изменениях. Подробнее эти принципы творчески разработали отечественные текстологи довоенного поколения (Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Г.Г. Шпет, Г.О. Винокур, С.М. Бонди, Н.К. Гудзий), ученицей которых Л.Д. Опульская стала уже на университетской скамье.

Постепенно, на ее глазах и при ее непосредственном участии, текстология из прикладной дисциплины, направленной преимущественно на решение издательских задач, превращалась в самостоятельное научное направление филологии.

Свои «текстологические университеты» Л.Д. Опульская прошла в 90-томном Юбилейном издании Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого. За четыре года (1952–1955) ею были отредактированы пятнадцать томов – шестая часть всего грандиозного издания; написаны предисловия к наиболее сложным томам о произведениях 1891–1894 гг. и дневниках 1909 г. Начиная с 1950-х годов Лидия Дмитриевна участвовала в работе над всеми собраниями сочинений Л.Н. Толстого: в 90, 14, 12, 20, 22, 8 томах; в 1996 г., после смерти академика Никиты Ильича Толстого, была утверждена главным редактором Полного собрания сочинений писателя в 100 томах.

В научной деятельности Л.Д. Громовой-Опульской были два главных приоритета: Л.Н. Толстой и текстология. И в той и другой области она стала ученым с мировым именем.

Утверждение в текстологии принципа единства теории и практики отчетливо прозвучало уже в первых ее статьях: «Некоторые итоги текстологической работы над Полным собранием сочинений Л.Н. Толстого» (1957), «Эволюция мировоззрения автора и проблема выбора текста» (1957), «Выбор источника основного текста: Проблема подготовки текстов к изучению» (1962) и др., где началась разработка самых важных и трудных тем: эволюция мировоззрения автора (в связи с выбором текста), проблема авторской воли, источников атрибуции и датировки, принципы критики текста и др.

Крупнейший вклад в науку о Толстом – продолженные Лидией Дмитриевной, вслед за Н.Н. Гусевым, секретарем писателя, «Материалы к биографии Толстого», где многие страницы посвящены творческой истории произведений;

значительно участие Л.Д. Громовой-Опульской в толстовских томах «Литературного наследства»; в серии «Литературные памятники» ею подготовлены трилогия «Детство. Отрочество. Юность», «Казачи» и образцовое «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Полувековое служение текстологии русской литературы вместило подготовку текстов, комментирование и редактирование академических и научных собраний сочинений А.И. Герцена, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, С.А. Есенина, Ф.И. Тютчева.

Обобщение фундаментальных теоретических выводов, практического опыта в работе над академическими изданиями и результатов ее исследовательского труда было представлено в докторской диссертации Л.Д. Громовой-Опульской «Проблемы текстологии русской литературы XIX века» (1982). Утверждая, что «теория и практика в текстологии слиты воедино и нет никаких оснований не только противопоставлять их, но и отрывать друг от друга» (Автореф., с. 7), Л.Д. Громова показала, как близко соприкасаются для литературы новой, XIX в., задачи исторического исследования и задачи эдиционные; аргументировала «изучение истории текста как важнейший путь исследования русской литературы XIX века» (там же). По своему значению эту диссертацию можно сопоставить с трудами Б.В. Томашевского и Г.О. Винокура; она продолжает традиции академика А.А. Шахматова, от которого в сущности берет начало вся отечественная текстологическая школа.

Научную новизну диссертации определяет базовый тезис о диалектической связи между историей литературы XIX в. и текстологией, а также провозглашение *историзма* как абсолютно универсального принципа текстологического исследования, что несомненно связано с теоретическими основами текстологии, заложенными в трудах Д.С. Лихачева.

В теории Л.Д. Громовой-Опульской утверждается прямая и последовательная связь трех составляющих текстологии новой литературы: *истории текста, творческой воли писателя и научной критики текста*, т.е. анализа основного источника текста со стороны его аутентичности. Выросшая из детальных текстологических исследований и реальных фактов, эта теория не допускает как схоластики, так и механического следования автографу. Она живо откликается на достижения современной научной мысли, но противостоит новациям эпохи постструктурализма в критике и постмодернизма в искусстве с их исключительным вниманием ко *множеству* текстов (авантекст, посттекст, генотекст, гипертекст, интертекст и проч.), в котором размывается

единичная структура итога текстологического исследования – критически установленный текст.

В этой позиции сохранена верность принципам отечественной текстологической традиции: *любить сам шедевр*, а не его редакцию. История текста – это путь, – написала Л.Д. Громова-Опульская в одной из поздних статей. – «Но в творчестве у пути есть цель. Перемены, остановки, катастрофы, достигнутые промежуточные рубежи – все это бесконечно важно и обозначает вехи движения. Цель движения все же лежит за пределами движения и фиксируется либо его последней остановкой (если произведение завершено), либо обрывом (незаконченное произведение)» («Текст и произведение: связь/противостояние» – *в рукописи*).

Не поддерживая попытки некоторых современных текстологов публиковать произведения классиков с безграничным сохранением орфографии и пунктуации источников XIX в., совершенно исключая возможность их приближения к современным нормам, теория Л.Д. Громовой-Опульской и в этом случае утверждает необходимость научной критики текста, сопоставления источников и выявления «в целом и во всех деталях, до последней запятой» подлинно авторского текста.

Наиболее полно искусство текстологии представлено Л.Д. Громовой-Опульской в первых вышедших томах академического Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах. Оно было начато в 2000 г. и стало уникальным научным проектом XXI в., отмечено как событие по рейтингу журнала «Витрина читающей России».

Впервые все сочинения Толстого – художественные и публицистические, завершённые и неоконченные, дневники, записные книжки, письма – готовятся к печати без каких-либо купюр, тщательно выверенными по всем доступным источникам. И главное: впервые рукописи Толстого предстанут *полностью*, в хронологической последовательности, отражая историю текста каждого произведения.

Как главный редактор и самый авторитетный биограф Толстого, Л.Д. Громова-Опульская заложила основу издания и теоретически обосновала решение ключевых спорных проблем: четырехтомной композиции «Войны и мира», творческой истории повестей «Альберт», «Холстомер», истории текста «Казак», «Анны Карениной» и др. Законы писательского мастерства приобрели наглядность в расшифрованных ею черновых редакциях и вариантах. Так, по рукописным источникам повести «Казак» (571 лист автографов и копий) в печатавшийся до сих пор текст внесено 65 поправок! «В деле, которым мы заняты теперь, – на-

писала Л.Д. Громова-Опульская, – долг исполнится лишь тогда, когда расшифруем, проанализируем *все* рукописи, включая и самые трудно читаемые черновики. А их, как выяснилось, не только не разбирали помощники Толстого, но и недолюбливали исследователи». 31 декабря 2003 г. на письменном столе ученого остались лежать папки с фотокопиями автографов писателя.

Талант работать с авторскими рукописями, печатными источниками классических текстов, комментариями к ним создал Л.Д. Громовой-Опульской непререкаемый научный авторитет. За полвека работы в ИМЛИ благодаря самоотверженному труду и высокой научной квалификации вокруг нее сформировалась научная текстологическая школа, в рамках которой готовятся к печати и выпускаются в свет академические и научные издания классиков отечественной словесности XIX и XX вв.: Л. Толстого, Гоголя, Писарева, Тютчева, Блока, Есенина, Маяковского, М. Горького, А. Платонова, Шолохова. В этих изданиях реализованы главные открытия теории и практики отечественной академической науки, ставшей во главу угла *историзм* как основополагающий принцип.

При деятельном участии Л.Д. Громовой-Опульской получили научно обоснованное решение многие спорные и сложные вопросы практической текстологии: проблемы выбора основного текста, его научной критики, атрибуции, датировки, комментирования. Как председатель текстологической комиссии ИМЛИ им. А.М. Горького РАН и комиссии при ОЛЯ РАН, как член Эдиционно-текстологической комиссии при Международном комитете славистов она была ответственна за всю программу исследований и практических дел в этой области. Все труды по теории текстологии подготовлены в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при активном участии Л.Д. Громовой-Опульской.

В 1993 г. свое выступление на XI Международном съезде славистов в Братиславе Л.Д. Громова-Опульская завершила так: «Если мы хотим создать (а теперь мы очень хотим это сделать) правдивую историю русской литературы XX в., прежде всего нужно насквозь обследовать всю ее текстологию» (М., 1993, с. 96). Доклад назывался «История текста как путь к истории литературы». Спустя десятилетие видим планомерное и неуклонное осуществление этой программы.

Публикации последних лет свидетельствуют: Л.Д. Громова-Опульская не подводила итоги (это не было ей присуще); она торопилась наметить дальнейшие пути, тезисно обозначить мало или вовсе не разработанные темы. Так появляются статьи «Текстология незавершенного», «Основания “критики текста”», «Текст и произведение: связь/противостояние»; осуществляется

новый тип издания – Полное собрание переписки Л.Н. Толстого и Н.Н. Страхова.

В практической работе Лидия Дмитриевна тоже торопилась. Много занималась с молодыми учеными, считая, что работа в изданиях писателей-классиков – хорошая школа знаний, такта, умения и осторожности. Повторяла: «Важно, чтобы в нашем текстологическом труде присутствовала научная достоверность и убедительность, а не произвол и самонадеянность».

И еще. Уроки нравственные, касающиеся этической стороны научного труда, были для нее столь же значимы, как и уроки практической текстологии, хотя «несколько слов на моральную тему» Л.Д. Громова-Опульская позволяла себе чрезвычайно редко. «Наш успех, – написано в заключение статьи «Основания “критики текста”» (1997), – зависит в первую очередь от того, кем чувствует себя текстолог и соответственно как он поступает в своих решениях... Если текстолог понимает свою миссию как *служение* гению, все в порядке».

За крупные научные открытия в области текстологии Л.Д. Громова-Опульская 26 мая 2000 г. на Общем собрании РАН была выбрана членом-корреспондентом Российской академии наук; 27 июня 2000 г. Указом Президента РФ ей присвоено звание «Заслуженный деятель науки Российской Федерации». В 1997 г. получила высокую академическую награду – премию им. А.А. Шахматова.

Трудно назвать область науки о русской литературе, в которой не проявился бы талант Л.Д. Громовой-Опульской. Крупнейший организатор научной жизни России, она во многом определила облик современной русистики, приняла теплое участие в судьбах нескольких поколений ученых-филологов.

Феномен Л.Д. Громовой-Опульской наиболее точно определил академик А.М. Панченко, обратившись к ней в юбилейные дни: «Господь одарил Вас тремя главными добродетелями: верой, как источником добра, любовью, как зиждательным принципом жизни, и упованием, путеводной звездой человека».

Статьи печатаются в настоящем издании в авторской редакции, без каких-либо купюр и исправлений, в той редакции, в какой они были опубликованы в соответствующее время. Проведена только унификация в подстрочных ссылках. При этом даются они по тем изданиям, к которым обращалась Л.Д. Громова-Опульская, даже когда после опубликования ее статей появились новые, более совершенные их издания.

М.И. Шербакова

**Статьи
о Л.Н. Толстом**



Литературно-эстетические взгляды Л.Н. Толстого*

Толстой не считал себя теоретиком искусства и никогда не выступал в этой роли. Даже эстетический трактат «Что такое искусство?» явился не столько систематическим изложением определенных общих взглядов на искусство, сколько взволнованной исповедью о том, что особенно тревожило Толстого как художника, к чему он пришел в ходе упорных и непрестанных размышлений о современном ему искусстве. Суждения Толстого об искусстве интересны и значительны постольку, поскольку обобщают опыт великого писателя-реалиста, идейное и художественное развитие которого, во всей его противоречивости, явилось отражением целой эпохи – эпохи подготовки первой русской революции.

В течение более чем полувековой литературной деятельности Толстого его мировоззрение и его эстетические взгляды претерпели сложную эволюцию. Особенно четкая разграничительная черта пролегла на рубеже 70-х и 80-х годов, когда резко обозначился перелом в мировоззрении писателя, приведший его к разрыву со взглядами дворянской среды, к которой он принадлежал по рождению и воспитанию.

И до перелома Толстой видел и изображал в своих произведениях глубокие исторические процессы, происходившие в предреформенной и пореформенной русской жизни; ему было свойственно замечательное умение передать народный, крестьянский взгляд на вещи. Но в его собственных взглядах противоречиво соединялись демократические и сословно-дворянские черты. Существование и борьба этих двух сторон в мировоззрении Толстого были обусловлены всем ходом исторического развития России. Крушение крепостнической системы, развитие капитализма, пробуждение к сознательной исторической деятельности широких народных масс, рост в их среде социального протеста знаменовали собой острую ломку всех старых устоев старой России. Писатель, которому была в высшей степени свойственна, по мет-

* Впервые: Л.Н. Толстой о литературе: Статьи. Письма. Дневники. М., 1955. С. V–XL.

кому выражению В.Г. Короленко, «способность заражаться народными настроениями», закономерно пришел, в условиях кризисной эпохи, к разрыву со своим классом.

Начиная с 80-х годов Толстой становится страстным защитником интересов народа. Крепнет и углубляется демократизм, хотя и теперь демократизм Толстого исполнен «кричащих противоречий», поскольку он явился отражением как народного протеста, так и политической незрелости, революционной мягкотелости патриархального крестьянства.

В эти же годы у Толстого рождается настойчивое стремление выступить открыто с изложением своих взглядов на искусство, обосновать то понимание задач искусства, к которому он пришел в результате пережитого им идейного перелома, перехода на позиции крестьянства. Демократический подъем в среде широких народных масс, развитие демократического искусства, с одной стороны, и явное разложение буржуазного искусства – с другой, усиливали интерес Толстого к теоретическим вопросам искусства. В этот период создает он все свои значительные произведения на эту тему: ряд глав об искусстве в трактате «Так что же нам делать?» (1882–1886), предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана (1893–1894), предисловие к «Крестьянским рассказам» С.Т. Семенова (1894), трактат «Что такое искусство?» (1897–1898), предисловие к роману Вильгельма фон Поленца «Крестьянин» (1901), статью «О Шекспире и о драме» (1903–1904).

Наибольший интерес в эстетике Толстого вызывают суждения его о литературе, а также высказывания по общим вопросам искусства: о назначении и содержании искусства, об отношении искусства к жизни, о реализме, о писательском мастерстве, о психологии творчества, о языке литературных произведений. Именно такой материал и представлен в настоящем сборнике.

I

Толстой – художник эпохи подготовки русской буржуазно-демократической революции, в которой, в силу исторического своеобразия России, ведущая роль принадлежала трудовому народу. Проблема народа – одна из основных в творчестве Толстого, а в эстетике его постоянно и особенно напряженно волновал вопрос о народности искусства и, в частности, о народности литературы.

В 1851 г., приступая к созданию своего первого произведения – повести «Детство», Толстой заносит в дневник взволнованное рассуждение о народной литературе. Это первое значительное высказывание Толстого по вопросам литературы – им от-

крывается настоящий сборник: «Ламартин говорит, что писатели упускают из виду литературу народную, что число читателей больше в среде народной, что все, кто пишут, пишут для того круга, в котором живут, а народ, в среде которого есть лица, жаждущие просвещения, не имеет литературы и не будет иметь до тех пор, пока не начнут писать для народа». Толстой соглашается с Ламартином в том, что литература, создаваемая господствующими классами, непонятна народу и далека от него, но ему в это время еще кажется, что вполне законно существование двух литератур: народной, которая «выпеваается из среды самого народа», и другой, которой народ не понимает и не принимает, даже если она рассказывает о народе.

В 1909 г., на склоне своих дней, Толстой записывает в том же дневнике: «Пора понять, что если хочешь служить людям, то работай для *grand monde*¹ – рабочего народа и его имей перед собой, когда пишешь. Наш брат в огромном большинстве безнадежен. А те жаждут». Здесь Толстой пришел к безусловному убеждению, что вся литература должна служить интересам народа, говорить от имени народа.

Эти два высказывания отделены почти шестидесятилетним промежутком. Мысль о литературе для народа, о приобщении литературы к общенациональным интересам в течение всего этого времени не оставляла Толстого. Она волновала его и в 1854 г., когда он с товарищами-офицерами собирался издавать «Военный листок», обращенный одинаково и к образованной части войск, и к крепостным солдатам; и в 60–70-е годы, когда, занимаясь педагогической деятельностью, он усиленно заботился о литературном чтении для крестьянских детей и создавал свои детские рассказы; и в 80-е годы, период особенно большого участия Толстого в работе издательства «Посредник»² и создания «народных рассказов», и в 90–900-е годы, наполненные непримиримой борьбой с антинародным декадентским искусством. Все произведения Толстого, в которых поднимаются коренные вопросы русской национальной жизни и не только с глубоким сочувствием изображается народ, но, главное, всегда присутствует народная точка зрения на изображаемые лица и события, утверждали народность как необходимое свойство литературы.

¹ большого света (*фр.*).

² Издательство, основанное в 1885 г. В.Г. Чертковым, с целью распространения в народе художественной и научной литературы по программе, выработанной Чертковым совместно с Л.Н. Толстым.

Освещение Толстым проблемы народности углублялось в тесной связи с его эволюцией как художника и мыслителя. Молодого писателя больше всего занимало то, как следует изображать народ, как удовлетворить потребность народа в чтении, сделать литературу доступной народу. И позднее все эти вопросы не перестали волновать Толстого, однако изменилось, обогатилось его понимание основного критерия народности. На первый план в эстетических высказываниях Толстого выдвинулись новые требования к литературе: значительность, важность в жизни народа поднимаемых литературой вопросов, оценка действительности с народной точки зрения.

К писателям, которые правдиво и с любовью изображали народ, Толстой неизменно относился с глубоким уважением. В русской литературе первым таким писателем Толстой считал Григоровича: «Он первый с любовью писал о мужике, вызывая в читателе симпатию к народу, у других же есть и “чаво” и “нитаво”, но нет главного – нет души народной»³. В 1893 г., в связи с пятидесятилетием литературной деятельности Григоровича, Толстой обратился к нему с восторженным письмом и рассказал, какое впечатление подлинного открытия произвело на него, еще шестнадцатилетнего мальчика, изображение мужика в «Антоне Горемыке».

Широко и с симпатией показал русскому читателю крестьянский мир И.С. Тургенев, создатель «Записок охотника». И как бы ни менялось в разные периоды и под влиянием разных причин отношение Толстого к Тургеневу, оценка им «Записок охотника» была всегда неизменной и чрезвычайно высокой.

К числу любимых своих писателей относил Толстой В. Гюго и Ч. Диккенса. Роман «Отверженные» и стихотворение «Бедные люди» Гюго представляли в его глазах образец гуманного и потому правильного отношения к народу. Диккенса Толстой считал несравненным писателем оттого, что «он любит слабых и бедных и везде презирает богатых».

В ранний период деятельности оценка Толстым людей из народа определялась главным образом состраданием к этому «жалкому и достойному классу». Позднее Толстой пришел к убеждению в превосходстве народа над высшими классами. В 60-е годы он заявил в педагогических статьях, что в поколениях работников лежит больше силы и правды, чем в поколениях промышленников и банкиров, а в романе «Война и мир» показал народ движущей силой истории.

³ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 104.

В 60–70-е годы, занимаясь обучением крестьянских детей, Толстой особенно остро ощутил, что среди огромного числа художественных произведений нет таких, которые были бы интересны и доступны народу. Он направляет по адресу писателей, своих современников и предшественников, горький упрек. В статье «Прогресс и определение образования» (1862) он пишет, что литература подобна откупам, что она стала одним из средств эксплуатации народа, а писатели неосновательно приобрели право ничего не делать, выгодное для них и невыгодное для народа.

В своем утверждении о недоступности народу классической литературы Толстой не был одинок. Так, в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) Добролюбов писал, что «народу, к сожалению, вовсе нет дела до художественности Пушкина, до пленительной сладости стихов Жуковского, до высоких парений Державина и т.д. Скажем больше: даже юмор Гоголя и лукавая простота Крылова вовсе не дошли до народа»⁴.

Спустя четверть века М.Е. Салтыков-Щедрин в некрологе И.С. Тургеневу, чрезвычайно высоко оценивая то, что сделал Тургенев для русского народа, с горечью замечал, что народ не знает его произведений. Но ни Белинский, ни Добролюбов, ни Щедрин никогда не считали великие создания искусства чуждыми народу, они видели подлинную причину того, почему достижения культуры остаются в стороне от народа. Угнетенное положение лишало народ возможности пользоваться духовными ценностями и прошлого и своего времени. Но с тем большей настойчивостью революционные демократы выдвигали перед современной им литературой задачу бороться за революционные идеалы, сделать литературу средством революционного просвещения народа и тем приближать народное освобождение. Для того чтобы культура стала до конца народной, нужна социальная революция – таков тезис революционно-демократической эстетики.

Толстой же от вывода о непонятности и недоступности крестьянским массам классических созданий литературы приходил к неверному заключению, что все эти творения всегда будут недоступны и не нужны народу. Он предлагал другой, по существу ложный путь – приспособить искусство, литературу к умственному и нравственному уровню «не испорченного» цивилизацией крестьянина. Скептическое отношение Толстого к самой возможности приобщить народ к достижениям культуры было вызвано его неверием в силу революционного преобразования жиз-

⁴ Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1934. Т. 1. С. 210.

ни, которое одно могло сделать науку и искусство достоянием народа.

Однако Толстой не мог успокоиться на тех решениях относительно народности литературы, к которым он пришел в начале 60-х годов. Напряженность исканий – едва ли не самая характерная черта облика Толстого как человека и писателя. Поиски подлинной народности привели Толстого к резкому столкновению со славянофильскими теориями. Конфликт этот определился еще в 50-е годы, а в 60–70-е – еще более углубился.

Славянофильство Толстой презирал всей душой. Ему претила теория национальной исключительности русского народа, под которой у славянофилов скрывалась защита дворянских интересов в крестьянской реформе. По словам Толстого, славянофилы уже в 50-е годы так безнадежно «отстали», что их отсталость переходила в «нечестность». «Народность славянофилов и народность настоящая две вещи столь же разные, как эфир серный и эфир всемирный, источник тепла и света. Я ненавижу все эти хоровые начала и строи жизни и общины и братьев-славян, каких-то выдуманных», – писал Толстой в 1872 г. критику славянофильской ориентации Н.Н. Страхову. Высокомерное же, пренебрежительное отношение поклонников западноевропейских буржуазных порядков (таких, как А.В. Дружинин и В.П. Боткин в 50-е годы или Б.Н. Чичерин и др. в позднейшие) к «грубой» русской народной жизни было органически чуждо Толстому.

Толстой мог бы согласиться с тем, что писал Добролюбов об «истинно народном поэте». Такому поэту «надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ»⁵. Именно демократизм сближал Толстого с революционными демократами, хотя в понимании «народного духа», «народной точки зрения» Толстой существенно и расходился с ними.

По мнению Толстого, истинно народному писателю должно быть свойственно «правильное» нравственное отношение к действительности, которое и воплощает, как полагал Толстой, народное отношение. Народный нравственный идеал противопоставлял Толстой полемичности, тенденциозности, революционности. С этой точки зрения он отказался признать истинную народность в произведениях Некрасова. Говоря об упадке русской поэзии после Пушкина, Лермонтова, Тютчева, он видел признаки этого упадка в поэзии Фета, Майкова, Полонского, Апухтина,

⁵ Там же. С. 235–236.

декадентов, а залог возрождения – в «изучении народа». В своем рассуждении о путях развития русской поэзии Толстой вовсе не принимает в расчет творчество Некрасова. «Настоящее присутствие золота» он увидел в поэзии Некрасова «в малой пропорции и в не подлежащей очищению смеси» (62, 379)⁶.

Между тем именно революционно-демократическая поэзия продолжала лучшие традиции русской поэзии первой половины XIX в. и, отвечая на передовые запросы своего времени, в наибольшей степени соответствовала народным запросам и интересам, была проникнута подлинно народным духом.

В поздний период деятельности Толстого проблема народности искусства встала перед ним с еще большей, чем ранее, остротой. По существу она является центральной и в эстетическом трактате «Что такое искусство?», над которым Толстой работал в течение почти двадцати лет.

В 80–90-е годы Толстой неоднократно повторяет мысль, что родился новый читатель – народ, и в связи с этим ответственность писателя чрезвычайно возросла. «Миллионы русских грамотных стоят перед нами, как голодные галчата, с раскрытыми ртами, и говорят нам: господа родные писатели, бросьте нам в эти рты достойной вас и нас умственной пищи; пишите для нас, жаждущих живого литературного слова; избавьте нас от все тех же лубочных Ерусланов Лазаревичей, Милордов Георгов и прочей рыночной пищи. Простой и честный русский народ стоит того, чтобы мы ответили на призыв его доброй и правдивой души», – говорил Толстой в 1885 г.⁷

В 1852 г. Толстой допускал, что литератор может работать, имея в виду «особый разряд идеальных читателей». В дневнике он записал тогда, что если во всем мире есть хоть два таких читателя – следует писать только для них. Но уже в 60-е и особенно в 80-е и последующие годы резко меняется представление Толстого о том, к кому должна обращаться литература. Он высказывает твердое убеждение, что писатели должны действовать на «миллионы разнообразных людей». Писателю А.И. Эртлю Толстой советует обращаться только к народу – это «очень поучительно и здорово», а Ф.Ф. Тищенко (письмо 1886 г.) рекомендует «иметь в виду не исключительную публику образованного класса, а всю огромную массу рабочих мужчин и женщин». В 80-е го-

⁶ Здесь и далее во всей книге после цитат в скобках даются ссылки на том и страницу издания: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное). М., 1928–1958.

⁷ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 259.

ды для этого «большого света» создает Толстой свою драму «Власть тьмы», пишет «народные рассказы».

Подвергая современное ему искусство еще более строгому, чем прежде, суду, Толстой приходит теперь к выводу, что в эксплуататорском обществе искусство недоступно народу не только по своей дороговизне, но, главное, по своему содержанию, так как передает чувства людей, «удаленных от свойственных всему большому человечеству условий трудовой жизни».

В 80-е годы у Толстого рождается убеждение, что необходимо отказаться от пути, по которому развивалась литература, его собственная писательская деятельность, и заботиться не только о том, чтобы приблизить искусство к народу, но в первую очередь о том, чтобы искусство служило народу, отстаивая его интересы. «Люди науки и искусства могли бы сказать, что деятельность их полезна для народа, только тогда, когда люди науки и искусства поставили бы себе целью служить народу так, как они теперь ставят себе целью служить правительствам и капиталистам», — пишет Толстой в трактате «Так что же нам делать?» (1882–1886). Но нельзя действовать во имя народа, не разделяя его духовных запросов, не проникнув глубоко в смысл всей его жизни. С едкой насмешкой говорит Толстой о писателях, которые взялись служить народу, а сами настолько далеки от него, что изучают его «как какую-то этнографическую редкость или новооткрытую Америку».

Критикой искусства, которое забыло о своем прямом долге — служении народу, критикой, которая достигает особенной остроты в трактатах «Так что же нам делать?» и «Что такое искусство?», Толстой продолжал в новых условиях дело русской передовой эстетики 40–60-х годов.

В литературно-эстетических высказываниях Толстого 80–90-х годов самое большое место принадлежит противопоставлению литературы, служащей народу (а служение народу Толстой видел в это время прежде всего в том, чтобы обличать несправедливые, антинародные порядки и всю жизнь «господ», утверждать превосходство людей подлинно «большого света» — народа), и литературы, которая ставит своей целью удовлетворение пресыщенного вкуса маленького кружка «паразитов». Безоговорочно отвергает Толстой стихи, поэмы и романы о том, как «пакостно влюбляются» или «томятся от скуки»; он упрекает писателей в том, что подлинная жизнь, жизнь народа, проходит мимо них. Отмеченная запись в дневнике 1896 г. вызвана чтением произведений Фета. В письмах Толстого 50–70-х годов можно встретить много восторженных отзывов о стихотворениях Фета.

«И откуда у этого добродушного толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов», – с восхищением спрашивал Толстой в одном из писем 1857 г. Толстого всегда привлекало удивительное умение Фета видеть и чувствовать природу, непосредственность поэтического чувства, легкость и красота художественной формы его стихов. Однако начиная с 80-х годов отношение Толстого к произведениям Фета резко меняется. Относительно стихотворения «Шепот, робкое дыханье» Толстой решительно заявляет, что это – «для лакомок в искусстве». «Прочтите эти стихи любому мужику, – поясняет Толстой свое отношение, – он будет недоумевать, не только в чем их красота, но и в чем их смысл»⁸. А в дневнике 1896 г. Толстой дает еще более резкую оценку произведениям «господского» искусства: «все это... баловство грабителей, паразитов, ничего не имеющих общего с жизнью».

Руководящим принципом творчества и эстетики Толстого становится в этот период отношение к господствующим классам как к «тени», «отрицательному», а к народу как «главному», «положительному». Толстой сознавал, что жизнь народа не является непогрешимой, он видел ее темные стороны. Но только люди из народа и те представители господствующих классов, которые порвали со своей средой, вызывают теперь его симпатию. В трактате «Что такое искусство?» Толстой утверждает, что духовная жизнь народа, с ее бесконечно разнообразными формами труда и столкновениями, несравненно богаче тех «очень ничтожных и несложных чувств» – «чувства гордости, половой похоти и... тоски жизни», которые составляют содержание жизни и искусства богатых классов. С крайней резкостью отзывается он о творчестве писателей, которые видят в народе исключительно отрицательные стороны. С искренним возмущением критикует Толстой в статье 1894 г. Мопассана за то, что он изображает крестьян как «полуживотных, движимых только чувственностью, злобой и корыстью», высмеивает пороки и жестокость крестьянской жизни, склонен к натурализму и физиологизму при описании народа.

«Если существует Франция такая, какую мы ее знаем, – пишет Толстой, – с ее истинно великими людьми и теми великими вкладками, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами; и потому

⁸ Толстой С.Л. Очерки былого. М., 1949. С. 346.

я не верю тому, что мне пишут в романах, как “La terre”⁹, и в рассказах Мопассана, так же как не поверил бы тому, что бы мне рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента». Толстой не хочет верить тому, что проявления эгоистической, мелкособственнической психологии крестьян, которые Мопассан изобразил в своих произведениях, он наблюдал в действительности, что Мопассан во многом для своего времени был прав. Толстой не замечает, что в целом ряде произведений и Мопассан рассказал о подлинно человеческих чувствах простых людей труда.

С другой стороны, явно преувеличенная оценка Толстым произведений таких писателей, как С.Т. Семенов, Ф.Ф. Тищенко и других, группировавшихся вокруг «Посредника», была основана именно на том, что они не только знали, изображали народ, но и жили вместе с народом его жизнью. Под непосредственным влиянием Толстого создавались их произведения, проникнутые любовью к народу, самому достойному, по мысли Толстого, предмету искусства. С другой стороны, не без влияния и поддержки Толстого утверждались в их творчестве религиозно-моралистические тенденции, оценка жизни с отвлеченной точки зрения «идеала христианской истины».

Историческая заслуга Толстого состоит в том, что в условиях, когда народничество, изменив великому наследию предшественников, пришло к либерально-примиренческой доктрине, когда либералы действовали «применительно к подлости», а марксистская эстетическая критика только возникала, он вместе со всем демократическим лагерем русского искусства отстаивал народность литературы.

Но сильная сторона эстетических взглядов Толстого вступала в непримиримое противоречие с той положительной программой народного искусства, которую развил он в своих статьях и высказываниях. Беспощадно критикуя в 90–900-е годы упадочное буржуазное искусство, Толстой не понимал социально-исторического происхождения и смысла этого упадка, а его представление о путях возрождения искусства, о возможностях для искусства служить народу было крайне противоречивым.

Противоречие это не было заблуждением личной мысли Толстого; оно отражало политическую незрелость широких масс русского крестьянства. Оправдывая самые слабые стороны во взглядах и настроениях патриархального крестьянства и явно недооценивая те сдвиги, которые произошли в народной психоло-

⁹ «Земля» (фр.).

гии в бурную предреволюционную эпоху, Толстой пришел к утопической теории переустройства жизни. «Христианские» начала кротости, смирения, непротivления Толстой объявил подлинно высокими чертами народной психологии и увидел в них залог будущего избавления народа от социального гнета. Власть тьмы, думал Толстой, можно побороть светом христианской истины. Отсюда его концепция религиозно-нравственного искусства как единственно «хорошего» и нужного народу. Несостоятельность и реакционность этой теории очевидны. Недаром критик-демократ В.В. Стасов, восторженно приветствовавший трактат «Что такое искусство?» за его искреннее и страстное обличение антинародного, господского лжеискусства, со всей резкостью восстал против толстовской доктрины религиозного искусства.

Противопоставляя искусство «господское» и «народное», Толстой, в силу ограниченности своего мировоззрения, не мог прийти к мысли о существовании двух культур в буржуазном обществе. В искусстве, воодушевляемом передовыми идеями времени, он не увидел силы, противостоявшей «господской» идеологии. Именно поэтому он не мог осознать исторического значения пролетарской литературы, возглавлявшейся М. Горьким.

В высказываниях Толстого встречается немало положительных оценок Горького как писателя и человека. Однако не они определяют основной тон в отношении Толстого к творчеству Горького. Не понимая, что изображаемые Горьким новые люди, рожденные новой, предреволюционной и революционной Россией, явление типическое, Толстой находил в его произведениях «совершенно произвольную, ничем не оправданную психологию», «воображаемые и неестественные, огромные героические чувства и фальшь». Уверенность Горького в классе пролетариев, от имени которого он выступал, Толстой принимал за «самоуверенность» и видел в этой «самоуверенности» проявление «нищезанства»; веру в человека, который в революционной борьбе с помощью науки перестроит мир, Толстой считал «рабским уважением перед наукой» и постоянно укорял Горького за отсутствие каких бы то ни было религиозных убеждений.

Толстой утверждает, как единственно правильные, идеалы непротivления злу насилием и всепрощающей любви. В предисловии к роману А.И. Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1908) революционной силе русского народа Толстой противопоставляет подлинную, по его мнению, силу – религиозную, и в утверждении этой последней находит достоинство Эртеля. Аналогичные мысли высказал Толстой и в предисловии к альбому картин художника Н.В. Орлова, предисловии,

в котором В.И. Ленин увидел проявление «худших сторон “толстовщины”»¹⁰.

Очевидна вся несостоятельность толстовской программы религиозного искусства. Творческая практика самого Толстого, создавшего в 80–900-е годы, наряду с «народными рассказами», и «Смерть Ивана Ильича», и драму «Живой труп», и роман «Воскресение», по существу опровергала эту теорию.

II

Вопрос о народности литературы непосредственно связан с вопросом о ее назначении.

Русская демократическая эстетика развивалась в постоянной и напряженной борьбе с идеалистическими теориями «чистого искусства», видевшими назначение искусства в «проявлении красоты», «абсолютной идеи», в доставлении наслаждения. При всей противоречивости позиции Толстого, при всей извилистости пути его идейного развития – он всегда был близок к демократическому направлению в русской литературе.

Народ требует от писателя «серьезного и понятного содержания»¹¹ – это убеждение Толстого определяло его взгляд на назначение литературы. «Писать без цели и надежды на пользу решительно не могу», – заявил Толстой в самом начале своего творческого пути. В 1855 г., получив известие о том, как был изуродован цензурой рассказ «Севастополь в мае», Толстой вновь повторяет эту мысль: «Я, кажется, сильно на примете у *синих*¹² за свои статьи. Желая, впрочем, чтобы всегда Россия имела таких нравственных писателей; но сладеньким уж я никак не могу быть, и тоже писать из пустого в порожнее, – без мысли и, главное, без цели». Частичный отход от позиций целенаправленного искусства во второй половине 50-х годов был кратковременным и не случайно привел Толстого к творческому кризису.

В обстановке напряженной идейной борьбы, предшествовавшей отмене крепостного права в России, резкого размежевания двух литературных направлений: революционно-демократического, возглавлявшегося Н.Г. Чернышевским, Н.А. Некрасовым и Н.А. Добролюбовым, и либерально-дворянского во главе с А.В. Дружининым, В.П. Боткиным и П.В. Анненковым, – Толстой занял сложную и противоречивую позицию.

¹⁰ Ленин В.И. Соч.: В 36 т. М., 1948. Т. 17. С. 251.

¹¹ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 172.

¹² т.е. жандармов.

Отрицательное отношение к политической борьбе, внутреннее неприятие сатирического направления в литературе, элементы отвлеченного, морально-этического толкования задач искусства, дворянские классовые предрассудки в мировоззрении способствовали сближению Толстого с «бесценным триумvirатом», как называл он Дружинина, Боткина и Анненкова. Порою он готов был согласиться с теоретиками «чистого искусства» в утверждении, что искусство может восполнить недостаток прекрасного в жизни. В ряде высказываний 1857–1858 гг. Толстой противопоставляет искусство политике, отрицает за искусством право судить, хотя это вело по существу к примирению с действительностью и отказу от тех принципов реализма, которые утверждал сам Толстой своими произведениями. В декабре 1856 г. Н.А. Некрасов с горечью писал И.С. Тургеневу: «Что сказать о Толстом, право не знаю... Панаева он не любит...; при нынешних обстоятельствах, естественно, литературное движение сгруппировалось около Дружинина – в этом и разгадка. А что до направления, то тут он мало понимает толку. Какого *нового* направления он хочет? Есть ли другое – живое и честное, кроме обличения и протеста?.. Больно видеть, что Толстой личное свое расположение к Чернышевскому, поддерживаемое Дружининым и Григоровичем, переносит на направление, которому сам доньше служил и которому служит всякий честный человек в России»¹³.

Толстой очень дорожил мнением Некрасова, советы Некрасова и суждения его о литературе укрепляли молодого писателя в правильности избранного им пути. Но в одном из писем 1856 г. Толстой с крайним раздражением оспаривает мнение Некрасова о том, что основная задача литературы – борьба с несправедливым общественным порядком. «У нас не только в критике, но в литературе, даже просто в обществе, – писал Толстой Некрасову, – утвердилось мнение, что быть *возмущенным, желчным, злым* очень мило. А я нахожу, что очень скверно. Гоголя любят больше Пушкина. Критика Белинского верх совершенства, ваши стихи любимы из всех теперешних поэтов. А я нахожу, что скверно, потому что человек желчный, злой не в нормальном положении» (60, 75). Некрасов ответил Толстому мужественной, благородной отповедью: «Вы говорите, что отношения к действительности должны быть здоровые, но забываете, что здоровые отношения могут быть только к здоровой действительности. Гнусно притворяться злым, но я стал бы на колени перед человеком, который лопнул бы от искренней злости – у нас ли мало к

¹³ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1952. Т. 10. С. 308.

ней поводов? И когда мы начнем больше злиться, тогда будем лучше, – т.е. больше будем любить – любить не себя, а свою родину»¹⁴. Неизвестно, возражал ли Толстой Некрасову – письмо не сохранилось. Но ответное письмо Некрасова с очевидностью свидетельствует, что его отповедь умерила полемический пыл Толстого.

Полемика не помешала Толстому с уважением относиться к кругу «Современника». Это объяснялось демократизмом позиции Толстого по ряду существенных вопросов русской и европейской жизни, творческой близостью с руководителями «Современника», на страницах которого публиковались его произведения 1852–1855 гг., где была напечатана исключительная по тонкости и верности оценок статья Н.Г. Чернышевского о «Детстве», «Отрочестве» и «Военных рассказах», глубокой признательностью Толстого Н.А. Некрасову, первому ценителю его таланта и внимательному идейному наставнику на протяжении ряда лет. Члены «триумvirата», особенно Дружинин, выступали в своих статьях с открытой клеветой на Белинского и Чернышевского. Высказывания Толстого против революционных демократов и гоголевского направления в литературе, имеющиеся в его дневниках и письмах, – никогда, при всей их, порой, резкости, не носили пасквильного характера. Не вложил Толстой большого энтузиазма и в задуманный было им в 1858 г. план «чисто художественного» журнала, целью которого должно было стать «художественное наслаждение». Понимание большой положительной роли «обличительной литературы» видно даже в его «Речи в Обществе любителей российской словесности» (1859), посвященной, как он сам говорил впоследствии, защите «искусства для искусства». В 1856 г., ведя горячие споры с Некрасовым, крайне резко отзываясь о Чернышевском, Толстой записывает в дневнике: «Никакая художественная струя не увольняет от участия в общественной жизни».

Ряд произведений Толстого, написанных в 1857–1859 гг. («Альберт», «Семейное счастье»), тесно связан с его увлечением идеями «чистого искусства» и знаменует собой частичный отход писателя от демократического направления в русской литературе. Однако Толстой нимало не разделял восторгов Дружинина и Боткина относительно этих повестей и рассказов. Он сознавал, что влияние новых «литературных друзей» заводило его в тупик. В мае 1859 г. в письме к А.А. Толстой он резко отрицательно оценил «Семейное счастье», а вскоре признался Фету, что «глу-

¹⁴ Там же. С. 284.

по, стыдно» писать повести о том, «как она его полюбила». В 1859 г. Толстой приходит к разрыву с «бесценным триумвиратом», к убеждению, что он не может «писать повести очень милые и приятные» для чтения в узком кругу «любителей изящного», не может «любить прекрасную ложь». Отныне уже никогда в высказываниях Толстого о литературе не появится ни одного слова в защиту бесцельного, «прекрасного» искусства. Всегда он будет предъявлять к писателю незыблемо высокое требование: писать только тогда, когда художнику есть что сказать новое и важное людям и когда это знание томит, просится наружу, дает дерзость, гордость и силу.

В записи 1870 г. Толстой соглашается с Пушкиным в его определении призвания поэта – «глаголом жечь сердца людей». В 1878 г. он пишет Тургеневу, что для писателя существует одно счастье – «труд, с уверенностью в его важности и совершенстве». Чрезвычайно высоко оценивает Толстой творчество Лермонтова, потому что у Лермонтова «нет шуточек» – «каждое слово его было словом человека, власть имеющего»¹⁵. Большое содержание и оттого большое достоинство видит он в произведениях Тютчева, раскрывающих богатый и сложный внутренний мир поэта, его глубокое проникновение в жизнь природы и мир человеческих переживаний. Относительно же Фета, например, Толстой записывает в дневнике 1889 г. явно критическое замечание: «Фету противны стихи со смыслом». То «решительное стремление к содержанию», которое дал, по словам Чернышевского, русской литературе Гоголь, было подхвачено и развито Толстым, хотя он и не разделял убеждения революционных демократов в том, что это направление должно быть, в условиях помещичье-капиталистической России, по необходимости критическое. В поздний же период творчества беспощадная критика всех общественных порядков стала основным содержанием творчества самого Толстого. В 1882 г. он замечал в одном из писем, что находится по отношению к существующему строю жизни «в положении обличителя» (63, 92).

Чтобы быть в состоянии сказать нужное и важное людям, писатель должен быть участником «общей жизни человечества» (статья «Об искусстве», 1889), должен волноваться тем, что волнует всех людей его времени. Декадентов Толстой не считал выразителями современности именно потому, что они не удовлетворяли главному назначению писателей – быть руководителями духовной жизни человечества. Настоящий писатель, художник,

¹⁵ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 236.

пишет Толстой в трактате «Так что же нам делать?», никогда не будет сидеть спокойно на олимпийских высотах: он вечно в волнении, тревоге, борьбе. «Ни в чем так не вредит консерватизм, как в искусстве, – писал Толстой в 1896 г. – В каждый данный момент оно должно быть – современное, искусство нашего времени». Вместе с тем Толстой постоянно выдвигал перед литературой и другую задачу – ставить те великие жизненные вопросы, которые всегда занимали и будут занимать людей всех времен и народов. Отсюда мысль Толстого о «вечном», непреходящем значении искусства.

Толстой всецело разделял тезис передовой русской эстетики о писателе как учителе жизни. В 1856 г. в письме к В.В. Арсеньевой он восторженно замечал об «Обыкновенной истории» Гончарова: «Вот где учишься жить». Писатель, по мнению Толстого, обязательно должен быть чуток к тому, как отзовется его слово в сердцах читателей. Недаром так любил повторять Толстой изречение, что литературное произведение – это «всеобщее письмо» автора к неизвестным друзьям. С едкой иронией писал Толстой о том, как однажды А.Н. Островский – писатель, которого Толстой очень любил и высоко ценил, – на вопрос, зачем он написал историческую хронику «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» белыми стихами, ответил: «Надо стать в отдаление». «Когда человеку нет никакого дела до того, о чем он пишет, он пишет белыми стихами, и тогда ложь не так грубо заметна», – запальчиво замечает Толстой.

По мнению Толстого, писатель не обязательно должен передать в своем произведении уже готовое решение людям. Но писатель обязан со всей прямоотой, честностью и правдивостью искать ответов на поставленные им вопросы, и если само его произведение будет исканием, оно увлечет читателя, «заразит» его, разбудит его ум и сердце. Эту мысль Толстого можно сопоставить с утверждением Добролюбова о том, что «литературное произведение искреннее, а не заказное, только тогда и возможно, когда первая основа и крайнее решение взятого факта составляет еще вопрос, разгадка которого занимает самого автора»¹⁶.

Такую правдивость и честность исканий Толстой видел в произведениях Тургенева, Чехова, Мопассана и потому считал их подлинно талантливыми, большими художниками.

Отношение Толстого к Тургеневу было крайне неровным. Сам Толстой в одном из писем 1867 г. признавался, что не может «трезво смотреть» на автора, личность которого не любит. В его

¹⁶ Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 380.

суждениях можно встретить немало отрицательных отзывов о повестях и в особенности о романах Тургенева: он отказывал выведенным там лицам в типичности и в любви к ним автора. Но в 1884 г., подводя итог своему отношению к Тургеневу, Толстой в письме к А.Н. Пыпину по достоинству высоко оценил значение произведений Тургенева для русского общества, особенно подчеркнув замечательную правдивость писателя.

В Чехове Толстого привлекало то, что все свои искания и колебания он с бесстрашной правдивостью выносил на страницы произведений. «Для тех, кто еще находится в периоде стояния, он может иметь то значение, что приведет их в колебание, выведет из такого состояния. И это хорошо», – говорил Толстой о Чехове.

Но выполнить свою задачу полностью: заставить читателя полюбить в жизни то, что нужно любить, и возненавидеть то, что достойно ненависти, – писатель может, по мысли Толстого, только при условии, если он стоит на уровне «высшего для своего времени миросозерцания».

Само представление о положительном и отрицательном в жизни, а также методы изображения этого положительного и отрицательного существенно менялись в процессе творческого развития Толстого. Автор «Войны и мира» считал, что, главная задача писателя – заставить полюбить жизнь во всех бесчисленных ее проявлениях; создатель «Воскресения» с «удивлением» замечал, как много социально-обличительного материала включалось в рассказ о случайной встрече на суде барина Нехлюдова с некогда соблазненной им девушкой – Катюшей Масловой. Недаром так резко противопоставил Толстой в дневниковой записи 1891 г. свое творчество после перелома во взглядах всему созданному им ранее, как якобы «бессознательному творчеству»: «Теперь я знаю, что что» (т.е. что хорошо и что дурно), – заявил он. Именно в 80–900-е годы Толстой неуклонно проводит тезис о том, что писатель обязан не только изображать жизнь, но судить ее с точки зрения своего представления об идеале, хотя самый идеал и рисуется Толстому в свете его религиозно-нравственного учения.

И на творчество и на теоретические взгляды Толстого оказывало свое воздействие бурное революционное развитие России в 90-е и особенно в 900-е годы. Исходя из отвлеченных истин своего учения, противопоставлял Толстой «христианское» назначение искусства – «тенденциозности и полемичности», а целью искусства объявлял «добро», единение на основе христианского миропонимания. Но в своем художественном творчестве Толстой, как правило, не следовал и не мог, конечно, следовать теории «хрис-

тианского», «доброго» искусства и бывал тенденциозным вплоть до грозного обличения, полемичным вплоть до сатиры. В его высказываниях последних лет проскальзывает мысль о том, что цели искусства несоизмеримы с целями религиозными. В статье о Гоголе, написанной к столетнему юбилею со дня рождения писателя, Толстой говорит о попытках Гоголя «писать художественные произведения на нравственно-религиозные темы или придать уже написанным произведениям не свойственный им нравственно-религиозный поучительный смысл» – как об «ужасной, отвратительной чепухе». Зато «прекрасными литературными произведениями» называет Толстой первый том «Мертвых душ», «Ревизора», «Старосветских помещиков» и «верх совершенства в своем роде» – «Коляску», в которых проявился великий реализм Гоголя.

В тесной связи с представлением о писателе как учителе жизни, и не бесстрашном, холодном менторе, а горячем, взволнованном «пророке» – находится мысль Толстого о «заразительности» литературы.

Толстой не устал повторять, что опасно писать «вследствие рассуждения, а не такого чувства, которое охватывало бы все существо человека» (письмо к Ф.А. Желтову 21 апреля 1887 г.). Одинаково дурно и вредно писать, говорил Толстой, как безнравственные, так и холодные поучительные сочинения. Художник, по мысли Толстого, должен так передать пережитое им чувство, чтобы оно увлекло читателей, зрителей, слушателей. Описание в литературе недостаточно – нужно пробудить чувство читателей, увлечь их. Эмоциональное воздействие Толстой ставил подчас выше познавательных задач искусства. Неслучайно, при чрезвычайно высокой оценке «таланта огромного», гения Бальзака, предисловие к «Человеческой комедии», в котором Бальзак провозгласил «научное» исследование общественной жизни своим художественным принципом, вызвало отрицательную оценку Толстого. Но обостренный интерес Толстого к заразительности искусства, к разработке вопроса об эмоциональном воздействии художественных произведений соответствовал общей направленности всей классической русской литературы, поднимавшей *со страстной* заинтересованностью самые проклятые вопросы общественной жизни. Интерес этот был также теснейшим образом связан с художественной практикой самого Толстого, с той ролью, которую играл он в литературном движении эпохи, став выразителем чувств и настроений многомиллионных масс русского патриархального крестьянства.

Теория Толстого о заразительности искусства, развитая в трактате «Что такое искусство?», была одинаково далека как от

того, чтобы считать передачу чувства единственным назначением искусства, так и от того, чтобы чувства самого художника, только его собственные переживания, провозгласить содержанием искусства.

Среди высказываний Толстого о литературе многократно встречается утверждение, что художественное произведение невозможно без того, чтобы оно не передавало мысли автора. Критикуя книгу А.В. Жиркевича, которая «не может никого увлечь» и потому никому не нужна, Толстой выдвинул следующее классическое определение писательского труда: «Писать надо только тогда, когда чувствуешь в себе совершенно новое, важное содержание, ясное для себя, но непонятное людям, и когда потребность выразить это содержание не дает покоя». В одном из писем 1876 г. по поводу «Анны Карениной» Толстой говорил, что им руководила при создании романа «потребность собрания мыслей». Но в художественном произведении, считал Толстой, необходимо, чтобы мысль и чувство сливались воедино. Способность думать «умом сердца» была, в его глазах, большим и неотъемлемым достоинством истинных поэтов.

То обстоятельство, что в трактате «Что такое искусство?» Толстой определил искусство как «деятельность человеческую, состоящую в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их», — свидетельствует о том только, что в трактате Толстой хотел подчеркнуть «чувственную», образную природу искусства, а в назначении искусства — его эмоциональное воздействие.

По мысли Толстого, в каждом истинном произведении должна быть видна «душа автора»: писатель обязан по-своему пережить и перечувствовать изображаемое им, взволнованно, «пристрастно» относиться к предмету своего искусства, хотя и вовсе не должен выражать исключительно себя, свои мысли, свои переживания. Много раз подчеркивал Толстой, что если в произведении видна «умышленность автора», произвол его, тогда нет искусства. Критикуя поэтов-декадентов, Толстой писал в своем эстетическом трактате о Бодлере и Верлене: «Оба притом не только совершенно лишены наивности, искренности и простоты, но оба преисполнены искусственности, оригинальничанья и самомнения. Так что в наименее плохих их произведениях видишь больше г-на Бодлера или Верлена, чем то, что они изображают».

Высокую заслугу подлинных художников Толстой видел в их «способности чувствовать за других». «Пророк, настоящий пророк, или, еще лучше, поэт (делающий), это человек, который

вперед думает и понимает, что люди и сам он будет чувствовать», – записал Толстой в дневнике 1890 г.

Сильная сторона взглядов Толстого на «заразительность» искусства обусловлена тем, что никогда не противопоставлял он личность художника – обществу, народу. В том, что мысли и чувства художника воздействуют на мысли и чувства подавляющего большинства человечества – народа, справедливо видел Толстой одну из главных задач искусства.

III

С небывалой до него в русской и мировой эстетике остротой поставил Толстой вопрос о нравственном содержании и воздействии искусства. Для Толстого, как писателя, была всегда особенно важна этическая оценка изображаемых лиц и событий. В этом отношении он следовал традициям всей русской литературы, которая справедливо называлась «совестью» русского общества. В творчестве Толстого и его литературно-эстетических взглядах эта связь эстетики и этики выражена особенно ярко. Недаром Н.Г. Чернышевский говорил о «чистоте нравственного чувства» как отличительной черте писательского облика Толстого, справедливо предугадывая, что именно она останется существенной особенностью таланта Толстого, какие бы новые черты ни выявились в нем при дальнейшем развитии. Для Толстого мысль и чувство, «одухотворяющие» произведение, были выражением нравственного отношения художника к тому, что он изображает, то есть пробуждения любви к тому, что «добро», и отвращения к тому, что «зло». Единство самобытного нравственного отношения автора к предмету является, по мысли Толстого, тем «цементом, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни».

Само этическое учение Толстого крайне противоречиво. В той же мере противоречивы связанные с ним эстетические суждения. С одной стороны, Толстой требует, чтобы художник, обладая высоким нравственным идеалом, произносил свой строгий суд над действительностью. Чрезвычайно высоко ценил Толстой писателей, в произведениях которых виден этот нравственный идеал. Так, в творчестве Лермонтова он справедливо находил самые «высокие нравственные требования», и это служило, в глазах Толстого, лучшей рекомендацией произведениям поэта.

С точки зрения высоких нравственных идеалов бичевал Толстой буржуазную философию и литературу конца XIX – начала XX в. Книга «нового» американского философа Редберда,

нагло озаглавленная «Выживание наиболее приспособленных. Философия силы», вызвала негодование Толстого. Вывод его книги, с гневом пишет Толстой, сводится к тому, «чтобы побежденные были эксплуатированы, мучимы, презираемы. Свободный и храбрый может завоевать весь мир. И потому должна быть вечная война за жизнь, за землю, за любовь, за женщин, за власть, за золото». Этому идеологу «философии силы» Толстой противопоставляет в одном из писем 1900 г. гуманных и демократических американских писателей 50-х годов XIX в., а также «блестящую плеяду, подобную которой редко можно найти во всемирной литературе»: Чаннинга, Уитьера, Лоуэлла, Уолта Уитмена. С беспощадной резкостью критикует Толстой декадентов и всякого рода эстетов, которые в своих произведениях отрицают нравственность, восхваляют разврат, воспевают зло. Толстой сумел рассмотреть, что в «сверхчеловеческих» устремлениях декадентов по существу проглядывает звериное, эгоистическое желание буржуа оправдать все жестокости и несправедливости существующего антинародного порядка вещей. В этой оценке – сильная сторона социально-этических взглядов Толстого и вытекающей из них эстетической позиции писателя.

Но суд над жизнью Толстой вел с позиций не передовой идеологии, а патриархально-крестьянской. Отвлеченная «христианская» точка зрения была принята писателем как высший этический критерий. Для Толстого, писал В.И. Ленин, «...определенная, конкретно-историческая постановка вопроса есть нечто совершенно чуждое. Он рассуждает отвлеченно, он допускает только точку зрения “вечных” начал нравственности, вечных истин религии, не сознавая того, что эта точка зрения есть лишь идеологическое отражение старого (“переворотившегося”) строя, строя крепостного, строя жизни восточных народов»¹⁷.

Требую от писателя, чтобы в его произведениях проводилась «разделительная черта между добром и злом», Толстой видел, особенно в поздний период творчества, нравственный смысл, нравственное воздействие литературы – в утверждении «христианских» идеалов добра, любви, всепрощения и смирения. «Искусство истинное только тогда, когда совпадает внутреннее стремление с сознанием исполнения дела Божия», – записал Толстой в дневнике 1894 г. (52, 112) и повторил ту же мысль в трактате «Что такое искусство?».

С этой точки зрения осуждает Толстой в статье «О Шекспире и о драме» «безнравственность», «безрелигиозность» произве-

¹⁷ Ленин В.И. Соч. Т. 17. С. 30.

дений великого драматурга, подходя к его творчеству с позиций отвлеченных истин «очищенного христианства», хотя критерий этот неприемлем не только в оценке созданий бурной эпохи Возрождения, но и искусства вообще.

Цель искусства, по Толстому, состоит в том, чтобы заражать чувством высоким и всеобщим. Но самым всеобщим, самым высоким чувством, вытекающим будто бы из передового сознания эпохи, Толстой считал чувство религиозное. Религиозное сознание своего времени он увидел в убеждении, что благо людей, «материальное и духовное, и отдельное и общее, и временное и вечное, заключается в братской жизни всех людей, в любовном единении между собой».

Вред и реакционный смысл этой концепции становятся особенно очевидными, если учесть, что всеобщее единение и сплочение людей, независимо от их классовой принадлежности, Толстой выдвигал в условиях крайнего обострения классовой борьбы, приобщения народа к массовой революционной деятельности накануне и во время буржуазно-демократической революции в России.

Не случайно, конечно, что в самый разгар революционных событий, в 1905 г., Толстой с огромным интересом перечитывает Герцена. Необычайно характерна, однако, оценка, которую дает он сочинениям Герцена. И деятельность и личность Герцена вызвали неизменное восхищение Толстого. Но высокое нравственное воздействие Герцена на читателей Толстой объяснил не революционным духом его сочинений. Толстого привлекло то, что, увидев пороки буржуазного строя и неизбежность его крушения, Герцен вместе с тем, после поражения буржуазной революции 1848 г., пришел к сомнению в созидательной силе революции и к утверждению «крестьянского социализма». И Толстой сетует по поводу того, что сочинения Герцена запрещены в России: если бы они были известны русской молодежи, они предостерегли бы ее, полагает он, от участия в революционном «насилии». Тогда же Толстой записывает в дневнике, что Герцен «ожидает своих читателей впереди. И далеко над головами теперешней толпы передает свои мысли тем, которые будут в состоянии понять их».

Время осуществило надежды Толстого, но разрушило его иллюзии. Произведения Герцена стали действительно доступны широким народным массам, и они оказывают высокое нравственное воздействие, но не утопическими заблуждениями писателя, а страстной критикой буржуазно-помещичьих порядков, утверждением благородства исканий и смелости передовой рево-

люционной мысли. То же случилось и с произведениями самого Толстого. Отвергая религиозно-нравственное учение Толстого, мы высоко ценим его непреклонность и страстность в борьбе с буржуазной моралью, буржуазным искусством, которое утверждало безнравственность как норму человеческого поведения.

IV

Критика буржуазного искусства, которое отказалось от удовлетворения духовных запросов широких народных масс, поставило своей целью служение небольшой кучке «избранных» и пришло вследствие этого к уродливым формам декадентства, занимает в статьях и высказываниях Толстого о литературе чрезвычайно большое место. Острее всего эта критика выражена в трактате «Что такое искусство?» (1897–1898). «Искусство нашего времени и нашего круга, – пишет Толстой в трактате, – стало блудницей... Оно так же не ограничено временем, так же всегда разукрашено, так же всегда продажно, так же заманчиво и губительно». В этом падении искусства Толстой увидел «болезнь времени», и не случайную, а болезнь, появившуюся закономерно, как один из результатов общего упадка цивилизации в буржуазном обществе.

При первом же столкновении в 1857 г. с западноевропейской жизнью Толстой понял, насколько безразлично и нагло относятся сытые буржуа к искусству. В швейцарском курортном городке Люцерне он наблюдал, как чудесные песни бродячего певца не пробудили в черствых душах слушавших его богатых путешественников ни чувства благодарности артисту, ни сострадания к его бедственному положению.

Буржуазный порядок враждебен искусству – к этому выводу приходит Толстой в рассказе «Люцерн». «Вот она, странная судьба поэзии, – пишет он. – Все любят, ищут ее, одну ее желают и ищут в жизни, и никто не признает ее силы, никто не ценит этого лучшего блага мира, не ценит и не благодарит тех, которые дают его людям. Спросите у кого хотите, у всех этих обитателей Швейцергофа: что лучшее благо в мире? и все, или девяносто девять на сто... скажут вам, что лучшее благо мира – деньги» (6, 21).

Это заключение Толстого сходится с мнением передовых русских писателей, в особенности с высказываниями Герцена и Салтыкова-Щедрина об органическом противоречии между властью денег и развитием искусства при капитализме.

Дальнейшие наблюдения и размышления над судьбой искусства в буржуазном обществе привели Толстого к осознанию од-

ного из острых противоречий капиталистической цивилизации, капиталистического «разделения труда»: народ, обреченный на постоянный, изнурительный труд, лишен возможности создавать духовные ценности, а искусство и наука, отказавшись от служения интересам народа, вырождаются.

Мысль о том, что упадок искусства в буржуазный период истории произошел вследствие отрыва создателей искусства от народных интересов, вследствие индивидуализма буржуазного сознания, утверждает и М. Горький в статье «Разрушение личности», написанной спустя десять лет после появления трактата «Что такое искусство?». В позициях Толстого и Горького были, конечно, глубокие различия. Народ представляется Толстому носителем религиозного сознания, а упадок искусства изображается им как результат потери искусством религиозной основы. В качестве спасительного рецепта Толстой предлагает искусству усвоить религиозно-нравственное, по его мнению народное, сознание. М. Горький разрыв искусства с народом объясняет тем, что искусство отошло от материальных и духовных запросов жизни народа, и преодолеть этот разрыв можно, лишь приобщив искусство к передовой революционной идеологии. Однако Толстого и Горького объединяли здесь защита народных интересов, отстаивание великих реалистических и демократических традиций искусства, искренняя и страстная критика декадентского лжеискусства.

Толстой выносит строгий приговор современному ему буржуазному искусству, потому что оно «высасывает до дна рабочий народ», лишает его возможности из своей среды «выявить и поэзию, и науку, и учение о жизни», а само ничего не дает народу. Кастовость буржуазного, декадентского искусства, которое поставило своей целью удовлетворять вкусы кучки избранных, Толстой расценивает как «сумасшествие искусства». Это искусство бесконечно далеко от народа, в нем не осталось ничего, что было ценного в искусстве классиков.

Декадентская претенциозность лишала искусство возможности исполнять свое главное назначение – быть одним из средств общения людей между собой. Провозгласив независимость художественной формы от содержания, декаденты, по мысли Толстого, не сказали ничего нового в сравнении с теорией «искусства для искусства». Вместе с тем Толстой показал, что, сделав «не только туманность, загадочность, темноту и недоступность... но и неточность, неопределенность и некрасноречивость» принципом своего искусства, декаденты по существу разрушали художественную форму. «Страшная ошибка – думать, что прекрасное мо-

жет быть бессмысленным»¹⁸, – говорил Толстой. Декаденты утверждали, что их искусство утонченно; Толстой со всей решительностью заявляет, что оно необыкновенно «грубо», потому что основано на внешней поразительности и занимательности.

Назойливому желанию декадентской литературы удивить, поразить читателя оригинальностью, превращавшейся обычно в никому не нужное трюкачество и изысканность, Толстой противопоставлял ясность и простоту формы великих художественных созданий. «Простота – необходимое условие прекрасного, – писал он Л. Андрееву. – Простое и безыскусственное может быть нехорошо, но непростое и искусственное не может быть хорошо».

Критикуя декадентство и натурализм, Толстой показал, что буржуазная идеология губит, разрушает, сковывает даже выдающиеся писательские таланты. Буржуазная среда и господствующие в ней ложные взгляды на задачи искусства погубили большого талант Мопассана. Аналогичную мысль высказал М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» (1896): «Погиб Мопассан, грандиозный талант, отравленный фимиамом буржуазных похвал, растративший себя на создание крошечных щекочущих нервы и возбуждающих чувственность новелл, которые читались раньше после сытного обеда»¹⁹.

Не раз говорил Толстой о том, как тлетворное влияние декадентства пагубно сказалось на творчестве больших художников-реалистов – А. Куприна, Г. Ибсена и в еще большей степени – на творчестве такого противоречивого писателя, как Л. Андреев.

В строгом суде, которому подверг Толстой современное ему буржуазное искусство, видна беспощадность и взыскательность великого писателя-реалиста.

V

Борьба за реализм, которую вел Толстой и в своей художественной практике и в теоретических статьях, теснейшим образом связана с ростом демократических начал в его мировоззрении. В той мере, в какой сложным и противоречивым было мировоззрение Толстого, его демократизм, в такой же мере сложны и противоречивы его представления о реализме.

Решение Толстым основного вопроса эстетики – об отношении искусства к действительности – далеко от последовательности. С одной стороны, Толстой всегда утверждал первичность ре-

¹⁸ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 223.

¹⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 128.

альной действительности и ее превосходство над искусством; с другой – он готов был порою поступиться правдой жизни в угоду отвлеченным истинам своей этической теории. Особенно резким стало это противоречие в 80–900-е годы, когда религиозно-нравственное учение Толстого оформилось в целую доктрину. Толстой утверждает в этот период и в своей художественной практике и в теории принципы воинствующего реализма, реализма, который ставит своей целью обличение социального зла и несправедливости. Вместе с тем он пытается обосновать тезис о религиозном содержании искусства как о единственном неоспоримо «хорошем» его содержании. В одном из писем 1905 г. к В.В. Стасову Толстой даже заявляет, что «наш мир» не есть «истинный, настоящий», и «духовное содержание» объявляет подлинным содержанием искусства.

Вслед Белинскому, смыкаясь с Чернышевским, Толстой утверждал, что литература может быть важным и полезным делом, если она во всей истине воспроизводит жизнь и тем самым произносит суд над нею. Толстой не знал эстетического трактата Н.Г. Чернышевского и очень удивился, когда в 1896 г. В.В. Стасов «открыл» ему ряд положений Чернышевского, которые оказались очень близкими мыслям автора статьи о Мопассане и трактата «Что такое искусство?». Близость эта отнюдь не случайна. Еще за несколько лет до появления диссертации Чернышевского Толстой, нападая на романтическую манеру при описании людей и их поступков делать невероятные сравнения с неодушевленными предметами, писал в одной из глав черновой редакции «Детства»: «Прекрасное лицо, природа, живая группа всегда лучше всех возможных статуй, панорам, картин и декораций». Прекрасное существует в самой жизни, и задача писателя – выявить его и представить перед читателем так, чтобы оно служило поводом и материалом для «вспоминания» о действительной жизни. «Произведение искусства только тогда настоящее, – записал Толстой в дневнике 1909 г., – когда воспринимающий не может себе представить ничего иного, как именно то самое, что он видит, или слышит, или понимает. Когда воспринимающий испытывает чувство, подобное воспоминанию, – что это, мол, уже было, и много раз, что он знал это давно, только не умел сказать, а вот ему и высказали его самого». О том же значении искусства писал Чернышевский в своей диссертации: «Сила искусства есть обыкновенно сила воспоминания»²⁰.

²⁰ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2. С. 76.

Правда жизни была основным «героем» произведений Толстого, принципом его искусства. Когда в 1875 г. М.Н. Катков упрекнул писателя в слишком «ярком реализме», Толстой ответил, что именно этот яркий реализм он считает своим единственным художественным орудием, так как «ни пафос, ни рассуждения» не может употреблять. В литературе, по мнению Толстого, самое главное – не лгать, не лгать не только сознательно, говоря неправду, но и бессознательно, утаивая правду. «В искусстве, – писал Толстой в 1877 г. Н.Н. Страхову, – ложь уничтожает всю связь между явлениями, порошком все рассыпается».

В предполагавшемся заключении к эпилогу «Войны и мира» Толстой с ядовитой иронией высмеивал простаков, которые считают, что художник может «украсить» все, что угодно, «как будто искусство есть сусальное золото, которым можно позолотить что хочешь». Со всей решительностью он утверждал, что искусство «имеет законы», что он не мог изобразить Кутузова и Наполеона иными, чем они изображены в романе, не мог сделать «художественную фигуру, а не смешную из Растопчина или Милорадовича».

Толстой считал искусство, выражаясь определением М. Горького, «областью правды». Все надуманное, «сочиненное» вызывало с его стороны беспощадную критику. Решительно отвергал он в продолжение всей своей жизни (если не считать кратковременного периода сближения во второй половине 50-х годов с теоретиками «чистого искусства») тезис идеалистической эстетики о том, что художник способен «выдумать» то, чего нет в действительности, что творческая фантазия богаче реальной жизни. Скорее он согласился бы с утверждением Чернышевского: «Действительная жизнь часто бывает слишком драматична для драмы, слишком поэтична для поэзии»²¹. Известно, что действительный факт, легший в основу драмы «Власть тьмы», Толстой несколько преобразил в пьесе, потому что он был «слишком ужасен». Самая «выдумка», по мысли Толстого, должна быть подчинена задачам изображения правды жизни, и тогда она будет «занимательнее, чем правда». «У меня есть лица, списанные и не списанные с живых людей, – говорил Толстой. – Первые уступают последним, хотя списывание с натуры и дает им эту несравненную яркость красок в изображении. Но зато изображение страдает односторонностью»²².

²¹ Там же. С. 68.

²² Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 233.

В высказываниях Толстого о природе писательского творчества большое место отводится творческой фантазии художника, художественному мастерству, умению за внешностью явлений увидеть скрытую от других сущность. «Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить», – решительно заявил он в одном из писем 1865 г. Активная роль принадлежит писателю в умении так изобразить лица и события, чтобы они представились знакомыми читателю, производили впечатление типов. Исходя из этого, Толстой еще в 1852 г. записывает литературное правило: «Описывая типы или пейзажи, необыкновенные для большинства читателей, – никогда не выпускать из виду типы и пейзажи обыкновенные – взять их за основание и, сравнивая с ними необыкновенные, описывать их». В этом утверждении, конечно, не содержится и намек на «эстетику обыкновенного», на то, что все «необыкновенное», выдающееся, что встречается в жизни, писатель должен свести к «обыкновенному» и заурядному. Писатель обязан только и в необыкновенном увидеть некие типические черты и тем самым даже необыкновенное представить как знакомое и понятное всем. Посетившему его в 1910 г. В.Г. Короленко Толстой говорил, что «считает создание типов одной из важнейших задач художественной литературы»²³.

Средства, которыми художник достигает этого, раскрыты Толстым в «Анне Карениной» в описании творческого труда живописца Михайлова. Художник схватывает и «проглатывает» впечатления действительной жизни, а затем «вынимает» их, когда они ему бывают нужны. Собирая отрывочные, даже случайные впечатления, художник сохраняет их в своей памяти в обобщающем, осмысленном – типизированном виде. Так, подумав, что он видел Голенищева, Михайлов тотчас вспоминает, «что это было одно из лиц, отложенных в его воображении в огромный отдел фальшиво-значительных и бедных по выражению» (19, 39). Об этой же способности художника писал Толстой много лет спустя в дневнике 1900 г. Самый процесс творчества заключается в том, что художник как будто снимает с виденного и запечатлевшегося в его памяти все лишнее, откидывает то, что скрывает фигуру – тип, снимает покровы, из-за которых возникшая в его представлении фигура была не вся видна, «вылуцивает» ее. «Дело искусства, – записал Толстой в дневнике 1857 г., – отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, – характеры людей; но фокусы эти могут быть

²³ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 318.

характеры сцен, народов, природы...» Позднее в статье о Мопассане Толстой определяет основное свойство художественного таланта как умение видеть вещи в их сущности. «Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть».

Толстой считает, что произведение искусства только тогда хорошо, когда значительно и ново его содержание, совершенна художественная форма и когда художник создает свое произведение «из внутренней потребности», то есть вполне правдиво.

В предисловии к «Крестьянским рассказам» С.Т. Семенова Толстой так сформулировал эти свои требования: «Я давно уже составил себе правило судить о всяком художественном произведении с трех сторон: 1) со стороны содержания – насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение искусства тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни; 2) насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения и 3) насколько искренно отношение художника к своему предмету, то есть насколько он верит в то, что он изображает».

Последнее условие Толстой назвал самым важным в художественном произведении. Но что же разумел он под «искренностью», «правдивостью» художника?

Прежде всего надо подчеркнуть, что Толстой не мыслил подлинного произведения искусства без того, чтобы оно не удовлетворяло всем трем условиям. Порицая защитников бездарных, антихудожественных произведений, теорию «искусства для искусства», он вместе с тем беспощадно отвергал и тех, кто «искренность», «правдивость» выставлял единственным критерием. В статье «Об искусстве», характеризуя три «ложные теории искусства», Толстой писал: «Третья признает, что все дело в задушевности, в правдивости, что, как бы ни ничтожно было содержание и несовершенна форма, только бы художник любил то, что он выражает, произведение будет художественно. Эта теория называется теорией реализма». Под «реализмом» здесь имеется в виду натурализм, столь распространившийся в конце прошлого века на Западе, а также нашедший своих эпигонов и в русской литературе. Известно, с каким сарказмом критиковал Толстой представителей натурализма. Высмеивая натуралистов, видевших в «списывании с природы» назначение искусства, он говорил: «Идет мужик – опишут мужика, лежит свинья – ее опишут и т.д. Но разве это искусство? А где же *одухотворяющая мысль*, делающая бессмертными истинно великие произведения человечес-

кого ума и сердца... И как легко дается это писание “с натуры”! Набил себе руку – и валяй!»²⁴ По Толстому, подлинная «искренность», «правдивость» произведения выражается именно в том, что оно бывает проникнуто «одухотворяющей» его мыслью и чувством художника.

Особенно ясно понимание Толстым «искренности» выявляется в его предисловии к сочинениям Мопассана. Оценивая произведения Мопассана, Толстой показывает, как отсутствие правильного, нравственного отношения автора к предмету делает его произведение ложным. Субъективно Мопассан, по словам Толстого, всегда был «искренен», то есть не притворялся, что любит и ненавидит, а точно любил и ненавидел то, что описывал. Однако он нередко не знал «различия между добром и злом» и «потому любил и изображал то, чего не надо было любить и изображать, и не любил и не изображал того, что надо было любить и изображать». Именно от этого, по мнению Толстого, в рассказе Мопассана «Поездка за город» «самое событие описано *ложно* (здесь и далее курсив мой. – Л.О.), потому что описана только одна самая ничтожная сторона предмета: удовольствие, полученное негодьями». Подобным образом, по мнению Толстого, в «Истории деревенской служанки» Мопассан, «очевидно, видит во всех тех рабочих людях, которых он описывает, только животных... и потому от описания его получается *неполное, искусственное впечатление*». Подлинно «искренними» и объективно правдивыми Толстой считает те произведения Мопассана, в которых присутствует «правильная» оценка им изображаемых лиц и событий. Таковы роман «Жизнь» и большинство рассказов. Напротив, «на всех романах Мопассана, начиная с “*Bel ami*” (“Милый друг”), уже лежит... печать поспешности и, главное, *выдуманности*».

Так проблема «искренности», «правдивости» связывалась у Толстого с вопросом о значительности содержания, нравственном воздействии и художественном совершенстве.

Вместе с тем, особенно начиная с 80-х годов, на суждениях Толстого об искусстве явственно лежит печать религиозно-нравственного учения. В это время он готов согласиться с определением правды о литературе, которое дал Гоголь в одном из писем 1846 г., включенном им в «Выбранные места из переписки с друзьями». Гоголь в этом письме иронизировал относительно литераторов, которые «кричат, что в России нельзя сказать правды». Он винил самих писателей, которые, будто бы, не «умеют» говорить правды, потому что нет у них такого «чистого стремле-

²⁴ Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 422.

ния» и такой «любви к людям», которые придали бы им смелость произносить такую правду, что ее с вниманием слушали бы все, «от царя до последнего подданного»²⁵. Толстой по поводу этого рассуждения восклицает: «Какая удивительная вещь! За 40 лет сказано, и прекрасно сказано, то, чем должна быть литература», – хотя позиция Гоголя, автора «Выбранных мест...», означала добровольный отказ от борьбы за правду в литературе.

Крайне противоречивый смысл несут и высказывания Толстого о том, что писатель не может ограничиваться изображением того, что есть в действительности, а обязан показать и то, чего нет, но что «должно быть». При всей видимой справедливости эта мысль является по существу отступлением от теории реализма, хотя она и вызвана законным стремлением утвердить за искусством право отстаивать идеалы будущего. Реализм представляет собою верное изображение явлений действительности, типических характеров в типических обстоятельствах. Художник-реалист лишен поэтому возможности показывать еще не существующее как должное. Борьбась за осуществление идеалов будущего писатель может, лишь выявляя элементы будущего в настоящем и по ним угадывая общие, наиболее типические черты характера человека будущего. Толстой же предлагал не существующее, но, по его мнению, должное, показывать так, как будто оно есть. Попытки представить это должное особенно видны в его «народных рассказах». Естественно, что эти рассказы очень далеки от реализма и не они определяют значение Толстого как писателя, творчество которого явилось, по словам Ленина, шагом вперед в художественном развитии всего человечества.

VI

Школой реалистического искусства являются суждения Толстого о художественной форме литературных произведений и писательском мастерстве.

Высокая художественная форма не только составляет, по мнению Толстого, неотъемлемое свойство истинного создания искусства, не только должна находиться в соответствии с его содержанием, но и является единственно возможным воплощением этого содержания. «Если... бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, – писал Толстой в 1876 г. по поводу “Анны Карениной”, – то я должен бы был написать роман, тот самый, который я написал, сначала». В художествен-

²⁵ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1950. Т. 6. С. 273.

ном произведении, поясняет Толстой свой взгляд, сцепление мыслей «составлено не мыслью... а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения».

Для того чтобы воздействовать на читателя, говорил Толстой, правда в литературном произведении должна сочетаться с красотой художественной формы. «Красота в искусстве должна быть для того, чтобы заставить обратить на себя внимание, притянуть и заставить вникнуть в смысл произведения»²⁶. Широко известно рассуждение Толстого о художественной форме, занесенное в дневник во время работы над «Плодами просвещения»: писатель обязан, отмечает Толстой, «заострить» произведение, сделать его совершенным художественно, чтобы оно «проникло». «Напиши Гоголь свою комедию²⁷ грубо, слабо, ее бы не читала и одна миллионная тех, которые читали ее теперь», – заявляет Толстой.

По мысли Толстого, заострение, подчеркивание характерных свойств является в руках художника одним из средств «генерализации», типизации. Созданию типа, раскрытию сущности служит, по мнению Толстого, наряду с выявлением основных, определяющих черт образа, также внимание к мелким деталям, оттеняющим характерные черты. Сам Толстой сформулировал эту заповедь писателя в разговоре с П.А. Сергеевко: «Никакою мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, – говорил он, – потому что иногда какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. И пуговицу непременно надо изобразить. Но надо, чтобы и все усилия, и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела, а не отвлекали внимания от главного и важного к частностям и пустякам»²⁸.

Умение сочетать индивидуальное и общее дается художнику, по мысли Толстого, благодаря чувству меры, которое является признаком подлинного мастера. Не случайно, высоко оценивая реалистическое искусство Н.С. Лескова, Толстой критически отзывался о свойственном Лескову «излишеству образов, красок, характерных выражений». В Чехове же, напротив, Толстой видел необычайно развитое чувство меры и оттого считал его «настоящим поэтом-художником». Это чувство помогает художнику

²⁶ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 54.

²⁷ «Ревизор».

²⁸ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 472.

распределять явления жизни по их значительности, отделять существенное от неважного, большое от малого. Именно поэтому оно сочетается, по мнению Толстого, с «непосредственным чувством угадывать типы»²⁹. Этому непосредственному чувству Толстой придавал чрезмерно большое значение, что вело его порой к умалению роли сознательного момента в творчестве.

Одним из основных средств художественного раскрытия действительности, отражения ее существенных сторон является, по мысли Толстого, психологический анализ душевного мира человека, поскольку человек составляет центр искусства. Своему биографу Р. Левенфельду Толстой говорил, что его «повсюду интересуется только человек»³⁰. Толстой сам был непревзойденным мастером в изображении «диалектики души», и не случайно, конечно, в его литературно-эстетических высказываниях особенно большое место уделяется вопросу о психологическом раскрытии внутренней жизни человека и средствах этого раскрытия. Здесь Толстой чрезвычайно близко сходится с рядом положений эстетики Чернышевского и Салтыкова-Щедрина. В изображении душевного мира человека видел Чернышевский, как и Толстой, одну из главных задач литературы, так как психологический анализ дает основу «для изучения человеческой жизни вообще, для разгадывания характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений»³¹. Щедрин же утверждал, что если бы реализм не допытывался «того интимного смысла, той внутренней жизни, которые одни только и могут дать факту действительное значение и силу», он бы «ни под каким видом не мог войти в искусство как основной и преобладающий его элемент»³².

В литературе, много раз говорил Толстой, не может быть безупречных «героев» и неисправимых «злодеев», а должны быть люди. Поэтому литературное произведение и немыслимо без психологического анализа душевной жизни персонажей. Определить человека одним словом: добрый, умный, глупый, оригинальный и т.д. – значит ничего не сказать о нем. Нужно, чтобы в действующих лицах литературного произведения читатели узнавали «столько же свои слабости, сколько и добродетели, добродетели – возможные, слабости – необходимые». Это высказывание Толстого, относящееся к 1852 г., многократно повторяется в той или иной форме в последующие годы. «Сильнее, благотвор-

²⁹ Там же. Т. 2. С. 308.

³⁰ Там же. Т. 1. С. 72.

³¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 426.

³² Н. Щедрин (М.Е. Салтыков) о литературе. М., 1952. С. 111.

нее действует на людей описание разбойника с его злобой, жестокостью и похотью и проблесками раскаяния, жалости, чем описание святого без слабостей», – говорил Толстой в 1894 г. В тесной связи с этими мыслями находится тезис Толстого о «текучести» как сущности внутреннего развития человека, тезис, нашедший гениальное воплощение в рассказах, повестях и особенно романах Толстого. «Люди, как реки» – это сравнение определяло подход великого художника-психолога к духовной жизни человека. «Люди, как реки, – пишет он в “Воскресении”, – вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою»³³.

Необходимо отметить, однако, что высказывания Толстого о «текучести» человека явственно обнаруживают в 80–900-е годы, наряду с реалистической, и морализующую тенденцию в подходе к «диалектике души». От мысли о многосторонности характеров, «разноцветности» людей Толстой-моралист переходит к утверждению, что все люди одинаковы, все могут быть и «злодеями» и «ангелами» в зависимости от их желаний и разного рода обстоятельств. «Люди ведь все точно такие же, как я, то есть пегие – дурные и хорошие вместе, а ни такие хорошие, как я хочу, чтоб меня считали, ни такие дурные, какими мне кажутся люди, на которых я сержусь или которые меня обидели», – записывает Толстой в дневнике 1890 г. Развивая эту мысль, Толстой приходит к неожиданному выводу, что нельзя осуждать человека, ибо в нем заключены все возможности, которые в любой момент могут выявиться. Эта отвлеченно-моралистическая тенденция определяет психологическое раскрытие ряда персонажей Толстого, особенно в поздних его произведениях, рассказывающих о нравственном «воскресении» и «просветлении» черствых, эгоистичных людей. Однако в несравненно большей мере Толстой-психолог остается верен правде жизни. Провозгласив в «Воскресении» тезис о возможности для человека в одинаковой мере проявлять «добро» и «зло», переживать «взлеты» и «падения», Толстой вместе с тем сатирически обрисованных персонажей того же романа (Топорова, барона Кригсмута, Масленникова и др.) показывает как людей безнадежно застывших, неспособных к нравственному

³³ «Воскресение». Ч. 1. Гл. IX.

движению вперед. В таком изображении заключена подлинная истина и суровая трезвость взгляда художника, который смотрит на жизнь господствующих классов с точки зрения угнетенного народа.

Болезненнее всего относился Толстой к психологической фальши и выдумке. Даже у одного из любимых своих писателей – В. Гюго Толстой находил слабость – преувеличенность чувств героев. Так, в дневнике 1889 г. по поводу романа «Человек, который смеется» он отмечает: «Описывается все, как жизнь отдают герои другим, но все это вздор. Надо от места отказать, как Семеновский дворник, или, еще труднее, от каши, когда голоден». Тому же рассказу С.Т. Семенова «Дворник» противопоставляет Толстой в предисловии к сборнику «Крестьянских рассказов» Семенова «надуманную» легенду Г. Флобера о Юлиане Милостивом. В рассказе Семенова он видит простоту, безыскусственную правду и оттого трогательность, заразительность переживаний.

Ставить правду жизни в раскрытии психологии выше намерений и тенденции автора Толстой считал незыблемым принципом подлинного искусства. Относительно собственной писательской практики он говорил: «Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»³⁴. С этой точки зрения Толстой усмотрел произвол в произведениях Достоевского: действующие лица его романов, говорил Толстой, делают всегда не то, что должны делать по логике жизни.

Исходя из своего представления о способах психологического раскрытия, представления, сложившегося в эпоху расцвета реалистического искусства, Толстой отрицает убедительность психологического анализа в драмах Шекспира. Он порицает Шекспира за исключительность, необыкновенность, гиперболичность выведенных им характеров, хотя характеры эти были типическим воплощением основных черт людей эпохи первоначального накопления; за усматриваемую им у Шекспира нарочитость, «цветистость» художественной формы, хотя она находилась в полнейшем единстве с содержанием произведений великого драматурга, в соответствии с уровнем художественного развития человечества того времени, и более того, делала огромный шаг вперед в его художественном развитии. Несостоятельность толстовской критики Шекспира очевидна. Однако большое положи-

³⁴ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 232.

тельное значение и смысл статьи Толстого «О Шекспире и о драме» заключены в теоретической разработке ряда положений реалистической драматургии.

Особенно много ценных художественных советов содержится в письмах Толстого к начинающим писателям, группировавшимся в 80–90-е годы вокруг издательства «Посредник». С особым вниманием относится Толстой к сочинениям этих писателей (С.Т. Семенов, Ф.А. Желтов, Ф.Ф. Тищенко и др.), заботится об издании их произведений, дает замечательные указания о сущности и целях художественного творчества.

Так, в одном из писем к Тищенко по поводу его повести «Несчастные» Толстой укоряет автора в том, что у него «жизни людей не видно», и советует: «Живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения; и сами лица сделают то, что им нужно по их характерам сделать, то есть сама собою придумается, явится развязка, вытекающая из характера и положения лиц». О том же в декабре 1886 г. писал Толстой И.Б. Файнерману.

Все банальное, подражательное и невыразительное в искусстве вызывало беспощадное осуждение Толстого. Каждый большой художник должен создавать свои формы искусства. В тесной связи с этой мыслью находится и утверждение Толстого о национальной форме литературы. Поясняя в статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» жанровое своеобразие своего произведения, Толстой писал: «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров... отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от “Мертвых душ” Гоголя и до “Мертвого дома” Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».

Индивидуальное своеобразие и неповторимость формы каждого художественного произведения ни в коей мере не должны исключать, по глубокому убеждению Толстого, ее простоты и ясности. Великой простоте подлинного искусства Толстой советовал учиться у Пушкина, которого он считал своим «отцом». Автора «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки» он восторженно назвал в одном из писем 70-х годов «божественным Пушкиным». Именно простота и ясность делают подлинные создания искусства близкими и понятными во все времена, во всех странах людям, стоящим на известном уровне образования. «Надо стараться довести свою мысль до

такой степени простоты, точности и ясности, чтобы всякий, кто прочтет, сказал бы: “Только-то! Да ведь это так просто!”»³⁵

Демократизм позиции Толстого в определении задач литературы дал возможность писателю в обстановке разложения буржуазного искусства, наступившего в 80–90-е годы, быть последовательным борцом за реализм, простоту и красоту художественной формы. Толстой справедливо утверждал, что писатель, имеющий в виду читателя из народа, не станет заниматься бесцельным и непонятным трюкачеством, так как этот «простой» читатель ставит всякое лыко в строку и, как ненужный хлам, отбросит все вычурное и искусственное. В 1887 г. Толстой писал Ф.А. Желтову о воображаемом читателе, который должен быть «50-летним хорошо грамотным крестьянином»: «Перед таким читателем не станешь щеголять слогом, выражениями, не станешь говорить пустого и лишнего, а будешь говорить ясно, сжато и содержательно».

Исключительно требовательный к себе художник, Толстой знал, что нужны «огромное напряжение и труд», чтобы произведение было просто, и считал, что безграничная взыскательность к своему труду – неотъемлемое свойство всякого подлинно большого писателя. Искусство – великое дело и нельзя его делать шутя; слова – это дела писателя, – любил повторять Толстой. Подлинный художник, по его мнению, должен не только знать, что писать, не только уметь писать, но одновременно «самым строгим судом судить себя». Художник должен уметь множество раз переделывать написанное, просеивать песок, чтобы отделить, по словам Толстого, «чистое золото поэзии». «Я не понимаю, как можно писать и не переделывать все множество раз, – говорил Толстой. – Я почти никогда не перечитываю своих уже написанных вещей, но если мне попадетсЯ случайно какая-нибудь страница, мне всегда кажется: это все надо переделать»³⁶.

Простоте и ясности выражения мыслей, меткости и характерности деталей – этому необходимому условию подлинно художественной формы – Толстой советовал учиться у народа. «Для народа хорошо выходит у тех писателей, кто сам знает народ и живет с ним»³⁷, – говорил Толстой писателю из крестьян С.Т. Семенову. Именно поэтому так настоятельно советовал Толстой не только изучать устное поэтическое творчество, которым восхи-

³⁵ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 240.

³⁶ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 8.

³⁷ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 340.

щался, будь то древнегреческий эпос или песни кавказских горцев, русские народные сказки или героический эпос южных славян, но и учиться у народа в непосредственном общении с ним. «Вот как хорошо сочиняют мужики. Все просто, слов мало, а чувства – много», – говорил Толстой М. Горькому.

В этом смысле исключительный интерес представляет статья «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят?» (1862). Постановка вопроса и решение его в пользу крестьянских детей кажутся парадоксальными, выглядят явной недооценкой Толстым писательского мастерства. Вместе с тем эстетическое содержание статьи исполнено большого смысла. Толстой резко восстает в ней против установившихся литературных шаблонов, утверждает творческое, подлинно художественное восприятие и изображение жизни.

В течение всей своей последующей деятельности Толстой неизменно преследовал всякого рода литературные штампы и положительно отзывался лишь о тех произведениях, где художественная форма была настолько естественна и соответственна содержанию, что не только не бросалась в глаза, но как будто и не замечалась читателем. Ряд изобразительных приемов, подсказанных Толстому, по его словам, художническим чутьем талантливых ребят, вошел в его писательскую манеру как непререкаемое правило. Таков, например, прием знакомить читателя с действующими лицами произведения посредством «небрежно брошенной художественной черты во время уже начатого действия между все неописанными лицами», взамен «невозможной манеры описаний, логично расположенных: сначала описания действующих лиц, даже их биографии, потом описание местности и среды, и потом уже начинается действие». Таков также свойственный Толстому и отмеченный им у крестьянских детей лаконизм в выражении мыслей, умение писать «только то, что необходимо для того, чтобы читатель понял положение всех лиц». Наконец, самый большой клад для писателя представляет, по мысли Толстого, язык, созданный народом.

Всеим своим творчеством Толстой боролся за чистоту русского языка. С одинаковой резкостью критиковал он и «противное подражание простонародному языку, слащавое, деланное, фальшивое отношение к народу»³⁸, и тот «интеллигентский язык», который сделался в условиях эксплуататорского общества жаргоном «избранных», привилегированной части общества. С едкой иронией высмеивает Толстой в статье «О языке народных кни-

³⁸ Там же. С. 237.

жек» и в «Речи о народных изданиях» разнообразные старания подделаться, приспособиться к народному языку. Зато неизменно высокой оценкой награждает он произведения писателей, проникнутые подлинно народным духом.

«Наше утонченное, развращенное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет рабство». Исходя из этого тезиса, Толстой строит свою программу подлинного, истинного искусства, искусства будущего. В 1897 г., работая над трактатом, Толстой сделал примечательную запись в дневнике: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. Надо перевернуть или достать другой».

Толстой не знал подлинных путей освобождения народа от эксплуатации. Само представление его об искусстве будущего во многом было ограничено. Однако несомненную заслугу Толстого, борца за реалистическое и демократическое искусство, составляет то, что в его мечте об искусстве будущего народ должен был стать и творцом и ценителем искусства. В этой мечте отразились чаяния многомиллионных масс русского крестьянства, обреченных в условиях полицейски-самодержавного строя царской России на беспросветную темноту и невежество. Только свободное искусство могло бы охватить огромную и почти не тронутую во времена Толстого область чувств простых людей, своим назначением сделать служение интересам народа, а по форме стать ясным и простым и потому всеобщим и доступным.

Литературно-эстетические взгляды Толстого, отражающие сложность исторического развития русской литературы в период подготовки буржуазно-демократической революции в России, крайне противоречивы. Утверждение народности искусства, вера в огромные духовные возможности народа – и отрицание многих лучших образцов классического наследия, якобы ненужных народу; резкая критика декадентских и натуралистических писаний, утверждение высокого воспитательного влияния искусства – и провозглашение в качестве высшего этического критерия истин христианской религии; требование от художника активного, а не безразлично-созерцательного отношения к жизни – и утверждение за искусством права – не судить; воинствующий реализм – и попытки утвердить за искусством обязанность изображать как действительно существующее то, чего нет и быть не может в жизни, но что соответствует «религиозному сознанию времени»; страстная борьба за художественное мастерство, ясность, простоту и красоту художественной формы – и высокая оценка «об-

щедоступных» примитивов – таковы кричащие противоречия эстетической программы Толстого.

Сильная сторона эстетических взглядов Толстого входит, как составная часть, в эстетику реализма. Именно она сближала Толстого с передовыми деятелями и теоретиками искусства и литературы его времени, в частности с революционными демократами и М. Горьким. Именно она, являясь обобщением опыта критического реализма, творчески воспринимается в новых исторических условиях писателями социалистического реализма.

Психологический анализ в романе «Воскресение»*

1

«Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль», – говорил Толстой в 1877 г.¹ В период работы над «Воскресением» он повторил то же: «Самое важное в произведении искусства – чтобы оно имело нечто вроде фокуса, то есть чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят»², чтобы в зависимости от этого фокуса развивались «лица, характеры и события» (34, 520).

Но в подлинно художественном произведении воплощение «главной мысли» – всегда нечто искомое, а не наперед заданное. «Истинное художественное произведение – заразительное – производится только тогда, когда художник ищет – стремится» (53, 77). По мере этих поисков видоизменяется, уточняется, углубляется и сама «главная мысль».

Основное содержание творческой работы Толстого всегда было направлено к тому, чтобы главная мысль его произведений отражала существо жизненных конфликтов, взятых для изображения, и ей соответствовало все: сюжет, композиция, образы, характеры, все художественные детали. Работа над художественным произведением превращалась в процесс напряженных творческих исканий, нередко приводивших создателя к неожиданным для него самого открытиям.

Истоки романа «Воскресение» – в достоверном жизненном факте, поведенном Толстому в 1887 г. судебным деятелем А.Ф. Кони. В ходе работы над романом выяснилось, однако, что жизненно более правдива, например, ситуация, при которой Катюша Маслова отказывается выйти замуж за Нехлюдова, чем та, которая имела место в действительности (Розалия Они, как известно, была согласна на брак, который не состоялся из-за того,

* Впервые: Толстой-художник: Сб. ст. М., 1961. С. 314–343.

¹ Толстая С.А. Записки о словах, сказанных Л.Н. Толстым во время писанья // Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1860–1891. М., 1928. С. 37.

² Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 68.

что Розалия заболела в тюрьме и умерла), а Нехлюдов, при всем сочувствии страданиям Масловой и занятости ее судьбою, готов увлечься пустой светской женщиной Mariette, встреченной им в Петербурге.

Психологическая фальшь была, в глазах Толстого, самым непростительным недостатком тех произведений, которые он критиковал; правдивое изображение душевной жизни своих героев он считал одной из главных художественных задач. Исследование этой стороны творчества Толстого открывает основные законы его художественного метода.

Искусство психологического анализа отмечено в последнем романе писателя чертами, отличающими его и от предшествующих романов, и от повестей 80-х годов. Несравненный мастер «диалектики души», Толстой остается им и в «Воскресении», когда рисует душевные борения Дмитрия Нехлюдова.

Н. Г. Чернышевский, указывая на «диалектику души» как на характерную черту творческой манеры Толстого, отмечал, что автора «Детства», «Отрочества» и «Военных рассказов» интересуется более всего «сам психический процесс, его формы, его законы». Толстому важно было показать, как «одни чувства и мысли развиваются из других»; ему интересно было наблюдать, «как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями мечты о будущем с рефлексией о настоящем»³.

Позднего Толстого в психическом процессе интересуется более всего «борение чувств». В диалектике души – не столько связь явлений, сколько *борьба* противоположных чувств. Отсюда напряженный драматизм внутренней жизни, отличающий ведущих героев поздних произведений Толстого. Все они, столь непохожие друг на друга по характерам: судья Иван Ильич Головин, интеллигент Позднышев, помещик Иртенев, купец Брехунов, монах Касатский, князь Нехлюдов, – изображены в сходные моменты острого душевного кризиса, когда рушатся старые, привычные представления о себе и о мире и открываются новые, в корне отрицающие прежние.

³ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 422, 423.

Человек незаурядной душевной организации, показанный в действии, в столкновениях и связях с другими людьми, с обществом, – таков главный герой Толстого. В поздних произведениях – это всегда человек, застигнутый катастрофой, находящийся в периоде кризиса, ломки. Художественная разработка ситуаций такого рода явилась блистательной победой реалистического искусства позднего Толстого, хотя эта победа и означала отказ от интереса к другим, спокойным и светлым сторонам жизни. В этом движении толстовского реализма было заключено его исторически необходимое развитие. Именно благодаря способности не только совершенствоваться, но и видоизменять свой творческий метод Толстой сумел воплотить наиболее существенные черты всей переломной эпохи, изобразить психологию человека этой эпохи на разных стадиях его развития.

По сравнению с повестями 80-х годов «Воскресение» представило синтетическую картину русской действительности последней трети XIX в. Судьба Масловой и Нехлюдова прямо соотнесена и сопоставлена с жизнью всего народа, всего общества. Это сообщает переживаниям главных героев романа эпическую широту, всеобщую значимость.

Вместе с тем в позднем творчестве Толстого (и это другая его характерная черта) более заметную, чем ранее, роль стали играть явно моралистические тенденции, ослаблявшие его реализм. Моралистический элемент несомненно присутствует в «Воскресении», в особенности в обрисовке Нехлюдова, образ которого призван подтвердить справедливость исходного тезиса философии Толстого – о нравственном индивидуальном сознании, определяющем общественное бытие.

Подлинным открытием Толстого-художника явилось изображение героини романа, женщины из народа Катюши Масловой. История ее жизни, нравственных падений и «воскресения» рассказывается просто и строго. Сложность, неопределенность, спутанность переживаний, свойственная часто героям Толстого, в переживаниях Катюши отсутствует вовсе, и не потому, что ее душевный мир беден и невыразителен. Наоборот, она, по мнению автора и ставших ее товарищами революционеров, – замечательная, много пережившая женщина. Но художником избран иной способ раскрытия ее переживаний – не «диалектика души», с ее «подробностями чувств», пространными внутренними монологами и диалогами, снами, воспоминаниями, а, употребляя выражение самого Толстого, «душевая жизнь, выражающаяся в сценах» (88, 166). Проявление характера демонстрирует, таким образом, его изменения, его рост.

«Пушкинский» принцип изображения душевной жизни, отвергнутый Толстым в начале его литературного пути, сыгравший такую большую роль в «Анне Карениной», в романе «Воскресение» стал главенствующим для психологической характеристики героини романа. «Нагая» простота пушкинской прозы с ее преимущественным интересом к «подробностям событий», а не «подробностям чувств», воспринимается Толстым начиная еще с 70-х годов – времени работы над рассказами для «Азбуки» и «Анной Карениной» – как несравненный художественный образец. В этот именно период Толстой много раз повторяет, что Пушкин-прозаик для него – «учитель», «отец».

Показ душевной жизни такую, какою она предстает не столько во внутреннем переживании, сколько во внешнем проявлении, поступке, «сцене», – эта форма психологического анализа была Толстым впервые столь широко применена в романе «Воскресение».

2

Над сценами, рисующими историю взаимоотношений Нехлюдова и Катюши, Толстой особенно много работал; здесь прежде всего оформлялась основная мысль романа.

Показательно, что в процессе авторской работы существенных изменений не было внесено лишь в два эпизода: игры в горелки, когда Катюша и Нехлюдов нечаянно поцеловались за кустом сирени, и пасхальной заутрени, когда, охваченные чистым восторженным чувством, Катюша и Нехлюдов трижды поцеловались, христосуясь. В этих эпизодах появились лишь новые художественные детали (например, удивительное сравнение – глаза Катюши, «черные, как мокрая смородина»), но оставалось неизменным и ясным с самого начала авторское задание – показать поэтическую прелесть юношеской любви, свободной от чувственного влечения.

Лишь одно существенное изменение (композиционного порядка) связано с этими сценами, но и оно было внесено еще в первую законченную редакцию «коневской повести». Решив открыть повествование «сессией суда», встречей Нехлюдова с арестанткой Масловой, Толстой, нарушая хронологическую последовательность развития событий, отнес рассказ об игре в горелки и пасхальной заутрени в последующие главы. Это нарушение хронологии дало тот художественный эффект, который был нужен автору и соответствовал основному идейному замыслу обличительного произведения, каким являлось «Воскресение»

начиная с первой редакции. Сцена суда своим мрачным колоритом окрашивает весь последующий рассказ. На восхитительные поэтические картины, рисующие чистую любовь Нехлюдова к Катюше, падают отблески другой, страшной картины, изображающей последствия эгоистической любви барина к девушке из простого народа.

В романе «Воскресение» Толстой намеревался, по его собственным словам, показать «два предела истинной любви с серединой ложной» (53, 35). «Истинная» – это юношеская любовь и затем христианская любовь «воскресшего» Нехлюдова к Маслово; «ложная» – чувственное влечение к ней. Над сценами, изображающими эту «ложную» любовь, писатель особенно много трудился, стремясь сделать их художественно наиболее убедительными.

И мера авторского участия к героям, и психологически убедительные мотивировки были найдены не сразу. Поступок Нехлюдова безусловно осуждается и в первоначальной, и в последующих редакциях романа. Но сначала сам эпизод соблазнения Катюши раскрывался не как проявление барского эгоизма, которое Нехлюдову и не приходит в голову сдерживать, а как человеческая слабость, неумение победить в себе чувственное влечение, которого он «не боялся», как не боялись его все люди, в среде которых он жил. Ясное сознание, что он делает дурно, не покидает в первоначальной редакции Нехлюдова и становится источником раскаяния, тотчас возникшего. «Он знал, несомненно знал, что он делает дурно, но он знал тоже, что именно так все делают и так надо делать <...>

Да, было стыдно, и гадко, и грязно. Куда девалась та чистота весеннего снега, которая была на ней?» (33, 10).

Приехав вновь к тетушкам и узнав, что они прогнали Катюшу, Валерьян (так назван герой в первой незаконченной редакции) горячо выражает свое раскаяние: «Ему стало ужасно жалко и стыдно <...>

– Тетинька! Ведь я мерзко поступил? Подло. Ведь это подло? <...>

На него жалко и страшно было смотреть, когда он с жалким выражением лица переспрашивал по нескольку раз, как все было, особенно то, что мучало его:

– Так и сидела молча в слезах? Так и сидела и читала? Тетинька, ведь я мерзавец. Правда, это гадость? Да ведь надо поправить» (33, 15–16).

В первой законченной редакции душевный облик Нехлюдова рисуется уже в сниженных чертах. Он не только далек от раска-

яния, но гордится своим поступком. «Очевидно, он завидует мне и тоже считает меня молодцом», – думает Нехлюдов о своем приятеле Шенбоке, с которым отправляется в армию (33, 54). Однако, когда Нехлюдов ехал в освещенном комфортабельном вагоне, «почему-то вдруг ему представилось, что тут, в этой пустыне, среди кустов и снега, она, Катя, бежит за вагонами, ломая руки и проклиная его за то, что он погубил и бросил ее (...)

В глубине, в самой глубине души он знал, что поступил так скверно, подло, жестоко, что ему с сознанием этого поступка нельзя не только самому осуждать кого-нибудь, но смотреть в глаза людям. Так выходило по тем требованиям, которые были в нем.

Но существовало другое судилище, судилище света, людей его среды, по мнению которых, он знал, что поступок его считается не только простительным, но иногда даже чуть не хорошим, о котором можно не только шутить, как шутил Шенбок, но которым можно хвастаться» (33, 56).

Во второй редакции Нехлюдов, соблазнивший Катюшу, рассуждает уже как типичный представитель светской среды.

«“Что же это: большое счастье или большое несчастье случилось со мной? – спрашивал он себя и не находил ответа. – Всегда так, все так”, – сказал он себе и, как будто успокоившись, пошел спать» (33, 106). Эта формулировка психологического состояния Нехлюдова останется и в окончательной редакции романа. Толстой лишь снимет слова: «и не находил ответа» и «как будто успокоившись». Это сделает облик Нехлюдова еще более непривлекательным.

Характеристика переживаний обманутой Катюши, напротив, от редакции к редакции занимала все большее место, делалась более значительной. В первой редакции авторский интерес сосредоточен на Нехлюдове. О Катюше говорится мало и невыразительно. Чувствуется больше внимания и даже сострадания к нравственному падению Нехлюдова, чем к печальной судьбе покинутой горничной. Маслова здесь упрекает себя и сама мучится раскаянием. «И вдруг ее всю передернуло, она вспомнила его ласки. “Как я буду молиться? Такая. Не могу. И спать не могу”» (33, 12). Когда она побежала посмотреть на поезд, в котором ехал Нехлюдов, и поняла, что он навсегда оставил ее, о ее чувствах говорится так: «За что, за что? – *завопила* она и, чтобы выразить самой себе свое отчаяние, *неестественно подняв и изогнув над головой руки*, с воплем побежала назад домой напротив ветра, подхватившего звуки ее слов и тотчас же уносившего их» (33, 14).

Едва закончив первую редакцию, Толстой в ноябре 1895 г. решительно записывает в дневнике, что произведение «ложно

начато», что «надо начать с нее», т.е. Катюши, и что вообще жизнь крестьян – главное, «положительное», а «то» – жизнь господствующих классов – «тень», «отрицательное» (53, 69).

В соответствии с этим решением, роман начался с описания того, как арестантку Маслову вели в суд, и далее была рассказана вся ее горестная история, закончившаяся тем, что она попала на скамью подсудимых. Заново была написана целая глава о том, как в холодную осеннюю ночь бежала Катюша за поездом, в котором ехал Нехлюдов, и, поняв, что она страшно обманута любящим и любимым человеком, потеряла веру в Бога и добро. В этой маленькой главке представлена целая драма; скупыми, лаконичными средствами раскрыто большое человеческое страдание.

«“Он в освещенном вагоне, на бархатном кресле сидит, шутит, пьет, а я вот здесь, в грязи, в темноте, под дождем и ветром – стою и плачу”, – подумала Катюша, остановилась и, закинув голову назад и схватившись за нее руками, зарыдала» (32, 131). В этом коротком внутреннем монологе – естественное выражение чувств обиженной женщины. Одновременно в словах Катюши – отголосок «главной мысли» романа, основное содержание которого составляет показ вопиющего контраста между привилегированной жизнью «господ» и неисчислимыми страданиями угнетенного народа.

Сцена суда над Масловой в окончательной редакции открывает роман. Верность психологических характеристик здесь была особенно важна – происходит первое знакомство с главными героями. Нужный тон был найден не сразу. В соответствии с общей направленностью первых редакций, в них большое место уделено переживаниям Нехлюдова; Маслова рисуется жалкой, но и отталкивающей, «мертвой» женщиной.

Характерна такая, например, психологическая деталь. Когда Маслову вели в суд по уже высохшим и кое-где пылившим мостовым, извозчик-лихач с гиканьем обогнал конвойных и арестантку. «Вид этого лихача, такого, на котором она езжала когда-то, и этой женщины, на месте которой она могла бы быть, не вызвал в Масловой никакого чувства, ни воспоминаний, ни зависти: она только испугалась, как бы не задавили ее» (33, 141–142).

Впоследствии эту сцену заменила другая, совершенно иначе рисующая Маслову: «Проходя мимо мучной лавки, перед которой ходили, перекачиваясь, *никем не обижаемые голуби*, арестантка чуть не задела ногою одного сизяка; голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав ее ветром. Арестантка *улыбнулась* и потом *тяжело вздохнула*,

вспомнив свое положение» (32, 6). В этом описании уже отражается, как общее в частном, главная мысль романа – о противоречивости общественных установлений, при которых (по словам Масловой, сказанным в конце романа) «очень уж обижен простой народ» и человек из народа подвергается постоянному насилию и поруганию.

О Катюше на суде в первой редакции говорится: «На желтом, нездоровом лице было выражение усталости и равнодушия» (33, 35). Она жалка, но и неприятна. На вопрос, признает ли она себя виновной, Маслова отвечает: «Я сама без памяти пьяна была, – сказала и улыбнулась, жалостно улыбнулась, улыбкой своей показав недостаток двух передних зубов. – Что хотите со мной делайте. Я ничего не помню, – сказала она и опустила глаза. Потом вдруг подняла их и как-то особенно блеснула ими и опять тотчас же опустила» (33, 38).

О том, какое впечатление произвел на нее приговор, здесь не говорится вовсе, а в третьей редакции⁴ читаем:

«Неожиданно строгий приговор не особенно поразил Маслову – во-первых, потому, что после семи месяцев острога и общения с подсудимыми и каторжными сама каторга уже не представлялась столь ужасной, как прежде; во-вторых, потому, что Маслова давно уже жила только ближайшим будущим, не вспоминая того, что было прежде, и не думая о том, что будет впереди; в-третьих же, и главное, приговор мало поразил ее потому, что она в то время, как он был ей объявлен, была очень голодна» (33, 140). Существо не только падшее, но грубое, примитивное предстает из этих описаний.

Все это решительно изменено в дальнейшем. В окончательной редакции Маслова – живой человек, глубоко чувствующий и страдающий. О ее переживаниях сообщается, как и в других случаях, в лаконичном авторском рассказе. Но это уже другая Маслова. Во время чтения обвинительного акта Маслова «то вздрагивала и как бы хотела возражать, краснела и потом тяжело вздыхала, переменила положение рук, оглядывалась и опять уставлялась на чтеца» (32, 34). Когда прокурор задал вопрос, «Маслова вздрогнула, как только прокурор обратился к ней. Она не знала, как и что, но чувствовала, что он хочет ей зла» (32, 41).

«Убитая неожиданно строгим приговором (...), она возмутилась и закричала на всю залу, что она не виновата», а потом «за-

⁴ По распределению черновых редакций «Воскресения», принятому Н.К. Гудзием в 33 томе Полного (Юбилейного) собрания сочинений Л.Н. Толстого.

плакала, чувствуя, что надо покориться той жестокой и удивившей ее несправедливости, которая была произведена над ней» (32, 104). И протест, и мольбы о сострадании не находят отклика в людях, которые судят Маслову и которые, по характеристике Толстого, «непромокаемы для добрых чувств, как мощеная земля для дождя». Иной смысл приобретает теперь фраза, заключающая рассказ о поведении Масловой на суде: «Сначала она плакала, но потом *затихла* и в состоянии *полного оцепенения* сидела в арестантской, дожидалась отправки» (32, 105).

Человек не убит в Масловой ужасными условиями публичного дома и тюрьмы. «Каторжная», – «с ужасом» думает она, проснувшись в тюремной камере на другой день после суда.

Что касается Нехлюдова, он во время судебного заседания обуреваем «сложной и мучительной» работой совести. Одновременно художник не забывает отметить, как Нехлюдов обеспокоен, с ужасом думает о том, что Маслова может узнать его, и как трудно ему свыкнуться с мыслью, что не она, а он – преступник. «В глубине души он чувствовал уже, что он негодяй, которому должно быть совестно смотреть в глаза людям, а между тем он по привычке с обычными, самоуверенными движениями вошел на возвышение и сел на свое место, вторым после старшины, заложив ногу на ногу и играя *pince-nez*» (32, 66). После суда и несправедливого приговора Нехлюдов решает «спасти» Катюшу, женившись на ней. Чтобы сказать ей о своем намерении, он в первое же воскресенье отправляется в тюрьму для свидания с Катюшей.

Над этой сценой Толстой работал особенно долго и много. О чувствах и мыслях Нехлюдова в первой редакции говорится торжественно; ответы Катюши – невыразительны и беспомощны.

«Да, я делаю то, что должно. Я каюсь», – подумал он. И только что он подумал это, как слезы выступили ему на глаза и подступили к горлу. Он не мог больше говорить, схватился руками за решетку и разрыдался». Катюша оживляется на мгновение, когда узнает Нехлюдова, но тотчас снова впадает в свое тупое, безразличное ко всему состояние. «Она была *безобразна* в своем халате, с этим желтым цветом лица и синевой под глазами, главное же, она *отталкивала своей душевной мертвенностью*, отсутствием всякой духовной жизни. Она казалась *полуидиоткой*. Но, удивительное дело, Нехлюдова это не только не отталкивало, но еще больше, какой-то особенной новой силой притягивало к ней. Он чувствовал, что ему должно *разбудить*, зажечь, хотя бы *согреть ее своей любовью*. Если даже не согреть, то сделать все, что можно, чтобы согреть и воскресить ее. И любовь

его к ней росла, именно потому, что он ничего не желал себе от нее, а желал только для нее, желал всего себя отдать для нее» (33, 31 и 84).

В этой ситуации, которая точно воспроизводит рассказанное Толстому А.Ф. Кони, Маслова представлена пассивным, беспомощным существом. Ее нравственное пробуждение, если оно возможно, целиком зависит от Нехлюдова.

Пока «Воскресение» оставалось психологической повестью о раскаявшемся дворянине, такой путь «обновления» героев казался психологически убедительным и вполне возможным. Но как только были расширены границы повествования, Нехлюдов изображен типичным представителем своего класса, а Маслова – неизбежной жертвой всеобщего, всегдашнего преступного отношения господ к народу – так христианская миссия Нехлюдова лишилась своего ореола и даже представилась нестерпимой фальшью. Примечательна запись Толстого в дневнике 1897 г.: «Начал перечитывать *Воскресенье* и, дойдя до его решения жениться, с отвращением бросил. Все неверно выдуманно, слабо» (53, 129). Эта запись обозначает рубеж, после которого «Воскресение» приобретает ярко выраженные черты *социально-обличительного романа*.

В окончательной редакции Катюша также остается глуха к покаянным признаниям Нехлюдова, но не потому, что она – не способный к духовной жизни человек. Причина в том, что благостные намерения Нехлюдова вызывают с ее стороны еще недостаточно осознанный, но решительный отпор. «Нехлюдов чувствовал, что в ней есть что-то прямо враждебное ему, защищающее ее такую, какая она теперь, и мешающее ему проникнуть до ее сердца» (32, 150).

Во второе свидание с Нехлюдовым Катюша, осмелев, находит прямые и безжалостные слова, справедливо оценивающие «самоотверженное» решение Нехлюдова жениться на ней как эгоизм: «Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись!» (32, 166). К такой оценке отказа Катюши выйти за Нехлюдова Толстой пришел не сразу, с трудом преодолевая абстрактность увлекшей его первоначально идеи «воскресения». Даже в четвертой редакции романа читаем такое объяснение: «Нехлюдов чувствовал, что в этом отказе ее была ненависть к нему, непрощенная обида, но была и любовь – хорошая, высокая любовь, желание не погубить его жизнь, была, может быть, и надежда, что он не послушается ее и не поверит ей» (33, 192). Там же сама Маслова говорит о причине своего отказа: «А я сказала, что не надо. А потому не надо, что не хочу я от не-

го никаких жертв. Правда ведь, Марья Павловна? (...) Что ж, за то, что люблю, и погубить его?» (33, 194).

Высказывая Нехлюдову свою обиду и гнев, Маслова в той же сцене второго свидания в тюрьме выступает ходатаем за мир обездоленных, представителем которого она сама является. В большей части черновых вариантов первой просьбой Катюши, обращенной к Нехлюдову, была (после заботы о деньгах) просьба починить ей зуб. В окончательном тексте вся история с зубом, выбитым пьяным «гостем», опущена. Как только Нехлюдов второй раз появился в тюрьме, Катюша тотчас стала рассказывать ему о деле Меньшовых, понапрасну обвиненных в поджоге, просит похлопотать за «старушку чудесную», которая «ни за что сидит, и она и сын».

Нравственный переворот, происшедший в душе Нехлюдова после встречи с Масловой на суде, трактовался поначалу в сугубо отвлеченном моралистическом плане. «Он чувствовал, как к нему возвращалось теперь, и еще в гораздо сильнейшей степени, то настроение, в котором он был десять лет тому назад, у тетушек; только теперь еще гораздо сильнее и серьезнее. Теперь он чувствовал, что все, что подпадало его вниманию, все ограничивалось этим вновь возникающим в нем чувством жалости и любви. Он жалел не только арестантов, но и *тех людей*, которые содержали и мучили их» (33, 188).

В той же редакции текст был заменен: «Чувство жалости и любви, возникшее в душе Нехлюдова к Катюше, наполняло его душу и направлялось теперь на все явления жизни и на людей, встречавшихся ему, но не на всех людей: он жалел страдающих, мучимых, но никак *не мог еще жалеть мучителей*, надзирателей, конвойных, смотрителя, Масленникова, жандарма, прокурора» (33, 188). Дальнейшее развитие романа показало, что Нехлюдов *так и не научился жалеть «мучителей»*. Чем больше он узнавал их, тем сильнее поднималось в нем негодование, потребность не жалеть, а обличать.

Твердо решив облегчить судьбу Катюши, Нехлюдов неизбежно сталкивается с представителями самых различных социальных кругов, от обер-прокурора Святейшего синода до ссыльного бродяги-сектанта. Так предметом раздумий и переживаний Нехлюдова становятся не только и не столько отношения его с Катюшей, сколько вся окружающая жизнь, открытие целого мира, невиданного до тех пор или увиденного совсем по-новому.

Этот тезис особенно четко выражен в одной из черновых редакций. «Все, что видел нынче Нехлюдов, было для него совершенно ново, – говорится здесь об отношении Нехлюдова к рево-

люционерам. – Он в первый раз увидел этот мир людей, про которых он знал со стороны, к которым испытывал чувство недоброжелательства и почти презрения. Но теперь он не только *по-нял*, но *почувствовал этот мир*» (33, 221).

Отличительной чертой всех значительных героев Толстого было то, что жизнь общая, жизнь эпохи становилась их *личным переживанием*. В образе Нехлюдова эта связь личного и общего выражена с особенной прямоотой. Герой «Воскресения» бьется над разрешением больших социальных и нравственных вопросов, мучится страданиями огромного большинства людей, обличает виновников этих страданий, хотя лично ему они не причинили никакого зла. Внутренние монологи Нехлюдова, раскрывая его психологию, органически включаются в общую ткань социально-обличительного романа.

Толстой заставил своего героя постепенно, путем пристального наблюдения действительности и напряженных размышлений над ней, находить ответы на коренные вопросы русской жизни. Почему судят невинную Маслову, а он, Нехлюдов, бывший причиной ее падения, выступает в качестве судьи? Зачем сажают в тюрьму мальчика, перед которым общество гораздо больше виновато, чем он перед обществом? Почему голодают, изнемогают и преждевременно дряхлеют и умирают крестьяне? Зачем делает то, что он делает, и так озабоченно делает очевидно равнодушный ко всему человек Топоров? Зачем страдал и умер революционер Крыльцов? Зачем держали в крепости невинную Шустову? – В этих вопросах обозначены основные проблемы всего романа. Они-то являются главным предметом переживаний Нехлюдова, составляют содержание его внутренних монологов. Движение его чувства представлено обычно так: удивление, недоумение, осознание сущности, возмущение и протест.

Одновременно Нехлюдов – выразитель толстовских идей нравственного самоусовершенствования, преподносимых в качестве рецептов спасения людей от социальных зол. Поэтому душевный облик его противоречив. Горячий протестант, непреклонный аналитик, стремящийся дойти до корня в объяснении причин всех явлений, увиденных им, и вместе с тем – бесплодный мечтатель, наивный моралист.

Своеобразие психологии главного героя определяется в значительной мере именно тем, что он взят в момент наивысшего напряжения своих умственных и нравственных сил, беспощадной откровенности и не терпящей никаких компромиссов настойчивости в поисках истинных ответов на волнующие его вопросы. В этом отношении Нехлюдов непосредственно примыкает к

главным персонажам повестей 80-х годов – «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонаты» – с той, правда, разницей, что в романе необычайно расширен охват социальной действительности, осмысливаемой и переживаемой героем. Вместе с тем душевная жизнь Нехлюдова призвана доказать спасительную силу идеи нравственного «воскресения».

Внутренние монологи Нехлюдова, как никакого другого персонажа Толстого, остро публицистичны. В соединении с авторскими инвективами они служат средством бичующей критики, которая достигает в романе «Воскресение» небывалой силы.

Тот суд над жизнью «господ», который ведет автор романа, переживается, обвинение за обвинением, Нехлюдовым, становится его чувством. Начав с осуждения себя самого за безнравственный поступок по отношению к Катюше, Нехлюдов приходит в конце романа к отрицанию всей жизни господ, всего несправедливого социального строя.

Глава, в которой рассказывается о том, как происходят свидания в тюрьме – через двойные решетки, в промежутке между которыми ходят конвойные, – завершается приговором, произнесенным чувством Нехлюдова этой бесчеловечной пытке: «Нехлюдов пробыл в этой комнате минут пять, испытывая какое-то странное чувство тоски, сознания своего бессилия и разлада со всем миром; нравственное чувство тошноты, похожее на качку в корабле, овладело им» (32, 143–144). Увидев тюремные камеры, Нехлюдов испытал «странные чувства – и сострадания к тем людям, которые сидели, и ужаса и недоумения перед теми, кто посадили и держат их тут, и почему-то стыда за себя, за то, что он спокойно рассматривает это» (32, 179).

Аналогичным образом итог всем деревенским картинам, изображенным во второй части романа, подводится в том авторском описании, где говорится о переживаниях и размышлениях Нехлюдова: «Он вспомнил все, что он видел нынче: и женщину с детьми без мужа, посаженного в острог за порубку в его, Нехлюдовском, лесу, и ужасную Матрену, считавшую или, по крайней мере, говорившую, что женщины их состояния должны отдаваться в любовницы господам; вспомнил отношение ее к детям, приемы отвоза их в воспитательный дом, и этот несчастный, старческий, улыбающийся, умирающий от недокорма ребенок в скуфеечке; вспомнил эту беременную, слабую женщину, которую должны были заставить работать на него за то, что она, измученная трудами, не усмотрела за своей голодной коровой. И тут же вспомнил острог, бритые головы, камеры, отвратительный запах, цепи и рядом с этим – безумную роскошь своей и всей город-

ской, столичной, господской жизни. Все было совсем ясно и несомненно» (32, 225).

Нередко Толстой использует в романе прием, широко разработанный им в предшествующих произведениях, – выделение, подчеркивание (путем повторения) слова или слов, являющихся смысловым центром внутреннего монолога. Так построено, например, описание душевного состояния Нехлюдова, возвращавшегося в свою богатую квартиру после суда над Масловой и обеда у Корчагиных. «“Стыдно и гадко, гадко и стыдно”, – думал между тем Нехлюдов, пешком возвращаясь домой по знакомым улицам (...) “Стыдно и гадко, гадко и стыдно”, – повторял он себе не об одних отношениях к Мисси, но обо всем. – “Все гадко и стыдно”, – повторял он себе, входя на крыльцо своего дома» (32, 98–99). Благодаря этому повторению сила чувства достигает предельной остроты. Страстный публицистический тон, характерный для большинства таких внутренних монологов Нехлюдова, подчеркивает их резко обличительную направленность.

Тонкий психолог, Толстой находил реалистические, живые краски для изображения борьбы старого и нового взгляда в сознании героя, для показа того, как труден разрыв со средой, к которой принадлежал Нехлюдов по рождению и воспитанию.

Одновременно в переживаниях Нехлюдова, особенно в тех, которые связаны с изображением его «воскресения», заметно сильное влияние утопической религиозно-нравственной проповеди Толстого. Нравственное развитие Нехлюдова представляется в ряде авторских рассуждений как смена падений и взлетов, «чисток души», объясняемых лишь тем, что Нехлюдов временами «верил себе», «голосу» Бога, живущему в нем, как и в каждом человеке, или переставал верить себе, этому «голосу Бога».

Разочаровавшись в первоначальном замысле – представить возрождение Масловой как результат христианской любви к ней Нехлюдова и его женитьбы на ней, Толстой записал в дневнике 1897 г.: «Трудно поправлять испорченное. Для того чтобы поправить, нужно: 1) попеременно описывать ее и его чувства и жизнь. И положительно и серьезно ее, и отрицательно и с усмешкой его» (53, 129).

Однако в романе Нехлюдов изображен «с усмешкой» лишь в той мере, в какой Толстому нужно было осудить его аристократические замашки и привычки. Нравственное его «воскресение» писатель изображает не только серьезно, но, в угоду предвзятой идее, допускает неубедительные психологические описания, в которых дело не обходится без помощи Бога, а в конце романа рас-

крытие психологии заменяет цитатами из Евангелия и декларациями в религиозно-нравственном духе.

Моралистические сентенции о том, что человек послан в мир, чтобы исполнять волю «хозяина» – Бога, Толстой переносит со страниц своих дневников и религиозно-философских статей в роман, делая их предметом «духовных озарений» Нехлюдова. «Да, да, – думал он. – Дело, которое делается нашей жизнью, все дело, весь смысл этого дела непонятен и не может быть понятен мне: зачем были тетушки, зачем Николенька Иртенев умер, а я живу? Зачем была Катюша? И мое сумасшествие? Зачем была война? И вся моя последующая беспутная жизнь? Все это понять, понять все дело Хозяина – не в моей власти. Но делать Его волю, написанную в моей совести, – это в моей власти, и это я знаю несомненно. И когда делаю, несомненно спокоен (...)

“Да, чувствовать себя не хозяином, а слугой”, – думал он и радовался этой мысли» (32, 226). Так «разум» исследователя приходил в Нехлюдове, как и в его создателе, в «кричащее противоречие» с проповедью пассивизма, квиетизма и покорности.

В противоположность простым и естественным чувствам Масловой, которая была оскорблена приставаниями к ней «угреватого фельдшера», обижена тем, что всякий вправе оскорблять ее, но не решилась оправдываться перед Нехлюдовым, почувствовав, что он не верит и ее оправдания только подтверждают его подозрение, – в противоположность этим естественным чувствам натянутыми и холодными выглядят высокие мысли Нехлюдова.

«Радовало и подымало Нехлюдова на неиспытанную им высоту сознание того, что никакие поступки Масловой не могут изменить его любви к ней. Пускай она заводит шашни с фельдшером – это ее дело: он любит ее не для себя, а для нее и для Бога» (32, 308).

А.А. Озерова справедливо писала в этой связи о том, что «в отношении Нехлюдова к Катюше до конца остается что-то надуманное, идущее от барского великодушия, от холодного разума»⁵.

Моральное состояние после «воскресения», являющееся по существу отчуждением от жизни, выдается в конце романа за то прочное и безмятежное спокойствие, которое отныне должно владеть Нехлюдовым. В действительности, как и в прежние периоды «чистки души», оно окажется кратковременным, ничего

⁵ Озерова А.А. Роман «Воскресение» // Лев Николаевич Толстой: Сб. ст. и материалов. М., 1951. С. 485.

не изменит в окружающей жизни и очень мало – в жизни самого Нехлюдова.

Многие исследователи указывали на то, что именно в период создания «Воскресения» Толстым было наиболее отчетливо сформулировано в ряде дневниковых записей и в самом романе требование изображать «текучесть» человека, – то, что в каждом человеке заключены «все возможности».

«Люди, как реки» – этот афоризм определяет показ психологии героев романа «Воскресение». Смысл этого афоризма противоречив. С одной стороны, в нем выражена гуманная вера Толстого в неизбежную и неодолимую изменяемость жизни и человека в сторону добра и справедливости. Исходя из этого, Толстой с негодованием отвергал, например, теории буржуазных криминалистов о врожденном преступном типе. Характерно, что, несмотря на мрачный колорит, который окрашивает действие романа «Воскресение», философия его оптимистична. Провозглашенная художественным принципом «текучесть» обусловила подход к действительности как к процессу непрерывного, неспособного остановиться движения, изменения человека и всей жизни⁶.

Вместе с тем в рассуждениях Толстого о текучести человека присутствует отвлеченно-моралистическая мысль о том, что нельзя осуждать человека, так как все люди одинаковы, все могут быть и «злодеями» и «ангелами», в зависимости от их желания. Например, дневниковую запись от 3 февраля 1898 г. – о том, что «человек течет» и в этом его «величие» – Толстой заключает: «И от этого нельзя судить человека. Какого? Ты осудил, а он уже другой. Нельзя и сказать: не люблю. Ты сказал, а оно другое» (53, 179). И позднее, замечая, что «человек есть всё», «все возможности», «текущее вещество», Толстой писал: «Это есть хорошая тема для художественного произведения и очень важная и добрая, потому что уничтожает злые суждения (...) и предполагает возможность всего хорошего» (53, 185).

Это было сказано в период работы над «Воскресением». В самом романе, однако, Толстой не следует сентенциям такого рода. Он не только не старается оправдать угнетателей народа, но поднимается до гневного обличения их самих и всех институтов, поддерживающих их господство.

⁶ См. об этом: *Бочаров С.Г.* Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие: (Проблема характера). Сб. ст. М., 1960.

Мир собственников, «паразитов жизни», отрицается в «Воскресении». В художественном плане это отрицание проявляется в том, в частности, что все персонажи из «господ» (за исключением Нехлюдова, порвавшего со своим классом) представлены совершенно лишенными духовной жизни.

По убеждению Толстого, ясно выраженному в романе, само участие в государственной машине насилия обуславливает изгнание из жизни человека всего человеческого. Тонко обрисованный образ чиновника Селенина, который неизбежно должен лгать самому себе, чтобы поддерживать свою обеспеченную жизнь службой в сенате, – яркое тому подтверждение.

В сознании чиновников, судящих Маслову, даже и не возникает мысли о необходимости человеческого отношения к жертвам их неправосудия.

О сенаторе Сквородникове говорится, что он «считал всякие проявления отвлеченной нравственности или, еще хуже, религиозности не только презренным безумием, но личным себе оскорблением» (32, 277). Чудовищные последствия установленного в Петропавловской крепости режима «не трогали совести» коменданта, как «не трогали его совести несчастья, случавшиеся от грозы, наводнений и т.п. Случаи эти происходили вследствие исполнения предписаний свыше, именем государя императора. Предписания же эти должны неизбежно были быть исполнены, и потому было совершенно бесполезно думать о последствиях таких предписаний» (32, 265–266).

Вводя элементы психологического анализа в характеристику разоблачаемых лиц, Толстой никогда не прибегает к развернутому психологическому раскрытию. Психологические детали, встречающиеся в этих случаях, выполняют только обличительную функцию: вскрыть мелочность, низость интересов и лживость высказываний этих персонажей.

Так несколькими выразительными штрихами охарактеризованы ложь и самообман, опутывающие жизнь Мисси Корчагиной, фальшивость Софьи Васильевны Корчагиной, жены Масленникова и других представителей светского общества и высшей власти. Они не думают, не чувствуют, не рассуждают, а лицемерят или, не рассуждая, как автоматы, исполняют приказания начальства.

Сорвав с представителей власти и государственного аппарата маску добропорядочности, напускной значительности, убежденности в своей правоте, художник обнаруживает фальшь и пусто-

ту. Метод «срыванья всех и всяческих масок» дает возможность показать, как под условностью значительных, приличных, изящных действий и разговоров скрывается ложь чувств и отношений, под внешней торжественностью – комизм и преступность. Этот метод широко применяется как в эпизодах, где это разоблачение осуществляет Нехлюдов, который наблюдает события как бы со стороны и по-новому оценивает происходящее, так и в авторских описаниях.

«Нехлюдов смотрел и слушал, и видел и слышал совсем не то, что было перед ним», – замечает Толстой и без малейшей гиперболлизации, гротеска, лишь с «самым трезвым реализмом» рисует ту правду, которую скрывают все и видит Нехлюдов, находясь в будуаре Софьи Васильевны Корчагиной, «лежащей дамы».

В полной злого комизма сцене, когда Софья Васильевна, рассуждая о поэзии и мистицизме, зорко следит за движениями лакея, опускающего гардину, чтобы луч света не обнаружил слишком явно ее старость, – сочувствие Нехлюдова всецело на стороне лакея, красавца Филиппа. И про себя Нехлюдов так определяет смысл происходящей сцены: «“А черт тебя разберет, что тебе нужно, – вероятно, внутренне проговорил он”, – подумал Нехлюдов, наблюдая всю эту игру» (32, 96).

Когда же Софья Васильевна, все продолжая фальшивую игру, сказала, что Мисси ждет Нехлюдова, чтобы сыграть ему новую вещь Шумана, Нехлюдов тотчас стремится найти истинный смысл сказанного и обнаруживает: «Ничего она не хотела играть. Все это она для чего-то врет» (32, 97).

Иногда и Нехлюдов бывает затянут в паутину лжи, и тогда истину восстанавливает автор. Таков, например, эпизод разговора Нехлюдова с Mariette. «Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но в сущности глаза их, смотревшие друг на друга под шумок разговора, не переставая спрашивали: “Можешь любить меня?” – и отвечали: “Могут”, – и половое чувство, принимая самые неожиданные и радужные формы, влекло их друг к другу» (32, 292). Скоро и самому Нехлюдову стала очевидна эта ложь: «Потом много раз Нехлюдов с стыдом вспоминал весь свой разговор с ней; вспоминал ее не столько лживые, сколько поддельные под него слова и то лицо – будто бы умиленного внимания, с которым она слушала его, когда он рассказывал ей про ужасы острога и про свои впечатления в деревне» (32, 288–289). Сравнивая Mariette с встреченной на улице публичной женщиной, он вдруг понимает, что эта лучше, чем Mariette, – по крайней мере, она не лжет.

В окончательной редакции романа представители светской среды лишены даже малейших проявлений человеческих чувств. По первоначальным замыслам Алина Кармалина (будущая Мисси Корчагина), когда Нехлюдов пришел к ним после суда над Масловой, «решительно остановилась посередине гостиной и, взявшись за спинку золоченого стульчика, подняла к нему свои правдивые голубые глаза и тихо сказала:

– Я вижу, что с вами случилось что-то. Что с вами? – сказала она, и мускул на щеке ее дрогнул» (33, 113). В окончательном тексте вся сцена рисуется совершенно иначе: «Мисси очень хотела выйти замуж, и Нехлюдов был хорошая партия. Кроме того, он нравился ей, и она приучила себя к мысли, что он будет ее (не она будет его, а он ее), и она с бессознательной, но упорной хитростью, такую, какая бывает у душевнобольных, достигала своей цели. Она заговорила с ним теперь, чтобы вызвать его на объяснение. Я вижу, что с вами случилось что-то, – сказала она. – Что с вами?» (32, 93).

Сатирическим целям служит в романе «Воскресение» и мастерство Толстого описывать внешность, характерные жесты, манеры изображаемых лиц, раскрывая их подлинное психологическое содержание. Так разоблачается, например, бессмысленность, ненужность вопросов председателя и других членов суда к подсудимым, вопросов, которые никогда не ведут к выяснению правды.

«– Я желал бы знать, почему Картинкин приглашал к гостям исключительно Маслову, а не других девушек, – *зажмурившись*, но с легкой *мефистофельской*, хитрой улыбкой сказал товарищ прокурора <...>

И товарищ прокурора тотчас же снял локоть с конторки и стал записывать что-то. В *действительности* он ничего не записывал, а только *обводил пером буквы* своей записки, но он видел, как прокуроры и адвокаты это делают: после ловкого вопроса вписывают в свою речь ремарку, которая должна сокрушить противника <...>

В это время товарищ прокурора опять привстал и все с тем же *притворно-наивным видом* попросил позволения сделать еще несколько вопросов и, получив разрешение, склонив над шитым воротником голову, спросил <...>

– Я больше ничего не имею, – сказал прокурор председателю и, *неестественно приподняв плечи*, стал быстро записывать в конспект своей речи признание самой подсудимой, что она заходила с Симоном в пустой номер» (32, 39–42).

Из этих и многих других описаний со всей очевидностью следует, что то нравственное возрождение, на которое уповает Толстой,

не может произойти с многочисленными Вольфами, Масленниковыми, Корчагиными, Сквородниковыми и им подобными.

«Самый трезвый реализм» романа в сущности опровергает его основную религиозно-нравственную идею, находится в кричащем противоречии с той проповедью «воскресения», как единственного средства борьбы с социальным злом, которую призван утвердить образ Нехлюдова.

4

Психологический рисунок образа героини романа Масловой лишен той противоречивости, которая неизбежно присутствует в образе Нехлюдова.

С большим мастерством раскрывает Толстой многострадальную историю простой, хорошей женщины, которая несправедливыми условиями была брошена на дно жизни, но всегда сохраняла незаурядные душевные качества и потому смогла подняться, стать вновь полноценным человеком. Борьба «добра» и «зла», хорошего и дурного представлена здесь, в отличие от Нехлюдова, в совершенно реалистических чертах⁷.

Убедительность и сила изображенного Толстым «воскресения» Масловой в том, что оно представлено и как социальное перерождение, а не только нравственное самоусовершенствование. Именно поэтому решающим моментом в этом перерождении оказывается не «самоотверженный» нравственный поступок Нехлюдова, как это было в первоначальных редакциях романа, а общение с революционерами, имевшими на Маслову «решительное и самое благотворное влияние» (32, 363). «Общение же с новыми товарищами, – пишет Толстой, – открыло ей такие интересы в жизни, о которых она не имела никакого понятия. Таких чудесных людей, как она говорила, как те, с которыми она шла теперь, она не только не знала, но и не могла себе представить {...}

Она очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие этими людьми, и, как человек из народа, вполне сочувствовала им. Она поняла, что люди эти шли за народ против господ; и то, что люди эти сами были господа и жертвовали своими преимуществами, свободой и жизнью за народ, заставляло ее особенно ценить этих людей и восхищаться ими» (32, 367).

⁷ Процесс работы над этой стороной образа Масловой прослежен в книге Я. Билинкиса «О творчестве Л.Н. Толстого» (Л., 1959).

В нравственном перевороте, который переживает Нехлюдов, много умозрительного, заранее predeterminedого догмой толстовского учения. В изображении этого переворота художественный показ психологии нередко заменяется публицистическими рассуждениями. Ничего этого нет в рассказе о душевной жизни героини романа.

Жизненная правдивость, цельность образа Масловой достигалась в процессе напряженного творческого труда. Интересно, например, что еще в корректурах находился эпизод, которым Толстой намеревался доказать, что «возрожденной» Катюше было присуще самое важное «христианское свойство» – любовь к врагам. Случилось это, будто бы, так. На одном из сибирских этапов у Ефимьи Бочковой украли мешок с вещами. Маслова отдала ей свою юбку, платок, башмаки и отсыпала чаю и сахару. «Маслова нынче была особенно радостна еще и потому, – пишет по этому поводу автор, – что ей удалось примирить озлобленную против себя Бочкову, шедшую в той же партии, и вызвать в себе доброе чувство к этому бывшему врагу» (33, 246–247). В окончательном тексте эта сцена выкинута и заменена другой, в которой доброта и самоотверженность Масловой проявляются иным, более естественным образом: вместе с Марьей Павловной они всю дорогу несли дочь арестанта, на которого надели наручники.

В законченном тексте романа в описаниях переживаний Масловой (описания эти составляют лучшие его страницы) нет ни одной фальшивой ноты, ни одного лишнего слова. Везде о ее чувствах говорится «положительно и серьезно».

При лаконизме описаний художник никогда, однако, не упускает из виду сложность, противоречивость чувств своей героини. На одной странице, повествующей о том, как бежала Катюша за поездом, в котором ехал Нехлюдов, сказано и об ее обиде, и об отчаянии, озлоблении, желании отомстить Нехлюдову хоть своей смертью, и о радостном чувстве материнства, и о том, что «с этого дня в ней начался тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь». То же и в эпизоде с фотографией, привезенной ей в тюрьму Нехлюдовым. Здесь и мечты о счастье, и сознание своего горестного положения, и злобное чувство к Нехлюдову. «Глядя на фотографию, она чувствовала себя такой, какой она была изображена на ней, и мечтала о том, как она была счастлива тогда и могла бы еще быть счастлива с ним теперь. Слова товарки напомнили ей то, что она была теперь, и то, что она была там (в публичном доме), – напомнили ей весь ужас той жизни, который она тогда смутно чувствовала, но не позволяла себе сознавать (...) И в ней вдруг поднялось

опять прежнее озлобление к нему, захотелось бранить, упрекать его. Она жалела, что упустила случай нынче высказать ему еще раз то же, что она знает его и не поддастся ему, не позволит ему духовно воспользоваться ею, как он воспользовался ею телесно, не позволит ему сделать ее предметом своего великодушия» (32, 245–246).

В изображении Масловой сказалось замечательное умение Толстого-психолога сблизить и соотнести физические и психологические выразительные черты. Детально и в непрерывном движении обрисован портрет Масловой, ее внешний облик, в котором отражается душевная жизнь героини. Улыбка, взгляд, голос – все это меняется в зависимости от того состояния радости, возбуждения, обиды, гнева, в котором она находится.

Повторяя почти при каждом упоминании о Катюше характерные черты ее внешнего облика, ту «исключительную, таинственную особенность, которая отделяет каждое лицо от другого, делает его особенным, единственным, неповторимым» (у Катюши это – блестящие черные косящие глаза, маленькие энергичские руки, вьющиеся черные волосы), художник одновременно тонко и точно подмечает мельчайшие изменения этих «постоянных» черт. Создается живой, движущийся портрет, в котором психология персонажа неотделима от ее внешних проявлений.

При первом появлении Масловой довольно подробное описание ее внешности сразу дает представление о положении героини и о ее душевном состоянии.

«Все лицо женщины было той *особенной белизны*, которая бывает на лицах людей, проведших долгое время взаперти, и которая напоминает ростки картофеля в подвале. Такие же были и небольшие широкие руки и белая полная шея, видневшаяся из-за большого воротника халата. В лице этом поражали, особенно при *матовой бледности лица, очень черные, блестящие, несколько подпухшие, но очень оживленные глаза*, из которых один косил немного. Она держалась очень прямо, выставляя полную грудь. Выйдя в коридор, она, немного закинув голову, посмотрела *прямо в глаза надзирателю* и остановилась в готовности исполнить все то, что от нее потребуют» (32, 4–5).

На суде выражение лица Катюши было «серьезно и даже строго». «Один из строгих глаз ее косил. Довольно долго эти два *странно смотрящие глаза* смотрели на Нехлюдова, и, несмотря на охвативший его ужас, он не мог отвести и своего взгляда от этих косящих глаз с ярко-белыми белками. Ему вспомнилась та страшная ночь с ломавшимся льдом, туманом и, главное, тем ущербным, перевернутым месяцем, который перед утром взошел

и освещал что-то черное и страшное. Эти два *черные глаза*, смотревшие и на него и мимо него, *напоминали* ему это *что-то черное и страшное*» (32, 67).

Кажется, что в приведенных отрывках нарисован лишь портрет Масловой. В действительности – раскрыто ее душевное состояние и уже намечен тот сложный психологический конфликт, который возникает между нею и Нехлюдовым.

Иной душевный мир, светлый и радостный, рисует художник в эпизодах первых встреч юноши Нехлюдова с Катюшей. «Катюша, сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу» (32, 45).

«– Прощайте, Дмитрий Иванович, – сказала она своим *приятным, ласкающим голосом* и, удерживая *слезы*, наполнившие ее глаза, убежала в сени, где ей можно было свободно плакать» (32, 47). «Это была она, Катюша. Все та же, еще милее, чем прежде. Так же снизу вверх смотрели *улыбающиеся, наивные, чуть косившие черные глаза*» (32, 52).

«Молодая кровь, как всегда при взгляде на него, залила все милое лицо, и черные глаза, *смеясь и радуясь, наивно* глядя снизу вверх, остановились на Нехлюдове» (32, 55).

«– Нет, мы здесь, Дмитрий Иванович, посидим, – сказала Катюша, тяжело, как *будто после радостного труда, вздыхая всею грудью* и глядя ему прямо в глаза своими *покорными, девственными, любящими, чуть-чуть косящими* глазами» (32, 57).

Враждебное, неприязненное отношение к Нехлюдову во время свиданий в тюрьме, желание не покориться ему также передается не только в том, что говорит Катюша, но и в том, как она говорит, смотрит, улыбается и т.п.

«Черные волосы, так же как и третьего дня, выбивались вьющимися колечками, лицо, нездоровое, пухлое и белое, было миловидно и совершенно спокойно; только глянцевито-черные косяе глаза из-под подпухших век *особенно блестели*» (32, 147).

«“Ведь это мертвая женщина”, – думал он, глядя на это когда-то милое, теперь оскверненное *пухлое лицо с блестящим нехорошим блеском черных косящих глаз, следящих за зрителем и его рукою с зажатой бумажкой*» (32, 149).

«...но он встретил ее взгляд и прочел в нем *что-то такое страшное и грубое, отталкивающее*, что не мог договорить» (32, 151).

«– Уйди, уйди ты! – закричала она, *энергическим движением* вскочив на ноги (...)

Маслова опять села, опустив глаза и *крепко сжав* свои скрепленные пальцами маленькие руки» (32, 166).

«– Но только все-таки вы оставьте меня, – прибавила она, *и в страшно скосившихся глазах*, которыми она взглянула на него, Нехлюдов прочел опять *напряженное и злое выражение*» (32, 195).

Душевный переворот, начавшийся в Катюше в результате противодействия Нехлюдову и вновь проснувшейся любви к нему, отражается и на ее внешнем облике.

«Увидев Нехлюдова, она вспыхнула, остановилась как бы в нерешительности, а потом нахмурилась и, опустив глаза, быстрыми шагами направилась к нему по полосухе коридора (...) *В выражении лица ее было что-то новое: сдержанное, застенчивое* и, как показалось Нехлюдову, недоброжелательное к нему (...)»

Она подняла голову, и черные косящие глаза остановились и на его лице и мимо него, и все лицо ее *просияло радостью*» (32, 242–243).

Вновь возвращается к ней сознание радости жизни, которое было в юности и казалось потом навсегда утраченным. Дружба с политическими заключенными внушает ей сознание человеческого достоинства (но не того насильно усвоенного представления о своей правоте падшей женщины, которое было у нее в публичном доме, на суде и в первое время тюремного заключения).

Во время отправки партии из Москвы Маслова *«несла мешок на плече и прямо глядела перед собой*. Лицо ее было *спокойно и решительно*» (32, 330).

В вагоне, во время разговора с Нехлюдовым, «Маслова поспешно встала; накинула на черные волосы косынку и *с ожившимся красным, потным улыбающимся лицом* подошла к окну и взялась за решетку» (32, 342). И далее: *«радостно улыбаясь», «радостно взглянув на Нехлюдова», «стараясь удержать губы от радостной улыбки»*.

Радостное, оживленное душевное состояние не покидает Маслову и потом, в Сибири. На этапе, в помещении политических ссыльных, она встречается опять с Нехлюдовым.

«Она была в белой кофте, подтыканной юбке и чулках. Голова ее по самые брови была от пыли повязана белым платком. Увидав Нехлюдова, она разогнулась и, вся *красная и оживленная*, положила веник и, обтерев руки об юбку, *прямо* остановилась перед ним (...)»

– Да, мое старинное занятие, – сказала она и *улыбнулась*» (32, 388).

Наконец, во время перехода в Сибири, мы видим «фигуру Катюши, *бодро шедшей* по краю дороги с Симонсоном» (32, 417).

Маслова уходит со страниц романа совершенно переродившимся человеком, оставаясь по-прежнему все той же доброй, отзывчивой, твердой, всегда больше думающей о других, чем о себе, женщиной.

Характерен ее последний разговор с Нехлюдовым:

«— Что считается? Наши счета Бог сведет, — проговорила она, и черные глаза ее заблестели от вступивших в них слез.

— Какая вы хорошая женщина! — сказал он.

— Я-то хорошая? — сказала она сквозь слезы, и жалостная улыбка осветила ее лицо» (32, 433). Так заканчивается история этого второго, изображенного в романе, подлинного «воскресения».

* * *

Подводя итоги, можно сказать, что в сравнении с двумя первыми романами Толстого искусство психологического анализа отмечено в романе «Воскресение» существенно важными и новыми чертами — и по содержанию, и по форме.

Необычайно расширилась социальная сфера, включенная в область переживаний героев романа. Жизнь России последней трети прошлого столетия в ее самых острых социальных конфликтах становится предметом их раздумий и тревог.

Та «чистота нравственного чувства», которая одухотворяла творчество Толстого, начиная с первых его произведений, составляет в романе «Воскресение» его высокий этический пафос, обусловивший беспощадно-строгий суд над всеми проявлениями социальной и нравственной несправедливости и лжи.

Духовное развитие героя, представителя дворянской среды, показано как полный разрыв со своим классом; возрождение героини, брошенной на дно жизни, происходит благодаря ее общению с политическими ссыльными. Во всем этом явственно отразилась историческая обстановка кануна первой русской революции, когда создавался роман Толстого.

Из художественных средств психологического анализа здесь особенно широко разработан прием, наиболее употребительный в драме, а в прозе открытый Пушкиным — показ «душевной жизни, выражающейся в сценах». Образ Катюши Масловой представляет в этой связи одно из высших достижений реалистического искусства Толстого. Этот метод психологического анализа получит блестящее выражение в таких шедеврах позднейшего творчества Толстого, как драма «Живой труп», рассказ «После бала», повесть «Хаджи-Мурат».

Творческая история повести «Холстомер»*

Ранняя редакция (1861–1863)

Творческая история повести «Холстомер» представляет исключительный интерес. Произведение, почти завершённое в 60-е годы, было переделано, в значительной части заново написано в 1885 г. Естественно предположить, что сравнение редакции 60-х годов с окончательным текстом «Холстомера» может дать многое для характеристики идейной и художественной эволюции Толстого, наглядно свидетельствуя о том, как отразился перелом в мировоззрении писателя на его художественном творчестве.

По странному недоразумению считается, что такое сравнение неосуществимо. Так, С.А. Стахович, сообщая в своих воспоминаниях интересные сведения о печатании повести в 1885 г., одновременно уверяла, что большая часть рукописей «Холстомера» 60-х годов, которые взялась переписывать С.А. Толстая в 1885 г., «утрачена, и самая копия сохранилась не целиком»¹.

То же повторила в 1939 г. Л.М. Мышковская: «Рукописный материал не даёт нам представлений о том, какой была вещь в законченном виде в 1860-х годах»².

В действительности сохранились все, до единого листочка, рукописи, с которых в 1885 г. С.А. Толстая делала общую копию повести, точно так же как полностью сохранилась и самая копия. Ранняя редакция «Холстомера», таким образом, не только нам известна, но известна по двум источникам: в авторских рукописях и в копии с них, сделанной С.А. Толстой. Возможно, что рукописи 60-х годов в какой-то части утрачены, однако до нас дошло все, что копировала С.А. Толстая и что, таким образом, было в распоряжении Толстого, когда он принялся в 1885 г. за окончательную работу над повестью.

* Впервые: Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Кн. 1: Лев Толстой. С. 257–290.

¹ Стахович С.А. Как писался «Холстомер» // Летописи Гос. литературного музея. М., 1938. Кн. 2. Л.Н. Толстой. С. 333.

² Мышковская Л.М. Работа Толстого над «Холстомером» // Л.Н. Толстой. Работа и стиль. М., 1939. С. 177.

Мы публикуем – впервые полностью – ту редакцию «Холстомера», которая была создана Толстым в 60-е годы и называлась «Хлыстомер». В т. 26 Юбилейного издания Толстого, вышедшем в 1936 г., были напечатаны лишь незначительные отрывки из этой редакции, вперемежку с вариантами позднейшего текста, так что никакого сколько-нибудь цельного и ясного представления о том, что было создано Толстым в 60-е годы, эта публикация не дает.

* * *

В истории создания повести «Холстомер» много неясного. Когда Толстой начал писать свою «историю лошади» и пытался ли опубликовать ее в 60-е годы? Посылалась ли для этой цели рукопись В.А. Соллогубу? С каких рукописей была сделана С.А. Толстой копия всего написанного в 60-е годы? Как велики изменения и дополнения, внесенные Толстым в текст повести перед ее опубликованием в 1885 г.? На все эти вопросы в литературе о Толстом не удается найти удовлетворительных ответов, хотя истории создания «Холстомера» посвящены две специальные работы³ и ряд воспоминаний⁴.

С документальной достоверностью устанавливается все сделанное в 1885 г. Отсюда и начнем распутывать сложный узел этой истории.

В начале 1885 г. С.А. Толстая взяла в свои руки ведение всех дел по продаже издания «Сочинений гр. Л.Н. Толстого» и, располагая доверенностью Толстого, предприняла новое, пятое по счету издание. Она решила включить в него все написанные после «Анны Карениной» художественные произведения Толстого. Их было немного: Толстой в конце 70-х и в первую половину 80-х годов был занят преимущественно публицистическими работами. С.А. Толстая сетовала по этому поводу и надеялась,

³ Эйхенбаум Б.М. «Холстомер». История писания. История печатания (26, 663–667); Мышкова Л.М. Работа Толстого над «Холстомером» // Мастерство Л.Н. Толстого. М., 1958. С. 330–368.

⁴ К(ривенко) С.Н. Из литературных воспоминаний // Исторический вестник. 1890. № 2. С. 275–276; Стахович А.А. Несколько слов о «Холстомере», рассказе графа Л.Н. Толстого // Литературный вестник. 1903. № 5. С. 255–257; Олсуфьева А.Г. Воспоминания об И.С. Тургеневе // Исторический вестник. 1911. № 3. С. 860–861; Черткова А.К. Мои первые воспоминания о Л.Н. Толстом // Лев Николаевич Толстой. Юбилейный сборник. М.; Л., 1928. С. 157–158; Стахович С.А. Как писался «Холстомер» // Летописи Гос. литературного музея. М., 1938. Кн. 2. Л.Н. Толстой. С. 332–336.

что Толстой вновь обратится к художественному творчеству. 18 января 1885 г., упоминая в письме к Т.А. Кузминской о запрещении цензурой трактата «Так что же нам делать?», она писала: «Статья эта в этом роде будет последняя, Левочке надо было высказаться, и после этого он, вероятно, стал бы писать рассказы, к чему он очень стремится» (Архив Толстого Гос. музея Л.Н. Толстого. Далее – АТ).

В апреле 1885 г. С.А. Толстая сообщала сестре, что «заказ на полное собрание сочинений сделала (...) по всей форме и печатать начала» (там же). В третьей части этого издания, вышедшей в свет во второй половине ноября 1885 г., был напечатан «Холстомер».

К тому времени «Холстомер» сохранялся в Ясной Поляне в разрозненных черновых рукописях. Задумав включить «историю лошади» в новое издание, Софья Андреевна тщательно переписала эти рукописи, из которых составилась вполне связный и сюжетно оформленный текст (если не считать конспективно набросанного конца).

Копия эта сохранилась полностью, хотя и в составе разных рукописей, куда она частично переключивалась после исправлений Толстого. Копия сделана черными чернилами, аккуратным почерком, с большими пробелами между строками, оставленными для авторских исправлений. Время изготовления копии – лето 1885 г.⁵ Толстой начал работу над копией в сентябре. 23 сентября 1885 г. С.А. Толстая писала сестре: «У Левочки набралось (...) столько дела, как давно не было. Он без вас написал чудесную сказку⁶, прочел нам, и мы все пришли в восторг. Теперь он ее старательно переделывает и даст в мое издание. Потом он взял все те отрывки пересмотреть и поправить, которые поступят в новое издание: “История лошади”, “Смерть Ивана Ильича” и другие. Через неделю их надо печатать, так как все подвигается к концу». 29 сентября она вновь сообщала Кузминской: «Он взял поправлять по вечерам историю лошади, на той неделе ее надо отдать в печать, стало быть дело очень к спеху» (АТ).

Таким образом, переделка «Холстомера» была осуществлена Толстым в течение нескольких недель. Работа проходила с большим подъемом. Гостившему в то время в Ясной Поляне М.А. Стаховичу Толстой «говорил, что после тяжелого труда,

⁵ Эту дату с полным основанием называет С.А. Стахович. – Указ. статья. С. 333.

⁶ «Сказка об Иване-дураке».

многолетних писаний философских статей, начав писать литературную вещь, он легко и вольно чувствует себя и, точно купаясь в реке, размашисто плавает в свободном потоке своей фантазии»⁷. Копия, испещренная поправками Толстого, наглядно свидетельствует о том, как проходила работа.

Прежде всего Толстой исправил заглавие, написанное в копии: «Хлыстомер» на «Холстомер». Сделано это было в соответствии с указанием М.А. Стаховича (племянника писателя, сына А.А. Стаховича), сообщившего Толстому в 1885 г., что кличка Холстомер была дана лошади за размашистый бег – будто «холсты меряет». В дальнейшем тексте всюду Хлыстомер был исправлен на Холстомер. Зачеркнув в копии написанный Софьей Андреевной подзаголовок «Опыт фантастического рода 1861 года», Толстой заменил его посвящением М.А. Стаховичу и прибавил сноску: «Сюжет этот был задуман М.А. Стаховичем, автором “Ночного”, и передан автору его братом А.А. Стаховичем» (позднее С.А. Толстая вставила слово: «Наездники»)⁸.

Первая половина повести правилась сравнительно немного – соответствующие листы копии с поправками Толстого заново не переписывались и были в таком виде включены в наборную рукопись. Зато вторая половина – рассказ Холстомера, а также эпизод посещения Серпуховским своего приятеля, хозяина конного завода, – была переделана самым решительным образом. Конец повести был написан заново. Эти листы копии, с поправками и большими вставками на полях, были переписаны еще раз (С.А. Толстой и М.А. Стаховичем). Некоторые листы переписывались дважды и после новых исправлений Толстого отданы в печать. Часть первоначальной копии, замененная новым текстом, была заключена С.А. Толстой в обложку с надписью: «История лошади, переписанная отрывками по правленному».

Таким образом, если учитывать в первоначальной копии С.А. Толстой только первый слой рукописи, без позднейших исправлений Толстого, в нашем распоряжении окажется редакция «Холстомера» 60-х годов. Однако, как было сказано выше, со-

⁷ Стахович А.А. Несколько слов о «Холстомере», рассказе графа Л.Н. Толстого // Литературный вестник. 1903. № 5. С. 256.

⁸ Эти первые исправления, с которых началась в 1885 г. работа над «Холстомером», свидетельствуют о том, что Толстой принялся заканчивать повесть для печати, побуждаемый не одними уговорами С.А. Толстой, но, очевидно, и вдохновленный рассказами Михаила Стаховича о знаменитом Холстомере.

хранились все авторские рукописи, с которых в 1885 г. С.А. Толстая делала копию. Поэтому ранняя редакция «Холстомера» печатается нами не по копии, а по рукописям (автографам и частично копии) 60-х годов. Копия 1885 г. служит лишь ориентиром для установления последовательности ранних рукописей. В подстрочных примечаниях к тексту приведены варианты, имеющиеся в рукописях ранней редакции.

Из поправок, сделанных Толстым позднее, в 1885 г., в тексте учтены (с оговоркой в подстрочных примечаниях) лишь те, которые устраняют очевидные опiski или ошибки раннего текста⁹.

Начало работы над «историей лошади» относится к 1861 г. Эта дата указана в подзаголовке, написанном С.А. Толстой в копии: «Опыт фантастического рода 1861 года». Интересно отметить, что первоначально С.А. Толстая написала: «18...» и лишь потом (вероятно, справившись у Толстого) приписала: «61 года». Именно 1861 г. следует датировать первый известный нам текст (рукопись 2), содержащий начало повести (до рассказа Хлыстомера) – на основании бумаги, на которой он написан. По правому краю небольшие листы этой бумаги пробиты двумя круглыми отверстиями (для шнура). На такой же бумаге в 50–60-е годы Толстым написаны еще только два рассказа: «Идиллия» и «Тихон и Маланья», датируемые маем–октябрем 1861 г. Стало быть, и начало работы над «Хлыстомером» относится к этому же времени.

Таким образом, ни в 1856 г., когда Толстой импровизировал при встрече с Тургеневым рассказ о «переживаниях» лошади и

⁹ В «Описании рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого» (М., 1955. С. 285–288) рукописи ранней редакции «Холстомера» описаны под следующими номерами: № 2, 3, 4 и 5. Текст публикуемой ниже редакции составляется следующим образом. Рук. № 2 от слов: «Хлыстомер. Глава I. Все выше и выше поднималось небо...» до слов: «...только он ничем не проявил своих размышлений до самого дома» и продолжение рук. № 2 от слов: «К Нестеру приехали кумовья в этот вечер...» до слов: «...стал рассказывать историю своей жизни». Рук. № 3 от слов: «Вечер 1. Когда я родился...» до слов: «...табун наткнулся на хозяина с гостем». Далее вставка в рук. № 3 от слов: «Жулдыба, подходя к дому...» до слов: «...рассматривать других лошадей»; снова рук. № 3 от слов: «Кроме того никаких особенных событий не случилось...» до слов: «...труд и труд до конца моей жизни»; еще вставка в рук. № 3 от слов: «– Не могу, однако, жаловаться на судьбу...» до слов: «...я тем буду счастливее». Рук. № 5 от слов: «Много горя и радости видел Хлыстомер в своей жизни...» до слов: «Все молчало, дождь крался». Рук. № 4 от слов: «На варке было грустно и пасмурно...» до слов: «...все удается и все с Хлыстомером. Кончилось». Продолжение рук. № 4 от слов: «Помню я, выехал я раз в Москве на бег на нем...» до слов: «...денег было мало в кошельке на столе». Конспективное окончание повести в рук. № 5 от слов: «Хозяин лежал с любовницей...» до слов: «...ему, говорят, недолго жить».

записал в дневнике, что «хочется писать историю лошади», ни в 1859 или 1860 г., когда А.А. Стахович рассказал заинтересовавший Толстого сюжет повести «Похождения пегого мерина», которую не успел дописать его брат М.А. Стахович, работа не была начата. Есть еще одно обстоятельство, позволяющее отнести работу над «Хлыстомером» ко времени не ранее 1861 г. Строки в одном из черновиков – о сапогах Серпуховского («на каких-то чудных, в палец толщины подошвах, очень, может, удобных для ходьбы по лондонской мостовой, но не для устеленных листьями дорог русской деревни») могли быть написаны, очевидно, лишь после недавнего (и единственного) посещения Толстым Лондона в феврале–марте 1861 г.

Писание «истории лошади» продолжалось до 1863 г. В этом году работа над повестью отмечена в известных дневниковых записях Толстого от 23 февраля и 3 марта, а также в его письмах к М.Н. Толстой и Фету. На основании письма к М.Н. Толстой от 8 марта 1863 г. удастся датировать конспект повести¹⁰, который, как выяснилось, был написан не в начале работы (1861 г.), а в 1863 г., т.е. по существу в конце работы, когда Толстой, задумывая печатать повесть, намерен был продолжить ее и объединить в одно художественное целое написанные в течение 1861–1863 гг. отрывки¹¹. В начале мая 1863 г. Толстой сообщал Фету: «Теперь я пишу историю пегого мерина, к осени, я думаю, напечатаю» (61, 17).

На этом сообщении обрываются вплоть до 1885 г. свидетельства, идущие от самого Толстого или от его близких о повести. Сохранилось лишь письмо В.А. Соллогуба к Толстому от 20 марта неизвестного года, из которого видно, что Толстой вел переговоры о печатании своей «истории лошади».

Б.М. Эйхенбаум высказал предположение, что письму можно датировать 1865 г. и что рукопись «Хлыстомера» была в этом году отправлена Соллогубу для напечатания в задуманном М.П. Погодиным вместе с Соллогубом журнале «Старовер».

Это предположение Б.М. Эйхенбаума не подтверждается прежде всего содержанием письма Соллогуба. В.А. Соллогуб начинает свое письмо следующими словами: «Ваша милая бель-сер, любезный граф, права. Она не высказала того, что сама не поня-

¹⁰ Эйхенбаум Б.М. «Холстомер». История писания. История печатания (26, 664–665).

¹¹ В «Описании рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого» без приведения каких-либо доводов и по существу неверно говорится, что конспект «в основном соответствует плану повести в окончательной редакции» (с. 285).

ла, но предугадала по женскому инстинкту, гнушающемуся всего, что оскорбляет стыдливость и нежное эстетическое чувство»¹². Таким образом, в оценке повести Соллогуб соглашается с мнением Т.А. Берс. Трудно предположить, что суждение Т.А. Берс Соллогуб узнал из неизвестного нам письма Толстого. Скорее всего, он *слышал* его, находясь вместе с Т.А. Берс в каком-нибудь (разумеется, узком) литературном собрании, где, по всей вероятности, читалась повесть Толстого.

Это могло произойти лишь в начале 1863 г., когда Толстой был длительное время в Москве, приехав туда с женой 23 декабря 1862 г. В Ясную Поляну он возвратился около 8 февраля 1863 г. В это свое пребывание в Москве Толстой был усиленно занят литературными делами: печатал повесть «Казачья», готовил к печати «Поликушку» (привезя с собой в Москву рукопись), часто встречался с литераторами, устраивал литературные обеды и вечера.

Т.А. Берс вспоминает об одном таком литературном обеде, на котором присутствовали Фет, Григорович, Островский и на который была приглашена она с А.М. Кузминским¹³. Из дневника самого Толстого известно, что 4 января 1863 г. у Берсов было устроено чтение «Поликушки». Скорее всего, именно в этот период состоялось и чтение «Хлыстомера».

Никаких свидетельств о встречах Толстого в 1863 г. с Соллогубом не найдено. Но такие встречи, конечно, могли быть. Соллогуб стал близким знакомым Толстого с 1850 г. Именно Соллогубу передал Толстой рукопись «Зараженного семейства», приехав в 1864 г. в Москву, и тот взялся хлопотать в цензурном комитете о разрешении пьесы и в театральной дирекции о ее постановке. В 1866 г. Соллогуб приезжал в Ясную Поляну запросто, без предупреждения, решив неожиданно в дороге, что «для друга семь верст – не околица» (по воспоминаниям губернатора детей Соллогуба – Н. Добровольского-Михайлова)¹⁴.

Предположение о том, что письмо Соллогуба относится к 20 марта 1863 г., подтверждается еще следующим фактом.

Соллогуб отозвался в своем письме о повести Толстого резко отрицательно, изложив одновременно свои соображения насчет того, как, по его мнению, следует переделать ее. Со многими советами Соллогуба Толстой, конечно, не мог согласиться – они

¹² Письма Толстого и к Толстому. М.; Л., 1928. С. 260–262.

¹³ Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Воспоминания. Тула, 1958. С. 153–154.

¹⁴ Цит. по кн.: Письма Толстого и к Толстому. М.; Л., 1928. С. 259.

были несправедливы (в особенности упрек в цинизме) и не соответствовали замыслу Толстого. Но один совет Соллогуба – о заглавии – был Толстым выполнен.

Первый известный нам автограф 60-х годов, начинающийся зачеркнутым текстом (зачеркнутый отрывок опубликован – 26, 477, вар. 1), свидетельствует о том, что повесть открывалась первоначально не описанием природы («Все выше и выше поднималось небо...»), а рассказом о конюхе Нестере. Интересно, что, зачеркнув это начало, Толстой между строк текста вписал заглавие: Хлыстомер. Глава I. Это решение в точности соответствует совету Соллогуба «Назовите статью *именем* мерина (<...> Эта кличка в прозе будет нова».

Если датировать письмо Соллогуба 20 марта 1863 г., как это делал Л.Э. Бухгейм, публикуя в 1928 г. письмо Соллогуба, а не 1865 г., как предложил Б.М. Эйхенбаум, становится вполне объяснимым это совпадение. Именно в марте–мае 1863 г. Толстой много работал над повестью, собираясь осенью напечатать ее.

Представить, что переделку повести Толстой затеял весной 1865 г., совершенно невозможно – это был период напряженнейшей, исключительной работы над «Войной и миром» (у Толстого был тогда на счету каждый день – см. записи в дневнике от марта и апреля 1865 г. – 48, 59–62).

Работа над «Войной и миром», начатая осенью 1863 г. и поглотившая все силы Толстого, явилась причиной того, что повесть о Хлыстомере осталась тогда незаконченной и ненапечатанной. Случилось то, что одновременно произошло со второй частью повести «Казачьи». Но вторая часть «Казачьих» так и осталась достоянием черновиков Толстого; к рассказу же о Хлыстомере он вернулся спустя 22 года – в 1885 г.

Нет никакого сомнения в том, что рукопись «Хлыстомера» в 1863 г. никуда не была отправлена, но оставалась в Ясной Поляне, и до мая 1863 г. Толстой работал над ней. Затем наступил летний перерыв в писательском труде, а с осени 1863 г. началась работа над «Войной и миром».

Рукописи «Хлыстомера» – почти законченного произведения – пролежали в Ясной Поляне до 1885 г., когда повесть была переделана и опубликована.

* * *

Первоначальная редакция «Хлыстомера» (озаглавленная «Хлыстомер») очень существенно отличается от окончатель-

ного текста повести. Главное, в ней нет того обличительного пафоса, который отличает опубликованное в 1885 г. произведение и который характерен для всего позднего творчества Толстого.

С особенной наглядностью это различие прослеживается в «рассуждениях» Холстомера о собственности, в характеристике его хозяев, прежде всего – князя Серпуховского и молодого владельца конного завода.

В первоначальной редакции говорится, главным образом, о *странности* и *неестественности* поведения людей, любящих называть вещи и даже живые существа «своими» и распоряжаться ими по своему произволу.

По мере работы Толстого над повестью в 1885 г. все больше и больше расширялись и углублялись рассуждения Холстомера о собственности, усиливался их публицистический тон, подчеркивалась обусловленность всех человеческих отношений правом собственности, *преступность* и *жестокость* этого права, раскрывалась губительность права собственности как для жертв (Холстомер), так и для самих собственников (Серпуховской, молодой хозяин конного завода и его любовница).

В первоначальной редакции критикуется противоестественное «чувство собственности»; в окончательной, помимо этого, разоблачается преступное «право собственности». Характерно, в этом смысле, например, исправление следующей фразы:

Ред. 60-х годов

Есть люди, которые называют других людей своими, а *эти люди сильнее, здоровее и досужнее хозяев.*

Ред. 1885 г.

Есть люди, которые других людей называют своими, а *никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло* (26, 20. – Курсивом здесь и далее выделяются различия между двумя редакциями. – Л.О.).

Одновременно в рассуждениях о собственности появилась в окончательной редакции морализующая обличительная тенденция, столь характерная для произведений Толстого позднего периода.

Сравним, например:

Ред. 60-х годов

И люди счастливы, *главное, тем, когда получают исключительное право только называть какую-либо вещь своею.*

Я ездил в простых *разъездных дрожках конюха, но старался.*

Ред. 1885 г.

И люди *стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей с о и м и* (26, 20).

Я ездил в простых *дрожах конюшего по его делам в Чесменку и другие хутора. Все это происходило оттого, что я был пегий, а главное потому, что я был, по их мнению, не графский, собственность конюшего* (26, 21).

В редакции 60-х годов развивается прежде всего мысль об условности самого названия «мое», о том, что преимущественное положение одного существа перед другим достигается не богатством, а прирожденными свойствами и здоровыми условиями естественной жизни. В редакции 1885 г. появилась характерная для позднего Толстого социально-нравственная оценка взаимоотношений собственника и его собственности. По первоначальному замыслу, в числе злоключений Холстомера самым печальным оказывалось его безумное увлечение Вязопурихой, случившееся уже после того, как Холстомер узнал причину странности своего положения на заводе. В окончательной редакции подчеркивается решающее значение в судьбе Холстомера этого права собственности, которое «воображал» себе конюший. Эпизод наказания конюха и связанные с ним рассуждения переносятся в другую главу, становясь последним и самым тяжелым злоключением Холстомера во время его пребывания на заводе.

При переработке повести в 1885 г. Толстой последовательно развивал и подчеркивал эпизоды, рассказывающие о том, как все хозяева мучили и калечили Холстомера. Особенно это относится к одному из центральных моментов повести – рассказу о пребывании Холстомера у гусарского офицера Серпуховского. При этом первоначально писатель явно любовался бесшабашной жизнью красавца-гусара (напоминающего Турбина-старшего в

«Двух гусарах»). «Кто счастлив, тот и прав» – эта, столь далекая от мироощущения позднего Толстого, мысль записана им в дневнике 3 марта 1863 г., во время обдумывания рассказа о мерине (48, 53). В позднейшей редакции соответствующие описания резко изменяются и в значительной мере выбрасываются. Внимание сосредоточено на том, чтоб показать, как именно здесь погубили Холстомера, ибо в безнравственных условиях жизни нельзя не погибнуть.

Восторженный рассказ Серпуховского о пари и беге, колоритно характеризующий счастливую жизнь гусара и Холстомера, передаваемый в первой редакции «тоном уверенности, силы и чистоты, которым он (Серпуховской), верно, говаривал в старину», заключается в 80-е годы характерным для реалистически-обличительной манеры позднего Толстого описанием скучного и непрерывного «вранья» Серпуховского.

С особенной же резкостью мотивы обличения Серпуховского были развиты Толстым в заключительных главах окончательной редакции, где изображена «грязная старость» этого человека, контрастирующая со старостью Холстомера.

Чрезвычайно ярко это снижение образа Серпуховского сказалось в работе над эпизодом встречи Холстомера со своим некогда молодым и блестящим красавцем-хозяином.

В первоначальной редакции Серпуховской смотрит на старого мерина с «изменившимся лицом», тотчас узнает в нем своего Холстомера, взволнованно, «переменившимся голосом» спрашивает о нем хозяина конного завода. О Холстомере говорится, что он, «вероятно, узнал старого хозяина». В окончательном тексте Серпуховской не узнает Холстомера и не обращает внимания на смешное старческое ржание узнавшей его лошади. Здесь в характеристику Серпуховского вносится постоянный эпитет «обрюзгший», наряду с другими деталями сатирически рисуящий этот образ.

Вот, например, характерные замены:

Ред. 60-х годов

Жулдыба, подходя к дому, покосилась на две *белые пестрые* мужские фигуры в соломенных *ярких* шляпах.

Ред. 1885 г.

Жулдыба, подходя к дому, покосилась на две мужские фигуры: *один был молодой хозяин* в соломенной шляпе, *другой высокий, толстый, обрюзгший военный* (26, 27).

...у этого толстого старого человека, которого вы сейчас видели.

...на добром лице его вдруг выразилось отчаяние.

Хлыстомер, вероятно, узнал старого хозяина...

...князя Серпуховского, гусарского офицера, того самого гадкого, старого, которого вы сейчас видели (промежуточная ред.).

...и на обрюзгшем лице его вдруг выразилось отчаяние (26, 32).

Холстомер узнал в обрюзгшем старике своего любимого хозяина... (26, 28).

По замыслу 60-х годов, Серпуховской – опустившийся, но жалкий, трогательный и вызывающий к себе сочувствие бывший повеса. Он обеспокоен, как бы молодой хозяин, бестактно предлагающий ему кучу сигар, не подумал, что у него нет таких хороших сигар, с горечью вспоминает о былой роскошной, привольной жизни, хвалится Холстомером, вспоминает, что «разбил» его, оказавшись в неудобном положении, краснеет. «“Славный малый!” – подумал хозяин и подлил ему вина. У Серпуховского были слезы как будто. Он, видимо, рассердился на себя, выпил». Серпуховской стыдится своего положения. Оставшись один, он ходит по спальне взад и вперед и думает застрелиться.

Зачеркнув в 1885 г. написанное ранее, Толстой в ином свете представляет Серпуховского и его взаимоотношения с молодым хозяином: «Хозяину было скучно слушать Серпуховского. Ему хотелось говорить про себя – хвастаться. А Серпуховскому хотелось говорить про себя – про свое блестящее прошедшее» (26, 33). И о Холстомере Серпуховской вспоминает теперь только затем, чтобы не уступить в хвастовстве молодому хозяину конного завода.

При переделке в 1885 г. эпизода посещения Серпуховским своего приятеля Толстой в обличительном свете представил не только Серпуховского, но и молодую чету. Совершенно вычеркнут абзац, где говорилось, как хозяева были «добры от счастья» и «сердце радовалось, глядя на них».

«Нельзя быть добрым человеку, неправильно живущему», – записал Толстой в одном из поздних своих дневников (51, 57). Соответственно с этим, он лишил доброты, доброго выражения не только Серпуховского и его молодого приятеля, но и беременную хозяйку. Сравним два следующие описания:

Ред. 60-х годов

Жена или любовница, беременная, что очень заметно было по ее поднявшемуся животу, прямой выгнутой позе, по полноте и в особенности по глазам – этим добрым, внутрь кротко и важно смотревшим добрым большим глазам, сидела за самоваром.

Изменяя отдельные художественные детали, Толстой настойчиво усиливал общую обличительную тенденцию.

Вот некоторые параллели:

Ред. 60-х годов

...сбирался угостить гостя сигарами.

– Слышал про твоего не-гого, мы как-то с Воейковым добрались, кто он был.

...добрые от счастья, особенно ухаживали за бедным Никитой.

Вид счастья его друга и молодых еще более заставлял его, обратившись к своему прошедшему, пасть духом.

Ред. 1885 г.

Хозяйка беременная, что очень заметно было по ее поднявшемуся животу, прямой выгнутой позе, по полноте и в особенности по глазам, внутрь кротко и важно смотревшим большим глазам, сидела за самоваром (26, 29).

Ред. 1885 г.

...сбирался похвастать ими перед гостем (26, 29).

– Да, я слышал, – неохотно сказал хозяин, – но я хотел тебе сказать про своих... (26, 33).

...переносили бедного Никиту и даже ухаживали за ним (26, 30).

Вид счастья молодого хозяина унижал Никиту и заставлял его, вспоминая свое безвозвратное прошедшее, болезненно завидовать (26, 30).

В окончательном тексте «Холстомера» в изображении одежды и домашней обстановки хозяина конного завода и его любовницы эпитет «дорогой» обычно заменяет все бывшие ранее эпитеты. Вместо «чудные брелоки» становится: «крупные дорогие брелоки»; вместо «запонки рубашки были тоже редкости bijouterie» – «запонки рубашки были большие, тоже массивные, золотые, с бирюзой». Браслеты и кольца на руках у хозяйки, которые, по первоначальному описанию, «все (...) бы-

ли прекрасны», – также сменяются на: «все дорогие». Сам хозяин был обрисован в 60-е годы как «русский рысистый охотник, тот, который избирается судьей, который ездит в соболях, который бросает букеты, берет на содержание самую дорогую и т.д.». Дополнив в 80-е годы эту характеристику трижды повторенным эпитетом «дорогой» (которые «бросают дорогие букеты актрисам, пьют вино самое дорогое с самой новой маркой, в самой дорогой гостинице» – 26, 29), Толстой придал этой характеристике ярко выраженный социальнo обличительный смысл.

Характерна в этом отношении и следующая замена:

Ред. 60-х годов

К хозяину приехал гость, промотавшийся родственник, дальний дядя и приятель. Теперь они все сидели за вечерним чаем.

Ред. 1885 г.

У хозяина был накрыт роскошный вечерний чай в роскошной гостиной. За чаем сидели хозяин, хозяйка и приезжий гость (26, 28).

«Дорогой», «роскошный» – синоним внешнего блеска и внутренней пустоты и бессмыслицы барской жизни.

В 1885 г. был заново написан резко обличительный отрывок, рисующий Серпуховского после ужина, отрывок, в котором уже явственно виден автор «Воскресения».

Ред. 60-х годов

Ушел спать один и долго вспоминал ночь проигрыша и молодость и любовь. «Теперь умирать, хоть бы пришел кто-нибудь. Надо занять или поиграть, или соблазнить ее. Ах я подлец! Подлец!» Он вспомнил Шев., треплящего по плечу, зашел к нему у него просить денег. И говорит: «Я подлец».

На другой день он уехал, денег было мало в кошельке на столе.

Ред. 1885 г.

Серпуховской лежал нераздетый на постели и отдувался.

«Кажется, я много врал, – подумал он. – Ну все равно. Вино хорошо, но свинья он большая. Купеческое что-то. И я свинья большая, – сказал он сам себе и захохотал. – То я содержал, то меня содержат. Да, Винклерша содержит – я у ней деньги беру. Так ему и надо, так ему и надо! – Однако раздеться, сапоги не снимешь».

– Эй! Эй! – крикнул он, но человек, приставленный к нему, ушел давно спать.

Он сел, снял китель, жилет и штаны стоптал с себя кое-как, но сапог долго не мог стащить, брюхо мягкое мешало. Кое-как стащил один, другой бился, бился, запыхался и устал. И так с ногой в голенище повалился и захрапел, наполняя всю комнату запахом табаку, вина и грязной старости (26, 34–35).

Холстомеру и всему лошадиному «обществу» в редакции 1885 г. были приданы, наоборот, более привлекательные, чем ранее, черты. Вот некоторые сопоставления:

Ред. 60-х годов

Когда он был оседлан, он отставил оплывшую ногу и стал жевать удила, *должно быть тоже по привычке...*

Лошади *теснились* вокруг него, *фыркая и вздыхая...*

Пестрота моя *чрезвычайно* понравилась всем...

Ред. 1885 г.

Когда он был оседлан, он отставил оплывшую правую ногу и стал жевать удила, *тоже по каким-то особенным соображениям...* (26, 4).

Лошади *неподвижно и в глубоком молчании стояли* вокруг него... (26, 13).

Пестрота моя, *так не нравившаяся* людям, *чрезвычайно* понравилась всем *лошадям...* (26, 15).

Острее, чем в первоначальной редакции, был развернут в 1885 г. контраст старости Холстомера и отвратительной старости Серпуховского, резко подчеркнута противопоставление всей жизни и труда лошади – бесполезному, приносящему одно зло существованию Серпуховского. Наконец, только в окончательной редакции был нарисован потрясающий по обличительной силе контраст смерти Холстомера, с поэтическим изображением вол-

чицы, кормящей мясом зарезанной лошади своих волчат, и смерти Серпуховского, отвратительность которой не уменьшается, а увеличивается пышной обстановкой похорон.

Прием художественного контраста – излюбленный в творчестве Толстого. Он щедро используется и в первоначальной редакции повести, в обрисовке Холстомера в молодости и в старости, противопоставлении старого Холстомера и оживленного табуна красивых, здоровых, сильных лошадей и т.п. В окончательном тексте эти контрасты сохранены, даже усилены множеством новых (порою «натуралистических») художественных деталей¹⁵. Вместе с тем повествование дополнено новыми контрастами, выполняющими социально-разоблачительную функцию.

Соответственно рассказ о Холстомере после переработки его в 1885 г. стал типичным произведением позднего Толстого.

Первоначальная редакция «Холстомера» – незаконченное, но замечательное произведение Толстого начала 60-х годов, интересное само по себе и, кроме того, позволяющее глубже понять создателя рассказа «Три смерти», повестей «Два гусара», «Казаки» и романа «Война и мир». Сравнение ее с окончательной редакцией дает возможность на конкретном материале раскрыть сущность перелома, происшедшего в мировоззрении и творчестве Толстого на рубеже 80-х годов.

¹⁵ См. об этом в кн.: *Мышковская Л.М.* Мастерство Л.Н. Толстого. М., 1958. С. 337–339.

Толстой и русские писатели конца XIX – начала XX в.*

1

Конец XIX – начало XX в. завершают в русской истории целую эпоху, которую В.И. Ленин назвал эпохой подготовки буржуазно-демократической революции в России, определив хронологические рамки этой эпохи 1861–1904 гг., и открывают новую эпоху – свершения революции, сначала – буржуазно-демократической, а вскоре – и социалистической.

В истории русского освободительного движения вторая половина 90-х годов знаменует начало нового, пролетарского этапа, начало массового революционного движения пролетариата, который призван был сыграть во главе со своей революционной партией роль гегемона революции. В многомиллионной массе русского крестьянства, страдавшего столько же от развития капитализма, разрушения общины, сколько и от недостаточного его развития, задушенного хроническими голодовками, спасавшегося от них бегством в город, где крестьян ждали новые ужасы нищеты и капиталистического угнетения, – с небывалой до этого быстротой растут стихийный протест и возмущение, вылившиеся в начале 900-х годов в мощное аграрное движение. Россия в этот период становится центром международного революционного движения.

В истории русской общественной мысли 90-е годы отмечены идейным разгромом народничества, превратившегося из революционно-демократического течения в либерально-мещанскую доктрину, утверждением в трудах Ленина революционных идей научного социализма, а конец 90-х – начало 900-х годов – соединением социализма с рабочим движением.

В истории развития капитализма в России 90-е годы были временем его перехода в империалистическую стадию, стадию упадка и разложения.

Новые социально-исторические и общественные условия не могли не отразиться на литературе. Как это всегда бывает в эпо-

* Впервые: Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Кн. 1: Лев Толстой. С. 103–140.

хи кризиса, ломки, литературный процесс конца XIX – начала XX в. отмечен бурным развитием новых явлений, обострением борьбы идеологий и стилей.

В начале XX в. происходит подлинная революция в искусстве – рождение нового художественного метода, социалистического реализма. Искусство писателей-реалистов приобретает новые, весьма характерные черты. С другой стороны, в конце столетия определяются кризис и реакционное перерождение буржуазной культуры, приведшие искусство господствующих классов к «болезни века» – натурализму и декадентству.

В истории русской литературы воплотились, таким образом, общие закономерности развития искусства «эпохи империализма и пролетарских революций». Но в России в отличие от других стран Европы конец XIX – начало XX в. были временем предстоящей, а не пережитой революции. Эта предстоящая, буржуазно-демократическая по своему объективному содержанию революция отличалась, однако, от всех бывших ранее буржуазно-демократических революций тем, что руководящую роль в ней должен был сыграть пролетариат, а главным вопросом стать – крестьянский. Народный характер готовящейся революции обусловил историческое своеобразие русской литературы конца XIX – начала XX в. В то время как реализм переживал всемирный кризис, в России Толстой создавал образцы монументального реалистического искусства; новых высот достигал реализм Чехова; одновременно рождалось великое реалистическое искусство М. Горького. С другой стороны, натурализм и декадентство захватили своим влиянием несравненно меньшие, чем в европейских литературах, области и на сравнительно короткий срок.

В историко-литературных курсах и специальных работах, посвященных творчеству писателей конца XIX – начала XX в., значение Толстого либо вовсе не анализируется, либо рассматривается в плане литературной преемственности, усвоения новыми писателями классических традиций Толстого. Между тем, не только для литераторов старшего поколения, работавших в это время: Чехова, Короленко, Лескова, Эртеля, Мамина-Сибиряка, но и для молодых: Горького, Куприна, Андреева, Вересаева, Бунина – творчество Толстого являлось не «традицией», вернее, не одной традицией, но и живой современностью.

Толстой сам был участником сложных процессов, происходивших в литературе в этот период. В творчестве Толстого 90-х–900-х годов проявились черты, ярко воплотившие общие закономерности историко-литературного развития на рубеже двух веков, накануне первой русской революции.

В настоящей работе сделана попытка, определив основные черты реализма позднего Толстого, выяснить, как же соотносится его творчество 90-х–900-х годов с ведущими тенденциями развития литературы в этот период, что внес он своими произведениями, прежде всего – романом «Воскресение», в общее движение русской литературы тех лет.

Другой аспект рассматриваемой проблемы – воздействие Толстого, его творчества, его суждений об искусстве на писателей конца XIX – начала XX в.

О силе этого воздействия справедливо писал Чехов в 1900 г.: «Толстой стоит крепко, авторитет у него громадный, и, пока он жив, дурные вкусы в литературе, всякое пошлячество, наглое и слезливое, всякие шершавые, озлобленные самолюбия будут далеко и глубоко в тени. Только один его нравственный авторитет способен держать на известной высоте так называемые литературные настроения и течения. Без него бы это было беспастушное стадо или каша, в которой трудно было бы разобраться»¹.

Связь с Толстым, его влияние на творческое самоопределение писателей осуществлялось в России иными путями, чем в Европе и Америке. Большинство зарубежных литераторов конца XIX – начала XX в. узнавали художественные произведения Толстого после того, как происходило их знакомство с его религиозно-философскими и социально-этическими сочинениями. В России процесс был обратный. Если не считать тех немногочисленных и весьма посредственных литераторов, которые заявляли себя последователями религиозно-нравственного учения Толстого, интерес к религиозно-философским взглядам Толстого, если он возникал, исходил из того именно, что взгляды эти принадлежали автору «Казачков», «Войны и мира», «Анны Карениной». Воздействие Толстого-художника на судьбы русской литературы оказалось поэтому несравненно большим, чем влияние Толстого-проповедника на развитие общественной мысли и общественного движения в России.

Увлечение же выдающихся русских писателей конца XIX – начала XX в. идеями Толстого питало их страсть к постановке коренных нравственных и социальных вопросов и обычно сопровождалось полемикой с его утопическими попытками решения этих вопросов.

Несмотря на то, что существует большая литература о взаимоотношениях и творческих связях Толстого с М. Горьким, Чеховым, Короленко, а в последнее время появились статьи о Тол-

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1949. Т. 18. С. 312–313.

стом и Бунине, о Толстом и Л. Андрееве² и т.п., общая проблема – о роли Толстого в историко-литературном процессе конца XIX – начала XX в. еще не ставилась.

В значительной мере неопубликованными остаются письма к Толстому литераторов того времени (Куприна, Л. Андреева, Брюсова, Бальмонта и др.), многочисленные отзывы Толстого о них, а также их высказывания о его творчестве; не обследованы представляющие исключительный интерес пометы Толстого на книгах этих писателей. В настоящей работе сделана попытка обратиться к некоторым из этих материалов и произвести самый предварительный их анализ. Нет сомнения в том, что широкая, углубленная разработка затронутых проблем потребует ряда специальных исследований и публикаций.

2

Наиболее характерные черты художественных произведений «позднего» Толстого определяются, с одной стороны, резко обличительной направленностью всего его творчества после перелома в мировоззрении; с другой стороны, – открыто морализаторскими тенденциями. Развитие художественного метода происходит во взаимодействии противоборствующих сил. С одной стороны, «самый трезвый реализм» доводит возможности реалистического письма до полной исчерпанности находящихся в его распоряжении художественных средств. С другой, – морализаторские задачи воплощения не только того, что есть, но и того, что «должно быть» («должно быть», исходя из принципов религиозно-этического учения Толстого), подтачивают, ослабляют, разрушают реализм, подменяя жизнь картинами утопических мечтаний.

В этом сложном процессе становления и развития художественного метода позднего Толстого все отмечено печатью индивидуальной судьбы его писательского гения; одновременно в нем ярко проявились общие тенденции литературного развития эпохи. С наибольшей полнотой эти тенденции раскрылись в идеологии и стиле романа «Воскресение» – произведении, которое подвело итог всей деятельности Толстого и составило эпоху в развитии литературы.

Острая ломка старых, «патриархальных» отношений, разрыв привычных, складывавшихся веками связей – характерная черта всей переломной – пореформенной и предреволюционной – эпохи. Начиная с 60-х годов в русской литературе стала типичной си-

² См.: Яснополянский сборник. Год 1960-й. Тула, 1960 (статьи А.К. Бабореко и В.И. Улыбышева).

туация, воплощающая эти конфликты. Волна назревающей крестьянской революции вымывала «детей» из семей «отцов», стлкая в непримиримой вражде барина и мужика, новоявленного предпринимателя и разночинца. Эти главные конфликты эпохи составили стержень социальных исканий Толстого и нашли гениальное отражение в его художественном творчестве.

В романе «Воскресение» столкновение представителя господствующего класса со своей средой достигает высшего предела. Дмитрий Нехлюдов не только закономерно завершает галерею толстовских героев, искавших смысла жизни на пути сближения с народом, но и включается в ряд тех «выламывающихся» из своего класса людей, которые стали излюбленными типами Толстого после перелома в его мировоззрении и которых так любил изображать Горький. Они, эти «выламывающиеся» люди, были нетипичны как представители своего класса, но именно в них выражались существенные признаки времени, в которое «все переворотилось». Правда, Толстой, верный основам своего мировоззрения, подчеркивает как главную – нравственную сторону переворота, совершающегося в сознании его «воскресающих» героев. Но существенно важно то, что жизнь господствующих классов изображается им как потерявшая всякий смысл, как лишенная оправдания. Чтобы найти этот смысл, надо решительно порвать со своим классом, вступить в непримиримый конфликт со всем существующим строем. Толстой разрабатывает эту проблему, всецело находясь в рамках критического реализма. Однако характерной чертой нового искусства, искусства социалистического реализма, также был этот не только беспощадно критический, но уничтожающий взгляд на жизнь господствующих классов.

Психология человека, «выламывающегося» из своей среды, в творчестве Толстого, гениального диалектика души, была раскрыта с такой силой драматизма и глубиной, в таком сложном сплетении частного и общего, неповторимо индивидуального и социально обусловленного, что его произведения на эту тему («Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната», «Дьявол», «Отец Сергей», «Воскресение») стали недостижимым образцом для всей мировой литературы³.

³ Идею Толстого о необходимости и неизбежности разрыва лучшей части дворянства со своим классом и объединении с крестьянством развивали впоследствии некоторые русские символисты, в особенности А. Белый и А. Блок. «Уход» Толстого из Ясной Поляны был воспринят ими как некое «завещание» и предвещие надвигающегося грандиозного переворота в жизни России. Однако и Блок, и Белый (и в этом их коренное расхождение с Толстым), обращаясь к деревне как к основному источнику возрождения жизни, разделяли иллюзию о мнимой общности интересов деревни и усадьбы.

Героиней романа Толстой сделал Катюшу Маслову, женщину из народа. Во время работы над «Воскресением» в дневнике Толстого 1895 г. появилась знаменательная запись: «...ясно понял, отчего у меня не идет “Воскресение”. Ложно начато (<...> я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они – предмет, они – положительн(ое), а то <жизнь господствующих классов. – Л.О.> – тень, то – отрицательное (<...> Надо начать с нее» (53, 69). Так было начато новое «Воскресение», в котором центр тяжести переместился с истории нравственного перерождения Нехлюдова на изображение жизни Катюши Масловой, всего угнетенного народа. Небольшая психологическая повесть о раскаявшемся дворянине, задуманная ранее, стала превращаться и в итоге авторской работы, завершенной в 1899 г., превратилась в социально-обличительный роман потрясающей силы и глубины.

Катюша Маслова в первоначальном развитии сюжета выполняла вспомогательную роль, служила своего рода зеркалом, в котором отражалась история нравственного развития Нехлюдова. Теперь судьба Масловой приобретает самостоятельный интерес, она изображается как частное, но глубоко типичное явление в жизни всего народа. Жизнь Масловой соотносится и с тяжелой долей обитательниц тюрьмы, осужденных «господским» судом, и с вопиющими страданиями всего деревенского народа, ограбленного господами, и с безотрадным существованием бедного городского люда, находящегося в услужении у господ. Широкая картина народной жизни, развернутая в «Воскресении», воспринимается, таким образом, не как сумма вставных, дополнительных зарисовок, а как органическая составная часть всего романа.

Верный исторической и жизненной правде, Толстой показывает возрождение Катюши Масловой как результат ее общения с политическими ссыльными, а не воздействия на нее «воскресшего» Нехлюдова. И хотя вопрос поставлен и разрешается Толстым исключительно в нравственном плане, сама жизненная ситуация отражает характерные признаки времени, в которое создавался роман.

В том, что жизнь народа, «большого света», «grand monde», – как говорит автор «Воскресения», – поставлена в центре большого эпического полотна, а героиней романа стала женщина из «низов», сказался не только демократизм Толстого, но ярко проявилась общая тенденция развития демократической литературы. Истоки этой тенденции восходят ко времени утверждения реализма как художественного метода в творчестве писателей «натуральной школы»; особенно широко она развилась в демократической литературе 60–70-х годов. Подлинный переворот совершил в

постановке этой темы М. Горький, который впервые в русской литературе изобразил трудовой народ как сознательного творца истории, ставшего таковым в процессе революционной борьбы. Толстой был далек от горьковской постановки вопроса. Сила его позиции заключалась в том, что последовательно демократический, «крестьянский» взгляд на вещи определяет всю идейную и художественную концепцию его последнего романа. Художественный принцип: народ – «предмет» искусства, принцип, который в русской литературе отстаивали писатели революционной демократии, Толстым впервые столь отчетливо был заявлен в период работы над романом «Воскресение». Ныне мы видим, что это было то наследие, без освоения которого оказалось немыслимо и новое искусство, искусство социалистического реализма.

Критический пафос достиг в романе «Воскресение» небывалой силы и остроты. Беспощадному осуждению подверг Толстой в этом романе все основы современного ему общественного строя: частную собственность на землю, суд и государственное управление, мораль, религию, науку и искусство господствующих классов. К «Воскресению» в наибольшей степени применима та характеристика реализма Толстого, которую дает Ленин: «самый трезвый реализм», «срыванье всех и всяческих масок». Эта беспощадность обличения несомненно связана с общественными настроениями накануне первой русской революции.

Верный эстетическим принципам передовой русской литературы, Толстой в своем беспощадно критическом отношении к жизни «господ» и всем институтам, сделавшим возможным их господство, выступает прежде всего продолжателем традиций писателей революционно-демократического направления. Его историческая заслуга состоит в том, что в 90-е годы прошлого века, когда уже не было в литературе ни Чернышевского, ни Щедрина, ни Г. Успенского, он с громадной силой таланта воплотил в своих произведениях настроения многомиллионного русского крестьянства. Критика Толстого, по словам Ленина, «не нова». «Он не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе теми, кто стоял на стороне трудящихся. Но своеобразие критики Толстого и ее историческое значение состоит в том, что она с такой силой, которая свойственна только гениальным художникам, выражает ломку взглядов самых широких народных масс в России указанного периода и именно деревенской, крестьянской России»⁴.

⁴ Ленин В.И. Соч.: В 36 т. М., 1948. Т. 16. С. 301–302.

Обличительная сторона деятельности Толстого оказалась наиболее близкой писателям-реалистам 90-х годов. Восхищаясь мастерством характеристик в романе «Воскресение», «силой и богатством и широтой» романа, Чехов писал, что самое интересное в нем – «князья, генералы, тетушки, мужики, арстанты, смотрители», т.е. главным образом те эпизоды, где наибольшей силы достигает критический пафос. «Сцену у генерала, коменданта Петропавловской крепости, спирита, – говорил Чехов, – я читал с замиранием духа – так хорошо! А m-те Корчагина в кресле, а мужик, муж Федосья! Этот мужик называет свою бабу “ухватистой”. Вот именно у Толстого перо “ухватистое”»⁵.

В.Г. Короленко, отвечая в 1900 г. на обращение сына писателя – Л.Л. Толстого, приславшего в «Русское богатство» антитолстовский роман «Начало жизни», писал, сообщая, что не может поместить роман в журнале: «Мы, как вам известно, не “толстовцы”, но, во-первых, не можем все-таки не признать, что у этого учения есть последователи более искренние, честные и умные, чем выведенные вами “темные”. Во-вторых, – и это-то, собственно, решает дело, – мы преклоняемся перед тем настроением, которым проникнуты все призывы Льва Николаевича, перед этой постоянной чуткостью совести, обличающей страшные неправды всех сторон жизни, грехи не только отдельных человеческих душ, но и всего человеческого строя»⁶.

Разоблачение жизни господствующих классов достигло в романе «Воскресение» высшей точки, возможной в пределах критического реализма. Новый этап, исторически вполне закономерный, должен был осуществиться в новом искусстве, искусстве социалистического реализма.

Изображение народа, крестьянской массы приобрело в романе «Воскресение» сравнительно с предшествующими произведениями Толстого ряд новых черт. Крестьянская масса, которая сознает свое кабальное положение, ненавидит господ и управляющих, впервые у Толстого появляется в «Воскресении».

Толстой, подобно народникам, отрицал неизбежность для России капиталистического развития. Свою положительную программу он строил, исходя из идеологии патриархального крестьянства. Недаром всегда с такой любовью отзывался он об отношении к народу Короленко. Так, в 1905 г. он говорил: «Короленко хороший и такой приятный, классический народник,

⁵ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 18. С. 313.

⁶ В.Г. Короленко о литературе. М., 1957. С. 519–520.

старого закала»⁷. Однако в 90-е годы XIX – начале XX в., в период бурного развития капитализма в России, чудовищного разорения крестьян и усиления в их среде социального протеста, Толстой, как и Короленко, не мог не заметить, как постепенно исчезали из экономической жизни деревни черты натурального хозяйства, а из народного сознания – элементы патриархальной идеологии. Именно в конце 90-х и в 900-е годы появляются в дневниках Толстого горькие упреки в адрес своего учения, о которых писал в «Заметках» о Толстом Горький и которые отмечал в своих воспоминаниях Короленко.

И все-таки до конца своих дней Толстой оставался приверженцем патриархально-крестьянской идеологии, которая держала его в плену религиозно-нравственных иллюзий. Отсюда его спор с Чеховым и еще более – с Горьким.

В отношении к народу, к крестьянству Чехова с Толстым объединяла общедемократическая основа их мировоззрения. Как и Толстой, Чехов писал о том, что обеспеченному интеллигенту должно быть стыдно голодных мужиков («Ариадна»); как и Толстой, говорил о «великой цепи», которой опутан народ («Дом с мезонином»); как и Толстой, был убежден в нравственной силе простого народа. «Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше и в докторе, а именно, он верит, что главное на земле – правда и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость», – писал Чехов в повести «Моя жизнь», которая так понравилась Толстому (хотя в ней и рассказывалось о жизненном крахе человека, поверившего в спасительность толстовской идеи прощения). В неподдельное восхищение приводил Толстого чеховский рассказ «Злоумышленник». В 1906 г. Толстой говорил Д.П. Маковицкому: «“Злоумышленник” – превосходный рассказ. Я его раз сто читал»⁸. Понравилась Толстому и повесть «В овраге». «Как хорош рассказ Чехова в “Жизни”. Я был очень рад ему», – писал Толстой М. Горькому (72, 303).

Но Чехову осталась чуждой толстовская вера в патриархальное крестьянство. Неудивительно, что повесть Чехова

⁷ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 15 ноября 1905 г. Цитируется, как и другие выдержки из неопубликованной части «Яснополянских записок», по кн.: Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Л.Н. Толстого: 1891–1910. М., 1960.

⁸ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 1 марта 1906 г. // Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 874.

«Мужики», напечатанная в 1897 г. в «Русской мысли», вызвала со стороны Толстого решительное осуждение. Как отметил в своем дневнике В.Ф. Лазурский, Толстой был «поражен силой рассказа», но нашел «односторонним талант Чехова, именно потому, что он производит такое удручающее впечатление»⁹. По поводу «Мужиков», как позднее относительно «Дамы с собачкой», Толстой даже упрекнул Чехова в декадентстве: «Чехов пишет как декадент, как импрессионист в широком смысле слова»¹⁰. Толстому не понравилось, совершенно очевидно, то, что деревенская жизнь была изображена в «Мужиках» слишком мрачными красками. Автор «Власти тьмы» не боялся мрачных красок, но требовал непременно «просветленного» авторского отношения к предмету изображения и сам всегда освещал этим «светом» своих персонажей, хотя в его произведениях позднего периода он оказывался порою иллюзорным светом евангельской истины, а не светом жизненной правды.

Отрицательное отношение к «Мужикам» еще более укрепилось после отзыва о повести Чехова близкого к Толстому по взглядам крестьянского писателя Ф.Ф. Тищенко. «Выходит, что все в деревне гадко, грубо, скверно, дико, противно, противно...», – писал Тищенко¹¹. Сопоставляя трезвый, но мрачный взгляд Чехова на крестьянский мир – с наивным, преисполненным любви и иллюзий отношением к деревне таких писателей, как С.Т. Семенов, Ф.Ф. Тищенко и др., Толстой отдавал предпочтение последним. В 1902 г. посетивший Толстого А.С. Бутурлин писал П.А. Строеву: «...повестью Чехова “Мужики” он недоволен. Из ста двадцати миллионов русских мужиков, – сказал Лев Николаевич, – Чехов взял одни только темные черты. Если бы русские мужики были действительно таковы, то все мы давно перестали бы существовать»¹².

Еще более неприемлемым для Толстого было отношение к «мужику» Максима Горького, хотя самого Горького он и называл «настоящим человеком из народа».

С Горьким Толстого сближало многое, больше всего – доверие к стихийной народной массе, стихийному развитию, которое в общем бурлении и «сумятице» жизни способно было содейство-

⁹ Дневник В.Ф. Лазурского // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 492–493.

¹⁰ Русанов А.Г. Воспоминания о Л.Н. Толстом. Воронеж, 1937. С. 110.

¹¹ Письмо Ф.Ф. Тищенко к Толстому от 3 августа 1897 г. (АТ).

¹² Литературное наследство. М., 1935. Т. 22–24. С. 779.

вать ее будущему переустройству¹³. И Толстой и Горький воплотили в своих произведениях и стихийную силу крестьянской массы, и ее протест¹⁴. Однако было и существенное различие. Для Горького кристаллизация сознательного из стихийного, прекрасного из грязного и безобразного – была одним из путей революционного развития. И главное: Горький никогда не противопоставлял сознательного стихийному, хотя и умел отделять их. Именно понимание роли передового, революционного сознания, привносимого в стихийное движение, сделало историзм Горького вполне последовательным, а его художественный метод способным показать жизнь в ее революционном развитии, открывающим новые принципы анализа человеческого характера.

Толстому горьковские мужики представлялись чересчур «умными». «Я больше вас мужик и лучше чувствую по-мужицки», – говорил он не без гордости Горькому. В этом была большая доля правды: Толстой никогда не испытывал колебаний в оценке стихийной «мужицкой силы», сильнее Горького чувствовал крестьянскую психологию и сумел замечательно передать мужицкий взгляд на вещи. Но Горький смог трезво оценить противоречивую природу крестьянства, в то время как Толстой безоговорочно принимал эту противоречивость как свой символ веры.

Еще больше расхождений с Горьким было у Толстого в оценке городских рабочих, пролетариата.

Городскую бедноту, фабричных рабочих Толстой не считал самостоятельной, качественно отличной группировкой в общей массе угнетенного народа. Единственное отличие фабричного рабочего от крестьянина, по мнению Толстого, состоит в том, что фабричный более несчастен и жалок, чем крестьянин, так как насильственно отторгнут от единственно нужного и нравственного занятия – труда на земле, поставлен в особенно развращающие условия городской жизни, в которых он неизбежно

¹³ См. об этом: *Бочаров С.Г.* Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие: (Проблема характера). Сб. ст. М., 1960.

¹⁴ Решительно нельзя согласиться с Б.А. Бяликом, который, сопоставляя Толстого и Горького, пишет: «Горький тоже показывает “каратаевщину” как стихийную силу, но он, кроме стихийной пассивности патриархального крестьянства, показывает и его стихийный протест. В этом «добавлении» и заключено главное, отличающее горьковский взгляд на крестьянство от толстовского и сближающее этот взгляд с ленинским» (*Бялик Б.А.* Душа, объёмшая собою всю Русь // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 138). Суждение это противоречит прямому смыслу ленинской оценки мировоззрения и творчества Толстого: «Протест миллионов крестьян и их отчаяние – вот что слилось в учении Толстого» (*Ленин В.И.* Указ. соч. С. 302).

нравственно опускается: начинает пить, курить, развратничать. Только в этом плане губительного воздействия капиталистического города на патриархального крестьянина раскрывает Толстой в «Воскресении» жизнь городской бедноты.

Эти, в сущности, народнические представления уже в 90-е годы выглядели совершенным анахронизмом. Толстой оставался им верен до конца своего жизненного и творческого пути. В этом – источник одного из его коренных расхождений с Горьким, хотя он и ценил высоко горьковскую любовь к отщепенцам города, босякам.

Вполне закономерно в своих произведениях второй половины 90-х – начала 900-х годов Толстой приходит к изображению революционеров («Воскресение», рассказ «Божеское и человеческое», 1903). Он открыто высказывает сочувствие революционерам, восхищается нравственной высотой, свойственной большинству из них, находит, что более чем достаточны побудительные мотивы их борьбы, признает справедливыми ее цели. Однако и накануне, и во время самой революции Толстой отрицает целесообразность «насильственного» революционного действия, с наибольшим сочувствием относится к «политическим», которые отказались от своего прежнего «революционерства», – опять-таки решительно расходясь здесь с Горьким.

Так в романе «Воскресение», как и в других произведениях 90-х–900-х годов, раскрывается сила и слабость позиции Толстого, которые определили своеобразие его воздействия на современную ему литературу, своеобразие его оценок литературного процесса того времени. С одной стороны, утверждение всей силой своего художественного гения «самого трезвого реализма», беспощадное отрицание декадентства и натурализма. С другой – неприятие бунтарских произведений М. Горького и поддержка таких посредственных писателей, как С.Т. Семенов, Ф.Ф. Тищенко, И.Ф. Наживин и др., группировавшихся вокруг «Посредника», в творчестве которых утверждались религиозно-моралистические тенденции.

Историческая роль Толстого в литературе конца XIX – начала XX в. определяется не только тем, что он утверждал и в теории и в практике своего искусства принципы реализма, но и тем, что он, единственный из писателей-реалистов конца века, оказался способным создать большое эпическое полотно, представляющее собою синтетическую картину эпохи, предшествовавшей первой русской революции. Объяснение этого факта – все в той же ленинской оценке Толстого как «зеркала русской революции».

Роман «Воскресение» был последним романом Толстого и последним большим романом русского критического реализма XIX в. Явившись одним из высших достижений русского реалистического романа, «Воскресение» стало, таким образом, его своеобразным итогом.

Но в XX в., в условиях развертывания и свершения самой революции, представить необходимую для романа обобщающую, синтетическую картину действительности означало – показать жизнь в ее революционном развитии. Эту задачу было невозможно осуществить в рамках критического реализма. Так исторически закономерно возник роман нового типа, роман писателей социалистического реализма – Горького и его последователей.

Кризис романа, о котором много писалось на рубеже двух веков, был, по существу, переходной стадией к роману нового типа, периодом его вызревания в малых художественных формах передового искусства.

Интересно, что в 1906 г., т.е. именно в то время, когда Горький создавал «Мать», Толстой писал И.Ф. Наживину о большом романе: «Я давно уже думал, что эта форма отжила, – не вообще отжила, а отжила как нечто важное. Если мне есть что сказать, то не стану я описывать гостиную, закат солнца и т.п. Как забава, не вредная для себя и для других – да. Я люблю эту забаву. Но прежде на это смотрел как на что-то важное. Это кончилось» (76, 203). Истинны здесь лишь сознание своей уже сыгранной роли в создании большой повествовательной формы и убежденность, что новая эпоха должна создать новые формы искусства.

В творчестве Толстого 90-х–900-х годов, в том числе и в романе «Воскресение», сквозь ужас разоблачаемой действительности просвечивает твердая уверенность в неизбежном разрушении несправедливого социального строя. И здесь Толстой оказывается солидарным с Чеховым, в произведениях которого по мере приближения революции все явственнее звучал протест против насилия, росла мечта о «прекрасной жизни, какая со временем будет на земле»¹⁵, и предчувствие этой жизни; с Короленко, которого не оставляла надежда на неизбежность близких, больших и важных перемен. И Чехов и Короленко не были согласны с Толстым в определении путей к обновлению жизни и потому спо-

¹⁵ Цитата взята из «Палаты № 6». В статье А.П. Скафтымова «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”» (Ученые записки Саратовского гос. пед. института. Вып. XII. 1948) справедливо отвергается точка зрения тех исследователей, которые видят в «Палате № 6» полемику с идеями Толстого, и устанавливается, что Чехов критикует в своей повести прежде всего взгляды буржуазных философов – Шопенгауэра и Ренана.

рили с ним, критикуя теорию нравственного самоусовершенствования и непротivления злу насилieм, хотя и неясно представляли себе действительные способы социального переустройства мира.

Но самое предчувствие близящейся революции, которое так явственно сказалось в мировоззрении крупнейших писателей конца XIX – начала XX в. – Толстого, Чехова, Короленко, – не могло не отразиться на их творческом методе. Реализм в произведениях этих писателей приобретает существенно новые черты. Художественное искусство Толстого преобразается в воинствующее «срыванье всех и всяческих масок» и, с другой стороны, сочетается с попытками изобразить «то, что должно быть»; Короленко стремится к «синтезу романтизма и реализма»; в лирическом подтексте произведений Чехова вырисовывается всегда образ автора, уверенного в скором наступлении «прекрасной жизни» на земле.

Из писателей конца XIX – начала XX в. Толстой выше всех ставил Чехова, хотя отлично видел меру идейных и стилевых отличий своего творчества от чеховского реализма. Он много читал, перечитывал Чехова, часто хвалил его и вместе с тем критиковал за «отсутствие содержания», за «импрессионизм».

В некоторых произведениях Чехова Толстому не нравилось то, что он подверг такой резкой критике в статье о Мопассане: отсутствие четко выраженной нравственной оценки лиц и событий, неясность авторского отношения к предмету изображения. Толстой не всегда бывал при этом справедлив (пример этой несправедливости – его отрицательное суждение о «Даме с собачкой»), иной раз старался приписать Чехову свои мысли и оценки (как это было с «Душечкой», которую он поместил в «Круг чтения» со своим послесловием); но всегда исходил из тех требований (отражавших противоречивую сущность его эстетических взглядов), которые он предъявлял в этот период к искусству: беспощадность суда над существующей действительностью, утверждение христианских идеалов добра и справедливости. Толстой был, конечно, сильнее Чехова в обличении социального и нравственного зла; Чехов оказался прав, когда не поверил религиозно-нравственным утопиям Толстого.

Тонкий художник, Толстой отлично видел сильные стороны чеховской манеры письма. «Впечатление удивительное» выносил он от чтения и тех произведений Чехова, где, казалось, художник «без всякого усилия» набрасывал «какие-то яркие краски, которые попадают ему», не заботясь как будто о соотношении этих «пятен»¹⁶; при ближайшем рассмотрении оказыва-

¹⁶ Сергеев П.А. Записи. Запись от 5 июля 1900 г. // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 546.

лось, что всякая художественная подробность была и прекрасна, и нужна, – прекрасна по форме и нужна для общего смысла произведения. Особенно высоко оценил Толстой чеховский лаконизм и юмор. Как вспоминает И.Н. Альтшуллер, Толстой сказал однажды: «Я живу и наслаждаюсь Чеховым; как он умеет все заметить и запомнить, удивительно; а некоторые вещи глубоки и содержательны; замечательно, что он никому не подражает и идет своей дорогой; а какой лаконический язык»¹⁷. Но увлечение музыкой настроений, частично заменявшей у Чехова прямую передачу мыслей и чувств, Толстой воспринимал как пренебрежение исконными требованиями искусства слова. Особенно недопустимым было это пренебрежение, с точки зрения Толстого, в драматургии, и потому он постоянно критиковал пьесы Чехова.

В искусстве идеологический спор всегда оборачивается спором и художественных методов. Именно такой спор происходил между Толстым и Горьким. Неизменно положительно отзываясь о реалистических произведениях Горького, таких, как «Ярмарка в Голтве», «Емельян Пиляй», «Двадцать шесть и одна» и др., Толстой решительно осуждал его революционную романтику, усматривая в ней «неестественные героические чувства и фальшь». Горький следовал как будто тому же эстетическому принципу, который провозглашал и сам Толстой: не ограничиваться изображением того, что есть, утверждать то, что должно быть. Но Толстой в определении «должного» исходил из своего религиозно-нравственного учения. Горький основывался на предчувствии неизбежной революционной бури и затем на познании исторически непреложных законов революционного развития жизни. Сходное эстетическое требование в творчестве Толстого оборачивалось моралистической тенденцией, ослаблявшей реалистическую силу его искусства; в творчестве Горького – революционной романтикой его ранних произведений, которая потом все более обретала плоть и кровь нового художественного метода – социалистического реализма.

3

В 90-е годы одновременно с Горьким выступила в русской литературе плеяда молодых прозаиков-реалистов: Вересаев, Серафимович, Скиталец, Куприн, Бунин, Л. Андреев и др.

¹⁷ Альтшуллер И.Н. О Чехове. Из воспоминаний // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 595.

Они начинали одинаково – с реалистических очерков и рассказов. В обстановке необычайно острой идейной и литературной борьбы, наступившей в период революции 1905–1907 гг. и последовавшей за нею реакции, их пути разошлись. Революция выдвинула со всей остротой вопрос о выборе пути, выборе идеологии и художественного метода. И все же в творчестве каждого из этих писателей (если не считать Л. Андреева) реалистические элементы продолжали оставаться доминирующими. В литературных влияниях, которые испытывали эти наиболее талантливые представители русской прозы XX в., большая роль принадлежала Толстому.

Толстой и Горький, Чехов и Короленко были властителями дум поколения. Роль Горького, особенно значительная со времени организации им в 1900 г. издательства «Знание», исследовалась во многих работах; нередко эта роль даже преувеличивается¹⁸. Интересные мысли о значении для литературы конца XIX – начала XX в. творчества Чехова и Короленко содержатся в работах Г.А. Бялого. Толстой обычно оставляется в тени, вопреки многочисленным признаниям самих писателей этого времени и вопреки тому очевидному факту, что опора на Толстого, его пример и авторитет, его правду и разум, противодействовала тлетворному влиянию натурализма и декадентства, которые в этот период представляли явную угрозу для реалистического метода. И сам Толстой отнюдь не оставался безучастным к литературным движениям своей эпохи: отход, хотя бы временный и частичный, некоторых из писателей от принципов реалистического искусства он переживал как тяжелую беду, пытался всегда предотвратить ее и неустанно критиковал «модные» увлечения натурализмом и декадентством.

Из молодых писателей, входивших в круг «знаниевцев», тяготеи больше к Горькому, чем к Толстому, Вересаев, Скиталец, Серафимович, Чириков. Толстовские оценки их произведений немногочисленны, хотя и весьма показательны. Он одобряет в их творчестве то, что было близко ему, и решительно отвергает все «чуждое»; солидаризуется с протестом против социальной несправедливости, сочувствием к людям труда, но не приемлет открыто выражаемой политической тенденции. Характерен его отзыв о Вересаеве: «Хорошо пишет, немного однообразно и с по-

¹⁸ См. справедливые критические замечания по этому поводу о X томе «Истории русской литературы: (Литература 1890–1917 гг.)». М.; Л., 1954, содержащиеся в рецензии Б.В. Михайловского. См.: *Михайловский Б.В.* [Рецензия] // Научные доклады высшей школы. Филол. науки. 1958. № 1.

литической тенденцией, не отдается художественному чувству»¹⁹. Эту чуждую ему политическую тенденцию Толстой, должно быть, увидел в повести «На повороте», которую читал в 1902 г. Тогда же Толстым был прочитан рассказ «Конец Андрея Ивановича», к которому он отнесся вполне положительно, найдя в рассказе близкое, свое: сочувственное изображение бедствий городского люда и страданий человека, который умирает, так и не удовлетворив своего стремления «подняться над этой жизнью». Издательница-марксистка М.И. Водовозова писала 22 декабря 1901 г. Вересаеву: «Мне очень приятно сообщить вам его отзыв о ваших рассказах. Лев Николаевич недавно прочел их, а также книжку Леонида Андреева (с которым все теперь так носятся). Ваши рассказы ему очень понравились. Лев Николаевич говорит, что некоторые из них напоминают ему Тургенева, что “в них столько чувства меры и красоты природы и видна искренность и глубоко чувствующая душа”»²⁰.

Нравились Толстому и вересаевские «Записки врача» и произведения о русско-японской войне. В яснополянской библиотеке сохранился экземпляр книги «На войне», изд. 1908 г., с пометами Толстого²¹. Из других источников известно, что с военными очерками Вересаева Толстой познакомился еще в 1906 г.²² Наибольшее впечатление произвел на него тогда «ужасный рассказ» «Ломайло» – «живостью описания»²³.

Среди произведений Скитальца Толстого особенно заинтересовал рассказ «Сквозь строй». Ему полюбились некоторые художественные детали (как мужики, заходя с мороза в трактир, «хлопают рукавицами»), хотя в целом рассказ показался растянутым и художественно невыдержанным. О революционных же стихотворениях Скитальца, помещенных в 1905 г. в VI сборнике товарищества «Знание», Толстой сказал: «Ужасное что-то»²⁴.

Из произведений Серафимовича внимание автора «Власти тьмы» и «Фальшивого купона» остановила повесть «Пески». Он прочитал ее в 1908 г., как только она была опубликована.

Драматическая история, рассказанная в «Песках», сюжетно близка «Власти тьмы». Как и Толстой, Серафимович рассказывает о страшной силе денег, собственности, которая попирает все

¹⁹ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 16 апреля 1907 г.

²⁰ Вересаев В.В. Соч. М., 1948. Т. 1. С. 30.

²¹ См. описание этих помет в кн.: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. М., 1958. Ч. 1. С. 123.

²² Толстая С.А. Ежедневник. Запись от 1 марта 1906 г. Рукопись (АТ).

²³ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 2 марта 1906 г.

²⁴ Там же. Запись от 8 октября 1905 г.

законы человеческой нравственности и влечет за собою одно преступление за другим. При этом Серафимович не тешит себя религиозно-нравственными иллюзиями в духе толстовского учения, не верит в возможность победить капиталистическую тьму светом нравственной истины. В «Песках» финал совершенно иной, чем во «Власти тьмы» и «Фальшивом купоне». Непримиренные, нераскаявшиеся, озлобленные, умирают владельцы мельницы, а самую мельницу засыпают пески. Так, разрабатывая толстовскую тему, Серафимович, как и Горький, вступал в спор с Толстым, как спорили с ним позднее и крестьянский писатель Подьячев, и Чириков, открыто выступавшие против теории непротивления злу насилием²⁵.

Повесть Серафимовича «Пески» произвела большое впечатление на Толстого не только своим содержанием, но и прекрасной формой – «художественностью положений». По мнению Толстого, это «настоящее художественное произведение», хотя описания природы и показались ему «искусственными». В другой раз Толстой говорил о повести Серафимовича: «Это – такая прелесть! Ничего особенного, но настоящее художественное произведение. Это мне Чехова напоминает. Такой он мне чуждый был по взглядам и такой бессодержательный, но настоящий художник»²⁶.

«Самым симпатичным» ему писателем из «молодых» был, по признанию Толстого, Куприн²⁷. В 1907 г., прочитав вслух рассказы Куприна «Ночная смена» и «Allez!», Толстой сказал: «Как это верно! Ничего лишнего (...) Из молодых писателей нет ни одного близко подходящего Куприну»²⁸.

Внимательно следя за творческим развитием Куприна, Толстой хотел видеть в его произведениях осуществление принципов высокого реализма – правду жизни, освещенную светом гуманного, демократического, нравственного отношения к ней автора. Именно эти черты привлекли Толстого к лучшим вещам Куприна; отсутствие их в таких произведениях, как повесть «Яма», вызвало «отвращение» к Куприну.

Первый рассказ Куприна, прочитанный Толстым, – «В цирке» – расположил его к молодому писателю. 22 января 1902 г. Че-

²⁵ В Архиве Толстого сохранилось относящееся к 1905 г. интересное письмо Е.Н. Чирикова на эту тему.

²⁶ Гусев Н.Н. Два года с Л.Н. Толстым. М., 1928. С. 92; Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Записи от 25 марта и 2 апреля 1908 г.

²⁷ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 17 октября 1906 г.

²⁸ Там же. Запись от 26 сентября 1907 г. См. также дневник М.С. Сухотина (Литературное наследство. Т. 69. Кн. 2).

хов извещал Куприна: «Вашу повесть “В цирке” читал Л.Н. Толстой, и она ему *очень* понравилась. Будьте добры, пошлите ему вашу книжку по адресу: Кореиз, Таврич. губ., и в заглавии подчеркните рассказы, которые вы находите лучшими, чтобы он, читая, начал с них. Или книжку пришлите мне, а уж я передам ему»²⁹. В 1903 г., когда вышла книга, Куприн немедленно последовал совету Чехова и отправил ее Толстому. В сопроводительном письме от 11 февраля 1903 г. он писал:

«Глубокоуважаемый Лев Николаевич,

В прошлом году, весной, когда вы уезжали из Крыма, С.Я. Елпатьевский представил вам меня на пароходе, а в последнее время, недавно, г. Хирьяков, возвратившись из Ясной Поляны, очень обрадовал меня, сказав, что вы и до сих пор обо мне не забыли. Это дает мне смелость послать вам книгу моих рассказов, только что вышедшую из печати. Я был бы бесконечно счастлив, если бы хоть что-нибудь в ней оказалось достойным вашего внимания.

Примите, глубокоуважаемый Лев Николаевич, мои уверения в совершенной преданности.

А. Куприн»³⁰.

Куприн не отметил рассказов, которые он считает лучшими. Толстой сразу нашел лучший – «Ночная смена». Небольшой рассказ, в котором его, очевидно, привлекли и сочувственное внимание художника к душевному миру простого человека; и глубокое знание солдатской среды, особенно проявившееся в мастерских диалогах, так близко напоминающих солдатские разговоры в военных рассказах Толстого, «Войне и мире» и в «Хаджи-Мурате» (над которым Толстой в тот период работал); и трогательная любовь солдата Меркулова к оставленной им деревенской жизни; и вся эта удивительная способность Куприна неприглядную картину жизни осветить чистым светом гуманного отношения к человеку. В других произведениях Куприна Толстому, несомненно, оказалось родственным отрицательное отношение к городу, индустрии, изображение их как злого начала, уродующего жизнь людей, выходящих прекрасными из рук природы. «Жалею, что тебе не понравился Куприн, – писал Толстой брату Сергею Николаевичу. – В нем много лишнего, но очень ярко и хороши тон и язык» (74, 102).

²⁹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1950. Т. 19. С. 229.

³⁰ Письмо хранится в АТ.

Рассказы «В цирке», «Ночная смена» и «Allez!» Толстой вспоминал впоследствии множество раз и всегда с восхищением. Когда в сентябре 1903 г. разговор зашел о Куприне, Толстой попросил найти журнал «Мир Божий» с рассказом «В цирке», начал читать и отозвался восторженно: «Как пишет!». Тогда же он попросил П.А. Сергеенко передать Куприну благодарность за книгу. «Скажите только, пожалуйста, ему от меня, чтобы он никого не слушался, ни к какой партии не примыкал, а писал по-своему». Забота о таланте Куприна не оставляла Толстого и позднее. В 1906 г., похвалив рассказы «Allez!» и «Поздний гость» («Как все у него сжато. И прекрасно»), Толстой снова попросил П.А. Сергеенко «кланяться» Куприну и передать, чтобы он «ради Бога не слушался критиков»³¹.

Следы влияния критиков-декадентов, которых опасался Толстой, он увидел скоро в одном из лучших произведений Куприна – «Поединке». Толстой нашел повесть «превосходной» – она «дает живое представление о военной жизни». Но монологи Назанского вызвали в нем отвращение, и, дочитав повесть, он охарактеризовал ее как «гадкую книгу, с талантом написанную»³². Посылая дочери Марии Львовне «Поединок», Толстой сетовал по поводу Куприна: «Какой бы был хороший писатель, если бы жил не во время повального легкомыслия, невежества и сумасшествия» (76, 43). Вспоминая, очевидно, «Поединок», Толстой говорил в 1907 г.: «У Куприна никакой идеи нет, он просто офицер»³³.

Так в творчестве даже наиболее «симпатичного» ему из молодых писателей-реалистов Толстой констатировал снижение идейности, ставшее характерным признаком литературы того кризисного времени, когда идейная неустойчивость автора либо влекла его в сторону натуралистического измельчания, отказа от литературы идей в пользу литературы фактов, либо приводила к антигуманистическим извращениям декадентства. Что касается Куприна и его «Поединка», Толстой с присущей ему зоркостью верно разглядел, что анархо-индивидуалистическим утопиям Назанского сочувствует автор, не владеющий никакой другой идеей для борьбы с социальной неустроенностью мира, в котором так тяжело живет честному человеку.

Период, когда создавался «Поединок», был временем наибольшей близости Куприна с Горьким («Поединок» вышел в свет

³¹ Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 552, 563.

³² *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки // Голос минувшего. 1923. № 1–3. С. 10, 12, 14, 15.

³³ *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки. Запись от 29 октября 1907 г.

с посвящением Горькому). Куприн провозглашал в это время свою полнейшую приверженность принципам реалистического искусства. «Я лично люблю правду, – заявлял Куприн, – голую, бьющую по головам, как говорится, и по сусалам. Потом нахожу, что писатель должен изучать жизнь, не отворачиваться ни от чего... Скверно ли пахнет, грязно ли – иди, наблюдай... Писатель ничем и никем не должен пренебрегать»³⁴. Однако в этой декларации (внешне напоминающей принцип, провозглашенный Толстым в севастопольских рассказах, о правде – герое его произведений) уже наличествует та неразборчивость в выборе предмета изображения, которая в ранних произведениях Куприна обусловила натурализм некоторых описаний, а впоследствии, в период реакции, привела к созданию натуралистической, «ненужно грязной», по выражению Толстого, повести «Яма».

В процессе чтения повести «Яма» суждения Толстого о ней становились все более и более резкими. Сначала он говорил Д.П. Маковицкому: «Отвратительно! Отношение автора не то, какое должно быть. Но люблюсь его художественным талантом: придумывает каждому лицу характерные черты»; «Грубость циническая ослабляет впечатление художественное, а не усиливает»³⁵. В августе того же года Толстой сказал о «Яме»: «Это мерзость!.. просто ужасна!»³⁶. И, наконец, в 1910 г., принявшись читать «Яму», Толстой не мог дочитать: «Так гадко! Главное, лишнее»³⁷.

Собеседники Толстого сохранили в своих дневниках и записках множество отзывов Толстого и о других произведениях Куприна. Они были различны и, может быть, не всегда справедливы. Кроме того, в них нередко отражалось настроение данного момента, и потому нельзя на каждое из этих рассуждений смотреть как на окончательное и неизменное. Во время чтения вслух рассказа «Гамбринус», например, Толстой «на третьей странице остановил чтение: рассказ показался скучным»³⁸. Рассказ «Изумруд» также не заинтересовал Толстого, хотя и был посвящен Куприным «памяти несравненного пегого рысака Холстомера». Не понравились Толстому рассказы: «Конокрады» (видимо, чересчур мрачным изображением крестьян, расправляющихся с конокрадами), «Демир-Кая», «Как я был актером» («Нехороший рас-

³⁴ Петербургская газета. 1905. № 203, от 4 августа.

³⁵ Маковицкий Д.П. Яснополяские записки. Записи от 8 и 9 мая 1909 г.

³⁶ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 303.

³⁷ Булгаков В.Ф. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. М., 1957. С. 276.

³⁸ Маковицкий Д.П. Яснополяские записки. Запись от 22 февраля 1907 г.

сказ. Андросова совсем не в его тоне»)³⁹. Одновременно Толстой отзывается как об «очень талантливых» о рассказах «Корь», «Мелюзга», «Жидовка», «Незванный гость» и др. В июне 1910 г. он говорил: «Я теперь не работаю, беру иногда его (Куприна) книгу и что его ни раскрою, все хорошо»⁴⁰.

По складу писательской индивидуальности, наиболее характерным чертам своего стиля Куприн тяготел больше к Чехову, чем к Толстому. С Чеховым, к тому же, его связывали дружеские отношения. Чехову посылал часто Куприн на просмотр рукописи своих рассказов. С Чеховым объединяло Куприна и безграничное восхищение Толстым. Выступая в 1908 г. с воспоминаниями о том, как он видел Толстого в Ялте на пароходе «Св. Николай», Куприн сказал: «...я понял в эти несколько минут, что одна из самых радостных и светлых мыслей – это жить в то время, когда живет этот удивительный человек. Что высоко и ценно чувствовать и себя также человеком. Что можно гордиться тем, что мы мыслим и чувствуем с ним на одном и том же прекрасном русском языке»⁴¹.

Как и Куприн, перед Толстым благоговел Бунин.

Известно, что Толстой не написал Бунину ни одного письма на литературные темы, не сообщил ни одного отзыва о его произведениях. Да и устных отзывов необычайно мало – всего о двух стихотворениях. По воспоминаниям Горького, Толстой восхищался стихами:

Грибы сошли, но крепко пахнет
В оврагах сыростью грибной –

из стихотворения Бунина «Не видно птиц. Покорно чахнет...» (1889). Как отметил в своих записях Д.П. Маковицкий, Толстой остался недоволен стихотворением Бунина «Разлука» (напечатано в 1909 г. в газете «Утро России»), которое, по словам Толстого, «невозможно понять»⁴². У Толстого Бунин был лишь в 1894 г., когда «от влюбленности в Толстого как художника» стал толстовцем, и, как известно из воспоминаний Бунина, при этой короткой встрече не беседовал о литературе.

Но в творческом развитии всякого большого художника личные отношения со своими предшественниками могут и не играть существенной роли. Среди писателей конца XIX–начала XX в. именно для Бунина творчество Толстого имело наибольшее зна-

³⁹ Там же. Запись от 22 марта 1909 г.

⁴⁰ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М.; Пг., 1923. Т. 2. С. 175.

⁴¹ Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 6. С. 605–606.

⁴² Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 26 декабря 1909 г.

чение. Влюбленность в Толстого-художника влекла Бунина к реализму, к познанию объективной действительности, к отражению реальных форм жизни и заставляла сопротивляться иррационализму декадентов и символистов. При этом творческое воздействие Толстого сыграло большую роль, чем даже дружеские наставления Горького и меры, принятые им для того, чтобы удержать Бунина в «Знании».

По словам самого Бунина, как только он, бывало, «услышит имя Толстого, так у него загорается душа, ему хочется писать и является вера в литературу». В другой раз Бунин говорил: «Толстому надо подражать, 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, – его величайшие достоинства. “Паршивый старичишка” все прекрасно знал и понимал... Все эти якобы примитивизмы, все эти корявые фразы – все это совершенно исключительные приемы литературного мастерства, никогда раньше до него не бывавшего. Я вчера на ночь прочел его рассказ “О(тец) Василий”. Ничего там не сказано, это набросок, ничего не написано, так что-то чуть тронуту, два-три слова, не больше, про пейзаж, два слова про мужика, два про попа, а вместе с тем это совершенно исключительное произведение искусства! За этот рассказ можно отдать всю современную литературу с Горьким, Андреевым, Арцыбашевым и др. От этого литература даже только выиграла бы. Не было бы этой пошлости, брехни, безвкусицы». Вскоре после смерти Толстого Бунин говорил: «Значение Толстого для русской литературы еще далеко не выяснено... Он заслуживает безмерно высокой оценки»⁴³.

Огромное впечатление произвели на Бунина напечатанные уже после смерти Толстого три тома его художественных произведений последних лет. Там были помещены такие шедевры реалистического искусства Толстого, как повести «Отец Сергей», «Хаджи-Мурат», рассказ «После бала», драма «Живой труп» и др. Значение этих, вышедших в 1911–1912 гг. книг Толстого для развития литературы XX в. у нас далеко не оценено. В ту пору, когда символистская проза преобладала в литературе, вышедшие после смерти Толстого три тома его повестей и драм последних лет на блестящих образцах утверждали силу и неисчерпаемые возможности реалистического искусства. Характерен отзыв Блока о напечатанном впервые в этом издании маленьком рас-

⁴³ Отзывы Бунина о Толстом собраны в ст.: *Бабореко А.К.* Бунин о Толстом // Яснополянский сборник. Год 1960-й. Тула, 1960. Цит. по этой статье.

сказе «Алеша Горшок»: «Гениальнейшее, что читал, – Толстой, “Алеша Горшок”»⁴⁴. О том, как переживал Бунин появление «Посмертных художественных произведений Л.Н. Толстого», рассказывает он сам в письмах к брату Юлию Алексеевичу. От многого Бунин был «в диком восторге». Кроме того, в воспоминаниях племянника Бунина Н.А. Пушешникова содержится интересный рассказ о том, как встретил Бунин выход в свет III тома с «Хаджи-Муратом»: «Став в раскрытых дверях, соединявших мою комнату с комнатой Веры Николаевны, он начал было читать вступление к “Хаджи-Мурату”: “Я возвращался домой полями”, но от волнения остановился, закурил папироску и опять на словах: “Сладко и вяло заснувшего там шмеля” остановился и сказал: “Как можно так писать! Это литератор! Да и вообще: после Толстого всем надо бросить писать!”».

Толстой всегда оставался для Бунина непревзойденным «литератором», мастером слова. Однако идеология и художественный метод Бунина кардинально расходятся с творческими установками Толстого. Особенно наглядно видно это различие в произведениях на сходную тему – о русской деревне.

Как и Толстой, Бунин хорошо знал помещичий и крестьянский быт пореформенной деревни. Но в отличие от Толстого Бунин предавался грусти по поводу гибели старых «дворянских гнезд» и был склонен к их идеализации («Антоновские яблоки»).

Толстого в поздний период его творчества помещичий быт интересовал лишь в той мере, в какой ему было необходимо обличить паразитизм, никчемность существования помещичьего дворянства как класса. Вырождение, оскудение правящего класса он воспринимал как справедливое и необходимое возмездие и в последних своих произведениях никогда не объединял неурядицы помещичьей жизни с тяготами бедственного положения эксплуатируемых крестьян. Барин и мужик представляли для него два полюса социального бытия. Бунин сближал эти два полюса, нарочито сглаживая, снимая социальные противоречия и выдвигая на первый план тему общей неустроенности, дикости деревенского быта, помещичьего и крестьянского. Характерно, что и в ранних своих произведениях, сочувственно изображая крестьян, которых голод гонит с насиженных мест «на край света», Бунин приглушает социальные мотивы и всячески варьирует мысль о бренности и тщете человеческой жизни вообще. В позднейших

⁴⁴ Дневник А. Блока: 1911–1913. Л., 1928. С. 37. Тем же восторгом перед Толстым проникнута статья Блока «Солнце над Россией», напечатанная в дни 80-летия Толстого (Блок А. Соч. М.; Л., 1946. С. 422).

произведениях крестьяне представлены существами грубыми, дикими, подчиняющимися велениям животных инстинктов и в моменты своей рабской покорности и во время своего разрушительного протеста. Крестьянская жизнь рисуется мрачно-серыми красками. Серым именует Бунин одного из персонажей «Деревни»; эпитет «серый» много раз повторяется в повести, становясь назойливым символом. Не приходится говорить о том, как далек этот взгляд от веры Толстого в нравственную силу и чистоту русского крестьянина. К толстовскому пониманию крестьянской психологии Бунин приближается, пожалуй, лишь в рассказе «Худая трава» – произведении, в котором, по словам самого Бунина, сказалось непосредственное влияние Толстого. Действительно, в рассказе о простой, тихой смерти Аверкия, смерти, страшной равнодушным отношением к ней окружающих, слышатся отзвуки толстовских «Трех смертей», «Власти тьмы», «Смерти Ивана Ильича».

Идеология и художественный метод натурализма наложили на творчество Бунина определенную печать. Но в языке бунинской прозы, вполне самобытной, несомненно чувствуются традиции русской классической прозы. Искусству простого и ясного художественного слова Бунин учился больше всего у Толстого. Пример Толстого предостерег его от увлечения декадентством.

Такой тонкий стилист, как Бунин, находил «хороший, колоритный язык народа средней полосы России» только у Глеба Успенского и Толстого.

Ни к одному из молодых писателей Толстой не относился с таким напряженным вниманием, как к Л.Н. Андрееву. Сборники рассказов Андреева он прочитывал от первой до последней страницы, испещряя их многочисленными пометами, подчеркиваниями, оценками. По этим пометам с замечательной наглядностью вырисовывается граница между тем, что привлекало Толстого в произведениях Андреева, и тем, что было совершенно неприемлемым.

«Андреев – большой талант, но в его рассказах надо отчеркнуть, где начинается фальшивая чепуха», – сказал Толстой Маковицкому в 1909 г., перечитывая рассказы Андреева (57, 372). Начало этой «фальшивой чепухи» Толстой нашел уже в раннем сборнике Андреева (1901). Поставив в конце рассказа «Ложь» оценку «0», он написал: «Начало ложного рода»⁴⁵. Эта помета не означает, конечно, что Толстому нравилось все, что было созда-

⁴⁵ Пометы Толстого на книгах Л. Андреева опубликованы в кн.: Библиотека Л.Н. Толстого в Ясной Поляне. Ч. 1. С. 17–23.

но до рассказа «Ложь», или что он не принимал всего, что написано после этого рассказа. Но здесь – ключ, отгадка, здесь проясняется критерий.

Рассказ «Ложь» – об убийстве возлюбленной, которая, может быть, изменяла, а главное, не хотела сказать правды – в некоторых сюжетных положениях отдаленно напоминает «Крейцерову сонату» Толстого. Большая человеческая драма заключена в нескольких страницах рассказа. Этого не мог не заметить Толстой. Но вместе с тем он никак не мог принять художественный метод раскрытия этой драмы: патетическая декламация вместо психологического обоснования, искусственная преувеличенность чувств, переходящих границы жизненной убедительности и тем самым становящихся ложью. Во всех этих чертах Толстой справедливо увидел признаки отступления от реализма, следы дурного влияния на Андреева модной в то время эстетики декадентства. В первых произведениях Андреева это влияние было незначительным, в последующих – очень сильным. И потому Толстой всегда выносил из чтения рассказов Андреева «очень определенное» впечатление: «Ранние рассказы хороши, позднейшие ниже всякой критики» (57, 150).

Сборник своих ранних рассказов, выпущенный в 1901 г. издательством «Знание», Андреев, как и Куприн, прислал Толстому с надписью: «Глубокоуважаемому Льву Николаевичу Толстому» с сопроводительным письмом от 15 декабря (1901 г.):

«Многоуважаемый Лев Николаевич!

Посылаю вам свои “Рассказы” как дань безграничного к вам уважения. Когда я их писал, я был искренен, и это дало мне смелость искать вашего внимания.

Глубоко уважающий вас

Леонид Андреев»⁴⁶.

В сборник входило десять рассказов: «Большой шлем», «Ангелочек», «Молчание», «Валя», «Рассказ о Сергее Петровиче», «На реке», «Ложь», «У окна», «Жили-были», «В темную даль». Почти все эти рассказы, как писал Толстой в ответном письме Андрееву от 30 декабря 1901 г., он прочел прежде присылки сборника и многие ему «очень понравились». «Больше всех мне понравился рассказ “Жили-были”, – продолжал далее Толстой, – но конец, плач обоих, мне кажется неестественным и ненужным. Надеюсь когда-нибудь увидаться с вами и тогда, если вам это ин-

⁴⁶ Письмо хранится в АТ.

тересно, скажу более подробно о достоинствах ваших писаний и их недостатках. В письме это слишком трудно» (73, 174). Тогда же Горький сообщал в одном из своих писем, что был у него Толстой и «очень нахваливал» Андреева⁴⁷.

Пометы, сделанные Толстым в первом сборнике рассказов Андреева, также говорят о том, что рассказы ему понравились.

«Большой шлем» оценен баллом «4». Высшим баллом – «5» – помечены рассказы: «Жили-были», «Молчание», «Валя», «На реке», «В темную даль», конец «Рассказа о Сергее Петровиче». Из других источников (воспоминаний С.Т. Семенова, А.Б. Гольденвейзера) известно, что рассказы «Жили-были», «Валя», «На реке» Толстой находил «чуть не первоклассными». Впоследствии рассказ «Жили-были» перестал его удовлетворять: «нет содержания, а одни картины»; «Рассказ о Сергее Петровиче» казался «слабым», но мнение о рассказах «Валя», «На реке», «В темную даль», «Молчание» как «прекрасных», «превосходных» осталось неизменным.

В рассказе «Молчание» повествуется о страданиях людей, мучимых тайной, которую унесла в могилу, кончив жизнь самоубийством, их дочь. Внимание Толстого, судя по его пометам, особенно остановили присутствующие в рассказе тонкие и точные психологические детали. Отчеркнут и помечен оценкой «5» следующий абзац: «Когда о. Игнатий взглянул на жену (разбитую параличом. – Л.О.), она была без чувств, и пришла в себя только через несколько часов. И когда пришла, глаза ее молчали, и нельзя было понять, помнит она, что говорил ей о. Игнатий, или нет»⁴⁸.

Психологически глубокая деталь остановила внимание Толстого и в «Рассказе о Сергее Петровиче». В последний вечер перед самоубийством произошел такой эпизод между Сергеем Петровичем и горничной (текст отчеркнут Толстым на полях, с оценкой «5»):

«– Когда вас будить? – спросила она, уходя.

Сергей Петрович остановил ее и заговорил, но не слышал ни своих вопросов, ни ее ответов. Но, когда он опять оказался один, в мозгу его осталась эта фраза: “Когда вас завтра будить?” – и звучала долго, настойчиво, пока Сергей Петрович не понял ее значения»⁴⁹.

Явно сочувственно отчеркнул Толстой в «Рассказе о Сергее Петровиче» строки, где говорится о том, как вспомнил Сер-

⁴⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 томах. М., 1954. Т. 28. С. 210.

⁴⁸ Андреев Л. Рассказы. СПб., 1901. С. 39.

⁴⁹ Там же. С. 94.

гей Петрович смерть дяди («обращенные к нему неподвижные ступни ног в белых нитяных носках») и как сама смерть «представлялась ему не иначе, как в виде неподвижных ступней ног в белых нитяных носках»⁵⁰. Толстой встретил здесь так хорошо знакомый ему и так хорошо разработанный им в своем творчестве художественный прием: посредством точной и меткой реалистической детали вскрыть сущность самого отвлеченного образа, а повторением детали усилить впечатляющее воздействие этого образа.

В рассказе «На реке» Толстой отчеркнул страницу (и на полях оценил ее высшим баллом – «5»), где изображается прелесть самоотверженного и потому радостного, сближающего с людьми, труда Алексея Степановича во время речного половодья. Но конец рассказа – пасхальный благовест, который с умилением слушают Алексей Степанович и Оля, Толстой просто зачеркнул как фальшивый и ненужный.

Психологически неверным показался Толстому конец рассказа «Жили-были» (плач умирающих Лаврентия Петровича и дьякона), весь рассказ «Ангелочек», первая половина «Рассказа о Сергее Петровиче» с ницшеанскими рассуждениями героя и рассказ «У окна». Но в целом первый сборник рассказов Андреева произвел на Толстого положительное впечатление.

Видимо, Толстого привлекло в рассказах Андреева и то, что молодой писатель избирал для изображения не шуточные, а серьезные жизненные ситуации и конфликты, катастрофические эпизоды, какие так любил изображать сам Толстой в поздний период творчества.

Вместе с тем, даже и в ранних рассказах проявился болезненный интерес Андреева к патологическим извращениям человеческой психики, к извечным несовершенствам жизни, к исключительным до нереальности ситуациям. Глубоко переживавшееся Андреевым сознание «бездонной пропасти, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым», безысходный ужас перед таинственными стихийными силами природы (недаром так любил он изображать картины неизбежной смерти, каждую минуту поджидающей человека, убийства, самоубийства, наводнения, пожара и т.п.) – усиливали пессимистические ноты в мировоззрении Андреева, искривляли полноценное видение мира, делали его односторонним и неверным.

Героями Андреева в первый период творчества были преимущественно слабые, измученные жизнью люди, которые боятся

⁵⁰ Там же. С. 92.

жизни, «отсиживаются» от нее, как Андрей Николаевич в рассказе «У окна»; впоследствии их сменяют насильники, не осознающие различия между хорошим и дурным, добром и злом. Вместе с утратой гуманистического содержания исчезает, вполне закономерно, реалистическая основа художественного метода Андреева.

Толстой тотчас уловил эту перемену, когда в 1902 г. прочитал рассказ «Бездна». По воспоминаниям А.Б. Гольденвейзера, Толстой «с отвращением» отозвался об этом произведении»⁵¹. Начиная с этого времени, Толстой постоянно критикует ложность содержания и искусственность формы в произведениях Андреева. Когда в 1904 г. Андреев прислал на просмотр рукопись рассказа «Красный смех», Толстой ответил, что «в рассказе много сильных картин и подробностей, недостатки же его в большой искусственности и неопределенности» (75, 181). Отрицательные отзывы о произведениях Андреева становятся все более частыми. Но Толстой не оставляет надежды воздействовать на Андреева и заставить его повернуть с избранного им ложного пути. В 1908 г., отвечая на письмо по совершенно частному поводу (Андреев просил разрешения посвятить Толстому «Рассказ о семи повешенных»), он обращается к Андрееву с большим письмом, в котором излагает задачи подлинного искусства. Толстой советует Андрееву не слишком увлекаться писательством, в особенности для денег, брать в руки перо только тогда, когда мысль, которую хочется выразить, неотвязчива; говорит, что не следует подражать большинству «современных писателей» в их желании «быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя»; что «просто — необходимое условие прекрасного»; что в художественном писании особенно вредна поспешность; что не нужно гнаться за вкусами «большинства читающей публики» (78, 218–219).

Все тем же стремлением — помочь Андрееву выбраться на правильный путь — было вызвано перечитывание в 1909 г., в ожидании приезда Андреева в Ясную Поляну, находившихся в яснополянской библиотеке сборников его рассказов. Очевидно, к этому времени относится часть помет в сборнике 1901 г. и еще большее число помет в сборнике 1906 г. «Мелкие рассказы».

Большая часть рассказов, помещенных в этом последнем сборнике, была оценена баллами: «0», «1», «2». Положительно Толстой отнесся лишь к пяти из двадцати трех рассказов. В конце рассказа «Защита» он поставил «5»; рассказа «Первый гонорар» — «5+»; «Христиане» — «5+»; «Город» и «Кусака» были оценены — «4».

⁵¹ Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 114.

Все три особенно понравившиеся Толстому рассказы являются как будто вариациями на темы «Воскресения». Не исключена возможность, что два из них («Первый гонорар» и «Христиане») создавались не без влияния романа Толстого («Защита» увидела свет в 1898 г., до напечатания «Воскресения»). В 1910 г., посетив Ясную Поляну, Андреев рассказывал, «как в начале своей писательской деятельности он “изучал стили” разных писателей – Чехова, Гаршина, Толстого, разбирал их сочинения и старался подделываться “под Чехова”, “под Гаршина”, “под Толстого”. Тогда же он заметил, что подделаться под Толстого ему не удавалось»⁵². Между тем все три рассказа и по тематике, и по стилю близки толстовским произведениям. Не случайно Толстой так высоко оценил их, хотя рассказ «Защита», например, – художественно довольно средняя вещь. Он питал слабость к тому, что было близко ему по духу.

Героиня рассказа «Защита» – проститутка, как и Маслова в «Воскресении», – осуждена, будучи невиновной, потому что у нее, как и у Масловой, плохой адвокат. Совпадают даже такие детали: испугавшись совершаемого убийства, Таня в рассказе Андреева побежала и «платок, как бежала, потеряла» – точно так же, как Катюша Маслова, бежавшая в темную осеннюю ночь на станцию железной дороги, чтобы увидеть Нехлюдова. Особенно понравилась Толстому в рассказе «Защита» отчеркнутая им характеристика «логики» прокурорской речи – «логики, лживее которой нет ничего на свете, когда ею меряют человеческую душу».

Сатирическое изображение судебного разбирательства в «Первом гонораре» и «Христианах» также заставляет невольно вспомнить «Воскресение». Надписями Толстого «хорошо», «очень хорошо» буквально испещрен рассказ «Христиане». Героиня рассказа, проститутка, предстает перед судом за участие в краже, отказывается принять присягу и назваться православной, потому что не считает себя христианкой. И вот судебские чиновники и священник, почитающие себя христианами, безуспешно стараются доказать ей обратное. Толстому понравилась и характеристика священника и его отношений с председателем суда («Священник беспомощно взглядывает на председателя; тот говорит: “Свидетельница, вы слушайте батюшку: он вам объяснит”»); и скрытая насмешка над речью священника («Смиренно, с кротостью, подобно богоизбраннику Иову, должны мы принимать все испытания, какие возлагает на нас Господь, памятуя, что без воли Его ни один волос не упадет с головы нашей»); и разоблачение тайных мыслей

⁵² Булгаков В.Ф. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. М., 1957. С. 201.

защитника, который, глядя на подсудимых, думает: «Хорошо они, должно быть, поют вместе дуэтом, у этой грудь, как кузнечные мехи. С тоскою поют. Где этот дом, что-то я не помню»; и авторские описания, вроде таких: «Электричество горит, и все так хорошо, а она упрямятся», и многое другое. Известно, что в октябре 1909 г. Толстой читал рассказ «Христиане» вслух, что он делал только с очень любящими ему вещами.

Однако эти реалистические, столь понравившиеся Толстому произведения Андреева были исключениями на общем фоне его творчества 900-х годов. Более того, они были для него совершенно не характерны. Вполне оригинальными были другие произведения Андреева, в которых он ставил большие социальные и философские проблемы действительности XX в., но в которых отказался от реализма. Таковы, прежде всего, его пьесы: «Жизнь человека», «Анатэма», «Царь Голод», к которым Толстой отнесся безоговорочно отрицательно. В апреле 1908 г. М.С. Сухотин рассказал Толстому содержание пьес «Царь Голод» и «Жизнь человека». Толстому «не понравилась ни та, ни другая. Про “Жизнь человека” он сказал: “Этот наивный, напускной пессимизм, что не так идет жизнь, как мне хочется... Ни новой мысли, ни художественных образов”»⁵³. Пьесу «Анатэма» Толстой начал читать в 1910 г., но, прочитав несколько страниц пролога, бросил, сказав: «Это сумасшедше, совершенно сумасшедше!.. Полная бессмыслица! Какой-то хранитель, какие-то врата... И удивительно, что публике эта непонятность нравится. Она именно этого требует и ищет в этом какого-то особенного значения»⁵⁴. В драмах Андреева Толстой увидел тот общий всему декадентскому искусству порок, который он так резко критиковал в трактате «Что такое искусство?», касаясь западноевропейской драматургии. В своих пьесах Андреев, «не заботясь о содержании, о значительности, новизне, правдивости», рассчитывает «на исполнение и к удобству, эффектам исполнения подгоняет свои произведения» (57, 152).

Известно, как отрицательно относился Толстой к пьесам Чехова. Но когда в 1910 г. в разговоре он услышал, что на сцене Московского Художественного театра они производят большее впечатление, чем «Анатэма» и другие пьесы Андреева, то сказал: «Если в противовес андреевским драмам, тогда это очень хорошо»⁵⁵. Н.Н. Гусеву в это время Толстой говорил: «Я не могу чи-

⁵³ Гусев Н.Н. Два года с Л.Н. Толстым. М., 1928. С. 142.

⁵⁴ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 13 мая 1910 г.; Булгаков В.Ф. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. М., 1957. С. 245.

⁵⁵ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 31 января 1910 г.

тать Андреева. Прочту одну страницу, и мне скучно. Я вижу, что все фальшиво»⁵⁶.

Читая рассказы Андреева этого времени («Иван Иванович», «Тьма», «Рассказ о семи повешенных»), Толстой находит в них полное отсутствие чувства меры и удивляется «славе этого человека». «Куприн, Серафимович, Арцыбашев – гораздо талантливей его»⁵⁷. Как отметил в 1909 г. в своих записках Д.П. Маковицкий, Толстой согласился вполне со статьей С.А. Андрианова «Куда идет Леонид Андреев», в которой упадок таланта Андреева прямо связывался с его отходом от реализма: «Зачем же возлюбил он философские схемы больше бесконечно разнообразной жизни и выдуманные эффекты больше потрясающих красок действительности?»⁵⁸

Вполне естественно, что из произведений Андреева, прочитанных Толстым в последние годы жизни, его, автора рассказа «Божеское и человеческое» и статьи «Не могу молчать», более других заинтересовал «Рассказ о семи повешенных».

Неудивительно и то, что Андреев посвятил свой рассказ Толстому и даже отказался, подражая Толстому, от права собственности на этот рассказ⁵⁹.

«Рассказ о семи повешенных» увидел свет 6 мая 1908 г. в альманахе «Шиповник». 22 мая 1908 г. Толстой уже прочитал рассказ и очень отрицательно отозвался о нем: «Отвратительно! Фальшь на каждом шагу! Пишет о таком предмете, как смерть, повешение, и так фальшиво! Отвратительно! Я потрудились, с левой стороны отметил то, в чем есть признак таланта, а с правой, что отвратительно... Ему надо бы начать писать, как молодому, начинающему писателю, с самыми строгими к себе требованиями (...) и тогда из него могло бы выйти что-нибудь, – у него есть кое-что»⁶⁰. Позднее, в 1909 г., Толстой перечитывал «Рассказ о семи повешенных» и снова осудил «небрежность языка» и «психологически неверные» описания⁶¹. Верными представлялись Толстому лишь некоторые подробности казни Цыганка.

Задумывая в 1905 г. свой рассказ, Андреев собирался написать в нем о «террористах-семидесятниках». Создавая рассказ в

⁵⁶ Гусев Н.Н. Указ. соч. С. 150.

⁵⁷ Там же. С. 108–109.

⁵⁸ Андрианов С.А. Куда идет Леонид Андреев // Жизнь для всех. 1909. № 12. С. 131.

⁵⁹ Соответствующее заявление Андреева было напечатано в «Биржевых ведомостях», 1908, № 10678, от 28 августа, в день 80-летия Толстого.

⁶⁰ Гусев Н.Н. Указ. соч. С. 164.

⁶¹ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 1 января 1909 г.

1908 г., он хотел выразить протест против смертных казней, ставших в России после подавления революции массовым явлением. В написанном рассказе не оказалось исторически-конкретных черт ни той, ни другой эпохи, кроме, может быть, упоминания в первой главе о граммофонах. С большой силой раскрыта здесь психология разных по характерам людей во время ожидания казни и затем во время свершения самой казни. Но в искусстве человеческое переживание, взятое вне связи с жизнью, окружающей средой, эпохой, не только понижается в своем значении, но и предстает совершенно искаженным. Закон психологического раскрытия характера путем «сопряжения» единичного и общего, личного и общественного, так глубоко разработанный Толстым, остался чужд Андрееву. Протест против казней не стал главным мотивом в «Рассказе о семи повешенных» и на первый план выдвинулся показ психологии человеческих страданий.

Отрицательный отзыв Толстого о рассказе Андреева, несправедливый, быть может, в своей резкости, приобретает особую выразительность в сопоставлении с восторженными оценками напечатанных тогда же очерков Короленко «Бытовое явление», читая которые Толстой, по его словам, «не мог удержать – не слезы, а рыдания». В дневнике 26 марта 1910 г. Толстой записал: «Вечером читали статью Короленко. Прекрасно. Я не мог не разрыдаться. Написал письмо Короленко» (58, 29). «Никакие думские речи, никакие трактаты, никакие драмы, романы не произведут одной тысячной того благотворного действия, какое должна произвести эта статья», – писал Толстой автору «Бытового явления» (81, 187).

В 1910 г. Андреев приехал в Ясную Поляну. В своих воспоминаниях, напечатанных в 1911 г., Андреев восторженно писал о встрече с Толстым: «Вдруг погасли сомнения, и легким почувствовалось бремя жизни, оттягивающее плечи; и то, что казалось в жизни неразрешимым, запутанным и страшным – стало просто, легко и разрешимо»⁶². Это признание рисует, вероятно, вполне правдиво психологическое состояние, владевшее Андреевым после встречи с Толстым, которая, однако, как и следовало ожидать, не могла изменить направления последующего творчества Андреева. Толстой и Андреев были теперь вполне чужды друг другу. И не оттого, что Андреев был молод, а Толстой стар. Когда, например, речь зашла о кинематографе, Толстой блестяще

⁶² Андреев Л.Н. За полгода до смерти // Андреев Л. Полн. собр. соч. СПб., 1913. Т. 6. С. 303.

доказал свою «молодость», он не только не отговаривал Андрея писать для кино, но сам заявил: «Непременно буду писать для кинематографа!»

Разделяло их другое – отношение к жизни и к искусству.

4

Непоколебимое убеждение в том, что нужное и полезное людям искусство должно отличаться значительностью и новизной содержания, простотой и доступностью художественной формы, искренним отношением автора к предмету изображения (это последнее требование в эстетике Толстого означало искреннюю приверженность к «добру» и столь же искреннее отвращение от «зла», социального и нравственного), – все это сделало Толстого непримиримым, страстным противником «искусства для искусства» и решительно всех декадентских, антиреалистических течений.

В 1901 г. в предисловии к роману немецкого писателя В. Поленца «Крестьянин» Толстой писал: «На моей памяти, за 50 лет, совершилось это поразительное понижение вкуса и здравого смысла читающей публики. Проследить можно это понижение по всем отраслям литературы, но укажу только на некоторые, более заметные и мне знакомые примеры. В русской поэзии, например, после Пушкина, Лермонтова (Тютчев обыкновенно забывается) поэтическая слава переходит сначала к весьма сомнительным поэтам Майкову, Полонскому, Фету, потом к совершенно лишенному поэтического дара Некрасову, потом к искусственному и прозаическому стихотворцу Алексею Толстому, потом к однообразному и слабому Надсону, потом к совершенно бездарному Апухтину, а потом уже все мешается, и являются стихотворцы, им же имя легион, которые даже не знают, что такое поэзия и что значит то, что они пишут, и зачем они пишут» (34, 274–275). В первоначальном тексте этого рассуждения Толстой называл «стихотворцев», имя которым «легион»: «Брюсовы, Бальмонты, Величко».

Если из этой характеристики развития русской поэзии второй половины XIX в. исключить несправедливость и полемическую субъективность некоторых оценок, в частности, отзывов о Некрасове и Фете (кстати сказать, полностью далеко не выражающих отношения Толстого к их поэзии), общая картина, нарисованная Толстым, передает действительный упадок дворянской поэзии в творчестве представителей «чистого искусства».

Многие лирические стихотворения Фета Толстой любил с ранней молодости и часто вспоминал в глубокой старости. Однако в последних произведениях Фета («Алмаз», «Говорили в древнем Риме...» и др.) он не нашел «ни поэзии, ни смысла»⁶³. Кроме того, предъявив к поэзии Фета требования, удовлетворение которых он считал теперь обязательным, Толстой пришел к выводу, что поэзия Фета не удовлетворяет этим требованиям. В дневнике 1896 г. он записал: «...переглядывал романы, повести и стихи Фета. Вспомнил нашу в Я(сной) П(оляне) неумолкаемую в 4 фортеп(ьяно) музыку, и так ясно стало, что все это: и романы, и стихи, и музыка – не искусство, как нечто важное и нужное людям вообще, а баловство грабителей, паразитов, ничего не имеющих общего с жизнью: романы, повести о том, как пакостно влюбляются, стихи о том же или о том, как томятся от скуки. О том же и музыка. А жизнь, вся жизнь кипит своими вопроса(ми) о пище, размещении, труде, о вере, об отношении людей» (53, 101).

В суждениях и отзывах Толстого 90-х и 900-х годов непрерывно чередуются искреннее восхищение лучшими из лирических стихотворений Фета и строгое осуждение Фета за социальную индифферентность его поэзии и за ее непонятность, ненужность простому народу. Но Фета Толстой считал все-таки поэтом истинным, т.е. владеющим поэтическим даром, как и другого поэта конца XIX в. (выступившего значительно позднее Фета, в 80-е годы) – К.М. Фофанова. Из письма Фофанова к Толстому от 2 сентября 1902 г. видно, что тот, в свою очередь, был всегдашним восторженным почитателем Толстого:

«Глубокоуважаемый Лев Николаевич!

Позвольте от всего любящего сердца пожелать вам еще много счастливых и прекрасных дней. С детства я уже привык любить и уважать вас, незабвенный спутник моего ума и души. Если вы читали или знаете меня понаслышке, то прошу вас не огорчиться моим приветствием, словом несчастного поэта, который желал бы хотя бы одного слова вашего в ответ на эти строки.

Любящий всей душою

Ваш К. Фофанов»⁶⁴.

Толстой ответил 11 сентября, что он читал стихи Фофанова: «...и хотя, как вы, вероятно, знаете, не имею особенного пристра-

⁶³ Дневник В.Ф. Лазурского // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 444.

⁶⁴ Письмо хранится в АТ.

ствия к стихам, думаю, что могу различать стихи естественные, вытекающие из особенного поэтического дарования, и стихи, нарочно сочиняемые, и считаю ваши стихи принадлежащими к первому разряду» (73, 290–291).

Как отметил в своих записках Д.П. Маковицкий, Толстой и позднее положительно отзывался о Фофанове: «Фофанов не лишен таланта; Фофанов – поэт»⁶⁵. Тогда же Толстой читал с восхищением стихотворение Фофанова «Стансы». «Л.Н. прочел это стихотворение волнуясь и с большим чувством; голос его дрожал. Отложив газету, он еще раз повторил: “Печально вспомнить дни страдания. Еще печальней дни любви... Мне даже скучно вдохновенье”». О Фофанове сказал: «Лучше поэта нынче нет... Бальмонт – дрянь, декадент»⁶⁶.

Судя по впечатлению, произведенному на Толстого «Стансами», ему нравился в камерной поэзии небольшого поэта, каким был Фофанов, этот углубленный интерес к самопознанию душевной жизни. Кроме того, Фофанов не принадлежал к воинствующим защитникам «чистого искусства», в противовес искусству гражданскому; свой творческий путь он начинал с гражданских стихов (впрочем, подражательных).

Те же из поэтов старшего поколения, которые «чистое искусство» выдвигали как последовательную эстетическую программу, по своим политическим и социальным взглядам в конце XIX в. оказались в лагере реакции. С ними у Толстого возникли серьезные конфликты. Больше всего это касается Я.П. Полонского.

Полонского связывало с Толстым долголетнее (с 1855 г.) знакомство, поддерживающееся в последующие годы не частой, но вполне дружеской перепиской. Однако уже в 1881 г. Толстого поразил консерватизм Полонского. Встретившись с ним у Тургенева в Спасском, Толстой записал в дневнике: «Милый Полонский, спокойно занятый живописью и писаньем, неосуждающий и – бедный – спокойный» (49, 51).

В 90-е годы различие во взглядах открылось открыто враждебным отношением Полонского к Толстому. В 1895 г. он напечатал против Толстого статью и в 1896 г. выпустил ее в виде отдельной брошюры (ныне, конечно, всеми забытой) «Заметки по поводу одного заграничного издания и новых идей графа Л.Н. Толстого». Касаясь более всего трактата «Царство Божие внутри вас», Полонский обрушился с резкими нападками на Толстого за его призывы не повиноваться властям, разрушить цер-

⁶⁵ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 24 февраля 1907 г.

⁶⁶ Там же. Запись от 16 апреля 1907 г.

ковь, государство, уничтожить суды, тюрьмы и наказания, а также и за то, что осуществление своих надежд на «царство Божие» Толстой, к сожалению, ждет «вовсе не в будущем, а сейчас. Он жаждет переворота, т.е. посадки всего человечества корнями вверх, с великим нетерпением и вместо христианской любви бессознательно поселяет вражду, внушает ненависть, распалает жажду резни или кровавых междоусобий», – писал Полонский⁶⁷, правильно уловив разрушительный смысл деятельности Толстого – обличителя существующего строя.

С нападками, не менее резкими, выступил Полонский в 1898 г. против трактата «Что такое искусство?». Защищая от «нападок» Толстого классические создания Данте, Рафаэля, Шекспира, Бетховена, он, в сущности, спорил больше всего с той критикой «господского» искусства, которая содержалась в трактате «Что такое искусство?». Те же идеи Полонский изложил в двух пространных и довольно резких письмах к Толстому⁶⁸. Толстой ответил любезным письмом, как и в 1891 г., когда он откликнулся на присылку Полонским сборника его стихотворений «Вечерний звон», хотя из всего сборника ему понравилось лишь одно стихотворение – «Детство».

Спор между Толстым и поэтами «чистого искусства» в 90-е годы был спором непримиримо враждебных идеологических концепций и художественных методов.

Еще более это относится к декадентству, которое Толстой неустанно критиковал и в своих произведениях, и в письмах, и в устных беседах с разными лицами.

«Вы спрашиваете меня о том, упадок ли декадентство, или, напротив, движение вперед? – писал Толстой в 1908 г. ученику Суворовского кадетского корпуса Михаилу Лоскутову. – Коротко ответить: разумеется, упадок, и тем особенно печальный, что упадок искусства есть признак упадка всей цивилизации... Причина, почему декадентство есть несомненный упадок цивилизации, состоит в том, что цель искусства есть объединение людей в одном и том же чувстве. Это условие отсутствует в декадентстве. Их поэзия, их искусство нравятся только их маленькому кружку точно таких же ненормальных людей, каковы они сами. Истинное же искусство захватывает самые широкие области, захватывает сущность души человека. И таково всегда было высокое и настоящее искусство» (78, 67).

⁶⁷ Полонский Я.П. Заметки по поводу одного заграничного издания и новых идей графа Л.Н. Толстого. СПб., 1896. С. 89–90.

⁶⁸ Летописи Гос. литературного музея. М., 1948. Кн. 12. С. 220–222.

Это неизменно отрицательное отношение Толстого к декадентским течениям в искусстве широко известно и достаточно хорошо освещено в работах советских литературоведов⁶⁹. До сих пор, однако, не анализировалась интересная эволюция во взглядах Толстого на характер распространения декадентства в русском искусстве.

Теоретическая программа декадентства, содержащаяся в книге Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», стала известна Толстому раньше, чем названная книга увидела свет. Н.Н. Страхов, который слышал доклад Мережковского на ту же тему, прочитанный 26 октября 1892 г. в Русском литературном обществе, в письме к Толстому рассказал об этом докладе. Толстой сразу и безошибочно уловил сущность позиции Мережковского: «Ведь это опять искусство для искусства. Опять узкие носки и панталоны после широких, но с оттенком нового времени. Нынешние декаденты, Baudelaire, говорят, что для поэзии нужны крайности добра и крайности зла. Что без этого нет поэзии. Что стремление к одному добру уничтожает контрасты и потому поэзию. Напрасно они так беспокоятся. Зло так сильно – это весь фон – что оно всегда тут для контраста. Если же признавать его, то оно все затянет, будет одно зло, и не будет контраста. Даже и зла не будет – будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру» (52, 76). В письме к С.А. Толстой о докладе Мережковского Толстой заметил: «Признаки совершенного распада нравственности людей *fin de siècle*⁷⁰ и у нас» (84, 166).

Скоро те же «признаки» увидел Толстой и в литературных журналах, в частности, в «Северном вестнике», издательница которого Л.Я. Гуревич, относясь к Толстому с большим почтением и стремясь привлечь его к сотрудничеству (немалую роль играли при этом также и деловые соображения о популярности журнала), аккуратно присылала в Ясную Поляну номера «Северного вестника». В первой половине 90-х годов художественный отдел журнала представлял смесь произведений декадентских и реалистических, хотя А.Л. Вольнский, руководивший критическим отделом, занимал воинствующую позицию по отношению к материалистическим тенденциям в философии и эстетике и к реализму в искусстве. Следя за художественной прозой журнала, Тол-

⁶⁹ Наиболее полно – в ст.: *Ломунов К.Н.* Толстой в борьбе против декадентского искусства // Лев Николаевич Толстой: Сб. статей и материалов. М., 1951.

⁷⁰ конца века (*фр.*).

стой всегда болезненно реагировал на помещенные в нем декадентские вещи. В одном из писем к Л.Я. Гуревич, относящемся к ноябрю 1894 г., он похвалил ноябрьский номер журнала за напечатанный там «прекрасный» рассказ С.Т. Семенова «В день итогов», но нашел «невозможной, неряшливой бессмыслицей» роман Ф. Сологуба «Тяжелые сны» и рассказ Н.П. Вагнера «Сон художника Папильона» (68, 250).

В 1894 г. Толстому казалось, что «болезненное движение» декадентства в русской литературе «не прививается»⁷¹. В 1896 г. ему уже стало ясно, что «сумасшествие» декадентства – закономерный итог в развитии того искусства, которое ставило своей целью служение господствующим классам. А.С. Суворин рассказывает в дневнике, что когда однажды в 1896 г. разговор зашел о декадентах, Толстой сказал по поводу «интеллигентного общества»: «Это паразитная вошь на народном теле, а ее еще утешают литературой»⁷². Конечно, не случайно прекратилась в 1897 г. переписка Толстого с Л.Я. Гуревич. Причину раскрыла она сама в единственном после 1897 г. письме (оставшемся без ответа) от 15 июля 1902 г.: «Мне передавал раз достойный доверия человек, что вы за последние годы причисляли меня к ненавистным вам “декадентам”»⁷³.

Также отнюдь не случайно принялся Толстой в 1897 г., оставив все свои другие работы, в том числе так волновавший его роман «Воскресение», за трактат «Что такое искусство?», с твердым намерением довести его до печати. Страстная натура борца требовала от него активного вмешательства в ход литературного развития. Нужно было обличить крайнюю степень падения «господского» искусства и предостеречь от такого падения, от увлечения декадентством представителей демократической культуры. Когда, уже после опубликования трактата «Что такое искусство?», Толстой услышал мнение: «И зачем Лев Николаевич упоминает о декадентах? Что с ними возиться? Они уже погребены», – он решительно возразил: «...напрасно так мало обращают внимания на декадентов, это болезнь времени, и она заслуживает серьезного отношения»⁷⁴.

Своим трактатом Толстой высказал то, что волновало всех передовых деятелей искусства его времени. Восторженно при-

⁷¹ Дневник В.Ф. Лазурского // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 451.

⁷² Дневник А.С. Суворина. М.; Пг., 1923. С. 80.

⁷³ Письмо хранится в АТ.

⁷⁴ Дневник В.Ф. Лазурского // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 496.

ветствовали опубликование трактата И.Е. Репин, В.В. Стасов, И.И. Левитан и др. Стасов назвал статью Толстого «настоящим открытием Америки по части художества»⁷⁵, хотя и не был согласен с религиозно-нравственными требованиями, предъявленными Толстым к искусству.

Неудивительно, что статья Толстого была встречена враждебно жрецами «новейшего» искусства (в особенности западноевропейскими). За одним, впрочем, исключением. Молодой поэт В.Я. Брюсов, прочитав первые пять глав трактата в кн. 5 «Вопросов философии и психологии», обратился к Толстому 20 января 1898 г. с письмом, в котором не только соглашался с мыслями Толстого, но и претендовал на роль первооткрывателя изложенных в трактате взглядов. Вот это письмо:

«Граф Лев Николаевич!

Только на днях я мог ознакомиться с вашей статьей об искусстве, так как все Рождество я пролежал больным в постели. Меня не удивило, что вы не упомянули моего имени в длинном списке ваших предшественников, потому что несомненно вы и не знали моих воззрений на искусство. Между тем именно я должен был занять в этом списке первое место, потому что мои взгляды почти буквально совпадают с вашими. Я изложил эти свои взгляды – еще не продумав их окончательно – в предисловии к первому изданию моей книжки “*Chef d’Oeuvres*”, появившейся в 1895 г. Прилагаю здесь это предисловие. Вы увидите, что я стоял на той дороге, которая должна была меня привести к тем же выводам, к каким пришли и вы.

Мне не хотелось бы, чтобы этот факт оставался неизвестен читателям вашей статьи. А вы, конечно, не захотите взять у меня, подобно богатому в притче Иоанна, мою “агницу единую”. Вам легко поправить свою невольную ошибку, сделавши примечание ко второй половине статьи или к ее отдельному изданию, или, наконец, особым письмом в газетах.

Искренне уважающий вас

Валерий Брюсов

P.S. Я никогда не позволил бы себе обращаться к вам письменно, но болезнь моя, вероятно, еще несколько недель не допустит меня выходиться»⁷⁶.

⁷⁵ Письмо В.В. Стасова к Толстому от 18 января 1898 г. // Искусство. 1953. № 5. С. 71.

⁷⁶ Письмо хранится в АТ.

Письмо осталось без ответа. Прочитав присланное Брюсовым предисловие к сборнику «*Chef d'Oeuvres*», Толстой должен был несомненно убедиться, что никакого сходства между его взглядами и взглядами молодого поэта, изложенными на полутора страничках предисловия, нет.

«Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душой художника и вызывается примирением в ней таких идей, которые обыкновенно чужды друг другу. Сущность в произведении искусства – это личность художника; краски, звуки, слова – материал; сюжет и “идея” (т.е. обусловленное единство) – форма...», – писал Брюсов. Этот тезис, соответствуя общим принципам субъективистской эстетики молодого Брюсова, отрицает ценность и возможность отражения в искусстве объективного мира, утверждает задачи замкнутого в себе и удовлетворяющего собою «самовыражения», «самопостижения». Толстой, напротив, утверждал искусство как средство общения с другими людьми, со всем миром. «Искусство есть одно из средств общения людей между собой. Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление (...) Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство (...) Вот на этой-то способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства (...) *Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали это чувство, – в этом состоит деятельность искусства*» (30, 63–65).

С точки зрения Брюсова, в искусстве содержание, идеи имеют второстепенное значение. «Эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма», – писал Брюсов в своем предисловии, видя в этом «освобождении субъективизма» исторически прогрессивные признаки развития литературы.

Для Толстого именно субъективизм декадентства явился несомненным признаком общего упадка искусства. С возмущением говорил он о том, как необыкновенно сузился круг людей, способных воспринимать новейшее искусство, и с ядовитой иронией предсказывал, что если развитие пойдет дальше таким образом, искусство станет непонятно никому, кроме самих творцов. По

убеждению Толстого, «душа художника», заинтересованный, «искренний» взгляд на вещи, которые всегда присутствуют в подлинных произведениях искусства, не только не исключают, но предполагают общезначимость, высокую содержательность, а также простоту и доступность художественной формы.

Это понимание тесной связи и взаимопроникновения субъективного и объективного, лирического и эпического, личного и общественного было чуждо в 90-е годы Брюсову. И все-таки его солидарность с Толстым, хотя и обусловленная специфическими причинами, предвещала возможность того перелома, который произошел в творчестве и эстетических взглядах Брюсова позднее, в период первой русской революции.

С другой стороны, письмо молодого поэта, видимо, остановило внимание Толстого. Любопытно, что в окончательном тексте трактата он опустил находившуюся в черновиках резкую критику стихов Брюсова: «Один в Москве написал целый том совершенной бессмыслицы (там есть, например, стихотворение из одного стиха: “Ах, закрой свои бледные ноги”), и так осталось неизвестно, мистифицирует ли он ту публику, которая браня и смеясь (некоторые и защищают), но все-таки покупает и читает, или он сам душевнобольной» (30, 321).

В декабре 1901 г., беседуя с К.И. Арабажиным, бывшим издателем «Северного курьера», Толстой с интересом расспрашивал о Брюсове и Бальмонте⁷⁷.

Мнение о Брюсове как «декаденте, упадочнике, духовном дегенерате» оставалось, однако, неизменным. В 1905 г., прочитав в журнале «Вопросы жизни» стихи Брюсова, Белого, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба и др., Толстой сказал: «Все это декадентство – полное сумасшествие»⁷⁸. В том же 1905 г. поэт-рабочий Ф.Е. Поступаев прочитал Толстому несколько стихотворений из позднейшего сборника Брюсова – «Urbi et orbi». «Я предложил прослушать, что я помнил из Брюсова, – вспоминает Поступаев. – Лев Николаевич согласился, и я прочел: “Я жить устал среди людей и в днях” (“L’ennui de vivre”)... Стихи о женщинах я умышленно выпустил, а о думах и книгах постарался оттенить и подчеркнуть в них все красивейшие образы: о стоцветных стеклах окон-книг, через которые видны мир, просторы и сиянья; о голубях, несущих весть в плывущий ковчег, и т.п. Я читал и наблюдал, как задумчиво-серьезное внимание великого старика

⁷⁷ Арабажин К.И. Моя встреча с Л.Н. Толстым // Искорки. 1910, ноябрь. № 45.

⁷⁸ Маковицкий Д.П. Яснополянские записки. Запись от 27 июля 1905 г. Цит. в указ. статье К.Н. Ломунова. С. XXI.

начинает цвести юношеской улыбкой радости чуткого художника. Глаза Льва Николаевича лучились и искрились духовным удовольствием, чувствовалось без его признания, что стихотворение ему нравится. И когда я кончил, он попросил еще прочесть, если есть что в памяти из того же Брюсова.

Я читаю “Каменщика”.

Лицо Льва Николаевича начинает меркнуть и, когда я закончил, он сказал:

– Первое, глубокое по мысли и настроению, можно уверенно считать поэтическим, а второе – надуманное, и думаю, что прозой гораздо лучше можно выразить ту мысль каменщика, которая выражена стихами»⁷⁹.

Основываясь, вероятно, на этих же впечатлениях (книг Брюсова нет в яснополянской библиотеке), Толстой говорил в 1906 г., что некоторые стихи Брюсова «недурны»⁸⁰. Поступаеву же в 1905 г. Толстой дал многозначительный совет: «Всматриваться поглубже не в Брюсовых, а в живой быт трудовой среды»⁸¹.

Еще более резкими, чем о Брюсове, были суждения Толстого о К.Д. Бальмонте. В 1896 г. Бальмонт прислал Толстому книгу своих стихов «В безбрежности» с почтительной надписью «Великому учителю...», а в 1901 г. состоялось личное знакомство. Сам Бальмонт вспоминал об этой встрече: «Великий старик добрым, незабываемо-ласковым голосом говорил, подтрунивая: “А вы все декадентские стихи пишете? Нехорошо, нехорошо!” И попросил меня что-нибудь прочесть. Я ему прочел “Аромат Солнца”, а он, тихонько покачиваясь на кресле, беззвучно посмеивался и приговаривал: “Ах, какой вздор! Аромат Солнца...” Потом Толстой попросил прочесть “еще что-нибудь”». Бальмонт прочел «Я в стране, что вечно в белое одета». «Лев Толстой притворился, что и это стихотворение ему совершенно не нравится»⁸². Здесь все верно, кроме того, что Толстой «притворился». По воспоминаниям врача К.В. Волкова, Толстой по уходе Бальмонта «не мало издевался над ним и над современными декадентами и модернистами вообще. Особенно возмущало Льва Николаевича выражение “пьяные ландыши”»⁸³.

⁷⁹ *Поступаев Ф.Е.* У Л.Н. Толстого // Лев Николаевич Толстой. Юбилейный сборник. М.; Л., 1928. С. 240.

⁸⁰ *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки. Запись от 1 июня 1906 г. (30, XXII).

⁸¹ *Поступаев Ф.Е.* У Л.Н. Толстого. С. 240.

⁸² *Бальмонт К.Д.* О книгах для детей // Весы. 1908. № 3. С. 82.

⁸³ *Волков К.В.* Наброски к воспоминаниям о Л.Н. Толстом // Толстой. Памятники творчества и жизни. М., 1920. Вып. 2. С. 90.

В декабре 1901 г. Бальмонт отправил Толстому новый сборник своих стихов «Горящие здания» с дарственной надписью: «Величайшему гению, какой теперь есть на земле» и посвященными Толстому стихами⁸⁴. В сопроводительном письме Бальмонт писал: «У меня нашлись только две мои книги “Горящие здания” и “Чистилище св. Патрика” Кальдерона... (перевод). Что касается “Горящих зданий”, я позволил себе отметить те стихи, которые, может быть, могут сколько-нибудь вас интересовать. Я думаю, однако, что, если у вас будет желание прочесть всю книгу (считаю это невероятным), вы вынесете неблагоприятное впечатление. Эта книга – сплошной крик души разорванной и, если хотите, убогой, уродливой. Но я не откажусь ни от одной ее страницы и – пока – люблю уродство не меньше, чем гармонию.

Может быть, незабвенное впечатление от встречи с вами перебросит решительно от пропастей к высотам душу, которая блуждает. Вы не знаете, сколько вы мне дали, вы, богатый, как солнце. Я мог бы быть выброшенным на необитаемый остров – и целый год думать только о вас.

Но горы, но море, но небо, но звезды, – ведь они сильнее вас?»⁸⁵.

Письмо осталось без ответа, мнение о стихах Бальмонта – не изменилось.

Распространение модернистских течений в русской литературе вызывало у Толстого большую тревогу. «Декадентство теперь во всем: в философии, литературе, живописи, музыке», – говорил он в 1905 г.⁸⁶ Н.Н. Гусев рассказывает, что когда однажды он в присутствии Толстого стал читать декадентские стихи и громко смеялся, Толстой оставался мрачен⁸⁷.

К 1904 г. относится личная встреча Толстого с Д.С. Мережковским и З.Н. Гиллиус. Встрече предшествовало знакомство Толстого, помимо упомянутого выше доклада «О причинах упадка...», с речью Мережковского, произнесенной им в Александринском театре в Петербурге перед представлением трагедии Еврипида «Ипполит» (речь была напечатана в «Новом времени», 1902, от 15 октября). Говоря о двояком значении слова «любовь», языческом и христианском, Мережковский в своей речи подчер-

⁸⁴ Опубликовано в кн.: Библиотека Л.Н. Толстого в Ясной Поляне. Ч. 1. С. 37–38.

⁸⁵ Письмо хранится в АТ.

⁸⁶ *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки. Запись от 24 сентября 1905 г.

⁸⁷ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 2. С. 346.

кивал, что с древних времен и до Толстого и Достоевского идет все та же борьба между признанием плотской и духовной любви. Приведя далее слова Позднышева из «Крейцеровой сонаты», Мережковский сказал: «Наши новые Ипполиты только несколько грубее и циничнее выражаются, чем древние; но сущность та же. И пока они бунтуют против злой похоти и рассуждают о прекращении рода человеческого и о том, как бы обойтись миру без женщин, – Афродита, “которой преодолеть нельзя”, торжествует точно так же, как во времена Федры и Медеи, в убивающей себя Анне Карениной, в рождающей Кити». Утверждая, что «оба начала (рождающей, но жестокой Афродиты и милосердной, но бесплодной Артемиды) одинаково божественны», Мережковский делал вывод, что «предчувствие последнего соединения этих двух начал дано в христианстве».

Толстой, прочитав речь Мережковского, точно разгадал смысл «христианских» идей Мережковского: «...я понял его христианство. Кому хочется христианство с патриотизмом (Побед(оносцев), славянофилы), кому с войной, кому с богатством, кому с женской похотью, и каждый по своим требованиям подстраивает себе свое христианство» (54, 148).

Еще до встречи с Толстым Мережковский несколько раз публично выступал против Толстого: в книге «Л. Толстой и Достоевский», в докладе «Об отношении Л.Н. Толстого к христианству», произнесенном накануне отлучения Толстого от Церкви.

Все это не помешало З.Н. Гиппиус обратиться к Толстому 18 февраля 1904 г. с приторно льстивым письмом:

«Лев Николаевич.

Мы любим вас давно, и всю жизнь нас тянет к вам, но мы не осмеливались ехать к вам, зная, сколько чуждого народа отягощает вас свиданиями... Д.С. Мережковский (мой муж) чувствует теперь особенную внутреннюю потребность видеть вас; он говорит, что в последнее время до конца понял, как любит вас, и как вы нам, в самом главном, близки. И ему хочется и нужно сказать вам об этом»⁸⁸.

Толстой ответил холодным, но любезным письмом, приглашая З.Н. Гиппиус и ее мужа приехать в Ясную Поляну. Личное знакомство (Мережковские пробыли в Ясной Поляне 11 и 12 мая 1904 г.) не только не сблизило Толстого с ними, но еще больше показало пропасть, разделявшую их. «Сейчас уехали от нас Ме-

⁸⁸ Письмо хранится в АТ.

режковские, – писал Толстой дочери Марии Львовне. – Этих хочу любить и не могу» (75, 104).

Резко критическое отношение Толстого к философии и эстетике декадентства с годами возрастало тем более, что он видел, как гибли, поддавшись влиянию декадентства, незаурядные литературные таланты. Гибли, потому что усваивали самое низменное мировоззрение, безнравственное, антидемократическое, и заражались непременно высоким мнением о значении своего творчества, освобождавшим их от взыскательного отношения к результатам своего труда. Так случилось, по мнению Толстого, с М.П. Арцыбашевым. Некоторые рассказы Арцыбашева («Кровь», «Подпрапорщик Гололобов», «Смех», «Бунт») нравились Толстому. «Я всегда рад найти хорошее у молодых писателей, так и у Арцыбашева», – говорил он Д.П. Маковицкому⁸⁹. Но, прочитав роман Арцыбашева «Санин», Толстой «ужаснулся не столько гадости, сколько глупости, невежеству и самоуверенности» автора (78, 58). В разговоре о романе Арцыбашева Толстой сказал: «Ничего тут нового нет. Человек спускается до уровня животного – это талантливо описано. Нет никакой духовной жизни»⁹⁰.

Широкое распространение декадентской литературы в период реакции, после поражения революции 1905–1907 гг., наводило на Толстого ужас. Во всех его отзывах постоянно, как рефрен, повторяются эти слова: «ужас», «дом сумасшедших». В 1908 г., прочитав в газете «Русь» стихотворения Ф. Сологуба: «Расстегни свои застёжки...», «Для тебя, веселой гостью...» и др., он сказал: «Это удивительное, ужаснейшее!»⁹¹. В 1909 г. в газете «Утро России» ему попался на глаза рассказ того же Ф. Сологуба «Красногубая гостья». «Ужас, ужас, ужас!» – сказал он, прочитав рассказ. В 1908 г., читая вслух стихи Бальмонта, Толстой «ужасался нелепости» их⁹². Первый номер журнала «Русская мысль» 1909 г. был целиком заполнен произведениями символистов. Там были напечатаны стихи «семи поэтов»: А. Блока «Друзья», В. Брюсова «Отречение», А. Белого «Сумерки», З. Гиппиус «Петухи», Д. Мережковского «Ужель мою святыню...», С. Соловьева «Иоанн Креститель» и Ф. Сологуба «Ты царь. Решеткой золотою...», а также рассказы Ропшина (Б. Савинкова) «Конь бледный» и Ф. Сологуба «Белая березка». «Без преувеличения: дом сумас-

⁸⁹ Маковицкий Д.П. Яснополяские записки. Запись от 4 февраля 1909 г.

⁹⁰ Там же. Запись от 9 марта 1909 г.

⁹¹ Там же. Запись от 28 марта 1908 г.

⁹² Толстая С.А. Ежедневник (АТ).

шедших, а я дорожу мнением этих читателей и писателей. Стыдно, Л(ев) Н(иколаевич)», – записал Толстой в дневнике (57, 154).

В январе 1910 г. Толстой читал сборник стихотворений И. Северянина «Интуитивные краски», присланные автором. Он «мно-го смеялся», особенно над стихотворением: «Вонзите штопор в упругость пробки, / И взоры женщин не будут робки». Но потом он с грустью произнес: «Чем занимаются! Это – литература!.. Кругом виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них – упругость пробки!»⁹³ Незадолго до смерти, 29 сентября 1910 г., Толстой записал в дневнике: «Какой ужасный умственный яд современная литература, особенно для молодых людей из народа» (58, 109).

Этой литературе распада Толстой настойчиво противопоставляет, особенно в последние годы жизни, великие создания Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тютчева, Герцена. «И как это странно: были Пушкин, Лермонтов, Достоевский... – говорил Толстой в 1908 г. – А теперь что? Еще милый, но бессодержательный, хотя и настоящий художник Чехов. А потом уж пошла эта самоуверенная декадентская чепуха»⁹⁴. Иногда кажется, что это восхищение, доходящее до умиления, писателями прошлого и отрицание «нонешних» похоже на старческое недовольство всем современным. Самому Толстому думалось порою, что в нем говорит эта стариковская черта – признавать только свое, старое. Об этом говорил он в 1908 г. А.Б. Гольденвейзеру, но тотчас оправдывал себя, вспомнив, что в русской литературе «после Гоголя, Пушкина – Леонид Андреев»⁹⁵.

Постоянные укоры современной литературе и не менее постоянные напоминания о классических образцах XIX в. исходят из глубоко справедливого убеждения Толстого в том, что декадентские течения в развитии искусства поверхностны и недолговечны потому, в частности, что они разрывают с великими классическими традициями подлинного искусства, которые наследует демократическая культура.

Осмывая развитие русской литературы в конце XIX–начале XX в., мы видим, что Толстой не в силах был предотвратить исторически неизбежный распад буржуазного искусства. Однако в значительной мере благодаря Толстому, его литературному и нравственному авторитету лучшие, наиболее талантливые русские прозаики конца XIX–начала XX в. остались верны принци-

⁹³ *Наживин И.Ф.* Из жизни Л.Н. Толстого. М., 1911. С. 87–88.

⁹⁴ *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 221.

⁹⁵ Там же. С. 222.

пам реалистического искусства и смогли противостоять тлетворным влияниям натурализма и декадентства.

Наследие Толстого, создателя больших эпических полотен, рисующих широкую картину народной жизни, открытый им принцип «диалектики души» как средства познания и художественного изображения характера в его неповторимой индивидуальности и в его связях с обществом, с эпохой – не получили развития в реалистической прозе конца XIX–начала XX в., времени распада крупных повествовательных форм. Лишь в творчестве Горького и других писателей социалистического реализма, в эпосе советской эпохи возродились в новом качестве эти великие традиции мастерства Толстого.

Ступени великого восхождения*

(«Детство», «Отрочество», «Юность»,
Севастопольские рассказы, «Казачи» Л.Н. Толстого)

1

Л.Н. Толстому было двадцать четыре года, когда в лучшем, передовом журнале – «Современник» – появилась повесть «Детство». В конце печатного текста читатели увидели лишь инициалы: «Л.Н.».

Отправляя свое первое создание редактору журнала Н.А. Некрасову, Толстой приложил деньги – на случай возвращения рукописи; ответ же просил адресовать на имя графа Николая Николаевича Толстого. Старший брат будущего великого писателя, немного тоже литератор, служил офицером в русской армии на Кавказе. Там же находился в ту пору и Лев Николаевич.

Отклик редактора, более чем положительный, обрадовал молодого автора «до глупости». Первая книга Толстого – «Детство» – вместе с последующими двумя повестями – «Отрочество» и «Юностью» – стала и первым его шедевром. Романы и повести, созданные в пору творческого расцвета, не заслонили собой эту вершину.

«Это талант новый и, кажется, надежный», – писал о молодом Толстом Н.А. Некрасов. «Вот, наконец, преемник Гоголя, несколько на него не похожий, как оно и следовало», – вторил Некрасову И.С. Тургенев. Когда появилось «Отрочество», Тургенев написал, что первое место среди литераторов принадлежит Толстому по праву и что скоро «одного только Толстого и будут звать в России».

Внешне незамысловатое повествование о детстве, отрочестве и юности близкого автору по происхождению и нравственному облику Николеньки Иртеньева открыло для всей русской литературы новые горизонты. Ведущий критик тех лет Н.Г. Чер-

* Впервые: Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы. М., 1983. С. 197–213.

нышевский, рецензируя «Детство и Отрочество», «Военные рассказы» Толстого, определил суть художественного новаторства молодого писателя двумя терминами – «диалектика души» и «чистота нравственного чувства». Психологический анализ существовал в реалистическом искусстве и до Толстого. В русской прозе – у Лермонтова, Тургенева, молодого Достоевского. Открытие Толстого состояло в том, что для него исследование душевной жизни героя сделалось главным среди других художественных средств. Н.Г. Чернышевский писал: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего – связь чувств с действиями; четвертого – анализ страстей; графа Толстого всего более – сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином»¹.

Небывало пристальный интерес к душевной жизни имеет для Толстого-художника принципиальное значение. Таким путем открывает писатель в своих героях *возможности* изменения, развития, внутреннего обновления, противоборства среде.

По справедливому мнению исследователя, «идеи возрождения человека и народа... составляют пафос творчества Толстого... Начиная со своих ранних повестей, писатель глубоко и всесторонне исследовал возможности человеческой личности, ее способности к духовному росту, *возможности* ее приобщения к высоким целям человеческого бытия»².

«Подробности чувств», душевная жизнь в ее внутреннем течении выступают на первый план, отодвигая собою «интерес событий». Сюжет лишается всякой внешней событийности и занимательности и до такой степени упрощается, что в пересказе его можно уложить в несколько строк. При этом нужно упомянуть такие, например, события: учитель – немец Карл Иваныч – над головой спящего Николеньки прихлопнул муху; маман за завтраком отложила шесть кусочков сахара для любимых слуг; папа разговаривает с приказчиком; Иртеньевы собираются на охоту. И в «Отрочестве»: поездка «на долгих»; гроза; новый гувернер. И в «Юности» та же подчеркнутая будничность сюжета, та же черед не приметных событий, лишенных всякой литературной завлекательности, но тем не менее важных для героя, заставляющих его думать и страдать. Интересны не события сами по себе,

¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 422–423.

² Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. М., 1963. С. 398.

интересны контрасты и противоречия чувств. Они-то, собственно, и являются предметом, темой повествования.

Огромная художественная смелость проявилась в том, что большая повесть – «Детство» – построена как рассказ о двух днях: один в деревне, другой – в Москве. Последние главы – как бы эпилог.

«Люди как реки» – знаменитый афоризм из романа «Воскресение». Работая над последним своим романом, в дневнике Толстой записал: «Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество». Суждение это почти буквально повторяет запись, сделанную в июле 1851 г., т.е. как раз в пору «Детства»: «Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т.д. ... слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку».

Уловить и воплотить «текучее вещество» душевной жизни, само формирование человека – в этом главная художественная задача Толстого. Замысел его первой книги определен характерным названием: «Четыре эпохи развития». Предполагалось, что внутреннее развитие Николеньки Иртеньева, а в сущности – всякого человека вообще, если он способен к развитию, будет прослежено от детства до молодости. И нельзя сказать, что последняя часть осталась ненаписанной. Она воплотилась в других повестях молодого Толстого – «Утре помещика», «Казаках».

«Текучее вещество» человеческого характера наиболее отзывчиво и подвижно в ранние годы жизни, когда каждый новый день таит в себе неисчерпаемые возможности для открытия неизведанного и нового, когда нравственный мир формирующейся личности восприимчив ко всем «впечатленьям бытия».

С образом Иртеньева связана одна из самых любимых и душевных мыслей Толстого – мысль о громадных возможностях человека, рожденного для движения, для нравственного и духовного роста. Новое в герое и в открывающемся ему день за днем мире особенно занимает Толстого. Слово «новый» – едва ли не самый распространенный и характерный эпитет первой книги. Оно вынесено в заглавия («Новый взгляд», «Новые товарищи») и стало одним из ведущих мотивов повествования. Способность любимого толстовского героя преодолевать привычные рамки бытия, не коснеть, но постоянно изменяться и обновляться, «течь» таит в себе предчувствие и залог перемен, дает ему нрав-

ственную опору для противостояния окружающей его застывшей и порочной среде. В «Юности» эту «силу развития» Толстой прямо связывает с верой «во всемогущество ума человеческого».

Поэзия детства – «счастливой, счастливой, невозвратимой поры» – сменяется «пустыней отрочества», когда утверждение своего «я» происходит в непрерывном конфликте с окружающими людьми, чтобы в новой поре – юности – мир оказался разделенным на две части: одну – освещенную дружбой и духовной близостью; другую – нравственно враждебную, даже если она порою и влечет к себе. При этом верность конечных оценок обеспечивается «чистотой нравственного чувства» автора.

В жанровых рамках повествования о детстве, отрочестве и юности не было места для исторических экскурсов и философских размышлений о русской жизни, какие появятся в творчестве последующих лет. Тем не менее и в этих художественных пределах Толстой нашел возможность для того, чтобы в определенной исторической перспективе отразить всеобщую неустроенность и беспокойство, которые его герой – и он сам в годы работы над трилогией – переживал как душевный конфликт, как внутренний разлад.

Толстой писал не автопортрет, но скорее портрет ровесника, принадлежавшего к тому поколению русских людей, чья молодость пришлась на середину века. Война 1812 г. и декабризм были для них недавним прошлым, Крымская война – ближайшим будущим; в настоящем же они не находили ничего прочного, ничего, на что можно было бы опереться с уверенностью и надеждой.

Вступая в отрочество и юность, Иртеньев задается вопросами, которые мало занимают его старшего брата и, вероятно, никогда не интересовали отца: вопросами отношений с простыми людьми, с Натальей Савишной, с широким кругом действующих лиц, представляющих в повествовании Толстого народ. Иртеньев не выделяет себя из этого круга и в то же время не принадлежит к нему. Но он уже ясно открыл для себя правду и красоту народного характера. Искание национальной и социальной гармонии началось, таким образом, уже в первой книге в характерно толстовской форме психологического историзма. В 1847 г., будучи студентом Казанского университета, Толстой записал в дневнике: «Перемена в образе жизни должна произойти. Но нужно, чтобы эта перемена не была произведением внешних обстоятельств, но произведением души».

Стремление вести себя так, как ведут себя «большие», само по себе вполне естественно. Но беда в том, что поведение «боль-

ших» и весь уклад взрослой жизни совершенно неестественны и враждебны герою. Один из важных стимулов развития характера Иртеньева заключен в том, что он постепенно открывает для себя не только «среду», но прежде всего свое первородное «я», которое постоянно искажается в подражании и притворстве и снова и снова утверждает себя в столь же постоянном самоанализе.

В главах «Отрочества», посвященных жизни Иртеньева в Москве, где француз Сен-Жером добросовестно и со знанием дела воспитывает его в духе «*comme il faut*», с большой драматической силой звучит мотив отчуждения и душевного одиночества. Причина жестокой ссоры с Сен-Жеромом – не шалость или простое упрямство, но, скорее, несовместимость характеров. Иртеньев не в состоянии ужиться с гувернером, который «имел общие всем его землякам и столь противоположные русскому характеру отличительные черты легкомысленного эгоизма, тщеславия, дерзости и невежественной самоуверенности». В черновиках «Отрочества» к прямому столкновению с французом приведен не только главный герой, но и простой человек, слуга Василий, не желающий подчиняться новому господину – «мусью» Сан-Жиро.

И Николенька, и слуги (что для Толстого чрезвычайно важно) иначе относятся к доброму немцу Карлу Иванычу. Но авторский взгляд здесь полон иронии. В художественном плане всей книги особенно важна история Карла Иваныча. С нею в повествовании возникает определенная историческая перспектива и слой воспоминаний о баснословных временах наполеоновских войн. Карл Иваныч, с его халатом, шапочкой и хлопушкой для мух, оказывается, был под Ульмом, Ваграмом, Аустерлицем, бежал из плена и вообще совершал все то, что, по мнению Иртеньева, совершали необыкновенные люди, герои. «Неужели вы тоже воевали? – спросил я, с удивлением глядя на него. – Неужели вы тоже убивали людей?»

Как выясняется, Карл Иваныч никого не убивал. Его история рассказана в подчеркнуто бытовом, прозаическом плане и как будто пародирует избитые образы и ходовые сюжетные штампы романтизма: «Я купил ведро водки, и когда Soldat были пьяны, я надел сапоги, старый шинель и потихонько вышел за дверь. Я пошел на вал и хотел прыгнуть, но там была вода, и я не хотел спорить последнее платье: я пошел в ворота».

Уже в первой книге блистательно проявилось искусство Толстого сочетать иноязычное слово, как характерную деталь эпохи и образа, со всей стихией русского национального слова. «Я, приводя его речь, не коверкаю слов, как он коверкал», – сказано о

речи Карла Ивановича. Для этого потребовалась большая работа и большой художественный такт.

С характерным, рано сложившимся чувством стиля Толстой противопоставил в повествовании столичную и деревенскую жизнь героя. Стоит Иртеньеву забыть о том, что он – человек «comme il faut», оказаться в родной стихии и стать самим собой, как исчезает «иноплеменное» слово и появляется чисто русское, лишь слегка окрашенное диалектизмом. В пейзажных описаниях, в образе старого дома, в портретах простых людей, в стилевых оттенках повествования заключена одна из главных идей трилогии – мысль о национальном характере и национальном образе жизни как первооснове исторического бытия.

В описаниях природы, в сценах охоты, в картинах деревенского быта Толстой открывал своему герою неведанную для той страны – родину:

«Необозримое, блестяще-желтое поле замыкалось только с одной стороны высоким, синееющим лесом, который тогда казался мне самым отдаленным, таинственным местом, за которым или кончается свет, или начинаются необитаемые страны».

В «Отрочестве»: широкая лента дороги, длинный обоз огромных возов, незнакомая деревня и множество новых людей, которые «не знают, кто мы такие и откуда и куда едем», гроза, озимое поле и роща после грозы – как широко и поэтически крупно написаны эти страницы. Прочитав «Отрочество», Н.А. Некрасов написал Толстому: «Такие вещи, как описание летней дороги и грозы... и многое, многое дадут этому рассказу долгую жизнь в нашей литературе»³.

В «Юности» поэтический образ дома, который, как некое живое существо, помнит и ждет Иртеньева, слит с представлением о патриархальном укладе бытия, отошедшем в прошлое вместе с детством, Натальей Савишной и маман. Но тот же дом пробуждает новые надежды героя, его мечты о душевной гармонии и полезной, доброй жизни. Дом, усадьба, родная земля олицетворяют в глазах Иртеньева родину, и трудно не видеть, как много в этом олицетворении характерно толстовского, личного. В очерке «Лето в деревне» (1858) он писал: «Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней. Без Ясной Поляны я, может быть, яснее увижу общие законы, необходимые для моего отечества, но я не буду до пристрастия любить его. Хорошо ли, дурно ли, но я не знаю другого чувства родины».

³ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. 10. С. 205.

«Чувство родины», патриотизм, одушевляет цикл рассказов о Севастопольской обороне.

Толстой писал о защитниках Севастополя не как наблюдатель, очеркист. Он сам был участником этих событий. В заглавии каждого рассказа намеренно точно обозначено время: «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года». Но военная хроника обернулась гениальным художественным открытием подлинной правды о войне. В Севастополе Толстой вполне узнал, что такое смертельная опасность и воинская доблесть, как переживается страх быть убитым и в чем заключается храбрость, побеждающая этот страх. Он увидел, что облик войны бесчеловечен и проявляется «в крови, страданиях, смерти». Но также и то, что в сражениях испытываются нравственные качества борющихся сторон и проступают главные черты национального характера.

В Севастополе Толстой лучше узнал и еще больше полюбил простых русских людей – солдат, офицеров. Он почувствовал себя самого частицей огромного целого – народа, войска, защищающего свою землю. В одном из ранних черновиков романа «Война и мир» он писал об этом чувстве причастности к общему действию, воинскому подвигу: «Это – чувство гордости, радости ожидания и вместе ничтожества, сознания грубой силы – и высшей власти».

Зорким глазом писателя он заметил множество деталей военного быта, которые перенес в свои рассказы и многие из которых пришлось не по вкусу тогдашней петербургской цензуре. У боевого пехотного офицера на сапогах «стоптанные в разные стороны каблуки», старая шинель странного лилового цвета, в блиндаже грязная постель с ситцевым одеялом, а из узелка с «провизией», когда он отправляется на бастион, торчит «конец мыльного сыра и горлышко портерной бутылки с водкой». У армейского офицера не может быть чистых перчаток и новенькой шинели – в отличие от интендантских казнокрадов и штабных щеголей.

Главное, что увидел и узнал Толстой еще на Кавказе и потом в Севастополе, – психологию разных «типов» солдат, разные – и низменные, и возвышенные чувства, руководящие поведением офицеров. Здесь он познал «чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, – любовь к родине».

В первом рассказе-очерке – «Севастополь в декабре» – Толстой ведет за собою читателя, чтобы показать ему «ужасные и

грустные, великие и забавные, но изумительные, возвышающие душу зрелища».

Прочитав этот очерк в «Современнике», И.С. Тургенев писал И.И. Панаеву: «Статья Толстого о Севастополе – чудо! Я проследил, читая ее, и кричал: ура!»⁴

Рассказывая потом всю правду о человеке на войне, «со всей серьезностью и истовостью», Толстой выступает «как правдолюбец и, еще более того, как борец за правду». Но «толстовский пафос правдоискательства носит не снижающий, а возвышающий характер»⁵.

Писатель продолжает исследование главных черт русского национального характера – на этот раз в тяжелейших условиях неудачной войны. Он склоняется «перед этим молчаливым, бессознательным величием и твердостью духа, этой стыдливостью перед собственным достоинством». В лицах, осанках, движениях солдат и матросов, защищающих Севастополь, он видит «главные черты, составляющие силу русского». Он воспевает стойкость простых людей и показывает несостоятельность «героев», точнее – тех, кто хочет казаться героем.

Высокая человечность, прославление мира как естественного состояния жизни соединяются в Севастопольских рассказах с патриотическим воодушевлением.

От этих замечательных рассказов прямой путь к роману-эпопее «Война и мир».

Оборона Севастополя и победа над Наполеоном в 1812 г. – для Толстого события разного исторического масштаба, но равные по нравственному итогу – «сознанию непокоримости» такого народа. Непокоримости, хотя Севастополь после многомесячной героической защиты был сдан, а война с Наполеоном закончилась изгнанием его из России и в сравнительно короткий срок завершилась в Париже.

Существует мнение, что общенациональный подъем, воспетый в романе-эпопее, противостоит критическому пафосу севастопольского цикла: почти легендарная история 1812 г. представляла будто бы гармоническую картину единения нации, а современность Крымской войны картину разъединения, борьбы самолюбий, честолюбивых помыслов и т.п.

Это не так. Идиллическая картина единства всех сословий, равенства всех от царя до последнего солдата перед лицом ино-

⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1961. Письма. Т. 2. С. 297.

⁵ Маймин Е.А. Лев Толстой. Путь писателя. М., 1978. С. 48–50.

земного нашествия существовала лишь в официальной исторической литературе. Толстой часто и резко спорит с ней на страницах своего романа. И в двенадцатом году, под Бородином, были люди, мечтавшие, как несколько десятилетий спустя в Севастополе, о крестах и наградах; были и такие, что были заняты лишь разговорами о патриотических чувствах, как фрейлина Анна Шерер или светская дама Жюли Карагина; было собрание купцов и дворян в Слободском дворце, иронически изображенное в заключительных главах первой части третьего тома «Войны и мира». Художественный закон, провозглашенный Толстым в рассказе «Севастополь в мае», слова о правде – «главном герое», которого автор любит всеми силами души, которого «старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен», – действительно в применении к роману-эпопее в той же мере, как и к Севастопольским рассказам.

На уроке истории в яснополянской школе Толстой рассказывал своим ученикам сразу и про Крымскую войну и про двенадцатый год. В статье «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы» можно прочесть эти удивительные страницы и убедиться, что здесь краткий конспект будущих описаний «Войны и мира». Патриотическое чувство, одушевляющее учителя и учеников, едино: «Попался бы нам теперь Шевардинский редут или Малахов курган, мы бы его отбили». Шевардинский редут – это канун Бородинской битвы, Малахов курган – из героической обороны Севастополя.

Дети разбегаются с урока, «кто обещаясь задать французу, кто укоряя немца, кто повторяя, как Кутузов его окарячил». Стоявший в дверях учитель-немец говорит Толстому: «Вы совершенно по-русски рассказывали». Истина народного самосознания воплотилась исторически верно и совершенно точно в этом рассказе и в этом отклике: «Как пришел Наполеон в Москву и ждал ключей и поклонов, – все загрохотало от сознания непокоримости».

Заключительные страницы рассказа «Севастополь в августе 1855 года», повествующего о поражении, проникнуты тем же чувством и убежденностью его защитников:

«– Погоди, еще расчет будет с тобой настоящий – дай срок, – заключил он, обращаясь к французам.

– Известно, будет! – сказал другой с убеждением...

Почти каждый солдат, взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимую горечью в сердце вздыхал и грозился врагам».

Севастопольские рассказы – одно из блистательных достижений художественного творчества Льва Толстого. И вместе с тем

образец для писателей, работавших после Толстого в этом жанре, в частности для советских писателей, свидетелей Великой Отечественной войны.

О значении Толстого как военного писателя не раз горячо говорил Эрнест Хемингуэй. Известный прогрессивный турецкий поэт Назым Хикмет в тюрьме работал над переводом «Войны и мира». В стихотворной эпопее «Человеческая панорама» Хикмет прославляет сцену братания солдат из рассказа «Севастополь в мае» – «как символ будущего мира без оружия, как образ дружбы, братания всех народов земли»⁶.

3

О произведениях Толстого, посвященных Кавказу, Р. Роллан писал: «Надо всеми этими произведениями поднимается, подобие самой высокой вершине в горной цепи, лучший из лирических романов, созданных Толстым, песнь его юности, кавказская поэма “Кзаки”. Снежные горы, вырисовывающиеся на фоне ослепительного неба, наполняют своей гордой красотой всю книгу»⁷.

Предки казаков пришли на Северный Кавказ с Дона в конце XVI в., а при Петре I, когда по Тереку создавалась оборонительная линия от нападения соседей-горцев, были переселены на другую сторону реки. Здесь стояли их станицы, кордоны и крепости. В середине XIX в. гребенских казаков было немногим более десяти тысяч. Во времена Толстого гребенские казаки – «воинственное, красивое и богатое русское население» – жили по левому берегу Терека, на узкой полосе лесистой плодородной земли. В одной из глав своей повести Толстой рассказывает историю этого «маленького народца», ссылаясь на устное предание, которое каким-то причудливым образом связало переселение казаков с Гребня с именем Ивана Грозного.

Это предание Толстой слышал, когда сам, подобно герою «Казаков» Оленину, жил в казачьей станице и дружил со старым охотником Елифаном Сехиным, изображенным в повести под именем дяди Ерошки.

Над «Казаками» Толстой трудился, с перерывами, десять лет. В 1852 г., сразу после напечатания в «Современнике» повести «Детство», он решил писать «кавказские очерки», куда вошли бы

⁶ Литературное наследство. М., 1965. Т. 75. Толстой и зарубежный мир. Кн. 1. С. 52–53.

⁷ Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1954. Т. 2. С. 237.

и «удивительные» рассказы Епишки об охоте, о старом житье казаков, о его похождениях в горах.

Кавказская повесть была начата в 1853 г. Потом долгое время сохранялся замысел романа, с остродраматическим развитием сюжета. Роман назывался «Беглец», «Беглый казак». Как можно судить по многочисленным планам и написанным отрывкам, события в романе развивались так: в станице происходит столкновение офицера с молодым казаком, мужем Марьяны; казак, ранив офицера, вынужден бежать в горы; про него ходят разные слухи, знают, что он вместе с горцами грабит станицы; стосковавшись по родному дому, казак возвращается, его хватают и потом казнят. Судьба офицера рисовалась по-разному: он продолжает жить в станице, недовольный собой и своей любовью; покидает станицу, ищет «спасения в храбрости, в романе с Воронцовой»; погибает, убитый Марьяной.

Как далек этот увлекательный любовный сюжет от простого и глубокого конфликта «Казаков»!

Оставив Москву и попав в станицу, Оленин открывает для себя новый мир, который сначала заинтересовывает его, а потом неудержимо влечет к себе.

По дороге на Кавказ он думает: «Уехать совсем и никогда не приезжать назад, не показываться в общество». В станице он вполне осознает всю мерзость, гадость и ложь своей прежней жизни.

Однако стена непонимания отделяет Оленина от казаков. Он совершает добрый, самоотверженный поступок – дарит Лукашке коня, а у станичников это вызывает удивление и даже усиливает недоверие: «Поглядим, поглядим, что из него будет»; «Экой народ продувной из юнкирей, беда!.. Как раз подожжет или что». Его восторженные мечты сделаться простым казаком не поняты Марьяной, а ее подруга, Устенка, поясняет: «А так, врет, что на ум взбрело. Мой чего не говорит! Точно порченный!» И даже Ерошка, любящий Оленина за его «простоту» и, конечно, наиболее близкий ему из всех станичников, застав Оленина за писанием дневника, не задумываясь советует оставить пустое дело: «Что кляузы писать!»

Но и Оленин, искренне восхищаясь жизнью казаков, чужд их интересам и не приемлет их правды. В горячую пору уборки, когда тяжелая, непрестанная работа занимает станичников с раннего утра до позднего вечера, Оленин, приглашенный отцом Марьяны в сады, приходит с ружьем на плече ловить зайцев. «Легко ли в рабочую пору ходить зайцев искать!» – справедливо замечает бабушка Улита. И в конце повести он не в состоянии понять, что Марьяна горюет не только из-за раны Лукашки, а потому, что

пострадали интересы всей станицы – «казаков перебили». Повесть завершается грустным признанием той горькой истины, что стену отчуждения не способны разрушить ни страстная любовь Оленина к Марьяне, ни ее готовность полюбить его, ни его отвращение к светской жизни и восторженное стремление общиться к простому и милому ему казачьему миру.

Однако не нужно думать, что в повести показано превосходство казаков над Олениным. Это неверно.

В конфликте Оленина с казачьим миром обе стороны правы. Обе утверждают себя: и эпически величавый строй народной жизни, покорный своей традиции, и разрушающий все традиции, жадно стремящийся к новому, вечно неуспокоенный герой Толстого. Они еще не сходятся, но они оба должны существовать, чтобы когда-нибудь сойтись. В конфликте между ними Толстой, верный себе, подчеркивает прежде всего моральную сторону. Кроме того, социальные противоречия, с таким блеском раскрытые в повестях о русской крепостной деревне – «Утре помещика» и «Поликушке», здесь были не так важны: казаки, не знающие помещичьего землевладения, живут в постоянном труде, но и в относительном довольстве. Однако даже и в этих условиях, когда социальный антагонизм не играет существенной роли, стена непонимания остается. И главное, Оленин не может стать Лукашкой, которому неведомо внутреннее мерило хорошего и дурного, который радуется, как нежданному счастью, убийству абрека, а Лукашка и Марьяна не должны променять свое нравственное здоровье, спокойствие и счастье на душевную изломанность и несчастье Оленина.

Ни в одном из произведений Толстого мысли о самопожертвовании, о счастье, заключающемся в том, чтобы делать добро другим, не были высказаны с такой силой чувства, как в «Казаках». Из всех героев Толстого, стремящихся к нравственному самоусовершенствованию, Оленин – самый пылкий, безотчетно отдающийся молодому душевному порыву и потому особенно обаятельный. Вероятно, поэтому он наименее дидактичен. Тот же порыв молодых сил, который влек его к самоусовершенствованию, очень скоро разрушает вдохновенно сооруженные нравственные теории и ведет к признанию другой истины: «Кто счастлив, тот и прав!» И он жадно добивается этого счастья, хотя в глубине души чувствует, что оно для него невозможно. Он уезжает из станицы, отвергнутый Марьяной, чуждый казачеству, но еще более далекий от прежней своей жизни.

Конфликт главного героя со своей средой носит совсем иной характер. Почти не показанная в повести, отвергнутая в самом ее

начале, эта московская барская жизнь все время памятна Оленину и предъявляет на него свои права – то в соболезующих письмах друзей, боящихся, как бы он не одичал в станице и не женился на казачке, то в пошлых советах приятеля Белецкого. В станице Оленин «с каждым днем чувствовал себя... более и более свободным и более человеком», но «не мог забыть себя и своего сложного, негармонического, уродливого прошедшего». Законы этого отрицаемого в «Казаках» мира точно определены Ерошкой: «У вас фальшь, одна все фальшь». И Оленин, добавляет от себя автор, «слишком был согласен, что всё было фальшь в том мире, в котором он жил и в который возвращался». Обличение этой фальши в письме Оленина к приятелю, в разговорах с Белецким проникнуто все той же пылкостью и непримиримостью молодого порыва.

В «Казаках» столкновение народной правды с господской ложью пронизывает все повествование. «Рабочий народ уж поднимается после долгой зимней ночи и идет на работы. А у господ еще вечер» – этот контраст, подмеченный автором в начале первой главы, потом подтверждается размышлениями лакея: «И чего переливают из пустого в порожнее?» – и проходит через всю повесть. В «Казаках» авторская точка зрения очень близка народному взгляду на вещи.

Суду простого народа подлежит в конце концов и Оленин. Он, правда, виноват лишь в том, что имел несчастье родиться и воспитываться в дворянской, «цивилизованной» среде. Однако, с точки зрения создателя «Казаков», это не только несчастье, но и вина. Героем повести Оленин становится лишь потому, что решает оставить среду, сделавшуюся ему ненавистной. Разглядев ее фальшь, он уже никогда не будет в ней искать правду.

Путь идейных и нравственных исканий положительного героя Толстого не завершается с его отъездом из станицы Ново-Млинской. Он будет продолжен Андреем Болконским и Пьером Безуховым в «Войне и мире», Левиным в «Анне Карениной» и Нехлюдовым в «Воскресении».

Заглавие – «Казачьи» – совершенно точно передает смысл и пафос произведения. Любопытно, что, выбирая в ходе работы разные названия, Толстой, однако, ни разу не остановился на «Оленине».

Тургенев, считавший Оленина лишним лицом в «Казаках», был, конечно, не прав. Идейного конфликта повести не было бы без Оленина. Но тот факт, что в жизни казачьей станицы Оленин – лишнее лицо, что поэзия и правда этой жизни существует и выражается независимо от него, несомненен. Не только для су-

ществования, но и для самосознания казачий мир не нуждается в Оленине. Этот мир прекрасен сам по себе и сам для себя.

Эпически величавое описание истории и быта гребенских казаков разворачивается в первых главах повести вне какой-либо связи с историей жизни Оленина. Впоследствии – в столкновении казаков с абреками, в замечательных сценах виноградной резки и станичного праздника, в войне, труде и веселье казаков – Оленин выступает как сторонний, хотя и очень заинтересованный наблюдатель. Из уроков Ерошки познает он и жизненную философию, и мораль этого поразительного и такого привлекательного для него мира.

В дневнике 1860 г. Толстой записал: «Странно будет, ежели даром пройдет это мое обожание труда». В повести простая, близкая к природе, трудовая жизнь казаков утверждается как социальный и нравственный идеал. Труд – необходимая и радостная основа народной жизни, но труд не на помещичьей, а на своей земле. Так решил Толстой в начале 60-х годов самый злободневный вопрос эпохи.

«Будущность России казачество – свобода, равенство и обязательная военная служба каждого», – писал он в пору работы над «Казачками». Позднее он развивал свою мысль о вольной земле и говорил, что на этой идее может быть основана русская революция. Никто сильнее Толстого не выразил в своем творчестве эту мечту русского мужика, и никто больше его не строил утопических теорий, особенно в поздние годы, о мирных путях ее достижения.

Что же представляют собой в этом смысле «Казачки»? Мечту или действительность? Идиллию или реальную картину? Очевидно, что патриархально-крестьянская идиллия живет лишь в воспоминаниях Ерошки. И при первом знакомстве с Олениным, и потом много раз он повторяет: «Прошло ты, мое времечко, не воротишься»; «Нынче уж и казаков таких нету. Глядеть скверно...»

На ранних стадиях работы у Толстого являлась мысль – Ерошку, в облике которого особенно ярко воплотился жизненный идеал казачьего мира, сделать товарищем и однолеткой Кирки (будущий Лукашка). В законченной повести Ерошка – воплощение доживающей истории, живая легенда, чуждая новой станице. К нему относятся либо враждебно, либо насмешливо все, кроме Оленина и племянника Лукашки. Ерошка в свое время «прост» был, денег не считал; теперешний же типичный представитель казачьего общества – хорунжий – оттягал сад у брата и ведет длинный политичный разговор с Олениным, чтобы выторговать лишнее за постой.

Свободная от крепостного права, казачья община не избежала развития новых отношений, с их властью чистогана и открытой антигуманностью.

Не случайно, что человеческий, гуманный взгляд представляет в повести именно старик Ерошка. Он любит и жалеет всех: и убитого в разграбленном ауле ребеночка, и джигита, застреленного Лукашкой, и раненого зверя, и бабочку, по глупости летящую на огонь, и Оленина, которого девки не любят. Но сам он нелюбимый. «Нелюбимые мы с тобой, сироты!» – плача, говорит он Оленину.

Верный жизненной правде, писатель отказался от мысли рисовать в повести казачью идиллию. В лаконичных и точных художественных зарисовках он представил конец казачьей станицы, рождение в ней новых нравов, раскрыл трагедию ломки и уничтожения патриархального крестьянства. По мере работы над повестью старик Ерошка все более становился критиком современности, утверждающим свое отношение к миру – свободное, старокрестьянское.

Исторически жизнь гребенских казаков сложилась так, что их столкновения с соседями-горцами, защита от нападений абреков и походы на ту сторону, за Терек, были неизбежны. Постоянная опасность и необходимость защищать плоды своего труда развили в характере казаков удаль и молодечество. Вместе с Ерошкой, который в молодые годы сам был первым джигитом, автор любит удалью Лукашки и преисполнен уважения к храбрости врагов – горцев. Но считает, что все люди должны жить в мире. Как и многие другие самые дорогие Толстому мысли, эта мысль высказана Ерошкой: «Все Бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что Бог дал, то и лопаet. А наши говорят, что за это будем сковороды лизать. Я так думаю, что все одна фальшь». Надо жить и радоваться, потому что «сдохнешь... трава вырастет на могилке, вот и все».

Повесть утверждает красоту и значительность жизни самой по себе. Ни одно из созданий Толстого не проникнуто такой молодой верой в стихийную силу жизни и ее торжество, как «Казак». И в этом смысле кавказская повесть намечает прямой переход к «Войне и миру».

Впервые в своем творчестве Толстой создал в «Казаках» не зарисовки народных типов, а цельные, ярко очерченные, своеобразные, не похожие друг на друга характеры людей из народа – величавой красавицы Марьяны, удальца Лукашки, мудреца Ерошки.

«Кзаки» – одна из самых поэтических книг.

С самого начала повесть создавалась в полемике с романтическими сочинениями о Кавказе. Вместо воображаемых поэтических картин в духе А.А. Бестужева-Марлинского, «Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей», рисующихся Оленину, когда он едет на Кавказ, ему предстояло увидеть настоящую жизнь, подлинных людей и окружающую их природу.

Но эти действительные образы были не менее, а только иначе поэтичны. Воспроизвести поэзию реальности для Толстого – важнейшая художественная задача.

Все три «вершины» раннего творчества Толстого были ступенями его высокого пути к созданию прославленных в мировой литературе романов. Эти ступени расширили горизонт его реализма, углубили взгляд в поэзию действительности; они различны, но вместе с тем едины, органически цельны.

От «картины нравов» к «истории народа»*

(Творческая история романа «Война и мир»)

Слова, процитированные в заглавии, взяты у Толстого. В сентябре 1865 г., напечатав в журнале первые части под названием «1805 год», он записал в дневнике: «Есть поэзия романиста: 1) в интересе сочетания событий – Braddon, мои “Казачьи”, будущее¹; 2) в картине нравов, построенной на историческом событии – “Одиссея”, “Илиада”, “1805 год”; 3) в красоте и веселости положений – Пиквик – “Отъезжее поле” и 4) в характерах людей – “Гамлет” – мои будущие» (48, 64). На заключительной стадии работы, в конспективных набросках эпилога, сказано: «Я старался писать историю народа» (15, 241).

Если же иметь в виду творческую историю в целом, ее генезис и ее окончательный итог, картина представляется еще более сложной, а ее содержание, движение, изменение еще более значительным.

Начинал Толстой даже не с «картины нравов», т.е. исторического повествования об определенной эпохе, а с рассказа об одном герое – декабристе – и его судьбе. От одного героя перешел к судьбе поколения, разных людей того времени. Потом замысел преобразился в «историю народа» – всего русского народа в грозное время 1812 г. Но и это не было окончательным творческим решением. В итоге (в историко-философских рассуждениях последних томов и особенно эпилога) речь идет об истории народа, общих основах исторического существования всего человечества. Философская мысль Толстого ищет путей всеобщей, космической правды.

Это движение: герой – поколение – народ – человечество, явно видное при анализе истории «Войны и мира», мне и хотелось бы показать на конкретном материале.

* Впервые: Генезис художественного произведения. М., 1986. С. 43–51.

¹ Имелось в виду продолжение повести, вернее – так и оставшиеся на стадии черновых фрагментов следующие части романа с остро драматическим развитием сюжета.

Надо сказать, что именно сейчас настал благоприятный момент для обобщений. Опубликован громадный фактический материал: тома 13–15 Юбилейного издания с рукописями «Войны и мира» (к сожалению, публикация не была ни полной, ни хронологически выдержанной); все пятнадцать вариантов романа (т. 69 «Литературного наследства») и, наконец, недавняя публикация первой завершенной редакции (т. 94 «Литературного наследства»). Почти вся картина перед нами – надо только внимательно всмотреться. Дело облегчается тем, что Толстой, как известно, любил комментировать свою работу. Еще со времен «Детства», где в рукописях находятся замечательные главы – обращения к читателям, к критикам, начинающий писатель спорит с «великим Ламартином», его слишком красивыми сравнениями, но также и с реалистом Бальзаком, его описанием впечатления от сонаты Бетховена в романе «Цезарь Биротто».

Автокомментарий постоянно сопровождает и работу над «Войной и миром»: сохранились черновики многочисленных предисловий; в 1868 г. напечатана особая статья «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”»; важную часть самой книги составляют всевозможные авторские отступления.

В одном из предполагавшихся предисловий Толстой называет исток – повесть о декабристе: «В 1856 году я начал писать² повесть с известным направлением, герой которой должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 году, эпохе заблуждений и несчастий моего героя, и оставил начатое. Но и в 1825 году герой мой уже был возмужалым, семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпала с славной для России эпохой 1812 года... В третий раз я вернулся назад... по чувству, похожему на застенчивость... Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с Бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама... Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений» (13, 54). В этом объяснении важно очень многое. Главное, видна важнейшая черта искусства Толстого: в исследовании жизни, истории, характера народа, психологии людей ему всегда нужно было докопаться «до корня», до самых глубинных основ.

Роман о декабристе не пошел дальше первых трех глав (впер-

² В действительности повесть в 1856 г. была лишь задумана (декабристы в этот год возвратились из ссылки). Начата в конце 1860 г.

вые опубликованных в 1884 г.). Вернувшийся из ссылки с женой Натальей Николаевной и детьми незаконнорожденный сын известного вельможи – конечно, будущий Петр Безухов.

В письме к А.А. Толстой, относящемся к октябрю 1863 г., замысел сформулирован так: «Роман из времен 1810 и 20-х годов». То есть исторический роман о поколении людей, живших в первые десятилетия века. В уже цитированном предисловии об этом сказано: «Между теми полуисторическими, полубюбественными, полувывымышленными великими характерными лицами великой эпохи личность моего героя отступила на задний план, а на первый план стали, с равным интересом для меня, и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени».

Таким образом, с самого начала работы над романом, т.е. с 1863 г., он мыслился как историческое сочинение: «картина нравов» основывалась на «историческом событии». Это не была лишь «хроника нескольких дворянских семейств»; исторические персонажи входили в повествование. «1805 год» появился в журнале «Русский вестник» (1865 и 1866 гг.) с подзаголовками: «В Петербурге», «В Москве», «В деревне», «Война».

Э.Е. Зайденшнур, подробно занимавшаяся историей создания «Войны и мира», справедливо оспаривала литературоведов, считавших, что вначале «Война и мир» создавалась как семейная хроника. Не права она оказалась в другом – в стирании граней между историческим романом и романом-эпопеей, историко-философским романом, каким стала «Война и мир» в результате последних трех лет работы. По Зайденшнур, получается, что уже в первой, завершенной в 1867 г. редакции Толстому по существу все было ясно, в дальнейшем шла лишь художественная отделка. Это неверно. Преображалась суть, менялся самый жанр. Это стало вполне очевидным, когда благодаря текстологическим усилиям той же Зайденшнур, мы увидели не фрагменты, а полный текст, в сущности, другого романа, который в 1867 г. Толстой собирался печатать под заглавием «Все хорошо, что хорошо кончается».

Применительно к этому тексту вполне справедлива декларация Толстого: «В сочинении моем действуют только князья, говорящие и пишущие по-французски, графы и т.п., как будто вся русская жизнь того времени сосредоточивалась в этих людях. Я согласен, что это неверно и нелиберально, и могу сказать один, но неопровержимый ответ. Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократов того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила» (13, 55). С трудом верится, что это сказано создателем «Войны и ми-

ра». Но это написано, черным по белому, в автографе, относящемся не к начальной стадии работы, но к 1867 г.

Правда, в самом повествовании, в большой рукописи, как молнии, сверкают догадки. Например, такая: наполеоновское нашествие должно было проникнуть в глубь России – чтобы «поднялся народ». Но самого народа пока нет.

Позднее, уже после «Анны Карениной», Толстой, вспоминая, говорил, что любил в «Войне и мире» «мысль народную, вследствие войны 12-го года»³.

По рукописям романа можно проследить, как текст, изменяясь, разрастаясь, все более и более пронизывался этой «мыслью народной». И дело, конечно, не только в том, что лишь на заключительных стадиях работы возникла величественная панорама Бородинского сражения (я советую сравнить ее с первоначальным описанием, в уже завершенной первой редакции – «Литературное наследство», т. 94, с. 692–699, всего 8 страниц!), появился Платон Каратаев, даны широкие описания крестьянской войны. Все историко-романическое повествование преобразилось в роман-эпосею, «историю народа».

В окончательном тексте путь идейного и нравственного роста всех героев романа контролируется «мыслью народной». Толстой еще не требует от дворянских героев разрыва с тем классом, к которому они принадлежат по рождению и воспитанию; но полное нравственное единение с народом уже становится критерием подлинно человеческого бытия.

Настойчиво подчеркивая независимость частной жизни людей от политической игры верхов – свиданий императоров, распоряжений полководцев, предначертаний государственных деятелей типа Сперанского, – Толстой неизменно замечает и показывает нерасторжимую связь судеб своих героев с жизнью народа, с исходом той борьбы, которую ведет весь русский народ. «Нерешенный, висящий вопрос жизни или смерти, не только над Болконским, но и над всею Россией, заменял все другие предположения», – пишет автор эпосеи в тот момент, когда, казалось бы, все действие романа должно быть сосредоточено на этих предположениях – то есть на судьбе вновь возродившейся любви Наташи Ростовской и Болконского. В первой завершенной редакции ситуация была иной, совершенно романической: возникали именно предположения, князь Андрей оставался жив и, отправляясь в заграничный поход русской армии, «уступал» Наташу своему другу Пьеру.

³ Толстая С.А. Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 502.

Жизнеспособность каждого из персонажей «Войны и мира» проверяется «мыслью народной». Пьер остро чувствует свою малость в сравнении с правдой, простотой и силой солдат и ополченцев на Бородинском поле. Но в народной среде оказываются нужными и лучшие качества Пьера – сила, пренебрежение к удобствам жизни, простота, бескорыстие. Идеалом, к которому он стремится во время войны и затем плена, становится желание «войти в эту общую жизнь, всем существом проникнуться тем, что делает их такими». Слово «они» постоянно выделяется курсивом – как особенно значительное, важное: они – народ.

Высшая похвала Андрею Болконскому – прозвище «наш князь», данное ему солдатами полка. Глубокий смысл заключен в том, что слова «великого Наполеона» о «прекрасной смерти» князя Андрея на Аустерлицком поле звучат фальшиво и ничтожно, а похвала храбрости Болконского даже не названным по имени фейерверкером оказывается достойной и, главное, достаточной его оценкой.

Главные черты героини романа, Наташи Ростовой, с особенной яркостью раскрываются в тот момент, когда она, перед вступлением французов в Москву, заставляет сбросить с подвод семейное добро и взять раненых. В другую, счастливую и радостную, минуту – в русской пляске, в увлеченности народной музыкой проявляется вся сила заключенного в ней национального «духа». Ничего этого нет в первой, напечатанной в 94-м томе «Литературного наследия» редакции, хотя там есть и эпизод отъезда Ростовых из Москвы, и охота, и поездка к дядюшке.

Иначе, более грозно написан был заново и тот эпизод, когда скромная, необщительная, замкнутая в своем душевном мире Марья Болконская отвергает предложение своей компаньонки, француженки Бурьен, покориться завоевателям и остаться во власти Наполеона.

Скрытый огонь народного патриотического чувства возникает в душах Андрея Болконского и его сестры, Наташи Ростовой и Пьера Безухова. На отчаянный крик смоленского лавочника Ферапонтова: «Решилась! Расея!», как эхо, откликаются предсмертные рыдания старого князя Болконского: «Погибла Россия! Погубили...», тягостный вздох Кутузова: «До чего довели» и затем его дрожащий голос, произносящий: «Спасена Россия».

Именно в крестьянской России Пьер видит «необычайно могучую силу жизненности, ту силу, которая в снегу, на этом пространстве, поддерживает жизнь этого целого, особенного и единого народа».

Истинная значимость исторических лиц проверяется все тою же «мыслью народной». «Умные» предначертания Сперанского отвергаются, ибо они неприложимы к народной жизни и чужды ее интересам.

«Чистота нравственного чувства», которая составляет этический пафос «Войны и мира», утверждает истинность русского народного представления о величии: «Для нас нет величия там, где нет простоты, добра и правды».

Наполеон подвергается уничтожающему разоблачению, потому что он избрал для себя преступную роль «палача народов». Кутузов возвеличивается как полководец, умеющий подчинять все свои мысли и действия народному чувству. И «мнение народное» одобряет Кутузов под Красным; Наполеон свой приговор получает в следующем разговоре солдат: «— А кабы на мой обычай, я бы его изловимши да в землю закопал. Да осиновым колом. А то что народу загубил.

— Все одно конец сделаем, не будет ходить».

«Мысль народная» протестует против захватнических войн Наполеона и благословляет освободительную борьбу, в которой народ отстаивает свое право на независимость.

Такое отношение к войне усваивает и нерассуждающий рыцарь войны Николай Ростов, и ее строгий аналитик Андрей Болконский, и философ Пьер Безухов.

Но, как уже сказано, «мысль народная» — не окончательная в «Войне и мире». Над нею воздвигается новое построение, мысль, которую, видимо, можно определить так: общечеловеческая. В историко-философских отступлениях⁴ возникают всеобщие темы: о законах движения истории, о свободе и необходимости в личном поведении человека, о силах, управляющих миром. Но мысли эти пронизывают, в сущности, все повествование в его окончательной редакции. Если бы не было рассуждений, не было бы описаний, говорит Толстой, завершая книгу.

Проблемы войны и мира, столь существенные для человечества со времен «Илиады» и «Одиссеи» и обозначенные Толстым в заглавии всего двумя словами, в тексте развертываются в многообразных, всеобъемлющих значениях. Что касается понятия «мир», образа «мир», об их смысле хорошо писал С. Бочаров в книге о «Войне и мире» и специальной статье, напечатанной в сборнике «Л.Н. Толстой и наше время» (М., 1983). Можно пока-

⁴ Без них «Война и мир» немислима — поэтому и неприемлем текст 1873 г., хотя переделка романа после работы над «Азбукой» и накануне создания «Анны Карениной» была произведена самим Толстым.

зять, что «война» означает не одни военные действия враждующих армий, но и воинственную враждебность людей, в мирной жизни разделенных социальными и нравственными барьерами. Я хотела бы подчеркнуть: социальными и нравственными; они для Толстого важнее национальных.

В общей концепции романа мир отрицает войну, потому что содержание и потребность мира – труд и счастье, свободное, естественное и потому радостное проявление личности, а содержание и потребность войны – разобщение людей, разрушение, смерть и горе.

Заканчивая доклад, можно сказать, что его следовало бы озаглавить (это вернее отражало бы суть движения творческой мысли создателя «Войны и мира»): от судьбы человека к судьбам человечества. Повторим: дело не только в том, что в историко-философских отступлениях Толстой рассуждает о судьбах всего человечества, о движении народов. Вся книга стала рассказом не о людях, не о событиях, а о жизни вообще, о течении жизни. Ее начало – в историческом прошлом, конец – в будущем; в настоящем же нет начала и конца. «Война и мир», состоящая из четырех (первоначальное авторское деление – шесть) томов, могла бы быть бесконечно увеличена. В начале 1869 г. родственник Фета И.П. Борисов виделся с Толстым в Москве и в одном из писем того времени заметил, что пятый том – не последний и что «Лев Николаевич надеется еще на пять, а может – так и далее... Написалось много, много, но все это не V-му, а вперед» (16, 125).

Хотелось бы напомнить примечательное суждение Р. Роллана. Совсем молодым человеком, перед поступлением в Эколь Нормаль, он прочел роман Толстого и записал в дневнике: это «произведение, как жизнь, не имеет ни начала, ни конца. Оно – сама жизнь в ее вечном движении»⁵.

В 1867 г., начиная печатанье книги отдельным изданием, Толстой не обещал своим читателям «ни продолжения, ни окончания его» и аргументировал свою позицию так: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе» (13, 55)⁶. У него в книге «не проводится никакой одной мысли, ничего не доказывается, не описы-

⁵ Литературное наследство. М., 1965. Т. 75. Кн. 1. С. 61. Этот выпуск (4-й) «Тетрадей Романа Роллана» появился в Париже в 1952 г. В «Литературном наследстве» напечатаны в русском переводе выдержки, относящиеся к Толстому.

⁶ Первоначально в рукописи было: в Англии; зачеркнуто и написано: в Европе.

вается какое-нибудь одно событие» (13, 54) и со счастливой или несчастливой развязкой не уничтожается интерес повествования.

В итоге случилось так, что нашему современнику, Луи Арагону, казалось, будто Толстой не дописал свой роман до конца «и будто Красная Армия, дающая отпор носителям свастики, наконец вдохнула в роман его подлинный смысл, внесла в него тот великий вихрь, который потрясал наши души»⁷.

По этой книге Толстого, прежде всего по ней, весь мир сегодня учится и должен учиться России.

⁷ Литературное наследство. М., 1965. Т. 75. Кн. 1. С. 12–13.

К творческой истории романов Льва Толстого*

(Проблема жанра)

Известно, как дорожил Толстой свободой в обращении со всяким литературным жанром. «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе», – сказано в одном из набросков предисловия к «Войне и миру» (13, 55), а в напечатанной статье о книге «Война и мир» мысль подкреплена ссылкой на весь «новый период русской литературы» от «Мертвых душ» Гоголя до «Записок из Мертвого дома» Достоевского.

«Войну и мир» он назвал просто «книгой», а отвечая на вопрос, что же такое эта книга, написал: «“Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (16, 7). Та же идея – в словах о «свободном» романе «большого дыхания», каким стала в итоге работы «Анна Каренина», и в замысле последнего романа – «Воскресение»: «...как бы хорошо писать роман *de longue haleine*, освещая его теперешним взглядом на вещи» (дневниковая запись 25 января 1891 г.).

Историкам литературы все же приходится искать определения, и всякий раз выясняется, что термин непросто и неоднозначен. Как во многих литературоведческих проблемах, делу может помочь история текста. Следя за его движением от замысла к воплощению, нетрудно увидеть, как менялась, создавалась, преобразовывалась, жанровая структура.

Кроме того, если внимательно вчитаться в разные наброски предисловий и послесловий, дневниковые записи и признания в письмах, выяснится, что и сам Толстой много думал и немало говорил о жанре, искал и временами давал именно определения.

* Впервые: Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М., 1990. С. 120–147.

Едва только первые главы романа «1805 год» появились в «Русском вестнике», анонимный критик либеральной газеты «Голос» (3 апреля 1865 г., № 93) поставил вопрос, который затем повторялся на разные лады множество раз: «Что это такое? К какому разряду литературных произведений отнести его? (...) Что же это все? Вымысел, чистое творчество или действительность?» Первым попытался ответить на этот вопрос критик Н. Ахшарумов. В статье, напечатанной в журнале «Всемирный труд» (1867, № 6), он писал, что «Война и мир» – это «не хроника и не исторический роман», но что ценность произведения от этого нисколько не уменьшается. «Очерк русского общества шестьдесят лет назад» – так определил Ахшарумов задачу Толстого.

Более широкое, но все же очень далекое от истины определение жанра «Войны и мира» дал П. Анненков, сказав, что роман является «историей культуры по отношению к одной части нашего общества, политической и социальной нашей историей в начале текущего столетия вообще». Анненков исходил из того, что «Война и мир» – просто роман, и в отступлениях от романной формы, в «чрезмерном» интересе к истории увидел художественный изъян. По его мнению, нельзя было, чтобы исторические лица «выказывали себя во весь свой рост, во всю свою ширину, во всей своей сущности»¹.

Еще более узко жанровую структуру великой книги понял Н.Н. Страхов, явно споривший с Анненковым: «Это не роман вообще, не исторический роман, даже не историческая хроника, – это хроника семейная... это быль, и быль семейная»².

Лишь Тургенев в предисловии к переводу «Двух гусаров», напечатанному в 1875 г. во французской газете «Le Temps», нашел нужные слова для характеристики оригинального и многостороннего произведения Толстого, «соединяющего в себе эпопею, исторический роман и очерк нравов»³. В заключительной статье о «Войне и мире» эпический характер созданного Толстым «наилучшего русского исторического романа» подчеркнул Н.С. Лесков.

Тогда же И.А. Гончаров в переписке с датским переводчиком П. Ганзенем назвал «Войну и мир» «необыкновенной поэмой-романом» и «монументальной историей славной русской эпохи».

¹ Л.Н. Толстой в русской критике. М., 1952. С. 253.

² Страхов Н.Н. Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. СПб., 1887. С. 280.

³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М., 1968. Т. 15. С. 107.

Как видим, уже наиболее проницательные современники почувствовали, что «Война и мир» – книга сложного, синтетического жанра, который нельзя определить одним словом. Черты романа и эпопеи слились здесь воедино, чтобы образовать синтез.

В наше время историки и теоретики литературы сочли возможным принять название «роман-эпопея» как определение. В 1958 г. А.В. Чичерин выпустил книгу под таким заглавием: «Возникновение романа-эпопеи». Год спустя вышла монография А.А. Сабурова «“Война и мир” Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика», где специальная глава отведена особенностям жанра «Войны и мира». А.А. Сабуров не склонен был принимать самый термин «роман-эпопея», но обстоятельно охарактеризовал обе эти стороны: романную и эпическую. При этом справедливо указал на близость эпичности Толстого к древнерусскому воинскому эпосу. Впоследствии эта верная мысль была уточнена и конкретизирована Д.С. Лихачевым, также считающим, что эпическое начало чрезвычайно сильно в книге Толстого. Из числа древнерусских источников Лихачев исключил «Слово о полку Игореве»: «А “Слово о полку Игореве” Толстой не любил... Ему чужда была не только идея наступления, углубления в чужую землю, но и весь дух этого сугубо этикетного произведения... у Толстого был свой подход к историческим событиям и свой творческий метод, не совпадающий с методом автора “Слова о полку Игореве”, со всем духом этого рыцарственного произведения»⁴.

Но обратимся к истории текста.

В сентябре 1865 г., напечатав в журнале первые части под названием «1805 год», Толстой записал в дневнике: «Есть поэзия романиста: 1) в интересе сочетания событий – Braddon, мои “Казаки”, будущее⁵; 2) в картине нравов, построенной на историческом событии – “Одиссея”, “Илиада”, “1805 год”; 3) в красоте и веселости положений – Пиквик – “Отъезжее поле” и 4) в характерах людей – “Гамлет” – мои будущие» (48, 64). На заключительной стадии работы, в конспективных набросках эпилога, сказано: «...я старался писать историю народа» (15, 241).

Если же иметь в виду творческую историю в целом, ее генезис и ее окончательный итог, картина представляется еще более сложной, а ее содержание, движение, изменение – еще более значительными.

⁴ Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1981. С. 135.

⁵ Имелось в виду продолжение повести – вернее, так и оставшиеся на стадии черновых фрагментов следующие части романа с остродраматическим развитием сюжета.

Начинал Толстой даже не с «картины нравов», т.е. исторического повествования об определенной эпохе, а с рассказа об *одном* герое – декабристе – и его судьбе. От одного героя перешел к судьбе *поколения*, разных людей того времени. Потом замысел преобразился в «историю народа» – всего русского *народа* в грозное время 1812 г. Но и это не было окончательным творческим решением. В итоге прямо – в историко-философских рассуждениях последних томов и особенно эпилога, но, в сущности, в самих художественных картинах – речь идет об истории народов, общих основах исторического существования всего *человечества*. Философская мысль Толстого ищет путей всеобщей, космической правды.

Это движение: герой – поколение – народ – человечество – явно видно при анализе истории «Войны и мира».

Надо сказать, что именно сейчас настал благоприятный момент для обобщений. Опубликован громадный фактический материал: тома 13–15 Юбилейного издания с рукописями «Войны и мира» (к сожалению, публикация не была ни полной, ни хронологически выдержанной); все пятнадцать вариантов начала романа (т. 69 «Литературного наследства») и, наконец, недавняя публикация первой завершенной редакции (т. 94 «Литературного наследства»). Почти вся картина перед нами – надо только внимательно всмотреться. Дело облегчается тем, что Толстой, как известно, любил комментировать свою работу.

Автокомментарий постоянно сопровождает и работу над «Войной и миром»: сохранились черновики многочисленных предисловий; в 1868 г. напечатана особая статья «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”»; важную часть самой книги составляют всевозможные авторские отступления.

В одном из предполагавшихся предисловий Толстой называет исток – повесть о декабристе.

Роман о декабристе не пошел дальше первых трех глав (первые опубликованных в 1884 г.). Вернувшийся из ссылки с женой Натальей Николаевной и детьми незаконнорожденный сын известного вельможи – конечно, будущий Пьер Безухов.

В письме к А.А. Толстой, относящемся к октябрю 1863 г., замысел сформулирован уже так: «...роман из времени 1810 и 20-х годов». То есть исторический роман о поколении людей, живших в первые десятилетия века. В предисловии об этом сказано: «...между теми полуисторическими, полуобщественными, полувымышленными великими характерными лицами великой эпохи личность моего героя отступила на задний план, а на первый план стали, с равным интересом для меня, и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени» (13, 54).

Таким образом, с самого начала работы над романом, т.е. с 1863 г., он мыслился как историческое сочинение: «картина нравов» основывалась «на историческом событии». Это не была лишь «хроника нескольких дворянских семейств»; исторические персонажи входили в повествование.

Э.Е. Зайденшнур, подробно занимавшаяся историей создания «Войны и мира» и написавшая на эту тему целую книгу (1966), справедливо оспаривала литературоведов, считавших, что вначале «Война и мир» создавалась как семейная хроника. Не права она оказалась в другом. Нужно учитывать и понимать громадную разницу между *историческим романом и романом-эпопеей*. По Зайденшнур, уже в первой, завершенной в 1867 г. редакции Толстому, по существу, все было ясно, в дальнейшем шла лишь художественная отделка. Это неверно. Преображалась суть, менялся самый жанр. Это стало вполне очевидным, когда, благодаря текстологическим усилиям Э.Е. Зайденшнур, мы увидели не фрагменты, а полный текст, в сущности, другого романа, который в 1867 г. Толстой собирался печатать под заглавием «Все хорошо, что хорошо кончается» (т. 94 «Литературного наследства»).

Применительно к этому тексту вполне справедлива декларация Толстого: «В сочинении моем действуют только князья, говорящие и пишущие по-французски, графы и т.п., как будто вся русская жизнь того времени сосредоточивалась в этих людях. Я согласен, что это неверно и нелиберально, и могу сказать один, но неопровержимый ответ. Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне интересна и наполовину непонятна, жизнь аристократов того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила» (13, 55).

С трудом верится, что это сказано создателем «Войны и мира». Но это написано, черным по белому, в автографе, относящемся не к начальной стадии работы, но к 1867 г.

Три года напряженного творческого труда на заключительной стадии как раз и привели к тому, что исторический роман – «картина нравов, построенных на историческом событии», роман о судьбе поколения – превратился в роман-эпопею, в «историю народа». И даже шире – в историю *народов, всего человечества*, поскольку на примере величественных событий 1812 г. Толстой ставит вопросы философско-исторические (о свободе и необходимости, о причинах и законах исторического движения и т. п.). Книга стала рассказом не о людях, не о событиях, а о жизни вообще, о течении жизни.

В некоторых работах последних лет самый термин «роман-эпопея» подвергается сомнению. По мнению Е.Н. Купряновой,

определение «роман-эпопея» неприменимо к «Войне и миру» (как и ко всякому другому отдельному произведению новой литературы), поскольку оно, «будучи применено, превращается из научного в чисто оценочное, похвальное, ничего кроме “эпической широты” охвата отраженных общественно-исторических явлений не выражающее»⁶.

Это неверно. И сказано, конечно, в полемическом задоре.

Для «Войны и мира» именно характерна не только связь, но и постоянное взаимопроникновение романа в эпопею и эпопеи в роман. Для Толстого это *сопряжение* было чрезвычайно важно.

Толстой говорил, что литературные приемы романа казались ему «несообразными» с историческим содержанием «Войны и мира». Не личные судьбы отдельных персонажей образуют основу для художественных сцеплений эпизодов и частей. «Большая история» соседствует в романе с «малой историей» и, в сущности, определяет движение «частной» жизни.

У жизни нет конца, ее поток беспределен, и современники Толстого были недалеко от истины, когда говорили (к сожалению, с упреком), что число томов «Войны и мира» можно было увеличить или сократить без ущерба для интриги.

Е.Н. Купреянова предпочитает «роману-эпопее» другой термин: философско-исторический роман. Но такое определение, если его принять, бесконечно уменьшит действительные масштабы великой книги, созданной Толстым. Философия, история – необходимые и важные ее элементы, но лишь элементы. Кроме философии, истории есть много, много всего другого: жизненные основы бытия, естественные, социальные и нравственные; национальный характер в его исконных и неистребимых человеческих свойствах; несравненные картины жизни людей и природы в условиях мира и войны. Как справедливо сказано в книге С.Г. Бочарова, «ведь это *все* в человеческой жизни, ее и вправду универсальный охват и вместе с тем ее самое глубокое противоречие»⁷.

Что касается философии, историко-философских отступлений, они, конечно, необходимый элемент «Войны и мира», но не настолько важный, чтобы определять своеобразие жанра. В отличие, скажем, от действительно философских романов и повестей, таких, как, например, у Вольтера или у нас у В. Одоевского и А. Герцена. В книге Толстого философия, сколь она ни важна,

⁶ Купреянова Е.Н. О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого «Война и мир» // Русская литература. 1985. № 1. С. 161.

⁷ Бочаров С. Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1978. С. 98.

занимает подчиненное положение. Как, впрочем (это парадоксально, но факт), и сама история. Роман писался не для воссоздания истории, он не был и не стал исторической хроникой; создавалась книга о жизни всего народа, нации, художественная, а не исторически достоверная, исчерпывающая правда. Многие из собственно истории тех лет не вошло в книгу. Универсальность взамен исторического правдолюбия, иллюстративности – таков художественный закон эпопеи, вернее романа-эпопеи, поскольку произведение создавалось в XIX в. Как мы убедились уже в XX столетии, Толстой явился в своей книге не столько летописцем, сколько пророком.

2

Начав в 1873 г., «благодаря божественному Пушкину», «Анну Каренину» и собираясь быстро, очень быстро, в две недели, закончить ее и напечатать, Толстой написал Н.Н. Страхову: «Роман этот – именно роман, первый в моей жизни...» (62, 25).

Первые «круги» (Толстой говорил, что он всегда сводит круг, а потом поправляет «неправильности» с начала) очертились сразу, как определилось заглавие (с подзаголовком: роман) и даже эпиграф, правда в иной огласовке: «Отмщение мое». Потом в одной из ранних редакций появилось было чисто романическое заглавие «Два брака», но в следующей же рукописи, датируемой концом 1873 – началом 1874 г., оно зачеркнуто, вписано снова: «Анна Каренина», эпиграф: «Мне отмщение и Аз воздам» – и эпиграф к первой части: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»⁸. Первая фраза текста напоминает то, что увидим и в окончательном варианте: «Все спуталось и смешалось в доме Облонских...» Казалось бы, ясно все...

С самого начала известно, что героиня погибнет, хотя, по первоначальному замыслу, она получала развод и выходила замуж за Удашева (будущего Вронского). Первая завершённая редакция романа напечатана полностью в 1970 г. (в изд. «Литературные памятники»). Можно ясно судить, как далека она от завершённого романа!

Рукопись в подзаголовке обозначена «роман», но это скорее повесть или небольшой семейно-психологический роман о том,

⁸ Афоризм принадлежит самому Толстому. В автографе подписан: Л.Н., потом заменено: NN. В конце концов стал первой фразой текста «Анны Карениной».

как любят, женятся или не могут жениться. Содержание обобщено в эпиграфе к первой главе: «Женитьба для одних труднейшее и важнейшее дело жизни, для других – легкое увеселение». Трагическая развязка не подготовлена ни сюжетно, ни психологически – не только потому, что конец конспективен. Хотя уже появился символический образ – гаснущей свечи. «Злоба дня» входит в текст лишь разговорами о полемической книге А. Дюма-сына «Мужчина-женщина» (Париж, 1872): Дюма считал, что обманутый муж вправе наказать, даже убить неверную жену. Последние страницы рукописи (мать Удашева приезжает к Анастасии с укорами) приводят на память «Даму с камелиями» того же Дюма.

Это совсем другое сочинение, замкнутый в себе мир повести, а не открытая в разные стороны, бесконечная панорама толстовского свободного романа.

Уже в марте 1874 г. Толстой отдал в типографию первую часть. Но затем приостановил печатание. В 1875 г. началась журнальная публикация, однако появились лишь две первые и начало третьей части; возобновившись в 1876 г., роман был закончен только в 1877 г. Творческая история «Анны Карениной» сложна не меньше, чем история создания «Войны и мира» (сохранившиеся рукописи и корректуры составляют 2651 лист; в «Войне и мире» – 5202 листа, но ведь и объем окончательного текста вдвое больше).

Об истории «Анны Карениной» есть специальные исследования (Н.К. Гудзия, В.А. Жданова⁹), все детали, казалось бы, выяснены; но вопроса о трансформации жанра никто не касался. Между тем она происходила.

В завершенном своем виде «Анна Каренина» не может быть названа просто романом; требуется иное, более сложное определение.

Дав в руки Анне английский семейный роман со счастливым концом (герой получает желанное баронетство), Толстой заставляет ее стыдиться такого конца. В творческой биографии Толстого был подобный семейный роман, так и названный – «Семейное счастье» (1859). Но он тоже стыдился его – сразу после публикации и в одном из писем заметил, что «стыдно... повести писать, как она его полюбила» (А.А. Фету, начало октября 1859 г.). Сначала и в «Анне Карениной» рассказывалось о том же: как

⁹ Гудзий Н.К. История создания «Анны Карениной» // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное). Т. 20; Жданов В.А. Творческая история «Анны Карениной». М., 1957.

Анастасия (будущая Анна) вдруг полюбила Удашева (Вронско-го), Кити любила Ордынцева (Левина), а Долли была замужем и страдала от Стивы.

По рукописям можно проследить, как повествование о «жалкой» и «невиноватой» женщине, изменившей мужу, преоб-разжалось в остросовременный, социальный и одновременно нравственно-философский *роман-трагедию*.

Этот термин уже давно, со времен Вячеслава Иванова, прила-гается к романам Достоевского, где сюжет и жанр вполне соотносимы с развитием трагического конфликта: вина – возмез-дие – катарсис. Но применим он и к Толстому; в пору работы над «Анной Карениной» в его поэтике оказалось много точек схож-дения именно с Достоевским (недаром так высоко оценившим новое создание своего современника). Приходится помнить так-же и то, что в романах Достоевского, как и у Толстого в «Анне Карениной», помимо «трагедии» очень важна собственно роман-ная, эпическая сторона, «несравненные картины русской жизни».

В «Исповеди», создававшейся после «Анны Карениной», Толстой рассказал, что отчаяние, которое овладело им в сере-дине 70-х годов и предшествовало коренному изменению взглядов, было сходно с душевным состоянием, пережитым на много лет раньше, после смерти брата Николая, в начале 60-х годов. Но е-сли тогда, по словам Толстого, неизведанные им радости и заботы семейной жизни вывели его из этого отчаяния, то в 70-е годы ему стало ясно, что семейное счастье было мнимым или, во всяком случае, временным спасением от всеобщей жизненной неуряди-цы, от предчувствия социальных катастроф.

В картинах, рисующих как будто домашний быт, душевную жизнь в разных семьях, любя, по его собственным словам, «мысль семейную», Толстой обнажает трагическую неустроен-ность всего бытия.

Как показали комментаторы романа, злободневная совре-менность наполнила его страницы¹⁰. В России «все перевероти-лось» – «все смешалось в доме Облонских». Смысл переломной эпохи, ее «неисчислимых бедствий» раскрывался в драматичес-кой истории крушения последней, казалось бы, незыблемой кре-пости – «дома», семьи. История «потерявшей себя, но невинова-той» женщины, поставленная в центр романа, внутренне соотно-силась со всей атмосферой пореформенной русской жизни. Ари-стократические семьи, у которых, казалось бы, есть все, что со-

¹⁰ См. комментарии Э.Г. Бабаева: *Толстой Л.Н. Собр соч.*: В 20 т. М., 1961–1963. Т. 8 и 9.

ставляет благополучие, счастье, разрушаются в «Анне Карениной» одна за другой, словно необоримый и злой рок тяготеет над ними.

Водоворот новых отношений и связей разламывает основы, традиции семейного дворянского рода, казавшиеся крепкими еще так недавно. Больше всего страдают от болезней эпохи люди с чистым сердцем и большим умом – Анна и Левин. В отличие от других персонажей романа, они не мирятся с привычной общепринятой ложью и мучительно, каждый по-своему, ищут: Анна – правдивой любви, Левин – правдивой жизни.

Путь Анны и Левина различен. Искания Анны замкнуты в кругу личного счастья, счастья «для себя», а это, на взгляд Толстого, логически и жизненно порочный круг. Левин ищет всеобщей правды и даже, как ему кажется, находит ее (в конце романа).

Мрачный общий фон «Анны Карениной», исполненный зловещих предчувствий, разрывается, когда в роман входит мир крестьянской жизни и труда. И тогда Левину, соприкасающемуся с этим миром, открывается небо – то самое небо, которое и в «Войне и мире» символизировало постижение истинного смысла бытия, преодоление эгоистических, личных стремлений, разобщающих людей. Строй символических образов, свойственных всей художественной системе романа, становится светлым и жизнеутверждающим. Таинственные изменения облака, напоминающего перламутровую раковину, сопровождают и как будто поясняют смысл размышлений Левина о «прелестной» крестьянской жизни; «высокое, безоблачное небо» подтверждает ему справедливость слов, сказанных подавальщиком Федором; «знакомый треугольник звезд и проходящий в середине его Млечный Путь» утверждают в мысли о том, что его жизнь не только не бессмысленна, как была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который он властен вложить в нее.

Жизненные судьбы Анны и Левина сопутствуют друг другу в отрицании зла жизни, но резко расходятся в поисках добра. На протяжении всего романа Левин приближается к истокам народного бытия, Анна же самым роковым образом шаг за шагом от них отходит. «Естественная и простая» в начале романа, она в первых главах говорит только по-русски – нигде не переходит на французскую речь; искренность ее поступков и мыслей противоречит условностям света так же явственно, как сама Анна в сцене на балу противостоит «тюлево-ленто-кружевно-цветной толпе» светских дам; тонкие, почти музыкальные описания русской природы в глубоком психологическом подтексте сопутствуют ей, как бы окутывая ее тем воздухом родины, в котором она только

и может жить и дышать. Постепенно она утрачивает естественность и простоту: во втором томе появляются французские рюма и английская, французская речь; само заграничное путешествие с Вронским – попытка бежать от самой себя. Жизнь Анны как бы надламывается у самых корней и, естественно, приходит к роковому концу.

«Признаки времени» явственно сказались не только в содержании, но и в художественной форме романа «Анна Каренина». Принципы толстовской «диалектики души», заявленные в предшествующий период его творчества и блистательно примененные в «Войне и мире», остаются главной формой раскрытия человеческого характера и в «Анне Карениной». Но акцент в этой диалектике делается теперь не на связи эмоций и размышлений, а на *борьбе* противоположных мыслей и чувств. Одни и те же люди неожиданно для себя вдруг проявляют разные, часто противоположные стороны своего характера и душевного облика.

Героиня романа – прелестная, обаятельная, правдивая, умная женщина, человек большого, чистого сердца – оказывается вместе с тем ужасной – своей «бесовской» прелестью, эгоистической страстью и неизбежной ложью, паутина которой опутывает ее не только извне (Каренин и светское общество), но и изнутри. «Мне отмщение и Аз воздам» – этот суровый приговор произносит и сама Анна своей жизни с Вронским. Сила сострадания возрождает живую душу в Каренине – «министерской машине», черствой, окаменелой и мертвенной. Вронский, типичный представитель «золоченой молодежи петербургской», приученный жить по строго определенному кодексу правил, оказывается способным на поступки неожиданные и отчаянные (самоубийство, пренебрежение карьерой и т.п.).

Все находится в движении. «Люди как реки» – этот принцип не отменяет социальную обусловленность и типичность характеров, но ломает узкие рамки этой обусловленности и тем самым наивернейшим образом раскрывает диалектику личной и общественной жизни в эпоху, когда «все переверотилось».

Для внутренней жизни героев «Анны Карениной» – и это отличительная их черта – характерен напряженный драматизм. Контрасты душевных проявлений, соединение в душевном мире одного человека крайностей добра и зла создают этот драматизм. В жанре романа была создана глубоко оригинальная художественная форма, сочетающая эпос и трагедию.

Но пессимистические выводы – не последние выводы в «Анне Карениной». «Мысль народная», которая развивается в «Ан-

не Карениной» вместе с «мыслью семейною»¹¹ и, в сущности, определяет развитие этой семейной мысли, утверждает народную правду как истинное миропонимание. Трагедия в «Анне Карениной» побеждается эпосом, философия добра пересиливает пессимизм.

Любя в своем романе «мысль семейную», Толстой в итоге написал не семейный, не любовный роман. Издатель «Русского вестника» М.Н. Катков обнаружил полнейшее непонимание смысла и жанра «Анны Карениной», когда, отказавшись (по политическим соображениям – из-за критики Толстым добровольческого движения в пользу угнетенных турками славян) поместить в журнале восьмую часть, заявил публично, что со смертью героини роман собственно кончился. Для Толстого роман именно не кончился; восьмая часть необходима не только как эпилог, но как важная часть всей структуры.

3

Над «Воскресением» Толстой работал долго – с 1889 по 1899 г.

Бывали перерывы, но больше – горячий, поразительно интенсивный труд. В законченном виде роман уместился в одном томе, а рукописный его фонд составляет 7044 листа, почти столько, сколько рукописи «Войны и мира» и «Анны Карениной» вместе.

Как известно, сюжетный исток «Воскресения» – подлинная история, рассказанная Толстому в 1887 г. судебным деятелем А.Ф. Кони. В 1889 г. была начата «коневская повесть», именно повесть – о нравственном раскаянии дворянина, встретившегося в зале суда с погубленной им девушкой. История падений и моральных пробуждений характерно толстовского, во многом автобиографического героя – в центре повествования всех ранних редакций вплоть до 1895 г., когда в дневнике появилась знаменитая запись: «Ложно начато... надо начинать с жизни крестьян (...) они предмет, они положительное, а то тень, то – отрицательное... Надо начать с нее» (53, 69).

«Ложно» было не только начато, а «ложно» писалось вообще, если судить с этой новой, изменившейся точки зрения. Писалось о грехе, раскаянии и возрождении дворянина Нехлюдова. Но прежний страстный интерес Толстого к этой теме в середине

¹¹ См. об этом: *Евнин Ф.* Мысль народная в «Анне Карениной» // Изв. ОЛЯ АН СССР. 1954. Т. 13. Вып. 1.

90-х годов явно иссякал. И хотя в публицистических своих работах он по-прежнему взывал к совести господ, в искусстве это перестало быть для него главным.

На первый план как предмет выдвинулось другое – жизнь обиженного народа, невинно осужденной Масловой. Сердце создателя отдано в «Воскресении» Катюше.

Сравнительно с «Войной и миром» и «Анной Карениной» это был новый, открыто социальный, «общественный» роман («социально-идеологический», как определял М.М. Бахтин)¹². Главная задача романа – исследовать художественно весь существующий строй жизни, снизу доверху и по всем направлениям вширь. Эпический размах «Войны и мира», глубокие социально-психологические анализы «Анны Карениной» все-таки не создавали исчерпывающей картины общественного бытия. В подчеркнуто социальном повествовании второстепенной оказалась не только любовная интрига, но и духовное прозрение главного героя, обозначенное в заглавии романа. Это чутко уловил Чехов, когда писал, что самое неинтересное в романе – отношения Нехлюдова и Катюши, а самое интересное – разные тетюшки, смотрители, генералы и т.п. В этом смысле «Воскресение» – подлинная энциклопедия русской жизни последней трети прошлого века, *социальный роман-обозрение*. Такое жанровое определение казалось нам долго наиболее точным, отражающим своеобразие последнего романа Толстого¹³.

Думается, однако, что определение это все же неточно. Оно захватывает в свою область социально-обличительную сторону «Воскресения», пренебрегая его положительным смыслом и звучанием. Толстому между тем важно не только обличить существующий порядок, но показать пути личного и общественного обновления. Мы вправе отмечать исторические заблуждения гениального художника, но всегда обязаны отдавать должное его страстной вере в необходимость обновления жизни и справедливости его убеждения, что это обновление немислимо без перемен в духовном, нравственном мире *каждого* человека.

Последний роман Толстого, оставаясь романом, т.е. панорамой русской жизни, одновременно – проповедь, обращенная к современникам и потомкам. *Роман-проповедь* – так, видимо, вер-

¹² Бахтин М.М. Предисловие // Толстой Л.Н. Полн. собр. худож. произведений. М.; Л., 1930. Т. 13. С. VIII.

¹³ Предложено нами в кандидатской диссертации о реализме позднего Толстого, защищенной в 1952 г., и повторено в работе «Эволюция реализма Л. Толстого». См.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3.

нее определить и жанр «Воскресения». Проповедь – с необходимыми ей обличениями зла, призывами к добру, утопическими надеждами и горячей убежденностью.

Отсюда – острая публицистичность романа. Историко-философские отступления в «Войне и мире» были важными, но все же спокойными рассуждениями; в последнем романе в авторских отступлениях и в инвективах, поручаемых героям, повсюду слышен гнев и призыв. Страстная публицистическая речь становится художественно выразительным средством. Знаменитый зачин «Воскресения» («Как ни старались люди...») – это не только идейный, но и художественный ключ ко всему роману.

Другая черта, не менее важная, – лаконизм, сжатость, сосредоточенность на главном.

К периоду работы над «Воскресением» относится создание трактата «Что такое искусство?», размышления о форме романа вообще (в письмах и дневнике). Толстому кажется, что «форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо» (18 июля 1893 г.). Описывать «гостиную, закат солнца» – совестно.

В полном соответствии с этим в романе «Воскресение» все описания (интерьеры, пейзаж) сокращены до предела, если это не требуется социально-обличительными задачами (спальня Нехлюдова и тюремная камера). Обычно это лаконичные, будто информационные, сообщения о месте действия. Или пейзаж с ярко выраженной экспрессивной окраской и глубоким морально-философским смыслом. Таково описание весны в городе на самых первых страницах, пейзаж ужасной ночи соблазна Катюши, почти символический, хотя он вполне реален. Всегда описание строится по способу нагнетания, усиления смысловой выразительности, эмоционального воздействия. Сами краски, звуки предельно просты: «светло-серая туча», «желтеющие поля ржи», «зеленые еще полосы овса и черные борозды темно-зеленого цветущего картофеля», «яркая с выступающим фиолетовым цветом, прерывающаяся только в одном конце радуга»; сопенье, шуршанье реки, треск и звон льда, крик петуха, падение воды на мельнице, звонкое жужжание мухи. В романе нельзя встретить ничего подобного тем сложным, почти фантастическим звукам, которые слышит, например, раненый князь Андрей.

Особые свойства реализма позднего Толстого дали повод некоторым его современникам говорить о гибели художника, а в наше время иным зарубежным интерпретаторам о том, что цели

искусства и социального обличения, моральной проповеди несо-
вместимы.

Но «Воскресение» – величайшее создание XIX в. и, по спра-
ведливому слову А. Блока, «завещание» веку XX.

В последний свой период Толстой, как и раньше, блестяще
владел средствами художественной, красочной изобразительнос-
ти – неоспоримое подтверждение тому повесть «Хаджи-Мурат»,
работа над которой шла одновременно с «Воскресением» и после
публикации романа. Но в «Воскресении» они были ему не нуж-
ны. Подлинно великий художник всегда знает, каким может и
должен быть жанр и стиль, чтобы наилучшим образом воплотил-
ось нужное содержание.

Приведя отрицательный отзыв Толстого 1902 г. о рассказе
И.А. Бунина «Счастье» (записан А.Б. Гольденвейзером), Е.Б. Та-
гер писал: «Такого рода высказывания слишком многочисленны
и настойчиво однородны, чтобы можно было их игнорировать.

Было бы неверно оценивать их как проявление толстовского
недоверия к искусству вообще, как предпочтение философско-
моралистической проповеди всякому искусству. Нет, речь идет
именно об искании нового художественного языка... В тесной
связи с этой борьбой против усложненной опосредствованности
художественной речи находится тот пафос “ясности”, который
типичен для позднего толстовского творчества»¹⁴.

В одной из работ последних лет «Воскресение» названо «это-
логическим», т.е. нравоописательным, романом. Ссылаясь на те-
оретические разработки своего учителя Г.Н. Пospelова, Т.В. Ро-
манова развивает эту мысль в кандидатской диссертации и ста-
тье, напечатанной недавно¹⁵. Здесь верно подчеркнута слож-
ность, синтетичность жанра толстовского романа: никогда не
удается определить этот жанр одним словом, а слова «роман но-
вого типа» неопределенны и с равным правом могут быть отне-
сены к «Войне и миру» и «Анне Карениной» тоже. Собственно в
характеристике «Воскресения» у Романовой много верного. Но
можно ли принять само это название – этологический? Боюсь,
что нет.

Во-первых, Толстому как художнику было, в сущности, чуж-
до *описание* нравов, социальной среды самих по себе. Может
быть, такие описания удастся найти в черновиках, на первона-

¹⁴ Русская литература конца XIX–начала XX в. Девяностые годы. М., 1968.
С. 100–101.

¹⁵ Романова Т.В. Жанровая специфика «Воскресения» Л.Н. Толстого // Яс-
нополянский сборник. Тула, 1986. С. 128–136.

чальных стадиях работы, но потом всегда авторская «одухотворяющая мысль» подчиняла себе изображение среды.

Согласно новому определению, получается, что «положительная программа» – «путь героев к воскресению» – связана с романической проблематикой, а этологическая выполняет обличительные задачи, изображение социального зла. Сделаны, правда, оговорки о связи одного с другим, т.е. романа и этологии.

Но ведь положительная программа романа не сводится к «воскресению» Нехлюдова и Масловой. Она воплощена и в деревенских сценах, в словах мужиков; в изображении бродяги, встреченного Нехлюдовым на сибирской переправе; в образах революционеров – в той мере, в какой создатель романа им сочувствует. С другой стороны, отрицание зла затрагивает и Нехлюдова, пока он остается типичным представителем своей среды, и Маслову, пока в ней мертва душа.

Две стороны сложной жанровой структуры слиты, *постоянно* проникают друг в друга, поэтому трудно принять определение, которое прежде всего разделяет их, а потом пытается выстроить соединительные мостки. В последнем романе Толстого, как это было и в «Анне Карениной», «своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок» (письмо С.А. Рачинскому, 27 января 1878 г.)

Это даже и не две стороны, тем более не две самостоятельные плоскости или линии, а некое новое качество, непереносимое *единство*, составляющее художественное открытие Толстого в области жанра.

Три романа отразили громадную творческую эволюцию Толстого, откликавшегося, как чуткий колокол, на все исторически значительные веления времени. Думается, Н.К. Гей прав, когда рассматривает «Войну и мир», «Анну Каренину» и «Воскресение» как триптих. Касаясь вопросов жанра, Н.К. Гей точно улавливает сложность определения и называет первый роман – «романом-поток», второй – «романом конца», третий – «романом начала»¹⁶. Если оставаться в рамках собственно жанровой терминологии, можно предложить (пусть как условные, пробные): роман-эпопея, роман-трагедия, роман-проповедь.

«Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» – романы, рассказавшие всему миру о целом столетии русской жизни, ее самых значительных, переломных этапах.

¹⁶ Гей Н.К. Поэтика романов Л.Н. Толстого. Романский триптих: «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» // Л.Н. Толстой и современность: Сб. статей и материалов. М., 1981. С. 103–129.

Но жанровая структура каждого из романов особенна и неповторима.

«Война и мир» – многолинейный свободный эпос, со многими сюжетными центрами, неисчислимыми жизненными подробностями. Они самоценны, но нужны именно эпосу; подчеркнута независимость, но чрезвычайно тесно соотнесены.

В «Анне Карениной» сильнее спайки и напряжения, неизбежная, роковая логика сцепления. Сюжетных линий всего две.

В последнем романе – один стержень, одна ось. Построение схематично, даже сухо, но именно оно в наибольшей мере воплотило творческий замысел Толстого в итоге многолетней работы.

Переписка с сестрой и братьями*

Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, завешанными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же.

Л.Н. Толстой. Воспоминания

Письма, собранные в этой книге, меньше всего предназначались для печати. И часто не береглись. Любовно собранные архивистами, иногда без начала или конца, эти чисто семейные письма – правдивое повествование о Льве Толстом, его сестре и братьях.

Письма Толстого печатались, конечно, в 90-томном издании его Полного собрания сочинений; письма братьев и сестры почти все появляются здесь впервые.

Первое отправлено из Москвы 12-летним Сергеем младшим братьям Дмитрию и Льву в Ясную Поляну: «Митенька и Левочка, нонче вечером был такой град и гроза...» Последнее, спустя 72 года, оставил Толстой сестре-монахине и гостившей у нее дочери в четыре часа утра 31 октября, когда, покидая Шамордино, торопился на поезд, увозивший его в последний раз – к Астапову: «Не удивитесь и не осудите меня за то, что мы уезжаем, не проотившись хорошенько с вами».

Между этими датами прошла жизнь с ее волнениями, радостями, горестями и страстями, с великим писательским трудом. Одновременно проходила история России, отражавшаяся на жизни толстовской семьи: Кавказская и Крымская войны, освобождение крестьян, голодные годы, русско-японская война, революционные волнения...

Первое сохранившееся письмо самого Толстого относится к лету 1846 г., когда 18-летний студент Казанского университета проводил каникулы в родной Ясной Поляне. Он сообщал старшему брату на Кавказ, что пишет три книги: «одна под заглавием – *Разное*, другая – *Что нужно для блага России и очерк русских*

* Впервые: Переписка Л.Н. Толстого с сестрой и братьями. М., 1990. С. 5–15.

нравов и третья – *Примечания насчет хозяйства*». Некоторые тетради такого рода сохранились – их можно прочесть в первом томе 90-томника. Через шесть лет, с публикацией в «Современнике» повести «Детство», «Л.Н.» (такая подпись стояла в журнале) станет сразу знаменитым писателем. Но пока об этом не знал ни он, ни родные.

К 1838 г., когда начинается переписка, дети Толстые были круглыми сиротами, без матери, отца, уже и без бабушки; оставались опекуны да жившая постоянно в Ясной Поляне «тетенька» Татьяна Александровна Ергольская. Может быть, оттого, что семьи рано не стало, братья и сестра так дорожили отношениями меж собой и льнули друг к другу. Их переписка – памятник семейственности, родственной привязанности, бесконечной искренности и правдивости в отношениях. Важно было «писать друг другу просто все то, что делаешь», хотя сам Толстой с молодых лет понял, что «ежели бы писать все, то надо бы два тома».

В прошлом, еще не технизированном веке преобладала культура эпистолярного общения. Даже к телеграфу прибегали редко. Вспомним, как сердито напал Толстой на телеграфы, которые не нужны русскому мужику и вообще нормально, естественно живущему человеку. В статье «Прогресс и определение образования» (1862) едкой иронией звучат строки о русской помещице, проживающей во Флоренции, которая «слава Богу укрепилась нервами», обнимает своего «обожаемого супруга» и просит в наискорейшем времени прислать 40 тысяч франков. Позднее критика ложной цивилизации стала у Толстого еще более резкой. Но никогда, нигде не обмолвился он недобрым словом о почте. Без писем, без постоянной связи друг с другом, без духовной и материальной поддержки жить было нельзя. Мы же теперь именно по письмам да по уцелевшим дневникам старинных лет узнаем с документальной достоверностью о тогдашней жизни, нравах, занятиях, чувствах. Уметь писать и хранить письма было признаком интеллигентности. Так понимал вещи даже Чехов в самом конце XIX в.

Между 1839 и 1846 гг. у Толстых – перерыв в переписке: несколько лет братья и сестра прожили вместе, под опекой тетки Пелагеи Ильиничны, жены казанского помещика В.И. Юшкова. Сюда, в Казань, в 1841 г. перевелся из Московского университета самый старший из братьев, Николай Николаевич, здесь два года спустя поступили на тот же математический факультет Сергей и Дмитрий. Лев Николаевич три года готовился к вступительным экзаменам по турецко-арабскому разряду философского факультета, был в 1844 г. принят, потом перешел на юридический фа-

культет, но уже в 1847 г. навсегда оставил и университет, и Казань, чтобы поселиться в доставшейся ему по семейному разделу Ясной Поляне. Он один из всех братьев не кончил университета, и все гигантские познания в языках и разных науках достались ему путем самообразования. Некоторое время в Казанском Родионовском институте воспитывалась и Мария Николаевна, пока, 17-ти лет, не вышла замуж за троюродного брата – В.П. Толстого, и стала жить в имении его матери – Покровском Чернского уезда Тульской губернии, в 80 верстах от Ясной Поляны.

В 1847 г. все оказались в разных местах. Николай Николаевич, поступивший на военную службу, семь лет провел на Кавказе, потом, после двухлетнего перерыва, снова был зачислен в артиллерийскую бригаду и уволился в отставку лишь в 1858 г. в чине штабс-капитана. Жить ему оставалось два года.

Получив по разделу Пирогово Крапивенского уезда Тульской губернии, Сергей Николаевич навсегда поселился здесь, занимаясь хозяйством, увлекаясь охотой, цыганами, конным заводом, чтением. Лишь один год он попытался служить – в Стрелковом полку императорской фамилии.

Дмитрий Николаевич жил в Щербачевке Курской губернии, но помещичье хозяйство занимало его мало; он мечтал, как советовал Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями», «руководить нравственностью сотен крестьянских семей», а себя посвятить полезной гражданской деятельности. Служил в Курске, потом в московской дворцовой конторе, входил пайщиком в торговлю какими-то аптечными товарами – все без успеха, с надрывом и страданиями, нравственными и физическими. В 1856 г. они оборвались смертью.

В старости, работая над «Воспоминаниями», Толстой написал о братьях прекрасные страницы.

«Старший брат Николенька был на 6 лет старше меня... Он был удивительный мальчик и потом удивительный человек. Тургенев говорил про него очень верно, что он не имел только тех недостатков, которые нужны для того, чтобы быть писателем. Он не имел главного нужного для этого недостатка: у него не было тщеславия, ему совершенно неинтересно было, что о нем думают люди. Качества же писателя, которые у него были, было прежде всего тонкое художественное чутье, крайнее чувство меры, добродушный, веселый юмор, необыкновенное, неистощимое воображение и правдивое, высоконравственное мировоззрение, и все это без малейшего самодовольства». Уменье выдумывать и повествовать всякие истории Николай Николаевич наследовал, вероятно, от матери, тоже, по преданию, удивительной рассказчицы. Доба-

вим, что при жизни был напечатан лишь один очерк Н.Н. Толстого – «Охота на Кавказе», а еще два – «Пластун» и «Заметка об охоте» – появились лишь в 20-е годы нашего века.

Главу «Брат Сережа» Толстой начал словами: «Николеньку я уважал, с Митенькой я был товарищем, но Сережей я восхищался и подражал ему, любил его, *хотел быть им*. Я восхищался его красивой наружностью, его пением, – он всегда пел, – его рисованием, его веселием и, в особенности, как ни странно сказать, его непосредственностью, его эгоизмом... Это была жизнь человеческая, очень красивая, но совершенно непонятная для меня, таинственная и потому особенно привлекательная... Он был, что был, ничего не скрывал и ничем не хотел казаться».

Дмитрий был старше Льва всего на год с небольшим. «Он всегда был серьезен, вдумчив, чист, решителен, вспыльчив, мужествен и то, что делал, доводил до предела своих сил... В Митеньке, должно быть, была та драгоценная черта характера, которую я предполагал в матери и которую знал в Николеньке, и которой я был совершенно лишен, черта совершенного равнодушия к мнению о себе людей». В Казани Дмитрий «не танцевал и не хотел этому учиться, студентом не ездил в свет, носил один студенческий сюртук с узким галстуком, и смолоду уже у него появился тик – подергиванье головой, как бы освобождаясь от узости галстука. Особенность его первая проявилась во время первого говенья. Он говел не в модной университетской церкви, а в казематской церкви». Этот характерный жест – подергиванье головой – перейдет к Позднышеву в «Крейцеровой сонате», написанной спустя более чем 30 лет после смерти Дмитрия Николаевича.

В 28 лет, мечтая о женитьбе, Толстой написал брату Сергею: «Я семьянин по натуре, у меня все вкусы такие были и в юности, а теперь подавно». Много раз они, уже взрослые, строили планы жить вместе, создать «семейный кружок», которого никогда не было. А когда сходились и пытались пожить вместе, выяснялось, как это трудно: у каждого был свой, и нелегкий, характер. А.А. Фет, хорошо знавший трех братьев Толстых – Льва, Николая и Сергея, – так писал о них в воспоминаниях: «У всех трех братьев присуще то страстное увлечение, без которого в одном из них не мог бы проявиться поэт Л. Толстой. Разница их отношений к жизни состоит в том, с чем каждый из них отходил от неудавшейся мечты. Николай охлаждал свои порывы скептической насмешкой. Лев уходил от несбывшейся мечты с безмолвным укором; а Сергей – с болезненной мизантропией»¹.

¹ Фет А.А. Мои воспоминания. М., 1890. Ч. 1. С. 296.

Судьба у них складывалась по-разному, преимущественно несчастливо. Счастливая семья была, пожалуй, у самого Толстого, но и у него после 15-летнего согласия и благополучия наступил более чем 30-летний внутренний разлад и потом бегство из родного дома. Самый старший, Николай Николаевич, остался неженатым и в 37 лет скончался от туберкулеза в заграничном курортном городке на глазах брата Льва; Дмитрий Николаевич вел то подвижнически строгую, то беспорядочную жизнь и умер в 29 лет, опекаемый женщиной, взятой им некогда из публичного дома; аристократ, красавец Сергей Николаевич выкупил из тульского хора цыганку Машу, но венчался с ней, когда старшему сыну, Григорию, было уже 15 лет; единственная их сестра Мария Николаевна развелась с мужем, имея троих детей, была влюблена в Тургенева, а потом за границей сошлась со шведом Гектором де Кленом: родившуюся дочь Елену нужно было растить и воспитывать втайне, и Мария Николаевна страдала. «Каждая несчастливая семья несчастлива по-своему...»

Между сестрой и братьями никогда не было секретов, недомолвок и лжи. В письмах нет исповедального тона, но всегда – искренность и правда, надежда на понимание: «Ты пиши все, что придет в голову, я уже все пойму» (С.Н. Толстому, 21 февраля 1876 г.). Деленье людей на «понимающих» и «непонимающих», проведенное Толстым в его первой книге (не вошедшая в печатный текст 34-я глава «Детства» – «К читателям»), родилось очень рано: «Трудно и даже мне кажется невозможным разделять людей на умных, глупых, добрых, злых; но *понимающий* и *непонимающий* – это для меня такая резкая черта, которую я невольно провожу между всеми людьми, которых знаю».

Когда читаешь письма подряд, поражает обилие имущественных забот и денежных расчетов: «эта гадкая вещь имеет такое большое влияние на поступки и на счастье людей», как заметил Толстой в письме брату Дмитрию. Не оттого, что Толстые придавали большое значение материальному благополучию и деньгам. Совсем нет! У каждого из них была особенная по-своему, но общая всем страстная натура. И денег не было постоянно. Когда они появлялись, тратились быстро, без оглядки, в молодые годы – безрассудно на карты или бильярд, в более поздние – на помощь близким и дальним. Получив первый большой гонорар (за «Войну и мир»), Толстой подарил племянницам-«зефиротам» по 10 тысяч рублей – в те времена сумму немалую. «Роскошь», от которой он так страдал в последние годы, была и в Ясной Поляне, и в Хамовническом доме очень относительной. Очутившись в

Гаспре в имени графини Паниной, Толстой с детским удивлением рассказывал в письмах о царившем там комфорте.

Долги, цыгане, охота, смерти и рождения, болезни, воспитание детей, гувернеры и гувернантки, уступка друг другу крепостных людей и слуг, собак и лошадей, имущественные разделы по договоренности, своеобразный аромат старинной жизни, когда домашние праздники, святки, ряженые, чтение книг – единственные развлечения, – все это осталось бы ординарной перепиской дворянской семьи, если бы не вспыхнул литературный гений. И тут начинается другой счет: важна каждая биографическая деталь и всякий эпизод, поскольку многие из них преобразились на страницах книг.

Бывая в Ясной Поляне и Хамовниках, всегда поражаешься, как много там знакомого, уже прочитанного в «Войне и мире», «Анне Карениной» и «Воскресении». В письмах – те же отпечатки реальной жизни, запечатленные потом искусством.

Происходят вещи неожиданные и на поверхностный взгляд странные.

В письме брату Сергею Николаевичу Толстой рассказывал подробно о последнем дне Николая Николаевича, мужественного, спокойного человека, умевшего переносить страдания: «До последнего дня он с своей необычайной силой характера и сосредоточенностью делал все, чтобы не быть мне в тягость». В последнее утро он сильно кашлял, но брат не решился к нему войти «из ложного стыда». «Напрасно, это бы меня утешило», – сказал Николай Николаевич. И вспоминаются страницы «Войны и мира», когда Марья Болконская вот так же не решалась войти к умирающему отцу, а потом услышала невнятно произнесенные ласковые слова.

Воспоминания жили подолгу. История, случившаяся с молодым С.Н. Толстым в Казани, отозвалась в написанном спустя много десятилетий рассказе «После бала», а строки из его письма 1865 г. об Анисье Ивановне, матери цыганки Маши, об ее отце приводят на ум сцены из «Живого трупа», над которым Толстой работал в 1900 г.

Приходится, правда, всегда помнить: мир реальный и мир искусства – разные, хотя и связанные миры. В письмах братьев, например, много рассказов про охоту, но ни в одном из них, даже и в письмах самого Толстого, нет ничего похожего на те страницы, которые составили главы об охоте в его романах и даже в очерке Н.Н. Толстого «Охота на Кавказе».

То же и с реальными людьми. Существует предание, что Толстой сам сказал: «я взял» Таню, перетолок ее с Соней, и вышла

Наташа». Мемуары «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» Т.А. Кузминская писала (как, впрочем, и ее сестра, рассказывая историю своего замужества) значительно позже того, как «Война и мир» и «Анна Каренина» были созданы великим мастером. В жизни Татьяны Андреевны были и пение, и увлечение Анатолем (не Курагиным, а Шостаком), и неудачный роман с братом Толстого Сергеем Николаевичем, и болезнь, заграничная поездка – казалось бы, все, все.

Авторам мемуаров хотелось, чтобы их жизнь походила на роман; к тому же обаяние романа (мы знаем это по себе) так велико! В «Анне Карениной» Кити вдохновенно узнает по начальным буквам все слова любовного признания – Софья Андреевна в своих воспоминаниях нарисовала ту же картину. Татьяна Андреевна, оказавшаяся случайной свидетельницей этой сцены, уточнила: Лев Николаевич подсказывал некоторые слова. А в дневнике, вернувшись к себе, Толстой заметил: «Написал напрасно буквами Соне».

Рассказывая про увлечение Сергеем Николаевичем и про свое замужество, Татьяна Андреевна написала многое вполне правдиво. И все же влияние толстовского текста чувствуется во многих местах. Хотелось даже, чтобы «романических условий», совпадений было больше, чем в «Войне и мире». Софья Андреевна передавала легенду: две коляски встретились в дороге близ Тулы, одна везла к священнику договориться о венчании Т.А. Берс и А.М. Кузминского, которого она любила с детства, другая – М.М. Шишкину и С.Н. Толстого. В жизни все было несколько иначе. Сергей Николаевич обвенчался с Марьей Михайловной 7 июня 1867 г. Из тогдашней переписки Толстого с женой (он был в Москве, она в Ясной Поляне) видно, что в июне еще обсуждалось, не выйдет ли Татьяна Андреевна за овдовевшего недавно Д.А. Дьякова. К концу месяца, после сомнений и ссор, решилась свадьба с А.М. Кузминским. Софья Андреевна писала: «...мне тоже не весело и не естественно с ними обоими, и боюсь, и знаю наверное, что счастья не будет, потому что главного – любви – нет, если есть, то очень мало» (17 июня). 24 июня они все же венчались.

Письма тем и ценны, что, в отличие от мемуаров, они обладают свойством подлинности и дают возможность судить, как же на самом деле было все в тот момент. Сопоставляя эти подлинные документы с книгами Толстого, наглядно можно видеть, как реалии помещичьей деревенской жизни превращались в перлы художественного творения, реальная правда – в правду поэтическую. Глубоко личный, автобиографический подтекст служил лишь

материалом для художественного замысла и воплощался в психологических коллизиях и образах обобщенно-реалистического повествования. Художественное слово было «отпечатком жизни» и в то же время философским ее постижением. Главный интерес творчества сосредоточивался на истории характеров, их непрерывном и сложном движении, изменчивости, развитии.

Комментаторами давно установлено (и это лежит на поверхности), что незаконченный рассказ 1906 г. «Что я видел во сне» навеян событиями в семье Сергея Николаевича. Даже С.А. Толстая дивилась дворянским пристрастиям деверя. И вот у этого человека, дочери которого с трех лет говорили по-французски, случились, по его понятиям, страшные несчастья. Старшая, Варвара, сошлась с крестьянином, родила двоих детей и жила вдали от родного дома, на клочке купленной земли; младшая, Вера, родила ребенка от башкирца Абдерашида Сарафова и, хотя вернулась домой, доставляла горькие страдания отцу.

Как написала в 1940 г. в своей «Автобиографии» самая младшая дочь, Мария Сергеевна, на их жизнь серьезное влияние оказал Толстой: «Вера и Варвара под влиянием Л.Н. Толстого с 1885 г. резко переменили свою жизнь, перестали нарядно одеваться, старались отдаляться от веселья и легкомысленной праздной жизни. Стали изучать медицину, чтобы быть в состоянии приносить пользу больным в деревнях, где было очень мало медицинской помощи. Учили крестьянских ребят грамоте. Завели для них хорошую библиотеку. Ставили с ними спектакли – “Первый винокур” Толстого и другие пьесы. К нам приезжал Лев Николаевич и очень интересовался школой...»².

Дело, конечно, не только в обаянии личности Толстого и его взглядов, а в том, что ломались сословные перегородки, круто менялась вся жизнь и старое ее устройство не годилось для молодого поколения. Об этом одновременно с Толстым рассказывал, например, Чехов – в повести «Моя жизнь», в «Невесте». Пусть безрассудно, но лишь бы уйти...

Сергей Николаевич переживал поступок дочерей как несчастье и оскорбление; Толстой чувствовал свою вину и писал об этом: «Я думаю, что Варя права, что если люди равны и братья, то нет никакой разницы выйти за мужика Владимира или за Саксонского принца. Даже надо радоваться случаю показать, что поступаешь так, как думаешь». Но так выходило «по рассуждению», а «по чувству» он был «возмущен такими доказательствами равенства» и в поступке Вари видел «очень сильное, и эгоис-

² Яснополянский сборник. Тула, 1988. С. 188.

тическое, и не имеющее ничего общего с христианством» (27... 28? февраля 1903 г.).

В рассказе правда жизни заменялась правдой искусства. Сочувствуя страданиям отца, Толстой не согласен с его аристократическими предрассудками и в судьбе дочери видит нравственную и естественную неизбежность (внешние обстоятельства, домашнее окружение, конечно, изменены): «В этот год ей вдруг открылась вся пустота ее прежней жизни: ясна стала вся низменность, вся гадость той жизни, которую она вела в своем богатом петербургском обществе и доме... ей страстно хотелось не игры с жизнью, а самой жизни, и в любви, в совершенной женской любви к мужчине, она предчувствовала эту жизнь». Рассказ проникнут настроением, которое владело Толстым в эти годы и привело к созданию повести, тоже незавершенной, – «Нет в мире виноватых».

Искусство, пожалуй, правее и прозорливее самой жизни, поскольку отдельная жизнь человека – единичная случайность, а художественный образ – обобщение, формула жизни.

Переписка с сестрой тех лет, когда она жила за границей и родила там дочь от Гектора де Клена, невольно заставляет вспомнить «Анну Каренину». К тому же все происходило одновременно: Мария Николаевна переживала последствия своего романа, а Толстой писал свой. Еще не зная, чем кончится то, о чем она читала в «Русском вестнике», Мария Николаевна написала брату: «Я не могу, и другого выхода, как смерть кого-нибудь из нас, я не вижу». Она говорила о себе или дочери, потому что де Клен уже умер в 1873 г. Толстому такой конец был ясен с самого начала. Мария Николаевна продолжала жаловаться и сетовать: «Мысль о самоубийстве начала меня преследовать, да, положительно преследовать так неотступно, что это сделалось вроде болезни или помешательства... Боже, если бы знали все Анны Каренины, что их ожидает, как бы они бежали от минутных наслаждений, которые никогда и не бывают наслаждениями, потому что все то, что *незаконно*, никогда не может быть счастьем» (16/28 марта 1876 г.).

В 1889 г., когда ей было почти 60 лет, Мария Николаевна, всегда остававшаяся православно верующей (это был единственный пункт ее разноречий с братом), поселилась в Шамордине, стала монахиней и там окончила свои дни в 1912 г.

Нет сомнения и в том, что жизнь, метания, проекты, взгляды Дмитрия Николаевича, встречи и разговоры Толстого с ним отразились в истории отношений Константина Левина с родным братом, как эта история рассказана в «Анне Карениной».

Еще в 40-х годах Д.Н. Толстой отпустил на волю своих крестьян. Подобно Николаю Левину, он мечтал об «организации общества», которая «была бы согласна с организацией человека, как члена его», с грустью сознавая, что этого должно желать, но едва ли удастся дожидаться. А пока, по мысли Дмитрия Николаевича, подтвержденной и его жизнью, человек обречен на падение. У него не хватило ни жизни, ни мужества мысли для того, чтобы найти положительные ориентиры. Лев Николаевич и в жизни и в искусстве пошел гораздо дальше.

Небольшая по объему, но очень важная переписка с Дмитрием Николаевичем может читаться как комментарий к «Анне Карениной». Такой же художественной, а не только жизненной достоверностью отмечены разные хлопоты о продажах участков леса и всякой иной недвижимости прижимистым купцам.

Может быть, ни в какой другой части толстовского эпистолярного наследия не заметна так связь творчества и жизни, как в этой чисто семейной переписке.

И наконец, нужно сказать, что везде разбросаны факты, детали, освещающие характер Толстого, его особенность и своеобразие. «Пустышный малый» (то есть непрактичный), «такой странный и переменчивый человек», всегда «недоволен собою», постоянно ждет новых перемен от «завтра» – все эти характеристики Толстого в письмах Сергея Николаевича метки и точны.

Поразительно, но так: собственно о писательской работе сам Толстой писал сдержанно и немного; братья и сестра – чаще, поскольку они были читателями и высказывали свои суждения. Письма Толстого вообще дают меньше для истории его работы, чем дневники, записные книжки и особенно рукописи. Но тем более ценно все то, что содержится в письмах.

В декабре 1851 г., находясь в Тифлисе, Толстой написал Сергею Николаевичу, что без офицерских бесед имеет «более интересные занятия» – это была работа над «Детством». Постоянно интересовался он мнением братьев и сестры. «Как понравилась тебе “Метель”? – спрашивал он Сергея Николаевича в письме 25 марта 1856 г. – Я ей недоволен – серьезно. А теперь писать многое хочется, но решительно некогда в этом проклятом Петербурге». Ему же в 1867 г., напряженно заканчивая «Войну и мир», писал, что работает до головных болей. В письме к сестре (14 апреля 1856 г.) рассказывал, как читал Тургеневу только что законченную повесть «Два гусара» (называлась тогда «Отец и сын»): «Он хлопал себя по ляжке и говорил, что прелестно, но, признаюсь, я ему не очень верю. Он слишком легко восторгается».

По письму М.Н. Толстой из Гиера (май 1862 г.) узнаем, что блестящая светская девушка Павлова взялась переводить «Набег»: «Она владеет языком, конечно, как француженка, но понять твои сочинения и передать их как следует она не может... Она Гоголя не понимает». В более поздние годы появятся строки про «Что такое искусство?», «Воскресение»...

Прочитав в «Современнике» «Историю моего детства», Сергей Николаевич «по первым строкам догадался», что это писал брат. Из письма Марии Николаевны – от нее первой – узнал Толстой мнение о «Детстве» И.С. Тургенева. В письме брату – ему одному – рассказал о встрече с Тургеневым в Петербурге, после Севастополя.

В середине 70-х годов, когда все читатели ждали в журнале продолжения «Анны Карениной», Толстой писал брату об унынии, старости, остановках жизни, о том, что «пора умирать» и «ничего не остается в жизни, как умирать». «Я вчера ночью почувствовал себя ужасно дурно: в висках шумит, и стало жутко. Думаю себе, умру, и стал себя спрашивать, для кого это интересно и кому это не доставит удовольствия, что я умру. Перебирал всех и нашел, что всем будет весело или рассказать, или посодествовать, кроме жены и тебя» (С.Н. Толстому, 9... 10 ноября 1875 г.).

В это время он не вел дневника, и только письма дают достоверные сведения о духовном кризисе, приведшем к перелому мирозерцания. «Я пишу и довольно много занимаюсь, дети хороши, но все это не веселит нисколько» (С.Н. Толстому, 21 февраля 1876 г.); «Я все так же предавался своему сумасшествию, за которое ты так на меня сердисься... Постараюсь только впредь, чтобы мое сумасшествие меньше было противно другим и чтоб не производить на тебя неприятного впечатления» (ему же, 21 декабря 1879 г.).

Спустя 20 лет, в период завершения «Воскресения», став в самом деле стариком и часто говоря о смерти, очевидно близкой и для брата, и для него самого, Толстой отправлял бодрые письма о ростках новой жизни, о «старике-траве», сквозь засохшие ключья которой пробиваются молодые побеги. Найдена наконец и формула: смысл жизни – в том, чтобы «заменять насильственное, жестокое, ненавистническое сожительство людей любовным и братским» (27 сентября 1899 г.).

Никогда самые отвлеченные нравственные рассуждения не звучат в этой переписке неискренно или фальшиво. Как сказано в августовском письме 1901 г. к Сергею Николаевичу: «Что делать, что то, что для меня истина, которой я живу, звучит фаль-

шью, потому что она выражалась неискренно. Я другого не могу ни думать, ни чувствовать ни для себя, ни для тебя».

«Хоть мы и стары, и спорим, – написал Толстой брату в 1895 г., – а все-таки никто нас так не понимает и не любит, как мы понимаем и любим друг друга». Мечта о таком же братстве, только не семейном, а «муравейном», между всеми людьми, шла из детства, от рассказов Николеньки про зеленую палочку, и казалась почти достижимой в конце.

Читая эту книгу, нужно, конечно, помнить, что здесь собрана очень малая часть переписки Толстого. За свою долгую жизнь он отправил более 10 тысяч писем, а получил около 50 тысяч. Другие стороны богатейшей личности и гигантского труда раскрывались в переписке с иными лицами. История любви к жене, детям и расхождений с ними – в переписке с женой, сыновьями и дочерьми; история духовных, философских исканий – в переписке с А.А. Толстой, Н.Н. Страховым; история религиозно-нравственного учения и забот о его распространении – в переписке с В.Г. Чертковым; поэтические интересы – в переписке с А.А. Фетом. Но в письмах, собранных здесь, как нигде, чувствуешь ту жизненную почву, на которой выросло и развивалось творчество.

Л.Н. Толстой о нравственной основе бытия*

1

В этой книге собраны повести разных лет, начиная от ранней – «Два гусара» и кончая последней – «Хаджи-Мурат», а также воспоминания о разных годах жизни Л.Н. Толстого.

«Два гусара» были напечатаны в журнале «Современник» весной 1856 г., когда автор, недавний участник Севастопольской обороны, стал уже известным писателем, высоко оцененным такими выдающимися современниками, как Некрасов, Тургенев, Фет... Через три месяца после «Двух гусаров» в том же «Современнике» появилась знаменитая статья Н.Г. Чернышевского о первых книгах Л. Толстого: «Детство и отрочество», «Военные рассказы». Сразу были сказаны слова, определившие суть толстовского таланта и его подходов к жизни: «диалектика души», «чистота нравственного чувства». «Непосредственная, как бы сохранившаяся во всей непорочности от чистой поры юношества, свежесть нравственного чувства придает поэзии особенную – трогательную и грациозную – очаровательность... Относительно “Детства” и “Отрочества” очевидно каждому, что без непорочности нравственного чувства невозможно было бы не только исполнить эти повести, но и задумать их»¹.

Закончил свою статью Чернышевский большой цитатой из повести «Два гусара»: «Помните ли вы эту чудную фигуру девушки, сидящей у окна ночью, помните ли, как бьется ее сердце, как сладко томится ее грудь предчувствием любви?»

И уверенно утверждал: «Этот талант принадлежит человеку молодому, с свежими жизненными силами, имеющему перед собою еще долгий путь – многое новое встретится ему на этом пути, много новых чувств будет еще волновать его грудь, многими новыми вопросами займется его мысль, – какая прекрасная надежда для нашей литературы, какие богатые новые материалы жизнь дает его поэзии! Мы предсказываем, что все, данное до-

* Впервые: *Толстой Л.Н. Повести. Воспоминания современников.* М., 1990. С. 403–410.

¹ *Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 428.*

ныне графом Толстым нашей литературе, только залого того, что совершит он впоследствии; но как богаты и прекрасны эти залого!»²

Теперь мы знаем, с какой поразительной силой оправдалось данное предсказание, равно как и другое, что диалектика души и чистота нравственного чувства останутся у Толстого главными чертами.

Если называть самый яркий образец толстовской прозы, следовало бы указать «Двух гусаров»: пролог к повести, где в одном просторном периоде дана блистательная характеристика старинных времен, «когда не было еще ни железных, ни шоссежных дорог, ни газового, ни стеаринового света, ни пружинных низких диванов, ни мебели без лаку, ни разочарованных юношей со стеклышками, ни либеральных философов-женщин, ни милых дам-камелий, которых так много развелось в наше время...» Речь идет об историческом прошлом, про которое спустя семь лет Толстой начал писать свою великую эпопею – роман «Война и мир». Такой же просторный, как и в «Двух гусарах», период открывает начатую Толстым в 1860 г. повесть «Декабристы».

А.П. Чехов, работавший в другом стиле – лаконичном и сдержанном, высоко ценил силу толстовских периодов: «Мысль и красота, подобно урагану и волнам, не должны знать привычных, определенных форм»³.

В «Двух гусарах» сопоставлены «времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных» с новым временем, двадцать лет спустя, и результаты оказались не в пользу современности.

Верный своим подходам, Толстой сравнивает отца и сына, два поколения прежде всего в нравственной плоскости. Турбин-отец, каким он изображен в повести, – человек не слишком высокой нравственности. Его удаль и бесшабашность граничат временами с пороком. И все-таки он симпатичнее своего рассудительного сына, потому что великодушен, умеет выручить друга, пылко влюбиться. Турбин-сын, как и многие люди 50-х годов, усвоил новые «практические» взгляды на жизнь. И он гордится этим, считает свое поведение образцом для других. Слово – практический – настойчиво повторяется в повести.

Но что же имеет в виду автор под этим понятием? Вот его объяснение: «Любовь к приличию и удобствам жизни, практический взгляд на людей и обстоятельства, благоразумие и предусмотрительность...»

² Там же. С. 430, 431.

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1977. Т. 7. С. 511.

На деле же «практичность» оборачивается низостью – пошлостью и трусостью в любовных делах, стремлением поживиться за чужой счет, обыграть в карты неумелую старушку. «Граф Турбин! Вы подлец!» – справедливо бросает ему в лицо приятель.

Над подобной практичностью 30 лет спустя будет смеяться А.П. Чехов, изобразивший в юмореске «В наш практический век, когда...» («Жених») сценку: прощаясь с возлюбленной на неделю, жених плачет, произносит высокопарные фразы, но, поручая уезжающей девушке отдать другу 25-рублевый долг, просит с нее «расписочку».

Во второй половине XIX в. все большие русские писатели, особенно Толстой и Достоевский, с тревогой думали о судьбах человеческого сообщества на Земле, стремясь спасти духовность, нравственность как подлинную ценность и основу бытия.

В «Двух гусарах» симпатии автора отданы женщинам, матери и дочери, провинциальным и простодушным, с добрым и благородным сердцем. Идеал естественной, простой и потому нравственной жизни останется для Толстого неизменным. О молодой вдовушке Анне Федоровне, которой так увлекся Турбин-старший и сравнивал ее, по манере своего времени, с Венерой, Дианой, розаном «и еще каким-то цветком», сам автор пишет трогательно и поэтично: «какой-то дикий, бело-розовый пышный цветок без запаха, выросший один из девственного снежного сугроба в какой-нибудь очень далекой земле». Даже «смешная глупость» прощается Анне Федоровне за ее наивное простодушие и отсутствие всего условного. Главное для человека – жить без угрызений совести и быть занятым нужным трудом. Дочь Анны Федоровны Лиза, «двадцатитрехлетняя русская деревенская красавица», соответствует этому идеалу. В конце IX главы Толстой настойчиво повторяет слова о ее чистой совести: «ни одного пятна, ни одного угрызения не запало в светлую, спокойную душу полной физической и моральной красоты развившейся девушки»; «хорошо и весело жить тому на свете, у кого есть кого любить и совесть чиста».

Создатель повести делил всех людей на живущих «умом ума» и «умом сердца» и отдавал предпочтение уму сердца. В Лизе постоянно «светилось неиспорченное умом, доброе, прямое сердце», и это, по Толстому, самое главное. Важно и то, что Лиза «всегда веселая, добродушная и деятельная хозяйка в доме». Характерная черта ее внешнего облика – походка развальцев, «уточкой» – перейдет потом к Марье Болконской в «Войне и мире».

В творчестве большого писателя движение разных замыслов всегда связано невидимыми, но крепкими нитями. От Севасто-

польских рассказов и повести «Два гусара», создававшихся в середине 50-х годов, – прямой переход к «Декабристам» и «Войне и миру». В романе будут развиты не только идеи, главные мысли, но и многие психологические детали ранних рассказов и повестей. «Уж этого дня, который прошел, никогда не воротишь», – думает грустно корнет Ильин и в отчаянии повторяет: «Погубил я свою молодость». Те же чувства будут переживать Николай Ростов после ужасного карточного проигрыша и его сестра Наташа каждый день того несчастного года, когда князь Андрей отложит свадьбу.

2

Узел нравственного бытия завязан в самой маленькой ячейке общества – семье. Толстому это было ясно и в счастливый период «Войны и мира», и в несчастливый – «Анны Карениной» и с огромной силой волновало в более поздние годы. С трагической остротой и беспощадным анализом вопрос поставлен в «Крейцеровой сонате» (1887–1889). Откликаясь на письма читателей, на всеобщее возбуждение, поднятое этой повестью, Толстой в «Послесловии» попытался дать положительные ответы, указать спасительные рецепты. Главный из них – вообще отказаться о чувственной любви.

Но одновременно с «Крейцеровой сонатой» автор работал над другой повестью – «Дьявол». Здесь Евгений Иртенев, чтобы побороть влечение к Степаниде, делает все то, что предлагал Толстой в «Послесловии к “Крейцеровой сонате”»: усиленно занимается физическим трудом, постится, убеждает себя, что плотская любовь – изменное, недостойное человека чувство. Иртенев «все это делал, и ему казалось, что он побеждает, но приходило время, полдень, время прежних свиданий и время, когда он ее встретил за травой, и он шел в лес». Драма, возможность благополучного исхода которой была декларирована в «Послесловии», потрясает своей безысходностью в «Дьяволе».

Иртеневу представляется порою возможным истинное счастье с крестьянкой Степанидой, но «этого нельзя», по мнению героя повести (и Толстого), потому что счастье это было бы куплено ценой победы чувственного начала, недостойного человека.

В «Дьяволе» не показано «просветление» героя. Правда, повесть осталась незаконченной. Можно предположить, что, изобразив во втором варианте конца не самоубийство Иртенева, а убийство им Степаниды, Толстой намерен был привести впоследствии героя к нравственному перерождению. Подобно тому, как

это случилось в «Крейцеровой сонате» с Позднышевым: просидев в тюрьме 11 месяцев, дожидаясь суда, он «обдумал себя и свое прошедшее и понял его». В заключительных строках «Дьявола» иной вариант: Иртенев, пробыв «в остроге девять месяцев и в монастыре месяц», «начал пить еще в остроге, продолжал в монастыре и вернулся домой расслабленным, неменяемым алкоголиком». Между тем до болезни это был добрый, благородный человек. Повесть заканчивается авторским рассуждением о том, что «если Евгений Иртенев был душевнобольной тогда, когда он совершил свое преступление, то все люди такие же душевнобольные, самые же душевнобольные это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят». Но этот пессимистический вывод не отвечает на поставленный в повести вопрос.

Впрочем, если читать внимательно всю повесть, знать всего Толстого, действительный выход, кажется, есть. Дело, в сущности, не в любви, а в труде. Спасение – в честной, здоровой, трудовой жизни, лучше всего в сельскохозяйственной работе. И тогда не страшна никакая любовь, потому что она рождается в естественных условиях, как это случилось с молодой четой крестьян Парменовых в «Анне Карениной». И недаром Оленин в «Казаках» мечтал жениться на казачке, а сам Толстой любил яснополянскую крестьянку, серьезно думал о женитьбе на крестьянке и в конце жизни ушел из барской усадьбы. Помещичья жизнь, как она представлена в «Дьяволе», – неинтересна, скучна. В сущности, безнравственна она, а не влечение к Степаниде. О влюбленности Лизы и поразивших Евгения «кротких, доверчивых глазах» сказано прозаически ясно: «Еще с института, с 15 лет, Лиза постоянно влюблялась во всех привлекательных мужчин...» А потом эти заботы о «жалузи и маркизах», кипяченых сливках, слабость и болезненность, неизбежные, когда нет физического труда. И скука...

Уходит к простой жизни, крестьянской работе другой герой позднего Толстого – отец Сергей.

В дневнике 1889 г. Толстой записал: «Да, монашеская жизнь имеет много хорошего: главное то, что устранены соблазны и занято время безвредными молитвами. Это прекрасно, но отчего бы не занять время трудом прокормления себя и других, свойственным человеку» (50, 195). Ту же мысль, заостряя ее, Толстой развил в дневнике 1890 г., посетив Оптину пустынь: «Горе их, что они живут чужим трудом» (51, 23).

С большой любовью рисует Толстой в повести «Отец Сергей» замечательно сильную личность Касатского, с его высоки-

ми нравственными представлениями о женитьбе на чистой девушке. Разочаровавшись в невесте, он нашел в себе силы разорвать сразу, мгновенно. И поселился в монастыре. Но оказалось, что это не выход. Здесь соблазны остаются – не только чувственной любви, которую временами ему удается и победить, хотя в конце концов «падение» все же неизбежно, но соблазны более опасные – славы людской и праздности. В конце повести Сергей умилен и просветлен примером покорной, не покладаящей рук Пашеньки, и сам находит свое счастье лишь в Сибири, занявшись крестьянским трудом. Таковы истинная нравственность и подлинный смысл жизни.

В повести много автобиографических моментов, особенно там, где говорится о сомнениях отца Сергея.

С изумительным проникновением в сущность «веры» Толстой писал М. Горький в очерке «Лев Толстой», помещенном в этой книге: «Мысль, которая, заметно, чаще других точит его сердце, – мысль о Боге. Иногда кажется, что это и не мысль, а напряженное сопротивление чему-то, что он чувствует над собою. Он говорит об этом меньше, чем хотел бы, но думает – всегда...

С Богом у него очень неопределенные отношения, но иногда они напоминают мне отношения “двух медведей в одной берлоге”».

Действительно, в дневниках Толстого можно найти мысли, которых он «боится», узнать о моментах, когда оказываются недействительными те «духовные лекарства», заготовленные в его «аптеке». Подобно Сергию, Толстой отметил в дневнике 26 декабря 1901 г.: «Одно полное спасение была бы любовь к бессмертному, к Богу. Возможна ли она?» (54, 116). А 2 февраля 1904 г. признавался себе: «...как трудно жить религиозно, т.е. для Бога, независимо от своих склонностей и славы людской» (55, 12).

М. Горький запомнил, что в тетрадке дневника, которую Толстой дал ему читать, поразил странный афоризм: «Бог есть мое желание». Лев Николаевич пояснил: «Незаконченная мысль... Должно быть, я хотел сказать: Бог есть мое желание познать его... Нет, не то...» Современные комментаторы нашли эту запись. Она сделана 16 мая 1896 г. и звучит так: «Жизнь есть желание блага... Сознание же желания блага есть желание блага всему существующему. Желание же блага всему существующему есть Бог» (53, 87–89)⁴.

Сила жизни, красота природы, необходимость и нравственность труда опровергают затворничество, личный аскетизм, при-

⁴ Действительно, дневник с 28 октября 1895 по 17 декабря 1897 г. представляет собой клеенчатую тетрадку.

зывая каждого человека служить общему благу. Увидев однажды в окрестностях Ясной Поляны «прелестный солнечный закат», Толстой записал в дневнике: «Нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем» (52, 120–121).

3

Впечатление от деревенской картины – исток замысла повести «Хаджи-Мурат». Так свидетельствует дневниковая запись 19 июля 1896 г. Куст репья, один не покорившийся человеку и оставшийся, хоть изуродованный, среди передвоенного черноземного пара, напомнил Хаджи-Мурата: «Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее» (53, 100). Первый набросок повести был так и озаглавлен – «Репей», а в последней редакции вся эта картина стала прологом к историческому повествованию.

«Хаджи-Мурат» создавался спустя почти 50 лет после изображенных событий. Для Толстого это была нужная историческая дистанция; «Война и мир» тоже начата через пять десятилетий после Отечественной войны 1812 г. Пятьдесят лет – одновременно необходимо и достаточно: большого отдаления Толстой не любил и не хотел. Прежде всего оттого, что, желая в историческом повествовании оставаться предельно точным, никогда не хотел и не мог быть беспристрастным. Прошлое не меньше, чем современность, подлежит нравственному суду.

Сам Толстой говорил, что в «Хаджи-Мурате» его занимали два полюса властного абсолютизма: европейского, выраженного в Николае I, и азиатского – в лице Шамиля. С точки зрения нравственных ценностей никаких различий между ними нет, и Толстой намеренно подчеркивает сходство.

Вообще в «Хаджи-Мурате», истинном шедевре Толстого-художника, отточено до совершенства все, в частности – композиция. Как говорил раньше создатель «Анны Карениной», гордившийся архитектурой романа, «своды сведены так, что замка не видно». Так и здесь: в раме общей картины, сопоставляющей Хаджи-Мурата с дикорастущим непокорным репейником, друг в друге как бы отражаются Николай I и Шамиль, русская крестьянская деревня и горский аул, смерть солдата Авдеева и приготовленная Шамилем казнь для сына Хаджи-Мурата. История су-

дится по законам нравственным – они, с точки зрения Толстого, выше всех остальных.

Горячее сочувствие народным страданиям, ненависть к угнетателям народа, художественное чутье гениального писателя рождали подлинную правду: «собачья жизнь» крепостных слуг, смерть Авдеева, разоренные аулы, гибель Хаджи-Мурата – звенья одной цепи, узел которой – в оловянных глазах Николая I, его самодержавном деспотизме и деспотических же устремлениях Шамиля, который из личных, корыстных интересов разжигал ненависть горцев к русским. Толстой настойчиво подчеркивает сходство обоих правителей: показное величие и внутреннее ничтожество, желание представиться аскетом и полная моральная распушенность, игра в великодушие и потрясающая жестокость.

Огнем и мечом насаждался среди народов Кавказа мюридизм, разжигалась ненависть к русским. Коварством и убийством добился власти над Аварией Гамзат; как говорит Хаджи-Мурат: «Перелез передними ногами, перелезай и задними». Неудивительно, что когда Гамзат был убит, «весь народ поднялся, и мюриды бежали, а тех, какие не бежали, всех перебили». Еще более жесток преемник Гамзата – Шамиль. Горцы подчиняются ему только из страха и под влиянием сознательно разжигаемого среди них религиозного фанатизма. Зная намерение Хаджи-Мурата перейти к русским, не только семья кунака Садо помогает ему, но и жители аула, несмотря на приказ Шамиля задержать Хаджи-Мурата, лишь «для очистки себя перед Шамилем» делают вид, что хотят выполнить этот приказ. А жители кумыцкого аула, питавшие, по словам автора, большое уважение к Хаджи-Мурату, много раз приезжали в русское укрепление, где он находился, и вступали в открытые столкновения с кумыцкими князьями, ненавидевшими его.

Над главой о Николае I Толстой особенно много работал. На нескольких страницах развернута история и психология этого самодержца, жестокого до садизма, неумного и грубого, наводившего страх на окружающих, в то время как они отвечали ему поддобострастной лестью. Имея «несчастную слабость считать себя великим стратегом», Николай дает нелепые и противоречивые приказания, к тому же присваивая себе чужие планы. И повторяет самодовольно: «Да, что было бы теперь с Россией, если бы не я», лишь себя одного почитая за «честного человека». Глава о Николае I переполнена гневным чувством создателя повести.

По мысли Толстого, горцы и русские должны жить в мире, и жили бы так, если бы не деспотические правители. «А какие эти, братец ты мой, гололобые ребята хорошие... Право, совсем как

российские», – с восторгом говорит Авдеев о посланцах Хаджи-Мурата. Сам Хаджи-Мурат, лучшие его мюриды вызывают симпатию и у офицеров Бутлера, Лорис-Меликова, и у простой русской женщины Марьи Дмитриевны. Поразительна найденная Толстым портретная деталь: у гордого и непокорного горца детская улыбка.

Идеал исторической жизни народа, где бы он ни находился, в северной России или на Кавказе, – мирная молотьба сжатого хлеба, чистота и уют скромного жилья, пчелиная пасека, несожженные стога сена. Этому учит нас и теперь нравственная философия Толстого.

Благородная сдержанность стиля, лаконизм описаний, красота, пластичность и точность характеристик людей и картин природы, поэтический язык, нередко заимствованный из прекрасных сказаний народов Кавказа, – все это сулит повести «Хаджи-Мурат» жизнь вечную.

В заключение несколько слов о собранных здесь воспоминаниях современников. Мемуарная литература о Толстом огромна и могла бы составить многотомное издание. Хронологически последний двухтомник «Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников» вышел в 1978 г., когда отмечалось 150-летие со дня рождения Толстого («Худож. литература»; отрывки взяты нами из этого издания). Особое внимание читателей вновь и вновь нужно обратить на классический очерк М. Горького, а также на статью В.Г. Короленко, где с удивительной проницательностью отмечено движение, развитие мыслей и настроений Толстого в последние 25 лет его жизни.

Гоголь и Лев Толстой – художники и учителя жизни*

1

Лев Толстой пришел в литературу в год смерти Гоголя. Когда после «Детства» в 1854 г. в «Современнике» появилась его вторая повесть – «Отрочество» – И.С. Тургенев написал одному из своих корреспондентов: «Вот, наконец, преемник Гоголя, насколько на него не похожий, как оно и следовало...»¹. Тургенев употребил слово «наконец», потому что с выходом в 1842 г. первого тома «Мертвых душ» собственно художественная деятельность Гоголя прекратилась. Начался его «поздний» период, если это слово можно применить к писателю, которому исполнилось тогда всего 33 года, а с начала творческого пути прошло немногим более 10 лет. Тургенев имел в виду, конечно, преемственность двух художников.

Гоголь говорил, что все написанное им интересно в психологическом смысле. Толстой довел до совершенства инструмент психологического анализа и совершил величайшее художественное открытие: представил «диалектику души», воплощенную в слове.

Но Толстому довелось повторить путь и позднего Гоголя. С ним, как и с Гоголем, в середине творческой жизни случился нравственный переворот, имевший сходные последствия. Прежние художественные творения, приведшие, как в свое время и Гоголя, на вершину славы, представились чем-то ненужным, второстепенным и главное – недостаточным. На первый план выступила идея нравственного, религиозного очищения, покаяния, совершенствования своей души; проповеди, обращенной к каждому человеку, чтобы он нравственно изменился и тем самым содействовал преображению всего мира. Вера во всемогущество художественного слова сменилась верой в слово нравственной проповеди.

* Впервые: Яснополянский сборник: 1992. Тула, 1992. С. 80–90.

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968. Письма. Т. 2. С. 241.

Отвечая петербургскому книгоиздателю М.М. Ледерле относительно того, какие книги произвели на него особенно сильное впечатление в разные периоды жизни, Толстой о молодых своих годах написал: «Гоголь. Все художественные, кроме “Тараса Бульбы”»; потом уточнил: «Гоголя Шинель. Иван Иванович, Иван Никифорович. Невский проспект. Вий. Мертвые души» (66, 67 и 70).

После духовного «прозрения», в 80-е годы, ориентация Толстого меняется. С особенной силой начинает занимать поздний Гоголь и последняя вышедшая в свет книга – «Выбранные места из переписки с друзьями». В судьбе Гоголя Толстой увидел подтверждение вечного закона жизни, если эта жизнь стремится к благу – от тьмы к свету. «Различие между людьми только в том, что один очунается в молодости, другой в зрелых летах, третий в старости, четвертый на одре смерти» (26, 648–649) – так писал Толстой в статье «О Гоголе», задуманной в 1887 и начатой в 1888 г., вскоре после чтения «Выбранных мест...». О впечатлении от этой книги, прочитанной в третий раз, Толстой рассказал в письме к своему тогдашнему другу, философу Н.Н. Страхову: «Ведь я опять относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад². Значение писателя вообще определено там... так, что лучше сказать нельзя. Да и вся переписка (если исключить немного частное) полна самых существенных, глубоких мыслей» (64, 106–107)³.

Волновало отречение Гоголя от своих прежних сочинений (Толстой сам пережил то же), его покаяние (подобное тому, какое звучит в «Исповеди» Толстого), непонимание и насмешки окружающих (что остро испытал на себе Толстой: к 1884 г. относится первая попытка уйти из дома).

О значении писателя у Гоголя говорится в письме XV «Выбранных мест...» – «Предметы для лирического поэта в нынешнее время»; письма обращены к поэту Н.М. Языкову, датированы 1844 г.

Гоголь излагает здесь программу нравственно возвышающего и очищающего искусства, весьма близкую тому, что писал и говорил Толстой, в частности в обобщающем своем труде – трактате «Что такое искусство?», завершенном позднее, в 1898 г. Но

² Толстой ведет счет от года смерти Гоголя: 1852. «Выбранные места...» появились в 1847 г., то есть 40 лет тому назад.

³ Эту «неоконченную (и поэтому малоизвестную) статью» о Гоголе своевременно вспомнил Б. Сушков (Слово. 1991. № 6. С. 19).

первые его попытки изложить новый взгляд на искусство относятся к самому началу 80-х годов.

Гоголь взывал:

«Попрекни же прежде всего сильным лирическим упреком умных, но унывших людей...

Воззови, в виде лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку. Брось ему с берега доску и закричи во весь голос, чтобы спасал свою бедную душу...

Опозорь в гневном дифирамбе новейшего лихоимца нынешних времен и его проклятую роскошь, и скверную жену его...

Возвеличь в торжественном гимне незаметного труженика...

Ублажи гимном того исполина, какой выходит только из русской земли, который вдруг пробуждается от позорного сна, становится вдруг другим; плюнувши в виду всех на свою мерзость и гнуснейшие пороки, становится первым ратником добра...

На колени перед Богом, и проси у Него Гнева и Любви! Гнева – противу того, что губит человека, любви – к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам»⁴.

Гневом и любовью, о которых с таким пафосом говорил Гоголь, проникнуты все сочинения позднего Толстого.

В сущности, Толстому довелось осуществить тот замысел, о воплощении которого мучительно мечтал и с которым такую страшную неудачу потерпел Гоголь. «Будьте не мертвые, а живые души» – идея второго, несколько раз сжигаемого автором тома «Мертвых душ»; идея преображения, воскресения мертвых – главная в неначатом даже, а лишь задуманном третьем томе⁵.

Толстой довел до конца свое сочинение на эту тему – великий роман «Воскресение» (1889–1899). Довел, потому что смог остаться верным закону гармонии, блистательное воплощение которого представил Гоголь в первом томе «Мертвых душ». Гармония смеха и печали, обличения и надежды, сарказма и лирического воодушевления – словом, Гнева и Любви. Гоголь полагал, что гнев не должен оставаться в его новых книгах, нужна лишь проповедь добра; все книги позднего Толстого содержат элемент проповеди; но всегда это проповедь-обличение и проповедь-призыв одновременно, в рамках одного сочинения. Это соединение внешне противоположных, а внутренне тесно связанных между

⁴ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952. Т. 8. С. 280–281.

⁵ В журнале «Вопросы литературы» (1990. № 7) появилась статья норвежца Гейра Хьетсо, где высказана гипотеза, что второй том не был сожжен, а мог быть спрятан А.П. Толстым. Дошедшие данные опровергают эту гипотезу.

собой начал и является тем цементом, на котором держится вся художественно-публицистическая постройка. В последнем романе Толстого авторских отступлений, рассуждений больше даже, чем в первом томе «Мертвых душ».

Последняя книга Гоголя составлена из писем «к друзьям». Толстой считал, что всякое сочинение вообще – письмо автора к людям. Замыслы многих его произведений, художественных и публицистических, родились как ответы на письма современников.

Мысль Гоголя в последние годы его жизни мучительно билась в поисках истины – нравственной, религиозной. И великое достижение наших дней состоит в том, что духовные искания Гоголя перестали трактоваться как заблуждение, близкое к сумасшествию (так полагали некоторые современники, прежде всего В.Г. Белинский, а вслед за ним многочисленные литературоведы), или как духовное помрачение, угасание, смерть при жизни – эту версию настойчиво отстаивал Абрам Терц (А. Синявский) в книге «В тени Гоголя». Предшественник российской социал-демократии и ее ярый противник, диссидент, пострадавший от советской власти, – сошлись в отрицании Гоголя. Невероятно, но факт! Не менее, может быть, невероятный, чем превосходное издание в 1990 году в Москве религиозно-нравственных произведений Гоголя последнего десятилетия его жизни, с глубокой статьей и отличными комментариями молодого исследователя В.А. Воропаева⁶. В аннотации книги справедливо говорится: «Выбранные места из переписки с друзьями» получили необычайно сильный общественный резонанс. В неприятии их сошлись разные по убеждениям люди. В то же время П.А. Плетнев, друг Пушкина, издатель книги, назвал ее «началом собственно русской литературы».

В каком смысле «началом» и началом чего? Думаю: началом того убеждения, что России нужен писатель, который сумеет объединить величайшее художественное искусство и поучение, основанное на личном покаянии. Исторически с Гоголя так у нас и повелось: писатель – непременно еще и учитель жизни, а литература – учебник жизни. Недаром Гоголь, как и Толстой, склонен был сочинять учебные книги («Учебная книга словесности для русского юношества» одного, «Азбука», «Книги для чтения» другого). И заниматься преподаванием тоже. Трудно представить Пушкина или Чехова в школьном классе или на университетской кафедре. Гоголя и Толстого постоянно тянуло к этой деятельно-

⁶ Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Сост., вступ. ст. и комм. В.А. Воропаева. М., 1990.

сти. Учительство, явное или скрытое, так и продолжается – до А.И. Солженицына. Это совсем не просто было понять и принять. Даже С.Т. Аксаков, первоклассный литератор, в доме которого Гоголь был своим человеком, не принял книгу «Выбранные места...» и готов был согласиться с толками о помрачении ума у гениального художника. Он писал Гоголю укорительные письма, не такие резкие, как Белинский, но все же полные неудовлетворенности. Второй друг Гоголя, профессор русской словесности С.П. Шевырев, недоуменно вопрошал: «Зачем ты оставил искусство и отказался от всего прежнего? Зачем ты пренебрег даром Божиим?» Как и Белинский, он призывал Гоголя вернуться к художественной деятельности. Гоголь в ответ недоумевал: «Я не могу понять, отчего поселилась эта нелепая мысль об отречении моем от своего таланта и от искусства... Что ж делать, если душа стала предметом моего искусства, виноват ли я в этом? Что ж делать, если заставлен я многими особенными событиями моей жизни взглянуть строже на искусство? Кто ж тут виноват? Виноват Тот, без воли Которого не совершается ни одно событие»⁷.

Молодой И.С. Тургенев увидел Гоголя в его последнем московском пристанище – доме близ Никитских ворот – осенью 1851 г. Его художественные творения Тургенев знал наизусть. Но – «мы с Михаилом Семеновичем (Щепкиным) ехали к нему как к необыкновенному, гениальному человеку, у которого что-то тронулось в голове... вся Москва была о нем такого мнения»⁸.

Случилось так, что тому же Тургеневу почти тридцать лет спустя пришлось быть современником и свидетелем духовного переворота, который совершился с Толстым. И про Толстого тогда петербургские и московские литераторы говорили, что он помешался. 27 мая 1880 г. Достоевский писал жене: «Сегодня Григорович сообщил, что Тургенев, воротившийся от Льва Толстого, болен, а Толстой почти с ума сошел и даже, может быть, совсем сошел»⁹. Тургенев читал «Исповедь» Толстого и не принял, осудил ее так же, как в свое время Белинский книгу Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». Создателю «Казаков», «Войны и мира», «Анны Карениной» Тургенев написал знаменитое предсмертное трогательное письмо, которое трудно читать без слез: «Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар Вам оттуда же, откуда все другое. Ах, как я был

⁷ Гоголь Н.В. Т. 13. С. 292.

⁸ Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 532.

⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 30. Кн. 1. С. 166.

бы счастлив, если б мог подумать, что просьба моя так на Вас подействует!.. Друг мой, великий писатель русской земли, внимайте моей просьбе!»¹⁰. Ах, как повторяется иногда история спустя годы, на новом витке!

Толстой не ответил на письмо, отправленное из Буживаля во Францию, где умирал Тургенев, в Тулу, то есть Ясную Поляну, хотя оно тронуло его. Одному из тогдашних посетителей Толстой сказал: «Очень доброе письмо». И не ответил. Н.Н. Гусев полагал, что из письма Тургенева Толстой понял, как тот тяжело болен, и «счел неуместным писать умирающему другу о своих будущих литературных занятиях»¹¹.

Возможно, соображение справедливо. Скорее, однако, Толстой не рассчитывал найти понимание, а спорить не хотел (и так у него в жизни было слишком много споров с Тургеневым). Тургенев не мог понять, что Толстой вовсе не отказывается от литературной деятельности. Просто иначе теперь понимает свои задачи, свой писательский долг. Он не может стоять на месте, потому что не может не идти. Когда во время разговора о письме Тургенева собеседник спросил, будет ли он писать художественные произведения, Толстой ответил: «Конечно, буду. Если умешь писать, нельзя не писать, так же как если умешь говорить, нельзя не говорить»¹².

Мы знаем, что так оно и случилось. Вскоре были созданы «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы», «Крейцерова соната» и многое, многое другое.

Это было уже несколько иное художественное творчество, которое Толстой, в отличие от предшествующих своих книг, называл «сознательным». Это было искусство, соединенное с учительством. Художник и учитель жизни слились в одном лице и в единой деятельности. Такое слияние, стремление к нему – характернейшая черта всей русской литературы. У нас было в XIX в. лишь два великих писателей, которые не стремились к учительству, полагая, что искусство само по себе учит: в начале века Пушкин и в конце Чехов. Поэт и прозаик, выше всего ценившие свободу художника. «Слова поэта суть его дела», – сказал Пушкин.

Гоголь, обожавший Пушкина, обязанный ему замыслами ве-

¹⁰ Тургенев И.С. Письма. Т. 13. Кн. 2. С. 180.

¹¹ Гусев Н.Н. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885 год. М., 1970. С. 208.

¹² Там же.

ликих созданий – «Ревизора» и «Мертвых душ», не имел пушкинского дара «свободы». Вериги учительства (если уж не довелось стать монахом, о чем он мечтал) были ему необходимы. Справедливо суждение В. Воропаева: «Однако подлинный трагизм ситуации заключается в том, что монашеский склад был только одной и, вероятно, не главной стороной гоголевской натуры. Художническое начало побеждало в нем; кризис Гоголя – следствие глубочайшего внутреннего конфликта между духовным устремлением и творческим даром»¹³.

Гоголю не удалось выйти из кризиса. Толстому удалось – и в этом великое счастье русской и мировой литературы.

2

В собрании сочинений Толстого две статьи «О Гоголе». Одна – 1888 г., не завершенная и не напечатанная при жизни, вторая – 1909 г., опубликованная в русской прессе к 100-летию со дня рождения Гоголя.

Осенью 1887 г. Толстой писал Н.Н. Страхову: «Я мечтаю издать Выбранные места из переписки в “Посреднике”, с биографией. Это будет чудесное житие для народа» (64, 107). О том же было сообщено и руководителям «Посредника».

В книге Гоголя Толстой отчеркнул, что надо пропустить. В 1888 г. «Посредник» выпустил книжку: «Николай Васильевич Гоголь, как учитель жизни». На обложке – портрет работы И.Е. Репина. Составленная А. Орловым книжка была просмотрена до ее выхода Толстым. Но обещанного предисловия не было. Статья «не пошла». В написанном тексте изложены мысли о нравственном перевороте, случившемся с Гоголем. Обрывается рукопись на полемике с Белинским, вернее – на пересказе точки зрения Белинского: «Белинский первый осудил “Переписку” и сказал: “Проповедник кнута, апостол невежества и мракобесия, панегирист татарских нравов и т.п.” Белинский сказал: “По-вашему, русский народ самый религиозный в мире. Ложь. В русском народе много суеверий, но нет и следа религиозности. Русский народ скорее можно похвалить за его образцовый индифферентизм в деле веры; у него слишком много для этого здравого смысла, ясности и положительности в уме; вот этим-то может быть огромность исторических судеб его в мире...”» (26, 650–651).

Одному из своих знакомых, литератору Н. Тимковскому (уча-

¹³ *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями / Сост., вступ. ст. и комм. В.А. Воропаева. М., 1990. С. 10.

стнику московского кружка, снабжавшего сельские школы бесплатными библиотеками), Толстой сказал, что ему не хотелось вступать в полемику с Белинским, и потому статья о Гоголе не была закончена.

Очевидно, вместе с тем, что мысли Белинского о нерелигиозности русского народа (в церковном смысле) были чрезвычайно близки к тому, что писал в эти годы и сам Толстой. Охладило пыл полемики с Белинским, чрезвычайно резкой в письмах 1887 г. к друзьям, чтение как раз в феврале 1888 г. (время работы над статьей о Гоголе) сочинений Герцена, горячего сторонника Белинского.

Гоголь был человеком искренне, страстно верующим. Но ему приходилось отстаивать веру, взывать к ее спасительной силе в условиях кризиса религиозного сознания.

Как написал его старший современник поэт Ф.И. Тютчев в стихотворении «Наш век» (1851):

Не плоть, а дух растлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует...
Он к свету рвется из ночной тени
И, свет обретши, ропщет и бунтует.

Безверием палим и иссушен,
Невыносимое он днесь выносит...
И сознает свою погибель он,
И жаждет веры – но о ней *не просит*...

Не скажет век, с молитвой и слезой,
Как ни скорбит перед замкнутой дверью:
«Впусти меня! – Я верю, Боже мой!
Приди на помощь моему неверью!...»

Другой поэт, Е.А. Боратынский, назвал все это временем промышленных забот, «железным веком»:

Век шествует путем своим железным...

Кризис веры, кризис религиозного сознания, начавшийся в европейских странах в XVIII в., ко временам Гоголя явственно распространился в России. При всей религиозности Гоголя этот кризис коснулся и его. У Толстого он обернулся полным отрицанием церковной веры и поисками своей, новой религии, основанной на исполнении евангельских заповедей.

Картина, нарисованная Гоголем в повести «Вий»: черти поселяются в храме – поистине символична. «Иконы вынесли из храма – и храм уже не храм; летучие мыши и злые духи обитают в нем», – сказано у Гоголя в отрывке «Рим».

В первой книге Гоголя – «Вечера на хуторе близ Диканьки» – если не случалось всегда победить нечистую силу, то удавалось

вдоволь посмеяться над ней. Смех тогда господствовал, и в его чистом зеркале не было страшно. Впрочем, и там был ужасный рассказ, так и названный: «Страшная месь». Сквозь страницы серьезных, торжественных книг позднего Гоголя проглядывает безмолвная улыбка дьявольской силы.

Гоголь столкнулся с вечными противоположностями сознания – с Богом и дьяволом. В попытке примирить их он пришел к церкви и покаянию, полнее всего выразив это покаяние в «Размышлениях о божественной литургии»¹⁴ и в «Прощальной повести», которая до нас не дошла. Существует мнение, что замысел повести вылился в книгу «Выбранные места...»

Ужас, владевший сознанием Гоголя, можно почувствовать, прочитав в его «Завещании» (1845): «Страшна душевная чернота, и зачем это видится только тогда, когда неумолимая смерть уже стоит перед глазами!.. Соотечественники! страшно!»¹⁵

Гоголь – плохое приобретение для церкви, которая принимает веру слепую и отвергает веру испытующую. Церковь заботится о *вере*; Гоголь, как и Толстой, мечтал о *жизни согласно с верой*. Оба не столько верили, сколько испытывали веру. Гоголь, в отличие от Толстого, очень мало рассказал об этом. Но не приходится сомневаться: он на самом деле испытывал, искушал, что сильнее в душе человека – живое или мертвое, кто более властен над ней – Бог или дьявол, дух света или дух тьмы.

Здесь кончается Гоголь и начинается Достоевский с его двойниками, с его «Легендой о великом инквизиторе» из «Братьев Карамазовых».

«Меня не хотели понять!» – в отчаянии повторял Гоголь. Ему показалось, что современники остались глухи к языку его искусства. Он обратился к языку религиозного поучения, к проповеди. Его понимали еще меньше: религиозного чувства у людей было ничуть не больше, чем восприимчивости к искусству. Началось одиночество, которое сам он назвал «сиротством».

В истории отношений Толстого к Гоголю, как к художнику и учителю жизни, особенно важна вторая его статья. Если бы не было точно известно, что обе статьи написаны Толстым, что все подтверждено рукописями, записями в дневнике, письмами, трудно было бы поверить, что автор двух статей – один человек.

Вот что сказал Толстой в 1909 г.: «Гоголь – огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум.

¹⁴ В яснополянской библиотеке сохранилось издание 1894 г. Разрезаны 32 страницы (из 124).

¹⁵ *Гоголь Н.В.* Т. 8. С. 220–221.

Отдается он своему таланту – и выходят прекрасные литературные произведения, как “Старосветские помещики”, первая часть “Мертвых душ”, “Ревизор” и в особенности – верх совершенства в своем роде – “Коляска”. Отдается своему сердцу и религиозному чувству – и выходят в его письмах, как в письмах “О значении болезней”, “О том, что такое слово” и во многих и многих других, трогательные, часто глубокие и поучительные мысли. Но как только хочет он писать художественные произведения на нравственно-религиозные темы или придать уже написанным произведениям несвойственный им нравственно-религиозный поучительный смысл, выходит ужасная, отвратительная чепуха, как это проявляется во второй части “Мертвых душ”, в заключительной сцене к “Ревизору” и во многих письмах» (38, 50).

В экземпляре Сочинений Гоголя (изд. 10-е, М., 1889, подготовлено Н. Тихонравовым) – толстовские пометы как раз 1909 г. Письмо «Значение болезней» оценено 5+; письмо «О том, что такое слово» – 5+++ . Но некоторые другие письма («О помощи бедным», «Об Одиссее, переводимой Жуковским», «Несколько слов о нашей церкви и духовенстве» и др.) оценены: 2, 1 и даже 0. Интересно, что эти пометы существенно отличаются от тех, что были сделаны в 1887–1888 гг. на другом издании (СПб., 1857). «Светлое воскресение», завершающее книгу «Выбранные места...», в 80-е годы было расценено во многих местах 5+++; в 1909 – целиком: 1. То же относится и к «Авторской исповеди»¹⁶. Толстой сильно изменился. Переменилось и отношение к гоголевским книгам.

Гоголь, болезненно относившийся ко всему сделанному ранее, мог воскликнуть в конце жизни, увидев в библиотеке знакомого свои прежние книги: «Как! И эти несчастные попали в вашу библиотеку!»¹⁷

Толстой, при всех его сложностях и противоречиях, нашел возможность соединить искусство и проповедь, обличение и призыв к добру.

Составляя за год до смерти завещание, он отдал во всеобщее достояние *все* свои сочинения, то есть отказался от мысли, что его творчество до перелома – «духовного рождения», как он говорил, – не нужно людям. Он как бы воссоединил всего себя. Это обострило его личную, семейную драму, но укрепило и спасло его дух и его наследие.

¹⁶ См.: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. 1. Книги на русском языке. Часть первая. А–Л. М., 1972. С. 190–200.

¹⁷ Воспоминания протоиерея И.И. Базарова // Русская старина. 1901. № 2. С. 294.

Как и следовало ожидать, в 1909 г. Толстой часто и много говорил о Гоголе. Это отразилось в «Яснополянских записках» Д.П. Маковицкого.

Был недоволен тем, что Гоголю ставят в Москве памятник: ведь Гоголь просил в завещании, чтобы не делали этого. В своем завещании Толстой настоятельно просил, чтобы ничего подобного не случилось на его могиле.

В другой раз Толстой вспомнил, что книга «Выбранные места...» имела огромное влияние на брата Дмитрия Николаевича. Он поселился в деревне, чтобы, как советовал Гоголь, иметь доброе нравственное влияние на крестьян.

Сравнивал Гоголя с Чеховым. У обоих замечательный смех. Но у Чехова не было «нравственной закваски». У Гоголя она есть, и в этом его сила.

Не одобрял Белинского, который «не постыдился включить в свое гневное послание к больному и нищенствующему писателю язвительный намек, будто он пользуется своим болезненным положением, чтоб “устроить себе через земных богов сладкое существование”».

Восхищался, как всегда, «Коляской»: «Нет ничего лишнего, закончено все, с добродушной сатирой и смешно до невозможности». Соглашался с гоголевским изречением: «Со словом надо обращаться честно»¹⁸.

В конце жизни нашел Толстой и более удачную, во всяком случае более скромную и демократичную, форму проповеди своего учения. Гоголь говорил от себя, и только от себя. Современники и потомки упрекали его в излишнем самомнении, самовозвеличивании и непомерной гордости. Он оправдывался, уверяя, что это говорит не он, а его душа, слышащая голос Бога. Волея-неволей получалось, будто он – пророк, подобный Христу, Будде, Магомету. Это в самом деле выглядело нескромно. Лишь очень глубокие и умные его читатели, такие как П.Я. Чаадаев, могли не придавать форме никакого значения, а видеть одну суть: «Находятся страницы красоты изумительной, полные правды беспредельной, страницы такие, что, читая их, радуешься и гордишься, что говоришь на том языке, на котором такие вещи говорятся»¹⁹.

¹⁸ Литературное наследство. Т. 90: В 4-х кн. М., 1979. У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого. Кн. 3: 1908–1909 (январь–июнь). С. 352. Кн. 4: 1909 (июль–декабрь) – 1910. С. 14, 43, 152.

¹⁹ Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 314.

Толстой настаивал на том, что проповедуемая им нравственная истина не столько божественна, сколько *общечеловечна*: *все мудрые люди во все времена думали так*. Он составлял и выпускал сборники изречений мудрых людей, по-разному их называя: «Круг чтения», «На каждый день», «Путь жизни». Здесь выдержки из Евангелия, Корана, из Будды; из сочинений Толстого, с указанием имени и без указания его; но также великое множество мыслей иных мудрецов Востока и Запада. Афористическая форма изречения, краткого, точного, как бы закругленного, подобна глотку прозрачной воды, которым в самом деле можно утолить духовную жажду. Никто, никогда не упрекал автора «Круга чтения» в нескромности. Напротив, свою итоговую и самую любимую книгу, созданную на склоне лет, когда к нему пришла всемирная слава (он отлично знал это и почти ежедневно получал подтверждения), он наполнил мыслями мудрых людей всех веков и народов, а себе отвел маленькую часть ее пространства. Между тем здесь, в «Круге чтения», впервые увидели свет его рассказы того времени, такие художественные шедевры, как «Корней Васильев», «Божеское и человеческое», «За что?», «Ягоды». Но также и «Душечка» Чехова, «Бедные люди» В. Гюго, «Франсуаза» Мопассана, «Воров сын» Н. Лескова, даже рассказ, правда, очень трогательный, ныне мало кому известной Л. Авиловой. В отличие от Гоголя, Толстой не противопоставлял искусство, искусство и проповедь, поучение.

Что касается Гоголя, он вошел в «Круг чтения» достаточно скромно. Но вошел.

Включена сентенция против споров: «К спорам прислушайся, но в споры не вмешивайся. Храни тебя Бог от запальчивости и горячки, хотя бы даже в малейшем выражении. Гнев везде неуместен, а больше всего в деле правом, потому что затемняет и мутит его».

Рассуждения о жизни и смерти: «Путь жизни широк, но многие не знают его и идут дорогою смерти».

«Человек может жить двояко: истинной (внутренней) жизнью или жизнью ложной, призрачной (внешней)».

О значении страданий: «Только испытав страдания, узнал я близкое сродство человеческих душ между собою».

О нескончаемости нравственного движения: «Для христианина нет оконченного курса: он до самого гроба ученик» (41, 18, 159, 528; 42, 251).

Толстой до конца жизни высоко ценил страстное отношение Гоголя к вере и подтвердил это в статье «Паскаль», вошедшей в «Круг чтения». Но постулаты своего *общечеловеческого* веро-

учения формулировал самостоятельно, либо обращался к иным источникам, более надежным, чем книга Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». В «Круге чтения» несравненно больше, чем из Гоголя, цитат из Евангелия, Корана, Талмуда, индийской Дхаммапады, из Будды, Лао-Тсе, Конфуция, Марка Аврелия, Эпиктета, Сократа, Амиеля, Канта, Руссо, Ламенне, Паскаля, Дж. Мадзини, Дж. Рескина и даже из немецкого физика, философа и сатирика XVIII века Георга Лихтенберга и американки Люси Малори, издательницы журнала «World's Advance Thought».

Толстой объединил в одной книге мудрость всего мира, чтобы научить людей лучше жить. Научил ли? Будем надеяться, что в конце концов научит.

Тургенев и Лев Толстой*

(История дружбы и полемики)

Тургенев был старше Толстого на десять лет.

Когда в «Современнике» появилась первая повесть Толстого «Детство», подписанная скромно начальными буквами имени и отчества автора – Л.Н., Тургенев был знаменитым, признанным писателем. В том же «Современнике» он уже напечатал и в 1852 г. выпустил отдельным изданием свою лучшую книгу, свой шедевр – «Записки охотника».

Известно, как горячо приветствовал Тургенев, вместе с Некрасовым, появление в русской литературе нового таланта. Это он уговаривал Толстого оставить военную службу и отдаться целиком литературной работе. Когда осенью 1855 г. Толстой приехал из Севастополя в Петербург, он первым делом явился к Тургеневу на Фонтанку. Они «сейчас же изо всех сил расцеловались». «Он очень хороший», – писал Толстой про Тургенева своей сестре Марии Николаевне¹.

Их личные отношения не остались безоблачными. Споры «до слез», однажды едва не приведшие к дуэли; прекращение переписки на семнадцать лет; затем примирение, новые встречи, опять дружба и опять какая-то неудовлетворенность – все это хорошо известно по письмам их самих, по письмам и воспоминаниям современников.

Некоторым литераторам из окружения Толстого и Тургенева казалось, что немалую роль в их отношениях играла простая зависть – к успеху друг друга. Подлинные документы начисто отвергают эту версию.

Надо только удивляться тому, как Тургенев, самый выдающийся писатель 40–50-х гг., отдает пальму первенства только что появившемуся в литературе Толстому и предсказывает ему великое будущее.

18 октября 1854 г. Тургенев писал одному из своих корреспондентов: «Прочтите “Отрочество” в 10-й книге “Современни-

* Впервые: Русская словесность. 1994. № 4. С. 3–8.

¹ Письмо от 20 ноября 1855 г. (61, 369).

ка". Вот, наконец, преемник Гоголя». И через две недели еще: «В 10-м номере "Современника" вы найдете повесть Толстого, автора "Детства", – перед которою все наши попытки кажутся вздором. Вот, наконец, преемник Гоголя, нисколько на него не похожий, как оно и следовало»².

Это говорилось вскоре после смерти Гоголя, когда литературную среду волновал вопрос: кто же займет место Гоголя? Тургенев, только что выпустивший «Записки охотника», мог претендовать на это место. Во всяком случае, он мог промолчать и подождать, как рассудит история. Он предпочел иное. В это же время он писал другу, литературному критику П.В. Анненкову: «Я на днях познакомлюсь с сестрой Толстого (автора "Отрочества" – скоро не нужно будет прибавлять этот эпитет – одного только Толстого и будут знать в России)». И в декабре 1854 г. – сестре Толстого: «Лев Николаевич стал во мнении всех в ряду наших лучших писателей – и теперь остается ему написать еще такую же вещь, чтобы занять первое место, которое принадлежит ему по праву – и ждет его». Вскоре Толстой читал петербургским литераторам начало «Юности» и «Романа русского помещика» (будущее «Утро помещика»). Тургенев откликнулся: «О – есть вещи великолепные!»³

Так вел себя Тургенев.

Что касается Толстого, то известно, как восхищался он «Записками охотника» и многим писал и говорил об этом. В дневнике он отметил, что ему после «Записок охотника» «как-то трудно писать», а про военные свои рассказы говорил, что находит в них «много невольного подражания рассказам» Тургенева. Повесть «Рубка леса» появилась в «Современнике» с посвящением Тургеневу. Позднее создателю «Войны и мира» и «Анны Карениной» не в чем было завидовать Тургеневу. Но он все внимательно читал, радовался тому, что у Тургенева всегда получалось абсолютно совершенным (описания природы), огорчался неудачам большого таланта (например, повести «Часы»).

Зависть в отношениях Толстого и Тургенева не замешана нисколько.

Но пора перестать смотреть на их разногласия и как на что-то случайное, как на недоразумение, которое, впрочем, со временем разъяснялось. Поняв корни, внутреннюю сущность их дружбы, их полемики, не затушевывая ее, а вникая в их споры, мы

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. М.; Л., 1961. Т. 2. С. 234, 241.

³ Там же. С. 232, 247, 328.

лучше пойдем основы их мировоззрения, их художественного метода, вернее оценим их вклад в историю русской и мировой литературы.

Споры начались с того, что Толстой не хотел признавать авторитетов, каким поклонялся Тургенев: Шекспира, Белинского, Жорж Занд... Толстой «объявил, что удивляться Шекспиру и Гомеру может лишь человек, пропитанный фразою»⁴. Тургенев спорил с ним чуть не до слез, за «упорство буйволообразное» прозвал Троглодитом, но «полюбил», как сам признавался, «каким-то странным чувством, похожим на отеческое»⁵.

Каковы же были результаты этих споров и этой отеческой любви?

Тургенев не заставил Толстого поклоняться Шекспиру; Толстой оспаривал великого английского драматурга до конца своих дней и Чехову в Гаспре, тяжело больной, шептал на ухо, что Шекспир плохо писал пьесы («А Вы еще хуже», – добавил он). Но уже в молодые годы, после знакомства с Тургеневым и кругом «Современника», он основательно прочел Шекспира. Можно сколько угодно не соглашаться с Толстым в оценке Шекспира, но в знании Шекспира ему нельзя отказать.

Уже в 1857 г. он, читая «Илиаду», записывает в дневнике: «Вот оно! Чудо!», под влиянием «Илиады» переделывает своих «Казачков», а позднее изучает греческий язык, чтобы прочесть Гомера в подлиннике. В начале 70-х гг. он пишет восторженные письма А.А. Фету об этом чистом источнике поэзии (по его словам, это как «холодная ключевая вода») – тому Фету, который в молодые годы в Петербурге с удивлением слушал гомероненавистника.

Тургенев не заставил Толстого полюбить, как любил он сам, Белинского. Но он вынудил его прочесть Белинского, и чтение это дало большие плоды. Толстой «только теперь», как записал он в дневнике, понял Пушкина.

Над женщинами жорж-зандовского типа Толстой иронизировал всю жизнь. Особенно ядовито – над русскими нигилистками, сторонницами свободной любви (как, впрочем, и Тургенев – вспомним Кукшину из «Отцов и детей»). Но в романе «Анна Каренина» он, опровергая героиню тургеневского «Дыма», воспел женщину, которая посмела заявить свое право на любовь. Он

⁴ Запись от 7 декабря 1855 г. в дневнике А.В. Дружинина // Цит. по: Гусев Н.Н. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957. С. 5.

⁵ Тургенев И.С. Письма. Т. 2. С. 328.

лишь понимал, что такое право на любовь ведет не к свободе, а к трагедии.

Можно утверждать, что в формировании молодого Толстого сыграл большую роль не только Тургенев-писатель, но и Тургенев-человек. Громадности его образования («непростительной для литератора громадности сведений») Толстой не переставал удивляться. Сам он стал европейски образованным писателем в значительной мере благодаря «отеческим» заботам Тургенева. «Он сделал и делает из меня другого человека», – записал Толстой в заграничном дневнике 1857 г.

Они спорили не только о литературе, но и о жизни. Толстой часто ловил Тургенева на «либеральной фразе». Он возмущался, когда Тургенев с умилением рассказывал, как его дочь, по совету гувернантки-англичанки, берет у деревенских бедняков их рваную и грязную одежду, починая ее и потом отдает по принадлежности. Толстой справедливо полагал, что эта милая разряженная девушка с лохмотьями на коленях играет ненатуральную сцену. Тургенев сердился и, добрый, воспитанный человек, оскорблял Толстого в весьма грубых выражениях.

Впоследствии Толстой имел случай убедиться, что с бедностью своих крестьян Тургенев пытался сладить не одними филантропическими заботами молоденькой дочери. Когда в 1898 г., спустя 15 лет после смерти Тургенева, он работал на голоде, то увидел, что крестьяне Спасского не голодают, потому что барин наделил их хорошо землей. Толстой был рад и с нежностью думал о Тургеневе, проезжая прекрасным парком Спасского имения. Поэту и другу Тургенева Я.П. Полонскому Толстой тогда написал: «Проехал я через сад, посмотрел на кособокий милый дом, в котором виделся с вами в последний раз⁶, и очень живо вспомнил Тургенева и пожалел, что его нет» (71, 366).

В 50–60-е годы его возмущали «либеральная» приверженность Тургенева к буржуазному прогрессу, отсутствие у Тургенева выстраданных убеждений, ради которых он готов бы был на все, на любые жертвы.

Тургеневскую «веру в красоту (женскую любовь, искусство)» – так сформулировал позднее Толстой основное кредо Тургенева – он не разделял. Толстому важнее была вера в правду и в силу нравственного движения, нравственного искания. Поэтому так иронически воспринял он предсмертный призыв Тургенева к «великому писателю русской земли» (знаменитое письмо 1883 г.!) – призыв вернуться к литературе. Этот призыв, горячий

⁶ В сентябре 1881 г.

и трогательный, говорил о безграничной любви Тургенева к Толстому-писателю, но вместе с тем и о том, что Тургенев не вполне понимал смысл и значительность идейных и нравственных исканий Толстого. Тургеневу казалось, что в сравнении с великими художественными творениями «Исповедь» и другие трактаты конца 70-х – начала 80-х годов – сущие пустяки. Толстой же не мог не заниматься этими «пустяками». Ради новых убеждений он жертвовал всем, временами – даже своим творчеством.

После «Исповеди» Толстой не отказался от художественного творчества; он просто не мог писать, пока не уяснил вполне своей теперешней веры. Перелом в мировоззрении не прекратил художественного развития Толстого; он поставил его на новые пути. Ему было странно, как этого не понимает умный Тургенев. Перечитывая, однако, в 1883 г. Тургенева, Толстой пришел к выводу, что, хотя Тургеневу была совершенно чужда роль проповедника, в своих сочинениях, особенно последнего периода, он выступил глубоко нравственным писателем, приверженцем добра.

Толстой хотел рассказать о своей любви к Тургеневу, о своем понимании его в особом докладе, который он, при всей своей не любви к публичным выступлениям, готовил для Общества любителей российской словесности. Власти запретили это его выступление и отменили вечер памяти Тургенева. К счастью для нас, сохранилось письмо Толстого известному исследователю русской литературы А.Н. Пыпину от 10 января 1884 г., где высказаны основные мысли задуманного доклада. В заключение письма Толстой говорит, что в жизни и в произведениях Тургенева он видит «три фазиса: 1) вера в красоту (женскую любовь, искусство). Это выражено во многих и многих его вещах; 2) сомнение в этом и сомнение во всем. И это выражено и трогательно, и прелестно в “Довольно”; и 3) не формулированная, как будто нарочно из боязни захватать ее (он сам говорит где-то, что сильно и действительно в нем только бессознательное), не формулированная двигавшая им и в жизни и в писаниях вера в добро – любовь и самоотвержение, выраженная всеми его типами самоотверженных и ярче, и прелестнее всего в “Дон-Кихоте”, где парадоксальность и особенность формы освобождала его от его стыдливости перед ролью проповедника добра» (63, 150).

В итоге можно сказать, что по убеждениям, взглядам своим Толстой и Тургенев ближе друг к другу, чем это можно заключить по их спорам.

Живший подолгу в Европе, Тургенев знал лично многих писателей, в особенности французских: Флобера, Мопассана... Как рассказал сам Толстой, это Тургенев, «кажется, в 1881 году» дал

и посоветовал прочесть «Maison Tellier» Мопассана. «Прочтите как-нибудь», – сказал он как будто небрежно, точно так же, как он за год перед этим дал мне книжку “Русского богатства”, в которой была статья⁷ начинающего Гаршина. Очевидно, как и по отношению к Гаршину, так и теперь он боялся в ту или другую сторону повлиять на меня и хотел знать ничем не подготовленное мое мнение» (30, 3). Толстой любил и Гаршина, и Мопассана; в итоге появилась одна из лучших его эстетических работ – «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» (1894), к русскому его изданию.

Но тот же Тургенев невысоко ставил американских писателей-моралистов, говорил, что в Америке нет интересной литературы. Ее Толстой узнал самостоятельно и оценил чрезвычайно. В письме 1900 г. к англичанину Эдуарду Гарнету он назвал Чаннинга, Уитъера, Лоуэлла, Уолта Уитмена «блестящей плеядой, подобной которой редко можно найти во всемирной литературе» (72, 397).

И наконец, последняя область отношений Тургенева и Толстого, наиболее интересная и сложная, – это их творческая близость, их несогласия, их окончательные суждения друг о друге.

Здесь особенно важно внимательное изучение материала – речь идет о судьбах русского реализма, как он выразился в почти параллельном творчестве двух выдающихся его представителей.

О «Записках охотника» уже говорилось. Толстой любил их всегда и часто перечитывал. Но он присутствовал и на чтении самим Тургеневым первого его романа «Рудин» (в декабре 1855 г.). «Я был удивлен, как это Тургенев – и мог написать такую фальшивую, придуманную вещь», – вспоминал Толстой⁸. И позднее не раз он будет корить Тургенева за художественную фальшь и даже банальность, как укорял его за либеральную фразу. В чем же дело? Очевидно, не в том, что Тургенев был, по мнению Толстого, неискренен в своих сочинениях. Что Тургенев был субъективно искренен, правдив, в этом Толстой не сомневался. В письме к Пыпину в 1884 г. он ясно говорит о Тургеневе: «Главное в нем – это его правдивость... Он жил, искал и в произведениях своих высказывал то, что он нашел, – все, что нашел. Он не употреблял свой талант (уменье хорошо изображать) на то, чтобы скрывать свою душу, как это делали и делают, а на то, чтобы всю ее выворотить наружу. Ему нечего было бояться» (63, 149–150).

⁷ Имеется в виду, конечно, рассказ.

⁸ Дневник В.Ф. Лазурского // Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38. С. 450.

И все-таки – фальшь! Какая, отчего?

Видимо, в манере тургеневского письма, не вполне, с точки зрения Толстого, правдивой, реалистической.

Тургенев начинал как романтик. В 1856 г. он признавался в письме к Толстому, что когда-то (т.е. в 30-е гг.) «целовал имя Марлинского на обертке журнала» и сначала «пришел в ужасное негодование, услышав о дерзости Белинского, поднявшего руку» на его кумира. В этом же письме он говорит, что скоро сам убедился: Белинский был прав. Марлинщину с него как рукой сняло. Это, может быть, и так. Но совершенно романтические пассажи, любование романтическим отношением к жизни можно встретить и в реалистических повестях и романах Тургенева. Толстому это было совершенно неведомо; у Тургенева это его удивляло как фальшь.

«Законность» неполного приятия себя Толстым понимал и сам Тургенев. В 1856 г., в пору горячей дружбы, он писал ему по поводу своей повести «Фауст»:

«Что касается до моего “Фауста” – не думаю, чтоб он Вам очень понравился. Мои вещи могли Вам нравиться – и, может быть, имели некоторое влияние на Вас – только до тех пор, пока Вы сами сделались самостоятельными. Теперь Вам меня изучать нечего, Вы видите только разность манеры, видите промахи и недомолвки. Вам остается изучать человека, свое сердце – и действительно великих писателей. А я писатель переходного времени – и гожусь только для людей, находящихся в переходном состоянии»⁹.

Это очень важное признание, делающее Тургеневу честь, как и очень многое в отношениях с Толстым делает ему честь.

Но не приходится забывать о том, что, восхищаясь Толстым, пророча ему великое будущее, называя его на пороге смерти «великим писателем русской земли», Тургенев далеко не все принимал у Толстого.

Сразу надо сказать, что критические, иногда резко критические суждения о «Войне и мире», например, не следует объяснять недомыслием Тургенева. В сфере искусства он был очень проницательный человек, и в этом смысле решительно отличается от некоторых недалеких профессиональных критиков 60–70-х годов, ругающих роман. Это он, Тургенев, в предисловии к французскому переводу «Двух гусаров» (появился в Париже в 1875 г.) дал точную, не измененную временем характеристику «Войны и

⁹ Тургенев И.С. Письма. Т. 3. С. 43.

мира»: «произведение оригинальное и обширное, соединяющее в себе эпопею, исторический роман и очерк нравов»¹⁰.

Высокую компетентность Тургенева в делах искусства хорошо знал Толстой. Когда должно было появиться самое начало романа, он писал Фету (с Тургеневым после ссоры 1861 г. у него не было переписки): «Пожалуйста, подробнее напишите свое мнение. Ваше мнение да еще мнение человека, которого я не люблю тем более, чем более я вырастаю большой, мне дорого – Тургенева. Он *поймет*» (61, 72).

Но Тургенев, как известно, остался крайне недоволен, прочитав начало романа. Он писал И.П. Борисову, родственнику Фета и хорошему знакомому Толстого, несколько не полагаясь, конечно, на то, что его мнение будет скрыто от автора романа:

«К истинному своему огорчению, я должен признаться, что роман этот мне кажется положительно плох, скучен и неудачен. Толстой зашел не в свой монастырь – и все его недостатки так и выпятились наружу. Все эти маленькие штучки, хитро подмеченные и вычурно высказанные, мелкие психологические замечания, которые он под предлогом “правды” выковыривает из подмышек и других темных мест своих героев – как это все мизерно на широком полотне исторического романа!»¹¹

В этом случае бесполезно разводить руками или говорить, что это и другие отрицательные суждения Тургенева с лихвой перекрываются его высокой оценкой «Войны и мира» в письме 1880 г. к редактору газеты «Le XIX-e Siècle» Эдмонду Абу, где говорится, что «Война и мир» – «одна из самых замечательных книг нашего времени»¹².

Письмо 1865 г. сохраняет свою силу и свидетельствует, что Тургенева что-то решительно не удовлетворяло в творческой манере Толстого. В данном случае – та самая диалектика души, пристальный микроскопический анализ душевных движений, который принес Толстой в литературу. Тургенев считал, что писатель обязан быть скрытым психологом, показывать не процесс, а результат душевных движений. Это разногласие двух больших писателей, двух реалистов отмечает вехи общего движения литературы.

Точно так же не следует судить поверхностно и пренебрежительно о критических замечаниях Толстого. Когда по поводу «Накануне», где, по мнению Толстого, «отрицательные лица пре-

¹⁰ Там же. Соч. Т. 15. С. 107.

¹¹ Тургенев И.С. Письма. Т. 5. С. 364.

¹² Там же. Соч. Т. 15. С. 187.

восходные – художник и отец», он вместе с тем возмущенно пишет Фету: «Девушка – из рук вон плоха – ах, как я тебя люблю... у ней ресницы были длинные» (60, 325), надо доискиваться корней несогласия. Дело здесь не в ресницах. Вспомним, что, представляя читателю Анну Каренину, Толстой упоминает те же ресницы: «Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то».

Но и портретная, и пейзажная живопись у Толстого подчинена все той же «диалектике души», раскрытию внутреннего мира человека во время уже начатого действия. Предваряющие действительные обстоятельные и пространные портреты, не связанные с действием пейзажи в повестях и романах Тургенева не удовлетворяли Толстого.

Этот «преемник Гоголя» критикует автора «Накануне» за банальность, традиционность приемов, которые хороши были «при царе Горохе и при Гоголе», а теперь безнадежно устарели. Устарели за какие-нибудь 10 лет! «Лед трещит под ногами – это значит, человек идет вперед», – писал Толстой Герцену. Сам он безостановочно шел вперед, оставляя позади и Гоголя, и Тургенева, а потом и самого себя прежнего.

Изучая русскую литературу XIX в., мы обязаны учитывать эту бурную стремительность ее развития. За несколько десятилетий русские писатели достигли высот романтизма, разработали множество стилей реалистического искусства, а во второй половине века поставили нашу литературу впереди мирового литературного развития.

Здесь нужно особо отметить высокую миссию Тургенева, сделавшего чрезвычайно много для знакомства Запада с русской литературой. И Толстого пропагандировал в Европе прежде всего и больше всего Тургенев.

Это он хлопотал о том, чтобы французский перевод повести «Казачки», напечатанный в 1878 г., появился в Париже. «Мне будет очень приятно, – писал Тургенев Толстому, – содействовать ознакомлению французской публики с лучшей повестью, написанной на нашем языке»¹³. Лучшей повестью, написанной на русском языке, – это говорит не какой-то третьеразрядный писатель, а Тургенев, автор повестей, пользовавшихся всемирной известностью. О предисловии Тургенева к французскому переводу «Двух гусаров» – статье тем более замечательной, что она отно-

¹³ Тургенев И.С. Письма. Т. 12. Кн. 1. С. 362.

сится к тому времени, когда два писателя находились в ссоре, уже говорилось. Эдмонду Абу Тургенев послал французский перевод «Войны и мира» со своей вступительной заметкой. «Это – великое произведение великого писателя, и это – подлинная Россия», – писал Тургенев¹⁴. О Толстом он много переписывался с Флобером. Сразу после встречи с Толстым осенью 1878 г. Тургенев заметил в письме к Фету: «Его имя начинает приобретать европейскую известность... Нам, русским, давно известно, что у него соперника нет»¹⁵.

В конце своей жизни Тургенев (Толстой тогда был еще на середине творческого пути) подтвердил верность своего предвидения о Толстом. В беседе с журналистом Стечкиным, сказав много интересного – восторженного и критического – об «Анне Карениной», он заметил, что считает Толстого «первым писателем не только в России, но и во всем мире»¹⁶.

¹⁴ Там же. Соч. Т. 15. С. 188.

¹⁵ Там же. Письма. Т. 12. Кн. 1. С. 361.

¹⁶ *Стечкин Н.Я.* Из воспоминаний об И.С. Тургеневе. М., 1903. С. 8.

К философии и эстетике братства в художественных сочинениях Л.Н. Толстого*

Недавно поляк Базыли Бялокозович издал в Белостоке очень любопытную книгу: «Мариан Здзеховский и Лев Толстой»¹. Здесь напечатана переписка с Львом Толстым молодого профессора Краковского университета по кафедре славянских литератур, небольшая по объему, но чрезвычайно интересная. Прочитав в 1895 г. статью Толстого «Христианство и патриотизм», Мариан Здзеховский почтительно спорил с обожаемым писателем, защищая патриотизм угнетенных, слабых народов. Толстой ответил, что хорошего, доброго предпочтения одного народа другим не бывает, потому что все люди – братья. Национальной, как и религиозной, розни быть не должно.

Нас особенно интересует сейчас другой спор. Ревностный католик, Здзеховский исходил в нравственной философии из убеждения: человек по природе зол, греховен, и только религия, вера в искупление способны помочь победить зло. Он так и написал Толстому немного позднее: «Меня приводило в недоумение то, что Вы мирили две, по моему мнению, совершенно противоположные вещи: глубокое знание человеческой души и именно мрака ее и веру в торжество светлых сил в человеке... Люди злы по природе и следовательно лишены возможности пользоваться благами свободы; для порядка необходима власть; две силы борются между собой за обладание миром – Церковь и Государство; из двух зол надо выбирать меньшее, в данном случае – Церковь»². Потом, прочитав «Воскресение», Здзеховский снова вопрошал: «Как примирить, с одной стороны – знание человеческой природы, глубочайший анализ зла, к которому она способна, с другой же – несокрушимую веру в силу разума, силу, делающую возможной и легкой победу над злом? Это противоречие у Тол-

* Впервые: Русский язык и литература: Юбилейный сборник статей в честь проф. Пак Хен Гю (Йосан) // Кореяская ассоциация русистов. Сеул, 1996. Вып. 2. С. 345–360.

¹ *Bialokozowicz Bazyli. Marian Zdzichowski i Lew Tolstoj. Wydawnictwo «Luk». Białystok, 1995.*

² Там же. С. 117–118.

стого бросается в глаза. Но подобную непоследовательность я видел и у Мицкевича», – добавлял недоуменно Здзеховский³. Впрочем дальше отмечал: не таким ли путем призваны гении толкнуть человечество на новые пути?

Так что же лежит в основе человеческой природы – добро или зло? Ответ на этот вопрос для Толстого-художника, писателя, может, был даже более важен, чем для философа, моралиста. Постулат любимого Руссо: человек выходит прекрасным из рук природы – оказывался недостаточным. По Толстому, человек *может и обязан* быть добр, даже и вопреки своей природе. Ибо таким путем осуществляется в жизни идея братства, самая важная для человеческого общежития.

В повести «Казачи» мысль о естественном, стихийном единстве всего живого воплощает, конечно, старик Ерошка. Прототипом его явился, как известно, тот казак, который, застав Толстого за писанием «Детства», советовал бросить пустое занятие, простить «их» – что кляузы писать! У старого казака Елифана Сехина не соединялось с писаньем другого понятия как кляуза, т.е. жалоба. В «Казачах» Ерошка любит «всех» и учит Оленина: «Все Бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что Бог дал, то и лопаает» (6, 56). Толстовскому герою доступно и это ощущение. В лесу, окруженный мириадами комаров и сам чувствуя себя комаром, фазаном или оленем, Оленин (сама фамилия тут очень многозначительна), испытывает «странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему»; по старой детской привычке, он крестится и благодарит «кого-то» (6, 76).

Но Оленин не был бы героем Толстого, если б мог остановиться на одном, тем более на этом бессознательном, природном чувстве. Сознание, *разум* – и здесь Толстой следует убеждениям просветителей XVIII в. и, конечно, солидарен с русскими утопистами-шестидесятниками, сколько бы он ни оспаривал, и справедливо, их нигилизм – влечет дальше, критически поверяет все: мечты самоотвержения и желание раскидывать вокруг себя «паутину любви», жажду собственного счастья и невозможность слиться с той средой, которая так влечет к себе. Способность изменяться, вечно начинать и бросать, находить и лишаться, жить и постоянно анализировать свою душу в ее отношениях с миром – главная, по Толстому, человеческая черта. С нею связаны все надежды на единение людей, вера в добро, любовь, как и отрицание

³ Там же. С. 172.

зла, вражды. Отсюда же и отрицание «чистого разума» и предпочтение ему «ума сердца». «Ум ума» и «ум сердца» – их Толстой не только различал, но противопоставлял. И любил «ум сердца», хотя сам был, конечно, умнейшим человеком своего времени.

Философия и эстетика оказываются тут спаянными очень прочно.

С точки зрения Толстого, человек по природе не добр и не зол, но представляет *все* возможности – «текущее вещество». «Люди – как реки» – знаменитый афоризм «Воскресения». Мысль эта постоянно, и в самые ранние и совсем поздние годы, формулировалась Толстым, составляя, может быть, главное его убеждение. Напомню некоторые цитаты. В дневнике 1851 г.: «Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т.д. (...) слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто сбивают с толку» (46, 67). И спустя почти пятьдесят лет: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно выказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» (53, 187).

Со времен Н.Г. Чернышевского много говорилось о «диалектике души» и «чистоте нравственного чувства» как двух отличительных чертах таланта Толстого. Суть дела состоит в том, что это не две черты, а *единая особенность*, определяющая подход к человеку и потому к задаче искусства. Микроскоп психологического анализа позволил Толстому расщепить ядро души на атомы, ее составляющие, и найти среди бесконечно малых частиц те, что способны к нравственному проявлению и росту⁴. В корне русского слова «подвиг» – по-двиг – обозначено движение, и это совсем не случайно.

Герой Толстого стремится к гармонии общего, братского бытия. Но достигнуто оно может быть лишь изнутри, движением души. Отсюда столь пристальный интерес к внутреннему миру, особенно к неожиданным, «новым» его проявлениям, к моментам кризисов и переворотов. Даже Достоевского, великого знатока глубин души человеческой, поразили заключительные главы четвертой части «Анны Карениной», сердцевина романа. Главное тут – Каренин и Анна. И то еще, что, в отличие от Вронского (по словам Толстого, мысль о его попытке самоубийства

⁴ Эта суть толстовской «диалектики души» удачно раскрыта в ст.: Бочаров С. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек. М., 1963. С. 224–308.

пришла не сразу), художнику с самого начала было ясно, что, находясь между жизнью и смертью, Анна раскроет всю свою душу, а у головного Каренина, по дороге из Москвы в Петербург четко рассчитавшего свое поведение на случай обмана и на случай смерти, найдутся скрытые в самой глубине души возможности прощения и любви. Вот это место из *первой* законченной редакции романа:

«— Подожди, ты не знаешь. — И глаза с такой тихой глубокой нежностью смотрели на него; ничего не было похожего на тот веселый и зловещий блеск. Это был фонарь, но совсем с другой стороны. — Я любила тебя, я люблю тебя, но во мне есть другая, я ее боюсь. Она полюбила того, и я хотела возненавидеть тебя, но я лгала». Такова Анна. А вот Каренин: «Но он уже рыдал, стоя на коленях и положив голову на ее руку. Рука жгла его огнем через кофту. Она, обняв его голову, подвинулась к нему и с гордостью вызывающей подняла кверху глаза». Каренин переживает «счастье прощения». Рыдая, он говорит Удашеву (так звался тогда Вронский): «Вы можете затоптать меня в грязь, сделать посмешищем света, я не покину ее и никогда слова упрека не скажу вам»⁵. И это — в самой первой редакции!

Поступок Каренина не спасет его и не может спасти Анну. Ее страсть нельзя было уже сдержать; ей уготовано иное — Божеское — возмездие, идущее от нее самой, через нее. В одной из последних своих книг — «На каждый день» — Толстой снова вспомнил библейское изречение, поставленное эпитафией к роману: «Много худого люди делают сами себе и друг другу только оттого, что слабые, грешные люди взяли на себя право наказывать других людей. “Мне отмщение, и Аз воздам”. Наказывает только Бог, и то только через самого человека» (44, 95).

Достоевский, разбирая в «Дневнике писателя» «Анну Каренину», делал *свои* выводы — о том, что зло лежит в натуре человека гораздо глубже, чем полагают «господа-социалисты». Толстой решал альтернативу иначе — в пользу добра, вернее — в пользу неизбежности *движения к добру*, к интересам общей жизни, подчиняющейся нравственному закону. Недоступная героине, эта «вера» обретается Левиным и спасает его от отчаяния. Заканчивая свой «семейный» роман, Толстой уже знал, что спасает человека не семья, даже и «счастливая».

В истории те же вечные истины воплощаются способностью *соответствовать* общим, стихийным, определенным Провиде-

⁵ Толстой Л.Н. Анна Каренина. М., 1970. С. 762–764 (Литературные памятники).

нием законам бытия и правом свободного нравственного выбора для отдельного человека. Таков художественный принцип, эстетика «Войны и мира», «Хаджи-Мурата».

Другая философия бытия: рождение, жизнь, смерть – разрешалась у Толстого в конечном итоге эпически, а не трагически. Приятие жизни и страстная любовь к ней соединились с верой в бессмертие духа любви. Много раз Толстой формулировал эту позицию: Бог есть любовь.

Разговаривая в 1896 г. с композитором Сергеем Танеевым о Канте, Толстой сказал, что в человеке существуют два «я» – «одно низшее, связывающее его с миром явлений, другое высшее. Второе “я” связывает людей между собой и есть то, что человек может назвать Богом»⁶. То, что объединяет людей в братских чувствах, может называться религией, верой.

На соседних страницах своего дневника Танеев записал, что Толстой низко ставит телесную красоту, душевные свойства гораздо важнее: «...после истин, сказанных Христом, нельзя уже замечаться красивыми предметами»⁷.

Так проясняются главные принципы эстетики, где добро выше красоты, а заразительность – передача добрых чувств или даже только хорошего настроения, которое просто объединяет людей, как, например, народные песни, трогающая сердце картина, – делается целью искусства.

В книгах Толстого часто повторяется мысль Канта о звездном небе над головой и нравственном законе внутри нас. По Толстому, человек – лишь тот, кто живет, зная о небе. В «Анне Карениной» это дано одному Левину. Любопытно, что сначала, в рукописи, звезды сопровождали и последние минуты жизни Анны: «В это время затряслась земля, подходил товарный поезд. Звезды трепеща выходили над горизонтом»⁸. В печатном тексте остались мужичок, приговаривающий что-то над железом, и потухающая свеча.

Еще поразительнее в этом смысле «лебединая песня» Толстого – повесть «Хаджи-Мурат». Как символ и верный знак авторского сочувствия повторяются здесь два образа: звезды и детская улыбка. Жизненный и смертный путь непокорного горца, как и кроткого русского солдата Петрухи Авдеева, *сопровождают звезды*. Начинается это движение во второй главе: «Яркие звезды, которые как бы бежали по макушкам дерев, пока солда-

⁶ Танеев С. Дневники. М., 1981. Кн. 1. С. 154.

⁷ Там же. С. 157.

⁸ Указ. изд. С. 799.

ты шли лесом, теперь остановились, ярко блестя между оголенных ветвей деревьев»; «Опять все затихло, только ветер шевелил сушь деревьев, то открывая, то закрывая звезды»; «– Да, уж звездочки потухать стали, – сказал Авдеев, усаживаясь» (35, 12, 14, 16).

В эту же ночь переходит к русским Хаджи-Мурат (гл. IV). «Месяца не было, но звезды ярко светили в черном небе...»; «Костер был потушен, и лес не казался уже таким черным, как прежде, и на небе, хотя и слабо, но светились звезды»; «Пока чистили оружие, седла, сбрую и коней, звезды померкли, стало совсем светло, и потянул предрассветный ветерок» (35, 23, 25). И представить нельзя, чтобы художник заговорил о звездах в главах, отданных Николаю I, Шамилю или Воронцовым. Описание лунной ночи, соловьиного пения появится снова лишь в XXIII главе, рассказывающей о бегстве Хаджи-Мурата, и в последней – о его гибели.

Впрочем, по Толстому, человеку не следует всматриваться только в небо. Представляется очень глубоким замечание С. Бочарова в его книжке о «Войне и мире»: князь Андрей Болконский с его Аустерлицким небом, неизмеримо высоким и бесконечным («все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба; ничего, ничего нет, кроме него...» – 9, 344) смотрит в это небо не только поверх Наполеона, его показного «величия», но поверх всех людей, то есть самой жизни. И жизнь вскоре учит его любви к себе: переживанием вины перед умирающей женой; любовью к Наташе; «новым, завистливым взглядом на траву, на пыль и на струйку дыма, выющуюся от вертящегося черного мячика» (11, 254), который несет смертельное ранение при Бородине; наконец, собственной преждевременной смертью в то самое время, как возвращается любовь. Толстой своей книгой мечтал научить «полюблять жизнь» (П.Д. Боборыкину, 1865 г. – 61, 100). По верному замечанию Георгия Гачева, место Абсолюта на Руси – в Дали, и Бог – вдали, а не наверху⁹.

Ни в одном историческом источнике (а перечень их, составленный специалистом, включает 172 названия¹⁰) нет разговора о детской улыбке Хаджи-Мурата. Правда, в письме князя А.И. Барятинского к начальнику края М.С. Воронцову сказано о Хаджи-Мурате: «Он производит большое влияние на окружающих... Он может легко воспользоваться своим обаянием»¹¹.

Толстой своему любимому герою придает *детскую* улыбку, много раз упоминая о ней, даже в конце – на мертвой голове:

⁹ Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988. С. 243–244, 421.

¹⁰ Сергеев А.П. «Хаджи-Мурат» Льва Толстого. М., 1983. С. 123–134.

¹¹ Там же. С. 152.

«Несмотря на все раны головы, в складе посиневших губ было детское доброе выражение» (35, 109).

Историческая достоверность описаний, верность деталей (великое множество их подтверждено источниками), на чем настаивал сам Толстой, не исключали художественной свободы в психологическом рисунке души. И тут художник позволял себе дополнять и даже преобразовывать источник. Полторацкий, действующий в повести под собственным именем, писал о Хаджи-Мурате: «Умное и энергическое лицо его, с блестящими черными глазами, выражало полное спокойствие и самонадеянность»¹². Толстой сначала дал такой портрет: «Вся фигура этого молодцеватого, с короткой, обстриженной бородкой и блестящими, не бегающими, а внимательно и удивительно ласково смотревшими глазами, невольно привлекала и подбодряла» (35, 329). В окончательном тексте читаем: «Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием. Полторацкий никак не ожидал видеть таким этого страшного горца. Он ожидал мрачного, сухого, чуждого человека, а перед ним был самый простой человек, улыбавшийся такой доброй улыбкой, что он казался не чужим, а давно знакомым приятелем» (гл. V – 35, 28).

Детство, детскость всю жизнь имели для Толстого какое-то особое значение. И вовсе не случайно его дебютом стала повесть «Детство», где об этой поре сказаны близкие всем и памятные слова: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства!.. Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве?» (гл. XV – 1, 43, 45).

«Потребность любви» – на ней ведь и основана идея братства.

Хаджи-Мурат со своей детской улыбкой очаровывает и привлекает всех – и маленького Бульку, сына Воронцовых, и Марию Дмитриевну, и офицера Бутлера. Про его мюридов солдат Панов говорит Авдееву: «Смотри, осторожней, впереди себя вели идти. А то ведь эти гололобые – ловкачи», и Авдеев самоуверенно указывает на ружье со штыком. Но, проводив их к полковому командиру и вернувшись, признается: «А какие эти, братец ты мой, гололобые ребята хорошие. Ей-богу! Я с ними как разговорился» (35, 15–16).

Дело происходит в Чечне, и очень скоро Авдееву придется погибнуть от «гололобых» ребят, вернее, оттого, что неразумные правители затевают войны. Гибнут в конце и двое мюридов (один

¹² Там же. С. 193.

из них – Элдар, «с выдающеюся, как у детей, верхней губой» – 35, 116), и сам Хаджи-Мурат. «Война! какая война? Живорезы, вот и все» (35, 110), – вскрикнула Марья Дмитриевна, увидав мертвую голову Хаджи-Мурата. Можно не сомневаться в том, что ее чувства вполне разделяет создатель повести. И учит нас.

Испытание человека смертью – излюбленная сюжетная ситуация у Толстого. Со времен «Детства» – смерти папана.

В толстовской философии, как она сформулирована яснее всего трактатом «О жизни» и одновременно повестью «Смерть Ивана Ильича», смерти нет, она не страшна, если у жизни есть смысл. А смысл жизни – в том, чтобы увеличивать любовь, единение людей между собою. Извечный евангельский спор между Марфой и Марией решался, конечно, в пользу Марии, то есть духовного начала. При этом отвергался аскетизм (с одновременным презрением к роскоши и праздности), искусственный уход от «прелестей» бытия (вспомним «Отца Сергия») и сознавалось, как нелегка победа над плотскими влечениями («Дьявол», «Воскресение»). Сама же духовная победа означала приближение «царства Божия на земле», именно на земле, и давала надежную опору для перемен во всем строе жизни – в отличие от материального «прогресса», перемен власти, реформ, революций.

Толстовская философия жизни рождалась не в кабинетном уединении, а в мучительных противоречиях собственного бытия и постоянных пристальных наблюдениях над окружающим.

В 1871 г., поощряя своего друга Николая Стрхова к философскому труду, советуя отказаться от «развратной журнальной деятельности», Толстой заметил, что философия «чисто умственная есть уродливое западное произведение», а ни греки – Платон, ни Шопенгауэр, ни русские мыслители не понимали ее так. Как же понимали? Как объединение философии с «поэтическим, религиозным объяснением вещей» (61, 262). Это значит: философия, этика, эстетика существуют как единство.

В художественном творчестве Толстого мысли о жизни и смерти воплотились в самых разных своих ипостасях: рассказами об «арзамасском ужасе» и счастье бьющей через край силе жизни, о мучительном умирании и светлом просветлении перед смертью. Но также и восхищением перед теми, кто отстаивает жизнь до последнего – как непокорный репейник и похожий на него герой в «Хаджи-Мурате». Последнее слово философии и эстетики Толстого – прославление жизни и радостное ее приятие. Он никогда не был певцом страдания, хотя отдал сценам страданий много прекрасных художественных страниц. Но постоянно – учителем *сострадания*, как чувства, объединяющего

разных людей. Любви к себе, эгоизму личному, социальному, религиозному, национальному русский писатель противопоставил братство людей, любовь и жалость друг к другу. Недаром в русском языке, и не только народном, но и литературном, *жалеть* означает *любить*.

Анна Каренина упрекает Вронского лишь в том, что он «не жалеет» ее. Создатель романа жалеет свою героиню (вспомним – в самом начале: «потерявшая себя женщина», «только жалкая и не виноватая»), как любит и Хаджи-Мурата («это мое увлечение», признавался Толстой).

Толстой не верил в загробный мир, личное бессмертие и не раз говорил об этом в книгах, дневниках, письмах (в частности, в интереснейшей переписке с Т.М. Бондаревым). Не разделял идеи «воскрешения мертвых» своего современника, скромного библиотекаря, а теперь знаменитого философа Николая Федорова. Но выдвинул, обосновал и страстно утверждал свою идею «общего дела» – нравственного единения, братства.

И.М. Ивакин записал слова Толстого: «Николай Федорович говорит, что между людьми братства потому нет, что нет общего дела; будь оно, было бы и братство; делом этим он считает воскрешение. Я же говорю, что братство может быть и без общего дела, пожалуй, просто вследствие того ужаса нашего положения, который есть прямой результат отсутствия братства»¹³.

По Толстому, воскресение *души* в каждом отдельном человеке делает людей, всех людей – братьями и сестрами. Ибо воскресение души есть пробуждение любви. Переводя замечательный рассказ Мопассана «Le port», Толстой *добавил* в конце к словам моряка, узнавшего в проститутке родную сестру Франсуазу: «Все они кому-нибудь да сестры!» Воскрешать просто некого, потому что душа бессмертна, не умирает, а растворяется в мировом универсуме. Здесь Толстой был согласен с буддистами и другими мудрецами.

Первый том «Философии общего дела» Федорова (изд. 1906 г.) сохранился в Яснополянской библиотеке с пометами, часто сочувственными¹⁴.

Толстой прекрасно понимал – и принимал – смысл заглавия первой части федоровской книги: «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира, и о средствах к восстановлению родства».

¹³ Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Кн. 2. С. 51.

¹⁴ См.: Библиотека Л.Н. Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. I. Книги на русском языке. Ч. 2. М., 1975. С. 392–393.

Верный знак сочувственного отношения к самой идее «общего дела», – братства – в романе «Воскресение». Изображая Симонсона – того самого, с которым на поселении в Сибири остается Катюша, простившись с Нехлюдовым, Толстой об этом добром, по-детски добром человеке написал: сосланный в Архангельскую губернию, «он жил один, питаясь одним зерном, и составил себе философскую теорию о необходимости материально воскресить всех умерших» (33, 291).

Н.К. Гудзий, комментатор романа в 90-томном издании, справедливо увидел в этих строках отзвук религиозно-философской теории Федорова: «Возможно, что в этом отношении прообразом для Симонсона послужили хорошо знакомый Толстому Н.П. Петерсон, последователь Федорова, в то время учительствовавший вблизи Ясной Поляны, и другой его близкий знакомый – революционер-народник Л.П. Никифоров, одно время также убежденный в том, что задача человечества состоит в достижении бессмертия и воскресения умерших» (33, 389).

В печатном тексте Толстой изменил характеристику Симонсона, но сохранил свою симпатию к такому «революционеру»: «Он все поверял, решал разумом, а что решал, то и делал... Его сослали в Архангельскую губернию. Там он составил себе религиозное учение, определяющее всю его деятельность. Религиозное учение это состояло в том, что все в мире живое, что мертвого нет, что все предметы, которые мы считаем мертвыми, неорганическими, суть только части огромного органического тела, которое мы не можем обнять, и что поэтому задача человека, как частицы большого организма, состоит в поддержании жизни этого организма и всех живых частей его. И потому он считал преступлением уничтожать живое: был против войны, казней и всякого убийства не только людей, но и животных» (ч. 3, гл. IV).

Возрождение Масловой к новой жизни происходит в итоге не под воздействием Нехлюдова, а от общения с Марьей Павловной Щетининой, существом бесконечно добрым, чистой сердцем, и от любви Симонсона, его тоже детской доброты. Как и в «Хаджи-Мурате», это слово – детский – повторено много раз. Нехлюдов для себя тоже постигает истину о «детях», читая Евангелие, где у Матфея, в гл. XVIII, ст. 3, сказано: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное». Последняя фраза романа отдана Толстым Нехлюдову, хотя и говорит о неизвестном исходе: «Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее». К Масловой «воскресение» уже пришло, потому что Симонсон отнесся к ней как брат, а Щетинина как сестра.

Заканчивая «Воскресение», которому суждено было стать итоговым, заключительным романом классического для русской литературы XIX в., Толстой писал про зло: оно «торжествовало, царствовало, и не виделось никакой возможности не только победить его, но даже понять, как победить его». Так размышляет в последней главе Нехлюдов, стоящий на пороге *новой* жизни и, кажется, находит ответы в истинах Евангелия.

Кольцо замкнулось: читатель обязан вспомнить начало, эпиграфы из Святой книги и описание весны. Весна в городе, весенний ледоход в ночь соблазнения Катюши, весенняя ночная гроза в Кузминском (гл. VIII второй части), гроза и ливень в конце второй части (гл. XL) – все это символические картины, определяющие тональность, смысл и эстетику «Воскресения».

Уже в XX в., в «Круг чтения», одну из последних своих книг, Толстой включил мысль любимого Ралфо Уолда Эмерсона:

«Придет время и любовь станет общим законом жизни людей, и исчезнут все те бедствия, от которых теперь страдают люди, растают во всеобщем свете солнца» (42, 350). Сам он писал об этом спокойнее и проще, но не менее уверенно и убежденно.

А.С. Пушкин у истоков «Анны Карениной»: текстология и поэтика*

Он мой отец.

Л.Н. Толстой о Пушкине

Роман «Анна Каренина» начат «благодаря божественному Пушкину». Это удостоверяется самим Толстым в письмах 1873 г.: «Роман этот – именно роман, первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечен весь... Он пришел мне невольно и благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки и с новым восторгом перечел всего» (62, 25)¹. В неотправленном более раннем письме (25 марта)² история рассказана подробно. В сущности, точно датировано начало и окончание первого черновика: «Все почти рабочее время нынешней зимы я занимался Петром, т.е. вызывал духов из того времени, и вдруг – с неделю тому назад – Сережа, старший сын, стал читать “Юрия Милославского”³ – с восторгом. Я нашел, что рано, прочел с ним, потом жена принесла снизу “Повести Белкина”, думая найти что-нибудь для Сережи, но, разумеется, нашла, что рано. Я как-то после работы взял этот том Пушкина⁴ и, как всегда (кажется, 7-й раз), перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил все мои сомнения. Не

* Впервые: Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов: XII международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998. С. 162–171.

¹ Это письмо, от 11 мая 1873 г., в составе 36 найденных писем Толстого Н.Н. Страхову опубликовано впервые А.И. Опульским в кн.: Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов. М., 1951.

² Факсимиле автографа письма воспроизведено в кн.: *Толстой Л.Н. Анна Каренина* / Изд. подготовили В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшур. М., 1970. С. 804 (Литературные памятники).

³ Роман М.Н. Загоскина.

⁴ Пятый том «Сочинений» Пушкина в издании П.В. Анненкова (СПб., 1855). Книга сохранилась в яснополянской библиотеке. В отличие от других томов этого издания, толстовских помет в ней немного: на пяти страницах загнуты уголки и отчеркнут эпиграф в «Капитанской дочке». См.: Библиотека Л.Н. Толстого в Ясной Поляне. I. Книжки на русском языке. Ч. 2. М., 1975. С. 145–150.

только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда я так не восхищался. Выстрел, Египетские ночи, Капитанская дочка!!! И там есть отрывок “Гости собирались на дачу”. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно, роман очень живой, горячий и законченный, которым я очень доволен и который будет готов, если Бог даст здоровья, через две недели и который ничего общего не имеет со всем тем, над чем я бился целый год» (62, 16).

В письмах того же времени к историку П.Д. Голохвастову, помогавшему с материалами о Петре I, говорится, чем же особенно восхитила проза Пушкина: «Писателю надо не переставать изучать это сокровище. На меня это изучение произвело сильное действие»; «Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства» (62, 18 и 22).

Казалось бы, все ясно. Между тем, несмотря на изученность творческой истории «Анны Карениной» (труды Н.К. Гудзия, В.А. Жданова), как и темы «Пушкин – Толстой» (работы Н.Н. Апостолова, Н.Н. Гусева, В.З. Горной, Б.М. Эйхенбаума, С.Г. Бочарова), до сих пор остается спорным, какая же рукопись представляет собою первое начало будущего романа и в какой мере, в чем именно Толстой следовал за Пушкиным, создавая свою книгу.

Новое исследование обширного рукописного фонда романа, по архивному счету – 2651 лист, предпринятое в связи с подготовкой академического издания Л.Н. Толстого в 100 томах (120 книгах), неизбежно и остро поставило все эти вопросы, поскольку нужно не только полностью, до единого слова, напечатать все рукописи, но и расположить их в хронологическом порядке⁵, а в комментариях отметить исторические и литературные источники.

Новое обращение к рукописям подтвердило принципиальную правоту Н.К. Гудзия, считавшего автограф, озаглавленный «Молодец-баба», первым. И опровергло В.А. Жданова (с ним, к сожалению, согласился Н.Н. Гусев⁶, который назвал первой рукопись,

⁵ Подготовка рукописных текстов для издания ведется Л.П. Корчагиной и автором этого доклада.

⁶ См. Гусев Н.Н. Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 261–266.

в действительности бывшую второй, а к наброску «Молодец-баба» необоснованно присоединил позднейшие фрагменты⁷. Правда, в публикации Н.К. Гудзия⁸ есть неточности: не разделены слои автографа – первоначальный и после правки, с продолжением. В результате – путаница имен и фамилий, а кроме того – прямая ошибка: фигурирует Вронский, чего на этой стадии, в начале работы, не было, разумеется (нужно: Врасский, и это справедливо заметил В.А. Жданов).

В автографе, озаглавленном «Молодец-баба», два текста, два варианта начала – сходные, но все же разные. Оба они чрезвычайно близки к пушкинскому отрывку «Гости съезжались на дачу», особенно первый. У Пушкина: «Гости съезжались на дачу***. Зала наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу». У Толстого: 1. «Гости после театра съезжались к молодой княгине Кареловой». 2. «Гости после оперы съезжались к молодой княгине Врасской». Отметим, что в художественном тексте точно повторено пушкинское слово: «съезжались» (не «собирались», как в письме Н.Н. Страхову).

Эта первая фраза и дает неопровержимый аргумент в пользу первоуродности автографа «Молодец-баба». В последующей рукописи начало иное. «Молодая хозяйка только что, запыхавшись, взбежала по лестнице и еще не успела снять соболью шубку...» исправлено из: «Хозяйка только что успела снять соболью шубку в передней...»; но до этой фразы ясно было выведено «Г» (Гости), сразу зачеркнутое. Очевидно, что, имея перед глазами предыдущий автограф, Толстой намеревался повторить его, но тут же отказался от буквального следования Пушкину. Есть и другие признаки, удостоверяющие, что несколько листочков фрагмента «Молодец-баба» – первый автограф будущей «Анны Карениной». Сохранилась еще одна рукопись, разумеется, ранняя, использованная позднее при работе над второй частью (вечер у Бетси Тверской после театра составит главы VI и VII второй части окончательного текста), где была такая последовательная правка: «Гости после оперы собирались у княгини Врасской»; «Приехав из оперы, княгиня Мика, как ее звали в свете»; «Приехав из оперы, хозяйка только успела опудрить свое худое, тонкое лицо...»

Поразительно, что в первом наброске, завершающемся появлением в гостиной у Мики Кареловой героини и ее мужа, она но-

⁷ См. Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Кн. 1. С. 397–442.

⁸ Первоначально: Красная новь. 1935. № 11. С. 144–150; позднее, в 1939 г. – 20, 14–20.

сит фамилию Пушкина: Анастасия Аркадьевна, или Ана Пушкина. И хоть известно, что внешность Анны Карениной подсказана Толстому встречей с дочерью Пушкина Марией Александровной Гартунг (в Туле на вечере у генерала А.А. Тулубьева еще в конце 1860-х гг.), все же удивительно это живое и горячее желание: обозначить прямо связь своего создания с Пушкиным. Впрочем, когда повествование дошло до мужа героини, перо не послушалось. Последняя фраза первого наброска: «Это был А.А. Гагин с женою». Впоследствии Гагиным будет некоторое время именоваться Вронский. В этой рукописи он – Врасский.

Уже давно замечено, что беседа гостей, обсуждающих в пушкинском отрывке поведение Зинаиды Вольской, напоминает соответствующие страницы толстовского текста. Мы хотели бы сейчас подчеркнуть другое. О Зинаиде говорят: «В ней много хорошего и гораздо менее дурного, нежели думают. Но страсти ее погубят». Страсти. Их любил изображать Пушкин. У Толстого, кроме «Анны Карениной», нет ни одного сочинения, где бы художественно исследовалась страсть – от зарождения до трагического конца. Это слово – «страсть» – постоянно возникает в рассказе об Анне или Вронском и о них вместе. Страсть – в сопоставлении ее на общем полотне романа с любовью Кити и Левина, легкомыслием Стивы Облонского, светским адюльтером, пустоцветием Вареньки и Кознышева, здоровым физическим влечением друг к другу крестьянина Ивана Парменова и его молодой жены.

Второе начало не озаглавлено; сюжетно повторяет первоначальный текст: съезд гостей после оперы, т.е. пушкинский замысел «Гости съезжались на дачу», но учитывает и другой отрывок, связанный (как считают комментаторы Пушкина), с ним, – «На углу маленькой площади...» Здесь у Пушкина задуман драматический сюжет, который, как эхо, отзовется в «Анне Карениной». Объяснение замужней женщины с любовником, упреки, его отъезд: «Наконец она сказала вслух: “нет, он меня не любит”, позволила, велела зажечь лампу и села за письменный стол». Последний абзац отрывка: «Он был в отчаянии. Никогда не думал он связать себя такими узами. Он не любил скуки, боялся всякой обязанности и выше всего ценил свою себялюбивую независимость. Но все было кончено. Зинаида оставалась на его руках. Он притворился благодарным и приготовился на хлопоты любовной связи, как на занятие должностное или как на скучную обязанность поверять ежемесечные счета своего дворецкого...» Весь пушкинский отрывок – будто конспект сюжетной линии Анны и Вронского.

Можно думать, что когда 24 февраля 1870 г., за три года до начала работы над «Анной Карениной» С.А. Толстая в тетради «Мои записи разные для справок» отметила рассказанный ей замысел о замужней женщине из высшего общества, «потерявшей себя», и «не виноватой», замысел этот мелькнул тогда тоже под влиянием чтения Пушкина. Известно – из тех же записей Софьи Андреевны и писем самого Толстого, что в январе-феврале 1870 г. он много читал Шекспира, Гёте, Пушкина, Гоголя, Мольера – в связи со своим намерением писать драму. Намеренье не воплотилось, но «Анна Каренина», при всей эпической широте картины, преисполнена драматизма, даже трагизма.

Для внутренней жизни героев «Анны Карениной» – и это отличительная их черта – характерен напряженный драматизм. Контрасты душевных проявлений, соединение в душевном мире одного человека *крайностей* добра и зла создают этот драматизм. В жанре романа была создана глубоко оригинальная художественная форма, сочетающая эпос и трагедию. Недаром так покорила «Анна Каренина» Ф.М. Достоевского.

Анастасия Аркадьевна Пушкина стала зваться во втором начале Татьяной Сергеевной Ставрович – Татьяной, как героиня пушкинского романа. Текст, доведенный, местами конспективно, до ее самоубийства («в Неве» или «под рельсами») – первый черновик всего романа, о котором Толстой рассказывал в неотправленном письме к Страхову 25 марта 1873 г. На полях заметки: «Необыкновенно неприлична». «Он смешон, она насмешлива». Хотя рядом иное: «Застенчива»; «Застенчива. Скромна». В тексте – такой портрет: «Татьяна Сергеевна в желтом с черным кружевом платье, в венке и обнаженная больше всех. Было вместе что-то вызывающее, дерзкое в ее одежде и быстрой походке и что-то простое и смиренное в ее красивом румяном лице с большими черными глазами и такими же губами, и такой же улыбкой, как у брата... Облокотившись обнаженной рукой на бархат кресла и согнувшись так, что плечо ее вышло из платья, говорила с дипломатом громко, свободно, весело о таких вещах, о которых никому бы не пришло в голову говорить в гостиной... И, нагнув голову, она взяла в зубы ожерелье черного жемчуга и стала водить им, глядя исподлобья». Видимо, первоначально некоторая дерзость, даже грубость и вульгарность предполагалась в облике и поведении страстной героини романа.

Стихия толстовского повествования заполняла рукописные страницы, преодолевая плотину пушкинских кратких набросков. И преобразовывала, раздвигала замысел. Главное открытие возникло рано – в пятой по счету рукописи. Новое начало. Вместо

заглавия – N.N. (видно, имя героини – неточно еще, какое). Первая фраза: «Старушка княгиня Марья Давыдовна Гагина, приехав с сыном в свой московский дом, пришла к себе на половину убраться и переодеться и велела сыну приходить к кофейю». Предстоит разговор с матерью о возможной женитьбе на Кити Щербацкой.

У Алексея Гагина гостит деревенский друг – Константин Нерадов (будущий Ордынцев, затем Левин), привезший в Москву на выставку скота «телят своей выкормки». На полях вставки: Гагин говорит другу о Карениной, которая «необыкновенно мила» (вставки сделаны позднее, когда появилась сцена на вокзале – впервые в рук. 9).

Следующий автограф (№ 6) уже дает окончательное заглавие – «Анна Каренина», подзаголовок – «Роман», знаменитый эпиграф – правда, в ином варианте: «Отмщение Мое»⁹.

Текст рассказывает о пробуждении Степана Аркадьича, пока еще Алабина, уличенного в измене. Потом будет попытка начать роман прямо с Ордынцева, с эпиграфом в первой главе: «Женитьба для одних есть труднейшее и важнейшее дело жизни, для других – легкое увеселение», указывающим на параллелизм разных линий «семейного» романа. Начальная фраза здесь: «В Москве была выставка скотины». Но тут же много позднее первые страницы зачеркнуты, и вместо них появилась вставка о несчастном положении в семье Степана Аркадьича (рук. 9).

Как и у Пушкина в «Капитанской дочке» («Береги честь смолоду»), эпиграфы задают нравственный камертон роману Толстого.

Для всего поэтического строя «Анны Карениной» пушкинская проза явилась как бы образцом. Завершенная всего несколько лет назад «Война и мир» представляется «дребеденью многословной», и новое творение создается в более сжатой, драматически напряженной форме.

Простота, строгость стиля «Анны Карениной», отмеченная давным-давно К.Н. Леонтьевым, естественно вписывается в эволюцию эстетических взглядов Толстого, происшедшую в 70-е го-

⁹ Убедительно соображение Б.М. Эйхенбаума: это сокращенный перевод части библейского изречения, как оно выглядит в книге А. Шопенгауэра «Die Welt als Wille und Vorstellung» (Толстой читал ее по-немецки, русского перевода еще не было) – «Mein ist die Rache, spricht der Herr, und ich will vergelten» (Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1960. С. 202). Среди рукописей сохранился листок, с заметками к роману; в их числе такая: «Анна Каренина. Мщение мое. Соломон». Видимо, позднее Толстой справился с библейским текстом, и ошибка не была допущена (изречение не принадлежит Соломону).

ды, пору рассказов «Азбуки», «Русских книг для чтения» и увлечения Пушкиным. В поэтике «Анны Карениной» эта «простота» существует в сложнейшей композиции многолинейного повествования. Но пушкинские черты видны везде: в отказе от авторских рассуждений и оценок; в строгой соразмерности частей, глав, образов, зеркально отражающихся друг в друге; в драматически быстром, прерывистом, намеченном как бы пунктиром развитии сюжета. Сама «диалектика души», открытая Толстым для мирового искусства, испытывает в «Анне Карениной» пушкинское влияние.

Переживания Анны в напряженнейший момент (она говорит Вронскому о беременности – гл. XXII второй части) характеризуются лишь тем, как дрожит в ее руке сорванный листок.

В «Анне Карениной» происходит замечательное художественное открытие: описание душевного переживания и обстановки спаяно. Так это и в изображении Каренина (гл. XIV третьей части), и Вронского (гл. XXII той же части), и Левина (гл. XV четвертой части) и, наконец, ярче всего в гл. XXVIII–XXXI седьмой части, когда Анна едет на смерть.

Пушкинский принцип изображения душевной жизни, отвергнутый Толстым в начале его литературного пути («повести Пушкина голы как-то» – 46, 188), играет большую роль в «Анне Карениной». Движение души, выражающееся в жесте, взгляде, реплике, диалоге, сцене, преобладает над внутренним монологом или диалогом. «Нагая простота» пушкинской прозы с преимущественным интересом к «подробностям событий», а не «подробностям чувств» воспринимается как несравненный художественный образец.

Отказ от «избыточности» психологического анализа, стремительное и драматическое развитие сюжета, большая, сравнительно с «Войной и миром», простота и ясность языка – в этих отличительных чертах стиля «Анны Карениной» явственно чувствуется пушкинская школа.

Известны слова Толстого, сохраненные мемуаристом: эпизод исповеди Левина переделывался четыре раза, чтобы не было заметно, на чьей стороне автор – священника или исповедующегося. Но так почти везде, во всех ответственных сценах романа.

В «Анне Карениной» совсем нет лирических, философских или публицистических авторских отступлений, столь характерных и для «Войны и мира» и для «Воскресения». Пронзительный свет «яркого реализма» освещает одну за другой картины жизни, человеческие переживания, холодным наблюдателем которых как будто остается автор. За эту «холодность» в «Анне Карени-

ной» упрекал Толстого критик-народник Н.К. Михайловский, находивший, как известно, тот же недостаток у Чехова. Толстой позднее скажет, что Чехов – это «Пушкин в прозе».

Пушкинская объективность (применительно к Толстому ее вернее было бы назвать стереоскопичностью – вспомним суждения об игрушке реерсcow периода работы над «Хаджи-Муратом»: «под стеклушкой показывается то одно, то другое» – 53, 188), авторская отстраненность, во всяком случае, отсутствие прямого вмешательства – художественный принцип романа.

Недаром и современники и потомки спорили, и будут спорить о том, кто же обвинен и кто оправдан, кто хорош или дурен, прав или виноват. Как о Пугачеве и Екатерине II в «Капитанской дочке», Евгении и Петре I в «Медном всаднике».

Только что Анна проговорила Вронскому свою характеристику мужа: «Он совершенно доволен... Разве я не знаю его, эту ложь, которою он весь пропитан?» (гл. III четвертой части), как в следующей же главе Каренин запинаясь на «пеле... пед... пелестрадал» и ей становится жалко его. Только что «разумный» Алексей Александрович все рассчитал, возвращаясь в Петербург по телеграмме жены, желая ее смерти, и в той же главе (XVII четвертой части) рыдает у ее постели и прощает. Так же непредвиденно и для окружающих, и для себя, и даже для автора поступает Вронский. Его попытка самоубийства напомнила создателю «Анны Карениной» пушкинские слова о Татьяне, которая неожиданно «удрала штуку» – замуж вышла!

В «Анне Карениной» душа человеческая – не только «текущее вещество», «река», но взволнованный бурей океан. Мировосприимчивость создателя романа особенно близки строки любимого поэта, Ф.И. Тютчева:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами...
Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающе бездной
Со всех сторон окружены.

В 1870-е годы, пору зенита психологической русской прозы, как и расцвета жанра романа, сыновья, и прежде всего Толстой и Достоевский, уходили далеко от своих отцов, от Пушкина тоже. Художественные образы, создаваемые воображением писателя, не удовлетворялись «правдой», стремились раскрыть тайны бытия, обнаружить скрытые пружины, связи и законы. Образ становился и символическим знаком. В «Анне Карениной» их множество: железная дорога и вообще железо, всякие

предзнаменования и вещие сны, таинственные изменения на небесном своде.

Человек, задавленный поездом; Фру-Фру, погибшая от неосторожного движения Вронского; взлохмаченный мужичок, копошащийся под железом, – все это с необъяснимой ясностью предвещает гибель Анны. «Прекрасный ужас» метели, сопровождающий ее первое объяснение с Вронским; блеск ее глаз, напоминающий огонь пожара (блеск этот она сама видит в темноте!); натянутая струна, вот-вот готовая лопнуть; пропасть, в которую, она чувствует, что летит, не в силах остановиться; свеча, вспыхивающая особенно ярким пламенем перед тем, как погаснуть; мрак, вдруг охватывающий собою все – в этом трагическом строе образов и картин жизнь обнажена, выражаясь языком Тютчева, «с своими страхами и мглами». В пушкинском мире эта сторона бытия тоже воплотилась («Бесы», «Маленькие трагедии», «Стихи, сочиненные во время бессонницы»), хотя и не преобладала.

Завязка романа совершается под шум ночной метели. Подобно встрече Гринева с Пугачевым. Но как раз совпадение и обнажает отличие.

Метель у Пушкина, чрезвычайно важная для сюжета (и в «Капитанской дочке» и в «Метели»), изображена прекрасно, но весьма просто, не имеет глубокого психологического подтекста и символического смысла.

Тут рассказ о том, что *видел и слышал* Гринев: «Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облежала небо. Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло... Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным, снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом – и скоро стали». Правда, чуть дальше, «убаюканный пением бури и качкою тихой езды», Гринев видит сон о мужике, которому нужно «поцеловать ручку», – и это уже пророчество, напоминающее вещие сны в романе Толстого.

В первом же наброске будущих глав ХХІХ–ХХХ первой части «Анны Карениной» лаконичность и простота объединяется с напряженным психологизмом. Человек и стихия – одно целое, они связаны, дополняют и поясняют друг друга.

«Ну, все кончено, и слава Богу, – подумала Анна, как только она села с Аннушкой в вагон, – все кончено, и слава Богу, а я дурно поступила, и я могла увлечься, да, могла”.

Ни знакомых, ни приятных лиц – никого не было. Попробовала почитать, бросила, и началось то волшебное тяжелое состояние: полусветло, чужие лица, шепот, вздрагиванье, то тепло, то холодно, а там, в отворенную дверь, мрак бури, снег и подтянутый кондуктор со следами бури на воротнике». И потом, после неожиданного и ожидаемого разговора с Вронским: «Она закрыла лицо руками и ушла в вагон. Всю ночь она не спала, старушка сердилась: колеблющийся свет, тряска, свист, стук остановки и буря, беснующаяся на дворе» (рук. 10).

В следующей рукописи (13) появятся новые детали, описание станет пространнее, напряженнее, но эта связь душевного волнения, грозного предчувствия с бушующей на дворе бурей останется. В окончательном варианте лишь усилится драматизм и недобрые знаки будущей беды, неустрашимой и не только ожидаемой, но желанной.

В рук. 13: «Что-то страшное заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то, потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной, и ей казалось, что она провалилась».

В печатном тексте (гл. XXIX первой части): «Мужик этот с длинною талией принялся грызть что-то в стене, старушка стала протягивать ноги во всю длину вагона и наполнила его черным облаком; потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась. Но это было не страшно, а весело».

Ужас, наполняющий весельем, – этого не было в первых рукописях.

Рук. 13: «Метель и ветер рванулись ей навстречу. Она вернулась назад, ужаснувшись. Но потом опять отворила дверь и решительно вышла на крылечко, держась за перила. Ей хотелось понять, что делалось на дворе, для того чтобы разогнать эти заботы, которые томили ее».

В печатном тексте: «Метель и ветер рванулись ей навстречу и заспорили с ней о двери. И это ей показалось весело. Она отворила дверь и вышла. Ветер как будто только ждал ее, радостно засвистал и хотел подхватить и унести ее, но она сильной рукой взялась за холодный столбик и, придерживая платье, спустилась на платформу и зашла за вагон».

«И неудержимая радость и оживление сияли на ее лице». «Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь», – это тоже добавлено позднее.

Так классический русский роман осваивал метод и средства реалистической символики.

Про «Анну Каренину» сам Толстой говорил: роман «широкого дыхания», «свободный», явно перефразируя пушкинскую «даль свободного романа». Толстовский роман – «энциклопедия русской жизни» не в меньшей мере, чем «Евгений Онегин». Заметим кстати, что после утвердившегося заглавия «Анна Каренина», в рук. 17 возникло вдруг: «Два брака». Но уже в следующей копии (рук. 18) оно зачеркнуто и заменено прежним – по имени героини, подобно пушкинскому роману, названному именем главного героя. И уже не менялось.

Польский писатель Юзеф Вейсенгоф справедливо полагал, что роман Толстого «мог бы вместо “Анны Карениной” называться “Россией”, так как для воссоздания в далеком будущем полного образа России на склоне XIX века достаточно уже материала в этом замечательном произведении»¹⁰.

Очевидно, что «Анна Каренина» начинается тем, чем «Евгений Онегин» заканчивался. Толстой полагал, что вообще рассказ нужно начинать с того, что герой женился или героиня вышла замуж (вспомним, с какими чувствами читает Анна в поезде английскую книгу). В гармоничном мире Пушкина равновесие брака сохраняется. В смятенном мире толстовского романа – рушится. Все же и в «Анне Карениной» эпос побеждает трагедию. Поиски смысла жизни, не дающие покоя Левину, лежат, однако, не только за пределами любви, но даже и семьи, хотя Толстой вдохновлялся в этом романе «мыслью семейной».

¹⁰ *Weyssenhoff Jozef. Tolstoy jako artysta // Gazeta Warszawska. 1910. № 320. S. 2.*
Цит. по ст.: *Бялокозович Б.Я. Польские писатели о Толстом // Л.Н. Толстой. Статьи и материалы. V. Горький, 1963. С. 267.*

Мастерская слова и мысли*

Иметь при себе всегда карандаш и тетрадку...

Л.Н. Толстой. Запись 15 октября 1853 г.

Восемнадцатилетним студентом Казанского университета Л.Н. Толстой начал вести дневник и в ту же пору в особых тетрадочках, сшитых из писчей бумаги, журнал ежедневных занятий и всякого рода правила жизни. Первая записная книжка появилась летом 1855 г., когда двадцатисемилетний офицер и уже признанный писатель находился в крымском селении Буюк-Сюйрень близ Бахчисарая. У книжки этой есть прямые предшественники – записи октября 1853 г., дошедшие до нас в виде листов, частью вырезанных, частью вырванных из большой тетради. На одном из них и сформулировано правило: «Иметь при себе всегда карандаш и тетрадку, в которой записывать все замечательные сведения, наблюдения, мысли и правила...».

К этому дню – 15 октября 1853 г. – напечатаны были только повесть «Детство» и рассказ «Набег», но многое начато и еще больше задумано. Писательство уже осознавалось как призвание. «Я совершенно убежден, что я должен приобрести славу», – сказано в дневнике 5 ноября. И с самого начала было ясно, что искусство слова – большой труд, в том числе подготовительный, в записных книжках.

В Рукописном отделе Государственного музея Л.Н. Толстого хранятся 55 записных книжек. Последняя завершается записью 31 октября 1910 г.

Внешне разные – простые, скромные и дорогие, заграничные, подаренные В.Г. Чертковым, – они всегда служили одной цели: быть постоянным спутником, на письменном столе и тумбочке подле кровати, в кармане или за голенищем сапога во время прогулок, пешеходных и конных.

Главная черта записей – предельная искренность, большая даже, чем в дневнике. Дневники читались другими: это было принято (вспомним, что перед женитьбой Толстой дал юной Соне Берс свои тетрадки, так ее смутившие; он сам потом читал под-

* Впервые: *Толстой Л.* Записные книжки. М., 2000. С. 5–11.

невные записки жены). Позднее за дневниками ревниво следил Чертков, переписывал их и т.п. Очевидно было, что со временем они будут напечатаны. Временами Толстой сетовал, что из-за всего этого не может быть вполне искренним. В 1910 г. завел даже «Дневник для одного себя»; тайну сохранить не удалось.

Записные книжки всегда заполнялись только для себя – как разговор со своим творчеством и своей душой. Отсюда лаконизм, афористичность записей. В поздние годы многие из них переносились в дневник, где дополнялись, расширялись, становились, может быть, понятнее, но зато теряли прелесть первоизданности. В записной книжке слово и мысль существуют в том самом виде, как они появились на свет, только что рожденные. Отсюда несогласованность, как бы противоречивость некоторых суждений, мыслей: они возникли в разное время, отражают поиск, порой настроение этой минуты. Встречаются здесь и разные, тоже очень искренние самооценки: «хорошо», «очень хорошо», но и «не вышло», «не то, думал лучше», «неясно», «что-то есть, но неясно» и даже «чепуха».

Содержание записных книжек Л.Н. Толстого богато, разнообразно, пестро – в полном соответствии с неустанным трудом гениального писателя, выдающегося мыслителя, временами увлеченного до страсти общественного деятеля. Перечни замыслов и заметки к ним, наблюдения над окружающим, записи разговоров с людьми, лаконичные зарисовки природы, мысли о мире и о себе, о прочитанных книгах, сновидения. Порою существовало одновременно несколько книжек, особые для записи мыслей, событий, наблюдений, или разделы внутри одной. И всякий раз, как в зеркале, видно, чем *в это время* особенно занят Толстой. По записным книжкам, если читать их подряд, можно воссоздать всю историю его творчества и жизни. Только в записной книжке, например, находится очень важная запись о женитьбе: «Зло grésipite¹, добро – увеличивает, скрепляет. На меня так подействовала женитьба – не дала заснуть». Сказано это 2 ноября 1889 г., в пору семейного разлада, уже после не состоявшейся в 1884 г. попытки ухода. Но раньше было семейное счастье и роман «Война и мир», который мог быть создан только в условиях этого счастья. А иначе Толстой, в самом деле, «заснул» бы на лаврах... С другой стороны, по записной книжке 1910 г. узнаем, что роковое прощальное письмо лишь переписано в 4 часа утра 28 октября, а составлено накануне днем.

В работе «Азбука» – и многие страницы заполняются буква-

¹ низвергает (фр.).

ми, словами, даже рисунками к ним; в голодные для русского крестьянства годы – бесконечные списки деревень, имен, фамилий; задуман роман о переселенцах и целый год, почти каждый день, фиксируются перемены в жизни природы.

В этой пестрой картине все же четко обозначаются три периода: первое десятилетие; 1860–1870-е годы; последние тридцать лет. Преимущественный характер записей в каждом из этих периодов различен.

Создатель трилогии, военных рассказов, «Казаков» с одинаковой жадностью и каким-то пристально-детским любопытством относится к окружающему миру. Везде новое, везде источник творчества. Одинаково неожиданны, важны рассказы старого казака Епифана Сехина (Ерошки «Казаков») о своей любовнице и знахаря Зверчика о ветряной болезни; склонность «простого русского народа перевернуть названия» и разные названия, под которыми известны другие народы; признаки гибкости русского языка и «физиогномические признаки»; картины природы и размышления о религии, исторической судьбе народа.

В 60–70-е годы, пору «расцвета художественного гения», как точно назвал этот период секретарь и биограф Толстого Н.Н. Гусев, характер записных книжек меняется. Мастер знает, что ему нужно для творчества, и целеустремленно наполняет свои кладовые. Особенно поразительны в этом смысле записи, относящиеся к работе над романом о петровской эпохе (начало 70-х годов) и «к следующему после “Анны Карениной”» (1877–1878). Толстой в эти два десятилетия почти не вел дневника – все уходило в рукописи сочинений и записные книжки. Дополнительные сведения о замыслах неоконченных романов 70-х годов – у С.А. Толстой. 3 марта 1877 г. она отметила: «Вчера Л.Н. подошел к столу, указал на тетрадь своего писанья и сказал: “Ах, скорей, скорей бы кончить этот роман (т.е. “Анну Каренину”) и начать новое. Мне теперь так ясна моя мысль. Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так в “Анне Карениной” я люблю мысль *семейную*, в “Войне и мире” любил мысль *народную*, вследствие войны 12-го года; а теперь мне так ясно, что в новом произведении я буду любить мысль русского народа в смысле *силы завладевающей*”. И сила эта у Льва Николаевича представляется в виде постоянного переселения русских на новые места на юге Сибири, на новых землях к юго-востоку России, на реке Белой, в Ташкенте и т.д.»². Овладение новыми землями не мечом, а серпом, сеянием хлеба.

² Толстая С.А. Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 502.

Записная книжка отражает все это зарисовками природы – от 8 мая 1877-го до 30 мая 1878 г. И вдруг 2 июня все обрывается грозным: «Умирать придется одному!» Вновь возник «арзамасский ужас», уже не только как страх смерти, а поиск истинного смысла жизни. Пора «Исповеди», где с предельной искренностью рассказано о «перевороте»: «Я отрекся от жизни нашего круга (...) Простой трудовой народ вокруг меня был русский народ, и я обратился к нему и к тому смыслу, который он придает жизни» (23, 47).

В «Исповеди» рассказано не все. Какими же путями происходят такого рода «перевороты» у писателя? Конечно, не одними путями мысли, но также, а может быть, и более – путями слова.

Среди записных книжек конца 70-х годов одна особенно поразительна и велика по объему (в т. 48 Полного собрания сочинений она занимает 117 печатных страниц). Открывается она легендами, услышанными от олонецкого сказителя В.П. Щеголенка в 1879 г. Потом они станут сюжетами рассказов «Чем люди живы», «Два старика», «Молитва», «Корней Васильев». Следом идут записки, озаглавленные «Язык». Страница за страницей, лист за листом заполнены народными речениями, собранными у проходившего мимо Ясной Поляны по Киевскому шоссе люда. Для художественного творчества это понадобится позднее, в 1886 г., когда, создавая «Власть тьмы», Толстой, по его собственным словам, «ограбит» свои записные книжки.

В период кризиса обращение к живому народному слову означало то же, что во время жажды припасть к чистому ручью или во время болезни к целебному источнику. Как у И.С. Тургенева: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, – ты один мне и поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык!» Тургенев это написал в 1882 г., после новых встреч и переписки с Толстым, прервавших их нелепую семнадцатилетнюю ссору. Спустя год, в знаменитом предсмертном письме, Тургенев, прочитавший уже «Исповедь», обратил к другу «последнюю, искреннюю просьбу»: «Вернитесь к литературной деятельности!»

Но литературная деятельность Толстого не прекращалась! И не могла прекратиться, пока оставалась жизнь. Поразителен в этом смысле листок из записной книжки, относящийся к пребыванию в Оптиной Пустыни 29 октября 1910 г., то есть за неделю до смерти. Здесь после перечня пяти вещей, какие следует попросить привезти из оставленного дома (в их числе – блокнот), обозначены четыре новых художественных замысла: «1) Феодорит и издохш(ая) лошадь. 2) Священ(ник), обращенный обращаемым.

3) Роман Стр(ахова) Грушенька-экономка. 4) Охота; дуэль и любовые». Тайна этих замыслов ушла в могилу.

Но смысл литературной деятельности после «Исповеди» понимался иначе. И хотя в последнее тридцатилетие (это ровно половина творческого пути!) созданы «народные рассказы», «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы», «Воскресение», «Отец Сергий», «Живой труп», «Хаджи-Мурат» и многое другое, художественная работа не представлялась уже главным делом. Главное было в ином – заботе о лучшем устройстве всей жизни людей и путях достижения этого лучшего устройства. Соответственно меняется характер записных книжек. Они становятся лабораторией и кладовой *мысли*, поисков истины, веры. Пока все не завершится итоговой записью 31 октября 1910 г.: «Бог есть неограниченное все, человек есть только ограниченное проявление Его».

Как всегда у Толстого, в напряженную работу ума входит окружающая живая жизнь, с ее добром и злом. Например, в записи 17 июля 1909 г.: «Первая мысль об успехе аэропланов – война, убийства». Для нас, читающих все это спустя почти сто лет, в афоризмах позднего Толстого – великая мудрость о том, как лучше жить самому и, стало быть, всем.

В исчерпывающем (за небольшими исключениями) виде записные книжки были напечатаны в томах 46–58 Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого (М., 1934–1952); проделан колоссальный труд по расшифровке текста. Не приходится удивляться тому, что некоторые слова прочтены предположительно, а иные, стершиеся, не удалось разобрать. Поразительно, что таких слов оказалось мало.

При подготовке настоящего издания внесены некоторые уточнения по автографам. Материал представлен из всех периодов, хотя по необходимости выборочно. Взято наиболее существенное, связанное с деятельностью Толстого как писателя и мыслителя: примерно десятая часть всего объема. Расположение хронологическое, по годам – от 1853-го до 1910-го. Подневные даты обозначены лишь в тех местах, где они имеются в подлиннике.

Биография отца*

У младшей дочери Л.Н. Толстого Александры особенная, исключительная судьба. Она родилась 18 июня 1884 г., а накануне этого дня отец решил уйти и ушел из дома, чтобы начать иную жизнь – в соответствии с новыми убеждениями; вернулся с полдороги в Тулу, пожалев жену и детей. О том, каким мечтался уклад семьи, говорит записка, составленная тогда, летом 1884 г.: жить в Ясной, почти отказавшись от собственности; учить детей «наукам и работе»; «жизнь, пища, одежда все самое простое» (49, 122–123).

Дочь Александра, когда ей исполнилось 25 лет, одна из всех детей оказалась сразу же посвящена в тайну рокового завещания, созревшего намерения навсегда покинуть Ясную Поляну и не отходила от отца последнюю неделю его жизни. Она осталась «дочерью отца», не создавала свою семью, служила, как могла, неизменно смело и порой самоотверженно, его делу: выпуском «Посмертных художественных произведений», покупкой на вырученные деньги яснополянской земли и отдачей ее крестьянам, организацией музея, школы, лекциями, книгами, наконец – открытием в 1939 г. благотворительного Толстовского фонда.

Свидетельница (и участница) событий 1910 г., Александра Львовна спустя полтора года написала статью «Об уходе и смерти Толстого» (опубликована в 1923 г. и повторена в дни 100-летнего юбилея в виде отдельной брошюры).

Биографическая книга писалась позднее, на чужбине, когда утекло еще больше воды после кончины любимого отца, а последующие события заставили по-новому осмыслить свою жизнь и ее цель. Позади остались разочарование в ближайшем друге и «единомышленнике» отца В.Г. Черткове; примирение с матерью: осенью 1919 г., простив и сама попросив прощения, Александра закрыла ей глаза; противостояние большевизму во имя высоких заветов отца; служение людям указанным им средством – добром.

Начиная разговор об отношениях родителей (глава «Женат и счастлив»), Александра Львовна признается: «Я постараюсь в

* Впервые: *Толстая А.Л. Отец: Жизнь Льва Толстого.* М., 2001. Т. 1. С.

этой книге дать беспристрастное описание действующих лиц, их жизни, психологии, без собственной оценки. Личность автора, его суждения должны, по возможности, отсутствовать. Насколько эта чрезвычайно трудная, почти невыполнимая задача мне удастся – не знаю!» Как биограф Л.Н. Толстого, продолжающий не законченный Н.Н. Гусевым труд, могу сказать: с этой задачей автору книги справиться удалось! Конечно, рассказана не вся правда о жизни и работе Толстого, да это и невозможно в силу сложности и многообразия самого предмета; но все, что есть в книге об отце, – правда.

Уже было замечено, что в повествовании мало личного, собственных воспоминаний, ссылок на свой дневник, личный архив – и эта сдержанность оставляет прекрасное впечатление. Потому что находятся источники куда более надежные и содержательные. Прежде всего, творчество гениального писателя, насквозь автобиографическое, его дневники и письма. «Писанье мое есть весь я», – говорил Толстой (83, 547). Все, что оказалось доступно Александре Львовне, использовано умело и тонко. Порою – оригинально. Например, мы привыкли к мысли о том, что Пьер Безухов – наиболее близкий к создателю «Войны и мира» персонаж. На страницах этой биографии показано, какие толстовские черты, мысли, чувства воплотились в образах Андрея Болконского, Николая Ростова.

Воспоминания, дневники, письма членов семьи и современников, предшествующие биографические труды П.И. Бирюкова, Н.Н. Гусева – все это наполняется как бы новой жизнью, поскольку удостоверено и подтверждено дочерью Толстого.

Пятьдесят лет (1929–1979) Александра Львовна прожила вдали от родины – сначала в Японии, потом в США. Но сохранила глубокую привязанность к России, Ясной Поляне, русскому народу, русскому языку. Безграничная любовь ко всему этому, одушевлявшая отца, передалась дочери. Скажу больше: автор книги, как и ее герой – Лев Толстой – горячо любит деревенскую жизнь, крестьян, землю и труд на ней, всяких животных – лошадей, собак, простые музыкальные инструменты – балалайку, гитару и не приемлет светскость, условность, изысканность и утонченность. Матери «грубые» привычки и манеры младшей дочери приносили нешуточные волнения; отец извинял, любил эту простоту, как и громкий смех, веселость Саши. Он боялся, как несчастья, того, что дочь вдруг перестанет хохотать. 21 января 1905 г. Толстой записал в дневнике, и Александра Львовна, конечно, не обошла вниманием эту запись: «Слушал политические рассуждения, споры, осуждение, и вышел в другую комнату, где с гитарой

пели и смеялись. И я ясно почувствовал святость веселья. Веселье, радость – это одно из исполнений воли Бога» (55, 119–120).

Как и отец, Александра Львовна не боялась «грязной», мужицкой работы; эта способность пригодилась ей, как и ему, чтобы выжить. Умела утешаться, духовно отдыхать на физическом труде. Г.И. Альтшуллер, сын того доктора, который лечил в Крыму Толстого и Чехова, сам врач, хорошо знавший Александру Львовну, рассказывал в Москве в начале 1970-х годов, как дочь Толстого и в преклонные уже годы, когда ей чем-то досаждали окружающие, шла в поле своей фермы, садилась на маленький трактор и пахала землю.

В 1910 г. в Ясную Поляну пришло подлинное несчастье, завершившееся трагедией – смертью, гибелью. И Саше довелось много не смеяться, а плакать.

Биографическая книга об отце меньше всего повествует о переживаниях дочери, что имело место раньше – в первых публикациях об уходе и кончине отца. Появилось зрелое осознание того, что в пору «трагедии» она была «слишком молода», не могла одолеть «непосильную ответственность», оказалась не готова к терпимости, а любовь к отцу и неприязнь к матери подчинили юную душу Черткову. В молодости ее, видимо, увлек азарт борьбы, нравилась таинственность предприятия: тайное завещание, ночной отъезд, боязнь погони...

О последних годах, месяцах, днях жизни Толстого никому не удавалось написать беспристрастно. Пожалуй, наиболее объективен Д.П. Маковицкий в «Яснополянских записках». Но дневник за 1910 г. «святого», «милого» Душана опубликован в Москве (книга 4-я тома 90-го Лит. наследства) лишь в 1979 г. – в год смерти Александры Львовны. Биография отца, подготовленная ею, была напечатана в Нью-Йорке издательством имени Чехова в 1953 г. Надо признать, что и подробный, чистосердечный дневник Маковицкого отмечает лишь внешнее течение драматических событий, а не их внутреннее, психологическое содержание.

Александра Львовна мудро не берет сторону ни матери, ни Черткова, хотя, к сожалению, опускает важные признания, идущие от самого Толстого.

Дневники 1910 г., в том числе начатый 29 июля «Дневник для одного себя», были опубликованы еще в 1934 г. Там есть такие записи. 30 июля: «Чертков вовлек меня в борьбу, и борьба эта очень и тяжела, и противна мне»; 24 сентября: «Они разрывают меня на части. Иногда думается: уйти ото всех» (58, 129, 138).

«Борьба» – это как раз составление, втайне от семьи, завещания (окончательное подписание произошло в лесу 21 июля

1910 г.), по которому Толстой отказывался от авторских прав, т. е. права собственности, денежного вознаграждения, на все свои сочинения, включая и созданные до 1881 г. Поступок немислимый! Другого такого примера нет, кажется, во всей многовековой истории всемирной новой литературы.

Софья Андреевна догадывалась о бумаге, а вскоре и убедилась в этом (найдя в голенище сапога книжечку «Дневника для одного себя»), страдала, отстаивала интересы семьи – сыновей и обожаемых внуков. Конечно, она сделалась нервно больна и мучила окружающих, больше всего самого близкого, казалось бы, человека – мужа. Надеюсь, впрочем, что сыновья оспорят через суд завещание. Но у В.Г. Черткова нашлись весьма опытные советчики-адвокаты, и уже 16 ноября 1910 г. Тульский окружной суд утвердил к исполнению завещание Толстого.

Осуществлялось заветное желание писателя: отдать безвозмездно свой труд всем людям; но сама процедура рассчитана и реализована, при живой помощи со стороны Александры Львовны, не так, как любил поступать и поступал Толстой, – открыто. Между прочим, в ее письме Черткову от 11 октября 1909 г. можно прочесть такие строки: «Нельзя ли поднять речь о всех сочинениях. Прошу вас, не медлите. Когда придет Таня, будет много труднее, а может быть, и совсем невозможно что-либо устроить»¹. Подписав завещание, Толстой, со своей стороны, открыл его содержание старшей дочери, Татьяне Львовне. «Она рада и согласна», – отмечено в его дневнике (12 августа 1910 г. – 58, 133).

Чем все завершилось, мы знаем, как довелось вскоре узнать и Александре Львовне.

В биографическом труде пришло сознание истины: «Отец не мог уйти от славы, богатства и семьи. Куда бы он ни ушел, – они бы последовали за ним». Как и понимание того, что «богатство», в особенности самого Толстого, было весьма относительно², и что она, Саша, безгранично любящая отца и любимая им, огорчала его своими резкими выходками. Об этом она честно рассказывает на страницах книги. «Ты уподобляешься ей... Не нужно мне твоей стенографии, не нужно, – вдруг со слезами в голосе как-то глухо сказал отец и, упав на ручку кресла, зарыдал». Случилось это так: Софья Андреевна сняла фотографии Черткова и дочери со стены над рабочим креслом в кабинете, а Саша «резко,

¹ ГМТ. Ф. 60. 62440.

² В ночь с 27 на 28 октября, навсегда покидая дом, он смог взять с собой 50 рублей и какую-то мелочь, а в Астапове стеснялся того, что В.Г. Чертков расходует свои деньги на телеграммы.

недобро говорила с отцом». Вместе с Чертковым она ждала, звала уход, не понимая, что отъезд большого старика поздней осенью, по российским железным и иным дорогам означает верную гибель. Впрочем, ясно и другое: предотвратить событие было уже нельзя. Не послушался же Толстой добрых и разумных советов старушки М.А. Шмидт, крестьянина М.П. Новикова, тоже любивших его. Никто из непосредственных участников драмы не был так добр, горяч и самоотвержен, никто так не страдал, как Лев Николаевич Толстой. Ибо он шел на Голгофу!

Что касается стенографии, Саша освоила ее для того, чтобы записывать диктовку отца. Когда в 1909 г. был арестован и отправлен в ссылку Н.Н. Гусев, знавший стенографию, это стало особенно нужно. Исполнять секретарские обязанности было счастьем, хотя и трудно: копировать рукописи оказалось поначалу нелегко, она плохо разбирала почерк.

В последнее десятилетие яснополянской жизни младшая дочь много и усердно помогала отцу, одновременно проникаясь его идеями. Все предшествующее творчество гениального писателя ей пришлось осваивать самостоятельно.

В биографической книге – плоды этого освоения. Отчетливо, непредвзятым взглядом Александра Львовна увидела, что концы сходятся с началами. Безусловно верны все ее находки у молодого Толстого «зерен тех истин», что развились в поздние годы. В частности, особая суть веры, «христианства», сформулированная еще в ранних его дневниках.

Видимо, от отца усвоен дочерью простой, местами афористический слог. Многие формулировки поражают ясностью, четкостью, глубиной. Например, о сути отношений Толстого и Тургенева: «Тургенев не мог понять ни его бурной непоследовательности, ни его резких скачков в непонятное, ни его отрицания “принятого”, его сомнений, его угрызений совести после падений». Или о «юфанстве» отца, т. е. увлечении трудом на земле: «На самом же деле для Толстого его пахота была насущной потребностью приобщения его к земле, которую он не только любил, но частью которой он чувствовал себя всю свою жизнь». Или во втором томе характеристика Черткова: «светскость и юмор, упрямство и деспотизм, смелость взглядов и узорь, нетерпимость сектанта – все это сочеталось в этом человеке».

Можно пожалеть о том, что младшая дочь не записывала за отцом его слова, суждения; но она знала, что это делают, порой даже слишком усердно, другие люди. Тем ценнее блестящие сведения, основанные на личных воспоминаниях, заметках в своем дневнике (не опубликован). 26 октября, накануне ухода, Толстой

сказал Д.П. Маковицкому, а дочь зафиксировала: «Я уеду к Тане, напишу ей (Софье Андреевне), что уеду к Тане, а оттуда уеду в Оптину пустынь, приду к какому-нибудь старцу и попрошу позволения жить там. Они, верно, меня примут, будут надеяться обратить меня».

Никаких признаков желания Толстого в конце жизни примириться с церковью, разумеется, не было; все, что писалось раньше и пишется на эту тему теперь, выдуманно. Биография, подготовленная Александрой Львовой, подтверждает это со всей очевидностью.

Сама она в последние годы жизни отца тоже отошла от церкви, очень огорчив мать и, вероятно, свою крестную мать, графиню Александру Андреевну Толстую. Но позднее, пройдя первую мировую войну, увидев ее, как в свое время отец в Севастополе – «в крови, в страданиях, в смерти»³; пережив столкновение с атеизмом, Александра Львовна до конца сохранила преданность правде Толстого, но отказалась от противостояния православной церкви.

Книга об отце выполнена доверительно просто, с множеством цитат: они не отягощают повествование, но сообщают ему подлинность. Биографический труд читается как достоверный исторический роман.

³ На войне А.Л. Толстая была сестрой милосердия, возглавляла санитарный отряд; закончила службу в звании полковника, с тремя георгиевскими медалями.

Спор Л.Н. Толстого с И.А. Крыловым*

В 1895 г. появилось роскошное двухтомное издание «Басен» И. А. Крылова. Экземпляр в кожаном переплете, с золотым обрезаем и тиснением, в футляре, до сих пор сохраняется – в отличном состоянии – яснополянской библиотекой Л. Н. Толстого. На первом томе печатное посвящение: «Великому Писателю, Мыслителю и Другу Человечества, Графу Льву Толстому в память 1-й Всероссийской Выставки печатного дела 1895 г. От Исидора Гольдберга, основателя первого завода скоропечатных машин в России»¹. Толстой, может быть, держал книгу в руках – не более того. Другое издание «Басен», 1872 г., сохранилось в потрепанном виде; на титульном листе надпись чернилами: «Миши Толстого» (Михаила Львовича, родившегося в 1879 г.). В оглавлении некоторые басни отмечены маленькими черточками, но это не рука Толстого².

Кажется странным, но Толстой не любил Крылова, подлинно народного писателя. Почему?

В 1907 г. Д.П. Маковицкий записал суждение Толстого о баснописцах: «Какая это область редкая: хорошие басни, легенды. Очень их мало. Я занимался эзоповыми, и поразительно, что Лафонтен сделал из них. – И Л.Н. рассказал сказку³ «Ворон и лисица»: – У Эзопа она короткая: «Ворон упускает кусок мяса, лисица ему: “Если бы у тебя еще ум был”». У Лафонтена вместо мяса – «fromage» (сыр) для рифмы с «gamage» и фальшивость и гадость, а у Крылова еще прибавлено много длинного... У Эзопа коротенькие (сказки), такой мужицкий здравый смысл у него. Я ругал Шекспира, но хотелось бы Крылова»⁴. В рукописях со-

* Впервые: Страницы истории русской литературы. Сб. статей. К семидесятилетию профессора Валентина Ивановича Коровина. М., 2002. С. 324–327.

¹ См.: Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне. Библиографическое описание. I. Книги на русском языке. Часть первая. А–Л. М., 1972. С. 392–393. Там же воспроизведен переплет и страница с посвящением.

² Там же. С. 391.

³ Следует, конечно: басню.

⁴ Литературное наследство. Т. 90: В 4-х кн. М., 1979. У Толстого. 1904–1910. «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого. Кн. 2: 1906–1907. С. 353. Подробнее об этом сопоставлении см.: *Бабаев Э.Г.* Из яснополянской «Азбуки» Толстого // Октябрь. 1978. № 8. С. 198–214.

ставленной тогда Толстым книги «Круг чтения» есть одна ссылка на Крылова, но она не вошла в печатный текст; басня изложена, конечно, прозой: «Если не истинною, то красноречием и хитростью все делаются правы, как говорит Крылов: Все те звери, которые когтями и зубами богаты, все они вышли правы, чуть не святы, а на смиренного вола подняли толки, кричат тигры и волки, и они его задушили и на костер свалили» (42, 420).

Как и в отношении к Шекспиру, неприязнь началась с молодых лет, хотя изредка в дневниках и письмах мелькают остроумные фразы Крылова (из басен «Гуси», «Музыканты»). В статье 1862 г. «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы» Толстой даже язык Крылова называет «не русским, а вновь изобретенным, будто народным языком» (8, 60). Говоря же о книгах, одобренных Комитетом грамотности, но которые «не нужно покупать», упоминает брошюру: «28 басен русских баснописцев: Измайлова, Хемницера, Дмитриева и Крылова». В другой статье того времени критикуется басня «Две бочки»: «Как могли *ехать бочки* и, главное, *несть вскачь*, и *плестись шажком*, и зачем тут прохожий сторонится, и зачем все это написано? – спросит себя сам ребенок и не даст ответа» (8, 289).

Работая десятилетием спустя над «Азбукой», «Новой азбукой», «Русскими книгами для чтения», Толстой почти не обращался к знаменитому русскому баснописцу. У Эзопа было взято многое.

Стало быть, причина не в том, что иносказательный, скрытый смысл басни невятен детскому восприятию. Но Эзоп писал прозой, предельно кратко, и потому Эзопу хотел подражать Толстой в своих собственных маленьких рассказиках (напомним, что в связи с этой работой освоил он древнегреческий язык). Другим образцом явилась проза Пушкина. Басни Крылова, представляющие собою по большей части драматизированные сцены, к тому же в стихах, казались искусственными сочинениями.

Толстой восхищался и плакал, когда читал, слышал или сам произносил наизусть прекрасные стихи Пушкина, Тютчева, Фета; но само занятие – стихотворство – сравнивал с поведением пахаря, который, идя за плугом, стал бы выделывать танцевальные па.

Стоит посмотреть, как поступал Толстой в тех редких случаях (всего восемь), когда обращался к сюжетам, воплощенным и в крыловских баснях.

Во-первых, предпочитал Эзопа и даже Лафонтена, если подобные басни были у них. Так случилось с баснями «Лягушки, просившие царя» (у Эзопа «Лягушки»), «Саложник и Богач» (у Лафонтена «Le Savatier et le Financier»), «Вороненок» (у Эзопа

«Соя и Пастух», у Лафонтена «Le corbeau volant imiter l'aigle»), «Муха и Пчела» (у Эзопа «Муха и Муравей»). Во-вторых, упрощал Крылова и стремился к Эзопу. Это ясно видно на басне «Две бочки», где первоисточником был только Крылов. У Толстого такой текст: «Ехали два воза. Один воз с пустыми бочками, а другой с мукой. От воза с бочками шел шум, а воз с мукой шел тихо» (21, 394). Басня Крылова «Петух и жемчужное зерно» восходит к Лафонтену: «Le Coq et la Perle». У Толстого она выглядит так: «Петух копал навоз и выкопал жемчужину. Экая дрянь, говорит, всё попадается, хоть бы червячка найти» (8, 402).

Стремление «назад», к Эзопу, подтверждают и рукописи. Например, следы крыловской басни «Лев на ловле» явственно видны в черновике «Лев, медведь и волк вышли на добычу»; в копии Толстой все перечеркнул и написал заново – близко к басне Эзопа «Лев и дикий Осел».

В начале 1878 г. (когда умер Н.А. Некрасов) в письме Н.Н. Страхову Толстой сравнивал Некрасова с Крыловым и находил у обоих «фальшивое простонародничанье» и «настоящее присутствие золота – хотя и в малой пропорции и в неподлежащей очищению смеси» (62, 379).

Что же произошло в итоге?

Из восьми сюжетов, обработанных Крыловым и повторенных Толстым, только два присутствуют в «Новой азбуке». Остальное сохранилось лишь в архиве – как не удовлетворившее самого автора.

Из творческого состязания с баснями Крылова Толстой не вышел победителем. Публичного спора, впрочем, не захотел, если не считать нескольких замечаний в педагогических статьях. Не было того нерва, который болезненно дрожал при соприкосновении с Шекспиром: дурное отношение, как полагал Толстой, английского драматурга к простому народу. Не следует забывать, что «критический очерк» (как он назван в подзаголовке) «О Шекспире и о драме» возник как отклик на статью американца Эрнеста Кросби «Шекспир и рабочий класс». Толстой согласился с Кросби. В 1907 г. обе работы были напечатаны в Англии вместе, одной брошюрой.

Художественное евангелие от Льва Толстого*

«Я боюсь смерти Толстого. Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место... Толстой делает за всех. Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются», – писал А.П. Чехов в 1900 г.¹

Два года спустя в Крыму Чехову довелось увидеть Толстого на пороге смерти и он не мог не поразиться жизнестойкости тела и духа 73-летнего старца.

Еще более удивительная вещь случилась позже.

Читающей публике России и всего мира могло показаться, что в первое десятилетие нового века и свое последнее десятилетие Толстой занял лишь публицистикой и сборниками изречений мудрых людей: «Круг чтения», «На каждый день», «Путь жизни». Они выходили в свет. Правда, в «Круге чтения» мелькнули четыре новых рассказа: «Корней Васильев», «Ягоды», «За что?», «Божеское и человеческое». Но эти «недельные чтения» затерялись в громадной постройке ежедневного (на все 365 дней!) нравственно очистительного чтения. Художник как будто исчерпал себя и замолк, окончив и напечатав в 1899 г. последний свой роман – «Воскресение».

И вдруг, сразу после смерти Толстого, в 1911–1912 гг., вышли целые три тома «Посмертных художественных произведений», изданные В. Г. Чертковым. Здесь были «Хаджи-Мурат» и «После бала», «Фальшивый купон» и «Алеша Горшок», «Что я видел во сне», «Ходынка», «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» и «Отец Сергей», «Дьявол» и «Живой труп», и многое, многое еще, почти доведенное до конца или оставшееся не законченным. Впечатление получилось ошеломляющее. Александр Блок записал в дневнике 1911 г.: «Гениальнейшее, что читал, – Толстой, “Алеша Горшок”»².

* Впервые: *Толстой Л.Н.* Божеское и человеческое: Произведения 1903–1910 гг. М., 1994. С. 7–16.

¹ Письмо М.О. Меньшикову, 28 янв. 1900 г. // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 9. С. 29–30.

² *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 87.

Теперь, спустя десятилетия, в конце XX в., с теми же сочинениями Толстой обращается к нам. Разговор идет о самом главном: о жизни и смерти, добре и зле, о «божеском» и «человеческом», убийстве и милосердии, «преступлении» и «наказании», о свободе личного выбора и подчинении власти.

В условиях российского революционного брожения начала века, террора справа и слева Толстой всеми силами стремился научить людей *добру* – не пассивности и покорности, как мы долго твердили, а просто добру, полагая, что общественный строй не может быть прекрасным и справедливым, если люди останутся жестоки и злы.

В последнее время у нас усилился интерес к религиозно- и нравственно-философским книгам Толстого: «Исповедь», «В чем моя вера?», «Царство Божие внутри вас», сборники изречений мудрых людей. Это, конечно, отрадно, потому что гениального писателя надо знать и любить всего, а не «отсюда и досюда». Но нельзя забывать, что в художественных сочинениях выражены *те же* мысли, часто полнее, разностороннее и прекраснее.

Художественное творчество Толстого нуждается в новых подходах, непредвзятом прочтении. Моральные ценности, от которых мы долго отмахивались как от досадной назойливости и слабости великого художника, выступают во всей своей красоте и силе. И главное: способны помочь современному человеку.

Может быть, главная идея человеческого бытия, как ее понимал Толстой, выражена им в дневниковой записи 19 июля 1896 г. В тот день куст раздавленного репья-татарника напомнил жизнь и смерть Хаджи-Мурата: «Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее» (53, 100). А его вера в будущее – тоже дневниковой записью летом 1894 г. Подходя к деревне Овсянниково, он увидел прелестный закат и красное, как уголь, солнце: «Нет, этот мир не шутка, не юдоль испытания только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в нем» (52, 120–121).

По Толстому, христианская нравственность не обязана быть аскетичной. Исполнение нравственного долга радостно, и для того, чтобы жизнь человека стала праведной, совсем не обязательно прятаться за монастырскими или церковными стенами. Скорее наоборот.

Ведущая тема последних сочинений Толстого – состязание добра со злом. Это в самом деле как бы художественное еванге-

лие, искусство и поучение одновременно. Новый завет Библии стал в эти годы для русского писателя главным ориентиром и нравственной мерой. Его герои постоянно ссылаются на Евангелие, читают его, соотносят с ним свою и чужую жизнь. Временами художественная вещь создается как своего рода притча, поучительный рассказ на заданную тему. Но ведь в большом искусстве вообще не приходится говорить о «бессознательном» творчестве, а собственная взыскательность всегда спасает мастера от ремесленных поделок нравоучительного свойства. Горы черновиков и беловиков, сохранившиеся в архиве Толстого, – яркое тому свидетельство. Рукописный фонд повести «Хаджи-Мурат», например, занимающей в печатном виде немногим более ста страниц, составляет около двух с половиной тысяч листов, заполненных с обеих сторон (почти столько же, сколько рукописи «Анны Карениной»), а у небольшого рассказа «Божеское и человеческое» – свыше шестисот листов.

Неудивительно, что работа продолжалась порой годами и все же считалась незавершенной. М. Горький удивлялся: неужели «Хаджи-Мурата» можно написать лучше? Толстому казалось, можно: работа, начатая в 1896 г., была лишь остановлена в 1904-м, как и над повестью «Фальшивый купон», начатой во второй половине 1880-х годов.

Последняя запись о «Хаджи-Мурате» в дневнике 25 февраля 1904 г.: «Нынче поправил Николая Павловича в “Хаджи-Мурате” и бросил. Если будет время, то напишу отдельно о Николае» (55, 16). После того как работа над «Живым трупом» была оставлена, в дневнике намечен новый финал, так никогда и не реализованный: «Умирая, Федя говорит: а может быть, я ошибся. Ну да что сделано, то сделано. Несите» (54, 42).

Предлагаемая читателю книга получила название по одному из рассказов, который Толстой задумал еще в 1897 г. («Казнь в Одессе»), а напечатал в 1906-м во втором томе «Круга чтения» под заглавием «Божеское и человеческое». Рассказ о революционерах-террористах: одном, просветленном истиной Евангелия и спокойно встретившем казнь, и другом, озлобленном, упорствующем в своей дикой идее, оскорбленном новым поколением революционеров и кончающем самоубийством. Союз «и» в заглавии рассказа не противопоставляет, а соединяет два понятия: «божеское», чтобы стать жизненной правдой и силой, должно воплотиться в человеке, сделаться «человеческим», преобразить душу человека, как это случилось со Светлогубом в рассказе. Характерно, что подлинную фамилию казненного революционера – Лизогуб – Толстой сначала изменил на Синегуб (в романе «Вос-

кресение»), а потом – Светлогуб (в рассказе). Он – светлое начало. Самоуверенная же гордыня Меженецкого – дьявольское наваждение.

Как всегда у позднего Толстого, власть, представитель власти выступает в «Божеском и человеческом» бесчеловечной силой, подобной злой, безжизненной машине. Таков здесь «генерал-губернатор южного края, здоровый немец, с опущенными книзу усами, холодным взглядом и безвыразительным лицом». Ему недоступны ни жалость, ни сострадание, ни раскаяние, потому что у него есть только «место, где было сердце» – «под сюртуком с ватой на груди и крепкими, как картон, лацканами». Ему, и его фальшивой жене, и государю-императору с его «строгим лицом» и «стеклянным взглядом» чуждо, недоступно все человеческое, то есть доброе. Они все равно что вещи, неодушевленные предметы, в отличие не только от высокой человечности «светлого, как ангел, юноши», но и бьющейся в истерике от горя его матери и даже от палача, с его «самым обыкновенным лицом русского рабочего человека», «бойкими серыми глазами», «убийцы, каторжника», все же отказавшегося после казни светлого юноши, после его слов «И не жалко тебе меня» исполнять впредь свою страшную обязанность. И нам пора перестать думать и говорить: это прекраснотдушная, утопическая мечта Толстого. В этой мечте – одна надежда на спасение и торжество человечности.

Конечно, «воскресают» толстовские простые люди, вроде палача в «Божеском и человеческом» или казака Данилы Лифанова в рассказе «За что?», очень по-русски: сначала пропивая все, что есть у них и на них. Но из песни слова не выкинешь!

В конце рассказа «страшная злоба, какой он еще никогда не испытывал», толкает Меженецкого в петлю, а старик-раскольник, пораженный некогда Светлогубом, умирает с верой, «что злу недолго остается царствовать, что агнец добром и смирением побеждает всех, что агнец утрет всякую слезу, и не будет ни плача, ни болезни, ни смерти».

«Божеское», воплотившееся в одном-единственном человеке, дало старику такую веру: «Среди ослепительного света он видел агнца в виде светлого юноши, и великое множество людей из всех народов стояло перед ним в белых одеждах, и все радовались, и зла уже больше не было на земле». Реалист Толстой замечает далее, что все это творилось в душе умирающего старика, окружающие же слышали лишь предсмертный хрип. Но ведь давно известно, и Толстой в своих сочинениях рассказал об этом особенно много, что внешняя оболочка явлений далека от сути, таящейся в глубинах души человеческой.

«Фальшивый купон» построен нарочито схематично. Толстой говорил, что в этом рассказе его очень интересует форма, трезвая, простая («sobre»). Подобно тому как от брошенного в воду камня расходятся круги, так здесь однажды возникшее зло идет, расширяясь, пока, натолкнувшись на добро, не получает отпор и не гаснет. В жизни все связано, сцеплено невидимыми нитями; художник только проявляет эту связь, как будто фотографируя или снимая киноаппаратом сменяющие друг друга кадры. Это не оговорка и не модернизация: в последние годы жизни Толстой интересовался кинематографом и собирался писать для него. Вообще представление о нем как об архаичном писателе, не приемлющем новое, нужно навсегда отбросить. Много раз он говорил и писал о том, что искусство всегда должно быть новым, искусством своего времени. И создавая, например, пьесу «Живой труп», думал о вращающейся сцене – театральной новинке тех лет. Он лишь не принимал многое в модернистском искусстве; но это совсем другое дело.

Толстой был уверен, что человек приходит в мир для добра, обязан быть добрым, счастлив тем, что добр. Этим убеждением проникнуты все его сочинения. Еще в «Истории вчерашнего дня» (1851) сказано: «Зло можно уничтожить, а добро нет. Добро всегда в душе нашей, и душа добро; а зло привитое. Не будь зла, добро разовьется». Подлинным героем Толстого всегда была, кроме правды, человеческая душа, способная меняться и тем самым двигаться вперед. Своей собственной жизнью и смертью писатель так наглядно подтвердил эту истину!

Две части «Фальшивого купона» композиционно строго уравновешены: первая – как развивалось зло; вторая (незавершенная) – как оно гасло. Будто рефрен, в первой все время повторяется: зло, озлобился, ненависть; во второй – раскаялся, простил и т. п.

Не станем лукавить. Вторая часть «Фальшивого купона» с раскаявшимися грешниками и поныне кажется нам менее убедительной, чем первая. Мы так привыкли к злу! Но ведь это беда, означающая только, как мало слушаем мы великих своих предшественников и учителей.

Одним из размышлений Толстого о добре и зле, об ответственности и раскаянье стали «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» (1905). Писателя увлекала и вдохновляла легенда об Александре I, будто бы не умершем в Таганроге, а скрывшемся и окончившем свои дни в Сибири. В записках бывшего царя много мыслей, почти совпадающих с личными размышлениями Толстого, его дневником, «Исповедью». Можно только горько сожа-

леть, что работа над повестью остановилась почти в начале. Нельзя при этом не вспомнить, что одновременно с обдумыванием легенды о царе, добровольно отказавшемся от власти, шли обличительные призывы и памфлеты к царствующему монарху: «Царю и его помощникам», «Не могу молчать» и др. Толстой считал себя лично себя ответственным за то, что творилось в его стране, да и в мире вообще.

Среди посмертно изданных и сознательно оставленных на «после смерти» были два истинных шедевра Толстого, его лебедина песнь: повесть «Хаджи-Мурат» и пьеса «Живой труп».

В книге «Жизнь Толстого» Р. Роллан писал о ранних сочинениях, посвященных Кавказу: «Надо всеми этими произведениями поднимается, подобно самой высокой вершине в горной цепи, лучший из лирических романов, созданных Толстым, песнь его юности, кавказская поэма “Казаки”. Снежные горы, вырисовывающиеся на фоне ослепительного неба, наполняют своей гордой красотой всю книгу. Произведение – непревзойденное, ибо в нем впервые расцветает толстовский гений»³.

«Хаджи-Мурат» – тоже самая высокая вершина, тоже песнь – уже не молодости, а старости, но старости, чувствующей себя молодой. «Все это младость», – говорил сам Толстой об этой работе. И снова, и снова возвращался к ней, часто от себя «потихоньку», как будто стыдясь этой «младости». Летом 1905 г., когда работа была уже оставлена, в Ясную Поляну пришел подарок: тисненый на дереве портрет, сделанный по рисунку с головы мертвого Хаджи-Мурата. Врач Д.П. Маковицкий записал слова Толстого: «Такого я его себе представлял... Хаджи-Мурат – мое личное увлечение». Сына своего, Андрея Львовича, Толстой попросил вставить портрет в раму, «самую дешевую»⁴. То есть самую простую.

О «Хаджи-Мурате» много писалось, особенно интересно – П.А. Сергеенко (статья об истории создания в т. 35 девяностотомного издания) и П.В. Палиевским⁵.

Толстой говорил, что его в этой повести, кроме личности Хаджи-Мурата, занимал вопрос о двух полюсах абсолютизма – европейского и азиатского. Человек, судьба человека – и власть, ее разрушительная сила. Безумно разрушительная тогда, когда это

³ Роллан Р. Собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 237.

⁴ Литературное наследство. Т. 90: В 4-х кн. М., 1979. У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого. Кн. 1. 1904–1905. С. 307.

⁵ Палиевский П.В. Русские классики: Опыт общей характеристики. М., 1987. С. 131–168.

власть деспота, какими в глазах Толстого равно были и Николай I и Шамиль.

Любовь создателя повести отдана Хаджи-Мурату, который не только «отстаивает жизнь до последнего», но и живет свободно, по своей воле, убеждениям и привязанностям. Характерно, что Толстой отказался от мысли изобразить «обман веры», фанатическую приверженность хазавату. Мусульманин, соблюдающий религиозный обряд – намаз, – все, что осталось в тексте. Никакой нетерпимости к иной вере, чужим обычаям! Милая детская улыбка, сохранившаяся даже на мертвой голове... Неудивительно, что Хаджи-Мурат очаровывает всех.

Остался верен Толстой и главному убеждению молодости, поре кавказских рассказов и «Казаков»: люди не могут, не должны убивать друг друга, потому что все они – братья. В этом сошлись все: непокорный горец, бесстрашный наиб Шамиля Хаджи-Мурат и безропотный русский солдат Петруха Авдеев. «А какие эти, братец ты мой, гололобые ребята хорошие... Право, совсем как российские», – с восторгом говорит Авдеев о посланцах Хаджи-Мурата.

Жизненный и смертный путь Хаджи-Мурата, как и Авдеева, сопровождают звезды. По Толстому, человек – лишь тот, кто живет, оглядываясь на небо. В «Круге чтения» эпиграфом к рассказу «Неверующий» (по В. Гюго) взята любимая мысль Канта: «Вечно новым и постоянно возрастающим удивлением и благоговением две вещи наполняют душу, чем чаще и постояннее ими занимается размышление: звездное небо надо мною и закон нравственности во мне». На этот закон не могут повлиять властвующие жестокие, злые, безнравственные, лживые и просто глупые люди.

Ту же мысль проводит Толстой и через пьесу «Живой труп». И здесь тоже нравственно чуткий, совестливый, несмотря на все его заблуждения, человек вынужден уйти из жизни, потому что на этот раз судебная власть не оставляет ему другого выхода.

Напечатанная в 1911 г., пьеса поразила современников своим «противоречием» с толстовским учением. Возникли даже разговоры о подделке, подлоге. Но все удостоверено подлинными рукописями. Редактор В.Г. Чертков позволил тогда лишь неуместную унификацию. Поначалу у Толстого в числе действующих лиц не было Анны Павловны, матери Лизы. Ее место занимала Марья Васильевна Крюкова, подруга Лизы, хорошо относящаяся к Феде. Потом автор сильно, несколько раз переделывал первое действие: появилась Анна Павловна, резко осуждающая непутевого зятя. А пятое действие, не правленное Толстым, осталось с

Марьей Васильевной. Редактор «продолжил» работу и в пятом действии механически заменил Марью Васильевну на Анну Павловну, хотя в ее устах реплики совсем другого персонажа звучали бессмысленно. Лишь в 1952 г. в томе 34 девяностотомного издания восстановлен полностью толстовский текст.

Повторим еще раз, что трехтомник «Посмертных художественных произведений» изумил читателей, и не только «Живым трупом».

Толстой как художник всю жизнь развивался, менялся с поразительной энергией и стремительностью. И хотя в начале XX в. это был тот же несравненный писатель, который полвека тому назад выпустил свою первую книгу, ставшую и первым его шедевром, новые вещи создавались во многом по-новому. Между прочим, с учетом опыта молодых современников, например, Чехова. 7 мая 1901 г. в дневнике записано: «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, какую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Хаджи-Мурате и Марье Дмитриевне» (54, 97).

«Живой труп» начат был в полемике с «Дядей Ваней». Но исследователи творчества Толстого давно заметили, что в драматургических приемах (долгие паузы, не относящиеся к действию реплики и др.) чувствуется внимательное знание пьес Чехова⁶.

Что такое лаконичная проза, создатель детских и народных рассказов знал без Чехова. Но поразительно, что в XX в. Толстой писал только краткую прозу.

Художественные сочинения Толстого 80–90-х годов как бы делятся на две группы: в одних, предназначенных для «интеллигентных читателей», преобладает детальный психологический анализ; другие – «для народа» – отличаются лаконизмом описаний и элементарной художественной формой.

Теперь происходит синтез обеих линий. Создается некий новый тип повествования, с предельно строгой художественной формой, лаконичной в описаниях, четкой и резкой в лепке характеров. Стремительное драматическое развитие действия соседствует с психологическим анализом, но также кратким и как будто подчеркнуто сжатым, экономным.

Большой роман представлялся в этот период Толстому отжившей художественной формой. В 1906 г. он писал И.Ф. Називину: «Я давно уже думал, что эта форма отжила, – не вооб-

⁶ См.: *Лакшин В.* Толстой и Чехов. М., 1975. С. 414–429.

ще отжила, а отжила как нечто важное. Если мне есть что сказать, то не стану я описывать гостиную, закат солнца и т. п. Как забава, не вредная для себя и для других, – да. Я люблю эту забаву. Но прежде на это смотрел как на что-то важное. Это кончилось» (76, 203).

Неудивительно, что в самые последние годы в художественном творчестве Толстого преобладают очерки, такие, как помещенные в этой книге «Песни на деревне», «Три дня в деревне», «Благодарная почва». В сущности, перед нами то, что позднее станет называться «деревенской прозой» – так много здесь сострадания к народным бедам, любви к русскому крестьянству, к родному языку.

Творчество Толстого во многом определило литературное развитие XX в. у нас и за рубежом. Леонид Леонов, произнося 19 ноября 1960 г. речь в Большом театре на торжественном заседании, посвященном 50-летию со дня смерти великого писателя, сказал метко и точно: «Во всех нас есть хоть по крупинке от Толстого»⁷. Еще раньше, в 1950 г., в неотправленном письме к исследователю Толстого Н.С. Родионову, проникновенно глубокие слова обронил поэт Борис Пастернак: «И все же главное и непомернейшее в Толстом то, что больше проповеди добра и шире его бессмертного художнического своеобразия (а может быть, и составляет именно истинное его существо) *новый род одухотворения* в восприятии мира и жизнедеятельности, то новое, что принес Толстой в мир и чем шагнул вперед в истории христианства, стало и по сей день осталось основой моего существования, всей манеры моей жить и видеть. Я думаю, что я в этом отношении не одинок, что в таком положении находятся люди из лагеря, считающегося нетолстовским, то есть я хочу сказать, что вопреки всем видимостям, историческая атмосфера первой половины XX века во всем мире – атмосфера Толстовская»⁸.

Мировая слава пришла к Толстому при жизни. С 80-х годов прошлого века началось его могучее воздействие на литературу и всю духовную жизнь.

⁷ Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Кн. 1. С. 22.

⁸ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 5. С. 486.

Конец века в восприятии Л.Н. Толстого*

Мы теперь переживаем «конец века». Ровно сто лет тому назад это чувство глубоко владело Львом Толстым – применительно к строю жизни, психологии людей, судьбам искусства. Конец одного всегда означает начало другого: жизнь, ее движение, развитие не имеют конца.

В 1892 г. в письмах к С.А. Толстой характерные признания:

«Страхов пишет очень интересно о чтении поэта Мережковского о литературе. Признаки совершенного распада нравственности людей *fin de siècle* и у нас». И немного позднее: «Vodelaire получил. Не стоило того. Это только чтобы иметь понятие о степени развращения *fin de siècle*'а. Я люблю это слово и понятие» (84, 166, 173).

К 1896 г. относится статья «Приближение конца» – об отказе от военной службы молодого голландца Ван-дер-Вера. Толстой в этом отказе, как и поступках духоборов в России, назаренов в Австро-Венгрии, увидел предвестие «нового века».

Я бы хотела особо остановиться на статье 1905 г. «Конец века».

О чем она? О конце, неизбежном конце государственного насилия, власти империй.

В то время, когда это насилие торжествовало, когда власть империй – старых и новых – Великобритании, России, Германии, Франции, Соединенных Штатов Америки – казалась установленной навечно, яснополянский мыслитель и пророк на весь мир заявил: это ненадолго, это начало конца.

В декабре 1905 г. Толстого посетил «англичанин корреспондент», как сказано в письме к Софье Андреевне. Недавно русский ученый-фольклорист установил имя этого англичанина и нашел его публикации, воспоминания, даже дневник. Так вот этот англичанин, «гордый брит», очень удивился тому, как старенький, худой, явно стоящий на краю гроба русский писатель, правда, очень знаменитый, уверенно, абсолютно уверенно, как о том, что завтра взойдет солнце, говорит о конце, близком конце могущественных

* Впервые: Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2 ч. М., 2002. Ч. 1. С. 282–285.

империй, основанных на насилии. И ссылается при этом на свою статью, где приведены доказательства «конца века».

Понятие, как сказано в первых строках статьи, употреблено в евангельском смысле – не рубежа столетий, а конца владычества одного строя, одного миропонимания и начала другого: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения» (36, 231).

На рубеже XIX и XX столетий, по мысли Толстого, происходил распад ложного «единения», основанного на насилии – государственном, имперском, земельном. И рождалось новое единение, основанное на добровольном братстве, свободе нравственного выбора.

«В этом изменении отношения людей к государству и власти – конец старого и начало нового века», – сказано в статье «Конец века» (36, 277).

Думаю (тот англичанин, доживший до середины нашего века, думал так же), что пророчество Толстого осуществилось в XX в. Колониальное рабство пало. В статье «Конец века» русский писатель часто упоминал Канаду, ее зависимость от Великобритании, и полагал, что эта зависимость должна прекратиться. Надо лишь не участвовать в злых делах правительства и не повиноваться ему. Пример Индии, М. Ганди, очень поучителен в этом смысле. Итак, конец насилию власти. Это пророчество Толстого на XX век.

На рубеже XXI в. становится ясно, что должно, наконец, исполниться другое пророчество Толстого: освобождение от насилия идей, гнета ложных идей, которыми так изобилует век XX-й. Должно произойти, и происходит, освобождение сознания. Идеи капиталистического и социалистического рая, фашизма и коммунизма – с этой точки зрения в равной мере неприемлемы. Стоит вспомнить, что в XX в. самые истребительные и ужасные войны принимали характер не столько захватнический, сколько идеологический – так называемых гражданских войн (Россия, Вьетнам, Корея и т.п.). Безумие в квадрате. Апокалипсис Фрэнсиса Копполы.

Толстой считал, что от насилия ложной идеологии людей освободит истинная религия. Лишь христианское учение, верно понятое, даст истинную свободу. Отсюда свое понимание христианского учения, новое христианство, не разделяющее людей, но объединяющее всех в единое братство. Отсюда же поиски во всех религиях того, что их соединяет, а не разъединяет.

Думаю, что толстовский тезис о духовной свободе каждого человека окажется самым важным заветом для XXI в. Только духовная свобода, делающая возможной свободную веру, освободит людское сознание от всяких догм и пристрастий, даст силу жить по законам братства, любви. Недаром свобода вероисповедания называется свободой совести.

В этой связи чрезвычайно интересна оценка, какую дает Толстой в статье «Конец века» теориям социализма.

Всего десять лет тому назад, в 1895 г., Толстой писал Эугену Шмиту, издававшему в Будапеште журнал «Religion des Geistes»:

«Уничтожиться должен строй соревновательный и замениться должен коммунистическим; уничтожиться должен строй капиталистический и замениться социалистическим...» (68, 64). Знаменитое письмо, которое писалось (целый месяц!) как статья и сохранилось в архиве в шести редакциях, на русском и немецком языках. Цитировалось по разным поводам множество раз.

В статье 1905 г. – «Конец века» – сказано совсем другое:

«Ничто так ясно не показывает того все большего и большего стремления к порабощению народов, как распространение и успех социалистических теорий, то есть стремление ко все большему и большему порабощению» (36, 246).

Толстой почувствовал да и увидел при общении с людьми, например, с революционно настроенными крестьянами и рабочими, что делает с ними, их жизнью и сознанием, усвоение социалистических теорий. Как прямо ведут эти партийные теории к духовному, идеологическому подчинению и рабству. Работая в самом конце прошлого века над романом «Воскресение», Толстой сильно интересовался революционными изданиями. В 1899 г. В. Бонч-Бруевич (будущий управляющий делами Совнаркома, в то время соратник Ленина) писал знаменитому народнику, находившемуся с 1870 г. в эмиграции Петру Лаврову (письмо не опубликовано): «Л.Н. Толстой в настоящее время пристально занят изучением истории русского революционного движения. Ему необходимо доставить возможно больше изданий различных групп» (ГАРФ, ф. 1762, оп. 4, е.х. 55). Бонч-Бруевич просил Лаврова и его товарищей поскорее выполнить эту важную просьбу.

Суровый ригоризм революционеров был, таким образом, хорошо известен Толстому. И впоследствии сказался на судьбе его собственных книг.

Конечно, «весь Толстой» был, по указанию В.И. Ленина, напечатан в 90-томнике. Но с каким скрипом и каким малым тиражом! И с воздержанием от «ненужных» черновики. Толстой – философ, моралист, религиозный мыслитель в социалистичес-

кой стране оказался, в сущности, под запретом. Как был под запретом и в царской России – по другим причинам. Только в самое последнее время эти запретные книги пробили у нас дорогу к широкому читателю. И, надо сказать, увлекают многих. Во всяком случае, великая радость заключена для нас в том, что издательство политической литературы вместо бесконечных повторений Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина – выпустило «Круг чтения» Толстого. Кажется, лишь с воздействием таких книг можно связывать надежды на лучшее будущее России.

В нашей стране надежд на «хорошую власть» – никаких. Это прекрасно и точно пояснил Толстой в той же статье «Конец века».

«Русский народ всегда смотрел на власть не как на благо, к которому свойственно стремиться каждому человеку, как смотрит на власть большинство европейских народов (и как, к сожалению, смотрят уже некоторые испорченные люди русского народа), но смотрел всегда на власть как на зло, от которого человек должен устраняться» (36, 247). И так – начиная с призвания варягов. В России хороший человек не стремится и не может стремиться к власти. Правитель у нас всегда либо иноземец, либо дурной человек. Народ же, увы, слишком покорен власти, даже и дурной.

И потому остается одна надежда – освобождение сознания. По мысли Толстого, эта работа освобождения сознания – особенно сильна была в начале столетия в России, и потому с России должна начаться великая революция духа. Вскоре после смерти Толстого совершилась, как мы знаем, революция, но совсем иная революция. Инициатива власти опять оказалась не в добрых руках.

Толстой умирал с верой в свою истину, хотя и сомневался в том, что она одерживает верх. В 1909 г., после чтения книги «Meta-Christian Catechism» («Сверххристианский катехизис») англичанина Croft Hiller'a, повторив, что никак нельзя допускать насилие: «Только любовь, а любовь только без насилия – любовь», Толстой добавил: «Главное же, в чем я ошибся, то, что любовь делает свое дело и теперь в России с казнями, виселицами и пр.» (57, 200). Статья «Не могу молчать» уже была написана и напечатана – правда, в России только отрывками. Впрочем, в 22-томном издании сочинений Толстого, выходящем в Москве в конце 70-х годов, она вовсе не смогла появиться из-за критики Толстым революционного насилия, а в сущности – терроризма.

Сейчас мы в России (мы – это не «новые русские», образовавшие себя по худшим западным образцам, а думающие и совестли-

вые люди, к какому бы слою они ни принадлежали) уповаем в преддверии XXI в. на веру, звучащую в строках, поставленных Толстым эпиграфом к статье «Конец века» – из американского проповедника первой половины XIX в. Чаннинга и евангелиста Иоанна.

«Никогда людям не предстояло столько дела. Наш век есть век революции в высшем смысле этого слова – не материальной, но нравственной революции. Вырабатывается высшая идея общественного устройства и человеческого совершенства».

«И познаете истину, и истина сделает вас свободными».

**Проблемы
текстологии**



Некоторые итоги текстологической работы над Полным собранием сочинений Л.Н. Толстого*

90-томное собрание сочинений Л.Н. Толстого было задумано и осуществляется как первое Полное собрание сочинений великого писателя. Оно не является изданием академическим, так как не включает всего написанного Толстым (варианты даны не полностью, а выборочно). Однако в нем впервые поставлена огромная задача – на основе тщательного научного изучения всего наследства Толстого дать читателю и исследователю тексты всех произведений, как художественных, так и публицистических, как законченных, так и незавершенных или даже только начатых; тексты всех редакций и вариантов, имеющих скольконибудь существенное значение в творческой истории произведений; выверенные по подлинникам и в большой мере впервые публикуемые тексты дневников и писем. Среди трех серий издания – «Произведения», «Дневники», «Письма» – произведения составляют 45 томов.

Именно это издание служило и служит источником многочисленных перепечаток произведений Толстого массовыми тиражами, даже в собраниях сочинений, например, в Собрании художественных произведений (изд. «Правда», приложение к журналу «Огонек», М., 1948); в Собрании сочинений в 14 томах (М.: Гослитиздат, 1951–1953).

90-томное собрание сочинений основано на изучении и использовании огромного печатного и рукописного материала и, таким образом, связано с решением наиболее острых текстологических вопросов. Достижения этого издания представляют ценнейший вклад в историю советской текстологии. Анализ этих достижений должен содействовать упрочению подлинно научных принципов текстологической теории и практики. Вместе с тем вскрытие отдельных недостатков и ошибок поможет освободить последующие издания сочинений Толстого от ряда неверных решений текстологических вопросов.

* Впервые: Вопросы текстологии: Сб. статей. М., 1957. С. 247–288.

Отличительной чертой Толстого как писателя была обычно длительная и всегда крайне взыскательная работа над рукописями своих произведений. Поэтому все значительные создания Толстого сохранились в нескольких, а иногда и во многих черновых редакциях. Но к произведениям, уже опубликованным, он относился весьма равнодушно и в переизданиях обычно не принимал никакого участия. Авторская работа чаще всего оставалась на первом издании, лишь иногда распространялась на второе и третье и почти никогда на последующие. К тому же начиная с 1881 г. Толстой передал жене полностью право издания произведений, написанных им до того времени; а в 1891 г., отказавшись от авторских прав на произведения, созданные после 1881 г. и «могущие вновь появиться» (66, 47), предоставил всем желающим право перепечатывать его произведения без какого бы то ни было авторского участия. Так создалось положение, при котором для большинства произведений Толстого последние прижизненные издания являются совсем не авторизованными. Поэтому при подготовке текста Полного собрания сочинений всесторонне обследовалась история создания и печатания каждого произведения, с тем чтобы узнать, в каком издании отражен последний этап авторского труда над данным произведением, и таким образом выявить источник основного текста. Для «Детства», «Отрочества», кавказских рассказов, например, в качестве основного был принят текст второго издания 1856 г. (первое – публикация в журнале), для «Юности» – первопечатный текст (Современник, 1857, № 1), так как все позднейшие издания представляют собою простую перепечатку указанных текстов.

Примером того, насколько важно бывает установить, в каком издании отражена последняя творческая работа автора, является рассказ «Хозяин и работник». Рассказ вышел в свет 5 марта 1895 г. одновременно в трех изданиях: в Петербурге, в мартовской книжке журнала «Северный вестник», а также в Москве: в издании «Посредник» и в XIX части издававшихся С.А. Толстой «Сочинений гр. Л.Н. Толстого». Сопоставление этих изданий позволило А.С. Петровскому установить, что набор обоих московских изданий делался с корректур «Северного вестника», но текст «Посредника», хотя и получил цензурное разрешение на девять дней раньше «Северного вестника», перед выходом в свет дополнительно правился Толстым (184 исправления). Текст издания «Посредник» и был принят в качестве основного.

Порою текстологам удавалось установить, что участие Толстого в последнем авторизованном издании ограничилось подготовкой текста для набора и не распространилось на чтение корректур. Если оригинал набора сохранился, основным избирался, естественно, текст не издания, а именно оригинала набора. Интересен в этом смысле случай с печатанием «Анны Карениной». Как известно, роман увидел впервые свет в журнале М.Н. Каткова «Русский вестник» в 1875–1877 гг. (последняя, восьмая часть вследствие того, что Толстой решительно отказался изменить ее по требованиям Каткова, вышла в 1877 г. отдельным изданием). Летом того же 1877 г. Толстой при участии гостившего тогда в Ясной Поляне Н.Н. Страхова исправлял журнальный текст «Анны Карениной» и издание ее восьмой части – для отдельного издания всего романа, вышедшего в трех томах в 1878 г. Исправленный Толстым текст, служивший для набора отдельного издания, сохранился. Пояснительная записка Страхова, приложенная к нему, свидетельствует, что доля участия Страхова в правке текста была незначительна и все его поправки были согласованы с Толстым.

Однако сопоставление издания 1878 г. с этим наборным экземпляром обнаружило ряд разночтений. Очевидно, что исправления были сделаны в корректурах. Но кому они принадлежат? Сохранившаяся переписка Толстого со Страховым позволила Н.К. Гудзию разрешить этот вопрос: корректуру держал не Толстой, а Страхов. Только в двух случаях – в эпизодах венчания Левина и Кити и самоубийства Карениной – Толстой в процессе печатания этого издания принял личное участие дополнительными исправлениями, сообщенными в письмах Н.Н. Страхову. Исходя из этого, в качестве основного текста «Анны Карениной» избран в юбилейном издании не текст издания 1878 г., а подготовленный Толстым летом 1877 г. для этого издания текст, с дополнительными исправлениями двух указанных эпизодов¹.

В поздний период жизни и творчества Толстого многие из его произведений, особенно публицистические статьи, не могли по цензурным условиям появиться в России и издавались за границей В. Г. Чертковым. Толстой не принимал никакого участия в их печатании, не только доверив все это дело Черткову, но и предоставив ему право исправлять все те места, которые он почему-либо найдет неясными.

¹ Из самостоятельных исправлений Страхова были приняты лишь те, которые являлись вполне оправданными редакторскими конъектурами, устранявшими явные стилистические и смысловые погрешности (в ряде случаев эти исправления Страхова совпадают с чтением черновых автографов романа).

Так, 1 сентября 1900 г., посылая последнюю рукопись трактата «Рабство нашего времени», Толстой писал В.Г. Черткову: «Поправки я не хотел делать, но ваш вызов заставил меня пересмотреть, и я посылаю некоторые изменения. Больше ни в каком случае не намерен делать, надеясь, что некоторые неясности, неточности, происходящие от меня, а иногда от переписчиков, вы сами поправите, на что я вам даю, как всегда, *carte blanche*» (34, 564–565).

Закономерно, что в этом и аналогичных этому случаях текстологи, готовившие текст для Полного собрания сочинений, в качестве основного текста избирали последнюю авторскую рукопись или последнюю просмотренную автором корректуру. Относительно исправлений, внесенных В.Г. Чертковым, было принято следующее правило: из всех исправлений принимаются только те, которые были санкционированы особыми указаниями Толстого (в письмах), все же остальные исправления устраняются. Таким путем осуществлялся в данном случае основной принцип текстологии – нерушимость творческой воли автора.

Сложный случай представляет творческая и печатная история «Войны и мира». Роман создавался в течение семи лет – с 1863 по 1869 г. Еще в 1865 г. Толстой начал было печатать его в журнале «Русский вестник», но затем прекратил печатание, рассчитывая вскоре выпустить отдельное издание романа. Издание это вышло в 1868–1869 гг. в шести томах и тогда же было повторено с небольшими поправками автора в первых четырех томах (два последние тома печатались во втором издании одновременно с первым, с одного набора). Снова обратился Толстой к роману, когда в 1873 г. готовил третье издание своих сочинений. Автор провел большую стилистическую правку всего текста «Войны и мира» и, кроме того, внес два существенных изменения: все историко-философские рассуждения были выделены в отдельное приложение, некоторые из них совершенно удалены, а французский текст почти везде заменен русским. Толстой сделал это, очевидно, под воздействием той критики, которой подвергся роман при выходе в свет в 1868–1869 гг. Издание 1873 г. было механически повторено, уже без участия Толстого, в 1880 г. и ряде последующих. Но в 1886 г. С.А. Толстой было выпущено издание, в котором хотя и сохранено принятое в 1873 г. деление романа на четыре тома, однако историко-философские отступления снова даны в тексте и французские фразы сохранены, т.е. в основном произошло возвращение к изданию 1868–1869 гг. Сделано это было, безусловно, не без ведома Толстого. Какой же текст следует признать последним авторским текстом?

Текст 1886 г. не удовлетворяет этому требованию, так как не учитывает огромной авторской правки 1873 г., стилистических разночтений второго издания 1868–1869 гг. и возвращает к самой ранней печатной редакции.

Текст издания 1873 г. также нельзя признать за основной, так как впоследствии Толстой отказался от вынесения историко-философских рассуждений в приложения и замены французского текста русским.

Стало быть, «Войну и мир» следует печатать по второму изданию 1868–1869 гг., с учетом всей авторской стилистической правки 1873 г.

Этот сложный случай кажется на первый взгляд отступлением от основного текстологического принципа. В действительности это не так. Именно последняя творческая воля автора, представленная в данном случае двумя изданиями, является основанием такого решения.

Среди произведений Толстого есть и такие, которые в своей последней редакции не были опубликованы, вопреки желаниям и намерениям автора. Так случилось, например, с известной статьей «О голоде». Статья предназначалась для журнала Н.Я. Грота «Вопросы философии и психологии», но была запрещена цензурой. Толстой надеялся, что напечатать статью все-таки разрешат, однако, сильно сомневаясь в возможности преодолеть цензурные препятствия, начал хлопотать об издании статьи за границей и у П.А. Гайдебурова в «Книжках Недели». В январском номере «Книжек Недели» за 1892 г. статья появилась под заглавием «Помощь голодным» в сильно урезанном цензурой и измененном самим Толстым из-за цензуры виде. Текст, подготовленный для «Вопросов философии и психологии», впервые был опубликован, под редакторским заглавием «Письма о голоде», в издании М.К. Элпидина в Женеве, в четвертом сборнике «Спелые колосья» (1896). При дальнейших изданиях статьи перепечатывался текст как одного, так и другого варианта. Были случаи и контаминаций; например, текст, опубликованный в сборнике «Лев Толстой и голод» (Нижний Новгород, 1912), в основном повторяет издание 1896 г., но отличается от него – если не считать явных ошибок набора – введением двух отрывков, опубликованных в 1892 г. в «Книжках Недели», в статье «Помощь голодным».

Однако ни один из печатавшихся текстов не выражает последней воли автора, так как текст, изданный Элпидиным, соответствует наборной рукописи (очевидно, копия с нее была послана Элпидину в Женеву), а текст «Книжек Недели» копирует первые исправленные автором корректуры. Отослав корректу-

ру в журнал Гайдебурова, Толстой продолжал работать над статьей, очевидно не потеряв надежды на то, что удастся как-нибудь провести статью через цензуру и напечатать в журнале Грота. Последний этап работы Толстого над статьей «О голоде» запечатлела вторая исправленная корректура, сохранившаяся в архиве писателя и предназначавшаяся, вероятно, для «Вопросов философии и психологии» или для какого-то другого неосуществленного издания. Текст именно этой корректуры, хотя она и не была опубликована при жизни Толстого, принят в качестве основного текста статьи «О голоде» в 29-м томе Полного собрания сочинений.

Все приведенные примеры подтверждают одно из основных правил текстологической работы: вопрос о выборе основного текста требует прежде всего установления последнего этапа работы писателя над своим произведением, отыскания текста, в котором выражена последняя творческая воля автора.

Большие трудности при решении вопроса об основном тексте представляют те произведения, которые хотя и печатались при жизни писателя, и даже неоднократно, но при публикации были до неузнаваемости искажены цензурой или редакторами, действовавшими в угоду цензуре. Последовательно восходящая линия, которую представляет обычно история создания классического произведения от первоначального черного наброска до последнего авторизованного издания, в этих случаях, вопреки автору, грубо и насильственно ломалась, искажалась. Такова, например, судьба рассказа «Севастополь в мае» и романа «Воскресение». Рассказ «Севастополь в мае» Толстой отправил в июле 1855 г. из Севастополя редактору «Современника» И.И. Панаеву и уже в сопроводительном письме сообщал, что он многое изменил в рассказе, и под строкой приписал ряд вариантов на случай, если цензура не пропустит основной текст. Рассказ был настолько силен своей обличительной правдой, что, предвидя цензурные мытарства, Панаев сам счел нужным «кое-что посмягчить и погладить» и даже прибавил несколько фраз в показном патриотическом духе. «Но не мы начали эту войну, не мы вызвали это страшное кровопролитие, – приписал в конце рассказа Толстого И.И. Панаев. – Мы защищаем только родной кров, родную землю и будем защищать ее до последней капли крови»². Несмотря на редакторские смягчения, рассказ привел в ярость председателя цензурного комитета М.Н. Мусина-Пушкина. С пропусками и искажениями, ко-

² Фраза эта печаталась в тексте рассказа до пятого издания «Сочинений гр. Л.Н. Толстого». В шестом издании 1886 г. она была исключена.

торые меняют тон, характер и часто даже смысл рассказа, «Севастополь в мае» (под заглавием «Ночь весною 1855 года в Севастополе», измененным также в угоду цензуре) был напечатан в сентябрьской книжке «Современника» за 1855 г., даже без инициалов Толстого, которые редакторы журнала не решились поставить под рассказом, потерявшим свой облик.

«Возмутительное безобразие, в которое приведена Ваша статья, – писал Толстому Н.А. Некрасов, – испортило во мне последнюю кровь. До сей поры не могу думать об этом без тоски и бешенства... Не буду Вас утешать тем, что и напечатанные обрывки Вашей статьи многие находят превосходными; для людей, знающих статью в настоящем виде, – это не более, как набор слов без смысла и внутреннего значения»³. Вполне закономерно поэтому, что в основу текста рассказа в издании Полного собрания сочинений положен текст рукописи (не наборной, как ошибочно указано в комментариях 4-го тома, но очень близкой к наборной), а не текст «Современника» или издания 1856 г., где хотя и были уничтожены некоторые цензурные пропуски и добавлены некоторые авторские изменения, но все-таки большинство искажений не удалось устранить.

Бесчисленным цензурным и редакторским искажениям подвергся текст романа «Воскресение» при печатании в 1899 г. в журнале А.Ф. Маркса «Нива». Однако и текст, издававшийся одновременно в Англии В.Г. Чертковым, далеко не свободен от цензурных и других искажений. Случилось это, как пишет Н.К. Гудзий в статье об истории создания и печатания «Воскресения», в результате довольно сложной техники одновременного печатания романа в России, в «Ниве», и за границей, у Черткова. Обычно редакция «Нивы» отправляла Толстому экземпляр гранок с зачеркнутыми или исправленными синим карандашом местами текста, которые редакции представлялись цензурно недопустимыми. Толстой исправлял корректуру, в подавляющем большинстве случаев не считаясь с этими вычеркиваниями и исправлениями, и В.Г. Черткову в Англию посылались дублетные экземпляры корректур с внесенной в них авторской правкой.

Но в отдельных случаях редакцией «Нивы» Толстому присылался новый набор корректур, в котором были уже совершенно устранены цензурно неприемлемые места, и в «Ниву» обратно и В.Г. Черткову посылался текст этих новых корректур без всяких видимых следов цензурных изъятий (см.: 33, 401–402). При подго-

³ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. 10. С. 240–241.

товке «Воскресения» для Полного собрания сочинений, в результате тщательного анализа изданий «Нивы» и «Свободного слова», установлено, что и в заграничном издании насчитывается 53 цензурных искажения и масса редакторских, принадлежащих как редакторам «Нивы», так и самому В.Г. Черткову. Между тем вплоть до выхода 32–33-го томов Полного собрания сочинений, где помещено «Воскресение» и комментарии к нему, чертковское издание считалось непогрешимым и вполне достоверным источником для критической проверки издания А.Ф. Маркса. Комбинация марковского и чертковского изданий публиковалась как подлинный текст «Воскресения» в 1918 г. (*Толстой Л.Н. Воскресение. Текстовая реставрация* Б.С. Боднарского), в 1929 г. (*Толстой Л. Полн. собр. художественных произведений*, под ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, т. 8, Госиздат). Впервые неискаженный текст «Воскресения» напечатан – по последним авторским корректурам – в 1935 г. в Полном собрании сочинений и с тех пор перепечатывается в массовых собраниях сочинений и отдельных изданиях⁴.

Предпочтение, отданное не последнему авторизованному изданию, а более ранним текстам при выборе основного текста рассказа «Севастополь в мае» и романа «Воскресение», как и некоторых других произведений Толстого, является совершенно оправданным. Печатный текст неизбежно должен быть отвергнут, если он был обезображен цензурой, а в архиве писателя сохранились беловые (или близкие к ним) рукописи и тем более если известны правленные автором последние корректуры. Текстологические казусы такого рода хотя и заставляют текстолога отступать от правила – выбирать последнее авторизованное издание (только правила, так как выбор в качестве основного текста последнего авторизованного издания является лишь наиболее обычным, часто встречающимся, но совсем не общеобязательным, не имеющим исключений случаем), однако нисколько не колеблют общего текстологического принципа. Наоборот, в данном случае отступление от правила и обеспечивает соблюдение принципа нерушимости творческой воли автора: печатный текст отвергается именно потому, что он в гораздо большей степени отражает грубейший произвол цензуры, чем намерения писателя.

При решении вопроса о выборе основного текста особую

⁴ Досадной ошибкой приходится считать публикацию искаженного царской цензурой текста при издании романа «Воскресение» в серии «Библиотека русского романа» (Гослитиздат, 1948).

группу составляют произведения, имеющие своего рода «бокковую» редакцию. В творческой практике Толстого это редакции, появившиеся вследствие специальных целей того или иного издания. Так, в 1876 г. вышло «новое дешевое издание, переделанное автором для детского чтения» повестей «Детство» и «Отрочество». Из второй повести Толстой в этом издании исключил ряд отрывков, даже целые главы. Естественно, что это издание не принимается во внимание при выборе основного текста повести «Отрочество». Аналогичный случай представляет история печатания сказки «Ассирийский царь Ассархадон». Впервые она была издана «Посредником» в 1903 г. (цензурная дата – 10 ноября 1903 г.). Всего месяц спустя (цензурная дата – 13 декабря 1903 г.) в том же «Посреднике» вышло другое, более дешевое, лубочное издание сказки, сильно сокращенное и переработанное (упрощенное) Толстым. В качестве основного текста сказки в 34-м томе Полного собрания сочинений принимается текст первого издания⁵.

Особого решения требуют те случаи, когда, опубликовав то или иное произведение, писатель начал исправлять печатный экземпляр, но не довел своей правки до конца, и она сохранилась в архиве. Так случилось с драмой Толстого «Власть тьмы».

В 1887 г. драма была напечатана в пяти изданиях «Посредника», в трех изданиях С.А. Толстой и в издании магазина «Начальная школа» Е.Н. Тихомировой – в общей сложности небывалым для того времени тиражом – 100 тысяч экземпляров. Уже после опубликования драмы Толстой внес в печатный экземпляр одного из изданий ряд исправлений: были зачеркнуты четыре последние явления четвертого действия и сохранен только их вариант (в печатных изданиях помещались оба текста: первый как основной, второй как вариант), значительно пополнены ремарки. Исправления, однако, не выдержаны и не доведены до конца. Целью их было, главным образом, приспособление драмы к ее сценическому исполнению. Они не приняты во внимание Н.К. Гудзием при установлении канонического текста драмы, так как являются элементами другой, сценической редакции пьесы.

⁵ Ошибкой Собрания сочинений под ред. П.И. Бирюкова (М., 1913) является то, что Бирюков избрал в качестве основного текст сказки лубочного издания. Однако в 34-м томе Полного собрания сочинений допущена другая ошибка – текст лубочного издания не печатается совсем, хотя его, конечно, следовало бы поместить в разделе «Другие редакции и варианты».

Выбор основного текста – лишь первая ступень в решении большой текстологической задачи: установлении подлинного авторского текста. Всестороннее изучение истории создания и печатания произведения всегда ставит перед текстологом вопрос о критической проверке текста, принятого за основной.

Такая проверка необходима прежде всего с целью устранения многочисленных цензурных искажений, которым подвергались произведения русских классиков до Октябрьской революции. Произведения Толстого как художественные, так и публицистические, проникнутые обличительным пафосом, испытали цензурные мытарства, потерпев нередко большой ущерб. Выше упоминались в этой связи роман «Воскресение», рассказ «Севастополь в мае», статья «О голоде». К ним можно было бы добавить и «Севастополь в августе 1855 года», кавказские рассказы, повесть «Крейцера соната», трактаты «Так что же нам делать?», «Что такое искусство?» и многие другие произведения.

В итоге исследовательской работы, проведенной подготовителями Полного собрания сочинений, можно выявить типические случаи цензурных искажений текстов Толстого и возможности их устранения.

Относительно несложным является решение этой задачи, если сохранились беловые рукописи или корректуры (последние этапы авторской работы) и на них видны явные следы цензурского насилия: выброски, замены, смягчения и пр.

В таких случаях все цензурские купюры устраняются, восстанавливается подлинный авторский текст. Примеров этого рода очень много в тексте «Воскресения». С неуклонной последовательностью цензура и А.Ф. Маркс, издатель «Нивы», действовавший в угоду цензуре и «благонамеренному» вкусу читателей своего журнала, предназначенного «для семейного чтения», изгоняли из романа Толстого все, что обличало порядки и учреждения помещичье-буржуазной России, «роняло престиж» служителей церкви и государства (судей, сенаторов, чиновников и пр.) и, с другой стороны, выставляло в привлекательном свете революционеров. Цензура официальная и «домашняя», журнальная, уничтожала все, что называлось своими именами в рассказе об ужасных условиях жизни Катюши в публичном доме и в тюрьме или в рассказе о соблазнении ее Нехлюдовым.

Располагая почти всеми авторскими корректурами, в которых видны следы цензурного насилия, советские текстологи получили возможность устранить эти цензурные купюры. Резуль-

таты этой работы изложены в статье Н.К. Гудзия «История писания и печатания «Воскресения»» (т. 33). Сложности в устранении цензурных вмешательств возникали в тех случаях, когда взамен текста, вычеркнутого или искаженного цензурой, писатель создавал новый вариант. Принцип советской текстологии – восстанавливать подлинно авторский текст, устраняя возникший под воздействием цензуры, вынужденный и не удовлетворявший автора, – был применен и в «Воскресении».

Так, в совете адвоката Нехлюдова: «А вы постарайтесь добраться до высших чинов» цензором были вычеркнуты слова «до высших чинов». Толстой взамен написал: «до лиц, имеющих влияние в комиссии прошений». Так было напечатано и в «Ниве», и в издании В.Г. Черткова «Свободное слово». Только в 32-м томе Полного собрания сочинений был восстановлен подлинный авторский текст.

В той же сцене был исключен цензурой рассказ Нехлюдова о сектантах: «люди в деревне собрались читать Евангелие, пришло начальство и разогнало их. Следующее воскресенье опять собрались, тогда позвали урядника, составили акт, и их предали суду». Взамен Толстой написал сглаженный, более «приемлемый» для цензуры вариант: «Нехлюдов (...) рассказал вкратце суть дела, которая состояла в том, что в деревне один грамотный крестьянин стал читать Евангелие и толковать его своим друзьям. Духовенство сочло это преступлением. На него донесли». Естественно, что текстологом отвергнут этот смягченный вариант, и в 32-м томе, в тексте «Воскресения», печатается вычеркнутый цензурой толстовский текст.

Порою, однако, цензурное искажение влекло за собою такую авторскую переработку, которая не может быть снята безболезненно, так как новый текст обуславливал изменения в развитии дальнейшего замысла. Подобные неустранимые случаи цензурного вмешательства в текст романа «Воскресение» приводит Н.К. Гудзий в своей статье.

Несравненно более сложным оказывается снятие цензурных искажений, когда текстолог не располагает документальными свидетельствами, подтверждающими в том или ином случае вмешательство цензуры. Зная несомненно, что это вмешательство было, но не видя его явных признаков, текстолог обязан на основе тщательного анализа текста и всех обстоятельств, сопровождавших создание и публикацию произведения, доказать цензурный характер изменений.

Известно, до какого абсурда был доведен текст повести «Детство» и рассказа «Набег» в издании С.А. Толстой 1911 г. Найдя в

рукописях «Детства» черновик письма Л. Н. Толстого к брату, в котором Толстой возмущался искажениями издателей и цензуры, Софья Андреевна решила прочесть все рукописи и по ним восстановить «Детство». Так же она поступила и с «Набегом», дав в своем издании новый, более пространный текст рассказа. В примечании она объяснила, что это произведение «для настоящего издания исправлено и значительно дополнено по рукописи». С.А. Толстая руководилась благим намерением – восстановить цензурные пропуски. Но нет никакой возможности установить, что в рассказе «Набег», например, могло быть выкинуто цензурой и что было выпущено самим Толстым, особенно если учесть, что в процессе работы над рассказом Толстой тщательно изгонял «сатиру», которая, по его словам, «не в его характере» (46, 132).

Так в издании 1911 г. был создан порочный, «сводный», контаминированный текст.

На субъективный выбор С.А. Толстой не оказала влияния даже та оценка, которую Л.Н. Толстой, со слов брата Н.Н. Толстого (жившего на Кавказе, где Л.Н. Толстой писал «Набег»), дал отдельным местам рассказа, отмечая их по пятибалльной системе. Места, оцененные единицей и двойкой, вошли в добавления С.А. Толстой. Редакторы Юбилейного издания поступили иначе: в качестве основного принят текст «Военных рассказов» 1856 г. и в него внесено лишь несколько исправлений С.А. Толстой, уничтожающих очевидные ошибки издания 1856 г., последнего, в котором Толстой принимал непосредственное участие.

Н.К. Гудзий и В.А. Жданов в статье «Вопросы текстологии» так справедливо характеризовали текстологические опыты С.А. Толстой: «Это примеры из далекого прошлого. Советская текстология с самого начала отмежевалась от дилетантского отношения к рукописям и твердо стоит на позициях научного принципа»⁶.

Научный принцип допускает устранение цензурных искажений по черновым рукописям и корректурам, но только с условием абсолютной доказанности цензурного характера того или иного разночтения. Отрицая механический документализм, мы вправе требовать в каждом отдельном случае тщательного анализа и доказательной аргументации.

Следует, однако, заметить, что научный принцип не всегда выдерживался и в издании Полного собрания сочинений Толстого. Происходило это чаще всего в тех случаях, когда цензурные купюры и искажения приходилось устранять, не располагая цен-

⁶ Новый мир. 1953. № 3. С. 236.

зорскими экземплярами, а часто и самим последним авторским текстом, т.е. беловыми рукописями или последними корректурами. Дополнительные трудности возникали здесь еще оттого, что иногда и авторские исправления, запечатленные в сохранившихся рукописях или корректурах, носили характер автоцензуры.

Одним из примеров очищения текста от цензурных искажений, восстановления подлинного авторского текста по нескольким источникам, представляющим разновременные и не окончательные стадии создания произведения, является работа над текстом статьи Толстого «Так что же нам делать?», проведенная для 25-го тома Полного собрания сочинений.

В сильно урезанном цензурой виде статья была напечатана в 1886 г. в двенадцатой части сочинений Толстого, выпущенных С.А. Толстой.

Цензура исключила целые главы и абзацы, многие места были переделаны как цензурой, так и самим Толстым под давлением цензуры, а также священником Иванцовым-Платоновым, получившим от Толстого полномочия на поправки.

Источниками, по которым восстановлен подлинный авторский текст, являются корректуры этого издания (правда, последние корректуры не сохранились), корректуры издания, предназначавшегося для «Русской мысли»⁷, и, наконец, рукописи.

Н.К. Гудзием проделана всесторонняя работа по анализу всех этих источников и возможностей использовать их для установления канонического текста. На основе этого анализа произведены необходимые восстановления купюр и замены текста. Иногда, вынужденный исключать те или иные места под давлением цензуры, Толстой снимал и близлежащий текст, связанный по смыслу с исключенным цензурой. Безусловно, что в этом случае необходимо было восстановить все отрывки: и не пропущенные цензурой, и исключенные автором в связи с ними. В результате кропотливой текстологической работы был воссоздан бесцензурный текст трактата Толстого.

Некоторые исправления в тексте представляются, однако, спорными. Известно, что Толстой принимал личное участие в чтении корректур издания 1886 г., и вместе с тем достоверно известно, что последняя из этих корректур до нас не дошла. Стало быть, не известна именно последняя правка писателя. Разумеется, в этой последней корректуре Толстой едва ли мог зачеркнуть,

⁷ Еще в 1884 г. были отпечатаны листы «Так что же нам делать?» для помещения в журнале «Русская мысль». Цензура запретила печатание статьи. После этого Толстой продолжал свою работу над статьей (главным образом, над последними главами), длившуюся до 1886 г., когда статья была опубликована.

во всяком случае по своей воле, наиболее острые места своего трактата. Но некоторые отрывки, безразличные в цензурном отношении, он мог исключить, и эти-то отрывки нет никаких оснований вводить в основной текст.

Так, очень трудно допустить, чтобы в главе второй, например, по цензурным соображениям Толстым был исключен следующий отрывок: «Городские старожилы, когда говорили мне про городскую нищету, всегда говорили это с некоторым удовольствием, как бы гордясь передо мной тем, что они знают это. Я помню, когда я был в Лондоне, там старожилы, тоже, как будто хвастались, говоря про лондонскую нищету. Вот, мол, как у нас.

И мне хотелось видеть эту всю нищету, про которую мне говорили» (25, 186 и 763).

Текст этот, вероятно всего, был исключен самим Толстым в не дошедшей до нас корректуре, так как перебивал рассказ о посещении Хитрова рынка. Во всяком случае цензурный характер этого исключения более чем сомнителен.

По листам «Русской мысли» в окончательном тексте третьей главы восстанавливаются, например, слова «не без удовольствия» в такой фразе: «начал говорить мне не без удовольствия, что это самое естественное городское явление»; или слова «до слез» в следующем отрывке: «Отдав в печать свою статью, я прочел ее по корректуре в Думе. Я прочел ее, краснея до слез и запинаясь: так мне было неловко» (25, 191, 195 и 763). Нет никаких оснований и в данном случае отсутствие указанных слов приписывать давлению цензуры.

Итак, при решении вопроса о снятии искажений, связанных с цензурой и автоцензурой, если в распоряжении текстолога нет документальных свидетельств, крайне важно доказать цензурный характер искажений и не причислять к цензурным искажениям авторские сокращения и изменения. Правильное решение этого вопроса возможно лишь при объективном исследовании разночтений, сопоставлении их со всей идейно-художественной структурой произведения, общим направлением авторской правки, а также при учете практики цензуры того времени.

Особенно сложным оказывается устранение цензурного вмешательства, если после того, как цензурой был искажен текст, писатель при переиздании не смог всего восстановить и вынужден был создать новые варианты.

Очень показателен в этом смысле пример рассказа Толстого «Севастополь в мае». Как уже было сказано, в Полном собрании сочинений рассказ печатается по рукописи с учетом стилистической авторской правки в издании 1856 г. Не говоря уже о том, что

стилистическая правка далеко не вся учтена (в большинстве случаев отдано предпочтение вариантам рукописным, хотя рукопись не является наборной, белой), текстологические решения относительно некоторых мест, подвергавшихся цензурным искажениям, в ряде случаев спорны.

В рукописи Толстого, например, Калугин рассуждает: «А мне, по-настоящему, непременно надо там быть... но уж я и так нынче много подвергал себя. *Надеюсь, что я нужен не для одной chair à canon*»⁸.

В «Современнике» вместо выделенной нами фразы появилось менее выразительное: «стрельба ужасная». В 1856 г. не удалось восстановить доцензурный текст. Там напечатано: «подвергал себя опасности: стрельба ужасная» (4, 44 и 213).

Нет никакого сомнения, что оба печатные варианта появились под давлением цензуры.

Правомерно, что при установлении подлинного текста рассказа предпочтение отдано в данном случае авторскому, т.е. рукописному варианту.

Но совсем другой случай встречается, например, в главе девятой. В рукописи было: «Но Калугин был не штабс-капитан Михайлов, он был самолюбив и одарен деревянными нервами, то, что называют, храбр, одним словом. Он не поддался первому чувству...». В «Современнике» была снята цензурой вся характеристика Калугина, оставлена лишь фраза: «Калугин не поддался первому чувству...». В издании 1856 г., однако, Толстому удалось восстановить характеристику Калугина. Здесь мы читаем: «Но Калугин был самолюбив и одарен деревянными нервами, то, что называют, храбр, одним словом. Он не поддался первому чувству...» (4, 39 и 207). Стало быть, здесь в сравнении с рукописью было лишь опущено упоминание о капитане Михайлове. Толстой, очевидно, сам решил снять это сравнение Калугина и Михайлова. Во всяком случае, в цензурном отношении оно ничего «опасного» не представляло. Текстолог в данном случае без всяких оснований возвращает последний авторский текст к рукописи.

Устранение цензурных и автоцензурных изъятий, даже если оно ведется и не всегда лишь по последней авторизованной рукописи или корректуре, не расценивается в нашей текстологии как контаминация. Однако недопустимым редакторским произволом являются все попытки под видом снятия цензурных искажений ввести в окончательный текст черновые варианты, от которых сам писатель мог отказаться в процессе дальнейшей работы.

⁸ пушечного мяса (*фр.*)

Наибольшие разногласия вызывает среди текстологов вопрос о возможности и необходимости исправления ошибок и искажений последнего авторизованного текста по предшествующим изданиям и рукописям. Никто не спорит о том, что критическая проверка основного текста по всем другим источникам необходима, для того чтобы устранить вкрапившиеся в этот текст искажения и ошибки. Но что считать искажением и ошибкой? При ответе на этот вопрос сталкиваются самые разнообразные субъективные мнения, вследствие чего и множатся издания одних и тех же произведений с разными текстами.

Научная критическая проверка текстов Толстого по печатным и рукописным источникам, впервые проведенная в таких всеобъемлющих размерах для издания Полного собрания сочинений, позволила устранить огромное число разного рода искажений.

Широко известны такие текстовые исправления, как слово «бром» вместо ошибочного «ром» в рассказе «Божеское и человеческое»; «ковш» – вместо не существовавшей фамилии «Ковис» в рассказе «Большая медведица» и т.д. Можно было бы привести множество примеров того, как, даже при отсутствии рукописей, одна проверка по предшествующим авторизованным изданиям дает возможность устранить многочисленные ошибки последнего авторизованного текста, принятого за основной. Так, М. А. Цявловским установлено, что в повести «Детство» в последнем авторизованном издании 1856 г. была напечатана и затем много раз перепечатывалась очевидная бессмыслица: «...здесь нельзя пройти – ход из дверей». Сопоставление с текстом «Современника» позволило устранить ошибку. Там напечатано верно: «...здесь нельзя пройти – ход из девичьей». Правильность именно этого чтения подтверждается тем, что несколькими строками ниже сообщается: «Мы пошли в девичью...» (1, 82).

В предсмертном письме татап в издании 1856 г. случайно выпало слово «тебя», что явно нарушило смысл фразы: «Не теряй ни одной минуты, приезжай сейчас же и привози детей. Может быть, я успею еще раз обнять тебя и благословить их...» (1, 80). Безусловно, необходимо восстановить это пропущенное слово по тексту «Современника».

В рассказе «Севастополь в декабре месяце» матросы радостно восклицают, видя удачное попадание снаряда: «В самую абразуру попала». Толстой намеренно употребляет здесь слово «абразура», слышанное, очевидно, во время защиты Севастополя, и

выделяет его курсивом. В издании же 1856 г. появилась явная ошибка: слово заменено на «правильное» – «амбразура» (хотя курсив, который теперь уже совсем неуместен, оставлен). Несомненно, что текст 1856 г. и здесь необходимо исправить по первоначальному варианту «Современника».

Однако с внесением исправлений в основной текст по предшествующим изданиям не все обстоит благополучно.

Для того чтобы внести какие-то изменения в текст, который сам писатель считал последним, окончательным, нужно в высшей степени бесспорно аргументировать необходимость этого изменения. Безусловно антинаучны и вредны теория и практика скептического отношения к последнему авторизованному тексту. В тщательной текстологической аргументации нуждается не столько этот текст, сколько исправления, которые в него вносятся. Аргументация исправлений, между тем, даже не всегда присутствует.

Вот, например, какие замены по первоначальному источнику были произведены в Полном собрании сочинений в тексте «Детства». Повесть появилась впервые в 1852 г. в журнале «Современник», а затем в отдельном издании 1856 г. Известно, что в этом отдельном издании Толстой принимал непосредственное участие, что здесь ему удалось устранить ряд цензурных искажений журнального текста, что свои поправки Толстой делал не только при подготовке текста к печати, но и в письмах к наблюдавшему за изданием Д.Я. Колбасину. В качестве основного для «Детства» закономерно принят текст издания 1856 г. И абсолютно неверной является следующая поправка, внесенная в текст 1856 г. по предшествующему изданию и рукописи. Фраза: «Э, Сергей! – сказал я ему: – зачем ты это сделал?» – исправляется на: «Э, Сережа! – сказал я ему: – зачем ты это сделал?». Между тем, замена в издании 1856 г. «Сережи» на «Сергей» произведена совершенно сознательно и принадлежит, несомненно, автору, который двумя страницами выше пишет об отношении Николеньки Иртеньева к Сереже Ивину: «Я не только не смел поцеловать его, чего мне иногда очень хотелось, взять его за руку, сказать, как я рад его видеть, но не смел даже называть его Сережа, а непременно Сергей: так уж было заведено у нас» (1, 58–59 и 62). Заметив несоответствие этого заявления Николеньки с последующей его репликой, Толстой в издании 1856 г. устранил ошибку. Но текстолог почему-то не хочет соглашаться с этим исправлением. Столь же не оправдана замена выражений: «я вспомнил луг» (именно так вернее по контексту), имеющегося в издании 1856 г., на: «я вспоминал луг» (1, 72); «дедушкин военный

мундир, шитый золотом, тоже отданный в ее полную собственность» – на «дедушкин военный мундир, шитый золотом, тоже отданный ей в полную собственность» (1, 94).

Нет никаких оснований утверждать, что эти разночтения между изданием 1856 г. и текстом 1852 г. объясняются произволом редакторов. Стало быть, нет никаких оснований предпочитать последнему авторизованному тексту первопечатные варианты.

Совершенно неоправданное исправление внесено и в текст «Отрочества» издания 1856 г. – также по предшествующему изданию, т. е. тексту «Современника». Во фразе издания 1856 г.: «Жар все усиливается, барашки начинают вздуваться, как мыльные пузыри, выше и выше, сходиться и принимают темно-серые тени» без всяких оснований «принимают» заменено на «принимать», как это было в «Современнике» (2, 7). Так под видом исправления «ошибок» в последний авторский текст произвольно вносятся первоначальные варианты.

Аналогичную картину видим мы в ряде случаев и в севастопольских рассказах (подготовка текста В.И. Срезневского). Для рассказа «Севастополь в декабре месяце», например, в качестве основного взят текст отдельного издания «Военных рассказов» 1856 г. Естественно, встал вопрос о критической проверке текста. Осуществить ее можно было лишь на журнальном тексте «Современника», так как рукописей не сохранилось. И что же? Оказывается, в ряде случаев текстолог предпочел варианты «Современника», хотя известно, что для издания 1856 г. Толстой сам правил текст и давал различные указания следившему за изданием Д.Я. Колбасину.

В издании 1856 г. было: «дыма, вдруг появившегося высоко над Южной бухтой». В «Современнике»: «появившегося высоко-высоко над Южной бухтой».

Почему-то принят вариант «Современника» (4, 4).

В издании 1856 г. читаем: «Только что вы немного выбрались в гору...»

В «Современнике»: «Только что вы немного взобрались на гору...»

Опять почему-то избирается ранний текст «Современника» (4, 12).

В ряде случаев допущена прямая и ничем не оправданная контаминация двух редакций.

В «Современнике» в заключительной части рассказа было: «Главное, отрадное убеждение, которое вы вынесли, – это убеждение в невозможности взять Севастополь, и не только взять Севастополь, но поколебать где бы то ни было силу России, – и эту

невозможность видели вы...»; далее объяснялось, почему была неколебимой уверенностью, что взять Севастополь невозможно. Готовя рассказ для издания 1856 г., когда Россия потерпела поражение, Севастополь был взят, Толстой, естественно, изменил текст: выбросил слова о невозможности «взять Севастополь», оставив указание на «силу» – уже не России, а «русского народа», и добавил о солдатах: «То, что они делают, делают они так просто, так малонапряженно и усиленно, что, вы убеждены, они еще могут сделать во сто раз больше... они все могут сделать».

Текстолог, «согласившись» с этой вставкой, не считал нужным считаться с авторским исправлением относительно невозможности взять Севастополь, и в первой фразе оставил текст «Современника» (4, 16 и 183). В результате получилась недопустимая контаминация, нарушающая смысл.

Многочисленные примеры такого рода, примеры неоправданного предпочтения того или иного раннего текстового варианта дает и другой рассказ севастопольского цикла – «Севастополь в мае». Крайне непоследовательно и бездоказательно включены в текст этого рассказа места, зачеркнутые Толстым еще в рукописи (сама мотивировка в ряде случаев соображениями автоцензуры сомнительна). Кроме того, бессистемно и по существу случайно привлечены в основной текст (рукопись) варианты из корректуры, текста «Современника» и издания 1856 г. Задачу установления подлинного текста севастопольских рассказов еще нельзя признать решенной Юбилейным изданием.

Следует также сказать, что совершенно неверно из «Севастополя в декабре» в 4-м томе Юбилейного издания были исключены два патриотических отрывка – на основании письма Толстого 1901 г. переводчику Э. Мооду. Переводя рассказы на английский язык, Э. Моод обращался к Толстому за разъяснением относительно неясных или трудных для перевода выражений. В частности, его смутила в рассказе «Севастополь в мае» указанная выше вставка, принадлежащая Панаеву, и еще два места в «Севастополе в декабре». Моод просил «разъяснить ему происхождение этих фраз, вошедших в рассказы и совершенно не соответствующих ни общему их содержанию, ни отношению самого Л. Н-ча к описанным событиям»⁹.

Вот эти не понравившиеся Мооду фразы:

1) «...но здесь на каждом лице кажется вам, что опасность, злоба и страдания войны, кроме этих главных признаков, проло-

⁹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. П.И. Бирюкова. М., 1912. Т. 2. С. 353.

жили еще следы сознания своего достоинства и высокой мысли и чувства».

2) «И эта причина есть чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, – любовь к родине».

Толстой ответил, сообщает Моод, что все указанные фразы «или изменены или добавлены редактором в угоду цензору и потому лучше исключить их»¹⁰. Из писем Толстого сохранилось лишь одно, касающееся первой из приведенных фраз. «Сколько помнится, – писал Толстой, – и эта фраза – очень неясная – есть произведение редактора или цензора. Я сейчас перечел и ясно вижу, что все после слов: «простоты и упрямства» есть прибавка цензора» (73, 78). Не обращаясь к тексту всего рассказа, который по своему содержанию был далек от того, что в 1901 г. занимало и интересовало Толстого, и помня лишь то, что севастопольские рассказы были в свое время сильно изуродованы цензурой и редакторскими поправками, Толстой не стал поправлять казавшиеся Мооду неясными места и разрешил исключить их совсем.

Основываясь на этом, Моод в своем переводе исключил все три места. Вслед за Моодом исключены они и в Полном собрании сочинений.

Между тем, если выпущенные фразы из «Севастополя в мае» принадлежали И.И. Панаеву и должны быть действительно исключены, нет никаких оснований предполагать, что оба места из «Севастополя в декабре месяце» написаны не Толстым.

Они очень интересны и важны в общем контексте рассказа и отнюдь не противоречат «ни его общему содержанию, ни отношению самого Л.Н. Толстого к описанным событиям», как это казалось Мооду.

Правда, они идут вразрез со взглядами Толстого позднего периода его творчества. Но это вовсе не значит, что они не были сказаны Толстым в 1855 г., когда он, будучи участником героической обороны Севастополя, вместе со всеми русскими людьми переживал большой патриотический подъем. Ведь и «просился в Крым» Толстой, как писал он брату Сергею Николаевичу, «больше всего из патриотизма, который в то время сильно нашел» на него (59, 321).

Кроме того, и чисто текстологические основания не давали права исключать приведенные фразы. Подготавливая издание 1856 г., Толстой внес в текст этих фраз исправления (например, во второй добавил слова: «стыдливое в русском»), и, стало быть,

¹⁰ Там же.

даже если бы они и были кем-то вписаны в тексте «Современника» (что очень мало вероятно), то в 1856 г. Толстым авторизованы, и нет никаких оснований исключать их из печатного текста. Таким образом, исполняя *формально* «последнее» распоряжение автора, содержащееся в письме Мооду, когда Толстой совершенно безразлично относился к тексту севастопольских рассказов и готов был санкционировать любое изменение, если к тому же было сказано, что текст противоречит проповедовавшимися им тогда взглядам, – текстологи *по существу* нарушили творческую авторскую волю, активно, в печатном тексте, заявленную Толстым в 50-е годы¹¹.

4

Особенно сложным является вопрос о принципах и возможных границах исправления основного текста по рукописям. Порою известно, что переписчики и редакторы вносили (сознательно или бессознательно) разного рода изменения в авторский текст, а изменения оставались не замеченными писателем и не только попадали в печатный текст, но и переходили из издания в издание.

Каким путем следует устранять посторонние наслоения текста? При каких условиях текстолог имеет право в последний авторский текст вносить исправления по черновым рукописям (автографам и копиям)?

Этот действительно трудный и крайне запутанный текстологический вопрос нуждается в том, чтобы совместными усилиями текстологов наконец была определена общая методология его решения. До сих пор этого нет, и в совершенно аналогичных случаях текстологи поступают по-разному, на свой страх и риск, руководствуясь лишь собственным вкусом и усмотрением.

В издании Толстого эта сторона текстологической работы представляет особенную важность.

Критическая проверка текстов не только по печатным источникам, но и по всем сохранившимся рукописям – необходимое требование всякого научного издания. Ввиду колоссальности рукописного наследия Толстого эта работа потребовала от текстологов напряженного многолетнего исследовательского труда. Для большинства произведений сверка эта была осуществлена

¹¹ Оба указанные отрывка совершенно правильно сохранены в тексте рассказа «Севастополь в декабре месяце» в Собр. художественных произведений Л.Н. Толстого (М., 1948) и в Собр. соч. в 14 томах (М., 1951–1953).

действительно по всем рукописям и дала, как и в других советских изданиях писателей-классиков, чрезвычайно богатые и плодотворные результаты.

Опыт издания Толстого подтвердил насущную необходимость научной критики печатного текста. Одним из ярких примеров в этом смысле является история текста «Власти тьмы».

Известно, каким блестящим и несравненным средством художественной выразительности является язык драмы. И далеко не полным было бы наше представление о подлинном богатстве языка «Власти тьмы», если бы Н.К. Гудзием не была осуществлена критическая сверка печатного текста этой драмы со всеми рукописями. Переписчики и наборщики, не знавшие часто тех метких и характерных словечек, а также диалектизмов, которые употреблял Толстой, то здесь, то там заменяли их привычными словами и оборотами, нивелируя и обедняя стиль произведения. Вот некоторые примеры: «жисть» заменялась на «жизнь», «куфарках» – на «кухарках», «доживат» – на «доживет», «накошлял» – на «накашлял», «ответ произвезть» – на «ответ произнести», «вчерась» – на «вчера», «милослевый» – на «милостивый», «мотри» – на «смотри», «робеночек» – на «ребенок», «А то куды ж?» – на «А то куда ж?», «деревенска» – на «деревенская», «налился» – на «напился», «прокладную» – на «прохладную», «Петрунькю» – на «Петруньку», «прикладать» – на «прикладывать», «ведмедя» – на «медведя», «запутляли» – на «запутали» и т. п.

Точно так же в рассказе «Севастополь в мае» характерное «...когда опять на баксиончик?» было и в «Современнике», и в издании 1856 г. заменено обычным: «на бастиончик?».

В обоих прижизненных авторизованных изданиях «Круга чтения» в послесловии Толстого к рассказу Чехова «Душечка» печаталось, что героиня рассказа любила «смелого Кукина». Обращение к авторским рукописям позволило устранить несообразность в тексте: не «смелого», а «смешного Кукина».

Опыт текстологической работы над изданием Толстого подтвердил непререкаемость общего текстологического правила: если в результате вольной или невольной посторонней поправки или небрежности в последний авторизованный текст вкралась *ошибка*, искажающая смысл или стиль, ее *необходимо* исправить по автографу, копии или корректуре, передающим правильное, авторское написание.

Вместе с тем ошибочные теоретические положения, имевшие место в нашей текстологии и приводившие к предпочтению автографов печатным текстам, пагубно сказались на тексте некоторых произведений Толстого.

При подготовке текста ряда произведений Толстого определились неоправданно широкое толкование самого понятия «ошибка» и по существу совершенно формальный подход к методу выявления этих ошибок. Ошибкой считалось любое разночтение, которое замечено в рукописях при непосредственном переходе из одной рукописи в другую.

Принцип этот не сформулирован в издании. Он изложен в статье Н.К. Гудзия и В.А. Жданова «Вопросы текстологии», основанной в значительной мере на текстологическом опыте издания Толстого. Правда, далеко не все томы издания, особенно вышедшие в последние годы (например, т. 29, 30, 31, 34, 35, 37), подготовлялись согласно этому принципу. Но этот факт делает еще более необходимой попытку разобраться в методологических основах статьи Н.К. Гудзия и В.А. Жданова, хотя она и была напечатана четыре года назад.

В качестве единственного и достаточного условия возможности исправления позднейших текстов по предыдущим в этой статье указывается отсутствие промежуточных рукописей или корректур между текстом, из которого берется исправление, и текстом, в который это исправление вносится («непосредственный переход из одной рукописи в другую»). Занимаясь сверкой текста – автографа с последующей копией или корректуры с печатным текстом, – текстолог порою замечает, что в процессе списывания или набора произошли те или иные изменения текста. Н.К. Гудзий и В.А. Жданов считают: несмотря на то, что писатель читал копию или корректуру и правил их, он мог не заметить вольного или невольного изменения, лишь пассивно авторизовал текст, и текстолог обязан решительно при всех изменениях, сделанных не авторской рукой, вернуть текст к первоначальному его виду.

Принцип этот, если он применяется механически, приводит к двум последствиям: 1) дает возможность исправить действительные искажения, смысловые и стилистические, которые по воле писца или наборщика попали в текст; 2) открывает широкий простор для замены текста окончательной редакцией черновыми вариантами.

Действительно, авторы не замечают ошибок переписчиков и опечаток наборщиков (Толстой, в частности, в этом признавался). Но почему надо думать, что только переписчик участвовал в создании копии, а писатель не мог участвовать – устными распоряжениями или разного рода неизвестными нам указаниями? Кроме того, неясно, почему следует думать, что, читая в копии или корректуре данную фразу или отрывок текста и внося новые исправления, автор читал все безучастно, пассивно?

Относительно того, что не все разночтения последующих рукописей с предыдущими, даже при условии непосредственного перехода из одной рукописи в другую, следует исправлять по рукописям предыдущим, обыкновенно выставляется возражение: если мы по черновым рукописям исправляем не замеченные автором ошибки, обесмысливающие текст или искажающие его смысл и стилистическую окраску, то, чтобы быть верными «принципу», должны не делать исключений, не рассуждать, не отбирать, не допускать «субъективизма» и «произвола», а исправлять все. Возражение это, хотя с формально-логической точки зрения и выглядит основательным, по существу не выдерживает критики.

Прежде всего выдвинутый в этом возражении принцип не принимает в расчет того, что не все авторизованные тексты равноценны и «равноправны». Для исследователя истории создания произведения все стадии авторской работы одинаково важны. Но текстолог, устанавливающий в научном издании последний авторский, окончательный, канонический текст, обязан отдать предпочтение последней стадии авторской работы. Предпочтение это основано не на субъективном выборе, а на признании объективной истины: последний авторский текст в наибольшей, наисовершенной мере воплощает идейно-художественный замысел автора. Отступления от этой закономерности крайне редки, единичны, а в творческой практике Толстого их нет совсем. Правда, в окончательной редакции «Воскресения» произошла в сравнении с четвертой и пятой редакциями известная «порча» текста: революционеры обрисованы менее привлекательными чертами. Однако ведь никому в голову не приходит возвратиться на этом основании к тексту черновых редакций!

Сами писатели заявляют о своем предпочтении печатных источников рукописным, избирая для переизданий текст предшествующих изданий и почти никогда – текст рукописей, а некоторые писатели намеренно уничтожают черновые рукописи.

Текстолог, таким образом, лишен права свободного выбора между разночтениями черновых и окончательной редакций и на замену последнего авторизованного текста черновым, рукописным может идти лишь в том случае, если эта замена устраняет действительные искажения последнего текста.

Кроме того, приверженцы «последовательного» исправления печатного текста на основании «документов», стремясь к полному, «абсолютному» соблюдению принципа, по существу никогда не могут выполнить своих намерений. Неизбежные ограничения

создает тот факт, что не все рукописи сохранились, не все промежуточные стадии работы известны.

Наконец, далеко еще не доказано, что механическое снятие якобы посторонних наслоений, исключаящее анализ и основанное лишь на внешнем сопоставлении рукописей, и есть объективная, научная истина, подлинно научный метод. А что, если «последовательное», механическое применение принципа реставрации является крайним субъективизмом, а отступление от него – ограничением субъективизма?!

Обнаружив разночтение при «непосредственном переходе из одной рукописи в другую», текстолог, стремящийся подтвердить каждое слово копии или печатного текста автографическим написанием, начинает не более не менее как гадать: переписчик или наборщик, вероятно, произвольно заменил; автор, вероятно, не заметил. Почему же не предположить другое, прямо противоположное: переписчик получил санкцию автора; читая, автор заметил и все-таки оставил? Поскольку основательность первого предположения отнюдь не больше, чем второго, исправлять, исходя из одного сличения рукописей, абсолютно недопустимо.

«Непосредственный переход из одной рукописи в другую» – лишь одно из условий исправления последнего текста по предыдущим источникам, причем условие не самое главное и не всегда обязательное. Ведь если в печатном тексте произведения или в последней авторизованной рукописи будет обнаружена действительная ошибка, не замеченная автором, и ее можно будет исправить по сохранившемуся черновому автографу, разве текстолог не станет исправлять, даже если все промежуточные стадии работы утрачены и нет «непосредственного» перехода из одной рукописи в другую? Не только станет, но обязан исправить, исходя из того же принципа нерушимости творческой воли автора, ибо санкционировать искажение своего текста автор, конечно, не мог. Но принять то или иное изменение автор безусловно мог; он сам мог его сделать. Поэтому вносимая по рукописи или корректуре поправка, если она касается не искажений, явных и скрытых, основного текста, которые исправляются всегда по предшествующим источникам, а тех или иных текстовых замен, – эта поправка должна основываться, по крайней мере, на двух обязательных подтверждениях: 1) бесспорном доказательстве, что в изменении текста не мог принимать участия автор (устными и письменными распоряжениями и пр.); 2) доказательстве, что на данной или последующих стадиях работы писатель не авторизовал изменение (не вносил в соответствующее место какие-нибудь дополнительные исправления и т. п.).

Максимум осторожности при внесении поправок по рукописям необходим и потому, что никогда не известно, что сделал бы автор с текстом, если бы копия того или иного места не содержала разночтений с предшествующим ей подлинником.

Опасность механического документализма в применении метода «реставрации» можно продемонстрировать на ряде произведений Толстого.

Таков, например, случай с подготовкой текста «Крейцеровой сонаты».

Произведенное Н.К. Гудзием сопоставление последней авторизованной рукописи повести с копией, сделанной С.А. Толстой (наборной для издания 1891 г.), и самим изданием обнаружило большое количество изменений и пропусков текста. Изменения эти сделаны С.А. Толстой в ряде случаев сознательно и, конечно, без ведома Толстого, так как она работала над подготовкой издания самостоятельно и сама держала корректуры. Ей помогала Т.А. Кузминская. Не говоря о случайных описках, некоторые изменения были обусловлены стремлением С.А. Толстой избежать рискованных в цензурном отношении мест (провести повесть через цензуру стоило огромных хлопот) и неудобных в печати, по ее мнению, выражений. В эти годы С.А. Толстая критически относилась к резко обличительному содержанию произведений Толстого и тесно связанной с этим содержанием «резкости» стиля. Естественно, что в текст повести, предназначенной для ее издания, С.А. Толстая внесла много смягчающих поправок. Косвенным доказательством того, что в издании 1891 г. С.А. Толстой были сделаны совершенно сознательные изменения, служит то, что в двенадцатом издании сочинений Толстого, выпущенном ею в 1911 г., некоторые верные чтения были восстановлены по последней авторской рукописи, с которой в 1891 г. С.А. Толстая обращалась столь своевольно. Безусловно, необходимо уничтожить все поправки, которые сделала С.А. Толстая в тексте повести для издания 1891 г. В 27-м томе Полного собрания сочинений это достигается принципиально верным решением – в качестве основного текста избрана последняя авторизованная рукопись, а не копия, служившая оригиналом для набора, и не издание 1891 г., поскольку ни в составлении копии, ни в издании Толстой не принимал участия.

Возражение вызывает другое. В последнюю авторизованную рукопись Н.К. Гудзий вносит более ста исправлений по предшествующим рукописям-автографам.

Среди них немало исправлений очевидных и скрытых ошибок переписчиков. Так, «ярмарка» исправляется по автографу на

«ярманку»; «на два или на полчаса» – по автографу: «на два дни, на полчаса» и т.д.

Порой, однако, сам автограф заключает в себе описку, ту или иную погрешность, поправленную в копии, допустим, без ведома автора. На многочисленных стадиях работы эта поправка была санкционирована автором, дошла до приготовленного им к печати текста. Надо ли здесь возвращаться к автографу? Здесь вступал в свои права принцип, который гласит: если есть непосредственный переход из рукописи, где «верно», в рукопись, где «неверно», нельзя рассуждать, надо исправлять.

В последней авторизованной рукописи главы VI «Крейцеровой сонаты», например, было: «*Оттого эти джерси...*». Найдено, что в автографе третьей редакции – «*От этого эти джерси...*», а при копировании автографа С.А. Толстая «произвольно» изменила на «*Оттого эти...*». Допустим, что здесь был «произвол», но ведь он принят Толстым при работе над этой копией и всеми последующими. Более того, сочетание «от этого эти» стилистически крайне небрежно и, вероятнее всего, было бы поправлено Толстым, если бы не произошло замены при переписывании. Следует ли возвращать последний текст к раннему черновику? Думается, что не следует.

В главе VIII повести Позднышев рассуждает о неестественности, лживости отношений мужчины и женщины в светском обществе при вступлении в брак. «Ведь естественно что?» – спрашивает он, и отвечает: «Девка созрела, надо ее выдать. Кажется, как просто, когда девка не урод и есть мужчины, желающие жениться». Но такое «естественное» отношение возможно, по мнению героя повести, лишь в крестьянской среде – не случайно здесь и употреблено слово «девка». Пожалуй, добавляет Позднышев, так делали в старину все: «Вошла в возраст дева, родители устраивали брак». А теперь, в распущенной светской среде, совсем иное, «выдумали новое». В последней авторизованной рукописи (копия с поправками Толстого), по которой и печатается повесть, далее было: «А новое то, что девы сидят, а мужчины, как на базар, ходят и выбирают. А девы ждут и думают, но не смеют сказать: “Батюшка, меня! нет, меня. Не ее, а меня: у меня, смотри, какие плечи и другое”». Но вот, в первоначальном черновом автографе (рукопись № 4), отдаленном от последнего текста *десятью* авторизованными копиями, текстологом обнаружено, что Толстой написал не «А девы ждут и думают...», но «А девки ждут и думают». И текст возвращается к черновику, хотя написание «девы» было много раз санкционировано Толстым и хотя оно гораздо естественнее в данном контексте, насмешливо за-

остренном против нравов светской среды. Следует ли делать это? Думается, что не следует.

Или: в главе XIV, в первоначальном автографе, Толстой употребил выражение «на самую себя» («Научите ее, как она научена у нас, смотреть так на самую себя, и она всегда останется низшим существом»). Переписчик (С.А. Толстая), копируя, изменил это выражение, сделав сперва «самою», а затем «самое». Толстой не отверг этого изменения, когда исправлял копию. Следует ли возвращать текст к автографу, тем более, что автограф представляет собой очевидную ошибку? Думается, что не следует.

Очень спорными являются и некоторые из исправлений, которыми Н.К. Гудзий и В.А. Жданов аргументируют положения своей статьи и которые предлагают внести в текст «Войны и мира» и «Анны Карениной».

Правда, критическая проверка текста «Войны и мира» и «Анны Карениной» по всем рукописям не была осуществлена при подготовке соответствующих томов Юбилейного издания. Правомерность такой проверки не только не вызывает возражений, но в подлинно научном издании абсолютно необходима. Однако ее результаты, если она осуществится, еще будут нуждаться в тщательном и всестороннем научном обсуждении.

В ряде случаев, как и следовало ожидать, проверка по рукописям дает возможность исправить действительные ошибки и погрешности печатного текста. Таково, например, исправление, предлагаемое в «Войне и мире», в эпизоде посещения Николаем Ростовым лазарета. Очевидно, что здесь речь идет об опiske и механическом пропуске переписчика. Фразу: «...заглянул в соседние двери комнат с растворенными дверями» – следует, конечно, исправить на: «заглянул в соседние две комнаты с растворенными дверями», так же как и восстановить пропуск в этом эпизоде двух фраз (см.: Новый мир, 1953, № 3, с. 241).

Исправлением очевидной ошибки можно считать и предлагаемую замену по рукописи фразы: «крикнул он своим молодецким, старческим гусарским баритоном» – на «крикнул он своим молодецким старогусарским баритоном».

Однако совсем неубедительными представляются две другие предлагаемые поправки. Одна касается описания родов маленькой княгини.

В печатном тексте сказано, что княжна Марья «из своей комнаты услышала, что несут что-то тяжелое. Она взглянула – официанты несли для чего-то в спальню кожаный диван». «Как же княжна Марья могла через закрытую дверь *взглянуть* на то, что происходило вне ее комнаты? – спрашивают авторы статьи. –

Толстой, пишут они далее, и не виновен в этом обороте. Он написал: «Она высунулась...». С.А. Толстая, переписывая автограф, заменила этот глагол другим «выглянула», на что автор не обратил внимания, а следующий переписчик, копируя исправленную копию, написал ошибочно: «Она взглянула...», и так дошло до окончательного текста»¹².

Предлагаемая поправка, т.е. возвращение основного текста: «Она взглянула...» к автографическому «Она высунулась...», служит примером совершенно неоправданной «реставрации» текста, основанной в данном случае на очень шатком доводе, что С.А. Толстая произвольно изменила одно слово на другое. Между тем скорее можно предположить, что исправление было санкционировано Толстым. Переписывая, как это часто бывало в 60-е годы, в той же комнате, где работал и Толстой, С.А. Толстая могла предложить изменить не понравившееся ей слово (основания для того были, так как в описании, выдержанном в несколько приподнятом стиле, глагол «высунулась» создавал стилистический разнобой) и получила согласие Толстого. Возражение против возможности такого рода устных указаний ссылкой на то, что «копии, которые переписывались (это точно известно) в отсутствие Толстого, содержат точно такие же погрешности, как и те, которые переписывались при нем»¹³, конечно, ничуть не опровергает самой возможности устных распоряжений.

Известно, что во время создания «Войны и мира» С.А. Толстая была не только переписчицей, но и первой восторженной читательницей и даже помощницей Толстого. По словам Э.Е. Зайденшнур, Софья Андреевна в «Войне и мире» и «Анне Карениной» переодевала героинь Толстого. Толстой написал: появляются Наташа и Соня на первом балу «в кисейных платьях с розами у корсажа». Софья Андреевна переписала: «...в дымковых платьях на розовых чехлах с розами у корсажа». Толстой это видел и соглашался с туалетами Софьи Андреевны¹⁴.

¹² Гудзий Н.К., Жданов В.А. Вопросы текстологии // Новый мир. 1953. № 3. С. 240.

¹³ Там же.

¹⁴ Стенограмма Текстологического совещания, состоявшаяся в 1954 г. в Институте мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР.

Следует, правда, добавить, что Толстой все-таки не удовлетворился поправкой Софьи Андреевны. В окончательном тексте «Войны и мира» (т. II, ч. 1, гл. XII) читаем: «Они были в белых кисейных платьях с розовыми лентами» (10, 49). Впрочем, относительно туалетов своих героинь Толстой и позднее обращался за советами к Софье Андреевне. На одном из черновиков «Анны Карениной», где описывается поездка Анны с Граббе на выставку, на полях Толстой написал: «Просить Соню описать туалет» (20, 523).

Как ни бесспорно решается вопрос о различиях между последней авторизованной рукописью и наборной копией «Крейцеровой сонаты», сделанной С.А. Толстой для издания 1891 г., нельзя механически переносить это решение на все случаи различий между автографами и сделанными с них С.А. Толстой копиями и видеть во всех различиях произвольные искажения Софьи Андреевны.

Во всяком случае, исправлять текст, закрепленный множеством рукописей, корректур, несколькими авторизованными изданиями и не содержащий искажения, порчи, нет никаких оснований.

Возвращаясь к вопросу, как могла княжна Марья взглянуть на то, что происходило вне ее комнаты, заметим, что он не разрешается, если восстановить по автографу «высунулась» вместо «взглянула»: читатель по-прежнему ниоткуда не узнаёт, как княжна Марья «высунулась», не подходя к двери, и что она не только «высунулась», но и увидела. Очевидно, от художественного произведения и не приходится ждать протокольной записи, с указанием, что княжна Марья поднялась со стула, подошла к двери, открыла ее и тогда только взглянула.

Аналогичен приведенному и другой пример. Фразу «Тихон, ключа носом, слышал, как он (старый князь. – Л.О.) сердито шагнул...» – С.А. Толстая, пишут авторы статьи, также искажила: «изменила, видимо, показавшийся ей нелитературным оборот и внесла свой: вместо “ключа носом” она написала “сквозь сон”. Так и печатается»¹⁵. Между тем естественнее предположить, что поправка была сделана Толстым или во всяком случае им одобрена. Изменение это явно улучшило текст, уточнив его смысл и устранив стилистическую шероховатость. Поскольку здесь вполне правомерны и возможны оба текста, необходимо воздержаться от исправления, оставить в неприкосновенности последний авторизованный текст.

Таким образом, внесение исправлений по черновым рукописям недопустимо без тщательного анализа каждой поправки. Всякое исправление основного печатного текста по рукописям не только должно быть документально подтверждено, но и должна быть всесторонне и обстоятельно доказана его необходимость. Недостаточно обнаружить в документах факт изменения текста, чтобы без анализа отнести его к вольному или невольному «искажению» переписчика или наборщика. Каждое различие, замеченное при сопоставлении текстов, в частности и при условии непосредственного перехода из одной рукопи-

¹⁵ Гудзий Н.К., Жданов В.А. Вопросы текстологии. С. 240.

си в другую, не может механически устраняться по первоначальному тексту, но должно анализироваться, по крайней мере, с трех сторон: 1) своего происхождения, возможной принадлежности автору или авторизации; 2) значения и смысла в данном контексте; 3) соотносительности с идейно-художественной структурой всего произведения.

Только таким путем удастся устранить из текста, принятого за основной, действительные ошибки, избежав неоправданного включения в него вариантов черновых редакций.

Для того же чтобы избежать субъективизма и произвола в решении такого сложного и ответственного вопроса, как внесение по черновым рукописям исправлений в окончательный текст классического произведения, нужно обеспечить обсуждение каждого такого исправления в коллективе специалистов, а в академическом издании – кроме того – непременно регистрировать все исправления в текстологическом комментарии.

5

Особо следует остановиться на конъектурах, т.е. исправлениях, которые вносятся текстологами по контексту, без подтверждения другими источниками. Очевидно, что необходимо проявлять максимум осторожности при внесении этих основанных лишь на догадках изменений. Это обязательное условие не выдержано, например, М.А. Цявловским при подготовке текста «Юности» (Полн. собр. соч., т. 2). Как известно, источником основного текста «Юности» является первая публикация в журнале «Современник», 1857, № 1 (в дальнейшем Толстой не возвращался к работе над текстом повести).

В этот текст, естественно, не лишенный некоторых ошибок и опечаток, внесен ряд конъектур. Некоторые из них действительно исправляют ошибки: «вглядываясь» вместо «взглядываясь» (2, 112), «брюнет без усов» вместо «брюнет с усами» (в начале главы несколько раз упоминается этот «брюнет без усов»). Вместе с тем многие редакторские конъектуры лишены всякого основания и произвольно исправляют текст Толстого.

Так, в напечатанной в «Современнике» фразе: «В таких разговорах мы и не заметили, как подъезжали к Кунцеву, – не заметили и того, что небо заволокало и собирался дождик» – глагол «заволокало» заменяется на «заволокло» (2, 140). Между тем контекст фразы требует глагола несовершенного вида (если бы небо «заволокло») путешественники не могли этого не

заметить, а такая форма – «заволокать», соответствующая современному «заволакивать», существовала во времена Толстого и в литературном, и в разговорном языке (отмечена в Словаре В.И. Даля).

Такое же неоправданное изменение принято во 2-м томе на странице 176: оборот «увлаженные росой» заменяется на привычное для современного читателя «увлажненные росой», тогда как в языке того времени бытовали два глагола: «увлажать» – «увлажнять» и соответственно два причастия (см.: Словарь В.И. Даля). Совершенно неверным является редакторское исправление «приторно учтивы» на «притворно учтивы» (2, 210). Речь идет о том, что у мальчиков Иртеньевых установились с мачехой Авдотьей Васильевной холодные, внешне очень почтительные, но «ненастоящие», шуточные отношения: они расшаркивались перед нею, говорили по-французски, были «приторно учтивы», а по существу более чем равнодушно и даже неприязненно настроены. Никаких редакционных поправок этот контекст, безусловно, не требует.

Чрезмерное пристрастие к конъектурам опасно не только тем, что, являясь часто необоснованным, наносит ущерб тексту классического произведения, но и тем, что поддерживает легенду о будто бы небрежном отношении автора к языку. Что касается Толстого, то многочисленные фактические данные свидетельствуют о противоположном, о том, что он очень дорожил характерностью, индивидуальными особенностями своей языковой манеры. Известно, в какое негодование привели Толстого поправки, сделанные редакцией «Современника» (в большинстве случаев из-за цензурных требований) в тексте его первой печатной повести «Детство»; с какой ревливой придирчивостью и недоверием относился Толстой даже к «незначительным» стилистическим поправкам, предлагавшимся Н.Н. Страховым в тексте «Анны Карениной». Н.Н. Страхов вспоминал о совместной работе с Толстым по подготовке отдельного издания романа: «По поводу моих поправок, касавшихся *почти только языка*, я заметил еще особенность, которая хотя не была для меня неожиданностью, но выступала очень ярко. Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены. Из его объяснений я убедился, что он необыкновенно дорожит своим языком и что, несмотря на всю кажущуюся небрежность и неровность его слога, он обдумывает каждое свое слово, каждый оборот речи не хуже самого щепетильного стихотворца» (20, 643).

Специфической является проблема установления текста произведений, не завершенных писателем и не печатавшихся при его жизни. Если произведение было завершено и лишь не опубликовано по тем или иным причинам, но рукописи его сохранились, — оно печатается, как правило, по последней авторизованной рукописи, подобно тому, как произведение печатавшееся — по последнему авторизованному изданию.

Но как быть, если произведение не завершено и писатель не готовил его к печати? В литературном наследии Толстого очень много незаконченных произведений. Одни «Посмертные художественные произведения», опубликованные в 1911–1912 гг., составили три тома. Среди них такие шедевры Толстого, как повести «Хаджи-Мурат», «Отец Сергей», «Дьявол», пьеса «Живой труп», рассказ «После бала».

Естественно, что, подготавливая к печати эти произведения, текстолог должен особенно внимательно отнестись к рукописям. Ведь именно в рукописях отражена та «воля писателя», соблюдение которой является непреложным принципом текстологии.

В текстологической практике бывают, правда, случаи, когда авторские рукописи, отражающие именно последние этапы писательской работы и находившиеся в распоряжении редакторов первых посмертных публикаций, до нас не дошли, или последние авторские устные распоряжения, известные тогда, нам неизвестны. В этих случаях посмертное издание становится источником текста. К Толстому это не относится, так как с 1911–1912 гг., когда делалась первая посмертная публикация, количество рукописей, которыми располагают исследователи, лишь возросло, а никаких устных распоряжений относительно публикации не напечатанных при его жизни произведений Толстой не делал. Именно это обстоятельство и обязывало текстологов заново изучать рукописи — для установления подлинного текста незавершенных произведений Толстого.

Задача текстолога, устанавливающего для печати текст незавершенного произведения, состоит прежде всего в том, чтобы определить в рукописях последний этап писательской работы. Решение этой задачи представляет много сложностей. В творческой истории произведений, в частности и произведений Толстого, очень редки случаи, когда все произведение в целом перерабатывалось всякий раз от начала до конца и рукописи запечатлевали завершённые последовательные редакции. Обычно работа

над разными частями происходит неравномерно: одни главы подвергаются многократным переделкам и сохраняются в многочисленных рукописях, другие, будучи однажды написаны, потом лишь слегка исправляются и переносятся без нового переписывания из копии в копию, а то и не переносятся: произведение не предназначалось для печати, и не было надобности создавать сводную рукопись. Кроме того, разные части произведения, не законченного в целом, достигают разной степени законченности: одни почти завершены, другие остаются в черновых или даже конспективных набросках (писатель, оставив работу над произведением, не довел все части до одинаковой степени завершенности). Очевидно, в каждой из частей произведения будет своя последняя стадия работы. Возникает вопрос, имеет ли право текстолог объединять рукописи, отражающие разновременные стадии работы, в один сводный текст?

Обратимся к примерам произведений Толстого.

Один из простейших случаев представляет рассказ «После бала». Первый автограф Толстой озаглавил «Дочь и отец», с него была сделана копия, в которой писатель изменил заглавие рассказа и по всей копии правил текст; правка продолжалась и в следующей копии. Но затем, оставив в неприкосновенности первую часть рассказа, Толстой стал усиленно править конец — сцену экзекуции татарина. Вносились все новые и новые поправки, появлялась копия за копией, но не всего рассказа, а последней его части. Наконец, работа была оставлена, не будучи, по мнению писателя, доведенной до конца. Что же следует печатать, на основе каких рукописей составителю публикуемый текст? Очевидно, из двух разновременных рукописей, содержащих: 1) последнюю стадию работы над первой частью рассказа, 2) последнюю стадию работы над второй частью рассказа. Так и сделано в 34-м томе Полного собрания сочинений (подготовка текста Б.М. Эйхенбаума).

Гораздо сложнее обстоит дело, если таких разновременных стадий работы в разных частях произведения не две, а много (само произведение, большое по размерам, создавалось в течение нескольких лет и пр.) или если разная степень завершенности отдельных кусков текста создает разные редакции, затрудняет их объединение, вызывает противоречия в содержании, требует внесения многочисленных конъектур.

Примером первого рода является творческая история «Хаджи-Мурата», сравнительно небольшой повести, создававшейся, однако, с перерывами на протяжении восьми лет (1896–1904). Рукописный фонд повести огромен. Понадобилась очень боль-

шая работа текстолога (П.А. Сергеевко) для того, чтобы установить последовательность рукописей и, таким образом, выявить последние этапы писательской работы над разными главами. Решение задачи было облегчено тем, что «Хаджи-Мурат» – почти завершенное произведение. В 1901 г. по указаниям Толстого была составлена из кусков разных черновых редакций копия всей повести, по которой Толстой начал «подмалевку», как он называл работу над начерно законченным произведением. Эта «подмалевка» во многих главах привела к существенным изменениям: сокращениям, перестановке частей, внесению новых сцен и художественных деталей, огромной стилистической правке, устранению несогласованностей и пр. Работа протекала неравномерно. В первой половине повести Толстой поправлял многое: главы I–XIII правились пять раз, глава XV (о Николае I) – ей Толстой придавал особенно большое значение – восемь раз. Вторая же половина повести исправлялась лишь два раза (только глава XXIII – три раза). Очевидно, конец повести не нуждался, по мнению Толстого, в усиленной правке; а может быть, прекратив работу над произведением, он не успел довести свою правку до конца. Естественно, что ввиду разновременности работы в тексте в ряде случаев создалась неустраняемая несогласованность. Так, в первой части повести действуют четыре нукера Хаджи-Мурата, во второй – пять и т.п. Но все эти несогласованности не являются несогласованностями разных редакций. (Такого рода «противоречия» встречаются и в текстах законченных, печатавшихся авторами произведений.) Поэтому конструирование текста всей повести «Хаджи-Мурат» представляло сложность лишь в той мере, в какой было трудно установить в огромном материале хронологическую последовательность рукописей и отыскать последние стадии авторской работы над каждой из глав.

Гораздо сложнее обстоит дело с текстом, если произведение далеко не завершено, как это случилось, например, с драмами «И свет во тьме светит» и «Живой труп».

Большинство произведений Толстого создавалось так: после того, как была написана целиком черновая редакция, писатель возвращался к усиленной работе над началом, а затем правка постепенно распространялась на последующие части произведения. Сам Толстой писал об этом в 1874 г., во время работы над «Анной Карениной», Н.Н. Страхову: «Очень рад, что давно, когда писал вам, не начал печатать. Я не могу иначе нарисовать круга, как сведя его и потом поправляя неправильности при начале. И теперь я только что свожу круг и поправляю,

поправляю...» (62, 67). Так создавалась «Анна Каренина». Первые главы романа были напечатаны в журнале «Русский вестник» лишь в 1875 г., а окончено печатание – в 1877 г., хотя первая черновая редакция романа относится к 1873–1874 гг., и тогда же Толстой собирался было начать его печатание, о чем он и упоминает в письме к Страхову. Пример этот лишний раз свидетельствует, какое огромное значение имеет в истории создания произведений Толстого следующая за окончанием первой черновой редакции творческая работа писателя. Известно, что первая черновая законченная редакция романа «Война и мир», носившая заглавие «Все хорошо, что хорошо кончается», лишь очень отдаленно напоминает будущую эпопею. Первая законченная редакция «Воскресения» представляет собой небольшую повесть о нравственных исканиях князя Дмитрия Нехлюдова (текст ее занимает всего 72 печатные страницы) и не очерчивает даже контуров будущего огромного полотна социально-обличительного романа.

Творческая история драмы «Живой труп» сравнительно не сложна и поначалу напоминала историю создания многих произведений Толстого. Однако, обратившись после создания первой черновой редакции к усиленной правке начала пьесы, писатель вскоре оставил работу над ней. В течение мая – августа 1900 г. была создана черновая редакция всей драмы. 15 августа Толстой записал в дневнике: «Писал Труп – окончил. И втягиваюсь все дальше и дальше» (54, 33). Дальнейшую работу Толстой вел, как и при создании «Анны Карениной», «поправляя неправильности при начале». Чуть-чуть поправив I действие, он оставил работу над ним, собираясь написать его заново. Действие II правилось очень сильно, III – немного в начале, а потом было совсем зачеркнуто¹⁶. Не приступив к исправлению IV действия (2-я картина II действия по последнему распределению), Толстой вернулся опять к началу пьесы и написал взамен зачеркнутого в копии новое I действие, вторую его редакцию. Это была именно новая редакция, с новыми действующими лицами. Так, вместо подруги Лизы Протасовой, Марьи Васильевны Крюковой, действовавшей в первой редакции, здесь была введена Анна Павловна, мать Лизы. Изменение это крайне существенно:

¹⁶ В первой черновой редакции пьеса была разделена не на шесть, а на двенадцать действий, так что речь здесь идет, соответственно, о 1-й и 2-й картинах I действия и 1-й картине II действия последнего текста драмы (такое разделение на шесть действий, в каждом из которых по две картины, дается в последнем авторском конспекте драмы).

оно сразу завязало крепкий драматический узел, создало напряженный конфликт – Анна Павловна, в отличие от Марьи Васильевны, благосклонно относившейся к Феде и желавшей его возвращения в семью, ненавидит Федю, считает его негодяем и всячески стремится к тому, чтобы Лиза разошлась с ним и сблизилась с Виктором Карениным. Но и эта вторая редакция I действия не удовлетворила Толстого. Последовательно создаются третья, неполная четвертая и пятая, последняя, редакция этого действия. Во всех них действует не Марья Васильевна, а Анна Павловна.

Внеся не очень существенные изменения в текст II действия, Толстой написал заново III действие, с участием Анны Павловны, как уже известного лица, и новое IV действие.

Снова переписывается вся драма, и Толстой начинает исправлять ее с начала. В первом явлении I действия он вводит в качестве действующего лица няню и пишет разговор с нею Анны Павловны, вносит стилистические поправки, во II действии делает перестановки, изменяет названия цыганских песен и – в сентябре 1900 г. – навсегда оставляет работу над драмой.

Слухи о том, что Толстой пишет драму «Живой труп», и ее содержание стали известны в печати. К писателю пришел сын Е.П. Гимер, обстоятельства судебного дела которой легли в основу сюжета драмы, и попросил, чтобы Толстой не публиковал своей пьесы, так как дело, благополучно кончившееся для его матери и забытое, может опять всплыть. Тронутый этой просьбой, а также занятый другими, казавшимися ему более важными произведениями, Толстой решил оставить работу над «Живым трупом».

Итак, последний текст всей драмы в рукописях Толстого представлен пятой редакцией I действия, второй редакцией II, III и IV действий (I и II действия в окончательном делении). Последние восемь действий (III, IV, V и VI действия по окончательному делению) как были написаны в первой черновой редакции, так ни разу и не исправлялись Толстым и были при копировании механически присоединены к первым, переделанным действиям. Несомненно, что если бы Толстой дошел в своей переработке пьесы до последних действий, он многое бы изменил в них, как это случилось с первыми. Но этого не произошло. Отсюда ряд несогласованностей между первыми и последними действиями. Так, в одном из последних действий (V по окончательному делению) осталась Марья Васильевна Крюкова, хотя в первых действиях она была последовательно заменена другим персонажем – Анной Павловной. Есть и другие несоответствия, происшедшие именно

оттого, что первые действия перерабатывались, а последние сохранились в первой черновой редакции.

Как же печатать текст пьесы?

В III томе «Посмертных художественных произведений», выпущенном В.Г. Чертковым, драма печаталась по копии, составленной М.Л. Оболенской, но для того, чтобы устранить несоответствие, о котором говорилось выше, редакторы и в пятом действии Марью Васильевну заменили Анной Павловой. (Основанием такой замены послужило, вероятно, неверное прочтение восклицания Лизы: «Кто-то с ним, дама. *Маши!*» как «Кто-то с ним, дама. *Мама!*», а затем редакторы самовольно заменили стоящие в рукописи инициалы «М.В.» – Марья Васильевна на «А.П.» – Анна Павловна.) Между тем в первых действиях Толстой не механически заменял Марью Васильевну Анной Павловой. В лице Анны Павловны был создан новый образ, с иным отношением к окружающим персонажам, в ее уста были вложены совсем иные реплики. Вероятно, и в V действии Толстой исключил бы Марью Васильевну, но Анна Павловна, без сомнения, иначе бы вела себя, иное говорила.

Произвольно измененный редакторами первого посмертного издания текст пьесы «Живой труп» печатался вплоть до 1952 г., когда вышел в свет 34-й том Полного собрания сочинений, где впервые драма опубликована в соответствии с рукописями Толстого.

Но возникает еще один вопрос. М.Л. Оболенская, составляя копию всей пьесы, механически объединила последние редакции первых действий с первой редакцией последних (такой сводной копии среди сохранившихся рукописей может и не быть, как нет ее в совершенно аналогичном случае с драмой «И свет во тьме светит»). Но имеет ли право текстолог, руководящийся принципами научной текстологии, готовя текст такого незавершенного произведения к печати, объединять куски разных редакций? Не правильнее ли в качестве основного текста печатать полностью черновую редакцию, в которой нет никаких несоответствий и противоречий, а последующие стадии работы над первыми частями произведения отнести в варианты?

Думается, что такое решение вопроса было бы совершенно неверным, так как в варианты были бы отнесены наиболее совершенные, последние авторские тексты, а массовый читатель, получающий издания без вариантов, вовсе был бы лишен этих текстов. В 34-м томе В.С. Мишиным найдено верное решение вопроса: все действия драмы печатаются в их последней редакции,

устраняются редакторские поправки, сделанные в первопечатном тексте, а подробный текстологический комментарий объясняет историю текста, «противоречия» в нем и принципы его публикации¹⁷.

Как уже было сказано, пример, аналогичный «Живому трупу», представляет история текста пьесы «И свет во тьме светит». Написав начерно всю драму (V действие – в очень беглом конспекте), Толстой взялся за усиленную переработку I действия. Работая над I действием, он остальную часть драмы отдал для переписки А.П. Иванову. Копия А.П. Иванова осталась направленной. I же действие и во второй и в третьей редакциях не удовлетворило Толстого, и он пишет его почти целиком заново. Только в этой, четвертой редакции драма получает свое последнее заглавие – «И свет во тьме светит». В переписанную копию этой редакции I действия Толстой вносит потом лишь незначительные исправления. Действие II подвергалось авторским переделкам гораздо меньше, чем первое. Судя по сохранившимся вариантам начала, оно переделывалось не менее трех раз, но и над ним работа осталась незаконченной. Перерабатывая это действие в третий раз, Толстой написал его начало на отдельном листке, вклеенном в копию первой черновой редакции всей пьесы. Исправить же последовательно весь остальной текст II действия и согласовать его с началом он не успел. III и IV действия написаны только в одной редакции, V – только в конспекте, заключающем черновую редакцию всей пьесы. Текст всей пьесы составляется здесь, как и в случае с «Живым трупом», по нескольким рукописям, представляющим для каждого действия последний этап авторской работы.

Естественно, когда текст произведения состоит из разновременных черновиков, в нем находятся всякого рода несоответствия: одни и те же лица называются разными именами и пр. Встает вопрос о редакторских конъектурах. Общее правило – о максимуме осторожности при внесении конъектур – сохраняет силу, несомненно, и для текста незавершенных произведений. Однако обязанности и полномочия текстолога здесь все-таки шире, чем при подготовке текста произведений, печатавшихся при жизни писателя.

¹⁷ Объединение кусков разных редакций в единый текст, безусловно, недопустимо, если новая редакция представляет собой решительное изменение всего замысла произведения или если текст одной редакции представляет собой завершенный этап (иногда опубликованный) работы над данной частью, а редакции других частей – незавершенные или даже конспективные наброски.

Так, нет никакого сомнения в том, что нужно унифицировать имена, если точно известно, что разными именами называется один и тот же персонаж. Сохраняться должно то имя, которое утверждено за персонажем на последних этапах работы, а если речь идет об одном определенном этапе, одной рукописи – избирается то, которое наиболее употребительно. Так, в пьесе «Живой труп» мать Виктора Каренина называется в рукописях несколько раз Марьей Дмитриевной, в большинстве же случаев – Анной Дмитриевной. Оговорив основания унификации, текстолог заменяет Марью Дмитриевну на Анну Дмитриевну. В драме «И свет во тьме светит» имена и фамилии также унифицированы – согласно последней редакции I действия. Бывают, однако, случаи, когда такого выбора сделать нельзя. Так, в повести «Дьявол» муж героини в одной и той же рукописи называется однажды Печников, а другой раз – Пчельников. На каком имени остановился бы писатель в процессе дальнейшей работы, неизвестно, поэтому оба имеют право на существование и оставляются без изменений.

Конъектуры, вносимые в текст незаконченных произведений, касаются по необходимости не только имен и фамилий персонажей, но и самого текста. Условием их применения должна быть обоснованность, при обязательной оговорке в комментариях. Так, в I действии пьесы «И свет во тьме светит» вносится редакционное исправление в ремарку. Явление четырнадцатое кончается авторской ремаркой: «С т е п а... уходит», а в середине пятнадцатого явления в рукописи читаем: «Во время разговора сначала дамы, а потом С т е п а и, наконец, П е т р С е м е н о в и ч уходят». Слова «С т е п а и, наконец» из второй ремарки исключаются.

Выше говорилось о несоответствиях, получившихся в тексте II действия драмы «И свет во тьме светит» из-за того, что только начало этого действия было написано заново. Так, в начале действия говорится об Александре Ивановне Коховцевой, что она «поехала, чтобы привезти отца Герасима» (по ее мнению, священник мог бы вразумить Николая Ивановича Сарынцева). Однако следующий тут же текст содержит ее реплики. С отцом Герасимом приезжает потом не она, а княгиня Черемшанова. Слова и действия княгини Черемшановой приписываются Александре Ивановне и – наоборот. Толстой начал исправлять имена в репликах и ремарках, но не провел этих исправлений последовательно. Поэтому в авторский текст по необходимости вносятся изменения согласно последней редакции начала II действия.

Однако расширение конъектур крайне опасно. Так, публикуя впервые «И свет во тьме светит», В.Г. Чертков нашел «несоответствие» еще в одном месте II действия и внес неоправданную конъектуру. В сцене у рояля по первоначальной редакции Бориса не было. Это вполне соответствует смыслу предыдущей сцены, в которой изображается, что Борис находился с Николаем Ивановичем «на деревне», и последующей сцены, в которой Николай Иванович заявляет, что он «с деревни сейчас пришел с Борисом Александровичем». Тем не менее реплики Бориса в сцене у рояля, сначала вычеркнутые Толстым, были им восстановлены. Писатель этим как будто указывал на то, что Борис вернулся раньше Николая Ивановича. Последующая реплика Николая Ивановича «сейчас пришел с Борисом Александровичем» не была, однако, изменена. В.Г. Чертков нашел, что это ошибка, и слова «с Борисом Александровичем» выпустил. Между тем противоречия в тексте нет: если Борис и пришел в гостиную немного раньше Николая Ивановича, это нисколько не мешало последнему сказать, что он «сейчас пришел с Борисом Александровичем». В 31-м томе Полного собрания сочинений сделано верно: чертковская конъектура не принята, и реплика Николая Ивановича печатается по рукописи Толстого.

Множество необоснованных конъектур было внесено в текст незаконченных произведений Толстого при первой публикации их в 1911 г. Так, во II томе московского издания «Посмертных художественных произведений» в тексте повести «Отец Сергей» было сделано десять смысловых поправок. В главе III в оригинале Толстого: «в монастыре, близком к столице и много посещаемом». А дальше сказано, что первые семь лет монашества Сергей провел в монастыре, не близком к столице. На этом основании редакторы в первом случае опустили слова «близком к столице» (сохранив ставшее теперь бессмысленным: «много посещаемом»). Между тем, если опустить указанные слова, уничтожается весь смысл авторского текста, повествующего об упорных стараниях Сергея быть смиренным и послушным, несмотря на неблагоприятные условия. Или: в I главе повести о Касатском сказано, что он «отдал небольшое имение свое сестре», а в III главе в рукописи Толстого: «Имение свое он все отдал в монастырь». Во втором случае редакторы поставили также «сестре» и безусловно верно то, что Л.П. Гроссман, готовивший текст повести «Отец Сергей» для 31-го тома Полного собрания сочинений, в обоих названных случаях отверг редакторские конъектуры.

Приходится пожалеть только о том, что в некоторых других совершенно аналогичных случаях конъектуры вводятся в повесть. Так, в главе IV в составе веселой компании богатых людей, собравшихся кататься на тройках, упомянут сперва адвокат, а потом он же называется архитектором. Так как неизвестно, кем в конце концов оказался бы персонаж, конъектуру первопечатного издания («архитектор» заменен «адвокатом») не следовало принимать.

В повести, не подвергшейся окончательной обработке, возник ряд несоответствий в хронологии – счете лет, которые Сергей провел в монастыре, затворе и пр. Нет никаких оснований и в этих случаях вводить редакторские конъектуры.

Текстологическое правило о необходимости проверки последнего авторского текста по предшествующим источникам распространяется, несомненно, и на незавершенные произведения. Последняя стадия писательской работы запечатлена часто в копиях, представляющих копии с копий и т.д. А переписчики, нередко плохо разбиравшие почерк Толстого, вносили и не могли не вносить многочисленные ошибки. Автограф «Живого трупа», например, настолько сложен, что переписчик А.П. Иванов, дойдя до одного особенно трудного места, пометил в копии: «Ужаснулся и бросил» и действительно пропустил большой кусок текста. В «Отце Сергии», например, переписчик не разобрал слова «ризничий» и переписал: «казначей». Только проверка по автографам позволила устранить эту грубую ошибку. Однако критическая проверка текста незавершенных произведений по предшествующим источникам (автографам) не представляет принципиальных отличий в сравнении с критическим анализом текста произведений окончанных и печатавшихся при жизни писателя. Поэтому на этой проблеме можно специально не останавливаться.

* * *

90-томное Полное собрание сочинений заложило прочный фундамент исследованию и изданию наследства Л.Н. Толстого. По своей основательности это издание может занять почетное место в ряду лучших советских изданий писателей-классиков. Бесспорным его достоинством является обстоятельное комментирование, в частности, обширный текстологический комментарий.

Сжатые рамки настоящей статьи не позволили сколько-ни-

будь полно изложить опыт всей текстологической работы над этим изданием. Возможно, что не удалось также соблюсти меру в освещении недочетов издания. Однако некоторые из этих недочетов имеют принципиальное значение и поэтому нуждались в пристальном исследовании. Другие являются более или менее случайными ошибками и промахами. Но и они требовали к себе особого внимания. Только критически относясь ко всему сделанному в этом издании, удастся освободить от всяких, и больших и малых, ошибок последующие издания сочинений Толстого и построить их на подлинно научных принципах советской текстологии.

Эволюция мировоззрения автора и проблема выбора текста*

1

В классической литературе немало произведений, творческая история которых очень сложна. Нередко автор, издавая много лет спустя созданное им произведение или перерабатывая напечатанное ранее для нового издания (особенно часты случаи такого рода переработок при подготовке собраний сочинений), вносит в текст существенные изменения и поправки. Порой эти изменения бывают связаны не только с художественной зрелостью, но и с эволюцией мировоззрения автора.

Характер творческой работы автора над своими произведениями от издания к изданию обусловлен всегда его индивидуальными писательскими особенностями, своеобразием его идейно-художественного развития. Л.Н. Толстой, например, признавался, что никогда не перечитывает своих напечатанных вещей, хотя и говорил, что, если ему случайно попадет какая-нибудь печатная страница, ему всегда хочется ее заново переделать¹. Коренным переделкам не подверглось ни одно из печатных произведений Толстого, так как он действительно не обращался в позднейшие годы к созданному им в ранний период творчества. Г.И. Успенский же, например, напротив, самым решительным образом переделывал свои очерки и рассказы 60–70-х годов, когда готовил в 80-е годы собрания своих сочинений. В определенных сочетаниях, комбинациях и переработках своих очерков Успенский надеялся осуществить неотступно владевшее им желание дать обобщающие картины социальной жизни России. Кроме того, условия литературной деятельности Г.И. Успенского, связанной с постоянной спешкой, материальными затруднениями, с одной стороны, и с жестоким цензурным преследованием демократической литературы – с другой, привели писателя в 80-е годы к острой неудовлетворенности всем напечатанным

* Впервые: Вопросы текстологии: Сборник статей. М., 1957. С. 89–134.

¹ См.: Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М., 1922. Т. 1. С. 20.

ранее. Так возникли в собраниях сочинений Успенского его знаменитые циклы, при работе над которыми автор безжалостно переделывал свои очерки прежних лет.

Между этими двумя полярными отношениями (Толстого и Успенского) к своим старым произведениям можно встретить бесчисленное множество всякого рода разновидностей.

Помимо индивидуальных особенностей авторов, большую роль играет здесь различие в самом материале. Переработка публицистических произведений, какими в значительной мере были очерки Г. Успенского, чаще всего бывает существенной и обусловлена обычно переменной мировоззренческих позиций автора.

Кроме того, на судьбе ряда произведений, в частности и на судьбе художественной публицистики Г. Успенского, сказались не только возникавшие при переиздании новые цензурные затруднения, но и требования коммерсантов-издателей, которые не желали печатать в собраниях сочинений публицистику в полном виде и вынуждали автора сокращать ее.

Текстологическая работа в тех случаях, когда произведение подвергалось с течением времени существенной авторской переработке, представляет значительные трудности. Текстологическая практика вообще не признает механических решений, не основанных на историко-литературном и филологическом анализе. Тем более порочен всякий механицизм в решении интересующего нас вопроса.

В настоящей статье, в связи с поставленной в ней задачей, внимание будет обращено на проблему выбора текста в тех случаях, когда позднейшая переработка автором своих произведений была обусловлена не только ростом его художественного мастерства, но, прежде всего, эволюцией мировоззрения. В творческом акте авторской переработки обе эти стороны – идейная и художественная – взаимно связаны; поэтому довольно условным является их разделение. Однако в целях детализации проблемы законно выделить лишь один вопрос. В стороне будут оставлены и другие, не менее важные, но все же специальные текстологические вопросы: датировка произведений, подвергшихся с течением времени коренной авторской переделке, расположение их в общей композиции издания собрания сочинений и др.

Основным принципом современной текстологии является нерушимость творческой воли автора. «Воля» эта воплощается во всех стадиях написания и авторской переработки текста каждого произведения. Для исследователя творческой истории данного произведения все эти стадии одинаково значительны и важны. Но при решении вопроса о тексте, который публикуется в основ-

ном составе собрания сочинений писателя-классика, текстолог не имеет права с созерцательной беспристрастностью относиться к черновику и беловику, к рукописному и печатному тексту, не должен первоначальные редакции произведения ставить выше окончательной, а обязан отдать предпочтение последнему авторскому тексту. Предпочтение это основывается на том, что последний текст обычно отражает именно ту стадию работы, когда автор доводит свое произведение до высшего художественного совершенства, до наиболее яркого выявления заложенной в нем идеи, делает его таким, каким хочет оставить его читателям, будущим поколениям. Именно последний авторизованный текст, если только он не был искажен цензурным или другим посторонним вмешательством, в наибольшей степени воплощает окончательную и потому обычно наиболее зрелую ступень в творческом волеизъявлении автора.

Творческая история классических произведений являет бесчисленное множество примеров того, как от рукописи к рукописи, от издания к изданию авторы обогащали, идейно и художественно, свои творения. В качестве далеко не исчерпывающих примеров той категории случаев, когда это обогащение было обусловлено, главным образом, изменением мировоззренческих позиций автора, могут быть названы «Портрет» и «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя, «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского, «Васса Железнова» М. Горького.

Совершенно сознательно нами взяты произведения разных эпох, чтобы на их примере можно было показать общность методики решения текстологических вопросов.

Некоторые специфические проблемы встают перед текстологом при подготовке текстов публицистических произведений, существенно перерабатывавшихся авторами в новых изданиях. В настоящей статье будет рассмотрен лишь один из многих случаев этого рода – переработка А.И. Герценом «Писем из Avenue Marigny» для издания «Писем из Франции и Италии».

В истории русской литературы бывали и такие, правда, очень редкие, случаи, когда автор, обратившись к переработке произведения, портил его и в идейном и в художественном отношении. Случаев таких немного, но они есть и ставят перед текстологом особенно трудные задачи. Самая возможность такого движения вспять, а не вперед в практике писателей прошлого была вызвана сложностью исторических условий, в которых происходило их творческое развитие. Самодержавная действительность коверкала творчество выдающихся писателей не только бесконечными преследованиями, цензурным гнетом и принудительной автоцен-

зурой, но и тем, что вызывала духовные, идейные кризисы. Незрелость социальных сил создавала историческую ограниченность мировоззрения ряда больших художников-реалистов. Некоторые писатели заходили в тупик, мучились безвыходными противоречиями. Так было с Гоголем на склоне его жизни, с Писемским, Достоевским. Исключительно сложным оказалось творческое развитие Г. Успенского.

Не все писатели, резко эволюционировавшие в своем мировоззрении, обращались в позднейшие годы к переработке и публикации в новой редакции ранних произведений. Иные, как это было с Достоевским, начавшим в 60-е годы перерабатывать повесть «Двойник», не доводили своей переделки до конца. Иные хотели, но не напечатали переработанной редакции, как, например, Гоголь, которому не довелось увидеть напечатанной новую «Развязку Ревизора». Г. Успенский же напечатал переработанные редакции своих произведений, А.И. Куприн издал, находясь в эмиграции, новый текст «Поединка».

Порою, совершенствуя, шлифуя в позднейших изданиях художественную форму своего произведения, автор одновременно в известной мере обеднял его идейно. Такова печатная история «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина.

Очевидно, что если мы не соглашаемся с теми искажениями, которые происходят в тексте классических произведений от цензуры или автоцензуры, в такой же мере нельзя следовать «воле» писателя, который вследствие тяжелого духовного кризиса (иногда сопровождаемого душевной болезнью) портил свои произведения.

Наконец, самую большую сложность представляет текстологическая работа в тех случаях, когда авторская позднейшая переделка произведения свидетельствует о неустойчивости мировоззрения автора, носит противоречивый, сложный характер. Творчество Г.И. Успенского и А.Ф. Писемского представляет в этой группе необыкновенно интересный, спорный и еще далеко всесторонне не исследованный материал.

2

Если в переработке произведения ту или иную роль сыграла эволюция мировоззрения автора, результатом переработки непременно является *новая редакция* текста. Литературоведу такие произведения дают благодарный и в высшей степени наглядный материал для исследования творческого развития писателя, перед текстологом они ставят серьезные проблемы – о выборе текста, датировке произведения и др.

Позднейшая правка автором своих произведений, как правило, связана с их художественным совершенствованием, идейным обогащением. Классическим примером такого рода может служить творческая история двух повестей Н.В. Гоголя – «Портрета» и «Тараса Бульбы».

В литературе о Гоголе уже производилось сопоставление разных редакций этих повестей².

Необходимо только выделить и оттенить те моменты в изменениях текста, которые обусловлены идейной эволюцией автора.

Замысел «Портрета» тесно связан с тем, что глубоко волновало Гоголя в середине 30-х годов и нашло воплощение в ряде его статей об искусстве, включенных, как и «Портрет», в сборник «Арабески» (1835). Отношение искусства к жизни, назначение искусства – эти основные вопросы эстетики поставлены Гоголем в его взволнованном рассказе о судьбе художника Чарткова. Мысль о том, что произведение искусства должно соответствовать истине и замыслу художника, что художник обязан следовать действительности и законам искусства, иначе он изменит самой природе искусства и тогда ему грозит самоуничтожение, – выражена достаточно ясно и в первой, и в окончательной редакциях «Портрета».

Но в редакции 1841–1842 гг. Гоголь в значительной мере устранил из повествования фантастически-мистический элемент, усилил реалистический колорит, а эстетические вопросы перевел из религиозно-нравственного плана по преимуществу в план социальный.

Одно из важных изменений связано с тем, как объясняется нечеловеческая, страшная, губительная сила портрета старого ростовщика. В первоначальной редакции повести Гоголь отказывается признать этот портрет произведением искусства, потому что в нем сказалось какое-то «сверхъестественное волшебство, выглянувшее мимо законов природы». И далее развивается мысль об истребительном воздействии таинственных демонических сил, когда они вторгаются в жизнь художника. Их воздействие проявляется в разных формах (беспокойство и неестественная подозрительность у отца рассказчика, страсть к золоту у Чарткова), но последствия его всегда одинаково губительны. Для человека и для художника существует определенная черта, даль-

² См.: комментарий во II и III томах Полн. собр. соч. Н.В. Гоголя (академическое издание); комментарий во 2-м и 3-м томах Собр. соч. Н.В. Гоголя (М., 1949 и др.); книги: *Машинский С.* Историческая повесть Гоголя (М., 1940) и *Храпченко М.Б.* Творчество Гоголя (М., 1954).

ше которой не должно идти воображение, – рассуждает герой повести в первоначальной редакции, глядя на портрет ростовщика. В глазах, нарисованных на портрете, он видит «ужасную живость» – кусочек «ужасной действительности». Чересчур близкое подражание природе, заключает он, «так же приторно, как блюдо, имеющее чересчур сладкий вкус»³.

В позднейшей редакции здесь проводится другая мысль – непосредственное следствие перемен, происшедших в социально-философских и эстетических взглядах самого писателя. Он утверждает теперь, что страшно – не следование «ужасной действительности», а такое воспроизведение ее, которое сделано безучастно, бесчувственно и потому лишено «чего-то озаряющего». Гоголь развивает тезис о том, что «рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком»⁴. Художник должен быть верен природе, повторяет Гоголь мысль, высказанную в первой части ранней редакции «Портрета» и в написанной в ту же пору статье «Несколько слов о Пушкине» (1832). Но его представление о реализме в конце 30-х – начале 40-х годов значительно обогатилось. Мысль о том, что поэт может остаться поэтом и быть верным истине и тогда, когда он изображает яркие, необыкновенные явления, и тогда, когда он обращается к самым обыденным предметам, в последней редакции «Портрета» находит глубокое объяснение. «Простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свете, и не чувствуешь никакого низкого впечатления», у другого «кажется низкою, грязною, а между прочим он так же был верен природе». Происходит это потому, что в первом случае все изображение одухотворено, озарено особенным, заинтересованным, сознательным отношением автора, во втором же нет ничего, кроме механического следования природе.

Напряженные размышления убежденного и опытного художника-реалиста сменили в окончательной редакции «Портрета» недоумения и сомнения, имевшие место в первоначальном тексте повести. «Во всем умей находить внутреннюю мысль», – это главный, по убеждению Гоголя, завет художнику. Уход Чарткова от мысли, от труда, от жизни представлен во второй редакции «Портрета» как отказ от изображения и мужика, и комнаты «со всем сором и дрязгом». Повседневная действительность, в которой художник способен находить подлинную поэзию или которой он противопоставляет подлинную поэзию, свой идеал, – эсте-

³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 406.

⁴ Там же. С. 88.

тический принцип Гоголя в период создания второй редакции «Портрета».

Во второй редакции «Портрета» основное авторское задание сохраняется: рассказать о том, как искусство гибнет, подчинившись власти золота, отказавшись от правды и общественного служения. Но в редакции 1841–1842 гг. самая мысль эта углубляется, приобретает черты последовательной защиты реализма в искусстве, в противовес пустой «идеальности» и слепому копированию действительности, и, соответственно, становится более реалистическим образное, художественное воплощение идейного смысла повести.

Ранняя и позднейшая редакции «Портрета» не равнозначны: вторая совершеннее первой и в идейном, и в художественном отношении. Она, естественно, отменяет первоначальную редакцию, является основным текстом произведения. Но в академическом издании с бесспорной необходимостью перепечатывается из «Арабесок» первоначальная редакция «Портрета», имеющая большой историко-литературный интерес; в массовых же изданиях, где печатается один последний текст, в примечаниях непременно указывается на существование ранней редакции.

Аналогичную картину представляет и творческая история повести «Тарас Бульба», хотя переработка ее была более значительной. Идейное наполнение повести существенно изменилось в процессе переработки и связано оно прежде всего с изменением исторических и социальных взглядов Гоголя, с иным его представлением в конце 30-х – начале 40-х годов об исторической роли народа и национально-освободительном движении на Украине.

И все же нельзя не согласиться с В.Г. Белинским, который писал, что Гоголь не прибавил к новой редакции «Тараса Бульбы» ничего такого, что бы противоречило духу повести, и остался верным основной ее идее. От изменений повесть стала «вдвое обширнее и бесконечно прекраснее»⁵, во всей полноте развернулось в ней то, что лишь намечено было в первоначальном тексте.

Характер переработки «Тараса Бульбы» обуславливает и решение текстологических вопросов. В основном тексте, в составе цикла «Миргород» (вышел впервые в свет в 1835 г.), печатается редакция 1842 г., что отмечается в комментариях, а в академическом издании публикуется и первоначальная редакция.

Порою автор, создав новую редакцию и напечатав ее, не отменял ранее опубликованного текста. Так было с «Мистерией-буфф» В. Маяковского. В собрание своих сочинений поэт вклю-

⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 660–661.

чил, в основном составе, обе редакции «Мистерии». Так же печатается она и во всех современных изданиях собраний сочинений Маяковского.

Переработка Маяковским в 1921 г. своей пьесы 1918 г., воплотившей, по его собственным словам, «дорогу революции», была обусловлена прежде всего тем, что поэт считал злободневность основным стержнем «Мистерии-буфф» и решил новую постановку «Мистерии» сделать актуальной для новых дней в жизни Советской Республики.

Характер изменений «Мистерии-буфф» во второй редакции достаточно полно раскрыт в комментариях к пьесе⁶.

Вторая редакция «Мистерии-буфф» не отменяет первую, потому что редакция 1918 г. наполнена современным ей содержанием, редакция 1921 г. – современным ей, и, по замыслу автора, могло быть множество других редакций, а по существу – новых произведений. Во вступлении ко второй редакции Маяковский писал: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, не меняйте содержание, – делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным».

В переработке Маяковским «Мистерии-буфф» существенно не только то, что она была вызвана изменением политической обстановки за два с лишним года, прошедшие со времени окончания первой редакции, но и то, что на характере переработки явно отразился творческий рост поэта, для которого «имела очень большое значение его практика политической, агитационной работы, особенно работы в РОСТА»⁷.

Годы революционного исторического развития для всех больших художников становились периодом значительных, а порою и коренных перемен в их мировоззрении. Так это было не только с Маяковским, но и с М. Горьким. Неслучайно, обратившись в 1935 г. к переработке своей старой пьесы 1910 г. «Васса Железнова», М. Горький, по существу, не переделал ее, а написал почти всю заново. Однако история создания «Вассы Железновой» существенно разнится от истории создания «Мистерии-буфф». Характер и смысл отличий новой редакции «Вассы Железновой» от старой раскрыты Б. Бяликом в его книге «Драматургия М. Горького советской эпохи». «Второй вариант “Вассы Железновой” был создан не в дополнение к первому, а взамен его», – справедливо пишет Б. Бялик⁸. Первая и вторая редакции

⁶ См., например: *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 3.

⁷ Там же. С. 426.

⁸ *Бялик Б.* Драматургия М. Горького советской эпохи. М., 1952. С. 226.

пьесы относительно самостоятельны, но далеко не равноценны. Последняя редакция была создана именно потому, что Горький был крайне не удовлетворен первой.

И.Н. Берсеневу Горький телеграфировал 22 декабря 1935 г.: «Прошу приостановить репетиции, в январе дам совершенно новый текст с новыми фигурами. Не вижу никакого смысла ставить пьесу в ее данном виде», а затем писал В.И. Немировичу-Данченко: «Второй МХАТ собрался ставить весьма неудачную пьесу мою – “Васса Железнова”. Я попросил Берсенева не делать этого, обещая изменить пьесу, что мною исполнено»⁹.

Совершенно очевидно, что основным текстом пьесы «Васса Железнова» является ее вторая редакция¹⁰.

Таким образом, решение вопроса о публикации художественных произведений, обогащавшихся идейно и художественно от издания к изданию, в связи с творческим ростом автора, с эволюцией его мировоззрения, должно исходить из того, как сам автор разрешал этот вопрос в прижизненных изданиях сочинений, а также из анализа произведений в новом издании переработки.

Обе редакции могут избираться в качестве основных текстов только тогда, когда сам автор включал их в основной состав прижизненных собраний сочинений. В остальных случаях, как правило, в качестве основного печатается последний авторский текст, но в научном издании в разделе других редакций обязательно публикуется первоначальная редакция, поскольку она представляет историко-литературный интерес; в массовых изданиях существование другой, первоначальной редакции оговаривается в примечаниях.

* * *

Более сложным становится решение текстологических вопросов, если исправленная редакция не была напечатана при жизни автора, хотя и сохранилась в его архиве. Так случилось с «Русскими ночами» В.Ф. Одоевского.

История текста этого произведения привлекала внимание многих исследователей, вызвала немало споров. Горячая полемика началась в 1913 г., когда С.А. Цветков осуществил новое издание «Русских ночей», введя в текст изменения, которые сделал В.Ф. Одоевский в 60-е годы.

⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 30. С. 415.

¹⁰ Представляется спорным включение обеих редакций в основной состав последнего, 30-томного собрания сочинений М. Горького.

«Русские ночи» были задуманы Одоевским еще в 20-е годы, отдельные их части напечатаны в 30-е годы, а в полном виде появились они в 1844 г. в первой части «Сочинений князя В.Ф. Одоевского». В 60-е годы, на склоне жизни задумав переиздать книгу, ставшую к тому времени библиографической редкостью, Одоевский обратился к экземпляру издания 1844 г. и по нему стал исправлять текст. Большинство внесенных поправок носит стилистический характер, некоторые касаются существа, смысла. Однако писателю не удалось, очевидно, выправить текст в той мере, в какой он сначала собирался это сделать, и в сохранившемся черновике предисловия к новому (неосуществленному) изданию «Русских ночей» он писал: «Я полагал в них многое исправить, многое переделать, но вскоре убедился, что такое дело – невозможно. Семнадцать лет – есть почти половина деятельной жизни. В такой период времени многое передумалось, многое забылось, многое наплыло вновь – нет возможности попасть в тот лад, с которого начал; камертон изменился; и внутренняя жизнь и внешняя среда – другие; всякая переделка будет не живым органическим произведением, но механической приставкою».

Далее Одоевский обосновывает, почему невозможна для автора позднейшая переделка созданного некогда произведения: всякое человеческое слово, по мысли Одоевского, есть выражение духа эпохи и среды, «исторический факт», «не принадлежащий так называемому сочинителю» после того, как однажды это слово было сказано. Свое предисловие он заключает следующим образом: «Эта книга является в том самом виде, как она была издана в 1844 г.; я позволил себе исправить лишь некоторые, слишком явные промахи (не все!), пополнить вольные и невольные пропуски, ввести некоторые статьи, при первом издании забытые, некоторые новые, и наконец присоединить особо примечания, которые, сколько мне кажется, могут иметь некоторое историческое значение»¹¹.

Основываясь на этом предисловии, располагая экземпляром с правкой Одоевского, С.А. Цветков в новом издании «Русских ночей» ввел позднейшую правку автора в текст. И тотчас же по выходе издания в журнале «Голос минувшего» П.Н. Сакулин опубликовал рецензию, в которой решительно восстал против С.А. Цветкова, обвиняя его в том, что он дал «искаженный текст “Русских ночей”». «Какое бы значение ни придавали мы “Русским ночам” для современного читателя, – писал П.Н. Сакулин, –

¹¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи / Под ред. С.А. Цветкова. М., 1913. С. 5–7. Далее «Русские ночи» цитируются по этому изданию.

нельзя отрицать, что это произведение есть прежде всего памятник нашей литературы и общественности в период 30-х годов. Для нас “Русские ночи” дороги в том самом виде, в каком они появились в 1844 г., со всеми особенностями их языка и стиля. Без точного воспроизведения текста 1844 г. издание не может быть пригодно для научных целей. Во-вторых, редакционные изменения вовсе не так ничтожны, как это кажется г. Цветкову. Очевидно, ему совершенно неизвестно, что Одоевский 60-х годов существенным образом изменил свой взгляд на то идеалистическое мирозерцание, которое выразилось в “Русских ночах”, и, следовательно, всякая ретушировка через двадцать лет не может не повести к изменению первоначального рисунка. Так оно в действительности и есть. Когда Одоевский писал свой “Бал”, никакой войны у него и в мыслях не было; генезис его творческой мысли был совершенно другой. Точно так же и в прочих случаях, которые на поверхностный взгляд могут показаться незначительными. Вовсе не безразлично, что фразу: “Где же сила *молитвы*, двигающей горы” – автор переделывает так: “Где же сила *любви*, двигающей горы?”. Слово “молитва” прекрасно гармонирует с мистицизмом Одоевского в 30-х годах, а понятие “любовь” чуждо этого специфического оттенка. Или в эпилоге Фауст вдруг заговорил о папе и иезуитах, о том, чем, действительно, занята была мысль Одоевского в 60-х годах и что звучит полным диссонансом в устах Фауста 30-х годов»¹². Критикуя издание под редакцией С.А. Цветкова, П.Н. Сакулин выражал пожелание, чтобы новое издание «Русских ночей» было сделано по изданию 1844 г. и не заключало позднейших авторских изменений.

Снова о тексте «Русских ночей» заговорил Г.О. Винокур в своей книге «Критика поэтического текста». Г.О. Винокур согласился с П.Н. Сакулиным в том, что в 60-е годы Одоевский поддался влиянию распространенных тогда материалистических убеждений и его позднейшие «изменения действительно искажают основной смысл и своеобразие “Русских ночей”, и научная критика, основывающаяся на истории общественных и философских идей, вправе отвергнуть эту позднейшую авторскую редакцию»¹³. Анализ изменений, сделанных Одоевским в тексте «Русских ночей», привел Г.О. Винокура к выводу, что в большинстве своем они касались стиля, уточнения смысла, и потому Г.О. Винокур был против того, чтобы механически воспроизводить издание 1844 г. «Позднейшие поправки Одоевского, – писал

¹² Голос минувшего. 1913. № 6. С. 259.

¹³ Винокур Г.О. Критика поэтического текста. М., 1927. С. 48.

Г.О. Винокур, – должны быть изучены каждая в отдельности, и только конкретный анализ каждой даст ответ на вопрос – какие из них должны быть введены в основной текст, а какие нет. И если по отношению к тем из поправок, которые искажают идеологию “Русских ночей”, вполне применимы возражения Сакулина, то что можно возразить против чисто стилистических поправок, которых не так-то мало, а может быть и большинство?»¹⁴.

Г.О. Винокур выдвинул против аргументации П.Н. Сакулина справедливый довод: «Уверения Одоевского в черновом предисловии к несостоявшемуся новому изданию, что он отказался от переделок, ибо они оказались бы только “механическими приставками”, можно оценить лишь как литературный прием, в крайнем случае как признание, что ему не удалось осуществить *всех* предполагавшихся перемен»¹⁵.

Наконец, в 1954 г. Н.Ф. Бельчиков в своей статье «Советская текстология и ее задачи», помещенной в «Вестнике Академии наук СССР», № 9, заявил, что своими позднейшими поправками В.Ф. Одоевский исказил текст «Русских ночей» и принимать их во внимание, издавая текст этого произведения, не следует.

Кто же прав в этом споре? И какой текст следовало бы печатать, если бы встал вопрос о новом издании «Русских ночей»?

Решение этого вопроса сводится прежде всего к определению критерия, принципа, на основе которого должна осуществляться научная критика текста.

Из чего исходил П.Н. Сакулин, когда критиковал издание под редакцией С.А. Цветкова? Из того, что всякое произведение является памятником своей эпохи, а позднейшие наслоения в тексте, даже если они исходят от автора, есть искажения, которые необходимо устранять. По его мнению, даже если бы Одоевскому удалось осуществить новое издание «Русских ночей», в научном издании следовало бы предпочесть первоначальный текст 1844 г.

Основателен ли этот принцип, выдвинутый П.Н. Сакулиным? К каким последствиям привело бы распространение этого принципа на научные издания писателей-классиков?

Принцип этот не может стать основополагающим в научной критике текста при включении произведения в собрание сочинений (или во всякое другое издание, не преследующее узких историко-литературных, специальных целей), потому что рассматривает литературное произведение с одной стороны – его временного смысла и значения. Действительно, всякое литературное

¹⁴ Там же. С. 49.

¹⁵ Винокур Г.О. Критика поэтического текста. С. 48.

произведение – памятник своей эпохи; но классическое искусство каждой эпохи имеет непреходящий интерес, потому что не только отражает в своем содержании и стиле дух своего времени, а является также достоянием общенациональной культуры, как и культуры всего человечества. Именно поэтому последующие поколения должны прежде всего знать то содержание и ту форму, которые получило произведение искусства в своем окончательном, наисовершенном, с точки зрения автора, виде. Если действовать по Сакулину, то «Портрет» и «Тараса Бульбу» Гоголя следовало бы печатать в редакции 1835 г., ибо первоначальные редакции представляют Гоголя, создателя этих произведений, а в позднейших переработках виден Гоголь «искаженный», Гоголь начала 40-х годов. С нашей точки зрения, Гоголь, переработавший в 1842 г. свои повести, ничуть не менее «подлинный», чем раньше. Даже более «подлинный», потому что он стал более зрелым мыслителем и опытным художником.

Иное дело – переиздание литературных произведений, как памятников определенной эпохи, в специальных изданиях. В этом случае возможна, конечно, перепечатка и первых изданий, и рукописей, если они представляют научный интерес.

С точки зрения Г.О. Винокура, научная критика текста основывается на двух критериях – художественном и идейно-историческом. Позднейшие художественные изменения текста Винокур готов принять, а идейные – представляются ему, как и П.Н. Сакулину, искажением, порчей текста. «Писатель, искажающий из посторонних, не художественных побуждений свой собственный текст, – писал Г.О. Винокур, – с точки зрения художественной критики заслуживает принципиально такого же отношения, как и неискусный переписчик»¹⁶. Правда, далее Г.О. Винокур оговаривается, что при этом нужно только до конца быть уверенным, что речь идет о действительном искажении, а не изменении художественного замысла; однако, как наглядно свидетельствует позиция Г.О. Винокура относительно «Русских ночей», это заявление не распространилось на решение им практических вопросов текстологии.

С нашей точки зрения, критика текста должна исходить из принципа *нерушимости творческой воли автора*. Историко-литературный, художественный, филологический и всякий другой анализ служит лишь средством для правильного осуществления этого принципа, но отнюдь не для того, чтобы, ссылаясь на необходимость «правильно» воссоздать историю общественных и фи-

¹⁶ Винокур Г.О. Критика поэтического текста. С. 46.

лософских идей или исходя из субъективных оценок художественных достоинств той или иной редакции, отвергать позднейшие авторские изменения и переделки текста.

В истории классической литературы нет примеров, когда бы позднейшая авторская переработка носила механический характер. В той или иной мере, но она всегда является творческим актом. Если эта переработка влечет изменение идейного содержания произведения, текстолог, конечно, не имеет права умолчать о том, когда произошла переделка, чтобы не порождать в читателе превратных представлений об идейном развитии писателя. Но если правка от издания к изданию была только стилистической, текстолог, избирая в качестве основного последний авторизованный текст и помещая его под ранней датой (создания произведения), также допускает известное смещение хронологии, которое необходимо должно быть оговорено в примечаниях, чтобы не породить превратного представления о художественном развитии писателя. Отсюда, главным образом, и вытекает обязательность для научного издания раздела «Других редакций и вариантов». Отказываться же от позднейшей редакции как основного текста можно лишь в том случае, если в результате переработки текст был действительно искажен, испорчен, а не изменен автором.

Что же, в случае с «Русскими ночами» Одоевского произошла порча, искажение идейного смысла произведения? Сравнение текстов показывает, что ничего подобного не произошло.

Помимо стилистических перемен, уточняющих, улучшающих текст, В.Ф. Одоевский, готовя новое издание, ввел дополнительно немало подстрочных примечаний, в которых он указывает источники тех или иных мыслей, материалов своего произведения, раскрывает намеки, а иные места дополнительно комментирует. В одном из примечаний появилась полемика со славянофилами. Однако никаких сколько-нибудь существенных следов увлечения материалистическими теориями в новой правке Одоевского нет. Философия «Русских ночей», какими они стали в 60-е годы, не менее идеалистична, чем ранее. Правда, в некоторых местах Одоевский социально заострил текст. Так, в издании 1844 г. он возмущался терпимостью «к состоянию американских негров», в позднейшем тексте – «к возмутительному рабству негров и беспощадному самоуправству южных американских плантаторов американских негров».

В тексте эпилога, в рассуждении, касающемся «искусства обманывать и, что еще страннее, обманываться сознательно», была сделана вставка относительно пап и иезуитов, которую упоми-

нал в своей рецензии П.Н. Сакулин: «Древний грек или римлянин верил или не верил оракулу, Палладе, Зевсу, теперь мы знаем, что оракул лжет – а все-таки ему верим. Девять на десять так называемых римских католиков не верят ни в непогрешимость папы, ни в добросовестность иезуитов, и девять на десять готовы хоть на ножи за то и другое».

Был ослаблен религиозный колорит. Помимо замены «силы молитвы» на «силу любви», о которой писали П.Н. Сакулин и Г.О. Винокур, можно было бы, в этом смысле, отметить следующую замену:

...по обряду лютеровой церкви, должен был предстать пред алтарем Божиим.

...должен был явиться на так называемую в лютеранской церкви конфирмацию.

Особенно значительной переработке подвергся «Бал». Фантастическая картина пляски смерти после веселого бала в представлении Одоевского 60-х годов ассоциируется с тяжкими последствиями Севастопольской войны. Эпизод наполняется, взамен отвлеченно-мистического, конкретным содержанием. Одоевский изменяет эпиграф, пишет дополнительно несколько абзацев, перемещает ряд выражений в самом рассказе.

Все эти изменения хотя и говорят о том, что в них виден отчасти Одоевский 60-х годов, но отнюдь не свидетельствуют о порче текста.

Ввиду сказанного следует признать основательным решение, принятое С.А. Цветковым при издании «Русских ночей» в 1913 г. Отвергать позднейшую правку Одоевского, сделанную им для нового, хотя и неосуществленного издания, нет никаких оснований.

* * *

Особенно существенной становится проблема выбора основного текста, когда автор в связи с эволюцией мировоззрения перерабатывал публицистические или литературно-теоретические произведения. В публицистике гораздо более непосредственно, сравнительно с художественными произведениями, отражается злободневная современность, а необходимость прямо высказать свое отношение к ней заставляет автора открыто выражать свои взгляды и убеждения. Принцип нерушимости творческой воли автора действителен в отношении публицистических произведений так же, как и произведений художественных. Основным текстом и в публицистике служит, как правило, последний авторизо-

ванный текст. Но в тех случаях, когда от издания к изданию автор существенно перерабатывал публицистические произведения, необходимо особенно внимательно относиться к этой переработке, способам ее раскрытия в издании, а также к датировке произведений. Новая редакция в этих случаях воплощает новый шаг в идейном развитии писателя, она сменяет предшествующий этап, но несколько не умаляет всего его значения, как определенного, исторически обусловленного, этапа. То же относится и к литературно-теоретическим произведениям, отражающим всегда определенный этап в развитии эстетических взглядов автора.

Что, в самом деле, было бы, если бы мы, вслед за В.К. Третьяковским, попытались представить издание 1752 г. «Нового и краткого способа к сложению стихов российских» как простое переиздание опубликованного впервые в 1735 г. трактата?

Известно, что Третьяковскому принадлежит приоритет в теоретическом утверждении тонического (взамен старого силлабического) русского стихосложения. Но Третьяковский, открыв принцип тоники, не сумел практически разработать тоническую систему, соответственную законам русского языка. Это сделал М.В. Ломоносов. Третьяковский же упорно продолжал отрицать разницу между первым и вторым открытием, отстаивал свой приоритет и в 1752 г., решительно переработав свой трактат 1735 г., пытался выдать за изложение своих собственных старых взглядов «совершенно другое произведение, представляющее учебник ломоносовской системы стихосложения»¹⁷.

Очевидно, что исследователю истории и теории русского стиха никак нельзя смешивать эти две «редакции» трактата Третьяковского, а при издании его абсолютно необходима публикация обеих редакций с соответствующим разъяснением в комментариях.

Случай другого рода, не менее интересный, представляет переработка А.И. Герценом «Писем из Avenue Marigny» (1847) для издания в 1855 г. «Писем из Франции и Италии». «Письма из Франции и Италии» составились из трех циклов, написанных Герценом в период революции 1848 г. – накануне революции и после ее поражения: «Письма из Avenue Marigny», «Письма с Via del Corso» и «Опять в Париже». Включая эти циклы в книгу «Писем из Франции и Италии» (русские издания 1855 и 1858 гг.), Герцен существенно их переработал. Нас особенно интересует характер изменений, произведенных в первом цикле, поскольку создавался он накануне духовной драмы Герцена, а переделывался уже после нее.

¹⁷ История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. С. 228.

Смысл «духовного краха Герцена после поражения революции 1848 г.»¹⁸, гениально раскрытый В.И. Лениным в статье «Памяти Герцена», достаточно глубоко освещен советскими литературоведами в анализе творческого пути писателя, особенно таких его произведений, как цикл «Опять в Париже» и книга «С того берега», где духовная драма Герцена нашла особенно полное и яркое воплощение.

Сопоставление ранней и поздней редакции «Писем из Avenue Marigny» в печати не производилось – вероятно, оттого, что это сравнение дает менее выразительный материал для характеристики идейной эволюции Герцена, чем, положим, сопоставление идейного содержания ранней редакции «Писем из Avenue Marigny» с циклом «Опять в Париже» или книгой «С того берега». Однако для правильного решения текстологических вопросов, связанных с изданием «Писем из Франции и Италии», анализ переработки первого цикла, как и двух других, абсолютно необходим. Нас интересует первый, поскольку в характере переработки его, при внимательном рассмотрении, становится отчетливо видна эволюция мировоззрения автора.

Не случаен, конечно, тот факт, что в наибольшей степени было изменено Герценом последнее, четвертое письмо цикла «Писем из Avenue Marigny» – оно в самой незначительной мере являлось описанием событий, в нем автор последовательно высказывал свое отношение к увиденному им в Париже в 1847 г., свои социально-политические взгляды.

В предисловии к изданию 1855 г. «Писем из Франции и Италии» Герцен писал: «Письма эти не имеют прямого отношения к настоящим событиям. Они остались как были писаны (1847–1852); я только выбросил некоторые подробности, скучные теперь, но не коснулся ни до тона, ни до сущности»¹⁹.

Основные из сделанных Герценом исправлений, однако, в высшей степени характерны.

В 1847 г. Герцена, находившегося тогда в Париже, возмущали буржуазные порядки июльской монархии, но он довольно оптимистически смотрел на будущее Западной Европы, в особенности Франции. Тогда он писал в четвертом письме «Avenue Marigny»: «Ничего нет легче в мире, как указать больное место Франции, Англии, преимущественно Франции... Но прав ли будет тот, кто

¹⁸ Ленин В.И. Соч. Т. 18. С. 10.

¹⁹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 5. С. 7. В дальнейшем ссылки на «Письма из Франции и Италии» даются с указанием лишь тома и страницы по этому изданию.

Ссылки на «Письма из Avenue Marigny» даются по изданию: Герцен А.И. Полн. собр. соч. и писем / Под ред. М.К. Лемке. Т. V.

удушливый и вонючий воздух тесных переулков примет за атмосферу целой нации? Испорченный воздух вовсе не есть ее обычная среда; она доказывает это своим повсеместным негодованием, а негодовать попусту она не привыкла... Вы увидите много запутанного, много трудного, много отрицательного, но с тем вместе увидите, что безнадежного, отчаянного ничего нет и что Франция еще изворотится без радикальных средств землетрясения, небесного огня, потопа, мора, которыми так богата искаженная Франция вновь изобретенного Востока»²⁰ (т. V, изд. Лемке, с. 160).

Июньские дни 1848 г. раскрыли перед Герценом беспочвенность его оптимизма. В «Письмах из Франции и Италии» нет процитированного отрывка; зато появился другой текст, свидетельствующий о гораздо более трезвом взгляде автора: «Теперь журналы – бюллетени смиренных домов и галер. В самом деле, Франция ни в какое время не падала так глубоко в нравственном отношении, как теперь. Она больна. Это чувствуют все: Гизо и Прудон, префект полиции и Виктор Консидеран» (т. 5, с. 57).

Многие изменения, внесенные в четвертое письмо, говорят о том, что в оценку Парижа 1847 г. Герцен вложил элементы своего позднейшего скептицизма по поводу буржуазной Франции и ее влияния на другие страны. В 1847 г., например, было: «Франция хочет всего, но ее силы истощились от тяжких родов, – она не может оправиться. Ею выработанное принято другими на свежие плечи; этого не надобно забывать» (т. V, изд. Лемке, с. 162). Вместо подчеркнутого нами появилось: «она не в силах носить своих детей» (т. 5, с. 59). Аналогичное изменение было произведено и в другом отрывке. В итоге наполеоновских войн, победы июльской монархии буржуазия начертала страшные слова: «Ничего, ничего, ничего!», – пишет Герцен и далее добавляет:

Издание 1847 г.

«Но вы, однако, не вовсе доверяйтесь этому гien. Это – негодование, это ненависть любви, ревность. Результаты не исчезли: они взошли внутрь. Люди, проливавшие кровь и пот, страдавшие и измученные, приобрели право иеремиевского плача» (т. V, изд. Лемке, с. 163).

Издание 1855 г.

«Франция, заметив эту пустоту, ринулась в другую сторону, ударились в противоположную крайность – экономические вопросы убили все остальные» (т. 5, с. 60).

²⁰ Под «Востоком» подразумеваются славянофилы.

Наконец, Герцен исключает в издании 1855 г. из четвертого письма «Писем из Avenue Marigny» отрывок о будущем буржуазии. Это место письма Я. Эльсберг с полным основанием следующим образом поясняет в своей книге: «Герцен, даже констатируя решительную противоположность интересов и стремлений народа и буржуазии и чувствуя историческую обреченность последней, не видел и не знал исторических закономерностей, которые обуславливают конец ее господства... Экономика подменялась психологией»²¹. Вот это исключенное место: «Будущности для буржуазии, повторяю, нет. Она теперь уже чувствует в своей груди начало и тоску смертельной болезни, которая непременно сведет ее в могилу» (т. V, изд. Лемке, с. 166).

В новой редакции «Писем из Avenue Marigny» взамен этих строк, выразивших в герценовском контексте «буржуазные», по определению В.И. Ленина, «иллюзии в социализме»²², появился отрывок (т. 5, с. 63), который был исполнен скептицизма, но одновременно свидетельствовал, что «у Герцена скептицизм был формой перехода от иллюзий “надклассового” буржуазного демократизма к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата»²³. В доказательство своей мысли В.И. Ленин ссылался на «Письма к старому товарищу», написанные Герценом за год до смерти, в 1869 г. Вместе с тем из статьи Ленина очевидно, что все идейное развитие Герцена после 1848 г., при всех, порой, его отклонениях и колебаниях, можно расценивать как движение от буржуазной революционности к революционности социалистической. Об этом свидетельствует и цикл писем «Опять в Париже», и «С того берега», и книга «О развитии революционных идей в России», и деятельность Герцена в «Колоколе». Об этом свидетельствует и переработка цикла «Писем из Avenue Marigny». После 1848 г. Герцен все более начинает осознавать противоположность интересов буржуазии и пролетариата²⁴ как классовую борьбу. В новой редакции четвертого письма появились следующие замечательные строки: «Между тем со дна океана народной жизни поднимался тихо, но мощно тот же экономический вопрос, но *обратно* поставленный, та же замена революционного идеализма вопросом о хлебе, но со стороны немущего... Ведь и он может поверить, как некогда поверила бур-

²¹ Эльсберг Я. Герцен. Жизнь и творчество. М., 1956. С. 224–225.

²² Ленин В.И. Соч. Т. 18. С. 10.

²³ Там же. С. 11.

²⁴ Любопытно отметить, что определение «бедные классы» Герцен заменяет в новой редакции своих писем словом «пролетарии».

жуазия, что она “все”» (т. 5, с. 64). Будущая революция по-прежнему представляется Герцену только как разрушение, а не созидание, но он приходит к мысли о закономерности смены, правда, не исторических формаций, но неизбежности смены господства одного класса господством другого. Как в свое время буржуазия одержала победу над дворянством, так и теперь победить должен работник. Буржуазия представляется Герцену даже более несостоятельной, чем в свое время было дворянство.

Примеры чрезвычайно интересных замен текста в новой редакции «Писем из Avenue Marigny» по сравнению с редакцией 1847 г. можно было бы значительно умножить. Однако и приведенных, очевидно, достаточно для того, чтобы сделать вывод: в полной мере адекватное представление о взглядах Герцена в 1847 г. дает ранняя редакция «Писем из Avenue Marigny», написанная и впервые напечатанная в 1847 г. Позднейшая же редакция, порой, может быть, помимо осознанного желания автора (он не намерен был по существу править свой текст) намечает некоторый сдвиг в его идейной эволюции. Поэтому закономерно то, что мировоззрение Герцена накануне революции 1846 г. характеризуется советскими исследователями по преимуществу на основании ранней редакции «Писем из Avenue Marigny»²⁵. Позднейшая дает в известной мере ретроспективное представление об идейной позиции Герцена в 1847 г.

Герцен, издавая дважды, в 1855 и 1858 гг., «Письма из Франции и Италии», считал, конечно, что он этими изданиями отметил раннюю печатную редакцию «Писем из Avenue Marigny», как и черновую рукописную редакцию «Писем с Via del Corso» и «Опять в Париже». С этим фактом нельзя не считаться при выборе основного текста этого произведения – таковым текстом безусловно должен считаться текст последнего авторизованного издания – 1858 г. Однако творческая история «Писем из Франции и Италии» представляет тот интересный случай, когда позднейшая редакция по существу не отменяет первоначальной, поскольку каждая из них не только отражает *разные этапы* идейного развития автора, но и является историческим и общественным документом определенной эпохи. Именно поэтому совершенно необходимо печатать первоначальную редакцию полностью в разделе «Других редакций». Взятый нами пример чрезвычайно характерен для публицистики вообще, поскольку позднейшие редакции публицистических произведений отличаются от ранних

²⁵ Соответствующая глава в книге Я.Е. Эльсберга так и называется: «Письма из Avenue Marigny».

обычно не столько большим совершенством, как это нередко бывает в художественной литературе, сколько тем, что отражают, в той или иной мере, новую ступень в эволюции мировоззрения автора, новый этап в общественной борьбе современности.

3

Произведения, в которых авторская переработка влекла за собой идейно-художественную порчу текста, в истории классической литературы крайне немногочисленны, более того – единичны.

В данном случае речь, конечно, идет не о тех произведениях, которые авторы *вынуждены* были портить под давлением цензуры, предвидя требования цензуры, под воздействием редакторов или иным посторонним давлением. Произведений этого рода – огромное число, и колоссальной заслугой советских текстологов является то, что они дали нашему читателю очищенные от посторонних вмешательств тексты многих классических созданий. Но нас интересует сейчас другая проблема, случаи другого рода, когда авторы, без всякого непосредственного давления, принуждения, но в связи с духовными кризисами «исправляли», а по существу искажали, портили свои произведения.

Такова, в известной мере, печатная история «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина. Первое издание писем – это публикация их в 1791–1794 гг. в «Московском журнале» и альманахе «Аглая». Первое и второе отдельные издания, значительно исправленные автором, вышли в 1797–1801 и в 1803 гг. В двух последних прижизненных изданиях – 1814 и 1820 гг. – Карамзин внес немного стилистических поправок.

Количество стилистических поправок текста в первых отдельных изданиях колоссально – около двух тысяч! Автор выкидывал лишнее, умерял сентиментальную восторженность, производил огромную правку языка: варваризмы заменял русскими словами, устранял церковнославянизмы и пр.

Однако в некоторых переделках текста, сделанных Карамзиным при первом же переиздании «Писем» и сохраненных во всех последующих, явственно отразилось изменение идейных позиций автора. Ничего неожиданного в этой перемене не было: хотя взгляды Карамзина в существе своем остались по возвращении в Россию такими же, какими были, когда он отправлялся в Европу, однако гораздо больше, чем раньше, он стал бояться революции.

«По мере дальнейшего развертывания французской революции, – пишет Д.Д. Благой, – отношение к ней Карамзина и вооб-

ще политическая его настроенность начинают резко меняться. Если первый период революции, открывшийся событиями 1789 г., будил в его душе некую восторженно-неопределенную мечтательность о новом “золотом веке” для человечества, вторая ее фаза, начавшаяся в 1793 г., – казнь короля, диктатура якобинцев, террор, – поселила в нем непреодолимый страх»²⁶.

Письмо, посвященное французской революции, было напечатано Карамзиным впервые лишь в 1801 г. Хотя рукопись этого письма не сохранилась (Карамзин уничтожал свои рукописи), совершенно очевидно, что автор в определенном направлении изменил написанный ранее текст²⁷. О том, какова была тенденция изменений, можно судить по разночтениям печатного текста в одном из писем, где упоминается французская революция. Уже в первом отдельном издании Карамзин заменил «бунтовал тамошний народ» на «бунтовала тамошняя чернь», «заглушить уличный шум» на «заглушить шум пьяных бунтовщиков»²⁸.

По какому же тексту следует печатать в научном издании «Письма русского путешественника»?

С.Н. Валк писал, что «наверяд ли кто-либо будет утверждать обязательность выбора для издания именно реакционной версии “Писем”. По-видимому, мы здесь вынуждены будем прибегнуть к другим критериям»²⁹.

Нельзя согласиться с той порчей печатного текста, которую допустил Карамзин, напуганный размахом революционных событий во Франции. Однако *искажения отдельных мест текста не могут служить достаточным доводом для того, чтобы основным избирать первопечатный текст*. Два испорченных места и две тысячи стилистических улучшений – обстоятельства, конечно, несоизмеримые! Поэтому основным текстом «Писем русского путешественника» следует признать текст последнего авторизованного издания, а при печатании устранить из него отмеченную порчу текста, под строкой поместив, в целях соблюде-

²⁶ *Благой Д.Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1945. С. 388.

²⁷ Там же. С. 387.

²⁸ *Сиповский В.В.* Н.М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899. С. 165. Два другие существенные разночтения, также отмеченные В.В. Сиповским (замена «вольности, равенства и добрых нравов» на «вольности и добрых нравов» и «бич человечества, тиран кровожаждущий, ужас» на «бич человечества, ужас» – с. 186 и 188), могут быть отнесены за счет цензуры, которая при Павле I приняла еще более устрашающие размеры, чем даже в последние годы царствования Екатерины II.

²⁹ *Валк С.Н.* Советская археография. М.; Л., 1948. С. 89.

ния исторической истины, варианты последнего авторизованного издания.

В тех же случаях, когда порча коснулась всего произведения, а не отдельных мест, последняя авторизованная редакция может и должна быть отвергнута целиком, в качестве же основного избирается текст одного из предшествующих изданий. Правда, необходимо иметь в виду, что крайне отрицательную, прямо вредную роль для судьбы многих созданий классической литературы сыграло субъективное, произвольное толкование понятия «порча». В результате этого субъективизма широкое распространение получили легенды о том, что многие писатели сами, добровольно, без всякого постороннего воздействия портили свои произведения. Невольно вспомнишь городничего, уверявшего, что унтер-офицерская вдова «сама себя высекала»!

Так, например, по поводу поэмы И.Ф. Богдановича «Душенька» Б.В. Томашевский писал в 1923 г.: «Слишком упрощенным является хронологический критерий: что позже, то и лучше. А как быть с Богдановичем, который на старости лет портил свою “Душеньку”?»³⁰ В 1928 г. Б.В. Томашевский высказался по этому поводу следующим образом: «Иной раз поздние переделки автора находятся в таком противоречии с общим стилем произведения, что позднейшие редакторы отказываются их принимать и следуют в посмертных переизданиях не последней, а более ранней редакции. Так поступали, например, с поэмой Богдановича “Душенька”»³¹. На текстологическом совещании, проходившем в 1954 г., Б. Томашевский снова повторил утверждение, что Богданович портил на старости лет свою поэму³².

Между тем редактор первого посмертного издания «Душеньки» Платон Бекетов, на которого ссылался в 1928 г. Б.В. Томашевский, ни слова не говорил ни о том, что Богданович в переизданиях портил свою поэму, ни о том, что поздние поправки автора находятся в противоречии с общим стилем произведения. П. Бекетов о «Душеньке» писал только, что «при обоих последних изданиях сочинитель ее пересматривал и делал поправки. Их наиболее находится во втором издании; несмотря на то, многие и по сие время предпочитают первое издание двум последним»³³.

³⁰ Томашевский Б. Новое о Пушкине // Литературная мысль. 1923. I. С. 172.

³¹ Томашевский Б. Писатель и книга. Л., 1928. С. 127.

³² См. стенограмму текстологического совещания в Институте мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР.

³³ Предисловие издателя в кн.: Собрание сочинений и переводов И.Ф. Богдановича. М., 1809. Ч. 1. С. IV–V.

Действительно, в некотором отношении можно отдать предпочтение первому изданию «Душеньки» – а именно, в отношении историко-литературном, ибо первопечатный текст дает точное представление об авторе, каким он был в пору создания и первой публикации произведения. Но если историк литературы, изучая «Душеньку» как литературный памятник определенного времени, вправе сделать именно первопечатный текст предметом особенно пристального изучения, текстолог при выборе основного текста не может останавливаться на этом тексте, так как в двух других прижизненных изданиях поэмы (1794 и 1799) Богдановичем производилась лишь стилистическая, языковая *шлифовка* стиха. Подробное рассмотрение этого вопроса не входит в задачу настоящей статьи (никаких изменений идейного порядка в переизданиях «Душеньки» обнаружить не удастся). Но сопоставление вариантов второго и третьего изданий поэмы с первым изданием позволяет нам категорически утверждать, что лишь некоторые, очень немногие позднейшие варианты могут показаться стилистически худшими, чем соответствующие стихи в первом издании; подавляющее же большинство авторских исправлений говорит о стремлении Богдановича облегчить, упростить стих, приблизить его к разговорному языку, заменить довольно часто встречающиеся в первой редакции церковнославянские формы русскими вариантами и пр. Очевидно, что все эти поправки соответствуют общему стилю поэмы, а не противоречат ему³⁴.

Не менее легендарной, чем версия о том, что Богданович портил «Душеньку», является, в значительной мере, и широко бытовавшая долгое время теория, будто Г.И. Успенский, зараженный в последние годы жизни народническими взглядами и мучимый предвестиями начинавшейся душевной болезни, портил все свои очерки предшествующих лет. Этот очень интересный и сложный вопрос нуждается в специальном рассмотрении – ему будет посвящен следующий раздел настоящей статьи.

³⁴ Правда, в поэтическом наследии И.Ф. Богдановича есть несколько произведений, которые при переиздании были, по существу, испорчены автором. Это философские и политические стихотворения 1760-х годов, а также поэма «Сугубое блаженство». Богданович решительно их переработал в «благонамеренном» духе, включая в 1773 г. (год прекращения новиковского «Живописца» и начала пугачевского восстания) в сборник «Лиры, или собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого муз любителя». Однако эта переработка была вызвана не эволюцией мировоззрения поэта, а усилившимися цензурными притеснениями и опасением репрессий со стороны Екатерины II. (См. кандидатскую диссертацию: *Гинзбург С.С. Поэтическое творчество И.Ф. Богдановича. М., 1948*).

Оставляя пока в стороне Г. Успенского, обратимся к двум случаям (больше нам не удалось найти), когда позднейшая авторская правка, обусловленная эволюцией мировоззрения, вызвала действительную порчу произведения.

В творческой практике Гоголя мы сталкиваемся с таким случаем, когда становится невозможным следование «последней воле автора». Речь идет о развязке «Ревизора» (1846), созданной в период острого душевного кризиса и болезненного мистицизма Гоголя. Беспощадно обличительную, злую комедию, которая приводила именно этим в восторг и самого создателя, и читателей, и зрителей, Гоголь задумал свести в этой развязке к художочной, невыразительной притче. Написанную им «Развязку» Гоголь послал П.А. Плетневу для напечатания и М.С. Щепкину, чтобы тот поставил ее в свой бенефис. Но друзья Гоголя восстали против такой порчи автором своей комедии, а возмущенный Щепкин писал: «По выздоровлении, прочтя ваше окончание “Ревизора”, я бесился на самого себя, на свой близорукий взгляд, потому что до сих пор я изучал всех героев “Ревизора” как живых людей... Оставьте мне их, как они есть... Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти... Вы из целого мира собрали несколько человек в одно сборное место, в одну группу; с этими в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите их отнять у меня. Нет, я их вам не отдам! Не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов; а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог»³⁵.

Естественно, что советский текстолог солидарен с Щепкиным, вопреки волеизъявлению автора бессмертной комедии.

Подобным образом нельзя согласиться и с последней авторской волей А.И. Куприна, выраженной в парижском издании повести «Поединок» (т. 2 Полного собрания сочинений А.И. Куприна, изданного в Париже в 1921–1925 гг.). Правдивое и оттого критическое изображение военной среды, которую Куприн превосходно знал по личным наблюдениям, составляет сильную сторону этой повести, чрезвычайно высоко оцененной современниками и, в частности, М. Горьким. Этот текст закреплен многочисленными русскими изданиями «Поединка». Но в 1920-х годах, находясь в эмиграции в Париже, Куприн «переработал текст повести, освободив его от критического разоблачения царской казармы, т. е. лишив его самого главного, самого важного. Осталась повесть о Раисе Александровне Петерсон, об Александре

³⁵ Щепкин М.С. Записки, письма. Современники о М.С. Щепкине. М., 1952. С. 202.

Петровне Николаевой, об адюльтере. Критик “Русского инвалида”, “пишущий генерал” П.А. Гейсман, дававший в 1905 г. совет писать именно в таком духе, мог быть вполне доволен: его совет был исполнен»³⁶.

Само собою разумеется, что парижское издание «Поединка», представляющее интерес для исследователя жизни и деятельности Куприна в эмиграции, не принимается в расчет как источник текста, так как представляет собой явную порчу произведения.

4

В истории литературы есть и такие произведения, позднейшая переработка которых авторами носила двойственный, противоречивый характер, и нельзя с уверенностью сказать, говорит она об идейном росте писателя или, наоборот, свидетельствует о некотором его отходе от прогрессивных позиций. Обычно такого рода переработки были обусловлены не столько эволюцией мировоззрения автора, сколько неустойчивостью, противоречивостью его идейных взглядов. В результате этой неустойчивости становилось возможным не только воздействие на писателя прогрессивной критики, подкрепленное опытом исторического развития самой жизни, но и давление на него со стороны лагеря либерального и даже реакционного.

Произведения А.Ф. Писемского и Г.И. Успенского представляют в этом смысле большой и интересный материал.

А.Ф. Писемский вошел в литературу в начале 1850-х годов как представитель гоголевского направления, «натуральной школы». Но первая же его большая повесть «Тюфяк», напечатанная в 1850 г. в журнале «Москвитянин», вызвала в критике полемику, предвещавшую острую борьбу за Писемского между демократическим и либеральным лагерем. Борьба эта развернулась с особенной силой в середине 50-х годов.

В 1856 г. отдельным изданием вышли «Очерки из крестьянского быта», куда вошли три рассказа Писемского: «Питерщик» (напечатан впервые в «Москвитянине», 1852), «Леший» (впервые – в «Современнике», 1853) и «Плотничья артель» (впервые – в «Отечественных записках», 1855).

Критики либерального лагеря – П.В. Анненков, А.В. Дружинин и С.С. Дудышкин – настойчиво противопоставляли крестьянские очерки Писемского произведениям Тургенева, Григоровича

³⁶ Берков П.Н. Александр Иванович Куприн. М., 1956. С. 147–148.

и других писателей гоголевской школы, пытаясь доказать, что внимание Писемского будто бы не привлекают мрачные картины крепостной действительности, что его волнуют «вечные» человеческие страсти, живущие и в крестьянской среде, что он принадлежит к «школе чистого и независимого творчества», примиряющего читателя с жизнью. Против такого истолкования рассказов Писемского решительно выступил Чернышевский. В статье, посвященной «Очеркам из крестьянского быта», он едко высмеял критиков из лагеря «чистого искусства», доказал бессмысленность противопоставления Писемского Тургеневу и Григоровичу, ибо в очерках Писемского видна прежде всего правдивая картина крепостной деревни – картина «беззакония и разврата, преступлений и плутней»³⁷.

Как же отнесся сам Писемский к этим оценкам его произведений? Оказали ли они воздействие на него, когда он в 1861 г. правил свои очерки, включая их во II том собрания сочинений?

Известно, что Писемский отрицательно отозвался о статье Анненкова. Хотя комплименты, уснащавшие статьи критиков либерального лагеря, не могли не льстить его авторскому самолюбию, однако Писемский откровенно признался, что Анненков не понял того, что хотел сказать автор своим «Питерщиком», не дал себе труда вдуматься в то, о чем автор рассказывает.

Сопоставление текстов показывает, что, включая очерки в собрание сочинений, Писемский устранил именно то, что понравилось Анненкову. Основные из этих перемен отмечены в примечаниях к изданию сочинений А.Ф. Писемского в трех томах, выпущенных в 1956 г. Гослитиздатом. Так, в «Питерщике» Писемский исключил фразы, которые можно было истолковать как подтверждение слов Анненкова о «вечном» и «примиряющем» смысле рассказа.

Еще более интересные и многочисленные изменения произвел Писемский в рассказе «Леший».

Как и в «Питерщике», были устранены два места, которые особенно должны были понравиться Анненкову³⁸.

С другой стороны, Писемский, исправляя текст, откликнулся и на критику Чернышевского. «Рассказ, – писал Чернышевский относительно “Лешего”, – идет о проделках марковского управляющего, отъявленного негодяя, который разоряет мужиков и барина, за что и наказывается в конце рассказа»³⁹. Резко отрица-

³⁷ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 4. С. 568–569.

³⁸ См.: Писемский А.Ф. Соч.: В 3 т. М., 1956. Т. 2. С. 585 и 586.

³⁹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 565.

тельно отнесся Чернышевский к заключительной сцене рассказа, где высказывалось «преступное», по словам критика, сочувствие к негодяю-управляющему.

М.П. Еремин, комментируя новое издание сочинений Писемского, замечает справедливо, что, надо полагать, не без влияния отзыва Чернышевского «вся сцена была вычеркнута Писемским из текста издания Стелловского».

К сожалению, относительно другого изменения текста, сделанного также под влиянием отзыва Чернышевского, в комментариях не сказано ничего определенного, хотя замена эта очень интересна, а вызвана она была совершенно противоположными побуждениями.

Чернышевский в своей статье сочувственно цитировал правдивый, обличающий рассказ о «порядках», установленных кокинским исправником:

« – В суде у меня хорошо-с. На всякое дело, доложу вам, надобно знать сноровку... Я завел такую манеру: недели две, например, езжу по уезду, сам работаю, станowych понукаю, а тут и в город, да и в суд; дня в три, в четыре обревизую все. Хорошо, так и спасибо, а нет, так и распеканье: товарищам замечу, а приказную братью эту запру в суде, да и не выпускаю до тех пор, пока не приведут всего в порядок. И поняли, что оттягивать нечего: рано ли, поздно ли, сделать придется. Главное, объясню вам, чтобы сам начальник не зевал, а подчиненных заставить делать можно-с!»⁴⁰.

Писемскому не по душе пришлось похвала Чернышевского этому отрывку. Особенно не хотелось ему выставить в отрицательном свете своего положительного, «порядочного» исправника в начале 60-х годов, когда, отойдя от демократического лагеря, Писемский все бóльшие надежды возлагал на верных, «просвещенных» слуг монархического государства.

В результате, взамен обличающего признания исправника, в издании 1861 г. появилась следующая маловыразительная фраза:

« – В суде что-с? Все эти суды, я вам доложу, пустое дело; ежели по правде теперь сказать, так ведь только мы, маленькие чиновники, которые по улицам-то вот бегаем, да по проселкам ездим, – дело-то и делаем-с, а прочие только ведь и есть, что предписывают, поверьте, что так!»⁴¹.

Однако изменение это, явно снижающее идейное звучание диалога между рассказчиком и кокинским исправником, не может, конечно, служить достаточным доводом, чтобы брать в ка-

⁴⁰ Писемский А. Ф. Очерки из крестьянского быта. СПб., 1856. С. 61.

⁴¹ Писемский А. Ф. Соч. СПб., 1861. Т. 2. С. 169.

честве основного текст издания 1856 г. Бесспорным представляется решение, принятое в последнем издании сочинений Писемского: очерки из крестьянского быта печатаются по тексту 1861 г., а в примечаниях излагается история текста, приводятся отрывки из редакции 1856 г.

* * *

Несравненно более сложными являются текстологические проблемы, связанные с изданием сочинений Г. Успенского.

Все три авторизованные собрания сочинений Г.И. Успенского относятся к 80-м годам (последний, том 3 третьего издания был подготовлен Успенским в 1890 и вышел в 1891 г.). Почти все произведения объединены здесь в циклы; некоторые из этих циклов составились уже при первой публикации очерков в журнале или газете («Из деревенского дневника», «Власть земли»), некоторые были первоначально задуманы автором как циклы, но не были осуществлены из-за цензурных и других препятствий и восстановлены им в отдельных изданиях или в собрании сочинений («Нравы Растеряевой улицы»), иные впервые составлены Успенским из очерков разных лет при подготовке собраний сочинений («Очерки переходного времени»). В циклизации очерков нашла своеобразное выражение попытка Успенского создать произведение большой формы, к которой он стремился начиная со второй половины 60-х годов. В 70–80-е годы Успенский уже не писал отдельных очерков, а только циклы.

Идейное развитие Успенского не было прямолинейно последовательным. Сам писатель не раз жаловался на то, что он искалечен и надломлен русской жизнью. Однако общая тенденция его развития обусловлена все большим осознанием противоречий современной ему действительности.

К тексту циклов, созданных писателем в 80-е годы, необходимо относиться с большим вниманием, — не только потому, что в этом тексте воплощена последняя творческая воля автора, но и потому, что в нем в наибольшей мере отразилась его идейная зрелость. Воздействие на Успенского народнической идеологии, имевшее место в 80-е годы, сочеталось в этот период со все большим отказом писателя от народнических иллюзий.

В Полном собрании сочинений Г.И. Успенского (академическое издание), явившемся колоссальным вкладом в дело собирания и изучения наследия писателя-демократа, некоторые редакторы допускали, по существу, произвол, когда разрушали ряд по-

зднейших циклов и помещали в основном тексте первоначальные, журнальные редакции, задавшись неуместной задачей «реконструировать» литературное наследие Успенского ранних лет его деятельности.

Протест против такого произвола в отношении текстов Успенского уже прозвучал в советской печати, в статье В.П. Друзина и В.И. Морозовой, помещенной в «Литературной газете» (11 декабря 1952 г.). Но краткие размеры газетной статьи лишили авторов возможности развернуть свою аргументацию.

Осуществляемое Гослитиздатом собрание сочинений Г. Успенского в 9 томах строится в принципиально иных, чем академическое издание, текстологических основаниях. В заметке «От редакции», предпосланной новому собранию сочинений, говорится, что в издании сохраняется композиция собрания сочинений, определенная самим Успенским, а тексты, как правило, даются по последнему прижизненному изданию. Однако аргументация текстологических решений дается в этом издании очень кратко, а с некоторыми из них нельзя согласиться, так что разговор о текстах произведений Г. Успенского, по нашему мнению, не потерял своей актуальности.

Сам Успенский в предисловии ко второму изданию своих сочинений (1889) достаточно определенно заявил, почему он не мог удовлетворить законному желанию читателей издать все написанное им в хронологическом порядке. Кроме того, композиция издания в соответствии с циклизацией прижизненных собраний сочинений отнюдь не предполагает грубых нарушений хронологии творчества Успенского. Принцип циклов не искусственно был вымыслен Успенским, а естественно родился уже при первых публикациях и тем более при составлении собрания сочинений. «Все, что выходило из-под пера Успенского за определенный отрезок времени, всегда имело тематическое и идейное родство. Оно-то, между прочим, и толкало автора на объединение его очерков и рассказов в группы, серии, циклы, на публикацию их под теми или иными объединяющими названиями», — пишет И.А. Кубасов, автор исследования о первом издании сочинений Г.И. Успенского, вышедшем в 1883–1884 гг.⁴² Циклизация произведений малого жанра — характерная тенденция всего русского литературного развития в 70–80-е годы.

При решении вопроса об основном тексте произведений Успенского необходимо учитывать и тот факт, что, подготавливая собрания сочинений, писатель совершенствовал художественно

⁴² Глеб Успенский. Материалы и исследования М.; Л., 1938. I. С. 435.

свои очерки (сокращал их, уничтожал многие диалектизмы, натуралистические зарисовки, шлифовал стиль). Во время работы над собранием сочинений Успенский был, как об этом справедливо говорится в комментариях одного из томов академического издания, «уже зрелый писатель демократического направления (...) владеющий своеобразной художественной манерой»⁴³.

Относительно второго и третьего собраний сочинений Успенского, вышедших в 1888–1889 гг., довольно долго господствовало мнение, выдвинутое в свое время биографом и исследователем творчества Успенского – В. Чешихиным-Ветринским. «В условиях спешной работы, при крайнем переутомлении и тяжком нервном расстройстве, предвестнике грозной душевной болезни, Успенский, можно сказать, кромсал свои произведения первых и последних лет своей литературной деятельности. При этом он слабых вещей не исправил, а порою вытравил, под влиянием случайных настроений, и то, что было бы возможно – на посторонний, современный взгляд, – сохранить»⁴⁴, – писал Чешихин-Ветринский.

Впоследствии И.И. Векслер, автор исследования о втором издании сочинений Г.И. Успенского, категорически отверг «тенденцию не только оспаривать целесообразность внесенных Г.И. в текст 2-го издания изменений, но и подвергать сомнению самую способность автора на этом этапе улучшать и совершенствовать текст»⁴⁵. И.И. Векслер показал, что в основном правка первого издания при подготовке второго имела следующие цели:

- 1) улучшить качественно текст с точки зрения художественных к нему требований;
- 2) заострить текст там, где это писателю казалось возможным;
- 3) смягчить текст там, где можно было ожидать цензурных затруднений.

Таким образом была восстановлена текстологическая авторитетность второго прижизненного издания сочинений Успенского и вышедших тотчас вслед за ним и почти не отличающихся от него первых двух томов третьего издания. Но том 3 третьего издания, вышедший в 1891 г., до сего времени отвергался как

⁴³ См.: *Успенский Г.И.* Полн. собр. соч. М., 1950. Т. 2. С. 596.

⁴⁴ *Чешихин-Ветринский В.* Глеб Иванович Успенский. М., 1929. С. 276. См. также: *Буш В.В.* Гл. Успенский. В мастерской художника слова. Саратов, 1925; *Он же.* К истории текста произведений Гл. Успенского // Учен. зап. Саратовского гос. ун-та. 1927. Т. 6. Вып. 3.

⁴⁵ *Векслер И.И.* Второе издание сочинений Г.И. Успенского // Глеб Успенский. Материалы и исследования. I. С. 476.

полноценный источник текста, хотя в нем впервые помещен имеющий такое большое значение в творчестве Успенского цикл, как «Очерки переходного времени». Известно, что этот цикл внимательно изучал В.И. Ленин и ссылался на него, характеризуя развитие капитализма в России. Текстологи же, считая, что том 3 не авторитетен (Успенский создавал его будто бы в условиях крайней спешки и надвигающейся душевной болезни), разрушали созданные в этом томе циклы, хотя и не смущались тем, что, размещая очерки в соответствующих томах, печатали многие из них по тексту именно 1891 г.

Между тем аргумент о спешке, вызванной материальными затруднениями, совершенно несостоятелен для опровержения авторитетности 3-го тома. Такова судьба всей литературной работы Успенского – он всегда спешил и всегда бедствовал. Что касается болезни, то в 1890 г., когда готовился том 3 и автор затем читал его корректуры, она давала о себе знать, но не больше, чем в 1888–1889 гг. Гораздо хуже стало Успенскому в 1891–1892 гг., и лишь к концу 1892 г. вовсе прекратилась его литературная деятельность. Неопровержимый материал дает для решения этого вопроса переписка Успенского за 1890 г., опубликованная в последнем томе академического издания собрания сочинений. В начале 1890 г. Успенский действительно тяжело переживал свое недомогание, мучился тем, что в январском номере «Русской мысли» появился «скверный», как ему казалось, новый его рассказ «Выдался денек». Но уже в феврале он пишет, что снова обрел рабочее настроение, болезнь прошла, а немного спустя началась усиленная подготовка тома 3, которой, правда, Успенский не мог отдаться целиком, потому что вынужден был для заработка писать новые очерки. В середине 1890 г. он много работал, был полон творческих планов, а в июне писал в одном из писем, что чувствует себя «несравненно лучше, чем последние два года»⁴⁶. В августе ему снова стало хуже и, часто превозмогая себя, читал он корректуры тома 3. Условия работы, безусловно, очень сложные, но сами по себе они еще ни о чем не говорят.

В доказательство неавторитетности тома 3 исследователи ссылаются обычно на то, что самим Успенским он был оценен крайне отрицательно.

Нужно, однако, учитывать, что раздражение Успенского было вызвано не тем, что он был недоволен характером, качеством переработки текстов для тома 3, а тем, что в этот том оказались включенными, как автору казалось, самые слабые произведения

⁴⁶ Успенский Г.И. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 14. С. 431.

первых и последних лет его литературной деятельности. Кроме того, Успенский боялся, что том 3 станет «надгробной плитой», последним вкладом его в литературу. Еще в июне 1890 г. он писал В.М. Соболевскому, обращаясь с просьбой о деньгах, которые позволили бы ему переменить место жительства, окунуться в новые впечатления и начать новую творческую работу: «Прожить спокойно, не тревожась о деньгах и завтрашнем дне, и притом в другом месте среди новых впечатлений, – это все будет для меня настоящим исцелением. Не оканчивать же мне сознательной жизни изданием книги. Это тогда будет надгробная плита, а я желаю жить, хотя бы потому, что живу и не умер»⁴⁷.

После выхода тома 3 Успенский, изнуренный все более частыми неудачами в творческой работе, сознает, что том 3 действительно стал «надгробной плитой», последним памятником, и оттого направляет по адресу этого издания столь горестные упреки и сетования.

Таким образом, вопрос о выборе основного текста произведений, включенных Успенским в том 3 его сочинений, изданный в 1891 г., может быть решен только на основании текстологического анализа, при помощи которого можно выявить характер идейно-художественной эволюции автора, сказавшейся на переработке этих произведений.

Для нас наибольший интерес представляет первый цикл тома 3 издания 1891 г. «Очерки переходного времени», так как переработка очерков при составлении этого цикла связана с существенными изменениями в мировоззрении автора.

В непосредственной связи с эволюцией мировоззрения автора находится самый замысел цикла под таким заглавием. Только изучив всесторонне русскую жизнь, изобразив в своих произведениях и проникновение «нового», капиталистического уклада жизни в мещанскую, городскую среду, и столкновение этого мира денег с мужицким строем жизни, и роль интеллигенции в этом процессе (именно в решении последнего вопроса Успенскому в наибольшей степени были свойственны народнические иллюзии), в течение почти тридцати лет неустанно размышляя о русской жизни и ее перспективах – только в результате всего этого Успенский смог прийти в конце своего творческого пути к осознанию «переходности» всего периода жизни России, истекшего после отмены крепостного права. «Если же эти омрачительные

⁴⁷ Успенский Г.И. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 418. См. также письма издателью А. С. Посникову, с. 423. В дальнейшем ссылки в тексте на академическое издание сочинений Г.И. Успенского даются с указанием лишь тома и страницы.

очерки я решил поместить в настоящем издании, – писал Успенский во вступительной заметке к “Очеркам переходного времени”, – то основанием этому была та несомненная особенность русской жизни, вследствие которой “переходное время” стало в последние тридцать лет как бы обычным “образом жизни” русского человека. Ощущалось оно до Севастопольской войны, до освобождения крестьян, до судебной, земской, городской реформ. Ощущалось и во время войны, и после войны, во время и после каждой реформы; ощущается и в настоящее время. Вот причина, послужившая основанием собрать те очерки, рассказы и заметки, которые касались неопределенных условий жизни и колебаний мысли русского человека, под влиянием новых течений, постепенно осложнявших русскую жизнь»⁴⁸.

В литературе об Успенском, в частности в комментариях к Полному собранию сочинений, можно встретить утверждение, что «Очерки переходного времени» представляют довольно произвольное смешение Успенским очерков разных лет.

Действительно, первые три очерка составились в результате переработки Успенским ряда очерков 60-х годов, а последующие возникли из очерков 80-х годов, не нашедших места в вышедших томах собраний сочинений Успенского, а также из неиспользованных и переработанных частей циклов. Но в цикле, который, по авторскому намерению, должен был отразить некоторые существенные черты всей «переходной» эпохи, неизбежно было объединение именно разновременных очерков, поскольку произведения Успенского создавались всегда по свежим следам, еще не остывшим впечатлениям. Можно спорить о том, какой текст очерков, первоначальный или переработанный для тома 3, богаче и совершеннее в идейном и художественном отношении, но о том, что во всем включенном в «Очерки переходного времени» видно идейно-тематическое единство, спора быть не может.

Неизбежно встает и следующий вопрос. Может быть, при переработке Успенский так искажил, испортил смысл и содержание своих очерков, что возникает необходимость отказаться от последнего авторского текста и предпочесть ему текст более ранних?

В отношении ряда очерков вопрос не ставился так даже редакторами Полного собрания сочинений Успенского, так как, разрушив цикл, они поместили очерки под датами ранних публикаций в последней редакции (изд. 1891 г.). Таковы третий, шестой и четвертый «Очерки переходного времени»: «Остановка в доро-

⁴⁸ Успенский Г.И. Соч. 1891. Т. 3. Столб. 1–2.

ге» (Полн. собр. соч., т. III), «Расцеловали!» (там же, т. VI), «Старый бурмистр» (там же, т. VII). Переработка Успенским этих очерков для собрания сочинений была довольно существенной, она связана с сокращением и изменением текста, но и то и другое вело к идейному усилению очерков.

Очерк «Заячья совесть» печатается в IX томе Полного собрания сочинений по журнальному тексту (Книжки Недели, 1885) лишь «ввиду устранения цикла “Очерки переходного времени”» (так сообщается в комментариях), ибо позднейшая правка очерка носила только стилистический характер.

В остающихся восьми очерках цикла в собрании сочинений дается в качестве основного ранний текст, причем обычно это аргументируется стремлением восстановить первоначальные циклы Успенского, а порою – эволюцией мировоззрения автора, под воздействием народнической критики будто бы портившего свои произведения.

Несостоятельность первого довода очевидна, хотя он и касается большинства очерков. Довод этот нельзя признать убедительным, так как на основной состав научного, в том числе и академического, издания собрания сочинений классика неправомерно возлагать функции, которые в собрании сочинений призван исполнять аппарат издания: раздел «Других редакций и вариантов» и комментарии.

Довод об эволюции мировоззрения не касается очерков 60-х годов, включенных в «Очерки переходного времени». Так, первый очерк «Отцы и дети» составил из объединения двух очерков 60-х годов – «Семенуха» и «Учителя»; но для тома 3 собрания сочинений Успенский лишь композиционно перестроил их (для связи двух очерков в составе одного произведения сделал некоторые вставки), произвел имеющие чисто художественное значение сокращения и большую стилистическую правку. Таким образом, вывод, что очерк «Отцы и дети» «больше отражает творчество Успенского в последний период его жизни» (т. I, с. 763), нельзя признать обоснованным, как нельзя согласиться и с публикацией последнего авторского текста в приложениях.

Второй очерк цикла «Очерки переходного времени», «Семейные несчастья», совсем не печатается в Полном собрании сочинений, а в основном тексте (т. II) дается первоначальный текст, который под названием «Несчастья семейства Уполовниковых» должен был войти в 1866 г. в цикл «Современная глушь». Задавшись целью восстановить первоначальный авторский замысел – цикл «Современная глушь», не дозволенный в свое время цензурой, – редакторы Полного собрания сочинений Ус-

пенского не считаются с позднейшими авторскими переработками текста, в частности и с очерком «Семейные несчастья», хотя переработка текста 1875 г. в 1890 г. лишь усилила художественную сторону рассказа, не коснувшись идейного его содержания.

Более существенной, идейной переработке подверглись при включении в «Очерки переходного времени» произведения 80-х годов, а не раннего периода деятельности Успенского. Вызвано это тем, что они затрагивают темы развития капитализма в России, отношения интеллигенции к народу, о роли интеллигенции в народной жизни. Вопросы эти напряженно волновали Успенского в течение 80-х годов, и решение их существенно изменялось в продолжение этого периода. Таков прежде всего седьмой очерк цикла «На Кавказе (Воспоминания 83 г.)». В 1883 г. Успенский печатал в «Отечественных записках» цикл очерков «Из путевых записок», созданный на основе кавказских впечатлений. Затем последние три очерка этого цикла были включены в собрание сочинений в составе цикла «Скучающая публика», а первые два в переработанном виде составили очерк «На Кавказе» в цикле «Очерки переходного времени». Очерк «На Кавказе» подвергся особенно острой народнической критике (еще в 1883 г. в журнале «Русское богатство» появилась крайне резкая статья Л.Е. Оболенского «До чего договорился Глеб Успенский?», в которой автор обрушился на Успенского с грубыми нападками за будто бы презрительное отношение к мужику). Г. Успенский, болезненно относившийся ко всякого рода нападкам, при подготовке тома 3 собрания сочинений снял рассказ о крестьянском старосте Семене Никитине⁴⁹. В изъятии этого отрывка сыграла роль не только критика Оболенского, но и неустойчивость взглядов самого Успенского. По мере того как все явственнее становилась для него неизбежность капиталистического развития в России, со все большим отчаянием и надеждой отдавался он мечте о какой-то особенной роли интеллигенции в этом страшном процессе разложения. Интеллигенция способна была, по мысли Успенского, поддержать стремления совести народной, сделать открытой проповедь «трудовой жизни». Его самого, независимо от выпада Оболенского, могла испугать высказанная в первоначальной редакции очерка мысль об органической чуждости интеллигента, воспитанного в буржуазном обществе, – народной среде, мужику. Во всяком случае очевидно, что в отмеченной части первого кавказского очерка переработка его вела к идейному обеднению, оскотлению трезвой мысли Успенского. Но как

⁴⁹ См. *Успенский Г.И.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 209–210.

же решить в этом случае вопрос с основным текстом очерка «На Кавказе»? Отмеченное место – единственный случай «ухудшения» текста. В остальном переработка в 1890 г. журнального текста 1883 г. вела к идейному и художественному усилению очерка. В частности, гораздо отчетливее показано в позднейшей редакции проникновение на Кавказ власти капитала. Недаром именно очерк «На Кавказе» Г.И. Успенского упоминает В.И. Ленин в книге «Развитие капитализма в России».

При такой противоречивого характера идейной переработке первоначальной редакции основным должен считаться последний текст. Отрывок же, исключенный Успенским не в процессе творческой переработки очерка, а под прямым давлением народной критики, может быть восстановлен в основном тексте с обязательной оговоркой под строкой или в комментариях.

Редакторы последнего собрания сочинений Г. Успенского, издаваемого Гослитиздатом, предлагают в подобных случаях более «последовательный» путь: в основном тексте помещать полностью, без изменений, последнюю редакцию, а отрывки первоначальной редакции давать в разделе «Приложения».

Такое решение представляется нам довольно механическим.

Последняя воля автора, исключившего отмеченный выше отрывок, может не приниматься нами в расчет, так как является не творческим его волеизъявлением, а следствием постороннего вмешательства в текст, хотя и осуществленного авторской рукой.

Что касается остальных «Очерков переходного времени», начиная с восьмого очерка «В Царьграде», то там выбор в качестве основного текста последней редакции представляется совершенно бесспорным. Изменения, которые были произведены в очерке «С дороги в сторону» (из цикла 1886 г. «Письма с дороги»), получившем название «В Царьграде», свелись к сокращению публицистических авторских рассуждений и ни одной мыслью не обеднили содержание очерка. Ошибкой Полного собрания сочинений Успенского приходится считать то, что этот очерк печатается в первоначальной, газетной, редакции, как, впрочем, и весь цикл «Письма с дороги», хотя цикл этот был переработан автором еще в 1888 г., при печатании в «Русской мысли», а затем при включении, без последнего письма (именно оно составило впоследствии очерк «В Царьграде», введенный в «Очерки переходного времени»), во второе и третье издания собрания сочинений.

Подобным образом, из-за того, что в Полном собрании сочинений Успенского редакторы поставили себе целью сохранить разрушенные автором при комплектовании собрания сочинений

циклы «“Мы” на словах, в мечтаниях и на деле» (т. X, кн. 2) и «Концов не соберешь» (т. XI), позднейший текст очерков «Непривычное положение», «Верный холоп» и «Как рукой сняло», включенных автором в «Очерки переходного времени», остался достоянием раздела вариантов. Очерки эти печатаются в первоначальных редакциях, хотя и в идейном, и в художественном отношении позднейший их текст отнюдь не уступает раннему. Правда, в очерке «Непривычное положение» в ряде мест чувствуется цензурное давление (вероятно, автоцензура), но это уже другой текстологический вопрос, в данном случае не могущий определять выбор основного текста.

Таким образом, анализ переработки, произведенной Успенским над очерками разных лет при включении их в позднейший цикл «Очерки переходного времени», приводит к выводу, что переработка эта была связана с идейным развитием автора, более глубоким пониманием социально-исторических процессов, происходивших в России, и не привела, за исключением одного случая (в очерке «На Кавказе»), к идейной порче текста, а потому нет никаких оснований разрушать этот цикл, предпочитать при выборе основного текста первоначальные редакции позднейшим.

Правда, при издании сочинений Г. Успенского, в частности и цикла «Очерки переходного времени», приходится, конечно, большое значение придавать аппарату издания. Первоначальные замыслы, первоначальные тексты непременно должны найти отражение в полных собраниях сочинений писателя, в разделе «Других редакций и вариантов», а в массовых изданиях должны быть обстоятельно охарактеризованы в комментариях, поскольку творчество Успенского является неотрывной частью его биографии, поскольку для верного суждения об идейной и художественной эволюции писателя особенную важность представляют именно первоначальные замыслы, первопечатные тексты.

* * *

Противоречивость и неустойчивость мировоззрения Г. Успенского в особенности сказались на переработке цикла «Из деревенского дневника».

Впервые очерки этого цикла были напечатаны в «Отечественных записках» за 1877–1879 гг. В 1880 г. вышло отдельное издание очерков, в двух сборниках, с подзаголовками: «В северной полосе» и «В степи». Здесь, кроме стилистической правки, автор внес небольшие смысловые изменения и дополнения. Решитель-

ной переработке подвергся цикл «Из деревенского дневника» при включении его в том 5 первого собрания сочинений (изд. 1884 г.). Помимо стилистической правки, в тексте собрания сочинений были сделаны большие сокращения (более трех печатных листов), а также значительные изменения в содержании. При переиздании цикла во втором и третьем изданиях собрания сочинений (1889) изменения были незначительны.

Относительно этого цикла В.П. Друзин и В.И. Морозова не вступили в полемику с редакцией Полного собрания сочинений, считая, что этот цикл нельзя печатать по прижизненному собранию сочинений, а следует обратиться в качестве основного к тексту отдельного издания 1880 г. Мотивом для такого решения служило то, что в 1884 г., одновременно с художественным, стилистическим улучшением произошла идейная порча текста, так как Г. Успенский правил свои деревенские очерки с оглядкой на народническую критику, а порой и прямо подчиняясь ее указаниям. Однако в 4-м томе последнего издания собрания сочинений Успенского (М., 1956; подготовка текста Н.И. Соколова, общая редакция В.П. Друзина) цикл «Из деревенского дневника» печатается все-таки по последнему прижизненному изданию, а наиболее значительные отрывки редакции 1880 г. помещаются в разделе «Приложения».

Чтобы согласиться с основательностью выбора в качестве основного текста того или иного издания, необходимо остановиться на всех авторских изменениях текста, имеющих существенный характер. В комментариях к циклу «Из деревенского дневника», помещенному в томе 5 академического издания, работа по сопоставлению текстов проделана, но, при всей ее тщательности, выполнена несколько тенденциозно. Подчеркивая настоятельно ту правку, которая вела к идейному обеднению текста, автор текстологического комментария А.С. Глинка-Волжский оставляет в тени изменения другого порядка, которые, как и первые, имели существенное значение, но не обедняли, не искажали первоначального текста, а придавали ему другое звучание.

В цикле девять очерков, или «отрывков». Наибольшим изменениям при включении в собрание сочинений подвергся первый очерк раздела «В северной полосе» и первый, четвертый и шестой очерки раздела «В степи».

Сопоставление разных изданий первого очерка свидетельствует о том, что правка для собрания сочинений носила не прямой, а противоречивый характер.

Относительно народнической интеллигенции в первоначальном тексте Успенский писал, что она надеется в народе «раство-

рять свои умственные и нравственные силы». В собрании сочинений – характерная поправка: «растворить *остатки* своих умственных и нравственных сил». Само хождение в народ характеризовалось раньше как «движение в деревню»; в тексте 1884 г. оно расценивается иронически как движение «господ» в объятия «мужиков». Находясь в новгородской деревне, Успенский увидел, что она уже знакома «с чисто коммерческим направлением нового пошиба – баринoм арендатором». В Собрании сочинений текст этот социально заострен и уточнен: «с баринoм совершенно нового, коммерческого, даже прямо кулацкого типа (арендатором)»⁵⁰. Более глубоким в 1884 г., сравнительно с 1880 г., стал взгляд Успенского на взаимозависимость экономической и нравственной сторон деревенской жизни в условиях все большего проникновения капиталистических отношений. «Словом, несколько измененные экономические и общественные условия в положении мужика, изменившие или, нет, *только-только начинающие изменять* его нравственный мир...» – было в первых двух изданиях. В Собрании сочинений 1884 г. исключено слово «несколько», а конец фразы читается следующим образом: «изменившие – или, по крайней мере, изменяющие его нравственный мир».

Ряд сокращений в первом очерке был сделан по соображениям чисто художественного порядка. Так, исключены пространная история, рассказанная слепинским мужиком, о старых временах, и авторское рассуждение о чертах барского быта, имевших положительное влияние на народ. Сокращения эти вызваны стремлением Успенского убрать все лишнее, сосредоточив внимание на новых временах, новых влияниях – капиталистических. Был исключен рассказ о «непонятом барине», так как, по словам автора, «интеллигентным людям, стремящимся к деревне (...) будет посвящено несколько особых очерков, где читатель найдет более подробный рассказ о барине едва очерченного теперь типа». Зато резко усилена характеристика нового типа господ, появившихся в пореформенной деревне⁵¹.

Вместе с тем в первом очерке не единичны сокращения и правки, которые были сделаны Успенским под давлением народнической критики. Речь здесь идет именно не о влиянии, а о давлении. Нельзя сказать, как говорится это в комментариях к тому 5 Полного собрания сочинений, что в 1884 г. Успенский был более заражен народническими взглядами, более разделял на-

⁵⁰ Позднейшее чтение этого текста принято и в академическом издании.

⁵¹ См.: Успенский Г.И. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 47 и 335–336.

роднические иллюзии, чем в конце 70-х годов. Но можно с уверенностью сказать, что писатель, болезненно воспринимавший народническую критику по своему адресу, делал некоторые уступки своим оппонентам.

Больше всего обрушились народнические критики на выводы, заключения, которыми сопровождает Успенский свои зарисовки жизни новгородской и самарской деревни. И Успенский смягчает или вовсе снимает свои выводы. Особенно тщательно зачеркивал он всякого рода обобщения о «народном сознании», «народном духе». Сохранив рассказ о том, что деревня не живет общественными интересами, что «мир» ничего не значит, Успенский снял авторское рассуждение об узости крестьянского мышления, о том, что все разговоры, мысли крестьян сосредоточены на деньгах, на своих, копеечных, мизерных интересах, которые иссушают народный ум (см.: т. 5, с. 40–41, 43). Устранил Г. Успенский из первого очерка, при включении его в собрание сочинений, замечание иронического свойства о «крайнем огорчении людей, идеализирующих прочность деревенской общины», а также снял общее заключение к первому очерку: «В общих чертах, положение крестьянина не особенно привлекательно. Беспрекословный исполнитель повелительных наклонений, исходящих из волости, он, не имея ни цели, ни причины, знает одно, что ему нужны деньги и деньги. «Крестьянство», т.е. земледельческий труд, денег этих не дает, – и необходимо добывать их на стороне. Случайность заработка, дающая одному больше, другому меньше, третьему совсем ничего, – разъединяет «мир», общину. Жаль, тысячу раз жаль расшатываемого требованием денег и денег русского крестьянства» (т. 5, с. 61).

Во втором очерке изменения, которые Успенский сделал, включая его в Собрание сочинений, сводятся исключительно к стиливым поправкам. Сокращено только одно авторское отступление (т. 5, с. 69), причем объяснить это можно естественным желанием автора сжать изложение, освободить текст от излишней публицистичности, сократить обращения к читателю, уместные в журнальном тексте и потерявшие интерес при включении очерков в собрание сочинений.

В третьем очерке, последнем, касающемся «северной полосы», также только одно изменение затрагивает существо текста. Успенским было снято авторское заключение по поводу рассказа о крестьянах Иване Абрамове и Иване Афанасьеве. Но в этом сокращении народническая критика не играла никакой роли. Напротив, основная мысль заключения сводилась к народническому тезису: крестьянину вредно, бесполезно искать возможностей

поправить дела, приобрести деньги «на стороне»; он сросся с деревней и потому, заключал Успенский, обращаясь к попечителям о народном благе, «поправляйте его на месте, у него дома, в его деревне, а не гоните его на сторону, где он теряется, поистине, как малый ребенок, если только он настоящий *серый* мужик, а не кулак, не современный деревенский “пройдоха”...» (т. 5, с. 124).

Очерки, объединенные заголовком «В степи», открываются в Собрании сочинений 1884 г. авторским заявлением (его не было в тексте «Отечественных записок» и отдельного издания 1880 г.) о связи очерков, посвященных самарской деревне, с новгородскими очерками.

Снято было в Собрании сочинений авторское рассуждение об ограниченном смысле очерков (см.: там же, с. 131). Успенский подчеркнул, что его соображения о самарской деревне – не случайные, «решительно не искусственно выдуманные, а родившиеся “сами собой” при малейшем внимании к современным деревенским порядкам». Слов этих не было в первоначальном тексте. Вместе с тем, противореча себе, Успенский в Собрании сочинений сопровождает свой вывод о «почти полном отсутствии нравственной связи между членами деревенской общины» ослабляющей его значение сноской: «Прошу читателя иметь в виду, что заметки эти относятся к *известному только* времени, именно 77–78 гг., и к известным только местностям – северной новгородской и степной самарской». В сноске этой явственно видно воздействие Н.К. Михайловского, который, положительно отзываясь о деревенских очерках Успенского, усиленно пытался убедить и автора, и читателей, что очерки относятся только к определенному месту, определенному времени и не дают оснований для общих выводов.

Не менее противоречивый характер имела и остальная правка первого очерка о степной полосе. С одной стороны, Успенский сокращает публицистические отступления, в том числе и народнического свойства: об учителях, вообще интеллигентных людях, которые могли бы воздействовать на жизнь деревни (см.: т. 5, с. 134–135); ничего нового не вносящее в текст рассуждение о том, что бедный член общины не может найти поручителя в 15–20 рублях, хотя в деревне существует крестьянский банк и есть общественные суммы, находящиеся в распоряжении сельского схода (см.: там же, с. 130).

Рассуждение об отсутствии «какого-нибудь света, который бы проникал со стороны в крестьянскую семью, дал бы возможность видеть кругом себя лучше и шире, дал бы возможность вздохнуть, видеть свою участь не только в трате своего пота и крови» – за-

меняется более конкретным: «дал бы возможность видеть хотя уголок той сложности новых условий жизни, в которой стало крестьянство после освобождения, дал бы вообще возможность вздохнуть, оглядеться, “сообразиться”» (там же, с. 135 и 347).

С другой стороны, большая часть текстовых замен и, главное, сокращений, сделана, очевидно, в угоду народнической критике. Успенский ослабил место о тягостном впечатлении, которое произвел на него разговор с первым крестьянином, встретившимся в самарской деревне, смягчил текст о полной отчужденности членов крестьянского общества (см.: там же, с. 136), совсем устранил заключение о том, что при современных порядках крестьянин не может жить и действовать не изолированно, что при разрозненности членов общины в нравственном отношении – «ничтожная связь существует между ними и в вопросах общественной выгоды, прямой пользы, расчета» (там же, с. 135–136). Вместо указания на «полное отсутствие в деревенских порядках “общественного внимания”» в тексте Собрания сочинений появилась смягченная фраза об «отсутствии в деревне *новых* элементов, расширяющих размеры “общественного внимания”» (т. 5, с. 137 и 348). Снято в тексте Собрания сочинений резкое место: «Общественные порядки могут меня разорить, но уж помочь мне стать на ноги – нет, не помогут» (там же, с. 138). После рассказа о том, как продаваемая помещиком земля лежит попусту, потому что крестьянское общество никак не может сговориться меж собой купить ее, далее в Собрании сочинений устранено авторское рассуждение: «И нет людей, которые бы приняли к сердцу весь этот ужас деревенских порядков, которые бы, перестав сочувствовать народу на словах, считали бы своею обязанностью жить среди него, отдавая ему свои знания и давая ему возможность видеть и понимать такие вещи, которые теперь уткнуты в самый темный угол *собственных* своих нужд, забот и горя...» (там же, с. 138).

Это сокращение, как и многие другие, связано с тем, что Успенский настойчиво сокращал авторские отступления публицистического свойства, чтобы приглушить антинародническую направленность своих очерков. Особенно беспощадным был он в отношении отступлений, написанных от первого лица. Так, во втором очерке о степной полосе было снято авторское рассуждение: «Давно уже я был убежден, что деревенская жизнь тяжка, даже невыносима иной раз, не столько от материальных несовершенств и недостатков, сколько от страданий психологических, от таких нравственных бед, которые и “выплакать-то” даже нет возможности» (т. 5, с. 154)⁵².

⁵² Все остальные изменения в этом очерке – стилистического свойства.

В третьем очерке, сокращая публицистические отступления, Успенский одновременно снял рассказ о дележе земли и леса «примерным» старостой Иваном Васильезым. Последнее было сделано под непосредственным воздействием нападок Златовратского. В этом же очерке содержится рассказ об убийстве крестьянами Федюшки-конокрада, который Успенский переработал при подготовке Собрания сочинений. Крестьяне, движимые звериным «хозяйственным» инстинктом, убивающие бездомного сироту, который украл лошадь, сравнивались с кошечкой, поймавшей мышшь. В 1884 г. Успенский снял это сравнение. В письме 1888 г. Успенский объяснил свои мотивы: «Когда я писал этот рассказ, я искренно ненавидел этих подлецов мужиков. Подлецов и злодеев я и теперь ненавижу, но с тех пор “кто виноват?” стало пониматься мною много сложнее. Таким образом, когда этот рассказ печатался в 5 томе, я пожалел мужиков и выбросил параллель с окровавленной мордой кошки, облизывающей и обтирающей лапками кровь с своей морды» (т. 14, с. 222). В конце третьего самарского очерка Успенский ставил множество вопросов о деревенской жизни, возникших у него в связи с убийством конокрада. И отвечал на них: «Очевидно, что тут есть, действительно, какая-то недоимка, только не в крестьянском кармане и не в кассе контрольной палаты, а в народном уме, развитии и сознании. Не будь именно этой второй недоимки, разве двести рублей общественных денег могли бы оказаться лишними в бедной деревне...» и т.д. до конца очерка (там же, с. 191–192). Взамен всего этого рассуждения в тексте Собрания сочинений появился один краткий вопрос: «Почему все это должно быть так, как есть, а не иначе?» И на него не давалось никакого ответа.

Четвертый самарский очерк был совсем исключен Успенским из цикла при подготовке собрания сочинений. Этот очерк представляет собой ответ критикам из народнического лагеря, «крайне интересный как по содержащемуся в нем признанию тщетности надежд на возможность остановить “маховое колесо”, увлекающее Россию на путь западноевропейской культуры, т.е. капитализма, так и по резкому отзыву о людях, не замечающих развития в России пролетариата» (там же, с. 372). Снято было это пространное полемическое выступление не потому, что перестало быть актуальным, а потому, что в Собрании сочинений Успенский настойчиво вычеркивал все, что было вызвано злобой дня или являлось прямой полемикой с народниками.

В пятом самарском очерке правка была довольно незначительной. Однако и здесь автор устранил рассказ о том, как кре-

стьяне поджигали дома друг друга и выгорело все село (см.: там же, с. 226), как в крестьянском общежитии все вопросы разрешаются «по-старинному», по-звериному (см.: там же, с. 242), о том, что в России нельзя жаловаться на земельную «тесноту» (см.: там же, с. 243). Было снято и полемическое рассуждение о враче, которому автор предложил в одном из предшествующих очерков довольствоваться курицей, «в изъявление крестьянской благодарности» и который публично «обругал» Успенского в своей газете (см.: там же, с. 244).

Наконец, в шестом самарском очерке, рассказывающем о «народном печальнике» Андрее Васильевиче Соловецком, в тексте собрания сочинений Успенским были сделаны интересные добавления, ярче раскрывающие судьбу этого человека (см.: там же, варианты к с. 249, 257). Вместе с тем в окончательном тексте (заключительные строки очерка) явственно звучит народническая нота – о благодати жертвы, принесенной Соловецким деревне, о необходимости ограждать эту деятельность «от посягательств на то, чтобы превратить ее в мученичество». В тексте «Отечественных записок» речь шла о бесплодности жертвы, в тексте отдельного издания – о некоторой пользе, но ничтожной «сравнительно с громадностью личной жертвы».

Таким образом, переработка Успенским цикла «Из деревенского дневника» при включении его в Собрание сочинений свидетельствует о том, что в процессе переработки создана была новая редакция, существенно отличающаяся от первоначальной. Самая переработка происходила в нескольких направлениях:

- 1) художественного, стилистического совершенствования текста; уточнения, прояснения ряда мыслей;
- 2) сокращения острых публицистических отступлений – в связи с усилением цензурного гнета в середине 80-х годов;
- 3) устранения из текста отрывков, полемически направленных против народников;
- 4) идейного искажения, обеднения очерков – в угоду народнической критике.

По нашему мнению, при такого рода авторской переработке текст последнего авторизованного издания не может быть избран в качестве основного. Как ни существенна для нас стилистическая правка автора в последних изданиях, несравненно важнее иметь в виду идейную порчу текста, происшедшую в них. По существу, здесь мы сталкиваемся с примером, аналогичным автоцензуре. Только источник искажений – насилие не со стороны жандармов в литературе, а тех «друзей народа», из которых одни искренно заблуждались, а другие лицемерными фразами о люб-

ви к народу, серому мужику прикрывали защиту корыстных классовых интересов.

Исходя из сказанного, нельзя не согласиться с решением редакторов тома 5 академического издания Полного собрания сочинений Г. Успенского, перепечатавших цикл «Из деревенского дневника» по тексту отдельного издания 1880 г., а не по тексту авторизованных изданий Собрания сочинений Успенского. Перепечатка же в четвертом томе последнего издания сочинений Успенского, выпускаемого Гослитиздатом, текста 1889 г. является, с нашей точки зрения, излишней «последовательностью», ненужной прямолинейностью в решении сложных текстологических вопросов.

* * *

Таким образом, анализ творческой истории произведений, перерабатывавшихся авторами от издания к изданию, в связи с эволюцией мировоззрения, ни в коей мере не колеблет незыблемости основного текстологического принципа – нерушимости творческой воли писателя-классика. Отступления от ориентации на последний авторский текст, как текст, в наибольшей степени воплощающий высшую ступень в творческом волеизъявлении, исчисляются единицами и могут расцениваться не более как исключения из правила. Отступления последнего рода, заставляющие текстолога как будто отказываться от принципа нерушимости творческой воли автора, по существу не являются таким отказом, потому что самая порча текста являлась не результатом творческого акта писателя, а следствием губительного воздействия на него разного рода привходящих обстоятельств.

Однако следует повторить, что крайне опасно субъективное произвольное расширение понятия «порча». Нужны бесспорные доказательства, объективно подтверждающие порчу, чтобы при выборе основного текста отказаться от последнего, одобренного автором издания.

Документальные источники атрибуции литературных произведений*

17

Атрибуция литературных произведений, как и всех произведений искусства, проходит в двух направлениях: 1) определение авторства, если произведение анонимно, 2) определение подлинности, если произведение подписано.

Пути и приемы установления авторства различны. Обычно именно комплексное их использование для каждого случая является залогом достоверной атрибуции. Однако это не исключает преимущественного обращения исследователя к тем или иным аргументам. Иногда это будут сохранившиеся в документальных источниках или содержащиеся в самом произведении фактические данные; иногда – анализ идейного содержания и филологическая критика текста. Выделение в качестве основного того или другого аргумента обычно подсказывается особенностями исторической судьбы произведения, в которой наряду с закономерными явлениями почти всегда присутствуют всякого рода случайности. По разным, нередко случайным причинам автографы одних произведений сохранились, а других – исчезли, иногда безвозвратно; иные письменные или печатные свидетельства современников дошли до нас, хотя они касаются порой незначительных произведений, а в отношении других, весьма значительных произведений прошлого, не удастся найти никаких сколько-нибудь достоверных данных.

Однако в самом процессе атрибутирования можно выделить моменты, которые не зависят ни от каких случайностей. Это – соотношение основных и дополнительных аргументов и вытекающее отсюда достоверное или предположительное отнесение литературного произведения данному автору.

Основным, решающим следует признать тот аргумент, который с очевидной достоверностью подтверждает или отрицает авторскую принадлежность. Причем совсем не обязательно, чтобы

* Впервые: Вопросы текстологии. М., 1960. Вып. 2. С. 9–51.

этот решающий аргумент представлял собою документальное свидетельство. В некоторых случаях таким решающим аргументом могут быть те или иные идейно-стилистические особенности, если они характеризуют именно и только данного автора, раскрывают специфические черты именно данного писателя.

Второстепенные, побочные доказательства бывают крайне необходимы для подкрепления выводов об авторстве, но строить положительные выводы о принадлежности произведения только на таких основаниях было бы неосмотрительно. Одни побочные доказательства дают в лучшем случае возможность отнести произведения к категории *dubia*.

Что касается выводов отрицательных, т.е. отведения авторства, то для них может быть достаточно одних побочных свидетельств. Поэтому, вероятно, и легче отвести авторство, чем установить его.

Задача настоящей статьи – охарактеризовать, систематизировать тот самый большой, широкий раздел атрибутирования, в котором решающим аргументом оказываются данные документальных источников.

Таковыми являются прежде всего творческие документы, т.е. рукописи разных видов (автографы, копии с авторской правкой, черновые наброски в дневниках и записных книжках и т.п.). К ним присоединяются документальные свидетельства, принадлежащие автору: автопризнания в дневниках, письмах, устных высказываниях, записанных современниками, в собственноручных пометках на книгах, в перечнях своих произведений.

Другую группу документальных источников атрибуции составляют официальные документы, сохранившиеся в цензурно-полицейских и редакционных архивах, а также разнообразные свидетельства посторонних лиц об авторстве данного писателя.

К документальным свидетельствам могут относиться и публикации в хрестоматиях, сборниках, периодических изданиях. Если в цикле или серии произведений, опубликованных анонимно, оказываются произведения, достоверно принадлежащие данному автору, ему же с большой долей вероятности можно приписать и другие произведения цикла или серии.

По методике их использования для атрибуции близки к документальным свидетельствам фактические данные об авторе, которые удастся найти в самом тексте анонимных произведений.

Достижения русской филологической науки в области документальной атрибуции литературных произведений XVIII, XIX и XX вв. велики и в значительной степени неоспоримы. Советские

исследователи опираются здесь на серьезную традицию, заложенную учеными и критиками прошлого.

Целой энциклопедией разысканий в области атрибуции являются такие, например, издания, как сборники «Звенья», томы «Литературного наследства», книга В. Богграда «Журнал “Современник”. 1847–1866. Указатель содержания», изданная в 1959 г.

В последние десятилетия в связи с подготовкой и осуществлением советских изданий полных собраний сочинений классиков решение проблем атрибуции становится делом планомерного исследования, а не случайных находок и открытий, хотя до сих пор с трудом преодолеваются пороки и ранее имевшие место, т.е. бездоказательные, легковесные атрибуции.

На основе уже накопленных в нашей науке практических достижений по атрибуции могут быть выведены и некоторые *общие посылки методики установления авторства документальным способом.*

В этом – основная целевая установка настоящей статьи.

Выделяя далее документальные данные из практически нерасторжимого комплекса атрибуционных свидетельств, мы допускаем известную условность, своего рода отвлечение. Сделано это с единственной целью – детально рассмотреть по возможности все виды документальных данных, определить значение каждого из них для атрибуции, выяснить степень их авторитетности.

2

Вопрос об атрибуции чаще всего возникает относительно многочисленных произведений, распространявшихся в списках, а также напечатанных без подписи автора или подписанных малоизвестными псевдонимами и криптонимами.

Полная подпись, а также подпись общеизвестным псевдонимом или криптонимом является обычно вполне достоверным свидетельством в пользу принадлежности произведения данному автору. Но и здесь можно указать на опасность приписать автору произведение его однофамильца или за подлинник принять более или менее искусную подделку.

В качестве комически нелепого примера этой категории случаев можно сослаться на то, как Л.Н. Толстому был приписан и даже включен в его собрание сочинений некролог некоего доктора В.И. Висневского, напечатанный в «С.-Петербургских ведомостях» в 1860 г. (№ 258). Некролог этот Л.Н. Толстой не только никогда не писал, но, по всей вероятности, никогда и не читал.

Библиографы, а вслед за ними и С.А. Толстая, были введены в заблуждение тем, что некролог подписан: «Л. Толстой». Кто этот Л. Толстой – неизвестно, но уже П.И. Бирюков в 1913 г. указал, что Л.Н. Толстой не имеет никакого отношения к некрологу, не знал никогда доктора В.И. Висневского. Автор некролога, судя по содержанию, был очевидцем похорон, а Л.Н. Толстой в то время, когда происходили похороны и в газете был напечатан некролог, находился за границей¹.

Приведенный случай элементарен. Действительно сложной становится атрибуция, когда произведение подписано псевдонимом, а к тому же таким, которым пользовался не один, а несколько авторов. Так, известно, что в «Отечественных записках» 60-х годов псевдонимом «Провинциал» пользовались М.Е. Салтыков-Щедрин и П.Л. Лавров². Под именем «Нового поэта» выступал в «Современнике» И.И. Панаев; но иногда, как свидетельствует А.Н. Пыпин, под псевдонимом скрывались Н.А. Некрасов и В.П. Гаевский.

Большой и сложной проблемой некрасоведения явилось выделение стихотворений (главным образом стихотворных пародий) Некрасова из фельетонов «Современника», подписанных псевдонимом «Новый поэт». Как указал недавно Б.Я. Бухштаб³, некрасовские стихи оказались включенными в собрание стихотворений «Нового поэта», т.е. И. И. Панаева, даже в издании 1855 г., когда были живы и Некрасов и Панаев, а также в посмертное издание стихотворений Панаева. Понадобилось тщательное изучение сохранившихся в архиве Некрасова автографов, прижизненных изданий стихотворений Некрасова, соединенное с биографическими и всякого рода историко-литературными разысканиями, прежде чем удалось доказать несомненную принадлежность Некрасову ряда стихотворений, входивших в фельетоны «Нового поэта» и затем помещенных в изданиях произведений И.И. Панаева.

Особенно любопытна находка К.И. Чуковского, установившего принадлежность Некрасову стихотворения «Пробил час!.. Не скажу, чтоб с охотой...». Некрасов не включал этого стихотворения в прижизненные издания своих сочинений. Но К.И. Чуковскому удалось обнаружить карандашный набросок одной строфы этого стихотворения среди черновых набросков

¹ См.: Полн. собр. соч. Л.Н. Толстого / Под ред. П. И. Бирюкова. М., 1913. Т. 3. С. 475.

² См.: Звенья. М.; Л. 1936. VI. С. 753.

³ См.: Бухштаб Б.Я. Некрасов в стихах «Нового поэта» // Некрасовский сборник. М.; Л. 1956. II.

к «Саше» – на утраченном ныне листке, принадлежавшем А.Ф. Кони⁴.

Порою общеизвестным псевдонимом какого-нибудь писателя пользуются не только единомышленники, но и литературные противники. Так, под псевдонимом «Мих. Змиев-Младенцев» чаще всего скрывался М.Е. Салтыков-Щедрин. На этом основании ему было приписано стихотворение «Песнь Московского дервиша», напечатанное в «Свистке». В.Е. Евгеньеву-Максимову удалось установить, что стихотворение это принадлежит В.П. Буренину⁵.

Таким образом, даже полная подпись не является иногда бесспорно решающим аргументом в пользу авторской принадлежности; подпись же псевдонимом или криптонимом всегда нуждается в дополнительных, подкрепляющих авторство свидетельствах.

3

В ряду документальных источников, которые могут свидетельствовать об авторской принадлежности, первостепенная роль принадлежит рукописи.

Рукопись, если она отражает результаты творческой работы, служит бесспорным свидетельством авторской принадлежности. Находка таких рукописей позволяет установить авторов произведений, считавшихся неизвестными, подтверждает авторство, приписывавшееся предположительно на основе других источников.

В русской филологической науке изучение рукописного наследия как источника атрибуции впервые было предпринято при посмертной публикации текстов Пушкина, в особенности широко – в первом научном издании сочинений Пушкина под редакцией П.В. Анненкова (1855).

Рукопись Анненков считал единственно бесспорным аргументом в пользу авторской принадлежности. Именно Анненкову принадлежит заслуга первого собирателя всего написанного самим Пушкиным как основного источника для определения наследия великого поэта.

В свое издание Анненков включил только те анонимные тексты, в отношении которых авторство Пушкина подтверждалось рукописями или свидетельствами самого поэта. Об участии Пушкина в «Литературной газете», например, Анненков писал: «Много от-

⁴ См.: Красная нива. 1928. № 1. С. 6.

⁵ См.: *Евгеньев-Максимов В.Е.* Последние годы «Современника». Л., 1939. С. 247.

дельных заметок, метких, исполненных остроумия, было помещено на листках газеты, но мы уже не можем указать их читателям. Они не были подписаны и не сохранились, к сожалению, в рукописях поэта, а заверения и свидетельства его друзей как предания словесные не придадут делу той юридической достоверности, которая необходима для определения литературной собственности»⁶.

Позднее сам Анненков отказался от исключительного следования принципу рукописного документализма. В статье «Общественные идеалы Пушкина», напечатанной в 1880 г. в «Вестнике Европы», он обосновал, несмотря на некоторые ошибки, принадлежность Пушкину ряда текстов, прибегая к различным способам аргументации. Труд нескольких поколений филологов и ученых-библиографов, запечатленный в последующих научных изданиях сочинений Пушкина, включая сюда советское академическое издание, был продолжением этого пути, начато Анненковым.

Сосредоточение после Великой Октябрьской социалистической революции рукописей всех выдающихся писателей-классиков в государственных хранилищах послужило основой многочисленных открытий в области атрибуции, во много раз превышающих число подобных открытий в дореволюционное время.

Можно было бы привести множество примеров того, как обнаруженные в архивах автографы, наборные рукописи, корректуры с правкой авторов позволили, при мастерском знании почерков, отличающем многих советских текстологов и архивистов, с безошибочной точностью определить авторскую принадлежность.

Так, благодаря автографу, сохранившемуся в саратовском архиве Н.Г. Чернышевского, удалось установить принадлежность ему рецензии «Стихотворения Кольцова», напечатанной в № 5 «Современника» за 1856 г.⁷

В свое время В. Гиппиус, исходя из тематического и стилистического анализа, указывал на принадлежность М.Е. Салтыкову-Щедрину фельетонов «Характеры», появившихся в 1860 г. в «Искре» (№ 25 и 28) за подписью «Стыдливый библиограф». Автограф этого произведения, найденный в архиве Щедрина, хотя и сохранившийся не полностью, документально подтвердил догадку В. Гиппиуса⁸.

⁶ Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855. С. 250–251.

⁷ См. статью А.П. Скафтымова в сб. «Звенья». М.; Л., 1934. III–IV.

⁸ См.: Литературное окружение М.Е. Салтыкова // Русский язык в школе. 1927. № 2; М.Е. Салтыков – сотрудник «Искры» // Учен. зап. Пермского ун-та. Пермь, 1929. Т. 1. Вып. 1.

Таким образом, поиски документальных свидетельств, говорящих об авторской принадлежности литературных произведений, не только рукописных, но и печатных, упираются прежде всего в изучение рукописей. Однако архивы писателей, в особенности тех, которые печатались в периодических изданиях, сохранились далеко не полностью. Тем большую ценность представляют такие, например, рукописи, как находящийся в Государственной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде автограф 137-го листа «Колокола», какими-то судьбами попавший в Россию. Благодаря этому автографу исследователи Герцена не только достоверно узнали, что передовая статья в этом листе, озаглавленная «Зарево», принадлежит Герцену, но и увидели, каким образом составлял Герцен в «Колоколе» отдел «Смесь», комбинируя вырезки из газет с собственными рассуждениями и замечаниями.

Атрибуция анонимных рукописных произведений начинается обычно в архиве. Опыт такой атрибуции заставляет учитывать, что в отличие от автографов – прежде всего от черновых автографов, которые в наибольшей степени сохраняют следы творческой работы и потому бесспорно раскрывают автора, – списки, даже если они содержат авторскую правку, не являются бесспорным свидетельством авторской принадлежности; в этих случаях нужны дополнительные аргументы, подтверждающие или, наоборот, отрицающие авторство.

Поучительна в этом смысле допущенная В.И. Срезневским ошибка с атрибуцией проекта журнала «Солдатский вестник» (или «Военный листок»), который предполагала издавать группа офицеров штаба Южной армии в 1854 г.

Имея в своем распоряжении копию проекта с поправками Л.Н. Толстого, В.И. Срезневский заключил, что проект писался не Толстым, во всяком случае не им одним, тем более что поправки Толстого касались существа дела, а не только стиля. И сам Толстой в письмах к Т.А. Ергольской не раз сообщал: «Мы составляем проект», «Мы работаем над проектом». Лишь обнаруженный в недавнее время В.Д. Поликарповым в Центральном государственном военно-историческом архиве черновой автограф проекта неопровержимо доказал, что проект, хотя и обдумывался и обсуждался группой офицеров, написан был одним Толстым.

Обнаружение автографов дает возможность разоблачить всякого рода печатные мистификации и рукописные подделки. Для истории русской литературы замечательна находка такого рода, связанная с широко известными «Письмами и записками

Омэр де Гелль». Обнаруженная Л.Р. Ланским в Остафьевском архиве Вяземских рукопись-автограф не только позволила документально доказать, что автором «Записок» был П.П. Вяземский, сын поэта, но и раскрыть последовательные стадии его работы⁹.

Использование вновь найденных рукописей для атрибуционных целей необходимо предполагает серьезное историко-литературное, архивное и палеографическое исследование. Даже черновой автограф, хранящий следы творчества, может оказаться не оригинальным произведением, а переводом иностранного источника. Беловой же автограф, не содержащий никаких помарок, должен быть обследован и с той точки зрения, не является ли он списком чужого произведения. Почерк в этом случае, как и в тех случаях, когда произведение могло быть написано под диктовку, перестает быть аргументом, решающим авторскую принадлежность, становясь аргументом дополнительным, а иногда и вовсе не являясь аргументом.

Для произведений неопубликованных рукописи, т.е. автографы и списки, служат нередко единственным материалом атрибуции. Выяснение истории рукописи, обследование места ее хранения, палеографическое изучение, наряду с анализом содержания и художественной структуры, поисками мемуарных и всякого рода других свидетельств – все это необходимые условия установления авторства. Списки при этом всегда нуждаются в исследовании со стороны их происхождения и авторитетности.

Особенно осторожным приходится быть и не спешить с атрибуцией, если в архиве писателя находится список какого-нибудь неизвестного произведения, выполненный другим, пусть даже очень близким лицом.

Известно, например, в какое заблуждение был введен В.Е. Евгеньев-Максимов, приписавший Некрасову стихотворение-эпиграмму на Марию Васильевну Белинскую («Отец твой, поп-бездельник, облопавшись кутьи...»). В распоряжении исследователя был сохранившийся в архиве Некрасова листок с черновыми автографами стихотворений поэта, на котором рукой А.А. Буткевич написана и эта эпиграмма. Приписав Некрасову эпиграмму, литературоведы ввели в биографию поэта еще один мрачный эпизод из тех, которые в свое время старательно коллекционировала реакционная и либеральная печать, пытаясь всячески очернить Некрасова как человека, выдать его за лицемерного дельца и т.п. Между тем Некрасов не был авто-

⁹ См.: Литературное наследство. М., 1948. Т. 45–46. С. 761–766.

ром эпиграммы. Как вполне достоверно, на основе документальных свидетельств доказано еще в 1932 г. Е.В. Базилевской¹⁰, автором эпиграммы был И.С. Тургенев. На это есть указание в черновике письма Некрасова к М.Е. Салтыкову-Щедрину, а также свидетельство совершенно беспристрастного лица – В.П. Гаевского.

Серьезные трудности представляет проблема атрибуции и в тех случаях, когда исследователь располагает списком неизвестного произведения с правкой известного (по почерку) автора. Чье это произведение: того, кто вносил исправления, или постороннего лица, сочинение которого известный нам автор только редактировал? Множество казусов такого рода представляет архив А.М. Горького.

Таким образом, для достоверной атрибуции мало обнаружить рукопись произведения. Решающим аргументом в пользу авторской принадлежности даже такой «бесспорный» документ, как рукопись, становится только после того, как в процессе археографического, палеографического, историко-литературного анализа будет установлена ее авторская принадлежность.

Сохранившиеся рукописи коллективных произведений содержат нередко пометы авторов, которые дают возможность разграничить доли авторства. В Доме-музее Н.Г. Чернышевского в Саратове, например, сохранилась полностью рукопись «Заметок о журналах за апрель 1856 г.». Разбор «Русского вестника» и трудов Б.Н. Чичерина, судя по рукописи, принадлежит Н.Г. Чернышевскому. Остальной текст (начало статьи) также написан Чернышевским, но им же в рукописи помечено: «Писано под диктовку Некрасова». Есть в рукописи и небольшая собственноручная вставка Некрасова¹¹.

Иногда соавторство бывало настолько тесным, что и наличие рукописи не позволяет достоверно разграничить, что принадлежит одному, что – другому автору. Так, например, сохранившаяся рукопись «Заметок о журналах за июль месяц 1855 года» (напечатаны в «Современнике», 1855, № 8, без подписи) позволяет, наряду с другими документальными свидетельствами, установить, что статья была написана Н.А. Некрасовым в соавторстве

¹⁰ См.: *Базилевская Е.В.* Мнимая эпиграмма Некрасова // Звенья. М.; Л., 1932. I.

¹¹ На эту рукопись обратил впервые внимание А.Н. Пыпин, установивший, что Некрасову принадлежит начало статьи (см.: *Пыпин А.Н.* Н.А. Некрасов. СПб., 1905. С. 232), затем подробно ее описал А.Я. Максимович (см.: *Литературное наследство.* Т. 49–50. С. 227).

с В.П. Боткиным. Но почерк одного автора на полуслове сменяется почерком другого; в частях, написанных рукой Боткина, явно чувствуется влияние идей Некрасова. Таким образом, выделить, что в этой статье принадлежит Некрасову, а что Боткину, не представляется возможным. Произведения такого рода естественнее всего помещать в разделе «Коллективное». В приведенном примере, учитывая то, что «Заметки о журналах за июль месяц 1855 года» органически включаются в некрасовский цикл «Заметок о журналах» 1855–1856 гг. и что в основном статья написана самим Некрасовым, можно согласиться с включением этой статьи полностью в состав собрания сочинений Некрасова, но при этом совершенно необходимы соответствующие оговорки в комментариях.

Впрочем, одна часть статьи – отзыв о повести Е. Нарской (псевдоним Н.П. Шаликовой) «Первое знакомство со светом», который определенно принадлежит Боткину, – могла бы быть, на наш взгляд, исключена из собрания сочинений Некрасова. На повесть эту Боткину указал Тургенев в письме от 9 июня 1855 г. Боткин отвечал Тургеневу: «По твоей рекомендации я вчера вечером прочел повесть Нарской – это премилая повесть, лучше всех до сих пор напечатанных женских повестей». Дальнейшие строки письма Боткина почти буквально повторены в статье «Заметки о журналах...», что вместе с другими аргументами является неоспоримым свидетельством в пользу авторства Боткина.

«Заметки о журналах» в «Современнике» второй половины 50-х годов занимали центральное место среди критических выступлений журнала. Поэтому правильное определение авторов «Заметок» позволяет выявить действительную расстановку сил в условиях напряженной литературной борьбы накануне первой революционной ситуации в России. «Заметки о журналах» 1855 и 1856 гг. – основной литературно-критический цикл Некрасова. Совершенно очевидно, как важно было выделить в этих статьях именно то, что принадлежит Некрасову.

Усилиями исследователей нескольких поколений – А.Н. Пыпина, А.М. Скабичевского, Р.В. Иванова-Разумника, И.Н. Розанова, В.Е. Евгеньева-Максимова, Н.М. Чернышевской, А.Я. Максимова, М.М. Гина и других – удалось почти с абсолютной точностью, с многочисленными документальными данными в руках, разграничить долю участия в «Заметках о журналах» нескольких критиков «Современника». И замечателен вывод, к которому привело это исследование: выяснилось, что Некрасов, взявший с августа 1855 г. от Панаева ведение «Заметок», сначала писал их совме-

стно с В.П. Боткиным, затем – с Н.Г. Чернышевским, чтобы потом, с июня 1856 г., уезжая за границу, передать целиком отдел «Заметок о журналах» Чернышевскому, ставшему ведущим критиком журнала.

4

Списки (перечни) собственных произведений, составленные автором, являются в числе других «автопризнаний» важным документальным свидетельством авторской принадлежности.

О том, например, что представляет собою поэтическое наследие молодого Пушкина, исследователям больше удалось узнать из перечня произведений, составленного поэтом для издания 1826 г., чем из самого издания.

Принадлежность Пушкину эпиграммы «Седой Свистов! ты царствовал со славой...» установлена на основании перечня, составленного поэтом в основном в 1830 г. Там значится: «Седой Хв.» (т.е. Хвостов).

Еще в 1916 г. М.Л. Гофман отметил, что автором рецензии «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой» (Литературная газета, 1830, № 10, с. 78–81) является Пушкин. Авторство Пушкина было окончательно установлено позднее на основании перечня статей, сделанного самим Пушкиным для задуманного им сборника своих прозаических произведений¹².

Большую услугу исследователям оказали перечни произведений Н.Г. Чернышевского, составленные им самим в 1861 и 1888–1889 гг.

В автобиографиях, дневниках, письмах, мемуарах писателя, в его пометках на экземплярах книг, сборников, периодических изданий и списков удается почерпнуть множество сведений, носящих характер автопризнаний и автоотрицаний.

Следует отметить, что далеко не всегда автопризнания, даже сделанные публично, в печати, сразу замечаются современниками. В. Зотов еще в 1890 г. опубликовал свидетельство, из которого следовало, что он является автором философской сказки «Жизнь и люди»¹³. Однако сказка эта в 1903 г. была, как и прежде, включена в собрание сочинений Н.А. Некрасова, и лишь в 1927 г. К.И. Чуковский установил действительного автора.

Наряду с печатными обширен круг всякого рода письменных авторских свидетельств, сохранившихся в архивах писателей и

¹² См.: Пушкин и его современники. Пг., 1916. Вып. XXIII–XXIV. С. 9–16.

¹³ См.: Исторический вестник. 1890. № 2. С. 339.

общественных деятелей. Сведения, содержащиеся в так называемой частной переписке, являются при этом ценнейшим документом для атрибуции.

Долгое время, например, помещенная в «Библиотеке для чтения» рецензия на второй том «Легкого чтения», изданный в 1856 г. «Современником», приписывалась фактическому редактору «Библиотеки для чтения» А.В. Дружинину. Содержащийся в рецензии отзыв о «Записках маркера» был обозначен как дружининский в различных библиографиях литературы о Л.Н. Толстом (например, в био-библиографическом указателе В.С. Спиридонова. М.; Л., 1933). Опубликованные в 1948 г. в томе «Летописей» Литературного музея письма А.В. Дружинину вскрыли ошибочность сделанной некогда атрибуции. Е.Я. Колбасин 16 августа 1856 г. писал Дружинину: «Для сентябрьской книжки я написал разборец II-го тома “Легкого чтения”. Мне поручил это Майков, так как я написал уже несколько слов о первом; но этот вышел немного подлиннее»¹⁴.

Изучение писем Салтыкова-Щедрина позволило публикатору их, Н.В. Яковлеву, документально установить принадлежность Щедрина рецензий о произведениях Н.С. Лескова и Д.Д. Минаева¹⁵. В опубликованных еще в 1927 г. В.Е. Евгеньевым-Максимовым письмах Салтыкова-Щедрина к Некрасову содержались бесспорные указания на принадлежность Щедрина четырех статей и рецензий, помещенных в «Отечественных записках» 1868–1869 гг. Среди них такая значительная статья, как «Уличная философия».

Одной из серьезных проблем некрасоведения до сих пор остается определение литературной продукции молодого Некрасова, его многочисленных, созданных в ранний период творчества стихотворений и водевилей, фельетонов и литературно-критических статей. Особенный интерес представляет литературно-критическая деятельность Некрасова, выступившего в 40-е годы младшим сподвижником Белинского. В рецензиях начинающего писателя помещенных в «Литературной газете», Белинский порою находил «замечательное сходство» с тем, что он сам собирался писать и что помещал в «Отечественных записках». Некрасов был в те годы, по словам М. Гина, исследовавшего его критическое наследие, «не только организатором натуральной школы, не только ее беллетристом и поэтом, но и страстным, принципиальным защитником и активным пропагандистом ее принципов»¹⁶. Некра-

¹⁴ Летописи Государственного Литературного музея. М., 1948. Кн. 9. С. 156.

¹⁵ См.: Яковлев Н.В. Письма Щедрина // Борьба классов. 1924. № 1–2. С. 209.

¹⁶ Гин М. Н.А. Некрасов литературный критик. Петрозаводск, 1957. С. 49.

сов занимал видное место в литературной борьбе 40-х годов. Стало быть, важно выяснить, какие статьи «Литературной газеты» принадлежат ему.

Исследования в этой области начались вскоре после смерти Некрасова.

Ф.А. Кони, редактировавший в 1841–1843 гг. «Литературную газету» и располагавший редакционными книгами, сообщил В. Горленко, автору статьи «Литературные дебюты Некрасова» (Отечественные записки, 1878, № 12), заглавия многих рецензий Некрасова, напечатанных в этой газете. Списки В. Горленко и поныне являются важным документальным свидетельством об авторстве Некрасова.

Дальнейшее изучение архивов, в частности писем Некрасова к редактору «Литературной газеты» Ф.А. Кони, позволило дополнительно установить авторство Некрасова в отношении ряда рецензий и фельетонов, напечатанных в 1840-е годы в «Литературной газете», а заодно и проконтролировать правильность списка В. Горленко.

Участие Некрасова в критическом отделе «Отечественных записок» 60-х и 70-х годов было сравнительно небольшим. Тем более любопытны находки, которые сделал на основании изучения переписки Некрасова К.И. Чуковский.

Письмо Н.А. Некрасова к В.М. Лазаревскому документально подтвердило принадлежность Некрасову рецензии о «Журнале охоты и коннозаводства», напечатанной в № 4 «Отечественных записок» за 1869 г. «У меня на душе статья об охоте», – писал Некрасов Лазаревскому¹⁷.

Иногда в письмах сам автор указывает сумму гонорара, полученного по той или иной книжке журнала. Размер этого гонорара может явиться косвенным аргументом для атрибуции. Порою же в письмах содержатся прямые указания, за что гонорар получен.

Замечания автора, высказанные в частном письме между прочим, мимоходом, для исследователя могут стать решающим свидетельством об авторской принадлежности.

Исключительный интерес, если учесть, что архив «Колокола» неизвестен, представляют поступившие в литературные архивы СССР в составе «пражской» и «софийской» коллекций письма Герцена и Огарева. Свидетельствуя об авторах статей и заметок «Колокола», некоторые из них позволяют разграничить участие Герцена и Огарева в статьях, подписанных ими совмест-

¹⁷ См.: Литературное наследство. М., 1949. Т. 51–52. С. 46.

но. Так, лист 193-й «Колокола» от 1 января 1865 г. открывается программной редакционной статьей «1865», подписанной: «А. Герцен, Н. Огарев». Автором ее был, однако, один Герцен. «На днях я писал, – сообщал Герцен об этой статье в одном из писем, – что “Колокол” и на 1865 – как прежде – будет “органом социального развития России” – органом всего и всех, кто идет к нему и пр.»¹⁸.

Заметки, включенные в отдел «Смесь» другого листа «Колокола», от 1 февраля 1865 г., М.К. Лемке предположительно приписал Огареву. Сохранившееся в «пражской коллекции» письмо Огарева к Е.В. Салиас де Турнемир документально подтвердило это предположение. «И то уже заболтался, – писал Огарев 19 января 1865 г., – и не прочел ни одних “Московских ведомостей”, а мне их еще 14 перечеть, да 4 “Современные летописи”, да 4 “Дня”, да 20 “Инвалидов” и все это, чтоб сварганить маленькую смесь (что вовсе не моего ума дело)»¹⁹.

Автор статьи «Гонение в пользу иностранной церкви», напечатанной в «Смеси» 193-го листа «Колокола», оставался до последнего времени неизвестным. Между тем на основании письма Н.П. Огарева к В.И. Кельсиеву автор устанавливается совершенно точно. Им был В.И. Кельсиев (см. письмо Огарева от 21 декабря 1864 г. // Русская старина, 1889, январь, с. 186; в публикации письмо ошибочно датировано: «1866 или 1865 г.?»).

Следует отметить, что признание автора может считаться действительно неопровержимым доказательством авторства, если исследователь располагает подлинным текстом того источника, где содержится признание. Выводы об авторстве, сделанные на основе неавторитетных текстов – например, копий, списков – могут оказаться совершенно ошибочными.

В 1941 г., например, А.Р. Эйгес поместил в «Литературной газете» «неизвестную заметку» А.П. Чехова «Магнетический сеанс», напечатанную в 1883 г. в «Московском листке». Свой вывод об авторской принадлежности А.Р. Эйгес сделал на основании письма Чехова к брату Александру Павловичу. «Живется сносно, – писал Чехов брату. – Получаю 8 коп. со строки. Недавно в “Московском листке” описал бал у Пушкарева. Под литерами “Ч-ва” надо подразумевать Марью Павловну». И заметка «Магнетический сеанс» была в 1944 г. включена в первый том Полного собрания сочинений и писем Чехова. Но А.Р. Эйгес пользовал-

¹⁸ Литературное наследство. М., 1953. Т. 61. С. 275. См. также *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 18. С. 313 и 607.

¹⁹ Литературное наследство. Т. 61. С. 842.

ся копией письма Чехова к брату. Когда же в 1945 г. редакция собрания сочинений Чехова обратилась к подлиннику письма, там оказалось: «описан бал», а не «описал бал». Так выяснилось, что Чехов писал брату не о своем, а о чужом произведении²⁰.

В авторских признаниях, содержатся ли они в письмах или других источниках, возможны, конечно, ошибки. Если свидетельства отделены от свидетельствуемого факта долгим промежутком времени, возможны ошибки памяти. Такие данные нуждаются в дополнительных подтверждениях.

Иногда ошибки памяти несущественны для атрибуции. Так, П.Л. Лавров, автобиография которого, напечатанная в 1910 г. в «Вестнике Европы», служит вполне достоверным источником для установления его авторства в отношении ряда произведений, указывает, что в 1857 г. в журнале «Общезанимательный вестник» он писал статьи «Письма провинциала о современных событиях». Лавров ошибся в названии статей. Две его статьи, напечатанные в этом журнале за подписью «Один из многих», озаглавлены: «Письма о разных современных вопросах»²¹.

Ошибка, допущенная здесь П.Л. Лавровым, не играет никакой роли в правильности атрибуции. Порой, однако, ошибки авторов или противоречивые их показания крайне усложняют установление принадлежности.

Вывести сколько-нибудь определенное заключение об авторе классической статьи о «Детстве», «Отрочестве» и «Военных рассказах» Л.Н. Толстого, напечатанной в № 12 «Современника» за 1856 г., никак нельзя на основании противоречивых свидетельств Чернышевского в перечнях его произведений. Только сохранившееся, к счастью, письмо Чернышевского к Некрасову с отчетом о декабрьской книжке «Современника» окончательно убеждает, что автором этой статьи был Чернышевский. «В “Критике”, – писал Чернышевский, – конец моих “Очерков” и моя статья о “Детстве”, “Отрочестве” и “Военных рассказах” Толстого, написанная так, что, конечно, понравится ему, не слишком нарушая в то же время и истину»²².

То обстоятельство, что письмо Чернышевского относится к 5 декабря 1856 г. – тому же времени, когда появилась и статья в журнале, подкрепляет авторитетность этого свидетельства.

Ошибки памяти тем более возможны, что многие критичес-

²⁰ Ошибка, допущенная в первом томе, оговорена редакцией Полного собрания сочинений и писем А.П. Чехова в т. 14. С. 424.

²¹ См.: Звенья. VI. С. 753.

²² Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 14. С. 329–330.

кие статьи, в особенности журнальные обзоры, писались несколькими авторами. Неудивительно поэтому, например, что из напечатанных в «Современнике» «Заметок о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 г.» Чернышевский в списке 1861 г. пометил как собственную только «часть», а в списке 1888–1889 г., правда, под вопросом, целиком отнес эти заметки Некрасову. В действительности, как выяснилось из письма Некрасова к Боткину и ряда косвенных доказательств, статья написана троими: Н.А. Некрасовым, Н.Г. Чернышевским и В.П. Боткиным.

«Заметки о журналах за декабрь 1856 г.», напечатанные в № 1 «Современника» за 1857 г., помечены Чернышевским как принадлежащие ему в списке 1861 г., но не указаны в позднейшем списке. Сохранившаяся рукопись-автограф подтвердила тот факт, что статья эта целиком принадлежит Чернышевскому.

Порою авторские свидетельства носят слишком общий и потому не совсем точный характер. В заметке «Прозы моей надо касаться осторожно», записанной со слов Н.А. Некрасова сестрой поэта А.А. Буткевич, говорится: «Я писал одно время заметки о журналах (в 1855 или 1854 и 56 год(ах)). Эти статейки можно отличить, потому что я их, для отличия от других, начинал словами: Читатель»²³.

Действительно, в «Современнике» с № 8 за 1855 г. по № 6 за 1856 г. находятся «Заметки о журналах»; все они начинаются обращением «Читатель».

Однако исследования некрасоведов убеждают в том, что приписать «Заметки» на этом основании полностью Некрасову было бы в высшей степени неосмотрительно. Обзоры писались обыкновенно несколькими авторами. А. Максимович, публикуя в 1949 г. в «Литературном наследстве» весь несобранный литературно-критический цикл Некрасова «Заметки о журналах», мог опереться в своем исследовании на находки А.М. Скабичевского, относящиеся к 1872 г., и обнаруженную в 1928 г. И.Н. Розановым переписку Некрасова с Боткиным. Однако А. Максимовичу понадобились еще новые, дополнительные изыскания, чтобы установить границы авторства Некрасова в этих заметках.

Насколько осторожным приходится быть в атрибуции, когда имеются сведения или предположения о возможности коллективного авторства, свидетельствует тот, например, факт, что А. Максимович ошибочно приписал Некрасову беллетризованный отзыв о «Чиновнике» В. Соллогуба, содержащийся в «Заметках о журналах за май 1856 года». Статья эта начинает-

²³ Литературное наследство. Т. 49–50. С. 225.

ся словами: «Читатель, мы еще ничего не говорили вам...» Таким образом, участие Некрасова в статье несомненно. Но какова его степень?

А. Максимович рассуждал так: заметка состоит из двух разделов – отзыва о «Чиновнике» Соллогуба, «написанного от лица мелкого чиновника, в жанре привычных Некрасову фельетонов натуральной школы», и «суховатого разбора “Русской беседы”». Поскольку последний принадлежит Чернышевскому, как указано в его списках и что подтверждается также сохранившейся рукописью, постольку первая часть, т.е. разбор «Чиновника», принадлежит Некрасову²⁴.

Между тем сохранившиеся свидетельства относительно принадлежности Чернышевскому второй части «Заметок» говорят только о том, что первая часть не принадлежит Чернышевскому, и ничего не говорят в пользу того, что она принадлежит Некрасову. Рассуждение же о том, что отзыв о «Чиновнике» написан «в жанре привычных Некрасову фельетонов натуральной школы», никак не может служить, не будучи подкреплено другими, более конкретными свидетельствами, достаточным основанием в пользу авторства Некрасова. В 40–50-е годы многие писали в жанре «натуральной школы».

Позиция А. Максимовича в атрибуции этого фельетона предстает, таким образом очень шаткой. Ее ошибочность доказал М.М. Гин, нашедший документальные данные, позволившие отвести авторство Некрасова. В письме Чернышевского к Некрасову от 13 февраля 1857 г. содержится такое замечание: «Львов (который написал разбор “Чиновника” соллогубовского)...»²⁵. А в биографической справке о Н.М. Львове, опубликованной в 1858 г. в «Русском художественном листке» В.Ф. Тимма (№ 7 от 1 марта), сказано: «Первым из напечатанных его произведений была статья “Несколько слов о комедии Чиновник (из записок чиновника)”, помещенная в “Современнике” за июнь 1856 года»²⁶.

Но как же в таком случае быть с обращением «Читатель», которым открываются «Заметки о журналах за май 1856 года»? Может быть, свидетельство Некрасова недостоверно, если выяснилось, что первая часть «Заметок» принадлежит Львову, а вторая – Чернышевскому? Нет, свидетельство Некрасова вполне достоверно, но в данном случае Некрасову принадлежат только первые строки статьи.

²⁴ См.: Литературное наследство. Т. 49–50. С. 231.

²⁵ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 341.

²⁶ См.: Литературное наследство. Т. 49–50. С. 298.

Написанный Некрасовым вводный абзац, кстати сказать, отделен от последующего разбора комедии Соллогуба заголовком: «Несколько слов о комедии “Чиновник”. Из записок “Чиновника”». Такой способ публикации фельетона должен был насторожить исследователя, как, впрочем, и заключительные слова вводной заметки Некрасова: «Комедия графа Соллогуба, затронув один из самых живых современных вопросов, вызвала, между прочим, следующее суждение о ней специалиста, – суждение, с которым мы совершенно согласны и которое поэтому с удовольствием помещаем здесь»²⁷. Едва ли стал бы Некрасов делать такую оговорку, если бы ниже был помещен его собственный отзыв о комедии Соллогуба.

Порою автопризнания выявляют такие виды творческого участия в создании произведения, которые выделить в тексте, не располагая рукописью, чрезвычайно трудно. Интереснейший случай такого рода раскрыл в 1925 г. Н.Ф. Бельчиков²⁸. Из письма Достоевского к жене удалось узнать, что в статье о Тютчеве, помещенной в «Гражданине» вскоре после смерти поэта и подписанной «Кн. В. Мещерский», многое принадлежит Достоевскому. «Прошлую неделю начал писать статью, – писал Достоевский, имея в виду начатую им статью о Тютчеве, – и должен был бросить из уважения к Мещерскому, чтоб поместить внезапно присланную им статью о смерти Тютчева, – безграмотную до того, что понять нельзя, и с такими промахами, что его на 10 лет осмелили бы в фельетонах. Сутки, не разгибая шеи, сидел и переправлял, живого места не оставил. Напишу ему прямо, что он ставит меня в невозможное положение»²⁹.

Можно спорить о том, насколько точно удалось Н. Ф. Бельчикову разграничить написанное Достоевским от того, что принадлежит издателю «Гражданина» Мещерскому. Однако методология атрибуции, примененная Н. Ф. Бельчиковым, бесспорна: поскольку нет дополнительных документальных данных, исследователь вправе обратиться к анализу идейного содержания и стиля, чтобы таким образом прийти к тем или иным выводам об авторской принадлежности. Степень достоверности выводов в таких сложных случаях, как соавторство или соредакторство, в большинстве своем будет, конечно, относительной.

²⁷ Там же. С. 291.

²⁸ Достоевский о Тютчеве // Былое. 1925. № 5(33). С. 155–162.

²⁹ Достоевский Ф.М. Письма. «Academia», 1934. Т. 3. С. 70.

Возможность неточных и противоречивых, а иногда и ложных – в конспиративных или полемических целях – авторских показаний требует обстоятельного исследования поводов и обстановки показаний, а для использования их в качестве источника атрибуции выдвигает необходимость дополнительных контрольных аргументов.

Особенно это касается той сравнительно небольшой группы анонимных произведений, относительно которых сохранились признания, взаимно исключающие друг друга.

Очень интересным случаем такого рода является вопрос об авторе десяти статей о театре, печатавшихся в 1833 и 1835 гг. в «Молве». Выяснению того, кто скрывается под таинственными инициалами «П.Щ.», в недавнее время посвящены две работы: С. Осовцова (Театр, 1953, № 9) и В.С. Нечаевой (Известия АН СССР. Отд. лит-ры и языка, т. XV, вып. 1, 1956).

Не вдаваясь в существо вопроса и не собираясь судить о том, кто же в этом споре прав, следует в связи с этим спором остановиться на методологии анализа документальных свидетельств, исключающих друг друга, и на использовании их для атрибуции.

В период публикации статей «П.Щ.» в «Молве» в 1835 г. Н.И. Надеждин в письме к Е.В. Сухово-Кобылиной отрицал принадлежность ему этих статей, указывая на С.Т. Аксакова как на автора. Спустя двадцать лет, когда Надеждина не было в живых, Аксаков назвал Надеждина их автором.

Очевидно, что в этом случае прежде всего нуждаются в тщательном обследовании поводы, побудительные причины, обстоятельства того и другого свидетельства. Анализ этот должен производиться с максимальной объективностью, без каких бы то ни было попыток субъективных произвольных толкований.

Это главнейшее условие по существу не выдержано в статье С. Осовцова.

В письме к Е.В. Сухово-Кобылиной, оправдываясь перед нею, Надеждин уверял ее, что не он автор статей, что его оклеветал Ф.Л. Морошкин и сделал это сознательно. Морошкин, по словам Надеждина, знал действительного автора статей: на обеде в присутствии Морошкина речь шла о статьях против Каратыгина и автор не скрывался. Письмо написано искренне взволнованным и обиженным человеком, а главное – содержит факты, которые Е.В. Сухово-Кобылина могла тотчас проверить (спросив других лиц, бывших на обеде), чтобы узнать, правду ли писал Надеждин. В таких условиях лгать не решился бы даже такой ми-

стификатор, каким был Надеждин, по словам С. Осовцова. С. Осовцов из письма Надеждина делает категорический, но мало основательный вывод: Надеждин был возмущен разглашением авторства! Стало быть, он и есть автор! Между тем Надеждин ни слова не говорит о разглашении авторства, будучи возмущен лишь тем, что ему приписали авторство. Интерпретация документа, содержащаяся в статье Осовцова, таким образом, совершенно произвольна.

Сославшись затем на позднейшее свидетельство Аксакова, С. Осовцов полагает, что вопрос разрешен окончательно. Между тем свидетельство противное – Надеждина – осталось непровергнутым.

Ряд очевидных натяжек и произвольных субъективных толкований, присутствующих в атрибуции С. Осовцова (например, утверждение, что Аксакову не был свойствен такой темперамент и такая эрудиция, какие обнаруживаются в статьях «П.Щ.»; или отнесение исключительно Надеждину характерной для многих критиков того времени мысли о том, что новое эстетическое направление «требует от художественных созданий полного сходства с природой»), делает аргументацию С. Осовцова гораздо более спорной в сравнении с доказательствами В.С. Нечаевой. Кроме того, В.С. Нечаева совершенно справедливо решающими аргументами своей атрибуции делает не взаимоисключающие признания возможных авторов, но (за отсутствием других документальных данных) анализ содержания и стиля статей.

Спор о «П.Щ.» дает возможность сделать важный методологический вывод: свидетельство одного из лиц, коль скоро известно другое, исключаящее первое, никак не может становиться решающим аргументом в атрибуции.

Есть, кроме того, один род авторских свидетельств, к которым приходится всегда относиться с особой осторожностью. Это признания, сделанные под полицейским давлением, для III Отделения.

Известно, с какой горячностью отрицал Пушкин, вынужденный объясняться с жандармами, тот факт, что он является автором «Гавриилиады». Сохранились письменные уверения Пушкина о том, что он только списал поэму и не помнит даже, куда девал свой список. Сохранилось также письмо Пушкина к П.А. Вяземскому, где он сетует по поводу бед, обрушившихся на него в связи с «Гавриилиадой», которые ему приходится терпеть за покойного Д.П. Горчакова (будто бы автора поэмы). Пушкин вынужден был прибегать к таким мистификациям, зная о возможности перлюстрации его писем. Признание Пушкина царю Николаю, по-видимому искреннее, неизвестно.

Между тем многочисленные свидетельства современников связывают поэму с именем Пушкина, а П.А. Вяземский на томи-ке стихотворений Пушкина, изданных в 1870 г., отметил, что получил от Пушкина текст поэмы, написанный его рукой. Своему сыну Вяземский завещал сжечь эту рукопись, что, вероятно, было исполнено: «Гавриилиада» известна только в списках.

Вопрос о принадлежности «Гавриилиады» оставался бы безнадежно спорным, если бы не сохранившиеся в архиве Пушкина небольшие черновые (прозаические) наброски некоторых эпизодов поэмы и черновики посвящений к ней. Эти документы с неопровержимой достоверностью разрешили спор.

Атрибутирование революционной, антиправительственной литературы оказывается особенно сложным в значительной мере именно оттого, что почти не приходится доверять автопризнаниям и автоотрицаниям. Чтобы обмануть царских сыщиков или вручить товарищей, делались ложные признания.

В «Звеньях», например, Г. Бакаловым рассказана очень интересная история первой революционной брошюры русской эмиграции «Катехизис русского народа», вышедшей в 1849 г. в Париже без обозначения автора и с ложным обозначением типографии.

Выяснением, кто автор этой анонимной брошюры, занялись тотчас же по ее выходе по настоянию русского посла в Париже агенты парижской полиции. Но они остановились (как, впрочем, склонны делать и некоторые неопытные в атрибуции литературоведы) на первых предоставившихся им данных. Узнав, что типография получила заказ от польского эмигранта Христиана Островского и ему же вручила отпечатанные экземпляры, парижская полиция, а вслед за ней и русский посол Киселев сделали вывод, что Островский является автором брошюры. Х. Островский не отрицал, что он является автором.

Между тем автором брошюры был русский эмигрант И.Г. Головин, которого Х. Островский выдавал за переводчика брошюры на русский язык. Головин раскрыл свое авторство во второй половине 50-х годов»³⁰.

6

Документальные свидетельства об авторской принадлежности представляют также авторизованные издания.

³⁰ См.: Звенья. М.; Л., 1932. I. С. 195–217.

Включение напечатанного некогда без подписи произведения в авторизованное издание избранных произведений или собрание сочинений является обычно бесспорным доказательством принадлежности произведения данному автору. Редкие исключения, которые здесь могут встретиться (например, введение В. Маяковским в свое собрание сочинений нескольких не принадлежащих ему стихотворений «Окон» РОСТА), объясняются ошибками памяти и касаются небольшого числа произведений, так что никак не могут колебать общего правила.

Включение анонимного произведения самим автором в сборник или собрание сочинений становится решающим аргументом в пользу принадлежности автору и других произведений, опубликованных в периодическом издании анонимно в одной серии или группе с этим произведением.

Таким образом, например, удастся достоверно установить принадлежность ряда стихотворений Н.А. Некрасову. Таким же образом С.С. Гинзбург, основываясь на авторизованном издании 1773 г. сборника И.Ф. Богдановича «Лиры», сделала вполне убедительный вывод, что Богданович был автором ряда произведений, напечатанных в 1760-е годы в журналах «Невинное упрямство» и «Полезное увеселение»³¹.

Серьезным аргументом в пользу авторства являются не только авторизованные прижизненные, но и посмертные издания, если они подготовлялись еще при участии автора или делались лицами, близко знавшими его и бывшими свидетелями его творчества.

В этой связи можно назвать, например, первое 12-томное Собрание сочинений В.Г. Белинского, изданное в 1859–1861 гг. К.Т. Солдатенковым и подготовленное другом Белинского Н.Х. Кетчером; издание Сочинений Н.А. Добролюбова, подготовленное Н.Г. Чернышевским (СПб., 1862); Полное собрание сочинений Н.Г. Чернышевского, выпущенное в 1906 г. его сыном.

Подобные издания, в отличие от авторизованных, не относятся к числу документальных источников. Авторитетность их определяется мерой и качеством исследовательской работы, проведенной при их подготовке. Данные этих изданий нуждаются всегда в критической проверке.

³¹ См.: Гинзбург С.С. Поэтическое творчество И.Ф. Богдановича. М., 1948 (рукопись канд. дисс.).

До сих пор речь шла о документальных свидетельствах авторской принадлежности, идущих непосредственно от автора. Ими, конечно, не исчерпывается перечень документальных источников.

При определении авторства анонимных произведений, печатавшихся в периодических изданиях, большую роль играет тщательное обследование самих изданий и редакционных архивов.

Случалось так, что автор статьи, помещенной без подписи, обозначался (хотя бы инициалами) в оглавлении журнала. Так, например, принадлежность Некрасову очерка о Поль де Коке, помещенного в 1842 г. в «Литературной газете», была установлена Д.С. Лихачевым на основании инициалов «Н.А.Н.» в оглавлении «Литературной газеты» за 1842 г.³²

В журнальных и газетных статьях, как информационных, так и критических, можно встретить немало перекрестных документальных свидетельств об авторской принадлежности. Именно поэтому так необходимо тщательное обследование старой периодики. Таким образом, например, удалось установить, что Некрасову принадлежит статья «Посмертные стихотворения Н.А. Добролюбова», напечатанная в № 1 «Современника» за 1862 г. Статья по существу представляет собою публикацию стихотворений Добролюбова, снабженных краткими критическими пояснениями. Соответственно в оглавлении «Современника» было помечено: «С примечаниями Н.Н.». В объявлении «Современника» о продлении подписки на 1862 г. (Московские ведомости, 1862, № 83, с. 666) инициалы были раскрыты: «Посмертные стихотворения Н.А. Добролюбова с примечаниями Н.А. Некрасова». Однако в 1906 г. статья была включена в Полное собрание сочинений Н.Г. Чернышевского. Дополнительное свидетельство об авторской принадлежности было найдено в № 1 «Библиотеки для чтения» за 1862 г. Там рассказывалось о вечере в память Добролюбова, на котором «г. Некрасов прочел стихотворения покойного вместе со своим предисловием к ним. Теперь стихи Добролюбова и предисловие Некрасова напечатаны в № 1 «Современника»»³³. Так появилась возможность с очевидной достоверностью считать автором статьи Некрасова, а помещение ее в 1906 г. в собрание сочинений Чернышевского признать ошибкой.

³² См.: Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. М.; Л., 1930. Т. 3. С. 369.

³³ См.: Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1950. Т. 9. С. 771–772.

В разное время выходили указатели к некоторым журналам. «Указатель» к «Отечественным запискам 1868–1877», вышедший в 1878 г., помог установить авторство многих анонимных статей (в частности, статей Салтыкова-Щедрина «Так называемое Нечаевское дело» и «Первая русская передвижная выставка в Петербурге»).

В архивах редакций некоторых журналов сохранились комплекты, содержащие редакционную гонорарную разметку. Так, в свое время московский Литературный музей приобрел полный комплект редакционного экземпляра «Нивы» за 50 лет. «Все томы имеют гонорарные разметки с раскрытием псевдонимов авторов, участвовавших в журнале»³⁴.

К сожалению, архивы большинства периодических изданий сохранились далеко не полностью, а некоторые и вовсе неизвестны. В этом случае драгоценными становятся даже и случайные, разрозненные свидетельства непосредственных участников периодического издания.

Большой находкой для пушкинистов явился обнаруженный в парижском архиве А.И. Тургенева экземпляр «Литературной газеты» 1830 г., посланный Дельвигом через Вяземского. В этом экземпляре П.А. Вяземский сделал пометки, раскрывающие авторов неподписанных статей. Таким образом была установлена принадлежность Пушкину рецензии на альманахах «Денница» (Литературная газета, 1830, № 8, Библиогр.)³⁵.

С серьезным вниманием приходится учитывать те данные, которые приводит М.К. Лемке в комментариях к статьям из «Колокола», ссылаясь на виденные им записки и отметки Огарева, Л. Чернецкого, С. Тхоржевского, и те, которыми располагал Л. Тихомиров, выпустивший первое посмертное издание избранных статей Герцена из «Колокола».

Л. Тихомиров приписывал Герцену статьи, основываясь на экземпляре «Колокола», принадлежавшем сотруднику «Колокола» Жуковскому, который по мере выхода в свет отмечал статьи Герцена, а также на экземпляре с пометками сына Герцена и на указаниях Г.Н. Вырубова. Изданием Л. Тихомирова как авторитетным источником пользовался в свое время М.К. Лемке, пользуется им и редакция нового 30-томного издания Собрания сочинений Герцена.

³⁴ Литературное наследство. М., 1934. Т. 15. С. 309.

³⁵ См.: Фомин А. Новооткрытая статья Пушкина // Нива. 1914. № 22. С. 430–434.

Правда, М.К. Лемке, доверившись данным Л. Тихомирова, допустил несколько ошибок, включив в свое издание как герценовские ряд произведений Огарева, например «Правила для студентов Московского университета» (Колокол, л. 59, 15 декабря 1859 г.). Позднее было обнаружено, что заключительная часть статьи сохранилась в черновых бумагах Огарева, и вся статья, очевидно, принадлежит ему. Но ошибки М.К. Лемке говорят лишь о том, что даже свидетельства непосредственных участников издания нуждаются в дополнительных контрольных подтверждениях для того, чтобы стать решающим аргументом в пользу авторской принадлежности.

Сохранившимися в архивах редакций официальными документами, например, гонорарными ведомостями, как, впрочем, и всеми другими свидетельствами, идущими не от автора непосредственно, приходится пользоваться с крайней осторожностью, т.е. всегда дополнительно проверять содержащиеся в них сведения другими данными и аргументами.

Можно привести множество примеров того, как гонорарные ведомости с абсолютной точностью указали на действительных авторов анонимных произведений; с другой стороны, гонорарные ведомости, использованные без контрольной проверки, породили множество ошибок в атрибуции.

С этой точки зрения нельзя не согласиться с С.С. Борщевским³⁶, который в споре с Б.В. Папковским³⁷ решительно возражал против фетишизации «документов» вообще и в особенности против фетишизации гонорарных ведомостей.

Приходится признать, что сохранившиеся в архиве Некрасова гонорарные ведомости «Отечественных записок» за 1871 г. (хранятся в Отделе рукописей Института русской литературы АН СССР) не дают возможности решить такой интересный и сложный вопрос, как участие Салтыкова-Щедрина в библиографическом отделе журнала. Вся библиография помечена в гонорарных ведомостях за Н. Курочкиным. Между тем С.С. Борщевский вполне убедительно доказал, что, по крайней мере, некоторые рецензии в библиографическом отделе «Отечественных записок» 1871 г. написаны Салтыковым-Щедриным.

³⁶ См.: *Борщевский С.* Пример не критического отношения к документу // Литературный критик. 1940. № 3–4.

³⁷ См.: *Папковский Б.В.* О Щедринском наследстве и методе литературно-идеологических и текстовых параллелей // Учен. зап. Ленинград. пед. ин-та им. А.И. Герцена. Л., 1949. Т. 87. См. об этом споре в статье Э.Л. Ефременко в сб.: «Вопросы текстологии». М., 1960. Вып. 2. С. 87–89.

Данные гонорарных ведомостей за этот год С.С. Борщевский объясняет так: Н. Курочкин получал гонорар за весь библиографический отдел, которым он ведал, а затем расплачивался с другими авторами, как это делал Некрасов (а в отсутствие Некрасова летом 1871 г. – сам Н. Курочкин) в отношении всего журнала. За каждый номер журнала общий гонорар от издателя А.А. Краевского получал полностью Н. Некрасов, а затем раздавал или рассылал гонорары авторам (в соответствии с ведомостью). Однако, что касается библиографического отдела, трудно представить, чтобы Н. Курочкин выплачивал гонорар за библиографические рецензии одному из главных редакторов журнала – Салтыкову-Щедрину, если к тому же учесть, что деловые отношения между ними в этот период были очень напряженными (в 1872 г. библиографический отдел, не удовлетворявший Щедрина, был по его настоянию совершенно ликвидирован).

Скорее всего, Щедрин мог помещать некоторые рецензии, не получая за них никакого гонорара (как один из главных редакторов журнала он ежемесячно получал довольно солидное жалование – 250 руб.). Деньги же за библиографию полностью выплачивались Н. Курочкину, заведовавшему отделом и получавшему в журнале вместе с небольшим «жалованьем» (75 руб.), судя по ведомостям, весьма скромную сумму.

Приведенный пример свидетельствует о том, как опасно доверяться «документу», взятому изолированно, вне других данных. Совершенно очевидно, что одни гонорарные ведомости далеко не всегда могут быть достаточным аргументом в пользу авторской принадлежности. Именно поэтому так необходимо, анализируя гонорарные счета, параллельно изучать все сохранившиеся материалы редакций: наборные рукописи, корректуры, переписку и т.п.

Поучительна в этом смысле история с определением автора статьи о «Воспоминаниях» Ф. Булгарина, помещенной без подписи в № 5 «Отечественных записок» за 1846 г.

Спор о ее принадлежности Белинскому или Некрасову, начавшийся с первого посмертного издания сочинений Белинского под редакцией Кетчера, т.е. сто лет назад, продолжается до сих пор и широко известен. В последнее время он привел к тому, что в 1953 г. часть этой статьи, напечатанная в 1846 г. в «Отечественных записках», была включена в XII том Полного собрания сочинений Некрасова, а в 1955 г. – статья полностью напечатана в IX томе академического издания Полного собрания сочинений Белинского. Между тем вопрос этот весьма существенный. С ним связано и определение важного историко-литературного факта:

помещались ли в «Отечественных записках» статьи Белинского (кроме известной 10-й статьи о Пушкине) после разрыва критика с Краевским в апреле 1846 г.

Основные аргументы защитников Некрасова как возможно автора статьи таковы: 1) Имеется печатное заявление редактора «Отечественных записок» Краевского, что Некрасов является автором статьи, напечатанной в «Отечественных записках». 2) Известна рукопись первой, большей части запрещенной цензурой статьи о Булгарине, в которой начало написано рукой Некрасова.

Доводы сторонников авторства Белинского: 1) Сохранилась копия денежного счета «Современника» с Белинским, где Некрасов уже после смерти Белинского помечал, что из долга Белинского «Современнику» следует вычесть 200 руб. за статью о «Воспоминаниях» Булгарина в «Отечественных записках» (по предположению В.С. Спиридонова, гонорар за эту статью получил в свое время для Белинского Некрасов). 2) Анализ сохранившейся рукописи свидетельствует о том, что начало статьи не принадлежит Некрасову, а совершенно очевидно переписано им (пропуск явно неразобранного слова «Конверсационс» заполнил Белинский). 3) Наконец самое главное доказательство – это сохранившаяся корректура статьи о Булгарине. Она документально подтверждает догадку Спиридонова о том, что автором этой статьи о Булгарине был Белинский, и она целиком набрана для «Отечественных записок», но запрещена цензурой. Сравнение этой корректуры с рукописью первой части статьи и опубликованной в печати второй частью свидетельствует, во-первых, о том, что корректура всей статьи полностью, и даже с лихвой покрывает содержание и первой, и второй части. И далее: в корректуре первой части, сравнительно с рукописью, редактором Краевским и цензором были произведены некоторые цензурные смягчения и вычерки. Публикация же второй части статьи в «Отечественных записках» представляет собою буквально изуродованную цензурой вторую часть статьи, имеющейся в корректуре. В печатном тексте «Отечественных записок» к тексту корректур ничего не добавлено, но множество мест искажено, сокращено, изменено – явно в угоду цензурным требованиям (см. об этом подробнее в т. IX Полного собрания сочинений В.Г. Белинского, М., 1955, с. 783–790).

Таким образом, редакция Полного собрания сочинений и писем Некрасова не только допустила ошибку, неправильно приписав Некрасову вторую часть статьи Белинского о Булгарине, но к тому же выдала за некрасовский обезображенный цензурой

текст второй части статьи Белинского о «Воспоминаниях» Ф. Булгарина.

Эпизод с атрибуцией этой статьи поучителен во многих отношениях. Он свидетельствует, во-первых, о том, что не всегда личность представившего материал в редакцию от своего имени (в данном случае – Некрасова) совпадает с личностью автора, и, во-вторых, о том, что не всегда прямые указания на автора, казалось бы, компетентных современников (в данном случае – Краевского) бывают правильными. С другой стороны, гонорарные расчеты, если они подтверждаются другими данными (здесь – сохранившимися корректурами), имеют силу более веских документальных свидетельств.

Опубликованный А. А. Краевским листок «По поводу “Нелитературного объяснения”» Белинского, Некрасова и Панаева, на который опирались сторонники авторства Некрасова, не мог, таким образом, послужить документальным свидетельством об авторе статьи о Булгарине: Краевский мог быть введен в заблуждение Некрасовым, который умышленно скрыл авторство Белинского, решительно отказавшегося с апрельского номера «Отечественных записок» за 1846 г. печататься в журнале Краевского. Краевский, таким образом, мог не знать, что автором является Белинский, – этого достаточно, чтобы не считаться при атрибуции с его показаниями.

Следует также учитывать, что свидетельства лиц, которые не могли не знать обстоятельств дела, становятся бесспорно авторитетными данными. Так, обнаруженный недавно В. Э. Боградом в Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина новый документ – второй ответ Белинского, Панаева и Некрасова на новое заявление Краевского, называющийся «Необходимое объяснение» и распространявшийся в Петербурге отдельным листком, позволил совершенно точно установить, что рецензия на третью часть альманаха «Новоселье» (Отечественные записки, 1846, № 5), приписывавшаяся начиная с 1884 г. Тургеневу, в действительности принадлежит Некрасову³⁸.

Документальные данные, сохранившиеся в редакционных архивах, дают нередко возможность исправлять ошибки, допущенные при атрибуции литературно-критических статей другими способами, в частности на основе идейно-текстовых параллелей. Сравнительно большое число ошибок последнего рода объясняется, на наш взгляд, чаще всего тем, что гипноз большого имени (Белинского, например) заставляет исследователей преувеличи-

³⁸ См.: Некрасовский сборник. Л., 1956. II. С. 418–421.

вать объем написанного самим выдающимся критиком. При этом обычно не замечается, что таким образом крайне преуменьшается его действительное значение, т.е. его воздействие и влияние на участников литературно-общественной борьбы, которые могли писать в духе и направлении своего идейного учителя. Показательна в этом смысле атрибуция статьи «Ответ на ответ г-на Д., помещенный в 3-м № “Москвитянина” 1846 г.» (Отечественные записки, 1846, № 5).

К.П. Богаевская, пользуясь методом текстовых параллелей, приписала названную статью Белинскому³⁹. В итоге делался такой существенный вывод, что всю полемику с «Москвитянином» по вопросам русского языка ввел сам Белинский.

Между тем к 1846 г. у Белинского в «Отечественных записках» были идейные сподвижники и сторонники, безусловно испытывавшие влияние великого критика. Что касается «Ответа на ответ г-на Д.», то, как выяснил В.С. Спиридонов, его написал А.Д. Галахов. Об этом свидетельствуют гонимые ведомости Галахова о получении денег от Краевского за свои статьи и в еще большей степени – составленный Галаховым список собственных статей⁴⁰.

Наравне с документами, сохранившимися в архивах редакций, ценнейшим источником атрибуций являются материалы цензурных архивов. Степень достоверности сведений, почерпнутых в документах цензуры, конечно, далеко не всегда достаточна для веской атрибуции. В особенности это касается авторов, бывших на подозрении у цензуры. Чтобы как-нибудь провести произведение через цензуру, предпринималось сокрытие имени автора, делались ложные показания. Однако для произведений, «благополучных» в цензурном отношении, пометки в цензорских документах об авторах, приносивших свои рукописи или получавших цензурные разрешения, становятся основательными, а нередко и бесспорными аргументами.

Любопытные документы, ценные именно для установления авторства, обнаружил в одном из архивных дел Санкт-Петербургского цензурного комитета Ю.Г. Оксман, определивший благодаря им принадлежность И.А. Гончарову двух анонимных фельетонов в «Современнике» 1848 г.

Напуганное французской революцией 1848 г. главное цензур-

³⁹ См.: Литературное наследство. М., 1948. Т. 55. С. 385–406.

⁴⁰ См.: Литературное наследство. М., 1951. Т. 57. С. 543–544. Вывод В.С. Спиридонова подтверждается и А.Л. Гришуниним (см. его статью в сб. «Вопросы текстологии». М., 1960. Вып. 2. С. 172).

ное управление обязало с 30 марта 1848 г. редакции журналов ежемесячно представлять особые ведомости «об именах авторов и переводчиков статей, при напечатании коих таковые имена или совсем не выставлены, или показаны под вымышленными именами или буквами».

В следующем году это распоряжение было уже отменено, но первые месяцы соблюдалось очень строго. И.И. Панаев, редактор «Современника», в отчетах за ноябрьский и декабрьский номера 1848 г. пометил, что «Письма столичного друга к провинциальному жениху» сочинил И.А. Гончаров.

Так был установлен в высшей степени интересный факт литературной биографии Гончарова как представителя «натуральной школы»⁴¹.

8

Свидетельства современников об авторской принадлежности, которые могут содержаться в разных источниках: библиографических перечнях; списках печатавшихся анонимно произведений данного автора; на экземплярах печатных изданий и рукописных сборников и списков; в переписке, дневниках, мемуарах, – все это такие данные, которые представляют большую ценность для атрибуции документальным способом.

Сохранился, например, перечень произведений Н.А. Добролюбова, составленный Н.Г. Чернышевским для издания 1862 г.

Большую услугу для атрибутирования Белинскому множества мелких рецензий, не вошедших в солдатенковское издание сочинений критика «по своей незначительности», оказали знаменитые «Галаховские списки».

А.Н. Пыпин в исследовании о М.Е. Салтыкове-Щедрине, вышедшем в 1899 г., составил список статей Щедрина, помещенных в «Современнике» и «Свистке» за 1862–1864 гг. Как известно, Пыпин пользовался сведениями, полученными от И.И. Панаева, а последний располагал гонимыми ведомостями и деловыми письмами в редакцию.

К.К. Арсеньев в «Материалах для биографии М.Е. Салтыкова», помещенных в первом томе Полного собрания сочинений Щедрина, вышедшего в 1890 г., дал сводку всех статей Щедрина периода участия его в «Современнике».

⁴¹ См.: Фельетоны сороковых годов. М.; Л. 1930. С. 15–38. Таким же путем Ю.Г. Оксман установил, что под псевдонимом «Владимир Чулков» скрывался тогда в «Современнике» А.И. Кронеберг.

Конечно, всем спискам такого рода нельзя доверять абсолютно. Прежде всего обычно они страдают неполнотой. Кроме того, случаются в них и ошибки.

Некоторые ошибки и значительную неполноту галаховских списков удалось, например, установить В.С. Спиридонову. Сопоставляя Галаховский список статей Белинского со списком статей М.Н. Каткова, составленным тем же Галаховым, В.С. Спиридонов установил, что три рецензии Галахов приписал и Белинскому, и Каткову. Автором нескольких рецензий, несомненно принадлежащих Белинскому (это было доказано С.А. Венгеровым), Галахов счел Каткова. Наконец Галахов приписал Белинскому не принадлежащую ему рецензию о переводе романа Поль де Кока «Любезный молодой человек», не обратив внимания на действительную рецензию Белинского о другом переводе того же романа, изданном не в Москве, как первый, а в Петербурге под заглавием «Прекрасный молодой человек».

Ошибки, встречающиеся в списках и библиографических перечнях, составленных современниками, не исключают, конечно, возможности пользоваться этими списками как источником атрибуции. Обязательна лишь особенная тщательность и научная обстоятельность в проверке достоверности этих материалов.

Большое значение имеют для атрибуции фактические данные, содержащиеся в переписке и дневниках современников. Переписка редакторов журналов со своими сотрудниками представляет в этом случае особенный интерес.

В марте 1863 г., например, издатель «Русского вестника» Катков писал П.В. Анненкову: «Вам, кажется, не дослали всех должных вам денег. Осталось за корреспонденцию (в «Современной летописи»)»⁴². Так находится аргумент, для атрибуции бесспорный.

Переписка Тургенева, Гончарова и других дает документальные указания для атрибуции ряда статей Салтыкову-Щедрину. По письмам Тургенева устанавливается «сердитая» полемика Щедрина с Полонским, нашедшая выражение в двух интереснейших отзывах Щедрина на стихотворения Полонского (Отечественные записки, 1869, № 9; 1871, № 2). В письме Е. Колбасина к Тургеневу содержится указание на принадлежность Салтыкову-Щедрину статьи «Алексей Васильевич Кольцов» (Русский вестник, 1856, кн. 6).

В томах «Литературного наследства», посвященных Белинскому (т. 55, 56, 57), рассказано о нескольких очень интересных

⁴² П. В. Анненков и его друзья. СПб., 1892. С. 494.

открытиях последних лет в области атрибуции. Большинство их основано на использовании для атрибуции идейно-стилистического анализа, но некоторые – на привлечении вновь найденных документальных данных, в частности почерпнутых в переписке. Так, на основании письма А.Д. Галахова к А.А. Краевскому раскрыт очень существенный факт критической деятельности Белинского – полемика с Ф. Глинкой в рецензии на выпущенный им листок «Москве благотворительной» (см. Литературное наследство, т. 55, с. 315–321).

Некоторые косвенные свидетельства современников, прямо даже и не указывающих автора, могут все-таки принести большую помощь в атрибуции. Так, автор стихотворения «В память июньских дней 1848 года», напечатанного анонимно в 1857 г. в журнале П.Л. Лаврова «Вперед!», раскрыт Ф. Витязевым⁴³. Наряду с другими данными Ф. Витязев использовал письмо Г.З. Елисеева к М.Е. Салтыкову-Щедрину. Автор стихотворения, Н.С. Курочкин, в письме Елисеева не назван (письмо адресовалось из Берлина в Петербург), но Елисеев выражает в письме крайнее беспокойство о том, что автор стихотворения может быть раскрыт из-за неосторожной подписи под стихотворением: «Париж, 27 июня 75 г.». Совершенно очевидно, что Елисеев знал, кто автор стихотворения. Все эти факты, если к тому же учесть, что Курочкин был близким другом Елисеева, сотрудником «Отечественных записок» по отделу иностранной жизни и литературы и в 1875 г. жил в Париже, – делают письмо Елисеева вполне достоверным аргументом в пользу авторства Курочкина.

Порою сопоставление нескольких свидетельств, каждое из которых, взятое в отдельности, не является бесспорным аргументом, дает возможность установить авторство с большой долей вероятности.

Так, Г.О. Берлинером установлена принадлежность Некрасову рецензии на выпуски IV–VI «Очерков русских нравов» Ф. Булгарина (Отечественные записки, 1843, № 5). Основными аргументами при этом были два письма Белинского. К.Д. Кавелину Белинский писал 7 декабря 1847 г.: «Вот, например, Некрасов – это талант, да еще какой! Я помню, кажется, в 42 или 43 году он написал в “Отечественных записках” разбор какого-то болгаринского изделия с такой злостью, ядовитостью, с таким мастерством – что читать наслаждение и удивление». Известно, что к 20 мая 1843 г. Белинский временно прекратил работу в «Отечественных записках» (уехал в Москву), а основным

⁴³ См.: Литературное наследство. М., 1936. Т. 25–26. С. 472–476.

рецензентом оставался Некрасов. Краевскому Белинский писал 8 июля 1843 г.: «Вы еле-еле можете расплатиться с Некрасовым, Сорокиным и прочею братиею, работающею за меня». На основании этих данных из пяти рецензий о Булгарине, напечатанных в «Отечественных записках» 1842–1843 гг., Некрасову приписываются две рецензии (три, как известно из других источников, написал Белинский)⁴⁴.

Чрезвычайно показательна для характеристики значения ковенных документальных свидетельств, содержащихся в переписке, атрибуция Герцену фельетона «La regata перед окнами Зимнего дворца», напечатанного в 1857 г. в «Колоколе».

Автор фельетона оставался до последнего времени неизвестным. Л.Р. Ланский обратил внимание на опубликованное в женеvской газете «Вольное слово» (1883, № 60) письмо И.С. Аксакова к Герцену от 16 октября 1857 г. В письме Аксаков рассказывает о случившемся в Петербурге скандале с фельетоном «Санкт-Петербургских ведомостей», одобривших указ Александра II о том, чтобы в гражданские учебные заведения не помещались воспитатели из военных, и советует Герцену описать случившуюся историю в «Колоколе». находка письма дает возможность высказать предположение, что статью для «Колокола», основанную на корреспонденции Аксакова, написал сам Герцен. Однако – только предположение: Герцен ведь мог поручить кому-нибудь из сотрудников «Колокола» подготовить заметку.

В этом случае на помощь с дополнительными аргументами приходит идейно-стилистический анализ. Л.Р. Ланский пишет: «Едкая сатирическая манера, в которой выдержан фельетон, его стилистические особенности и самый характер высказываний о Ростовцеве и Вяземском, полностью совпадающих с аналогичными высказываниями Герцена, свидетельствует о том, что он является автором статьи “Regata перед окнами Зимнего дворца”»⁴⁵. Совокупность аргументов, подтверждающих друг друга, делает атрибуцию вполне убедительной.

9

Нет нужды доказывать, каким неисчерпаемым источником фактических данных, помогающих атрибуции, является мемуарная литература. Авторство множества анонимных произведений

⁴⁴ См.: Литературное наследство. М., 1949. Т. 53–54. С. 17–21.

⁴⁵ Новый мир. 1956. № 9. С. 278.

было установлено, многие легковесные атрибуции отведены на основании мемуарных свидетельств современников.

Однако в мемуарной литературе содержится и множество недостоверных сведений.

Свидетельства современников, с первого взгляда, казалось бы, и очень компетентных, не могут приниматься на веру. Они нуждаются, несомненно, в более тщательном контроле, чем собственные авторские признания. Современники могли не знать, могли ошибаться в своих предположениях, предположения выдавать за действительность. Лишь всестороннее историко-литературное, научное исследование способно определить степень авторитетности этих источников атрибуции.

Показание мемуариста, если оно не подкрепляется другими аргументами, не может быть достаточно для категорического приписания данному автору того или иного произведения. Правило это непреложно должно соблюдаться даже в том случае, если мемуарное свидетельство исходит от очень близкого предполагаемому автору лица.

Сестра Некрасова, например, не раз выражала уверенность, что Некрасову принадлежит стихотворение «Шарманка», напечатанное в 1857 г. в «Колоколе». Это же подтверждалось письмом неизвестного корреспондента из Симферополя к А.М. Княжевичу, в котором передавалась версия, будто царь Николай (непонятно, правда, почему Николай, если в 1857 г. царствовал уже Александр II?) выговаривал Некрасову за эти стихи. В 1927 г., основываясь на этих свидетельствах, К.И. Чуковский включил стихотворение в однотомник сочинений Некрасова, хотя тогда же замечал, что оно «имеет мало общего со стихами Некрасова, так как построено на метафорах, чуждых его поэтическому стилю». Найденные позднее материалы подтвердили сомнения К.И. Чуковского. Вероятным автором «Шарманки» является В. Зотов, который в 1857 г. был у Герцена в Путнее и мог там передать ему свое стихотворение для публикации в «Колоколе».

С особенной тщательностью приходится относиться к свидетельствам современников, когда они касаются произведений популярных авторов. Огромная популярность стихотворений Пушкина, например, безусловно способствовала тому, что сохранилось множество разнообразных свидетельств об авторской принадлежности Пушкину ходивших по рукам списков стихотворений, эпиграмм, шуток и т.п. Это обстоятельство как будто облегчает работу исследователя. Вместе с тем та же популярность поэта привела к бесконечному числу вымыслов о его авторстве.

Устанавливая принадлежность Пушкину анонимных стихотворных текстов, исследователи опирались прежде всего на прижизненные сборники и публикации, сохранившиеся рукописи, составленные поэтом перечни своих стихотворений, а также на историко-литературный и филологический анализ.

Сведения, идущие даже от таких близких Пушкину лиц, как П.А. Вяземский, не могли быть приняты безоговорочно, хотя для атрибуции нескольких мелких стихотворений и эпиграмм очень существенную помощь оказали пометки П.А. Вяземского на сохранившемся в Остафьевской библиотеке томике второго издания «Стихотворений А.С. Пушкина, не вошедших в последнее собрание его сочинений» (издан в 1870 г. Н.В. Гербелем)⁴⁶.

Достоверно известно, что Пушкин является автором двух эпиграмм на Ф. Булгарина: «Не то беда, Авдей Флюгарин...», «Не то беда, что ты поляк...». Прочная традиция скрепила с именем Пушкина стихотворные насмешки над Булгариным. Н.В. Гербель, исходя, очевидно, из этого, отнес к Пушкину эпиграмму «Фиглярин, вот поляк примерный...». П.А. Вяземский на полях против этой эпиграммы оставил убийственную для атрибуции Гербеля надпись: «Эта эпиграмма не Пушкина, а моя».

Относительно эпиграммы «На Аракчеева», напечатанной в издании 1870 г. следующим образом:

Холоп венчанного солдата!
Ты стоишь лавров Герострата,
Иль смерти немца Коцебу;
А впрочем –!

П.А. Вяземский пометил: «Вовсе не на Аракчеева, а на Стурдзу, написавшего современно смерти Коцебу политическую записку о немецких университетах. Второй стих пропущен:

Благослови свою судьбу.

Последний после прибавлен, а может быть и не Пушкиным. Когда эти стихи ходили по рукам, пятого стиха не было».

Указание П.А. Вяземского об адресате и тексте этой эпиграммы признано вполне авторитетным редакцией академического издания Полного собрания сочинений А.С. Пушкина.

Вместе с тем иные заметки Вяземского субъективны и потому мало помогают атрибуции. Так, о стихотворении «От всеночной вечер идя домой...» Вяземский предположил: «Едва ли Пушкина, кроме двух последних стихов все прочее довольно вяло».

⁴⁶ Пометки П.А. Вяземского опубликованы Н. Барсуковым в сборн. «Старина и новизна». 1904. № 8.

Между тем из «Записок о Пушкине» И.И. Пушина определенно известно, что это пушкинские стихи. Ошибка Вяземского, заметим кстати, очень показательна для атрибуции на основе субъективных вкусовых критериев.

Н.В. Гербель согласился с П.В. Анненковым в том, что некоторые стихотворения: «Цель нашей жизни», «Гараль и Гальвина», «Не помнишь ли ты, ваше благородие...» не принадлежат Пушкину. Вяземский заявляет: «Решительно Пушкина. Он мне их читал». «Он читал» – аргумент, совершенно недостаточный в установлении авторства. Только одно из них – «Не помнишь ли ты, ваше благородие...» («Рефутация г-на Беранжера») введено на основании автографа в академическое издание Пушкина. Относительно другого – «Цель нашей жизни», не включенного в академическое издание, в 1951 г. В.В. Даниловым были выдвинуты довольно веские дополнительные аргументы за принадлежность Пушкину⁴⁷. Что касается стихотворения «Гараль и Гальвина», оно вполне основательно отнесено в академическом издании Пушкина к *dubia*.

С особенной осторожностью приходится подходить к тем свидетельствам современников, которые отдалены долгим промежутком времени от самого события. Известна, например, бездоказательная аргументация М. Гофмана о непринадлежности Пушкину послания «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...»)⁴⁸. Но если исключить произвольное толкование Гофманом свидетельств, идущих от Пушкина, и абсолютно несостоятельную трактовку идейной позиции молодого Пушкина, у Гофмана оставался один с первого взгляда убедительный аргумент. «В № 2, вышедшем 28 сентября 1872 года, очень мало известного листка “Свобода”, издававшегося в Сан-Франциско бывшим наборщиком “Колокола”, Агапием Гончаренко, – пишет М. Гофман со слов С. Сватикова, – напечатано письмо Огарева от 19 сентября 1872 года. В письме этом Огарев стихотворение

Товарищ, верь: взойдет она....

приписывает Рылееву, а не Пушкину»⁴⁹.

⁴⁷ См.: Отчет о Третьей пушкинской конференции в «Известиях АН СССР. Отд. лит-ры и языка». 1951. Т. X. Вып. 5; Данилов В.В. Стихотворение «Цель нашей жизни», приписываемое Пушкину // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л. 1953. С. 298–313.

⁴⁸ См.: Гофман М. Первая глава науки о Пушкине / 1922; Он же. Пушкин и Рылеев // Недра. 1925. Кн. 6.

⁴⁹ Недра. 1925. Кн. 6. С. 205.

Однако М. Гофман не учел того, что свидетельство Н.П. Огарева полностью погашается, во всяком случае нейтрализуется, более вескими свидетельствами со стороны того же Огарева: в 1856 г. и второй раз в 1858 г. Герцен и Огарев напечатали полностью текст послания «К Чаадаеву» в «Полярной звезде» за подписью Пушкина.

С виду «научная» атрибуция М. Гофмана выглядит не более как любопытный казус, однако она в высшей степени поучительна для тех исследователей, которые готовы заранее довериться первому встретившемуся свидетельству, а остальные данные перетолковать вкривь и вкось, «подгоняя» их к этому свидетельству.

Самый факт приписывания Рылееву революционного стихотворения Пушкина может быть объяснен тем, что распространители этих стихов в 20-е и 30-е годы всячески старались скрыть от III Отделения имя Пушкина как автора революционных стихотворений.

Таким образом, всестороннее исследование источников и максимум осторожности особенно необходимы в процессе атрибуции, основанной на мемуарных данных.

Мемуарные источники позволяют нередко определить круг сотрудников того или иного периодического издания, времени их участия в нем. Этого обычно оказывается достаточно для того, чтобы отвести авторство. Аналогичным образом установление круга авторов, которые вели в журнале тот или иной отдел, отводит возможность авторства других лиц. Но сведения такого рода обычно слишком недифференцированы, общи, чтобы на их основе можно было установить авторство.

10

В тексте самого произведения нередко содержатся разного рода автопризнания. Автор сообщает, например, факты своей биографии или биографии близких ему лиц, называет другие свои произведения, приводит из них цитаты. В самом произведении удается иногда почерпнуть сведения о том, к какой эпохе и социальному кругу принадлежал автор, где или когда он родился, где бывал, с кем встречался, какие читал книги и пр.

Сложность привлечения этих данных для атрибуции определяется лишь тем, что всегда возникает необходимость проверить, являются ли действительными фактами или плодом авторского вымысла, понадобившегося по ходу литературного изложения.

Так, например, в рецензиях Белинского можно встретить замечания, которые явно связаны с эпизодами его биографии. Разбирая в 1838 г. повесть В. Бурьянова «Новый кавказский пленник», Белинский, проживший лето 1837 г. в Пятигорске, выражал досаду по поводу «искажения местностей Пятигорска» в повести: «...у г. Бурьянова Эльбрус выглядывает из-за Бештау, тогда как Бештау стоит вправо от Пятигорска и в стороне от Эльбруса»⁵⁰ и т.д.

В рецензию на девятое издание «Повести о приключении английского милорда Георга...» Белинский вставил большой абзац с воспоминаниями о своем детстве в Чембаре и первом увлечении чтением лубочной литературы⁵¹.

Принадлежность Н.А. Некрасову помещенных в № 4 «Современника» за 1847 г. рецензий «“Москва” Н.В. Сушкова»; «“Слава о Вещем Олеге” Д. Минаева; “Страшный гость”» установлена, например, на том, в числе других, основании, что автор рассказывает о своем знакомом помещике, а рассказ этот уже был раньше изложен Некрасовым в «Письме петербургского жителя в провинцию к приятелю»⁵².

В заметке «Отец Мартынов и отец Самарин», помещенной в «Смеси» 210-го листа «Колокола» от 15 декабря 1865 г., также находится бесспорный аргумент для определения авторства Герцена. «Иезуитам всегда везет. Вот мы писали *четыре письма к противнику*, но противник не отвечал!» – говорит автор, имея в виду, без сомнения, свои знаменитые «Письма к противнику».

Однако порою анонимный автор, чтобы лучше скрыть авторство, сообщает о себе вымышленные факты или приписывает себе то, что в действительности было с другими лицами. Так, автор статьи о Каратыгине (Молва, 1835, № 17), скрывшийся под инициалами «П.Щ.», говорит о себе: «...придерживаясь всю мою жизнь чисел, нахожу цифру 5 меньшею и лучшею, чем квадрат ее». На этом, в частности, основании Н.И. Мордовченко заключал, что автором статей «П.Щ.» в «Молве» является профессор математики, любитель театра П.С. Щепкин⁵³. В действительности П.С. Щепкин не мог быть автором названной статьи⁵⁴.

⁵⁰ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 376.

⁵¹ См.: Там же. Т. 3. С. 206.

⁵² См.: Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 9. С. 727.

⁵³ См.: Мордовченко Н.И. Гоголь и журналистика 1835–1836 гг. // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. 1936. Т. 2. С. 109.

⁵⁴ См.: Крути И. С.Т. Аксаков в истории русской театральной критики // Театр. 1945. С. 183; Нечаева В.С. Кому принадлежат статьи, подписанные П.Щ.? // Известия АН СССР. Отд. лит-ры и языка. 1956. Т. XV. Вып. 1. С. 44–45.

Значение документальных свидетельств имеют различные цитаты, содержащиеся в анонимных произведениях.

В особенности ценны здесь случаи автоцитирования.

Так, в анонимном «Рассуждении о стихотворстве Российском», напечатанном в 1787 г. в «Новых ежемесячных сочинениях» (СПб., ч. X, апрель), автор «Рассуждения» приводит несколько стихов из своей (как он говорит) трагедии. На этом основании М.П. Штокмару удалось определить принадлежность статьи Н.П. Николеву, автору трагедии «Сорена и Замир»⁵⁵.

Источником атрибуции становятся цитаты и в том случае, если они соответствуют отметкам на книгах, сохранившихся в библиотеке предполагаемого автора. Известно, как много сведений такого рода дало исследователям изучение библиотеки Белинского, хотя она и сохранилась далеко не полностью. Показательно, что из множества статей, приписанных Л.Р. Ланским Белинскому на основании идейно-стилистических признаков (Литературное наследство, т. 56), достоверной может быть признана лишь атрибуция «Журнальных и литературных заметок» (Отечественные записки, 1842, № 8). В данном случае система доказательств Л.Р. Ланского, наряду с указанием на композиционно-стилистическое единство заметок с другими статьями Белинского и на тематическую связь с его последующей статьей, базируется на таком веском документальном свидетельстве, как наличие в библиотеке Белинского чрезвычайно редкого издания «Ричарда III» 1783 г. с пометками критика в цитируемом им затем предисловии.

В произведениях, авторство которых известно, могут находиться фактические сведения об анонимных статьях, которые позволяют атрибутировать их тому же автору.

Очень интересное замечание, носящее, несомненно, характер автопризнания, содержится, например, в статье Белинского «Русская литература в 1842 году». Трудно не согласиться с В.С. Спиридоновым, что Белинский, перечисляя здесь статьи, которые выражают мнение редакции, и в то же время считая себя вправе только поименовать их, предоставив самой публике судить об их достоинствах и недостатках, имел в виду свои собственные статьи. По поводу всех названных статей (кроме одной) есть документальные свидетельства, устанавливающие их принадлежность Белинскому⁵⁶. Основываясь же на приведенном признании

⁵⁵ См.: Штокмар М. Библиография работ по стихосложению. 1934. С. 23.

⁵⁶ Заметим, кстати, неточность, допущенную в комментариях к одной из этих статей в шестом томе Полного собрания сочинений Белинского, изданного Академией наук. Относительно рецензии на «Руководство к всеобщей истории» Ф. Лоренца в комментариях сказано, что принадлежность ее Белинскому

и анализе идейного содержания статьи о «Кесарях» Ф. де Шампаньи (Отечественные записки, 1842, № 6), В.С. Спиридонов и ее, на наш взгляд, с полным правом атрибутировал Белинскому. В новом собрании сочинений Белинского статья отнесена к разряду *dubia*, хотя содержащиеся в комментариях аргументы вполне достаточны для включения в основной состав (никаких аргументов против принадлежности статьи Белинскому не приводится)⁵⁷.

Фактическими свидетельствами об авторстве становятся обычно, при возможности подтвердить их другими данными, всякого рода самоотсылки автора к своим предыдущим или последующим произведениям.

Именно поэтому важно изучать периодические издания год за годом, номер за номером, чтобы заметить и уловить связь, на которую указывают сами авторы, одного произведения с другим, третьим и т.д.

Рецензия на 12-ю книгу «Репертуара русского театра, изд. И. Песочким» и «Пантеон русского и всех европейских театров» (Отечественные записки, 1841, № 2), например, приписана В.С. Спиридоновым Белинскому. Помимо данных, вскрытых при анализе идейного содержания и стиля рецензии, для этого было то основание, что все отзывы о предыдущих одиннадцати номерах «Репертуара» и «Пантеона» принадлежат Белинскому, а последняя с ними теснейшим образом связывается рядом авторских указаний и прямых ссылок.

Установленная достоверно принадлежность данному автору одной из рецензий, входящих в серию тесно связанных взаимоотсылками рецензий, дает возможность, если при этом находятся еще дополнительные аргументы, отнести всю серию к тому же автору.

В «Литературной газете» 1842 г. (№ 7 от 15 февраля) было помещено три рецензии: «Дитя – художник», «Русский патриот», «Пять стихотворений Н. Ступина». В упоминавшемся ранее списке произведений Некрасова, составленном В.Г. Горленко, помечена как некрасовская только первая рецензия. Но все три рецен-

установил В.С. Спиридонов (т. VI, с. 722). Это неверно. В действительности эту рецензию атрибутировал Белинскому Р.В. Иванов-Разумник, который четырежды в разных изданиях повторял свои доказательства, начиная со статьи в «Русских ведомостях» 1911 г. и кончая монографией о Белинском, вышедшей в 1923 г. На факт этот добросовестно указывал В.С. Спиридонов в своем 32-м примечании к XII тому Полного собрания сочинений Белинского, на которое ссылаются и комментаторы нового издания, не замечая, как видно, ссылки Спиридонова к Иванову-Разумнику.

⁵⁷ См.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 13. С. 130–148 и 323.

зии «непосредственно переходят одна в другую и несомненно принадлежат одному автору»⁵⁸. Поэтому они включены в собрание сочинений Некрасова.

Особенно явственно заметна такая связь, если из номера в номер в журнале помещались рецензии на серийные издания. Так, например, рецензии Белинского о «Сельском чтении», издававшемся в 40-е годы В.Ф. Одоевским и А.П. Заблоцким (в рецензии о четвертом выпуске автор, например, сообщал: «Говорить о прежних нечего, потому что *писавший эти строки* и так уже много говорил о каждой книжке “Сельского чтения”»)⁵⁹.

В поисках отсылок автора к другим его статьям следует помнить об опасности довериться коварному «мы», увидев в нем указания на авторскую принадлежность («мы уже говорили», «мы уже писали»). Чаще всего – это синоним журнала, редакции, а не определенного лица.

Так, например, Некрасов в статье «Заметки о журналах за декабрь 1855 и январь 1856 г.» заявляет: «Мы уже довольно сказали в первой нашей статье по поводу нового издания Пушкина (Современник, 1855, № 2) о труде г. Анненкова». Но исследователи допустили бы грубейшую ошибку, если бы, исходя из этого «признания», заключили, что статья «о труде г. Анненкова» принадлежит Некрасову. В действительности рецензия о «Сочинениях» Пушкина в издании П.В. Анненкова, помещенная в № 2, 3, 7 и 8 «Современника» за 1855 г., принадлежит, как об этом свидетельствует сохранившаяся рукопись-автограф, Н.Г. Чернышевскому.

В тех же «Заметках о журналах» Некрасов пишет: «Еще недавно мы говорили подробно о путевых заметках г. Гончарова по поводу отдельно изданной им книги “Русские в Японии”». Упомянутая здесь рецензия о Гончарове, как выяснилось, принадлежит А.В. Дружинину.

Очевидно, однако, что если выражение «мы указывали» сопровождает ссылку на известное принципиальное, «заветное» убеждение автора, такая ссылка может служить убедительным аргументом в пользу авторской принадлежности.

Ожесточенная полемика с Полевым и Булгариным, которую вел в «Отечественных записках» Белинский, позволяет, при на-

⁵⁸ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 11. С. 702.

⁵⁹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 372. Курсив наш. На основании приведенного высказывания В.С. Спиридонов атрибутировал Белинскому рецензию на второй выпуск «Сельского чтения», не входившую ранее в собрания его сочинений.

личии других данных, приписать ему ряд статей и рецензий, помещенных в журнале в 40-е годы.

Аналогичным образом определяется авторство Герцена в целой серии статей и заметок 1865 г., помещенных в «Колоколе» и посвященных теме, лично глубоко волновавшей Герцена, – о вымышленном III Отделении и катковскими «Московскими ведомостями» «Агентстве Герцена в Тульче» и участии этого «агентства» в поджогах, происходивших в России.

Одним из аргументов при атрибуции может стать и тот факт, что произведение написано, по авторскому признанию, лицом, ответственным за журнал: редактором, ведущим критиком, «представителем редакции» и т.д.

В «Колоколе», например, с бесспорной достоверностью атрибутируются Герцену заметки, в которых автор именует себя «я» (кроме Герцена, в «Колоколе» никто этого не делал).

Н.И. Мордовченко установил принадлежность Белинскому заметки о новом издании «Дон-Кихота» (Московский наблюдатель, ч. XVI, 1838, № 2) на том, в числе других, основании, что заметка является, как это в ней говорится, «мнением, голосом журнала», т.е. руководителя критического отдела Белинского⁶⁰.

11

Итак, опыт атрибуции путем установления документальных и фактических свидетельств убедительно говорит о том, как, собственно, неисчерпаемы источники данных этого рода и как поэтому важно всестороннее, постоянное исследование все новых и новых источников, предоставляющих документальные свидетельства, а также анализ текста самих произведений со стороны их фактического содержания.

Однако для достоверной атрибуции недостаточно обнаружить тот или иной «документ» или «факт». Архивные и всякие иные разыскания лишь тогда могут привести к плодотворным результатам в области атрибуции, если они ведутся во всеоружии исторической и филологической критики. Только после всестороннего археографического и историко-литературного исследования «документ», «факт» становится документальным доказательством.

Литературоведы, которые утверждают силу документа в противовес шаткости историко-литературных доводов и филологи-

⁶⁰ См.: Мордовченко Н.И. «Дон-Кихот» в оценке Белинского // Сб. «Сервантес». Л., 1948. С. 40–43.

ческой критики, справедливо ссылаются на многочисленные ошибки, допущенные в атрибуции методом идейно-стилистического анализа анонимных произведений и разоблаченные документальными находками.

Однако не менее поучительны и те приводившиеся выше примеры, когда «документ», казавшийся с первого взгляда вполне убедительным, оказывался в результате дальнейших исследований несостоятельным. Не единичны случаи атрибуций, на основе историко-литературных и стилистических признаков, предвосхищавших документальные находки и подтверждавшихся ими.

Высшим критерием атрибуционной истины является не документ, а исторический и филологический анализ, устанавливающий авторитетность найденных документов, правильно толкующий их содержание и разоблачающий всякого рода фальшивки. Именно поэтому поиски документальных свидетельств не должны приводить нас к фетишизации документа или к отрицанию всех других методов доказательства авторской принадлежности.

Еще Белинский в рецензии на первое посмертное издание сочинений Пушкина 1841 г., куда были включены статьи и заметки, принадлежность которых Пушкину подтверждалась сохранившимися рукописями, настаивал на новых исследованиях, поисках новых доказательств. «Не нашлось рукописей? – спрашивал Белинский. – Но неужели же нет других свидетельств, и все статьи Пушкина, которые были напечатаны без его имени и которых рукописи затеряны, должны пропасть?..»⁶¹.

Анализ документальных источников, используемых для атрибуции, приводит нас к некоторым общим выводам.

Документальные данные являются, конечно, наиболее авторитетным и обычно наиболее достоверным источником атрибуции. Отсюда не следует, однако, что отсутствие документальных данных исключает вполне достоверную атрибуцию.

При всей кажущейся документальности показания источников бывают нередко неверны и часто противоречивы. Именно

⁶¹ Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X и XI // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 267. Там же Белинский назвал две неподписанные статьи из первого номера «Современника» – «Российская Академия» и «Французская Академия», выражая уверенность в их принадлежности Пушкину. Впоследствии принадлежность Пушкину этих статей была подтверждена бесспорными аргументами: для первой статьи – обнаруженным П.В. Анненковым пушкинским автографом; для другой – рядом документальных данных и историко-литературных сопоставлений, выдвинутых Н.О. Лернером (Русская старина. 1911. № 10).

поэтому научная критика источников – необходимейший элемент атрибуционного исследования.

Методологически недопустимо механически опираться при определении авторства анонимных произведений только на те или иные документы, не анализируя как эти документы, так и самые произведения по существу их содержания и стиля.

Своекое свидетельство, говорящее в пользу авторства или против него, должно быть обследовано с точки зрения своей достоверности. С этой целью всякий «документ» нуждается в изучении со стороны его происхождения и степени авторитетности.

При установлении авторства никогда не приходится доверять первому встретившемуся документу или свидетельству, какими бы достоверными они ни казались на первый взгляд. Контрольная проверка документа не угрожает правильности атрибуционных выводов, если исследователь действительно располагает документом, но может предостеречь от неверной интерпретации найденного документа и разоблачить лжедокументы и лжесвидетельства.

При изучении документа и его историческом и литературном толковании смелость гипотез должна необходимо сочетаться с объективностью интерпретации.

Документальное свидетельство, каким бы авторитетным оно ни выглядело, опровергаемое другим свидетельством, теряет силу решающего доказательства. Побочные свидетельства, которые противоречат атрибуционным выводам, пусть даже основывающимся на бесспорных доказательствах, должны быть не просто обойдены молчанием или оставлены в стороне, а опровергнуты или подвергнуты основательному критическому анализу. В противном случае самая «бесспорная» атрибуция останется предположением, а не доказательством.

Свидетельство, авторитетность которого сомнительна, обычно не становится более достоверным оттого, что повторяется в нескольких источниках. Поэтому атрибуция, основанная на связи одних документов и свидетельств с другими документами и свидетельствами, может считаться достоверной только в том случае, если хотя бы одни из них являются бесспорно авторитетными.

Не приписав автору принадлежащее ему произведение, исследователь меньше грешит против истины и наносит меньший ущерб правильному представлению об авторе, чем приписывая ему чужое произведение. Следует с большой осторожностью относиться к включению в основной состав собраний сочинений классиков художественной литературы и литературной критики произведений, атрибуция которых является недостаточно аргу-

ментированной. Вместе с тем, чтобы не обеднить литературное наследие авторов за счет произведений, которые с известной долей вероятности могут быть им приписаны, всякое научное издание обязано включать широко разработанный отдел *dubia*. Заполнять же массовые издания дубиальными произведениями, конечно, неправомерно.

Анализ источников документальной атрибуции отчетливо выявляет общую методологию установления авторства: необходимо искать документальные свидетельства в разнообразных направлениях, строго контролировать их достоверность, а там, где недостает документов, черпать объективные данные для атрибуции в историко-литературном и стилистическом анализе текста. Вполне достоверная атрибуция предполагает неизбежно, что результаты исследований, проводимые по разным направлениям, сойдутся в одной точке, т.е. на имени действительного автора анонимного или псевдонимного произведения.

Лев Толстой и проблемы текстологии*

1

Высокое искусство реализма Л. Толстого видно в самой первой опубликованной повести – «Детство». Дальнейшее творческое развитие писателя отмечено напряженными и разнообразными художественными исканиями. Особенно острыми становились они после крутых идейных сдвигов, после резких перемен в социально-философских, этических, эстетических взглядах.

И современные Толстому критики, и последующие исследователи его творчества много спорили о том, отразился ли и как отразился перелом в мировоззрении, пережитый на рубеже 80-х годов, на судьбе художника, как это проявилось в его творчестве после «Исповеди» и «В чем моя вера?»

Ясно, что его реализм стал еще более воинствующим, обличительным – «самым трезвым реализмом», по определению В.И. Ленина; с другой стороны, в его художественных произведениях усилились нравоучительные, проповеднические тенденции. Но как это воплотилось в самом искусстве слова, в тексте, отразилось ли на художественных приемах?

Конечно, суть перемен можно понять, сопоставляя, например, последний роман «Воскресение» (1889–1899) с «Войной и миром» (1863–1869) или «Анной Карениной» (1873–1877). Но в литературном наследии Толстого есть повесть, в творческой истории которой с наглядной достоверностью отразились эти перемены. Произведение, почти завершённое в начале 60-х годов и, в сущности, случайно оставшееся неопубликованным, появилось вновь на письменном столе яснополянского кабинета в 1885 г. и на этот раз было доведено до печати. Рукописи сохранились – сопоставление текстов дает ценный материал для суждений об эволюции Толстого-художника¹.

* Впервые: Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов (Загреб–Люблина, сент. 1978 г.) Доклады сов. делегации. М., 1978. С. 326–340.

¹ Ранняя редакция повести «Холстомер» опубликована нами, см.: Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Лев Толстой. Кн. 1. С. 267–290.

Переделывая и дописывая летом 1885 г. свою повесть, Толстой говорил гостившему тогда в Ясной Поляне М.А. Стаховичу (племяннику писателя, который собирался в свое время обработать историю знаменитой пегой лошади, но не успел сделать это), что «после тяжелого труда, многолетних писаний философских статей, начав писать литературную вещь, он легко чувствует себя и, точно купаясь в реке, размашисто плавает в свободном потоке своей фантазии»².

Первая половина повести – описательная – правилась сравнительно немного. Зато вторая половина – рассказ Холстомера о своих радостях и бедах, эпизод посещения князем Серпуховским своего приятеля, хозяина конного завода – была переделана самым решительным образом. Конец повести был написан заново.

С особенной наглядностью различие двух редакций – ранней и поздней – прослеживается в «рассуждениях» Холстомера о собственности. В первоначальной редакции говорится главным образом о *странности и неестественности* поведения людей, любящих называть вещи и даже живые существа «своими» и распоряжаться ими по своему произволу: «Я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие “мое” не имеет никакого другого основания, как *бессмысленно составленное условие или животный людской инстинкт*, называемый чувством собственности... Есть люди, которые называют других людей своими, а *эти люди сильнее, здоровее и досужнее хозяев*... И люди счастливы, главное, тем, когда получают *исключительное право только называть какую-либо вещь своею*» (Литературное наследство, с. 279–280. Курсив здесь и далее мой).

По мере работы Толстого над повестью в 1885 г. усиливался публицистический тон этих рассуждений, подчеркивалась *преступность и жестокость* самого права собственности, появилась морализующая обличительная тенденция: «Есть люди, которые других людей называют своими, а *никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло*... И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими» (26, 20).

В редакции 60-х годов развивается прежде всего мысль об условности самого названия «мое», о том, что преимущественное положение одного существа перед другим достигается не богатством, а прирожденными свойствами и здоровыми условиями ес-

² Стахович А.А. Несколько слов о «Холстомере», рассказе графа Л.Н. Толстого // Литературный вестник. 1903. № 5. С. 256.

тественной жизни. В редакции 1885 г. появилась характерная для позднего Толстого социально-нравственная оценка взаимоотношений собственника и его собственности. По первоначальному замыслу, в несчастьях Холстомера самым печальным оказывалось его безумное увлечение Вязопурихой, случившееся уже после того, как Холстомер узнал причину странности своего положения на заводе. В окончательной редакции подчеркивается решающее значение в судьбе Холстомера этого права собственности, которое «воображал» себе конюший. Эпизод наказания конюха и связанные с ним рассуждения переносятся в другую главу, становясь последним и самым тяжелым злостью Холстомера во время его пребывания на заводе.

При переработке повести в 1885 г. Толстой последовательно развивал и подчеркивал эпизоды, рассказывающие о том, как все хозяева мучили и калечили Холстомера. Особенно это относится к одному из центральных моментов повести – рассказу о пребывании Холстомера у гусарского офицера Серпуховского. При этом первоначально писатель явно любовался бесшабашной жизнью красавца-гусара (напоминающего Турбина-старшего в «Двух гусарах»). «Кто счастлив, тот и прав» – эта, столь далекая от мироощущения позднего Толстого мысль записана им в дневнике 3 марта 1863 г., во время обдумывания рассказа о мерине (48, 53). В позднейшей редакции соответствующие описания резко изменяются и в значительной мере выбрасываются. Внимание сосредоточено на том, чтобы показать, как именно здесь погубили Холстомера, ибо в безнравственных условиях жизни нельзя не погибнуть.

Восторженный рассказ Серпуховского о пари и беге, колоритно характеризующий счастливую жизнь гусара и Холстомера, передаваемый в первой редакции «тоном уверенности, силы и чистоты, которым он (Серпуховской), верно, говаривал в старину» (Литературное наследство, с. 290), заключается в 80-е годы характерным для реалистически-обличительной манеры позднего Толстого описанием скучного и непрерывного «вранья» Серпуховского.

С особенной же резкостью мотивы обличения Серпуховского были развиты Толстым в заключительных главах окончательной редакции, где изображена «грязная старость» этого человека, контрастирующая со старостью Холстомера.

Чрезвычайно ярко это снижение образа Серпуховского сказалось в работе над эпизодом встречи Холстомера со своим некогда молодым и блестящим красавцем-хозяином.

В первоначальной редакции Серпуховской смотрит на старого мерина с «изменившимся лицом», тотчас узнает в нем своего

Холстомера, взволнованно, «переменившимся голосом» спрашивает о нем хозяина конного завода. О Холстомере говорится, что он, «вероятно, узнал старого хозяина». В окончательном тексте Серпуховской не узнает Холстомера и не обращает внимания на смешное старческое ржание узнавшей его лошади. Здесь в характеристику Серпуховского вносится постоянный эпитет «обрюзгий», наряду с другими деталями, сатирически рисующими этот образ.

Вот, например, характерные замены.

Редакция 60-х годов:

«Жулдыба, подходя к дому, покосилась на две *белые пестрые* мужские фигуры в соломенных *ярких* шляпах» (Литературное наследство, с. 281).

Редакция 1885 г.:

«Жулдыба, подходя к дому, покосилась на две мужские фигуры: *один был молодой хозяин* в соломенной шляпе, *другой высокий, толстый, обрюзгий военный*» (26, 27).

Или: «...у *этого толстого* старого человека, которого вы сейчас видели» (Литературное наследство, с. 282). Стало: «...*князя Серпуховского, гусарского офицера, того самого гадкого, старого, которого вы сейчас видели*» (промежуточная поздняя ред.).

По замыслу 60-х годов, Серпуховской – опустившийся, но жалкий, трогательный и вызывающий к себе сочувствие бывший повеса. Он обеспокоен, как бы молодой хозяин, бестактно предлагающий ему кучу сигар, не подумал, что у него нет таких хороших сигар, с горечью вспоминает о былой роскошной, привольной жизни, хвалится Холстомером, вспоминает, что «разбил его», оказавшись в *неудобном* положении, краснеет. «“Славный мальй!” – подумал ~~хозяин~~ и подлил ему вина. У Серпуховского были слезы как будто. Он, видимо, рассердился на себя, выпил» (Литературное наследство, с. 289). Серпуховской стыдится своего положения. Оставшись один, он ходит по спальне взад и вперед и думает застрелиться.

Зачеркнув в 1885 г. написанное ранее, Толстой в ином свете представляет Серпуховского и его взаимоотношения с молодым хозяином: «Хозяину было скучно слушать Серпуховского. Ему хотелось говорить про себя – хвастаться. А Серпуховскому хотелось говорить про себя – про свое блестящее прошедшее» (26, 33). И о Холстомере Серпуховской вспоминает теперь только затем, чтобы не уступить в хвастовстве молодому хозяину конного завода.

При переделке в 1885 г. эпизода посещения Серпуховским своего приятеля Толстой в обличительном свете представил не

только Серпуховского, но и молодую чету. Совершенно вычеркнут абзац, где говорилось, как хозяева были «добры от счастья» и «сердце радовалось, глядя на них».

«Нельзя быть добрым человеку, неправильно живущему», – записал Толстой в одном из поздних своих дневников (51, 57). Соответственно с этим он лишил доброты не только Серпуховского и его молодого приятеля, но и беременную хозяйку.

В окончательном тексте «Холстомера» в изображении одежды и домашней обстановки хозяина конного завода и его любовницы эпитет «дорогой» обычно заменяет все бывшие ранее эпитеты. Вместо «чудные брелоки» становится: «крупные дорогие брелоки»; вместо «запонки рубашки были тоже редкости bijouterie» – «запонки рубашки были большие, тоже массивные, золотые, с бирюзой». Браслеты и кольца на руках у хозяйки, которые, по первоначальному описанию, «все... были прекрасны», – также сменяются на: «все дорогие». Сам хозяин был обрисован в 60-е годы как «русский рысистый охотник, тот, который избирается судьей, который ездит в соболях, который бросает букеты, берет на содержание самую дорогую и т.д.» (Литературное наследство, с. 287). Дополнив в 80-е годы эту характеристику трижды повторенным эпитетом «дорогой» (которые «бросают дорогие букеты актрисам, пьют вино самое дорогое с самой новой маркой, в самой дорогой гостинице» – 26, 29), Толстой придал этой характеристике ярко выраженный социально обличительный смысл.

«Дорогой», «роскошный» – синоним внешнего блеска и внутренней пустоты и бессмыслицы барской жизни.

В 1885 г. был заново написан резко обличительный отрывок, рисующий Серпуховского после ужина, отрывок, в котором уже явственно виден автор «Воскресения».

В редакции 60-х годов было:

«Ушел спать один и долго вспоминал ночь проигрыша и молодость и любовь. “Теперь умирать, хоть бы пришел кто-нибудь. Надо занять или поиграть, или соблазнить ее. Ах я подлец! Подлец!” Он вспомнил Шев., треплящего по плечу, зашел к нему у него просить денег. И говорит: “Я подлец”.

На другой день он уехал, денег было мало в кошельке на столе» (Литературное наследство, с. 290).

В редакции 1885 г. стало:

«Серпуховской лежал нераздетый на постели и отдувался.

“Кажется, я много врал, – подумал он. – Ну все равно. Вино хорошо, но свинья он большая. Купеческое что-то. И я свинья большая, – сказал он сам себе и захохотал. – То я содержал, то

меня содержат. Да, Винклерша содержит – я у ней деньги беру. Так ему и надо, так ему и надо! – Однако раздеться, сапоги не снимешь”.

– Эй! Эй! – крикнул он, но человек, приставленный к нему, ушел давно спать.

Он сел, снял китель, жилет и штаны стоптал с себя кое-как, но сапог долго не мог стащить, брюхо мягкое мешало. Кое-как стащил один, другой бился, бился, запыхался и устал. И так с ногой в голенище повалился и захрапел, наполняя всю комнату запахом табаку, вина и грязной старости» (26, 34–35).

Холстомеру и всему лошадиному «обществу» в редакции 1885 г. были приданы, наоборот, более привлекательные, чем ранее, черты. Вот некоторые сопоставления:

Редакция 60-х годов: «Когда он был оседлан, он отставил оплывшую ногу и стал жевать удила, должно быть тоже по привычке...» (Литературное наследство, с. 267).

Редакция 1885 г.: «Когда он был оседлан, он отставил оплывшую правую ногу и стал жевать удила, тоже по каким-то особенным соображениям...» (26, 4).

Или: «Лошади теснились вокруг него, фыркая и вздыхая...» (Литературное наследство, с. 275). Стало: «Лошади неподвижно и в глубоком молчании стояли вокруг него...» (26, 13).

Острее, чем в первоначальной редакции, был развернут в 1885 г. контраст старости Холстомера и отвратительной старости Серпуховского, резче подчеркнута противопоставление всей жизни и труда лошади – бесполезному, приносящему одно зло существованию Серпуховского. Наконец, только в окончательной редакции был нарисован потрясающий по обличительной силе контраст смерти Холстомера, с поэтическим изображением волчицы, кормящей мясом зарезанной лошади своих волчат, и смерти Серпуховского, отвратительность которой не уменьшается, а увеличивается пышной обстановкой похорон.

Прием художественного контраста – излюбленный в творчестве Толстого. Он щедро используется и в первоначальной редакции повести, в обрисовке Холстомера в молодости и в старости, противопоставлении старого Холстомера и оживленного табуна красивых, здоровых, сильных лошадей, и т.п. В окончательном тексте эти контрасты сохранены, даже усилены множеством новых (порою «натуралистических») художественных деталей. Вместе с тем повествование дополнено новыми контрастами, выполняющими социально-разоблачительную функцию.

Соответственно рассказ о Холстомере после переработки его в 1885 г. стал типичным произведением позднего Толстого.

На примере «Холстомера» мы стремились показать, как знание текста, его истории позволяет глубже понять творческие искания, эволюцию мировоззрения и художественного метода писателя. Но существует и обратная зависимость. Знание этой эволюции дает возможность верно разрешить собственно текстологические вопросы – о выборе основного текста, внесении в него необходимых поправок и т.п.

Для Толстого все это чрезвычайно важно в связи с романом «Война и мир».

Несколько лет тому назад в советской периодической печати возникла острая полемика по вопросу о том, как следует печатать «Войну и мир» в современных изданиях. Ее вели Н.К. Гудзий с одной стороны, Н.Н. Гусев, В.А. Жданов, Э.Е. Зайденшнур – с другой. Противники не пришли к единому мнению. Вопрос остался нерешенным.

Спор возник не случайно. Даже в самом авторитетном издании – 90-томном Полном собрании сочинений Л.Н. Толстого – «Война и мир» печаталась дважды: в 1930–1933 гг. – по тексту 1886 г., в 1937–1940 гг. – по тексту 1868–1869 гг. Случай беспримерный в текстологической и в издательской практике!

Когда в 1958 г. вышел последний, 90-й том Юбилейного издания и подводились итоги, рецензенты не могли не обратить внимания на эту неурядицу с текстом «Войны и мира». Б.М. Эйхенбаум в статье «90-томное собрание сочинений Л.Н. Толстого» (Русская литература, 1959, № 4) курсивом выделил два вопроса: *«Какой из прижизненных текстов романа можно считать основным? И надо ли вносить в него поправки из других изданий?»* (там же, с. 221). Оба вопроса остались без ответа. Вместе с тем Эйхенбаум предлагал обратить сугубое внимание на третий прижизненный текст «Войны и мира» – 1873 г. Здесь, как известно, Толстой французские тексты заменил русскими переводами, а историко-философские рассуждения частью изъясил совсем, частью перенес в конец, в «Приложение». В таком виде роман был повторен в 1880 г.; стало быть, как писал Эйхенбаум, «издан дважды самим автором, находившимся в совершенно здоровом уме» (там же, с. 222).

Ответов на вопрос, какой же текст нужно считать наиболее «авторитетным», не дали в пространном обзоре текстологии Юбилейного издания В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшнур (Литературное наследство. М., 1961, т. 69, кн. 2). Они ссылались на то, что вопрос «требуется серьезного дополнительного изучения с уче-

том всех новых материалов, которые не были известны ко времени печатания «Войны и мира» в Юбилейном издании» (там же, с. 447).

В 1963 г. появилась статья Н.К. Гудзия «Что считать “каноническим” текстом “Войны и мира”»? (Новый мир, 1963, № 4). Отвергая традицию всех современных изданий романа, Гудзий предложил печатать «Войну и мир» по тексту 1873 г., как выражающему последнюю авторскую волю. Хотя журнал не намеревался открывать дискуссию, она неизбежно возникла – слишком важным был предмет спора.

Возражал Н.Н. Гусев (статья «О каноническом тексте “Войны и мира”»), утверждая авторитетность издания 1886 г. (Вопросы литературы, 1964, № 2). В том же номере Н.К. Гудзий ему отвечал, настаивая на своем. Н.Н. Гусева поддержали В. Жданов и Э. Зайденшнур (Еще раз об издании сочинений Л.Н. Толстого // Русская литература, 1964, № 2). Гудзий снова спорил (По поводу статьи В.А. Жданова и Э.Е. Зайденшнур // Русская литература», 1964, № 4). Наконец, в первом номере «Русской литературы» за 1965 г. Н.Н. Гусев напечатал еще статью – «Снова о каноническом тексте “Войны и мира”», где справедливо оспорил некоторые доводы противника, но не доказал своей правоты. Poleмика исчерпала себя. Главные, способные решить спор аргументы не были выдвинуты ни той, ни другой стороной. Верного решения не было предложено.

Каков же выход из этого тупика?

Прежде всего нужно вспомнить основные моменты истории печатания «Войны и мира» и некоторые бесспорные положения текстологии.

Первые части романа появились в 1865–1866 гг. в журнале «Русский вестник». Затем Толстой прекратил журнальную публикацию и в 1868–1869 гг. выпустил отдельное издание «Войны и мира» в шести томах. Успех романа был так велик, что очень скоро понадобилось второе издание. Оно вышло в те же 1868–1869 гг., причем в первых четырех томах автор сделал некоторые поправки; два последних тома печатались с одного набора. В 1873 г., включая роман в Собрание сочинений, Толстой разделил его на четыре части и произвел существенные перемены, о которых говорилось выше. В 1880 г. было механически повторено издание 1873 г.; в новых Собраниях сочинений, выпускавшихся начиная с 1886 г. С.А. Толстой, сначала был воспроизведен текст первого издания 1868–1869 гг. (лишь с разделением на четыре тома), затем выпущено шестое, «дешевое издание», где французский язык всюду заменен русскими переводами. Потом

«Война и мир», неизменно входившая в «Сочинения гр. Л.Н. Толстого», печаталась и так, и этак: по тексту и пятого, и шестого издания 1886 г., но ни в одном издании после 1873 г. не было авторских изменений и поправок.

Выбирая наиболее авторитетный источник текста, неизбежно приходится отделять издания авторизованные от тех, в которых автор участия не принимал. Совершенно ясно, что для «Войны и мира» авторизованными являются лишь три издания: два – 1868–1869 гг., третье – 1873 г. В последнем Толстой правил текст, в первых двух – сам держал корректуры. В 1873 г. авторская работа над «Войной и миром» прекратилась. Таким образом, авторитетные источники «Войны и мира» ограничиваются первыми тремя изданиями. Н.К. Гудзий был совершенно прав, когда отказывался признавать за основной текст 1886 г., изданный С.А. Толстой. Записки учителя И.М. Ивакина, относящиеся к этому времени (он помогал С.А. Толстой в чтении корректур), свидетельствуют лишь о том, что Толстой иногда с интересом перечитывал некоторые страницы уже забытого им романа; говорил, что разделяет и теперь мысли, высказанные там (о Наполеоне, о власти и др.). Никакого отношения к *авторизации текста* все эти интересные биографические подробности не имеют. Оба издания 1886 г., как и все последующие, вышедшие затем при жизни Толстого, не являются авторизованными, а стало быть, не могут считаться источниками текста и тем более не могут представлять собою основной, т.е. самый авторитетный источник.

Много писалось (в частности, и мною) о том, что, возвращая в 1886 г. текст «Войны и мира» к первому изданию, с французским языком и с историко-философскими рассуждениями внутри романа, С.А. Толстая действовала не без ведома Толстого. Поскольку никаких достоверных данных на этот счет нет, вопрос: с ведома или без ведома? – неразрешимый, а потому праздный. И главное: проблему текста «Войны и мира» нужно решать (и можно решить) на основе авторских рукописей и авторизованных изданий. Все другие издания следует просто исключить из анализа, как не имеющие отношения к делу.

Если бы выбор текста всегда подчинялся незамысловатому правилу: последнее авторизованное издание и есть наиболее авторитетный источник текста, – текстология не нуждалась бы в научных исследованиях, а свелась бы к умелой и тщательной сверке текстов. Тогда пришлось бы заранее согласиться с Н.К. Гудзием и печатать «Войну и мир» по изданию 1873 г., как последнему, авторизованному Толстым. Между тем, справедливо

отвергая текст 1886 г., Н.К. Гудзий ошибочно предлагал «канонизировать» издание 1873 г.

Текстология знает множество примеров того, что последнее авторизованное издание не может считаться наиболее авторитетным, так как оно было испорчено вмешательством цензуры, правкой редакторов или самим автором, действовавшим под давлением разных обстоятельств, часто не литературного характера. Однако ни одной из перечисленных трех причин возможной порчи текста не было в изданиях «Войны и мира», в том числе и в издании 1873 г.

Цензурного вмешательства не было – ни в одном издании.

Редакторской правке роман не подвергался. Правда, в 1868–1869 гг. П.И. Бартенев, а в 1873 г. Н.Н. Страхов внесли некоторое число грамматических и стилистических поправок, но это были мелкие изменения. Их, конечно, следует устранить из «канонического» текста (в той мере, в какой они могут быть обнаружены); но их нельзя считать редакторской порчей текста, и, главное, правка этого рода имела место во всех авторизованных изданиях. Выходит, что по этому признаку (редакторского вмешательства) нельзя отдать предпочтение ни первым двум, ни третьему изданию «Войны и мира».

Во всех статьях – и сторонников, и противников издания 1873 г. – чрезвычайно много говорилось о том, что Толстой изменял свой роман, следуя постороннему давлению. Н.К. Гудзий настаивал на том, что французский язык и философско-исторические рассуждения были изъяты из текста «Войны и мира» вследствие упреков и претензий разных критиков, а также под воздействием доброжелательной, но отчасти и критической статьи военного журналиста Н.А. Лачинова (Русский инвалид, 1868, № 96, 10 апреля). Н.К. Гудзий полагал, что, послушавшись критиков, Толстой улучшил в 1873 г. свой роман.

Н.Н. Гусев, В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшур оспорили преимущественное влияние этих критиков и подчеркивали дружественное давление Н.Н. Страхова, имевшее, однако, вредные последствия. Текст 1873 г. был, по мнению Жданова и Зайденшур, «навязан Толстому вернее всего тем же Н.Н. Страховым» (Русская литература, 1964, № 2, с. 136).

Но критиков, о которых писал Н.К. Гудзий и которые осуждали роман, потому что слишком плохо и мало его поняли, Толстой блестяще опроверг в статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”, напечатанной в марте 1868 г. в журнале “Русский архив”». Он вполне доказал в этой статье необходимость для «Войны и мира» и французского языка, и философско-исто-

рических рассуждений. К 1873 г., когда правился роман, нападки на «Войну и мир» потеряли всякую актуальность; новых критических выступлений не было.

Что касается Н.Н. Страхова, то к работе над новым изданием «Войны и мира» он был привлечен после того, как основная переделка уже была выполнена самим Толстым. Нельзя допустить и того, что кардинальную перестройку книги Толстой предпринял под воздействием мягких критических замечаний Страхова в его статьях о «Войне и мире», печатавшихся в 1869–1870 гг. в журнале «Заря». Хотя Толстой читал и высоко ценил эти статьи, столь решительного влияния они не могли, конечно, оказать на него.

Несомненно, что в 1873 г. Толстой правил текст «Войны и мира», действуя самостоятельно и независимо, порою сомневаясь в своей правоте, но руководствуясь внутренними побуждениями.

Наша задача заключается не в том, чтобы хвалить или критиковать Толстого за правку, а в том, чтобы прежде всего понять, вскрыть *внутренние ее мотивы*.

Что же произошло между 1869 г., когда была закончена великая эпопея, и 1873 г., когда она переделывалась? Надо думать, произошло что-то очень серьезное, если роман, который писался с радостным увлечением и с уверенностью в том, что создается «перл» искусства, назван был спустя год «дребеденью многословной» (61, 247), а немного позднее возбуждал у автора «досаду и стыд» (62, 34). В самом начале 1873 г. Толстой писал своему тогдашнему другу – двоюродной тетке А.А. Толстой: «Не думайте, чтоб я неискренно говорил – мне “Война и мир” отвратительна вся» (62, 8). В марте, уже начав поправлять текст для нового издания, он признавался Страхову: «Я боюсь трогать потому, что столько нехорошего на мои глаза, что хочется как будто вновь писать по этой подмалевке» (62, 17).

«Отвратительна вся», «хочется вновь писать» – это многозначительные признания.

Чем же они были вызваны?

У Толстого острое недовольство прошлым, уже сделанным, почти всегда сопровождало стремительное движение вперед, было признаком назревавшего или свершившегося перелома. Именно в начале 70-х годов, когда – после «Войны и мира» – создавалась «Азбука», писались простые и строгие по стилю рассказы для детей, происходили глубокие и весьма радикальные изменения в художественном стиле, поэтике Толстого. В марте 1872 г., посылая Страхову для журнала «Заря» рассказ «Кавказский пленник», он писал: «Это образец тех приемов и языка, ко-

торым я пишу и буду писать для больших» (61, 278). В его эстетических взглядах именно на рубеже 70-х годов, перед «Анной Карениной», произошел серьезный перелом. Простота и ясность художественного рисунка казались ему теперь главнейшим достоинством стиля. С восхищением отзывался он именно в эти годы о «нагой простоте» прозы Пушкина, о наивной силе и прелести древнегреческого искусства, русской народной поэзии. Для «Азбуки» из «Войны и мира» подошел лишь один фрагмент – безыскусный рассказ Платона Каратаева о невинно осужденном купце («Бог правду видит, да не скоро скажет»).

В нашем литературоведении еще никто не задавался целью – сравнить стилистическую систему «Войны и мира» и «Анны Карениной» (почти сто лет назад это делал К. Леонтьев в книге «О романах гр. Л.Н. Толстого»). Громадное различие объясняется, в частности, тем, что между двумя великими романами легла «Азбука», работа над которой сопровождалась напряженными поисками новых эстетических норм.

В начале 70-х годов Толстой писал Н.Н. Страхову о развитии современной русской литературы: «Заметили ли вы в наше время в мире русской поэзии связь между двумя явлениями, находящимися между собой в обратном отношении: упадок поэтического творчества всякого рода – музыки, живописи, поэзии и стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода – музыки, живописи и поэзии. Мне кажется, что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности. Последняя волна поэтическая – парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывает, Бог даст, а Пушкинский период умер совсем, сошел на нет... Счастливы те, кто будут участвовать в выплывании. Я надеюсь» (61, 274–275).

Работа над рассказами (художественными и научно-популярными), вошедшими в «Азбуку», явилась трудной даже для Толстого школой нового художественного стиля. Главные качества этого стиля: «определенное, ясное, и красивое и умеренное» – должны были соответствовать, по мысли Толстого, тому, что он нашел в народной поэзии и жизни и что было противоположно искусству и жизни «нашей», т.е. привилегированных классов. Художественные принципы, выработанные в рассказах «Азбуки», оказали затем воздействие не только на стиль «народных рассказов» и других созданий позднего Толстого, но также на стиль «Анны Карениной». В марте 1874 г. Толстой делился своими мыслями и опасениями с Н.Н. Страховым: «Я пишу и начал печатать»

тать роман, который мне нравится, но едва ли понравится другим, потому что слишком прост» (62, 73).

Отказ от «избыточности» психологического анализа, стремительное и драматическое развитие сюжета, большая, сравнительно с «Войной и миром», простота и ясность языка, его лаконизм – в этих отличительных чертах стиля «Анны Карениной» явственно чувствуется художественная школа, пройденная в начале 70-х годов автором маленьких рассказов для крестьянских детей. В романе «Анна Каренина» нет ни французского языка, ни авторских рассуждений, которые так не нравились в эту пору Толстому в «Войне и мире».

Но «Анна Каренина» и замышлялась, и создавалась в соответствии с обновленными художественными принципами; они органически вошли в этот роман и во многом определили его структуру. «Война и мир» насильственно перекраивалась по новым меркам. Эта операция – приспособление эпопеи, созданной по своим эстетическим законам, к новым художественным принципам – не могла не причинить ущерб «Войне и миру».

Поставив вопрос о пересмотре основного текста «Войны и мира» Н.К. Гудзий писал в защиту издания 1873 г.: «Если бы эта работа протекала через значительный промежуток времени после первой его публикации, мы не вправе были бы считать ее «каноническим» текстом, так как она могла отражать существенную эволюцию Толстого в его мировоззрении и в художественных и эстетических взглядах. Но переработка текста “Войны и мира” сделана была всего лишь через четыре года после первой публикации романа (так что говорить о каких-либо сдвигах в идейных и художественных взглядах Толстого не приходится)» (Новый мир, 1963, № 4, с. 245).

Но в том-то и дело, что приходится говорить о сдвигах, при этом очень существенных; приходится учитывать необычайную стремительность творческого развития Толстого. За те несколько лет, что отделяли завершение «Войны и мира» от ее переделки, произошли очень серьезные перемены в художественных взглядах Толстого. *Именно эти перемены сказались на переделке романа.*

Цель у Толстого была ясная и определенная: облегчить, упростить художественную форму. Он прямо писал об этом Страхову в июне 1873 г., заканчивая работу: «Рассуждения военные, исторические и философские, мне кажется, вынесенные из романа, облегчили его и не лишены интереса отдельно» (62, 34). Устранение двуязычных пассажей (французский и немецкий в основном тексте, русский – в подстрочных переводах) также облег-

чало соответствующие страницы «Войны и мира». Облегчало – но и обедняло. Все, что сказано на эту тему в статьях Н.Н. Гусева (со ссылками на исследования В.В. Виноградова, А.А. Сабурова, А.В. Чичерина), – абсолютно справедливо. Французский язык в стилевой системе «Войны и мира» – сильное художественное средство. Помимо исторической достоверности, эта языковая краска в речи персонажей ярко обозначает важнейшие черты их внутреннего облика. Верно писал Н.Н. Гусев и о том, что в 1873 г. *менялась структура романа*, и философское выкидывалось не потому, что оно плохо, а потому, что оно философское. Н.Н. Гусев напрасно лишь полагал при этом, что Толстой делал это не по собственной воле, а под нажимом Страхова.

Художественная структура «Войны и мира» обладает величайшими достоинствами, но только не простотой и легкостью. Громоздкость и тяжеловесность периодов, многоплановая композиция, несколько сюжетных линий, авторские отступления – все это неотъемлемые и необходимые черты «Войны и мира». Сама художественная задача – эпического охвата громадных пластов исторической жизни – требовала именно сложности, а не легкости и простоты формы.

В статье 1868 г. «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» сам Толстой отнес «привычку употреблять французский язык» к числу важнейших примет того времени, которое он изображал в своем романе: «Живописец не повинен в том, что некоторым тень, сделанная им на лице картины, представляется черным пятном, которого не бывает в действительности...» (16, 8). Относительно историко-философских рассуждений в одном из черновиков эпилога сказано ясно: «Если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний» (15, 241).

Недаром Толстой, художник чрезвычайно чуткий, производя в 1873 г. свои перемены, сомневался в том, что поступает верно, спрашивал все время советов у Страхова и постоянно оговаривался, что ему только «кажется», что стало лучше. Отправляя Страхову для издания законченную работу, Толстой писал: «Посылаю вам, не знаю, исправленный ли, но наверно испачканный и изодранный экземпляр “Войны и мира”» (62, 34). Ясно вместе с тем, что «облегчил», упростил свой роман Толстой очень немного; если бы действовать последовательно, нужно было писать заново (как и признавался Толстой в одном письме).

Итак, переработка Толстым в 1873 г. «Войны и мира» представляет собою тот редкий в истории нашей классической литературы и трудный для текстологии случай, когда, под воздействием изменившегося мировоззрения, эстетических взглядов, сам

автор, исправляя, нанес ущерб своему созданию³. В таком случае основным, наиболее авторитетным источником неизбежно становится текст предыдущего авторизованного издания.

На вопрос, так долго занимавший специалистов по творчеству Толстого, можно ответить одним единственным образом: основным текстом «Войны и мира» следует считать текст второго издания 1868–1869 гг.

Но можно ли, приняв за основу текст более ранний, вносить в него поправки из позднейшего, в целом отвергнутого текста?

В случае с «Войной и миром» вопрос стоит так: можно ли, печатая роман по изданию 1868–1869 гг., отвергая для канонического текста основную авторскую правку 1873 г., все-таки взять из этого позднейшего текста то, что не было связано с кардинальной перестройкой, но являлось авторским уточнением смысла, исправлением стиля отдельных слов и фраз.

Б.М. Эйхенбаум в свое время высказался абсолютно категорически: «При наличии двух не сведенных воедино авторских текстов, из которых второй (более поздний) почему-либо лишается права быть основным, это право должно быть отдано первому, но без внесения в него вариантов из второго» (Русская литература, 1959, № 4, с. 222). Эйхенбаум опасался, что авторские стилистические изменения «могли быть подсказаны заменой французского языка русским или другими “нарушениями” прежнего стиля и жанра» (там же).

В принципе, разумеется, не следует объединять, контаминировать тексты разновременных редакций. Нельзя, например, печатая «Войну и мир» по изданию 1868–1869 гг., из 1873 г. заимствовать то, что является элементами новой редакции: русский перевод французских фраз в основном тексте или рассуждения в конце романа. Но смысловая и стилистическая правка отдельных мест не только может, но непременно должна быть учтена при установлении стабильного, т.е. общего, обязательного для всех современных изданий текста.

³ Аналогичные случаи представляет позднейшая авторская правка Н.М. Карамзиным «Писем русского путешественника» (см.: *Сиповский В.В.* Н.М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899. С. 165; *Валк С.Н.* Советская археография. М.; Л., 1948. С. 89); В.Ф. Одоевским «Русских ночей» (см.: *Сакулин П.Н.* Рецензия на изд. «Русских ночей» // Под ред. С.А. Цветкова // *Голос минувшего*. 1913. № 6; *Винокур Г.О.* Критика поэтического текста. М., 1927. С. 46–49; *Бельчиков Н.Ф.* Советская текстология и ее задачи // *Вестник Академии наук СССР*. 1954. № 9); А.Ф. Писемским и Г.И. Успенским некоторых рассказов и очерков (см. об этом в моей статье: Эволюция мировоззрения автора и проблема выбора текста // *Вопросы текстологии*. М., 1957. С. 114–133).

Нужно согласиться с мнением Н.Н. Гусева, высказанным в его последней статье: «Разумеется, исправления текста “Войны и мира”, сделанные Толстым в издании 1873 г., как не нарушающие структуры произведения, должны быть внесены в текст романа-эпопеи» (Русская литература, 1965, № 1, с. 105).

Например, в главе V первой части первого тома издания 1868–1869 гг. сказано: «...князь Ипполит, под предлогом подслуживания, мешал всем». В 1873 г. исправлено: «...князь Ипполит, под предлогом прислуживания, мешал всем». В следующей главе о князе Андрее говорится: «Видно было, что чем безжизненнее казался он в обыкновенное время, тем энергичнее был он в минуты раздражения». В предыдущих изданиях читаем «...был он в эти минуты почти болезненного раздражения».

Вся стилистическая правка Толстого, за несколькими, может быть, исключениями, никак не связана с кардинальными переменами, произведенными в 1873 г. В том-то и дело, что уничтожение французского и перенос рассуждений в конец производились довольно механически.

Подводя итог, следует сказать: решение сложных текстологических вопросов возможно лишь на основе пристального изучения истории создания и печатания, анализа мотивов, которыми руководствовался писатель, изменяя текст.

История текста, если ее удастся верно восстановить, дает исследователю неопровержимые факты о творческом развитии писателя. Движение текста – явленная в живом слове эволюция мировоззрения и стиля. В советской филологической науке существует целая отрасль, ведущая свое начало от работ проф. Н.К. Пиксанова, теоретически обоснованная в текстологических трудах акад. Д.С. Лихачева, подтвержденная множеством конкретных исследований творческих историй разных произведений прошлого и нашей современности.

Текстологическое исследование литературных произведений диктуется в наше время не только практическими нуждами научных изданий писателей-классиков. Знание творческого формирования текста открывает «секреты» писательского искусства, помогает осмыслить текст в его целостном виде, в неразрывной связи мировоззрения автора и художественной структуры его творения.

Актуальные вопросы текстологии художественных произведений Л.Н. Толстого*

Когда приходится говорить о заслугах современной научной текстологии и достижениях советской издательской практики, с полным правом называется 90-томное Полное собрание сочинений Л.Н. Толстого. Начатое по указаниям В.И. Ленина, это монументальное издание осуществлено в сравнительно короткий срок: 1928–1958 (во время Великой Отечественной войны не вышло ни одного тома, но все материалы – рукописи, корректуры – были сохранены).

Короткий срок – это одновременно и хорошо и плохо. При колоссальном объеме рукописного наследия Толстого не все могло быть проработано с необходимой тщательностью и полнотой, хотя в подготовке томов участвовали такие выдающиеся текстологи, как Н.К. Гудзий, А.Е. Грузинский, М.А. Цявловский, Б.М. Эйхенбаум и др. О недоделках откровенно сказано на страницах комментариев. Например, о том, что тексты повести «Казачьи рассказы» или романа «Война и мир» не были выверены по сохранившимся рукописям. В результате получилось так, что полное текстологическое исследование началось *после* Юбилейного издания: в Собраниях сочинений, выпускаемых издательством «Художественная литература», в серии «Литературные памятники», в томах «Литературного наследства» и даже в миниатюрных изданиях «Книги».

Иные вопросы так сложны, что решались по-разному в самом 90-томнике («Война и мир» печатались дважды: в 1930–1933 гг. – по тексту 1866 г., в 1937–1940 гг. – по тексту 1868–1869 гг.), а когда издание завершилось, сразу же возникла полемика: верны ли, приемлемы ли оба эти решения¹. Возник многолетний спор, продолжающийся до наших дней. Между тем сама проблема не относится к числу неразрешимых. Если подходить к ней с подлинной объективностью, исторически анализи-

* Впервые: Яснополянский сборник. Тула, 1986. С. 103–112.

¹ Эйхенбаум Б.М. 90-томное собрание сочинений Л.Н. Толстого // Русская литература. 1959. № 4. Автор предложил ориентироваться на издание 1873 г.

руя авторские переработки текста, находятся вполне достаточные основания для единственно возможного решения².

Лишь в 20-томном Собрании сочинений (1960–1965) в текст великого романа были внесены необходимые поправки по рукописям, устранены ошибки переписчиков и наборщиков, почти сто лет переходившие из издания в издание (работа В.А. Жданова и Э.Е. Зайдenschнур).

В то же время отдельным изданием (в серии «Литературные памятники») вышла повесть «Казак» (М., 1963).

Относительно «Казак» работу по рукописям нужно было выполнить тем более, что публикация в журнале «Русский вестник» (т. 43, 1863, январь) – единственный авторизованный печатный текст повести. Начиная с издания «Сочинений графа Л.Н. Толстого в двух частях», выпущенных в 1864 г. в Петербурге Ф. Стелловским, «Казак» входили во все прижизненные собрания сочинений Толстого, однако ни в одном из них автор не правил и, по всей видимости, даже не просматривал текст.

Посылая рукопись М.Н. Каткову, Толстой предупреждал, что «ошибок переписчика бездна», и просил обратить на них внимание корректора. Однако корректор, конечно, не смог обнаружить действительных ошибок, и дело ограничилось унификацией грамматики, приведенной в соответствие с нормами того времени и с практикой журнала. В частности, все существительные среднего рода (теченье, колыханье, желанье, стремление, образование и т.п.), которые Толстой почти всегда писал через мягкий знак, были унифицированы в сторону книжного варианта. Такие написания Толстого, как «противузаконно», «противуположный», «ежели», «достигнул», «покойно», «взбежал», также были изменены на: «противозаконно», «противоположный», «если», «достиг», «спокойно», «вбежал»; слова «мужска», «женска» – на «мужского», «женского». Окончания прилагательных в творительном падеже («ой», «ей») были заменены формой на «ою», «ею».

Сложность, однако, состоит в том, что не все рукописи «Казак» сохранились (наборная рукопись и корректуры не дошли до нас). И потому нет возможности восстановить полностью авторскую грамматику и синтаксис. Всякое же выборочное их исправление на основе сохранившихся рукописей внесло бы ненужную путаницу. Пришлось сохранить орфографию печатного тек-

² Не повторяем здесь аргументов, уже высказанных пятнадцать лет тому назад. См. сб.: Страницы истории русской литературы: К 80-летию члена-корреспондента АН СССР Н.Ф. Бельчикова. М.: Наука, 1971. С. 306–315.

ста, хотя ясно, что будущий составитель словаря языка Толстого обязан будет предпочесть рукописные варианты.

Ошибки переписчика (или впоследствии наборщика) удалось обнаружить путем проверки печатного текста по всем сохранившимся рукописям и сличения копий с автографами. В 6-м томе Юбилейного издания в печатный текст «Казачков» были внесены лишь некоторые конъектуры (т.е. поправки по смыслу, по догадке), многие из которых не нужны или должны быть приняты в ином виде. Считалось, что проверка текста по рукописям невозможна – ввиду сложности рукописного фонда.

Внося необходимые уточнения в печатный источник, всякий раз приходилось убеждаться, насколько ясен, точен, лишен стилистических несообразностей подлинно авторский текст.

В III главе повести рассказывается, что на Оленина неприятно подействовал в Ставрополе господин, «оглядывающий проезжих» (так было в автографе – рук. 26)³. Исправляя копию, Толстой изменил: «оглядевший проезжего»; в новой копии переписчик ошибся: «оглядевший проезжих»; ошибка дошла до печатного текста, хотя вполне очевидна, так как речь здесь идет об одном Оленине.

Хвастаясь своим господином, Ванюша говорит в конце гл. XII: «Мы не такие, как *другие армейские* – *голь*, а наш папенька сам сенатор...». В печатном тексте бессмысленное: «другая армейская голь».

Характерная принадлежность одежды молодых казачек – просторная рубаха (вечерами и по праздникам поверх нее надевается бешмет), которая у Марьяны свободно «драпировалась на груди и вдоль стройных ног». В той же фразе (гл. XXIV) печатный текст дает явно ошибочное: «под *ее стянутою* рубахой твердо обозначились черты дышащей груди». По автографу удалось восстановить подлинное чтение: «под *нестянутою* рубахой».

Ведя «политичный» разговор с Лениным о плате за квартиру, хорунжий заявляет, что он, в отличие от жены, во всем может соблюсти условия – «не то *как бабы* по нашему обычаю». В печатном тексте опять бессмысленное: «не то *как бы* по нашему обычаю» (гл. XVIII).

Очевидная ошибка проникла в печатный текст главы XIX (эпизод охоты Оленина с Ерощкой). Ерощка спрашивает, видит ли Оленин след. «Вижу. Что ж?.. Человека след», – отвечает Оленин. Далее Ерощка опровергает слова Оленина, но странным

³ Нумерация по кн.: Описание рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого. М., 1955.

образом: «Не, это мой след». В действительности, как видно на автографе, Ерошка говорит: «Не, это мой след, а во», – и показывает след зверя, который не смог увидеть Оленин.

В печатном тексте ХХІХ главы вместо «бурьянов» в степи засыхают «буруны», а скотина от жары бежит не «с поля», как написал Толстой, а «в поля».

В главе ХХV, рассказывающей о празднике, вдруг оказывается, что казачки были в белых платках, обвязывающих им «голову и глаза» (как будто они играли в жмурки). Но это ошибка копииста. В автографе Толстого верно: «лицо» (не «глаза»).

Ошибки устранены, хотя иногда, за отсутствием копий, мы и не могли проследить, где они появились впервые. Здесь важно подчеркнуть общий закон текстологической работы: для того чтобы исправить действительную ошибку, не обязательно наблюдать ее «появление» (так называемый «непосредственный переход от одной рукописи к другой»). Важно ее доказать, обосновать. Если перед нами в самом деле ошибка, она устраняется, даже если мы и не видим «непосредственного перехода»; с другой стороны, не все расхождения между соседними рукописями следует относить за счет ошибок переписчика (могли быть устные и письменные указания, диктовка и т.п.).

«Казачки» в печати не подверглись цензурным искажениям. Однако один цензурный пропуск все-таки есть – в песне «Из села было Измайлова», которую поет Лукашка. Пропуск этот нарушает смысл (нет зова охотника, обращенного к соколу) и строй народной песни. В рукописи Толстого находим, конечно, полный текст песни.

Манил он ясного сокола на праву руку:
Поди, поди ясен сокол на праву руку,
За тебя меня хочет православный царь
Казнить – вешать.

В «Литературных памятниках» текст этот был восстановлен впервые.

В той же серии «Литературные памятники» (М., 1970) уточнен по рукописям текст романа «Анна Каренина». Издание подготовили В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшнур, но чрезвычайно существенно то, что их предложения видел и согласился с ними Н.К. Гудзий, считавший свою работу в Юбилейном издании (над т. 18–20, куда входит «Анна Каренина» и рукописи романа) не доведенной до конца. С тех пор роман (как и повесть «Казачки») перепечатывается по тексту «Литературных памятников».

Неизбежные уточнения пришлось предложить и к томам 1–2

Юбилейного издания, где помещена трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность».

Искажения и печатки, портившие текст первой книги Толстого, оставались до самого последнего времени не выявленными. Устранены они лишь в 1978 г. – опять-таки в изд. «Литературные памятники».

В гл. X «Детства» – «Что за человек был мой отец?» – упоминается свойственный отцу «недостаток в произношении – “пришепетывание”»; в печатном тексте этот «недостаток» превратился в бессмысленное «пришептывание».

Друг Николеньки, Сережа Ивин, говорит заносчиво: «...я не заплакал, *небось*, сегодня, как разбил себе ногу почти до кости» (гл. XIX «Ивины»). В печати («Современнике», отд. издание 1856 г. и всех последующих) читаем: «...я не заплакал, *надеюсь*, сегодня...».

В том же «Детстве» «мантилия» бабушки из-за ошибок наборщиков превратилась в «мантию» (гл. XXI «До мазурки»); «Я одна знаю...» – в неверное «Я одно знаю» (гл. XXV «Письмо»); «из шалости или любопытства» – в невозможное по контексту: «из жалости или любопытства» (гл. XXVII «Горе») и т.п.

Несколько бесспорных смысловых и стилистических поправок нужно было внести в текст «Отрочества». И всякий раз приходилось убеждаться в справедливости слов Н.Н. Страхова, наблюдавшего позднее правку Толстым романа «Анна Каренина»: «Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены. Из его объяснений я убедился, что он необыкновенно дорожит своим языком и что, несмотря на небрежность и неровность его слога, он обдумывает каждое свое слово, каждый оборот речи не хуже самого щепетильного стихотворца» (20, 643).

По-русски нельзя сказать: «перебегает мимо нас». Толстой и не писал так. В рукописи иначе и верно: «пробегает мимо нас» (гл. «Поездка на долгих»).

Неудачный ответ о короле Людовике Николенька начинает, запинаясь, так:

«– Людо... Кор... Лудовик Святой был...» («Кор...» – *король*).

В печатном тексте до последнего времени читалось нелепое:

«– Людо... Кар...» (гл. XI «Единица»).

Объясняя бабушке, почему нельзя просить прощения у Сен-Жерома, Николенька, рыдая, говорит:

«– Я... я... не... не хочу... я не могу». Т. е. он не может, а не просто не хочет. В печати это место искажено (выпало одно «не» и смысл изменился): «Я... я... не... хочу... я не могу» (гл. XI «Перемелется, мука будет»).

В таких стилистических нескладах печатного текста, как «до состояния близкого сумасшествия» или «продолжая бранить все и всех и проклиная свое житье», Толстой также неповинен.

В рукописях находятся истинные варианты: «до состояния, близкого сумасшествию»; «продолжая бранить все и всех и проклинать свое житье».

В «Юности» «два горшка герания» пришлось заменить по автографу на верные и естественные «два горшка гераней» (гл. VI «Исповедь»); «брюзгливо» – на «брезгливо» (гл. XXIV «Любовь»); «ласкающихся глаз» на «ласкающих глаз» (гл. XXVII «Дмитрий»).

В некоторых случаях автографы как будто указывают на необходимость поправок, но изучение всех рукописных материалов заставило отказаться от них.

В языке художественного произведения нет мелочей, поэтому даже «мелкие» поправки по рукописям существенны и важны. Но для решения этих сложных и чрезвычайно тонких, ответственных проблем важно знать всю историю текста, все детали творческого процесса и постоянно соотносить эти сведения со знанием художественной системы, поэтики, языка писателя и его эпохи.

Мало знать все источники, наблюдать историческое движение их. Нужно уметь оценивать, анализировать.

Далеко не всегда эта проблема решается просто. Характерный пример – текст драмы Л.Н. Толстого «Власть тьмы».

Текст ее был установлен в т. 26 Юбилейного издания Н.К. Гудзием – казалось бы, навсегда. Работа велась по всем правилам текстологической науки: обследованы авторизованные издания, рукописи. В комментариях приведен полный перечень поправок печатного текста по рукописям. Их около ста, и каждая обоснована убедительными доводами. В частности, в репликах персонажей восстановлен прекрасный народный язык, сильно испорченный переписчиками и наборщиками. Не разбирая, не зная тех характерных слов и речений, которые столь щедро вводил Толстой в пьесу, «ограбив» для этой цели свои записные книжки, копиисты и типографщики заменяли колоритные и верные авторские слова – на общепринятые, «литературные», ошибочные, часто – бессмысленные. «Жисть» повсюду заменялась на «жизнь», «куфарках» на «кухарках», «доживат» на «доживет», «накошлял» – «накашлял», «ответ произвесть» – «ответ произвести», «вчерась» – «вчера», «мотри» – «смотри», «робеночек» – «ребеночек», «куды ж» – «куда же», «налился» – «напился», «прокладную» – «прохладную» и т.д. и т.п.

Знал Н.К. Гудзий и о том, что в яснополянской библиотеке сохранился печатный текст пьесы: Сочинения графа Л.Н. Толстого. Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть. Драма в пяти действиях. М., тип. А.И. Мамонтова и К°, 1887, 172 с., где рукой Толстого сделаны новые, дополнительные поправки. Отказавшись вносить их в критически установленный окончательный текст, Гудзий опубликовал эти поправки в разделе «Варианты» (26, 544–548), а в комментариях пояснял: «Ниоткуда не видно, чтобы эти поправки свидетельствовали о серьезном намерении Толстого внести изменения в текст пьесы. В ряде случаев они не выдержаны и не доведены до конца – там, например, где Толстой делает исправления в речах действующих лиц. Кроме того, если бы этими поправками Толстой дорожил, он распорядился бы внести их в последующие издания драмы, чего, однако, не сделал» (26, с. 726).

В 1961 г. на страницах «Литературного наследства» бывший секретарь писателя В.Ф. Булгаков, занимавшийся после смерти Толстого составлением описи яснополянской библиотеки, выступил со статьей «Поправки Толстого в издании “Власть тьмы” 1887 г.», где настаивал на учете этих поправок в окончательном тексте. Н.К. Гудзий коротко и сдержанно полемизировал. Вопрос остался открытым. Авторы обширного обзора «О полном собрании сочинений Толстого (“Юбилейном”))», помещенного в конце той же 2-й книги 69-го тома «Литературного наследства», не высказали своего суждения, ограничившись отсылкой к сообщениям В.Ф. Булгакова и Н.К. Гудзия⁴. В изданиях Толстого пьеса продолжает печататься по тексту, установленному Н.К. Гудзием.

С внешней стороны вопрос, казалось бы, ясен: в яснополянском печатном экземпляре перед нами последнее творческое волеизъявление автора, не закрепленное, правда, прижизненным изданием.

Сразу следует заметить: если новая правка была не доведена самим автором до печати, нужно анализировать ее с особым пристрастием, т.е. исследовать мотивы, характер, степень завершенности. Особенно это относится к сочинениям драматическим, поскольку известно, что наряду с литературным текстом часто существуют сценические варианты (принадлежащие не только режиссерам, но и самим авторам).

Когда же и зачем вносил Толстой текстовые перемены в драму «Власть тьмы»?

⁴ Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Лев Толстой. Кн. 2. С. 452–453.

И Булгаков, и Гудзий согласны: для ее сценического воплощения.

Известно, что пьеса, написанная в 1886 г., была запрещена к постановке (разрешение последовало лишь в 1895 г.).

Когда в начале 1890 г. Толстой встретился в Туле с актерами еще любительского в ту пору кружка, руководимого К.С. Станиславским, он сказал: «Доставьте радость старику, освободите от запрета “Власть тьмы” и сыграйте!». Как вспоминает Станиславский, актеры тут же стали распределять между собой роли, предложив между прочим Толстому решить, какой из вариантов конца IV действия им следует играть или как их соединить, а Толстой, в свою очередь, предложил актерам как специалистам высказать свои соображения на этот счет и пообещал им по их указанию обработать IV действие⁵. В.Ф. Булгаков высказал еще одно предположение: «Не исключено также, что Толстой вновь прочел и исправил текст драмы перед постановкой ее Московским Художественным театром в сезон 1902/1903 гг. В начале переговоров о постановке пьесы Толстой особенно заинтересовался пожеланием актеров об объединении двух вариантов IV действия. Позже он говорил Станиславскому: “Напомните мне, как вы хотели переделать 4-й акт. Я вам напишу, а вы сыграете”»⁶.

Главное изменение, внесенное в печатный текст 1887 г., таково: первый вариант окончания IV действия (убийство новорожденного младенца происходит на сцене) зачеркнут совсем, а во втором варианте (Митрич и Анюта переживают убийство, происходящее в погребке) сделаны совсем небольшие поправки. Текст, таким образом, приспособлен именно к сценическому исполнению⁷.

Во втором варианте, сохраненном автором, поправки касаются почти исключительно ремарок, т.е. указаний на сценическое поведение персонажей. В монологе Митрича добавлено: «(встает, садится)»; против слов Анютки: «Дедушка, не туши, голубчик!» и «Дедушка, золотой! не гаси совсем. Хоть в мышинный глазок оставь, а то жуть» – на полях написано: «Спокойно». Собственно в тексте всех четырех явлений лишь две небольшие перемены: «копают» исправлено на «копають» (соответственно юж-

⁵ См.: *Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве*. Л., 1928. С. 239; *Ломунов К.Н. Драматургия Л.Н. Толстого*. М., 1956. С. 189.

⁶ *Литературное наследство*. Т. 69. Кн. 2. С. 295.

⁷ «Власть тьмы» всегда игралась и играется теперь по второму варианту последних явлений IV действия.

норусскому диалектному выговору) и зачеркнуто «кр... кр...» (в реплике Никиты): «Как запищит, да как захрустят эти косточки – кр... кр...».

Относительно поправок в тексте всей пьесы В.Ф. Булгаков настаивает на том, что они улучшили текст. Н.К. Гудзий соглашается («иначе Толстой не стал бы их делать»), однако справедливо указывает на то, что правка осуществлена непоследовательно, и неизвестно, как же быть текстологу: не соглашаться с тем, что сделано автором или продолжать дальше за автора – в начатом им направлении. Мягкий знак в глагольных окончаниях третьего лица, например, поставлен лишь кое-где; в большинстве мест осталось прежнее твердое. Как же быть?

Кроме того, очевидна незавершенность работы и по ряду других признаков. Исправляя текст, Толстой ставил на полях значки нотабене. Но в исключительных случаях NB стоит против неисправленных мест: очевидно, автор намеревался еще подумать над этим текстом. В последнем, 3-м явлении 2-й сцены V действия Толстой зачеркнул слова: «*Староста (входит)*. Понятых и здесь много», тем самым совсем устранив из пьесы это лицо. В.Ф. Булгаков видит в этом важное изменение: «Распоряжается на сцене только урядник, оказавшийся в числе почетных гостей на свадьбе Акулины». Но, сняв реплику (единственную) старосты, Толстой, однако, не зачеркнул ремарку в начале явления: «Те же и староста» и не исключил его из перечня действующих лиц V действия. Создалась явная несообразность. Не будем же мы за автора «завершать» неоконченную им правку?

И самое главное. Из истории создания пьесы известно, что Толстой с неохотой пошел на переделку конца четвертого акта («чтобы не так шокировать их деликатные нервы...» – иронически заметил он по этому поводу), с радостью согласился на предложение печатать рядом, вместе оба варианта. В таком виде в начале февраля 1887 г. драма вышла в «Посреднике» и почти одновременно в трех изданиях «Сочинений гр. Л.Н. Толстого». Вслед за первым появились еще четыре издания «Посредника». В течение первых месяцев 1887 г. пьеса была напечатана в количестве свыше 100 000 экземпляров.

Для «Власти тьмы» как литературного произведения текст, опубликованный автором в 1887 г. и критически выверенный по рукописям Н.К. Гудзием почти 50 лет спустя, следует считать единственно приемлемым. Поправки, внесенные Толстым в печатный текст 1887 г., не могут расцениваться иначе как варианты сценической редакции.

На этом довольно сложном примере мы вновь убеждаемся, как важно знание всей истории текста для решения частных, казалось бы, вопросов – о внесении поправок по другим источникам, даже если они хронологически «последние».

В начале статьи мы упоминали миниатюрные издания «Книги»; здесь выпущены повесть «Холстомер» (1979, изд. подготовил Э.Г. Бабаев) и «Крейцера соната» (1983, изд. подготовила С.А. Розанова).

Как убедительно показал Э.Г. Бабаев, печатный текст «Холстомера» нуждается в уточнениях по сохранившимся рукописям. Двадцать одна поправка внесена в текст. Иные из них бесспорны. Например, «накатник пола» (вместо непонятого «канатник пола»), «Коренная» (название места) – а не «коренная», «пежина», а не «пегина»... Однако редколлегия 22-томного издания Собрания сочинений, только что завершено «Художественной литературой», не решилась принять поправки (за исключением нескольких).

Все сказанное убедительно свидетельствует, что проблемы текстологии Л.Н. Толстого полностью далеко еще не решены. Нужно академическое издание всех его художественных произведений, где коллектив специалистов-текстологов провел бы исчерпывающую работу.

Такое издание необходимо и по другой причине. Мы привыкли гордиться тем, что в 90-томнике напечатан весь Толстой. Да, весь, если говорить о последних редакциях (печатных и оставшихся в рукописях) его сочинений. Но рукописные материалы вошли в Юбилейное издание далеко не полно.

Академический принцип требует публикации *всех* черновигов, всех предварительных редакций и вариантов. У нас уже есть такие именно издания Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Г. Успенского, Достоевского, Чехова, М. Горького; готовится А. Блок. Но у нас пока нет полного художественного Л. Толстого! Такое издание примерно из 40–45 томов, где основной корпус составили бы все художественные произведения, законченные и незавершенные, а отдельную серию – полный свод других редакций и вариантов – насущная потребность филологической науки, текстологии, советской культуры. Та «академия художественного мастерства», о которой говорили и говорят применительно к Толстому выдающиеся советские писатели, остается в значительной мере закрытой за стальной дверью комнаты-сейфа, где хранятся рукописи. Пора открыть дверь! Тем более, что за последние годы архив пополнился новыми рукописями Толстого, которые не могли быть учтены Юбилейным изданием (корректурой романа

«Воскресение», фрагменты повести «Хаджи-Мурат», неизвестная ранее редакция «Сказки об Иване-Дураке...» и др.).

Конечно, в новом издании могут и должны быть использованы материалы комментариев Юбилейного издания, замечательные часто статьи об истории создания и печатания толстовских произведений, подготовленные выдающимися специалистами тех лет. Об этом справедливо писал М.Б. Храпченко в 1979 г., ставя вопрос о новом, академическом издании Л.Н. Толстого⁸. Начинать надо с академического издания именно художественных произведений. Оно абсолютно необходимо!

⁸ Храпченко М. Неиссякаемый источник // Вопросы литературы. 1979. № 1. С. 113–115.

Новая рукопись «Сказки об Иване-дураке»*

Осенью 1982 г. в Нортвестернском университете США (Эванстон, близ Чикаго) происходил советско-американский симпозиум, посвященный русской литературе конца XIX – начала XX в. Советскую делегацию возглавлял член-корреспондент АН СССР В.Р. Щербина. Были сделаны и обсуждены доклады о Л. Толстом, А. Чехове, М. Горьком, И. Бунине, А. Блоке. На одной из встреч с американскими славистами мне преподнесли подарок: микрофильм о подлинной рукописи Л.Н. Толстого, хранящейся в США.

Это копия с многочисленными поправками и вставками Толстого – между строк, на полях и на отдельных листках. На первой странице автором зачеркнуто название «Сказка» и написано другое: «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях». Рукопись полная – всей сказки.

Раньше исследователи Толстого знали, что известны не все рукописи сказки. В «Описании рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого» (М., 1955, с. 288–290) значит: «Копия с несохранившейся рукописи...» (рук. 3) и «Часть рукописи списана с несохранившегося оригинала...» (рук. 4). На самом деле и «рукопись» и «оригинал» сохранились – только не в архиве Толстого.

Микрофильм передан в СССР – с правом публикации.

Недостававшее ранее звено – третья редакция сказки (первая была напечатана в 1937 г. в т. 25 Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого – с. 590–599; отрывок из второй – там же, с. 599–600).

После исправления и дополнений, внесенных Толстым, текст приблизился к окончательному. Однако многие фрагменты отличаются и от первоначальных и от печатной редакции: именно они предлагаются здесь к публикации.

Скобки означают зачеркнутое Толстым.

* Впервые: Яснополянский сборник: 1988. Тула, 1988. С. 36–42.

О том, как жил Иван-дурак с отцом и матерью в деревне, в окончательном тексте сказано кратко: «остался дома работать, горб наживать».

В нашей рукописи дальше было:

И корячил Иван дома за троих, [дом состроил] и дома не уронил, отца с матерью кормил, [жил хорошо] и развел и лошадей и скота и хлеба много. Жил хорошо.

Семен-воин просит отца: «Отдели мне третью часть, я в свою вотчину переведу».

В рукописи просьба обращена к Ивану и выражена подробнее:

«А я из лошадей только [одного жеребца да мерина сивого] чалого жеребца да кобылу с снегом возьму, [корову только одну, да из снасти третью часть отдай, говорит, мне, Иван. Больше мне не надо], а из рогатого только корову с быком, а из овец мне два десятка довольно, больше не надо, а из снасти третью часть».

Именно в этой рукописи «Тарас-кулак» заменен всюду «Тарасом-брюханом».

«Нажил и Тарас-брюхан денег много – женился на купчихе, да все ему мало было, приехал к отцу и говорит:

– Отдели мне мою часть» – так в печатном тексте.

По рукописи первоначально было:

«Жил Тарас – [кулак] брюхан хорошо. Полюбил его купец, отдал за него дочь. [Стал Тарас богачом.] Разбогател Тарас. Да стало у него брюхо отрастать, и что больше брюхо растет, то больше Тарасу денег хочется. Думает Тарас: что моя отцовская часть пропадает, пойду возьму и у себя в селе торговлю открою. Еще больше наживусь».

Затем изменено (в этой же рукописи):

«Нажил и Тарас-брюхан денег много, женился на купчихе и захотел в своем городе торговлю открыть. Приехал в свой город, построился, понадобилось ему ржи, овса, гречи для начала торговли.

Приехал к отцу и говорит:

– Отдели мне, – говорит, – мою часть хлебом, я хочу в своем городе торговать. Заведу лавки и постоялый двор, и трактир. Будете ко мне заезжать, я с вас за постой брать не буду».

Первая глава сказки заключается благополучной концовкой, снятой потом:

«И хорошо жили все три брата, не ссорились и друг к другу в гости ездили».

Братьям начинает вредить старый дьявол с тремя чертями (при работе над этой рукописью они заменены «чертенятами»). Чертям дается характеристика (текст зачеркнут):

«И позвал старший дьявол одного черта войскового: этот черт и войска заводит и войска переводит, из солдат жилы вытягивает, тоску нагоняет. Другого черта торгового: этот черт деньги заводит и деньги переводит и купцам брюхо растит. И третьего черта мужицкого: этот черт хлеб заводит и хлеб переводит и мужикам животы срывает».

О том, как решили действовать чертенята, в печатном тексте сказано кратко: «...спорили, спорили, каждому хочется полегче работу выгадать, и порешили на том, что жеребий кинуть, какой кому достанется. А коли кто раньше других отделается, чтоб приходил другим подсоблять».

В рукописи передан весь спор:

«Один чертенок говорит:

– Вот как, ребята: кинем жеребий, с кого начинать. И на кого выпадет, все на того пойдем, разорим одного, потом все вместе пойдем на другого, отделаем другого, тогда все вместе пойдем на третьего, так дело умнее будет.

А другой чертенок говорит:

– А по-моему не так надо, надо порознь каждому на одного, а чтоб никому обидно не было, надо по дням чередовать их, нынче я к Семену-воину, а ты к Тарасу, а он к Ивану-дураку, а завтра я к Тарасу, ты к Ивану, а он к Семену-воину, и так кругом идет.

А третий чертенок говорит:

– А по-моему, – говорит, – надо жеребий кинуть: какой кому достанется, пусть каждый по своей части на одного идет, а кто первый отделается, тот приходи другим подсоблять».

Как действовать с Семеном-воином и с Иваном-дураком, было ясно с самого начала (от редакции к редакции велась, в сущности, стилистическая правка). С Тарасом иначе. В окончательном тексте чертенок губит купца, наведя на него зависть: «что ни увидит, все ему купить хочется».

В рукописи – другое:

«Стал торговый черт у Тараса работать: муку, крупу, всякий товар гноить, мышам кормить, на постоялом дворе народ пугать, от двора отваживать и на скотину мор напускать. Стало у Тараса-кулака дело по двору и по лавке разлаживаться. Во всем убытки. [Захотел Тарас-кулак поправиться, поехал большую рощу покупать. А торговый черт отвел глаза Тарасу. Увидел Тарас рощу – думает: здесь рубль на рубль барыша будет, надо купить. Приехал к хозяину, стал покупать. А хозяин дорожится. Затянул-

ся Тарас, отдал все деньги – купил. Приехал в рощу – глядь, там и слеги нет, один хворост, и копейки на рубль не выручишь.] Видит Тарас – плохо дело, во всех делах прогорел. Хотел около дома похлопотать, да вдруг отросло у него брюхо как мешок, ни поворотится, ни встанет, ни приглядит ни за чем, пошло его дело все хуже и хуже».

В рассказе об Иване серьезная правка коснулась эпизода с корешками.

Первый корешок Иван съел сам, чтоб живот перестал болеть.

Со вторым корешком – история сложная.

В первой редакции Иван хочет вылечить им заболевшую мать, но отец с матерью посылают его в город – вылечить купчиху: «тебе подарки дадут, ты нам привези» (25, 596).

Во второй редакции появился новый эпизод, скопированный в нашей рукописи:

«Заболел раз поп, стала попадья его лечить, всех лекарей призывала, никто не мог попа вылечить. [Стал поп умирать.] Едет попадья по дороге и плачет, а Иван навстречу навоз везет.

– Об чем, – говорит, – ты плачешь?

– Да мой старик помирает, никто лечить не берется.

Вспомнил Иван про корешки в шапке. Ощупал, тут корешки.

– Что же ты, – говорит, – мне не сказала, я его вылечу.

– Поедем, – говорит, – со мной.

– Ну что ж, – говорит.

Свалил Иван навоз, поехал с попадьею.

Приехал к попу, достал из шапки корешок, велел проглотить. Проглотил поп, сейчас выздоровел. [Вернулся Иван домой.] Надавали Ивану гостинцев, привез домой, отдал отцу с матерью».

Все это зачеркнуто, и написана на отдельном листке новая вставка:

«И забыл было Иван про свои корешки в шапке. И случилось раз: запаршивел, зачиврел у Ивана кобель старый, с места не вставал. Взял Иван после обеда хлеба, положил в шапку, понес кобелю старому. Высыпал ему из шапки, а шапка продралась и выпал один корешок. И слопал его с хлебом кобель старый.

Только проглотил корешок, кобель вскочил, стал играть, хвостом махать, совсем здоровый стал. Увидели отец с матерью, подивились. А Иван говорит:

– У меня еще один корешок остался, кого хочешь вылечу».

В окончательном тексте – «собака дворная старая» (гл. VIII).

Третий корешок, определенный, как положено в сказе, царской дочери, сразу был отдан «побирушке косорукой». А царская дочь сама выздоровела.

В рукописном тексте третьей редакции Иван чаще смеется (много раз повторяется фраза: «Засмеялся Иван») и вообще ведет себя вольнее: братьям обещает осенью, когда соберет урожай, не только «пива сварить», но и «вина накурить». Так и поступает.

И все время работает так, что старому черту становится нестерпимо тошно.

Вот несколько отрывков, не вошедших в печатный текст.

«Время косить, я хоть жилы перерву, да выкошу.

Бился, бился – не спорится работа, ровно мешает кто-то. Однако выжал Иван всю рожь.

Пришел Иван ночью овес косить, чтоб не сыпался.

Приехал из ночного Иван, пошел с девкой молотить. Только залезет черт в сноп, а Иван его на ток и начнет бузовать. Думает черт, ночью отдохнет, а Иван и ночью молотит. Обмолотил, на семена отсеял».

Обо всем этом и в окончательном тексте будет рассказываться подробно и с любовью.

Впервые в рукописи третьей редакции записан закон Иванова царства:

[И был у него в царстве только один закон: чтобы кто за стол садится, показывал хозяйке ладони. Есть мозоли, пускай за стол со всеми, а нет мозолей, доедай объедки.]

«И делал всякий что хотел. Только один закон: прежде чем за стол сажать, смотреть у людей руки. У кого мозоли, того сажать, а у кого нет, тому объедки отдавать. И завелся такой обычай по всему Иванову царству».

Старый черт явился в Иваново царство сначала в виде купца, затем – воеводы: все бесполезно (первая редакция).

Во второй написан эпизод с англичанином-купцом, который «объявил, что хочет жить у них и за все им будет платить». Но мозолей у него не оказалось: «перестали ему давать яиц и курятины, одного хлеба давали. И ушел черт, не солоно хлебавши» (25, 599–600).

В третьей рукописи появился новый текст (автограф):

«Разорил старый дьявол обоих братьев и пошел к Ивану. Пустили его жить. А у Ивана в царстве все дураки жили, денег у них не было, друг дружке работой платили или вещь на вещь меняли. Стал старый дьявол себе дом заводить.

– Приносите, – говорит, – ко мне что мне нужно. И ходите ко мне работать, а я буду вам золотые деньги давать.

Взяли у него золотые деньги, стали работать.

Стал лошадей, коров выменивать за золотые деньги, дали и лошадей, и коров, и хлеба, и крупы, и говядины надавали ему за

золотые деньги. Золотые штучки в диковинку. Разобрали по себе дураки золотые деньги девкам на косы вешать и ребятам играть. Радует старый дьявол: думает, пошло мое дело на лад, разорю дурака и куплю его с потрохами за мои деньги. Только забрались дураки золотыми, раздали все девкам, всем ребятам, у всех много стало, не стали больше брать. Повещает старый дьявол, чтобы к нему на завтра приходили сто человек работать, сад сажать, обещает каждому по золотому на день. Пошли только два мальчика да одна девка, у них еще не было золотых штучек. На другой день никто не пришел. Идет старый дьявол на базар, себе хлеба и говядины покупать. Сунулся в одну лавку, дает золотой за говядину, не берет хозяин, у меня, говорит, много и так. Сунулся к торговке соседке купить хлеба и дает золотой.

– Не нужно мне, – говорит. – У меня, – говорит, – детей нет, играть некому, а я и то три штучки для редкости взяла.

Забрались все. Куда ни пойдет старый дьявол, никто не дает ничего, а все говорят:

– Что-нибудь другое принеси или приходи работать.

Рассердился старый дьявол.

– Зачем, – говорит, – работать, когда я вам золото даю. Вы за золото всего купите и всякую работу наймете.

Не слушают дураки.

– Нет, – говорят, – нам не нужно. [И так Христа ради покормить можно. Дали ему хлеба.] С нас платы и подати никакой нет. Куда же нам деньги?

Лег не ужинавши спать старый дьявол».

Но и эта редакция не удовлетворила Толстого. В этой же рукописи появилась новая вставка.

«Дошло дело до Ивана-дурака.

– Проявился немец – ест, пьет, одеваться просит да еще всего самого лучшего просит, а только золотые штучки дает. Что с ним делать? Никто не дает ему ничего, как бы не помер с голода.

Засмеялся Иван.

– Ишь ты, – говорит. – Кормить надо. Пускай по дворам как пастух ходит.

Нечего делать: стал старый дьявол по дворам ходить, плохо пришлось старому дьяволу. В каждом дворе осмотрит хозяйка руки и не сажает за стол, а объедки с свиньями дает.

Дошла очередь до Иванова двора. Пришел старый дьявол обедать. Осмотрела Иванова жена – видит, руки белые, гладкие, ногти длинные, видно, в руках никогда никакого дела не побывало.

Осмотрела Иванова жена.

– Не взыщи, – говорит, – немец, нельзя мне тебя за стол пустить. Вот дай люди поедят, тогда доедай что останется.

Обиделся старый дьявол, что его у царя с свиньями кормить хотят. Стал Ивану говорить:

– Дурацкий у тебя, – говорит, – закон в царстве, чтобы без мозолей еды не давать. Это вы по глупости придумали. Разве одними руками люди работают? Люди головами работают пуще чем руками. [Ты смотришь, что у меня на руках мозолей нет, а не знаешь, сколько я головой работал, может быть головой-то труднее, чем руками.]

Удивился Иван.

– Ишь ты, – говорит. [– Что же, говорит, – ты головой работаешь?

А старый дьявол и говорит:

– А всякие дела. Что только вздумаю, то я головой и сделаю. Кабы ты захотел, я бы и тебя научил, как заместо рук головой работать только.

– Ну что ж, – говорит, – научи.] А мы, дураки, все норовим руками да горбом.

Обрадовался старый дьявол. Думает, пойдет дело на лад – собьет Ивана.

– Я, – говорит, – научу тебя, как головой работать, тогда ты много счастливее будешь.

– Ну что же, научи, – говорит. – А то другой раз уморятся руки. Так хоть переменять их головой-то.

И стал старый дьявол расписывать.

– Только не легко, – говорит, – и головой работать. Вы вот мне есть не даете оттого, что у меня нет мозолей на руках, а того не знаете, что головой в 10 раз труднее работать. Как я работаю, голова трещит.

Удивился Иван.

– Ишь ты, – говорит. – Зачем же ты, сердечный, так себя мучаешь? Ты бы уж лучше легкую делал работу – руками да горбом работал.

Старый дьявол говорит:

– А затем я себя и мучаю, что я вас, дураков, жалею. Кабы я себя не мучал, вы бы век дураками были. Я головой работал, теперь и вас научу.

Обрадовался Иван.

– Научи, пожалуйста».

Дальше – эпизод с каланчой, откуда старый дьявол, обессиленный, свалился (дураки, видя как он считает ступеньки, решили, что это и есть работа головой). Только в рукописи – не «господин», как в печатном тексте, а «немец».

И снова в самом конце рукописи повторен (вписан) закон. Вариант близок окончательному тексту: «Только один закон: у кого мозоли на руках, садись за стол. А у кого нет – с свиньями».

С рукописи (микрофильм поступил теперь в Рукописный отдел Государственного музея Л.Н. Толстого) была в 1885 г. сделана копия, и автор снова исправил текст и дал окончательное заглавие: «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах». Затем сказка переписывалась еще раз, и лишь этот пятый вариант Толстой отдал в печать, чтобы потом выправить текст в корректурах (фрагмент корректуры сохранился).

«Сказка об Иване-дураке...» появилась в XII части «Сочинений гр. Л.Н. Толстого» (М., 1886) и тогда же в издательстве «Посредник», но с цензурными искажениями и пропусками.

Точность авторского слова*

Когда готовилось авторское отдельное издание романа «Анна Каренина», Толстому помогал Н.Н. Страхов. Осталось страховское пояснение относительно этой работы: «По поводу моих поправок, касавшихся почти только языка, я заметил еще особенность, которая хотя не была для меня неожиданностью, но выступала очень ярко. Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены. Из его объяснений я убедился, что он необыкновенно дорожит своим языком и что, несмотря на всю кажущуюся небрежность и неровность его слога, он обдумывает каждое свое слово, каждый оборот речи не хуже самого щепетильного стихотворца» (20, 643).

Современные ученые (В.В. Виноградов, А.В. Чичерин) убедительно пояснили, какую важную смысловую и поэтическую роль играют у Толстого пространные периоды, иноязычные вкрапления, просторечные слова и т.п. Практической работой текстолога Н.К. Гудзий доказал, как много значат в речевом строе «Власти тьмы», например, характерные народные слова и выражения и как обеднили, исказили язык гениальной драмы переписчики и наборщики, когда, не разбирая автографов, заменяли эти слова и выражения привычными, «литературными». Чтобы иметь вполне верное представление о языке, стиле писателя, непременно нужны точные, научно выверенные тексты его творений. Иначе ошибочные, приблизительные суждения и оценки неизбежны. Задача текстолога – восстановить в подлинном, авторском виде не только смысл, но и стиль, слог, язык.

В этой статье речь пойдет о двух примерах, связанных с проверкой по рукописям печатного текста повести «Казачья» и трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» (книги выходили в издательстве «Наука» в серии «Литературные памятники» соответственно в 1963 и в 1978 гг.). Всякий раз приходилось убеждаться, как важно знать точное, неискаженное авторское слово.

* Впервые: Русская речь. 1988. № 4. С. 11–16. (К 160-летию со дня рождения Л.Н. Толстого. Из наблюдений текстолога.)

В конце главы IX «Казак» Лукашка говорит другу Назарке: «Уж когда же гулять-то, что не *нынче*» (здесь и далее курсив наш. – Л.О.). Но так было лишь в автографе Толстого; в печатном тексте (Русский вестник, 1863, № 1) читается ошибочное и неуместное *ныне*, которое повторялось в изданиях в течение ста лет, пока поправка не была внесена нами по авторской рукописи.

Точно так же только теперь в главе XI восстановлено авторское в речи Ерошки: «А по-моему, *хоть* ты и солдат, а все человек, тоже душу в себе имеешь» (в печатном тексте – литературное *хоть*).

В главе XIII разговаривают о Лукашке:

«Речь шла об убитом абреке. Казак рассказывал, бабы спрашивали.

– А награда, я чай, большая ему будет? – говорила казачка.

– А то как же? Бают, крест *выйдет*».

Это точное в стилизованном контексте *выйдет* преобразилось при публикации повести в ошибочное *вышлют*.

Солдатское характерное приветствие «Здравия желаем, ваше *бродие*», точно обозначенное в автографе Толстого, печаталось иначе: *благородие*. Так исчезали характерные «неправильности», которые, как известно, Толстой высоко ценил в речи персонажей.

Здесь, в строе и стиле прямой речи, для художника не бывает мелочей. Лукашка, например, в главе IX рассказывает про плывущего на карче (каряге) абрека:

«Глядь, а *из-под* ней голова показывает». Так он говорит; появившееся в печати *из-под* нее искажает текст, авторский стиль.

Персонаж произносит «Дмитрий *Андреич*», «Илья *Васильич*» (так в автографе Толстого), и корректорская поправка на *Андреевич*, *Васильевич* – в сущности, ошибка.

Сотник спрашивает Лукашку: «Ты грамотный?» (гл. XXI). Это не описка Толстого, а сознательно употребленный оборот. Появившееся в печатном тексте книжное: «Ты грамотен?» – пришлось исправить по автографу.

Ерошка говорит *али* вместо *или*, и это *али* – характерный, необходимый признак.

В разговорной речи принято опускать *что* в придаточных предложениях.

«– Говорят, в набег скоро.

– Не слышал, а слышал – Криновицыну за набег-то Анна вышла» (гл. XXIV).

Переписчик, полагая, видно, что он грамотнее Толстого, написал в копии:

«– Говорят, что в набег скоро.

– Не слышал, а слышал, что Криновицыну (...)».

Обязанность текстолога – восстановить подлинные авторские выражения, устранить ошибки, внесенные, сознательно или бессознательно, посторонними лицами.

И, конечно, не только в речи персонажей, но и в авторском, повествовательном тексте. Толстому привычно было сказать: «Скоро приехали *верхами* сотник и станичный со свитой двух казаков» (гл. XXI). Много людей – значит именно *верхами*; один всадник – *верхом*. Но в печати фраза оказалась искаженной: «приехали *верхом*».

Большому художнику всегда свойственно чувство меры. Особенности языковые черты он кладет не густою краскою, а так, чтобы соблюсти пропорции красоты языка и его общелитературного строя. Устенка, например, говорит Марьяне:

«Вишь, смола какой! Ведь ты не пошла, я чай (...) А все, чай, по тебе скучает» (гл. XXX).

Вот так, на пространстве трех строк, и я *чай* и *чай* в одном и том же значении, в одном стилевом ключе. Художественная речь – не фотографическая копия «живой» речи, а ее языковой, литературный портрет. Корректор, видимо, заметил «несогласованность» и в первой фразе тоже сделал *чай*. Текстолог возвращает фразу к автографическому, толстовскому написанию.

Посылая рукопись в «Русский вестник», Толстой предупредил редактора, что «ошибок переписчика бездна», и просил обратить на них внимание корректора. Однако корректор, конечно, не смог обнаружить действительных ошибок, и дело ограничилось унификацией грамматики, приведенной в соответствие с нормами того времени и с практикой журнала. В частности, все существительные среднего рода (*теченье, колыханье, желанье, стремление, образование* и т.п.), которые Толстой почти всегда писал через мягкий знак, были унифицированы в сторону книжного варианта. Такие написания Толстого, как *противузаконно, противуположный, ежели, достигнул, покойно, взбежал*, также были изменены на *противозаконно, противоположный, если, достиг, спокойно, вбежал*; слова *мужеска, женска* (родительный падеж краткого прилагательного) – на *мужеского, женского*. Окончания прилагательных в творительном падеже *ой, ей* заменены формой на *ою, ею*. Поскольку не все рукописи сохранились (в частности, не дошли до нас наборная рукопись и корректуры), нет возможности восстановить полностью авторскую грамматику и синтаксис, а всякое выборочное их исправление на основе сохранившихся рукописей внесло бы ненужную путаницу.

Исследователю языка, стиля Толстого нужно доподлинно знать не только печатные тексты, но и все рукописи.

Иногда ошибка копииста или не разобранным им слово вызывали новую правку Толстого. Созданные автором позднейшие варианты, конечно, никак нельзя отвергать в пользу первоначальных. В речи хорунжего, например (гл. XVIII) слова *от постою* («от постою можем всегда удалиться») были разобраны переписчиком как *постепенно*. Толстой не исправил ошибки, а заменил *удалиться* словом *страктоваться*, и в печатный текст входит вариант: «постепенно можем всегда страктоваться».

В описании охоты Оленина (гл. XX) говорилось, что мириады насекомых шли «...к этой темной густой зелени». Переписчик вместо *густой* написал *пустой*, автор просто вычеркнул это слово. В другом месте (гл. XXIX) Толстой написал: «Марьяна (...) легла под арбой на примятую вянущую траву». Копиист не разобрал слова *вянущую*, оставил пустое место, автор же (не справляясь, конечно, с прежней рукописью) заполнил пропуск другим словом: *сочную*. И мы вынуждены принять эту *сочную*, даже если бы и считали, что *вянущую* больше в данном случае подходит.

В главе XXXIV бабука Улита приглашала Оленина гулять на свадьбе и спрашивала: «Ты не уйдешь в поход?» Копиист не разобрал и написал: «Ты... и... погоди». В творческом сознании Толстого этот бессмысленный набор слов превратился в такой текст: «Ты уходить-то погоди», который читается и в окончательном тексте повести.

В другом месте переписчик не разобрал слово *росистого* («Запах кизяка и росистого тумана был разлит в воздухе») и оставил пропуск, который Толстой заполнил словом *чапры* (чапра – виноградный сок). В той же XXXVIII главе во фразе: «Схватившись рука с рукой, девки кружатся, не в такт песни выступая по пыльной площади», переписчик не понял слов *не в такт песни*, опять оставил пустое место, а Толстой вписал здесь совсем другое: *плавно*. Дальше, в разговоре Марьяны с Лукашкой, было: «Захотела, разлюбила. Ты мне не отец. Легко ли». Копиист не разобрал это характерное «Легко ли», а Толстой заполнил пропуск иначе: «Ты мне не отец, не мать».

Последняя творческая воля автора в этих случаях, конечно, важнее, чем наши соображения о предпочтительности первоначального варианта.

Текстологу всегда приходится помнить об истории языка. Иначе неизбежны ошибки. Такие, например, какие случились в 90-томном издании с повестью «Юность», где без всяких ссылок на первоисточник, просто по соображениям здравого смыс-

ла, толстовские выражения заменялись на привычные, современные.

У Толстого в «Юности»: «В таких разговорах мы и не заметили, как подъезжали к Кунцеву, – не заметили и того, что небо *заволокало* и собирался дождик» (гл. XXII). Текстолог решил, что это опечатка, и заменил: «заволокло». Но форма несовершенного вида *заволокать* (совр. *заволакивать*) существовала во времена Толстого и в литературном, и в разговорном языке (отмечена в Словаре В.И. Даля). Точно так же толстовский оборот «увлаженные росой» обязан остаться в тексте. Мы теперь сказали бы: «увлажненные росой». Но в те времена было два глагола: *увлажать* и *увлажнять* и соответственно два причастия.

Печатая трилогию в серии «Литературные памятники», мы восстановили авторские написания.

Проверка же печатного текста по рукописям позволила в нескольких случаях устранить ошибки всех предшествующих публикаций.

Недостаток в произношении отца Николеньки Иртеньева, о котором идет речь в главе X «Детства», – конечно, *пришептывание* (так в автографе Толстого), а не *пришептывание*, как печаталось с 1852 по 1978 г. Одна буква, но совершенно разные слова! На бабушке (в главе XXI), конечно, *мантилия* (так в рукописи), а не *мантия*.

В рассказе Натальи Савишны о детстве маменьки: «Да, мой батюшка, давно ли, кажется, я ее еще нянчила, пеленала и она меня Нашей называла» (гл. XXVIII) важно это «Нашей» (не «Наташей»), подтвержденное окружающим контекстом.

Точно так же в «Отрочестве» лишь в автографе нашлись подлинно авторские слова: «до состояния, близкого сумасшествию» вместо бессмысленного: «до состояния близкого сумасшествия», а в «Юности» удалось исправить нелепые «два горшка герания» на «два горшка гераней».

Толстой издается и переиздается в нашей стране миллионными тиражами. 90-томное Полное собрание сочинений, вышедшее в 1928–1958 гг., – настолько значительно и монументально, что мы продолжаем гордиться им. И все же отечественная текстология не исполнила вполне свой долг. Тексты многих сочинений величайшего мирового писателя остаются невыверенными, рукописи изданы неполно и бессистемно. Именно эти задачи поставлены как главные в новом (вероятно, 100-томном), подлинно академическом издании, работа над которым начинается сейчас.

История текста как путь к истории литературы

Текстология как отрасль филологической науки давно перестала быть суммой правил по механическому сопоставлению источников. Главным принципом сделался историзм, исторический подход. Теория такого подхода обоснована в русской филологии Д. Лихачевым¹.

Углубляясь в историю текста (его создания и бытования), текстология дает историкам и теоретикам литературы драгоценный и, главное, вполне достоверный фактический материал. В сущности, подлинная, а не вымышленная история литературы может быть построена лишь на фундаменте точных филологических знаний, то есть текстологии в широком значении этого слова.

Сколько ложных концепций, интерпретаций рассыпались, как карточный домик, после верных датировок и в ходе изучения творческих историй! С другой стороны, как много историко-литературных гипотез превратилось в открытия, как только их удавалось подтвердить текстологическим исследованием!

Важно и то, что текстологические выводы добываются обычно собственным научным трудом, а не получаются из «вторых рук». Известный французский филолог А. Дэн утверждал не без оснований: «...весь прогресс филологической науки связан с проблемой издания текстов»².

История создания текста содержит и неопровержимый материал о следовании той или иной традиции, ориентации писателя на какие-то литературные образцы, переменах в этой ориентации. Таким образом текстология может служить задачам сравнительного литературоведения. Именно в изучении текста, его становления – всегда оригинального и неповторимого – отгадка

* Впервые: Славянские литературы: XI Международный съезд славистов, Братислава, сент. 1993 г. М., 1993. С. 88–96.

¹ Лихачев Д.С. Текстология: На материале русской литературы X–XVII вв. М.; Л., 1962; Лихачев Д.С. Текстология: Краткий очерк. М.; Л., 1964.

² Dain A. Les manuscrits. Paris, 1949. P. 145.

многих вопросов, которые не в состоянии была решить одна компаративистика.

Воссоздавая по рукописям и авторизованным изданиям творческую историю, можно надежно судить о том, что и как намеревался сказать миру писатель. Переделки текста, в особенности если они отделены длительным хронологическим промежутком, почти всегда свидетельствуют о мировоззренческой и художественной эволюции создателя. Лишь на основе бесспорных, доказательных датировок удастся воссоздать убедительную картину творческого пути. Изучение истории текста вскрывает всю сложность взаимоотношений автора со своим временем, с литературной критикой, властью (цензура, редакторы).

Более ста лет сначала критики, а потом историки литературы спорят, например, о том, остался ли Л. Толстой в поздний период творчества, после «Исповеди», великим художником или морализованное поглотило искусство. Можно ли говорить о единстве творческого пути Толстого? Как отразился, в каких конкретных чертах воплотился перелом в мировоззрении на художественном творчестве?

Все эти вопросы неизбежно встают перед биографом Толстого, исследователем его творчества, перед историком русской литературы второй половины XIX – начала XX в. Можно пытаться ответить на них, сопоставляя роман «Воскресение» с «Войной и миром» и «Анной Карениной», повесть «Хаджи-Мурат» с «Казачками». Но самые надежные и убедительные, неопровержимые доводы дает, на мой взгляд, творческая история небольшой, но замечательной повести, одного из шедевров Толстого, названного им так: «Холстомер. История лошади». Почти законченная, но не напечатанная в начале 1860-х годов повесть была переделана и опубликована спустя 25 лет. Рукописи в этом случае, как документальные снимки, фиксируют движение творчества во времени. Я писала об этом, публикуя раннюю редакцию «Холстомера» в томе 69-м «Литературного наследства» (М., 1961), но сейчас не могу не вспомнить, говоря о значении текстологии для истории литературы. Картина творческой, мировоззренческой и художественной эволюции Толстого была видна при сопоставлении ранних и поздних рукописей с пронзительной ясностью.

Историк и теоретик литературы неизмеримо обогащает и уточняет поле своего наблюдения, если опирается на материалы истории текстов. Зная о том, куда «целит автор» и какой резонанс вызывает его «выстрел», мы яснее понимаем, куда «автор

попадает». Б. Томашевский, использовавший в своем очерке текстологии «Писатель и книга» эту метафору, противопоставлял «куда целит» и «куда попадает». Скорее можно согласиться с Д. Лихачевым, считающим, что оба звена равно важны и, главное, взаимосвязаны. Зная, куда «целит», мы вернее можем узнать, куда же «попадает» автор.

В отличие от Толстого, в творческом пути Чехова не было крутых поворотов, кризисов и т.п. Но это совсем не значит, что все проходило так уж просто и «бессодержательно», как толковала старая русская критика и сказал однажды даже Лев Толстой: «Он, как Пушкин, двинул вперед форму. И это большая заслуга. Содержания же, как у Пушкина, нет» (дневниковая запись 3 сентября 1903 г.).

Историки литературы много трудились над тем, чтобы во внешне спокойной, «объективной» прозе и драматургии Чехова открыть ее глубокое внутреннее содержание. Часто – без большого успеха, поскольку в великом множестве «кирпичиков» чеховского мироздания всегда можно выбрать те или иные фрагменты, на которых построить заранее предумышленную концепцию. Особенно сложна интерпретация самых поздних, последних созданий Чехова – повестей «Мужики» и «В овраге», пьес «Три сестры» и «Вишневый сад», рассказов «Архиерей» и «Невеста».

Одни литературоведы подчеркивали оптимистические, радостные мотивы, нередко связывая их с приближающейся революцией; другие – пессимистические, безрадостные, печальные, ссылаясь на суждение самого Чехова в одном из писем: «Революции в России никогда не будет...»

Ясность приходит, как и следовало ожидать, с подлинным знанием истории творчества.

Повесть «Мужики» появилась в апрельском номере за 1897 г. либерально-демократического журнала «Русская мысль». И сразу началась полемика, длившаяся долго. Чехова в связи с нею чуть не забаллотировали при вступлении его в основанный тогда Союз взаимопомощи русских писателей.

Спорили идеологи того времени – народники и марксисты. Первых раздражала, вторых восхищала безотрадная, «ужасающая картина человеческой зоологии» (П. Струве), какую представляет деревенская, крестьянская Россия. Народники чеховскому «пессимизму» противопоставляли «веру в народ» Глеба Успенского, пьесу Л. Толстого «Власть тьмы» и даже рассказ ныне совсем забытого И. Ясинского «Тараканий бунт». Споры вокруг «Мужиков» создали Чехову репутацию

«марксиста», предпочитающего дикой деревенской жизни – жизнь городскую.

Уже в апреле 1897 г. А. Суворин предложил Чехову издать «Мужиков» отдельной книжкой. В августе повесть вышла вместе с более ранней (с городской в основном темой) – «Моя жизнь». Здесь появился текст, которого не было в журнальной публикации «Мужиков»:

«Она вспоминала о том, как несли Николая и около каждой избы заказывали панихиду и как все плакали, сочувствуя ее горю. В течение лета и зимы бывали такие часы и дни, когда казалось, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрчивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик. Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания. Тяжкий труд, от которого по ночам болит все тело, жестокие зимы, скудные урожаи, теснота, а помощи нет и неоткуда ждать ее. Те, которые богаче и сильнее их, помочь не могут, так как сами грубы, нечестны, нетрезвы и сами бранятся так же отвратительно; самый мелкий чиновник или приказчик обходится с мужиками как с бродягами, и даже старикам и церковным старостам говорит “ты” и думает, что имеет на это право. Да и может ли быть какая-нибудь помощь или добрый пример от людей корыстолюбивых, жадных, развратных, ленивых, которые наезжают в деревню только затем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать? Ольга вспомнила, какой жалкий, приниженный вид был у стариков, когда зимою водили Кирьяка наказывать розгами... И теперь ей было жаль всех этих людей, больно, и она, пока шла, все оглядывалась на избы».

Потом почти сто лет эта страница из последней, IX главы повести, рассказывающая о сострадании к мужикам («все же они люди»), оценивалась как результат воздействия на Чехова народнической критики и его отход от «марксистов». И хотя этого не могло быть по самой природе вещей с художником, выше всего ставившим свободу от расхожих мнений, на разные лады повторялось одно и то же. Так продолжалось бы и до сих пор, если бы при подготовке академического издания Полного собрания сочинений и писем Чехова не были обследованы сплошь цензурные

архивы. Считалось, что да, у Чехова были какие-то неприятности с цензурой, когда он работал у Лейкина в «Осколках», потом кое-что не прошло в журнальной публикации «Острова Сахалина», да еще театральная цензура придиралась к «Чайке». Но в основном у Чехова с цензурой все было в порядке. На самом деле все оказалось сложнее³.

В делах Главного управления цензуры, хранящихся в петербургском Центральном историческом архиве, А.Л. Гришунин обнаружил папочку, где лежат 15 экземпляров этой самой 193-й страницы журнала «Русская мысль» (1897, № 4), вырезанной по требованию цензуры из уже готовой к выходу в свет книжки с повестью «Мужики» и замененной другой. Чехов, таким образом, в отдельном издании лишь восстановил свой собственный первоначальный текст. Никакой «эволюции мировоззрения», да еще под воздействием литературной критики, не было!

Другой случай, вызывающий споры до последнего времени, — рассказ «Невеста».

Здесь разработана, казалось бы, прямо народническая тема: девушка уезжает из родного дома ради новой, неизвестной жизни. Куда она уходит? Ну, конечно, в революционную среду.

Современник Чехова, писатель В. Вересаев, читавший вместе с М. Горьким рассказ в корректуре, сурово заметил автору: «Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут».

Чехов будто бы ответил: «Туда разные бывают пути».

Далее Вересаев с недоумением продолжает: «Был этот разговор двадцать пять лет назад, но я его помню очень ясно. Однако меня теперь берет сомнение: не напутал ли я здесь чего? В печати я тогда этого рассказа не прочел. А сейчас перечитал: вовсе в революцию девица не идет. Выведена типическая безвольная чеховская девушка, кузен подбивает ее бросить жениха и уехать в столицу учиться, она уезжает чуть ли не накануне свадьбы и там, в столице, учится и работает. Но учится и работает не в том смысле, как в то время это понималось в революционной среде, а в специально чеховском смысле: учится вообще наукам и вообще работает, как, например, работали у Чехова дядя Ваня и Соня в пьесе «Дядя Ваня». В чем тут дело? Я ли напутал, или Чехов переработал рассказ? Интересно было бы сравнить корректурный

³ См., в частности, историю не вышедшего в свет, задержанного именно цензурой первого сборника рассказов А. Чехонте «Шалость» (*Громов М. Книга о Чехове. М., 1989. С. 92–101*).

оттиск рассказа “Невеста” с окончательной его редакцией. Я слышал, что корректурный оттиск этот с чеховскою правкою хранится в одном из музеев»⁴.

При подготовке академического издания это сопоставление было, конечно, проведено в полном объеме, поскольку исчерпывающие исследования и публикации – главный принцип такого рода изданий. К счастью (редчайший у Чехова случай!), сохранилось все: черновой и белой автографы, первые, вторые, третьи гранки. Не дошла лишь одна – последняя авторская корректура, но текст третьих гранок фактически совпадает с печатным.

Что же мы увидели?

Прежде всего то, что даже и у Чехова, который, по его признанию, долго обдумывал свои вещи прежде чем заносить на бумагу, творческая работа над текстом вполне напоминает труд других классиков – по напряжению и тщательности. Идет проверка и шлифовка не только каждой фразы – каждого слова. Картина поучительная!

Над образами, деталями их характеристик, взаимоотношений Чехов много и пристально работал. В интересующем нас вопросе особенно важны Надя и двоюродный брат Саша, подбивающий ее переменить жизнь, уехать.

Саша, как и его двойник, брат по убеждениям Петя Трофимов из «Вишневого сада», конечно, причастен как-то к российскому революционному движению. Относительно Саши это ясно как раз из корректуры, которую видел Вересаев. О своем приятеле он тут говорил: «Парень хороший, только какой-то чудной. Говоришь ему, положим, что мне хочется есть, что я оскорблен глубоко, задавлен насилием, что мы вырождаемся, а он мне в ответ толкует о великом инквизиторе, о Зосиме, о настроениях мистических – и это из страха ответить прямо на вопрос». И дальше, убеждая Надю: «Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь без жертв нельзя, без нижней ступени лестницы не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо».

Во второй корректуре этот отрывок зачеркнут так, что текст теперь трудно прочитать. Вместо этого текста, напоминающего фразеологию тогдашней молодежи, в той же корректуре появилось обращение Нади к больному Саше и его слова: «Я послезавтра на Волгу поеду, ну, а потом на кумыс. Хочу кумыса попить. А со мной едет один приятель с женой. Жена удивительный человек, все сбиваю ее, уговариваю, чтоб она учиться пошла. Хочу,

⁴ А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 602.

чтоб жизнь свою перевернула». Эта характерно чеховская ирония сохранилась и в опубликованном рассказе.

Первоначально в поступке Нади гораздо большую роль играл Саша, его речи и призывы – вообще он очень много говорил. Начиная со второй корректуры Надя первая, сама говорит о том, что хочет уехать. Отвечая этому настроению Нади, Саша произносит: «Когда перевернете вашу жизнь, то все изменится. Главное – перевернуть жизнь, а все остальное не важно». Это дошло до окончательного текста.

Видя всю эту правку, наглядно можно убедиться в том, что Чехов и в эти годы начала XX в., близко предшествующие первой русской революции, был очень далек от настроений ее «буревестника». Светлые свои надежды он возлагал на отдельных людей, их совесть и отвагу свободного выбора. И еще думал, что жизнь сложнее всяких предположений о ней и даже свободного выбора. В заключительной фразе рассказа он усилил неопределенность Надиной судьбы: она уезжала во второй раз из дома, «как полагала, навсегда». Эти добавленные лишь в корректуре слова много значат для верной интерпретации умонастроений Чехова в те годы, а вся творческая история рассказа – для суждений о художественном методе его создателя⁵.

Насколько важна верная датировка текста для истории литературы, понятно, кажется, без объяснений.

Хотелось бы остановиться на другом, «обратном» примере: как представление о творческом пути писателя, почерпнутое из других источников, заставило усомниться в правильности устоявшейся даты.

Основная история повести «Дьявол» достоверно определяется дневниковыми записями Л. Толстого и датой, проставленной в конце рукописи: с 10 по 19 ноября 1889 г. Но повесть не была напечатана при жизни ее создателя; в архиве же обнаружилась рукопись и другого варианта окончания. Когда была создана *эта* рукопись?

Увлечшись романтическим сюжетом (С.А. Толстая нашла в 1909 г. спрятанного «Дьявола», и «в ней поднялись старые дрожжи» – ревность к яснополянской крестьянке Аксинье Базыкиной, с которой у Толстого была связь до женитьбы), даже такой вы-

⁵ См. подробнее: Катаев В.Б. Финал «Невесты» // Чехов и его время. М., 1977; Он же. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 293–316; Jackson R.L. The Betrothed: Chekhov's Last Testament // Studies in 20th Century Russian Prose. Stockholm, 1985. P. 11–25.

дающийся текстолог и комментатор, каким был Н. Гудзий, отнес второй вариант конца к 1909 г.

Эволюция всего творчества Толстого в последние 30 лет его работы как будто исключала самую возможность обращения к «Дьяволу» в 1909 г. Но ведь нужны достоверные доводы. Пришлось искать.

В рукописи, поступившей после смерти Толстого по его завещанию в распоряжение В. Черткова, подклеенная копия второго варианта была сделана рукой Н. Оболенского, мужа дочери Толстого Марии Львовны, умершей в 1906 г. Но Оболенский никак не мог копировать автограф в 1909 г.! После 1906 г. он почти перестал ездить в Ясную Поляну. Достоверно известно, что последний раз он был там 22 августа 1908 г., в день рождения Софьи Андреевны, и не остался даже до 28 августа, когда отмечалось 80-летие Толстого и за обеденным столом собралось, по свидетельству Д.П. Маковицкого, 22 человека. К тому времени он женился второй раз на Н. Сухотиной, падчерице Татьяны Львовны; Толстые этот брак не одобряли.

О самом существовании повести «Дьявол» знали лишь очень близкие Толстому люди. Очевидно, что выполнить просьбу Толстого о переписке второго варианта Оболенский мог не раньше 1897 г., когда женился на Марии Львовне, и не позднее 1906-го, когда она умерла. Скорее всего – в 1898 г., когда Толстой решил напечатать три вещи – «Воскресение», «Дьявол», «Отец Сергей», чтобы гонорар отдать в пользу переселяющихся из России духов. Дело тогда кончилось тем, что опубликовано было только «Воскресение». Две повести остались у Толстого, при этом рукопись «Дьявола» спрятана.

Дальнейший анализ позволил установить, что по содержанию и стилю второй вариант конца соотносится с дневниковой записью 30 апреля 1890 г. (Толстой придавал ей, видно, большое значение: в подлиннике она подчеркнута). Датировать работу можно, таким образом, концом апреля – началом мая этого года.

Намереваясь дополнить повесть мыслями и переживаниями Иртенева, говорящими о его раздвоении, Толстой перечитал последние главы (в первых восемнадцати главах на этот раз не было сделано ни одной поправки) и заключил повествование другим финалом: не самоубийством героя, а убийством им Степаниды. Если причина страданий не в самом Иртеневе, а в раздвоении – борьбе между порывом к Богу в его душе и чарами «дьявола», – надо убить этого дьявола. В это же время повести было дано заглавие: «Дьявол». Раньше в рукописи заглавия не

было, а в дневнике она называлась «историей Фредерикса» – по имени тульского судебного следователя Н.Н. Фридрихса, история жизни и смерти которого послужила отчасти материалом для Толстого.

Только произведение, недавно созданное, Толстой мог помнить настолько хорошо, что, принявшись за исправление конца, включил в новый вариант обстоятельства и подробности предшествующих глав, в это время даже не прочитанных. Кроме того, естественно думать, что небольшую повесть, какую являлся «Дьявол», если бы она была написана давно, автор при новом просмотре стал бы исправлять с начала.

В последних числах апреля – начале мая 1890 г. Толстой был нездоров (записи в дневнике о «лихорадочном состоянии» и в письме В.Г. Черткову от 4 мая). Этим можно объяснить неровный почерк, каким сделаны исправления в последних главах и написан новый конец.

Так исследование биографических, творческих, текстологических данных позволило ответить на важнейший в истории текста вопрос – о датировке произведения. Представление о творческом пути Толстого существенно уточняется вследствие этой датировки.

Если же говорить о такой области текстологии, как атрибуция, то есть установление авторства, несомненно, что история литературы начинается с текстологии. В самом деле: сколько историко-литературных ошибок случилось только из-за неверных атрибуций! Что может быть печальнее в истории литературы, чем приписывание автору не его созданий!

Историк литературы, работающий с одними печатными текстами, видит лишь наружный облик строения. Внутренние помещения, фундамент – все это сфера текстологии.

Особенно сложно приходится историку, если он имеет дело со странами и периодами, где и когда искусство не могло развиваться свободно и на литературной поверхности появлялись книги и публикации, где многое было искажено, сделано под давлением и гнетом. Или не появлялось вовсе: созданное в определенных исторических условиях и в конкретной литературной среде фактом историко-литературного развития делалось спустя годы и годы. Так случилось с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова.

Говорят, что дело искусства – всегда героический подвиг и сопротивление: среде, общепринятому вкусу, господствующей власти. Может быть, и так. Но беда, если мы будем судить об искусстве лишь по тому, что удается увидеть на поверхности, не углуб-

ляясь во внутреннюю историю, не восстанавливая лежащие где-то внутри приметы и черты этого сопротивления.

Поразительны даже первые результаты, какие дала текстология новейшей русской литературы – XX в. Не серебряного, а советского.

Известны примеры, когда автор сам, не испытывая ни малейшего постороннего давления, но под влиянием своих собственных изменившихся взглядов, исправлял, а на самом деле портил свое создание. История с текстом романа «Война и мир», изменениями, внесенными самим Толстым в последнее авторизованное издание 1873 г., уже была предметом доклада на одном из предыдущих конгрессах славистов⁶. Но в творчестве Толстого, как и у других писателей XIX в., – это исключительный, единственный случай. В условиях тоталитарных режимов такие случаи становятся системой.

Л. Смирнова показала, например, что литературное наследие Лидии Сейфуллиной нельзя изучать по последним авторизованным изданиям – так много в них вынужденных искажений. По словам Зои Сейфуллиной, сестры и наследницы писательницы, редактор однотомника «Избранного» (1941) часто бывал в доме Лидии Николаевны и давал ей советы и наставления относительно текстов рассказов. Она покорялась, хотя считала, что «то, что написано, так и должно оставаться». Из текстов было многое просто выкинуто. В последующих изданиях, вплоть до 1953 г., эта «работа» продолжалась. Так можно ли судить о содержании и стиле одной из зачинательниц советской литературы по этим испорченным текстам?

В 1929 г. Сейфуллина напечатала рассказ «Выхваль» (от глагола «хвалиться»). В родную деревню приезжает сын захудалого крестьянина, ставший оперным певцом. Крестьяне считают, что он ни за что получает деньги: пенье – не труд. Парни подкарауливают Матвея и жестоко избивают его. В 1940 г. писательница сделала иной финал: певцу устраивают в колхозе триумфальную встречу. Так что же? Рассказ 1929 г. перестал существовать? В собраниях сочинений надо печатать текст 1940 г.? Неужели по этому «Певцу» судить о литературе 20-х годов и о творчестве самой Сейфуллиной?

Обязан историк литературы считаться и с тем, что писательское «молчание» в последние 15 лет жизни Сейфуллиной было на самом деле изъятием книг – оттого что арестовали режиссера

⁶ Громова-Опунская Л.Д. Лев Толстой и проблемы текстологии // Славянские литературы: VIII Международный съезд славистов. М., 1978. С. 326–340.

театра Вс. Мейерхольда и Зою Федорову, героиню уже завершённого произведения.

Точно так же весьма сомнительно, чтобы Ф. Гладков по одной доброй воле коверкал роман «Цемент» – историческое создание литературы 20-х годов⁷.

Даже такие выдающиеся писатели, классики XX в., как Алексей Толстой, вынуждены были считаться, особенно в переделках текстов перед публикацией или новым изданием, с указаниями «специалистов»⁸.

Если мы хотим создать (а теперь мы очень хотим это сделать) правдивую историю русской литературы XX в., прежде всего нужно насквозь обследовать всю ее текстологию.

⁷ См.: Текстология произведений советской литературы // Вопросы текстологии. М., 1967. Вып. 4.

⁸ См.: Гришунин А.Л. Не «подхалим» и не «шпион». Конформист // Литературные новости. 1992. № 5.

Принципы современной текстологии и академическое издание Есенина*

Первый и, может быть, главный признак академического издания – полнота. Если речь идет о собрании сочинений, это исчерпывающий свод всех текстов: завершенных и неоконченных, черновики, наброски, разных творческих и даже житейских записей, дневников, писем. Ясно, что академическое издание Полного собрания сочинений может появиться лишь после фундаментальной исследовательской работы по собиранию, выявлению, анализу источников. Обычно на это уходят десятилетия филологического труда. Неудивительно, что самая мысль об исчерпывающе полном издании возникает, как правило, к столетию со дня рождения классика. Так случилось и с Есениным: выпуск первых томов приурочен к 1995 г.

Историческая дистанция нужна и для того, чтобы издателей не связывали соображения морального свойства. Как часто в скороспелых публикациях делаются купюры тех мест, где речь идет о живых еще лицах!

Наконец, необходима свобода слова, то есть возможность печатать текст полностью, не удаляя из него строки (а иногда и некоторые сочинения целиком) по соображениям политического характера. К счастью, подготовка есенинского академического издания совпала с благоприятным историческим моментом. Может быть напечатано и будет напечатано все! Правда, не всегда «острые» и «опасные» фрагменты, сохранившиеся в рукописях поэта, можно и нужно вводить в основной текст.

Поэму «Ленин», например (альманах «Круг», 1924, № 3), Есенин прямо в печатном экземпляре дополнил двумя вставками: в конце – «Его уж нет!» и т.д., и в середине – «Ученый бунтовщик, Он в кепи...» и т.д. Но печатая в 1925 г. в авторском сборнике «Страна советская» весь этот «Отрывок из поэмы “Гуляй-поле”», как в подзаголовке назван «Ленин», Есенин ввел лишь заключительные строки. Так решил сам поэт, чтобы не создавать

* Впервые: Есенин академический: актуальные проблемы научного издания // Есенинский сборник. М., 1995. Вып. 2. С. 7–10.

в тексте, вновь исправленном, смысловых противоречий. Доводы о цензуре не представляются убедительными. Фрагмент «Учечный бунтовщик...» непременно обязан войти в академическое издание, но как кусок «другой редакции». Текстологический постулат о творческой воле автора остается в силе. Конечно, всегда при этом надо помнить, что сама «творческая воля» нуждается в историческом изучении. Говоря иными словами, нужно уметь постигать мотивы творчества, видеть пружины движения текста, причины изменений. И только в том случае, если под чужим давлением либо по иным, посторонним данному тексту мотивам ему был нанесен вред, произошла «порча текста», мы вправе отказаться от последней творческой авторизации.

Публикация всего наследия писателя, обычно сложного и пестрого, делает непростыми проблемы композиции. Казалось бы, в общей форме все устоялось – на основе опыта других академических изданий: группировка по родам и жанрам, а внутри них – по хронологии. На хронологии особенно настаивают специалисты-текстологи, полагая, что таким образом исследователю, читателю предлагается живая картина творческого пути. Правда, и при этом, казалось бы, надежном и вполне объективном решении, возникают вопросы. Какая хронология – создания или публикации? Есть ли возможность определить сколько-нибудь точно дату создания? Как быть, если время создания растягивается на годы: какую дату считать основной – начала или конца работы? Можно ли, помещая сочинение по дате создания, печатать его (а это почти всегда приходится делать) в измененном автором позднее тексте? Применительно к литературному творчеству большого, взыскательного к себе писателя, хронология – это некий миф, неизбежная условность.

Кроме того, когда речь идет о поэзии, приходится внимательно относиться к тому, как сам поэт печатал свои стихи и поэмы, особенно если ему довелось при жизни составить, а порою и выпустить собрание сочинений. Думаю, что как в академическом издании А. Блока, где сохранена композиция сделанного поэтом трехтомника, так и в издании С. Есенина принято верное решение: первые три тома повторяют авторскую композицию подготовленного в 1925 г. Собрания стихотворений – лирика, маленькие поэмы, поэмы. Четвертый том в этом случае включает все то, что по разным причинам не вошло в три тома.

В итоге можно сказать, что композиция академического издания – всегда вопрос, всегда задача, поиск верного решения, рождающегося на основе исчерпывающего знания истории текстов. Хронология может считаться предпочтительным, но отнюдь

не универсальным способом. Нужно искать подходящий ключ и не надеяться, что один ключ подходит ко всем замкам. Наследие Есенина еще раз подтвердило справедливость этой текстологической истины.

Даты, верные даты создания, первой и последующих публикаций – кардинальная проблема всякого научного издания.

О есенинских датах идет многолетний спор, и я не хотела бы сейчас касаться историко-литературной стороны дела. С точки зрения текстологии, всякая датировочная помета, сделанная автором или с его ведома, является частью текста. «Строгие» текстологи считают даже, что такая дата неприкосновенна и должна, без каких бы то ни было изменений, воспроизводиться в тексте, а ее подтверждение или опровержение – удел комментария. Такой подход особенно характерен для западноевропейской теории текстологии. В русской текстологии (ее положения обоснованы прежде всего в трудах Д.С. Лихачева) механический подход отвергается – в пользу исторического. История текста – единственно надежный ориентир критики текста вообще, авторских дат – в частности. Исчерпывающее историческое знание может достоверно доказать, что мы имеем дело с ошибкой памяти, искренним заблуждением (бывают и намеренные искажения дат, но к есенинским текстам это не относится), и тогда бессмысленно во что бы то ни стало сохранять под текстом неверную дату. С нашей точки зрения, она может быть изменена, но заключена в редакционные скобки и оговорена в комментариях. Не оставляем же мы в основном тексте ошибочные чтения, если другие источники позволяют их обнаружить!

Пожалуй, самый трудный момент в подготовке академического издания – расшифровка рукописей: правильное, до единого слова, их прочтение; расслоение, то есть развертывание во времени, авторской правки и отражение всего этого в полном своде вариантов. Именно рукописи, вместе с первыми публикациями, дают надежные указания на текстовые ошибки, не замеченные автором в основном источнике.

Рукописи Есенина свидетельствуют, как работал большой мастер: многократная правка одной или нескольких строк и лишь в итоге текст, приближающийся к окончательному, а порой и совпадающий с ним; иногда – сразу стихотворная строка, не нуждающаяся в изменениях. Академические тома представят, наконец, труд поэта в полном виде. Существенно, что при подготовке издания найдены новые рукописи. Те, что были известны раньше, прочитаны заново, и результаты лягут на печатные страницы книг. Это важно, потому что некоторые автографы, увы, ис-

чезают и все они стареют: карандаш стирается чернила бледнеют и т.п. Академическое издание – всегда охранная грамота наследию классика.

Что дает обращение к подлинникам, можно показать на одном примере – строках поэмы «Черный человек»:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь.

«Шея ноги» – предмет многолетнего спора ученых и бессильных попыток графологов разрешить спор. В архиве, как известно, находится автограф (карандашом).

Вместе с Ю.Л. Прокушевым и Н.И. Гусевой мы отправились изучать его.

Поэма небольшая. Читаем текст раз, другой, третий... Но рукопись требует всегда особенного, необычайно пристального внимания! И тогда удастся заметить, что букву «г» Есенин писал так, что ее можно читать и как «г», и как «ч»; а вот «ч» везде такое, что его нельзя спутать с «г». Стало быть, здесь не «ч». А если так, остается одно: «Ей на шее ноги».

Дело комментаторов, знатоков творчества Есенина – верно истолковать этот образ. Но относительно чтения автографа сомнений уже быть не может.

Академическое издание Есенина готовится серьезно и основательно, в соответствии с принципами современной текстологии. Но и сама эта работа обогащает, наполняет новым, увлекательным материалом текстологию как важную отрасль филологической науки.

Основания «Критики текста»*

Что такое «критика текста»?

Изучение его истории. Если же речь идет еще и об издании, выбор основного, наиболее авторитетного источника и его «критика», то есть очищение, освобождение от искажений. Полученный в итоге текст называют порой «каноническим». Я не люблю этого слова, предпочитая, например, критически установленный. Но как бы ни называть этот текст (можно сказать: «дефинитивный», то есть «определенный», достигнутый путем научного исследования), важно подчеркнуть его особенность, преимущество перед другими, в сущности – перед *всеми* источниками. Говорят, что такого текста не существовало в природе, в истории. Да, не существовало. Потому-то он и называется *критически установленным*. Важно лишь, чтобы в нашем текстологическом труде присутствовала научная достоверность и убедительность, а не произвол и самонадеянность. Как этого достичь? Просто. Нужно быть хорошим филологом и любить самый текст, его творца, а не первые или последние редакции. И, конечно, быть настоящим специалистом по творчеству этого писателя.

В последние 20–30 лет мы мало занимались теорией текстологии. Защищались, правда, диссертации, и ВАК несколько лет тому назад открыл даже новую специальность 10.01.11 – текстология. Насколько знаю, диссертаций по ней пока нет. Уверена, что будут. Должны быть.

Кардинальным достижением последних десятилетий в области теории текстологии стали, конечно, труды Д.С. Лихачева, с обоснованием *исторических* принципов и подходов. Механистическая теория, можно считать, опровергнута окончательно. Эта теория исходила из предпочтения хронологически раннего текста, который «искажается» в позднейших списках, и предлагала вести счет искажений. Механика, «арифметика» текста заменяла исследование его смысла и его движения. Лихачев доказал, что часто это не искажения, но историческая жизнь текста.

* Впервые: Современная текстология: Теория и практика. М., 1997. С. 23–34.

Подобным образом применительно к новой литературе обосновывалась «первородность», авторитетность, «незагрязненность» автографов и первых публикаций. Отсюда же и этот ошибочный принцип: механическое внесение в позднее авторизованный текст *всех* ранних чтений, замеченных при «непосредственном переходе» от одной рукописи к другой, от автографа к копии. Между тем у рукописей, как и у книг, своя судьба, своя история, иногда весьма непростая.

Занимаясь в последнее время рукописями «Казаков», я, например, убедилась, что некоторые копии, помеченные в научном архивном описании как «копии с несохранившегося оригинала», являются на самом деле текстами под диктовку (чисто слуховые описки). Толстой диктовал по материалу прежних автографов. Имели место и устные указания переписчику (например, об именах персонажей). Конечно, из этого не следует, что в копиях и в печатных изданиях нет ошибок, не замеченных автором. Разумеется, есть, и они должны быть удалены. Но именно *ошибки*, а не все расхождения. Это очень тонкая, поистине ювелирная работа, отнюдь не механическая считка. Она требует от текстолога знаний, такта, умения и осторожности.

Так каковы же критерии, основания научной «критики текста»?

Рассмотрим их, разумеется кратко, по порядку.

Критерий подлинности. Может быть, проблема критики текста сводится к нахождению подлинно авторского, достоверного, так называемого аутентичного текста?

На этот вопрос приходится ответить отрицательно. Все тексты, последовательно отражающие творческий процесс, являются в большей или меньшей мере подлинными. Причем наибольшей подлинностью, достоверностью обладает, естественно, автограф: в нем нет посторонних искажений и наслоений, всегда проникающих в текст на позднейших стадиях авторской работы (в копиях, печатных изданиях, при вмешательстве редактора, цензуры и т.п.). Но стоит напомнить плачевный результат, к которому пришел Георгий Чулков, задумав издать «подлинного» Тютчева по автографам, а не по печатным текстам. Или вспомнить С.А. Толстую, напечатавшую в своем последнем издании (1911) «Детство» по сохранившейся рукописи. Между тем перед отправкой в печать Толстой создал новую редакцию (эта рукопись не сохранилась), а потом вносил изменения при подготовке книги «Детство и Отрочество» (1856).

Подлинных текстов много – критически установленным должен быть, как правило, один. Наибольшей подлинностью обла-

дает текст, отражающий первоначальные стадии авторской работы, – текст «критический» отражает стадию окончательную (если сочинение было завершено). Всякий, кто занимался рукописями, следил за историей создания, знает, что творческая энергия автора стремится, порой с ответвлениями, обходами, заблуждениями, но стремится к цели. И останавливать руку создателя раньше, чем он сам это сделал, мы не вправе.

Критически установленный текст включает в себя признак подлинности, то есть подлинной принадлежности каждого слова этого текста данному автору, написанному его рукой или активно авторизованному. Однако этот текст, помимо подлинности, должен удовлетворять и многим другим требованиям. Установить его – значит установить подлинный авторский текст, но какой-то особенный подлинный текст, а именно – воплощающий достигнутую создателем цель. Решение этой задачи – одна из главных забот академического издания сочинений классика.

А насколько важно в нашем деле обращение к автографам, спискам и прочим «архивным» материалам, показывает один такой пример. Только после тщательного изучения автографов и списков удалось в академическом издании Сергея Есенина прекратить спор и признать, что в поэме «Черный человек»:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь.

«Ей на шее ноги», а не «ночй», «нбчи», «шее-ноге» и пр., как приходило разным людям в голову начиная с 1926 г. Иные издатели до того сомневались, что опускали слово совсем – от греха подальше, так сказать. Просто: «Ей» вместо: «Ей на шее ноги». Зачем какие-то непонятные стихи, пусть будет доступная проза.

Реально-исторический критерий. Всякое литературное произведение является памятником определенной эпохи. Может быть, критика текста обязана руководствоваться принципом исторической достоверности и характерности?

На этот вопрос приходится ответить отрицательно.

С точки зрения генезиса текста, исторической его характерности одинаково существенны все стадии истории создания и авторских публикаций произведения. Сугубо исторический подход к тексту исключает возможность отдать предпочтение последней редакции перед ранней, переработанного текста в связи с его новым изданием – перед его первой публикацией.

При таком подходе к литературному произведению может даже оказаться, что наибольшей характерностью обладает имен-

но первоначальный текст, ибо он оставил самый заметный след в сознании читателей, определил историко-литературный облик автора. Особенно это касается публицистики.

К литературному произведению, однако, нельзя подходить лишь с исторической точки зрения. Собрания сочинений составляются, остроумно и верно заметил в свое время Г.О. Винокур, не для историков. Исторические интересы исследователей могут быть вполне удовлетворены разделом «Других редакций» и комментариями. С точки зрения исторической характерности первоначальной авторской редакции, позднейшие поправки действительно выглядят как ненужные наслоения, искажения, которыми можно пренебречь. Однако если подойти к литературному произведению классика (а мы с такими преимущественно сочинениями имеем дело в академических изданиях) не как к памятнику определенной эпохи, станет очевидно, что последующие поколения должны прежде всего знать то содержание и ту форму, какие получило произведение искусства в своем окончательном, наисовершенном, с точки зрения автора-творца, виде. Печатать нужно *все*, с одинаковым пиететом, но не на равных правах. Каждая редакция текста самодостаточна, как бы автономна. Но, во-первых, она существует в сложном движении текста, составляя *часть* общей истории; во-вторых, и главное, редакция не является *произведением*. С точки зрения истории текста и даже истории творчества все редакции равноправны и равноценны; не так дело обстоит применительно к *составу собрания сочинений*. Текстология и эдичия – вещи близкие и взаимосвязанные; но все же разные.

Хочу еще заметить, что такие «однозначные» решения особенно важны для сочинений, представляющих собою, как говорили в старину, «перл созданья». Существует ведь много таких литературных изделий, какие вообще канули в Лету и даже не претендуют на переиздание. Мы о них не говорим. К иным, в особенности незавершенным или неопубликованным, возможен чисто исторический подход. Но шедевр существует в единственном виде и не может в нашем сознании двоиться, троиться. Если это произойдет, он растворится в текстовом тумане и, подобно призраку, исчезнет. И тогда придется говорить о разрушении культуры, разрушении искусства слова, истреблении того достояния, которое принадлежит все же не текстологам, а нации, взрастившей гения, и миру.

Ограничусь одним сопоставлением. Когда в последнем издании лицейских стихотворений Пушкина, выпущенном ИРЛИ в качестве подготовки к первому тому академического издания, в основном корпусе помещены обе редакции стихов (первоначаль-

ный автограф, а вслед, рядом – печатный либо поправленный позднее в рукописи текст), это не вызывает ни огорчения, ни протеста. Даже яснее видно становление поэта. Да Пушкин и не печатал их – лишь несколько стихотворений появилось в журналах и несколько, переделав (главным образом, сократив), поэт включил в сборник 1826 г. Большая часть так и осталась в лицейских тетрадах и в списках современников.

Известны, правда, случаи, когда вещь, дважды автором напечатанная – в разное время – в научных наших изданиях тоже дается дважды, как два произведения: «Васса Железнова» М. Горького, «Мистерия-буфф» В. Маяковского. В 30-томнике А. Чехова мы так поступили с пьесой «Иванов» – комедией и драмой. Но все это – редкие исключения.

Возвращаясь к Пушкину, следует признать: если взять этот принцип – двойного печатания – для всего издания (ведь будут и дальше сочинения, имеющие несколько редакций), дело обернется разрушением Пушкина. Точно так же, если бы предложили поместить *на равных правах*, пусть и в академическом издании, два «Детства» (выпущенное С.А. Толстой и, кстати, повторенное в отдельном издании трилогии, 1922, Петроград), два варианта «Казачков», это стало бы, с моей точки зрения, вопиющим текстологическим казусом. И мы стали бы вспоминать: «бывшее Детство», «бывшие Казаки». То же относится, конечно, и к «Войне и миру». Я согласна с глубокой статьей Э.Г. Бабаева «О единстве и уникальности “Войны и мира”», напечатанной в «Яснополянском сборнике» 1988 г.: «“Война и мир” может быть только одна... Другой такой книги нет ни в русской, ни в мировой литературе»¹.

Исторический подход к великим созданиям искусства неприемлем потому, что сами они принадлежат не истории, но *вечности*.

Все сказанное, разумеется, не означает того, что для научных, историко-литературных и других специальных целей нельзя издавать черновых, первоначальных, промежуточных и всяких других редакций (это прекрасно делают «Литературное наследство», «Литературные памятники»). Такие издания, конечно, возможны и необходимы. Но при этом всегда приходится помнить о том, что это *специальные* издания. В изданиях же общего типа, воспроизводящих текст не памятника, а литературного шедевра, в собрании сочинений, необходимо *установление дефинитивного текста* и помещение этого именно текста в основном составе издания. Все остальное – в разделе «Другие редакции».

¹ Яснополянский сборник. Тула, 1988. С. 82.

Критерий идейно-художественный. Содержательно-художественный анализ помогает установлению текста. Однако можно ли его сделать основным и тем более единственным принципом научной критики текста? Безусловно, нет.

Случается, что в ранних редакциях иные образы и эпизоды сильнее и художественно совершеннее, нежели в редакции окончательной. Однако никому не придет в голову вносить на этом основании отрывки ранних редакций в последний авторский текст или заменять ими соответствующие отрывки печатного текста. Устанавливая текст, исследователь не имеет права «помогать» автору, «улучшая» его создание. Валерий Брюсов полагал, что своими поэтическими поправками и контаминациями он помог Пушкину, улучшил его стихи; в действительности он в своем издании исказил и тем испортил Пушкина. Точно так же действовал Тургенев, выправляя стихи Фета и Тютчева.

Анализируя и подлинно авторские тексты, текстолог не может ставить знак равенства между «лучшим» и «правильным», хотя в большинстве случаев лучшее оказывается и правильным. Но творцу виднее. Вспомним, как отозвался друг Толстого, критик и философ Николай Страхов, о поправках, сделанных в журнальном тексте для отдельного издания «Анны Карениной»: «Как я ни любил роман в его первоначальном виде, я довольно скоро убедился, что поправки Льва Николаевича всегда делались с удивительным мастерством, что они проясняли и углубляли черты, казавшиеся и без того ясными, и всегда были строго в духе и тоне целого» (20, 643).

Иногда «правильное», то есть авторское позднейшее, не является «лучшим», и все же преимущество остается на стороне правильного. В особенности это касается случаев, когда копиист (в наше время – переписчик на машинке или компьютере) допустил ошибку или совсем не разобрал слово, автор же, не справляясь с прежней своей рукописью, изменил текст, вписал новое, дошедшее до печати. Примеров такого рода можно было бы привести множество, ограничусь несколькими из «Казачков». В описании охоты Оленина говорилось, что мириады насекомых шли «к этой темной *густой* зелени». Переписчик вместо «густой» написал «пустой», и Толстой просто вычеркнул это слово. В другом месте в автографе: «Марьяна... легла под арбой на примятую *вянущую* траву». Копиист не разобрал слово «вянущую», правда трудно читаемое, оставил пустое место, автор же заполнил пропуск другим словом: «сочную». И мы вынуждены принять эту «сочную», даже если бы и считали, что «вянущую» больше в данном случае подходит.

Таким образом, идейно-художественный, эстетический критерий не является принципом, на основании которого может вестись критика текста. Он не может быть всеобщим. Хотя учет этого критерия, разумеется, необходим. И абсолютно прав был С.М. Бонди, когда требовал не только умения хорошо читать рукописи и раслаивать текст, но иметь также эстетическое чутье, художественный вкус.

Критерий последней авторской воли. Критерий последней авторской воли в силу своей объективности в наибольшей степени может претендовать на то, чтоб стать основным принципом научной критики текста. Однако и он не имеет всеобъемлющего значения.

Мы не соглашаемся с «последней волей» Л. Толстого, когда он распорядился в письме 1903 г. к английскому переводчику Э. Мооду выбросить из рассказа «Севастополь в декабре месяце» несколько патриотических фраз (кстати сказать, 90-томное издание выбросило). Творческие соображения не играли здесь никакой роли, так как в ту пору Толстой рассказом своим совершенно не интересовался и даже забыл, что эти фразы принадлежат ему, автору, а не редактору «Современника».

Не может принять текстолог и тех «последних» распоряжений автора, которые связаны, например, с предоставлением редактору (или человеку, следящему за изданием) права вносить в текст стилистические изменения. Такое право предоставлял Гоголь – Николаю Прокоповичу, Толстой – Страхову и Черткову, Шолохов – разным редакторам (хотя потом иногда горько раскаивался и протестовал). В той мере, в какой удастся обнаружить чужие поправки, *сделанные без ведома автора*, они подлежат безусловному устранению. Но из этого, конечно, не следует, что на этом основании могут быть с порога отвергнуты сами издания, где такое вмешательство имело место. Надо только уметь отделять зерна (авторскую правку) от плевел (чужой правки). Как это сделать? Не скажу, что просто. Приходится изучать основательно источники, документы и уметь филологически анализировать текст. Словом, все зависит от тонкости и точности нашей работы. Текстология – не только наука, но и большое искусство.

Критерий творческой воли автора. Современная текстология новой литературы остановилась на этом принципе как единственном и достаточном для научной критики текста².

² Основы текстологии. М., 1962. С. 281–348; *Рейсер С.А.* Палеография и текстология нового времени. М., 1971. С. 134.

Но, как свидетельствует практика научной текстологии, этот принцип следует считать главенствующим, однако не универсальным.

Творческая воля автора тоже нуждается не в абсолютизации, а в историческом изучении. Историческое исследование может иногда заставить отказаться и от так называемой «последней творческой воли автора».

Под влиянием эволюции мировоззрения видоизменяются творческие задачи, и сам автор преобразует текст, нанося ему явный ущерб.

Работа Толстого в 1873 г. над «Войной и миром» имела сознательный, целенаправленный, активный характер: французский и немецкий текст заменен русским, рассуждения отчасти выкинуты, отчасти перенесены в конец, в самостоятельное как бы приложение к роману. И хотя автор временами сомневался в своей правоте, он – самовольно и добровольно – выправил весь текст, напечатал его, включая «Войну и мир» (впервые) в собрание своих сочинений, и повторил в 1880 г.

В середине наших 60-х годов по этому поводу велась сложная и горячая полемика. Тогда не был приведен главный аргумент: перестройка текста велась Толстым из понятных и творческой его эволюцией обусловленных (после «Азбуки»), но посторонних художественной системе великой книги эстетических побуждений. Толстой хотел упростить ее структуру. Основным текстом (кажется, это не вызывает уже сомнений и споров) следует считать второе издание 1868–1869 гг. Издание 1873 г. – другая редакция, и этот статус определяет ее место и значение. Она может печататься и целиком, и в виде вариантов, но на правах другой редакции, а не рядом с основным текстом.

Из этого, впрочем, не следует, что, устанавливая текст «Войны и мира», мы не имеем права обращаться к изданию 1873 г. Подобно тому, как будут вноситься поправки по автографам, для критики основного текста обязан быть привлечен и более поздний вариант. (Такая практика существует, например, в изданиях Гоголя и в готовящемся у нас академическом Полном собрании сочинений.)

Если основным источником избирается *не последний авторизованный текст*, неизбежно приходится смотреть и назад и вперед, к предшествующим, но и последующим авторизованным источникам. Разумеется, *нельзя контаминировать*, т.е. объединять разные редакции. Речь идет о критике текста, принятого за основной: удаление из него ошибок и опечаток путем сличения с рукописями и учете тех поправок *этой основной редакции*, которые сделал, успел сделать позднее сам автор.

Так, например, неизбежно пришлось поступить с двумя Севастопольскими рассказами, где основной источник – для «Севастополя в мае» рукопись, для «Севастополя в августе 1855 года» корректура. Но в отдельное издание книги «Военные рассказы гр. Л.Н. Толстого», 1856, автором внесена дополнительная правка и ею нельзя пренебречь. Для «Севастополя в августе» создан был новый финал: «По всей линии севастопольских бастионов...» и т.д. – патетический финал, две печатных страницы. Что же, мы его отбросим? Ради чистоты текста корректуры «Современника» (взятой за основной источник) – чистоты выдуманной, несуществующей. Даже в автографах ведь есть описки, грамматические ошибки, которые при печати приходится исправлять (конечно, речь не идет о языке, стиле писателя).

В академическом издании Толстого работа над «Войной и миром» не закончена, но, мне думается, уже сейчас ясны следующие три позиции.

1. Беря как основной текст 1868–1869 гг., мы не имеем права не учитывать 4-томную композицию, вместо 6-томной первой публикации. Прекратив в 1866 г. печатание в «Русском вестнике», Толстой надеялся «непреренно» кончить весь роман «к 1867 году», потом «к началу осени» 1867 г., в 1867 г. Создание текста длилось, как известно, до конца 1869 г. Начиная отдельное издание книги, автор предполагал, что всего будет 66 листов, разделенных на четыре «части», т.е. тома (письмо к художнику М.С. Башиллову от 8 января 1867 г.). Позднее был недоволен, что второй получился слишком маленьким: тома выходили *по мере написания и отделки*. В январе 1869 г., когда печатался 5-й том, И.П. Борисов, встретившийся с Толстым в Москве, писал А.А. Фету, что «Лев Николаевич *надеется еще на пять, а можно – так и далее...* Написалось много, много, но все это не V-му, а вперед» (16, 125. Курсив наш). В 1869 г. 6-й том оказался последним. Сочинение было завершено. В конце – эпилог. Продолжения не последовало.

Четыре тома установлены не издателями, но самим Толстым в 1873 г. Для композиции «Войны и мира» стержневое значение имеют прежде всего *границы каждого тома*: первый открывается разговором в 1805 г. о Наполеоне, завершается Аустерлицким сражением поздней осенью того же года и небом князя Андрея; второй рисует мирную жизнь, а последние главы рассказывают об увлечении Наташи Ростовской Анатодем и появившейся на небе «яркой кометы 1812-го года»; третий начинается вторжением Наполеона в Россию, заканчивается пленением Москвы и Пьера Безухова; весь четвертый посвящен страданиям и освобожде-

нию. Видимо, эти рубежи были для Толстого так важны, что в 1873 г. он даже отказался от деления на части внутри каждого тома: идет сплошная нумерация глав.

Но история не завершилась ни в 1873, ни в 1880 г. При жизни создателя «Война и мир» входила еще *восемь раз* в состав «Сочинений гр. Л.Н. Толстого» (изд. 5–12). В них уже никогда не повторялась текстовая редакция 1873 г. Она была как бы погашена новыми изданиями. Возникло обратное течение. Переделка 1873 г. велась при остром недовольстве романом. Но уже в 1876 г. чуткий Н.Н. Страхов заметил перемену. Толстой ответил: «Вы правы, что “Война и мир” растет в моих глазах» (62, 270). Начиная с 5-го изд. «Сочинений» произошло возвращение к полному тексту и структуре 1868–1869 гг., но с закреплением *принятого автором* главного композиционного решения – деления на четыре тома. В этом смысле новое издание не нуждалось в авторизации: оно просто соответствовало авторской воле.

Позднее дешевые книги «Сочинений» выпускались с русским текстом вместо французских и немецких пассажей. Дорогие – с ними и переводами под строкой. Композиция: четыре тома с делением на части и эпилогом в конце – оставалась уже неизменной (исключение – сплошная нумерация частей в 9-м изд. 1893 г., но и там четыре книги).

Есть свидетельства (в записках И.М. Ивакина), что летом 1885 г. Толстой просматривал корректуры с «Войной и миром» для 5-го издания. Конечно, на этом основании само это издание, материя текста, со всеми его деталями, не может превратиться в основной источник (в этом плане приоритет остается за авторской публикацией романа в 1868–1869 гг.). Но разделение и этого, снова полного, текста на четыре тома навсегда подтвердило главное композиционное решение Толстого.

Четыре тома (или части), как в симфонии, как четыре угла в избе. «Война и мир» – книга очень русская, и не нужно удивляться «неправильной» ее композиции – в первом томе три части, во втором – пять, в третьем – три, в четвертом – четыре и еще две части эпилога: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе...» (13, 54). Все – вопреки канонам, как московский Храм Василия Блаженного. Четыре тома в России вот уже более ста лет читаются, исследуются, комментируются. И нельзя просто отмахнуться от того, например, что «Сочинения гр. Л.Н. Толстого» с четырехтомной «Войной и миром» находились в личной библиотеке А.П. Чехова, а Б.К. Зайцев с юности до преклонных лет читал и перечитывал эти четыре книги, восхищался ими, писал о

них. Культурная традиция, «воля читателя» – не пустяк и для текстологии. К тому же, повторим, четыре тома сделал *сам* Толстой, не изменив этого решения до конца жизни.

2. Нельзя пренебречь русскими эквивалентами иноязычных текстов, сделанных в 1873 г. Толстым или с его ведома, и заменять их в подстрочных сносках нашими переводами, даже если эти переводы и окажутся более точными. Конечно, во французских печатных текстах могут оказаться ошибки, которые следует исправить по рукописям. Но авторские переводы – особое дело. Если, к примеру, кто-либо захочет перевести на французский язык издание 1873 г., неужели он не обратится к авторским французским подлинникам?

3. В издании 1873 г. находятся мелкие поправки, сделанные автором и устраняющие фактические и стилевые неточности основного текста – изд. 1868–1869 гг. Эти поправки не имеют никакого отношения к общей перестройке романа. Их придется внимательно анализировать, прежде чем брать или не брать в критически устанавливаемый текст. Известно, что была в 1873 г. и страховая правка, касающаяся преимущественно грамматики. Но это особая проблема, которую нужно решать не только для «Войны и мира», но и для рассказов «Азбуки» и для романа «Анна Каренина».

В итоге вслед за Д.С. Лихачевым мы приходим к выводу, что исчерпывающим, абсолютно универсальным критерием научной критики текста является *изучение его истории*.

Критически установленный текст – это *исторически доказанный текст*. Он воплощает и в общем (выбор основного текста) и в деталях (устранение искажений) ту идейно-художественную структуру, которая в наибольшей (желательно – полной) мере соответствует творческим устремлениям создателя. Этот текст освобожден от посторонних вмешательств и противных его структуре преобразований, даже если они исходили от самого автора. Приходится помнить, что установление текста, определение последней творческой воли автора есть в каждом отдельном случае проблема, а не убежище от нее.

Критерии подлинности, исторической достоверности и характерности, идейно-художественный анализ, правило соблюдения последней воли автора и творческой воли текстолог использует, *все вместе*, в методике своей работы, преследующей одну единственную цель – историко-филологическую научную критику текста.

В решении практических вопросов две опасности подстерегают нас: механический и субъективный подход.

Механический бывает двух родов. Одна его разновидность сводится к пиетету перед последним изданием, другая – перед автографом или первой публикацией. И то и другое неверно. Субъективизм – враг еще более опасный, так как его труднее разоблачить: он маскируется в благородную тогу адвоката «подлинного авторского текста». Избежать обеих опасностей можно лишь одним путем – объективным исследованием истории текста. И сознанием, что мы имеем дело не с относительными историческими, но с абсолютными, *вечными* ценностями. Национальным и общечеловеческим достоянием.

Сама научная критика обязана вестись во всеоружии филологических знаний в разных областях: архивной и палеографической, источниковедческой, историко-литературной, идейной, художественно-стилистической, лингвистической и т.д.

В заключение несколько слов на моральную тему. Глубоко убеждена, что наш успех зависит в первую очередь от того, кем чувствует себя текстолог и соответственно как он поступает в своих решениях. Если он любитель новаций, экспериментов и жаждет *себя* показать, то есть излишне самонадеян, успеха быть не может. Если текстолог понимает свою миссию как *служение* гению, все в порядке.

«Недосягаемая тишина» неба*

(О тексте романа «Анна Каренина»)

Двенадцатая глава третьей части романа повествует о Константине Левине: «Он взглянул на небо, надеясь найти там ту раковину, которую он любовался и которая олицетворяла для него весь ход мыслей и чувств нынешней ночи. На небе не было более ничего похожего на раковину. Там, в недосягаемой вышине, совершилась уже таинственная перемена. Не было и следа раковины, и был ровный, расстилавшийся по целой половине неба ковер все уменьшающихся и уменьшающихся барашков. Небо поголубело и просияло; и с тою же нежностью, но и с тою же недосягаемостью отвечало на его вопрошающий взгляд.

– Нет, – сказал он себе, – как ни хороша эта жизнь, простая и трудовая, я не могу вернуться к ней. Я люблю ее»¹.

Так читается вот уже более 120 лет. Так напечатано в 90-томном Полном собрании сочинений, в «Литературных памятниках» тоже.

Тексты 18–20 томов готовил Н.К. Гудзий, убедительно доказавший, что работа Л.Н. Толстого остановилась на исправлениях всего романа к первому отдельному изданию (1878), а корректуры держал Н.Н. Страхов. Вырезанные из «Русского вестника» листы и сверстанная корректура отдельного издания восьмой части (М.Н. Катков, как известно, отказался печатать ее в журнале, не согласившись с мнениями Толстого по славянскому вопросу) были отредактированы автором и стали наборным экземпляром в 1878 г. Страхов аккуратно собрал эти материалы, сохранившие следы типографской краски, фамилии наборщиков, и красиво переплетенную книгу передал в Петербургскую Публичную библиотеку. Теперь все находится в Отделе рукописей московского музея Л.Н. Толстого. Основным источником текста романа по праву считается не выпущенное типографией Ф.Ф. Риса издание, а наборный экземпляр.

В процитированном фрагменте источник дает иное чтение: «Там, в недосягаемой тишине» – не «вышине». Откуда эта «ти-

* Впервые: Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии. Сб. статей к 60-летию научной деятельности академика Н.И. Балашова. М., 2002. С. 137–140.

¹ Толстой Л.Н. Анна Каренина. Роман в восьми частях / Изд. подготовили В.А. Жданов и Э.Е. Зайденштур. М., Наука, 1970. С. 275 («Литературные памятники»). В дальнейшем цитаты – по этому изд., с указанием страницы.

шина»? Дело казалось настолько самоочевидным, что в 1878 г. Страхов поправил на «вышину», а Юбилейное издание не сочло даже нужным приводить журнальный вариант с «тишиной»².

Обратившись теперь, в связи с подготовкой академического издания, к «Анне Карениной», мы обязаны задавать себе и решать все эти вопросы.

Как всегда, начинать приходится с рукописей, первого автографа. Вот как он выглядит (рук. 39, л. 10, вставка между строк и на полях копии): «Он взглянул на небо, надеясь хоть там найти [точку для репера³, увидеть] ту раковину, которую он оставил там и которая олицетворяла для него весь ход и результат мыслей и чувств нынешней ночи. На небе не было более ничего похожего на раковину. Там, в высокой недосыгаемой [вышине] тишине совершалась уже таинственная перемена». Итак, сам Толстой написал поначалу «вышине», но ясно и четко, сильным нажимом пера, поправил: «тишине». Можно подумать, из-за соседства с прилагательным «высокой» – чтобы не получалось «высокой недосыгаемой вышине». Но в следующей копии вычеркнуто «высокой», а «тишина» осталась. Так было напечатано в журнале, больше не изменялось автором и *обязано сохраниться* в тексте.

Во всяком случае, ясно, что «тишина» – не ошибка, которая может быть исправлена с опорой на какой-нибудь другой источник, а вполне определенное авторское волеизъявление. Думается, к тому же, что в поэтическом и философском контексте «Анны Карениной» этот образ – «недосыгаемая тишина» неба – более уместен. Иное дело эпический строй «Войны и мира». Там, например, на нескольких страницах заключительной главы третьей части первого тома (раненый Андрей Болконский на Праценской горе) «высокое» небо повторено шесть раз! «Высота ль, высота поднебесная...» «Недосыгаемая тишина» высоту предполагает, но одновременно захватывает и величавое спокойствие божественного мироустройства, его возможную всеобщую гармонию.

² См.: Русский вестник. 1875. № 4. С. 641.

³ От фр. *repère*. В квадратных скобках – зачеркнутое. Рукописи свидетельствуют, что в ходе работы Толстой старательно устранял даже эти очень редкие иноязычные вкрапления и галлицизмы. Известно, что в год начала «Анны Карениной» (1873) книга «Война и мир» была совсем освобождена для нового издания от французского и немецкого, все заменено переводом. Разумеется, как произведение «Война и мир» немислима без иноязычных пассажей; но текст 1873 г., в полном своем виде, имеет право на существование в качестве другой редакции. Хочу выразить полную солидарность с Н.И. Балашовым, в устных выступлениях неоднократно выдвигавшим этот тезис.

«Критика текста», то есть анализ основного источника со стороны его аутентичности, – неперемное условие научного издания. Поправки в опубликованном даже и самим автором, устранение по рукописям вольных и невольных искажений – общее место современной текстологии. Применительно к «Анне Карениной» это не было исполнено Н.К. Гудзием, и ученый горячо приветствовал работу, сделанную В.А. Ждановым и Э.Е. Зайденшнур для «Литературных памятников». Спору нет: удалены многие действительные ошибки. Многое, однако, сделано напрасно. Но сейчас речь не об этом. Как ни странно, некоторые бесспорные огрехи печатного источника остались нетронутыми.

В первой же главе во всех изданиях романа читается: «Жена не выходила из своих комнат, мужа *третий* день не было дома» (с. 7). Рассказывается о беде в семье Облонских. Но ведь Степан Аркадьич просыпается хоть и не в спальне жены, но в своем доме! В автографе у Толстого (рук. 18): «муж *целый* день был вне дома». Ошибка копииста осталась незамеченной.

К Облонским приезжает Анна, любит детей, восьмилетней Таней: «Она взяла ее *на руки* и поцеловала» (с. 62). Но в автографе, копии и даже наборной рукописи начатого Толстым до «Русского вестника» издания (не состоялось, но материалы сохранились): «взяла ее *за руки*». Конечно, за руки.

В главе XXVII той же первой части о Левине говорится: «Левин едва помнил свою мать. *Понятие* о ней было для него священным воспоминанием...» (с. 85). У Толстого в автографе (первый копиист переписал верно, ошибка возникла позднее): «*Память* о ней была для него священным воспоминанием...» Не «понятие», а «память»!

Скачки. В главе XXIX второй части Каренин предлагает жене ехать домой. И дальше в печатном тексте: «Она молча села в карету Алексея Александровича и молча *выехала* из толпы экипажей» (с. 182). Будто Анна поехала одна. Толстой написал: «Они молча *сели* в карету Алексея Александровича и молча *выехали* из толпы экипажей». Так в автографе и двух копиях! Ошибка появилась в первой публикации и дошла до наших дней. Все напряжение сцены состоит в этом: «Они молча сели...»

Левин косит с крестьянами. «Оставшийся в углу уголок был смахнут в пять минут» (с. 218). Неужели Толстой, тщательно правивший слог «Анны Карениной», не заметил этой несообразности? Да, не заметил, когда читал и правил роман к отдельному изданию. Но он не очень виноват, потому что и не писал «в углу уголок»; в рукописи (автографическая вставка между строк копии): «Оставшийся в лугу уголок...»

Немного дальше повествование переходит к Долли, деревенскому купанью детей. «Когда уже половина детей были одеты, к купальне подошли и робко остановились нарядные бабы, ходившие за сныткой и *молочником*» (с. 227). Слово «снытка» (снять) понятно – это «многолетнее травянистое растение семейства зонтичных с крупными листьями и белыми цветками, собранными в сложный зонтик»; встречается, согласно «Словарю современного русского литературного языка», у В. Вересаева и Л. Леонова (в «Русском лесе»). «Снытка» есть еще и у Толстого в «Утре помещика»: «За сныткой нынче ходить неколи было, так и щец сварить не из чего». В.И. Даль зафиксировал другую форму того же слова: «снить». Но «молочник»? В русском языке применительно к растению такого слова нет! А есть молочай, молочайник, молочак, млечник, молочанка. Все эти варианты отмечены у Даля⁴. Толстой, конечно, тоже не писал «молочник»; в автографе – бабы ходили за «молочаем». Копиист, видимо, не знавший «молочая», употребил иное: «молочником» – слово в этом контексте неверное, ошибочное.

Все приведенные примеры и другие, оставшиеся в стороне, – конечно, мелочи на великом полотне толстовского романа. Но в подлинном искусстве, как известно, мелочей не бывает, и всякое слово, каждое «чуть-чуть» важно. Вместе с тем очевидно: в деле, которым мы заняты теперь, долг исполнится лишь тогда, когда будут расшифрованы, проанализированы все рукописи, включая и самые трудно читаемые черновики. А их, как выясняется, не только не разбирали помощники Толстого, но и недолюбливали исследователи.

⁴ Даль В. Толковый словарь. М., 1935. Том II. И–О. С. 340.

Текст и произведение: связь/противостояние*

Начну с определения. Что такое текст?

Полагаю, что текст – это оформленный в словесную ткань, систему сцеплений замысел или фрагмент замысла, независимо от объема.

Генетическая критика ввела понятие авантекст (по-русски мы бы сказали и, кажется, говорим: предтекст). Понятие очень нужное и глубокое. Как можно судить по Словарю, приложенному к Антологии «Генетическая критика во Франции», «авантекст – совокупность черновики: рукописей, набросков, вариантов, сценариев, планов, рассматриваемых как материальные предшественники текста, системно с ним связанные». В содержательном плане «авантекст не есть свод рукописей, но выявление той логической системы, которая организует рукописи» (с. 283).

Думаю, что в этих определениях сфера *авантекста* чересчур расширена, а *текста* – сжата. Кстати сказать, хотелось бы в Словаре иметь генетическое определение того, что такое Текст. Там даны: Текстовые единицы, Рабочие единицы, Авантекст, Посттекст, Генотекст, Гипертекст, Интертекст, Метатекст, Паратекст, Фенотекст, но *Текста* нет. Луи Э озаглавил свои «Размышления о генетической критике» так: «Текста не существует». Похоже, что, отвергая *Основной текст*, мы рискуем потерять Текст. Впрочем, как раз в статье Луи Э присутствует остроумная формула: «Текст – возможность, ставшая необходимостью» (с. 128). Имеется в виду окончательный, напечатанный текст.

Но разве у незавершенного произведения, не доведенного до конца или оставшегося после смерти автора лишь в рукописях, нет текста? Например, у толстовских повестей «Хаджи-Мурат», «Отец Сергей», «Дьявол» и даже у «Декабристов» или набросков романа о Петре I? Разве все это лишь авантекст?

Черновое, неоконченное, рукописное, если оно организовано в словесную *ткань*, дает текст. Читая с восторгом Антологию ге-

* Публикуется впервые.

нетической критики, я испытывала одно неудобство: про *текст* немало говорится, само слово часто употребляется, но как самостоятельная материя (и соответственно понятие) он как бы не существует.

Генетическая критика текста – важнейшее дело, но еще не вся текстология. Текстология в целом – это *филологическая критика* текста, где генезис составляет лишь часть.

История текста – путь; но в творчестве у пути есть цель. Перемены в пути, остановки, катастрофы, достигнутые промежуточные рубежи – все это бесконечно важно и обозначает вехи движения. Цель движения все же лежит за пределами движения и фиксируется либо его последней остановкой (если произведение завершено), либо обрывом (незаконченное произведение).

Видимо, в генетической критике текст – это его публикация, авторская публикация, то есть первое издание, поскольку «пост-текст» – «изменения, вносимые в текст после его публикации». Да, изменения вносятся автором и в опубликованное; эти изменения можно как-то особо назвать (мы именуем «печатные варианты», «другие редакции»). Но вместе с «посттекстом», включая его, поглощая его, продолжает существовать все же *текст*. Я бы сказала, текст – родовое, не видовое понятие.

В смысле *принадлежности к тексту* нет принципиальной разницы между черновиком и беловиком, рукописью и печатным изданием, наброском, фрагментом и завершенным творением. Из понятия текст я бы исключила лишь подготовительные материалы: планы, конспекты, сценарии, отдельные мысли и заметки на листках, на полях рукописей, в дневнике или записных тетрадях, блокнотах, выписки из разных источников – и только этот материал именовала *авантэкстом*, или предтекстом.

Все тексты, воплощающие историю произведения, движение замысла, его трансформации, равноправны, хотя и связаны друг с другом, поскольку являются элементами генезиса. Задача специалиста, имеющего дело с такими материалами (например, при подготовке их к печати), сводится к тому, чтобы уметь верно прочитать, расшифровать, установить хронологическую последовательность в пределах одной рукописи («расслоение текста»), а также смысловые, временные связи между несколькими источниками, рукописными и печатными. Известно, сколь непросто выполнить эти условия на практике, особенно если рукописный фонд того или иного произведения велик по объему, а творческая работа длилась годами. И все же самых сложных текстологических операций производить не приходится, когда речь идет о

«других редакциях» и вариантах. Сам текст того или иного эпизода из творческой истории не нуждается в «критике», то есть исправлении по другим источникам, и воспроизводится в печати как он есть, лишь с устранением очевидных опечаток, опечаток; в случае надобности – с орфографическими изменениями. Как текст он самодостаточен.

Принципиально иное понятие – *текст произведения*. Это особенный, уникальный, единственный текст, представляющий *собственно произведение*, а не его редакцию или вариант. Такие тексты формируют состав собрания сочинений писателя, становятся национальным литературным достоянием. Генетически текст произведения связан со всеми другими его источниками, но лишь основному тексту принадлежит репрезентативное право: представлять памятник словесного искусства. (Это не значит, конечно, что в специальных научных изданиях невозможна отдельная, самостоятельная перепечатка любого другого текста и публикация всякой рукописи.) Бывает, что через значительный промежуток времени автор переделывает «до неузнаваемости» свое сочинение и вновь публикует его. Если это действительно происходит, можно говорить о новом произведении (а не редакции), равноправном с напечатанным ранее. В принципе, как правило, *текст произведения* возвышается над другими редакциями и вариантами, как вершина горы над ее склонами и основанием. В Антологии статья Альмут Грезийон «Что такое генетическая критика?» мне лично все объяснившая, – блестящая работа. Не могу согласиться лишь со словами о тексте: «просто-напросто один из вариантов, не хуже и не лучше других» (с. 44). Впрочем, дальше в статье идет характерное уточнение: «во всяком случае, если речь идет о современности» (с. 45), то есть современной литературе модернизма и в особенности постмодернизма. А затем еще добавлено, что издания рукописей не надо, их не будут «смешивать с произведениями»: рукописи «сохранят свой статус рабочих документов» (с. 55). Вот именно! Может быть, «глубинный смысл текста обнаруживается в самом процессе его возникновения» (Луи Э, с. 119), но смысл *созданного творения*, в его общих чертах и деталях, предстает вполне адекватно лишь в итоге этого процесса, в том, что является, как говорили в старину, «перлом создания», итогом творческого процесса.

Применительно к основному тексту, то есть тексту произведения, возникает совсем иная задача текстолога. Здесь обязательна всеобъемлющая «критика текста», то есть создание континиума, который никогда не существовал в виде одной рукопи-

си или одного печатного издания, пусть и авторизованного. Континуум не означает контаминацию разных редакций и вариантов. Речь идет об очищении источника, принятого за основной, от исторически неизбежной ржавчины: посторонних ошибок и разных вмешательств – переписчиков, наборщиков, редакторов, цензоров – на основании всех других источников этого произведения. Эта ювелирно тонкая работа обязана, конечно, учитывать, что порою посторонние советы и даже правка входили составной частью в творческий процесс (так называемая активная авторизация).

В дневнике С.А. Толстой 23 июля 1910 г. есть интересная запись: «Бывало, когда все переписывала я, все ошибки и все неловкое я указывала Льву Николаевичу, и мы исправляли. Теперь же ему переписывают точно, но как машины»¹. Она была недовольна новыми помощниками.

Хотя критика текста ведется по всем доступным источникам, в целом основной текст *противостоит* этим источникам – в силу своей особенности, итоговости, суверенности. Процесс создания, генезис, все связанное с ними *множество* текстов принципиально отличается от *единичной* структуры итога. Цель научной «критики текста»: установление *текста произведения*. Родившийся в итоге процесса, нередко длительного, в результате смен редакций и вариантов, этот текст появляется на свет, чтобы отвергнуть лоно, породившее его. Поэтому приходится говорить не только о связи, но и противостоянии.

Лично мне глубоко симпатичны формулировки Даниэля Феррера о «семантике множественных миров» применительно к авантексту (в понимании генетиков). Но *текст произведения единственен* и не может быть растворен в текстовом тумане *множества*. В теоретическом плане весьма содержательны рассуждения Даниэля Феррера о паре генезис/текст: «Телеология (...) неотъемлема от механизмов генезиса» (с. 231).

Единственный текст произведения называется по-разному: основной, канонический, дефинитивный, окончательный, аутентичный... Я бы предложила: *критически установленный текст*.

Для произведений незавершенных «критика текста» выглядит обычно даже более внушительно, чем в случаях, когда сочинение было оформлено самим автором и нам остаются такие мелочи, как устранение посторонних ошибок и вмешательств. Но тут, в незавершенном, особенно важно соблюдать меру, то

¹ Толстая С.А. Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 156.

есть не превышать свои полномочия. Пример – «Живой труп» Толстого. Можно сказать, литературная и театральная классика, сотни раз изданная, поставленная, экранизированная. Между тем единого сводного текста в рукописях Толстого нет! И здесь особенно важен постулат, удачно сформулированный Мишелем Конта (по поводу Сартра): «Текст не выбирает, он, подобно Богу, скрывается за собственными противоречиями. Редактор – его слугитель, который должен остерегаться гордыни, заключенной в том, чтобы служить, прикрываясь при этом наукой» (с. 282).

Прав и Луи Э, когда пишет о том, как тяжела издательская деятельность, если речь идет о печатании рукописей.

Дело не только в том, что сводный текст (последний, оставленный автором в виде разновременных рукописей), в сущности, конструируется из разных редакций: одни куски правились много раз, другие остались в первоначальном виде. Законченная вещь отличается в этом смысле лишь тем, что соединение разновременных кусков сделал сам автор (хотя швы порою видны).

Нам же важно не превышать своих полномочий. В.Г. Чертков, печатая «Живой труп» после смерти Толстого, просто исправлял текст. Конечно, это невозможно. Пусть уж лучше остаются противоречия, несогласованности – их можно пояснить в комментариях.

Подходы и приемы, выработанные генетической критикой, чрезвычайно плодотворны в работе с произведениями неоконченными, в особенности с теми, что сохранились в виде разновременных фрагментов. Тут в самом деле несколько рукописей существуют как равноправные, не отменяют одна другую, и текст сочинения слагается из *суммы осколков*.

В целом же, нужно согласиться с рассуждением Е. Дмитриевой во вступительной статье к Антологии: «Пожалуй, наиболее адекватно было бы рассматривать генетическую критику в контексте той эпохи, которая ее породила – эпохи *постструктурализма* в критике и *постмодернизма* в искусстве, когда интерес к незавершенному, открытому произведению, к множественности смыслов, подвижным структурам, разрушенным формам стал преобладать над представлением о завершенном тексте» (с. 20). Я бы добавила еще к исходным моментам теорию относительности, когда она переносится в область духовной жизни.

Применительно к классическим формам искусства нового времени, русскому XIX в. в частности, генетическая критика

очень нужна, но недостаточна. И потому новейшие достижения текстологии не поколебали веру, которую исповедуют наши серьезные текстологи, начиная с великих филологов XIX в. Символ этой веры сформулирован выдающимся ученым-пушкинистом Г. Винокуром: текстолог обязан любить не редакции, а произведение, с которым он работает. Издавая рукописи (А. Грезий-он права), мы «умножаем, обогащаем продукты культуры» (с. 55). Но, уравнивая в правах рукописный и печатный текст, черновики и окончательные результаты, мы рискуем стать разрушителями самой культуры.

Из опыта текстологии произведений А. П. Чехова*

Кажется – проблемы не существует. Рукописей сохранилось мало, и к тому же бытует миф, что Чехов все писал набело, а в переизданиях правил немного, если не считать подготовку в конце короткой жизни собрания сочинений в издательстве А.Ф. Маркса (1899–1902).

Однако же многое, очень многое пришлось уточнять в процессе подготовки академического Полного собрания сочинений А.П. Чехова в 30 томах (1974–1983). Главным редактором издания был Н.Ф. Бельчиков, в редколлегию с начала и до конца входил Александр Иванович Ревякин.

Открытия обнаружались уже при подготовке первого тома, начиная с первой достоверно установленной публикации – «Письмо к ученому соседу» (Стрекоза, СПб., 1880, 9 марта, № 10). Наши предшественники, конечно, знали, что Чехов включил «Письмо» в свой первый сборник, оставшийся неизданным. Обследовав архивы, нам удалось установить: точное название сборника; дату составления – 1882 г. (а не 1883); причину, по которой книга не вышла в свет – цензурное запрещение. Сам Чехов, договариваясь три года спустя с петербуржцем Н.А. Лейкиным об издании «Пестрых рассказов», напишет 1 апреля 1885 г.: «В Москве находятся издатели-типографы, но в Москве цензура книги не пустит, ибо все мои отборные рассказы, по московским понятиям, подрывают основы...» (Письма., т. 1, с. 145).

Только при подготовке академического издания выяснилось, что в сохранившихся листах местами текст изменен в соответствии с цензурными условиями, ужесточенными после 1 марта 1881 г. Так, в 1892 г. по всему сборнику были устранены упоминания и намеки, связанные с духовенством и православием. Персонаж «местный максимус понтифекс отец Герасим» в «Письме к ученому соседу» заменен на «сосед мой Герасимов», и далее в сборнике вместо «о. Герасим» встречаем «Герасимов». В расска-

* Впервые: А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. М., 2003. С. 403–408.

зе «Грешник из Толедо» опущены слова: «и хвалимся любовью ко Христу. Но может ли, не раз думала Мария, любить тот Христа, кто не любит человека?» В академическом собрании подлинные чеховские тексты восстановлены по первым публикациям.

В более поздних, классических сочинениях Чехова ошибки кочевали от издания к изданию, потому что никогда не предпринималась сверка всех прижизненных источников.

Повесть «Степь», например, напечатанная впервые в журнале «Северный вестник» (СПб., 1888, № 3), затем входила во все 13 изданий сборника «Рассказы» и, наконец, в издание А.Ф. Маркса. В нескольких местах только журнал дает подлинно авторское чтение. В IV главе есть такое описание степной июльской ночи: «А когда восходит луна, ночь становится бледной и томной. Мглы как не бывало. Воздух прозрачен, свеж и тепел, всюду хорошо видно и даже можно различить у дороги отдельные стебли бурьяна. На далекое пространство видны черепа и камни». Однако начиная с первого выхода сборника «Рассказы» печаталось бессмысленное в этом контексте: «темной». Далее тоже про ночь: «И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в *глубоком* небе, в лунном свете...» Но слово «глубоком» находим только в журнале, потом печаталось неверно: «голубом». Еще один случай. Во второй главе повести, в описании Дениски, избивающего слепней и мух, следовало: «Он *аппетитно*, издавая горлом какой-то особенный, ехидно-победный звук, хлопал по своим жертвам...». Так было напечатано в «Северном вестнике» и девяти изданиях сборника «Рассказы». В 10-м возникла опечатка: «аппетично», которая затем превратилась в «апатично». Только в академическом издании в этом месте (и в некоторых других случаях) удалось устранить ошибку, восстановить истинный авторский текст.

Когда рукописи были известны, то они, конечно, давали материал для «критики» печатного текста.

В декабре 1903 г. «Журнал для всех» (СПб.) опубликовал последний рассказ Чехова «Невеста» – единственный, к которому сохранились почти все рукописи и корректуры. Колоссальная авторская правка! Изучив все эти источники, находящиеся теперь в разных архивах, мы смогли внести несколько достоверных, необходимых изменений.

В рамках этой статьи уместнее остановиться на драматургии Чехова, поскольку ответственным редактором 12-го и 13-го томов стал А.И. Ревякин, а тексты готовили ученица Александра Ивановича Н.С. Гродская и блестящий текстолог И.Ю. Твердохлебов.

Начну с «Чайки».

После публикации в журнале «Русская мысль» (1896, № 12) комедия входила в оба издания сборника «Пьесы» (1897; 1902) и, конечно, в собрание сочинений, выпущенное А.Ф. Марксом. Чехов внимательно читал корректуры, правил их. Постановка на сцене требовала прохождения через театральную цензуру, всегда придирчиво строгую. «Чайка» не стала исключением. Известно, что хлопотами, связанными с цензурой, занимался, по просьбе Чехова, И.Н. Потапенко, вносявший «необходимые» изменения (сохранилась их переписка на этот счет). В частности, дело касалось связи Аркадиной с Тригориным и реакции ее сына на эти отношения. В журнале Чехов напечатал подлинный текст, но уже в сборнике «Пьесы» (1897) он не мог это сделать, поскольку полагалась помета: «Все означенные здесь пьесы безусловно дозволены цензурой к представлению». И затем 80 лет «Чайка» печаталась и ставилась с изменениями в угоду цензурным понятиям о дозволенном на сцене.

Не скрою, мы сомневались, и сомневался Александр Иванович. Театральный человек, он наизусть знал текст пьесы и привык к нему. Поправки, пусть и восстанавливающие подлинно авторское чтение, казались ему неуместными «новациями». И все же приверженность к истине победила.

Речь шла о двух сценах – в первом и третьем действиях.

Слова Треплева о матери (в разговоре с дядей Сориным) печатались так: «Она уже и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что *не она играет, а Заречная*».

В 13-м томе академического издания восстановлено то, что было у Чехова: «Она уже и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что *ее беллетристу может принадлежать Заречная*».

В пьесе, где обдумывалось каждое слово и, конечно, невозможны прямые повторы, поправка Потапенко создала повтор – ведь чуть дальше Треплев произносит: «Ей уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она».

Проводилось и прямое смягчение, обезличение оценок в пьесе. Например, вместо чеховского: «но она курит, пьет, открыто живет с этим беллетристом» – стало: «но она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом». Из характеристики Тригорина исчезло: «Теперь он пьет только пиво и может любить только немолодых».

Цензурные поправки в третьем действии относились к той же теме: они касались сцены, где драматическое объяснение сына с матерью переходит в их ссору с грубыми оскорблениями и завер-

шается плачем обоих. Треплев обращается к матери с горячим упреком: «Только зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек?» Подцензурный вариант иной: «Только зачем, зачем ты поддаешься влиянию этого человека?» К тому же от двух просторных реплик на важнейшую для Чехова тему – о свободе личного поведения:

«А р к а д и н а. Какой вздор! Я сама увожу его отсюда. Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но ты умен и интеллигентен, я имею право требовать от тебя, чтобы ты уважал мою свободу.

Треплев. Я уважаю твою свободу, но и ты позволь мне быть свободным и относиться к этому человеку как я хочу» – осталась только одна короткая:

«А р к а д и н а. Какой вздор! Я сама прошу его уехать отсюда».

И затем вместо: «Я сейчас увезу его» – возникло: «Он сейчас уедет» (д. III).

Нравственный накал конфликта этими цензурными поправками, конечно, ослаблен; но цель не была достигнута – из оставшегося все же характер отношений Аркадиной и Тригорина был ясен.

А.И. Ревякин, как ответственный редактор тома, принял поправки, восстанавливающие чеховский текст, и тщательно смотрел страницы комментария на эту тему.

В пьесе «Три сестры» изучение источников позволило внести как будто несущественные уточнения, но в классическом искусстве всякое чуть-чуть важно. И небезразлично, например, что Кулыгин, поздравляя Ирину с днем ангела, говорит: «Дорогая сестра, позволь мне поздравить тебя... И *позволь* поднести...», а не «И *потом* поднести...» (д. I).

Порою были устранены грубейшие ошибки. Так, в диалоге с Машей во втором действии Вершинин говорит: «Но мне кажется, все равно, что штатский, что военный, одинаково *неинтересно*, по крайней мере, в этом городе». До нашего издания печаталось: «одинаково *интересно*». Чуть дальше Тузенбах обращается к Ирине: «Когда вы приходите с должности, то кажетесь такой *маленькой*, несчастненькой...». «Маленькой», а не «молоденькой»! Закон стиля подсказал Чехову и такую реплику Федотика: «Какая жалость! Я рассчитывал провести вечерок, но если болен ребеночек, конечно... Завтра принесу ему *игрушечку*...». Эту «игрушечку» (вместо неверного «игрушек»). И.Ю. Твердохлебов нашел в беловом автографе переработанной редакции пьесы, сохранившейся в Музее Московского Художественного театра.

По этой же рукописи, а также машинописи (цензурный экземпляр) в последнем, четвертом действии в прощальной сцене Ирины и Тузенбаха восстановлено после «Скажи мне что-нибудь»:

«Ирина. Что? Что? Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат... (Кладет голову ему на грудь.)

Тузенбах. Скажи мне что-нибудь».

Текстологи знают, как обычны эти ошибки: пропуск при копировании или наборе между повторяющимися фразами. В полной мере эту поправку должны оценить актеры: жест Ирины (*кладет голову ему на грудь*) – важная авторская ремарка, позволяющая верно сыграть сцену.

И, наконец, *лебединая песня* Чехова, несравненный его шедевр – «Вишневый сад». Пьеса обдумывалась долго, писалась медленно, шлифовалась. Печаталась тоже с большой тщательностью.

А.И. Ревякин занимался «Вишневым садом» давно и пристально. В частности – текстологией, различиями между печатной и театральной редакциями¹. Помню, что этот комментарий в академическом издании он читал особенно внимательно и как-то ревниво. Был утвержден текст, принятый еще в 11-м томе гослитовского 20-томника (подготовлен А.П. Скафтымовым; вышел в 1948 г.).

Теперь, спустя много лет, это решение не представляется мне столь бесспорным.

Во втором действии «Вишневого сада» цензор драматических сочинений С.А. Верещагин просто вычеркнул в двух местах несколько строк. Никаких замен в сохранившемся документе нет. Чехов, печатая пьесу, дал свои новые варианты. Один из текстологических парадоксов состоит в том, что порою мастер, принуждаемый к поправке, создает вариант, который лучше, тоньше предыдущего.

Судите сами.

Обличая интеллигенцию, Трофимов произносил: «все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате...» (д. II). В тексте, отданном Чеховым в печать, по-иному: «...между тем громадное большинство из нас, девяноста девять из ста, живут как дикари, чуть что – сейчас зуботычина, брань, едят отвратительно, спят в грязи, в духоте...» Здесь более отчетливо просту-

¹ См.: Ревякин А.И. «Вишневый сад» А.П. Чехова. М., 1960. С. 43–87.

пает излюбленная чеховская мысль: в несовершенствах жизни виноваты «все мы».

Другое место еще более поразительно. Оно относится к монологу Трофимова, начинающемуся словами: «Вся Россия наш сад». Цензор зачеркнул: «Владеть живыми душами – ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней...» (д. II). В печати вместо этой публицистики народнического толка появились такие строки: «О! это ужасно, сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые сны томят их. Что говорить!». Чехов напечатал так дважды: в 1904 г. – в сборнике товарищества «Знание» за 1903 г. (кн. 2) и в отдельном издании пьесы. В автографе после слов: «и тяжелые сны томят их» – ремарка: «Пауза».

Думается мне теперь, что в этих горьких словах о саде – *этом* «вишневом саде» – один из ключей к разгадке вопроса, почему Чехов назвал свою последнюю пьесу комедией и так настойчиво спорил с тогдашними выдающимися руководителями Художественного театра, прочитавшими ее как драму, даже трагедию.

Текстология незавершенного (Л. Толстой)*

В текстологии существуют три *основные* школы: немецкая, русская, французская. Первая базировалась главным образом на исследовании древних памятников слова. Ее выдающиеся теоретики – А. Шлецер, К. Лахман. Ее методологическая основа – позитивизм, исходящий из правды факта, количественного соотношения деталей. Вторая – русская – возникла преимущественно в связи с научными изданиями классиков новой литературы в конце XIX в. (вспомним Державина с «объяснительными примечаниями» Я.К. Грота, Батюшкова, подготовленного Л.Н. Майковым и В.И. Саитовым, Гоголя – Н.С. Тихонравовым). Теоретически школа обоснована в XX в., более всего Д.С. Лихачевым. Ее методологическая основа – историзм, противопоставленный механицизму немецкой школы. Французская школа – самая молодая; существует всего несколько десятилетий. Это так называемая генетическая критика, ставящая во главу угла происхождение, движение текста, в сущности не отдающая предпочтения ни одной из его редакций; с этой точки зрения последний авторский текст ничуть не лучше и не значительнее первоначального черновика, просто – разные стадии развития, как бы равноправные. Философская база этой школы – теория относительности, рожденная XX в.; основной предмет, материал исследования – новейшее искусство. В постмодернистской литературе незавершенность, фрагментарность, действительно становится творческим методом и художественным приемом. Если добавить к этому отсутствие свободы, невозможность своевременно печататься, как это происходило в XX в. со многими писателями, текучесть текста неизбежна. Немыслимо и неуместно говорить о последней творческой воле, окончательной редакции и т.п. В 1999 г. в Москве появилась книга «Генетическая критика во Франции. Антология», где представлены переводы работ ведущих ученых школы (Альмут Грезийон, Пьер-Марк де Биазы, Луи Э и др.) с теоретическим обоснованием таких подходов.

* Впервые: Русская литература. 2002. № 2. С. 117–122.

Между тем очевидно, что в литературе классической (положим, русского XIX в.) творческая воля авторов стремится к цели, к полному раскрытию, овеществлению в завершенном тексте. История текста таких произведений опровергает механику, будь то механика предпочтения автографа или последнего прижизненного издания, но также и релятивизм генетиков. Текст *произведения* устанавливается путем сопоставления всех источников, однако является *единственным*, в отличие от *множественности* черновиков и редакций. Только к нему применима остроумная формула француза Луи Э: «возможность, ставшая необходимостью».

Существует, впрочем, большой пласт сочинений, которые не были напечатаны автором и даже не сохранились в подлинных рукописях. Например, «Письмо Белинского к Гоголю» или севастопольская песня Л. Толстого «Как четвертого числа...», известные во множестве списков. Здесь приемы сопоставления источников в духе немецкой школы оказываются наиболее подходящими: авторитетный список анализируется в сравнении с другими с целью выявить неавторские варианты, чужие ошибки и наложения.

Для произведений же неоконченных, оставшихся в виде фрагментарных рукописей, чрезвычайно полезны методы и приемы, разработанные генетической критикой. Тут в большинстве случаев нельзя применить принцип *единственного* в своем роде критически установленного текста (как его ни называй); разные редакции существуют в самом деле как равноправные и часто не отменяют одна другую. Выбирать нельзя, не приходится. Конечно, речь идет не о таких сочинениях, где незавершенность – художественный прием (положим, «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» у Гоголя), а просто о неоконченных произведениях. Порою в этих сочинениях даже неясен состав, композиция: у Толстого, в частности, повесть «Тихон и Маланья» (начало 60-х годов), исторические романы 70-х.

Толстой сейчас особенно актуален, потому что начат выпуск академического Полного собрания сочинений в 100 томах.

В 4-й том, например, входит «Отъезжее поле». Сохранились два начала (ранние рукописи не дошли до нас), всего 9 листиков небольшого формата, три автографа. Один, явно первый, начинается так: «Это было в 1807 году. Была осень. Граф Никита Андреевич еще не уезжал в Москву, а только собирался в отъезжее поле». В другом начале события отнесены не к истории, поре Тильзитского мира, а к современности – не ранее осени 1863 г.: «Князь Василий Иларионыч был сын вельможи и сам

занимал очень, очень важное место в службе; но три года тому назад он подал в отставку и уехал в деревню». У этого второго начала есть предварительный черновик, который идет во вторую серию издания – с другими редакциями и вариантами. Но как быть с двумя *разными* началами? Что выбрать? И существует ли здесь право выбора? Думается, что нет, и в основной серии (конечно, в разделе «Неоконченное») даны обе редакции «Отъезжего поля». Любопытно, что датировать автографы второго начала удалось по такой смешной детали: на свободных от текста местах – рисунки-каракули, которые могут принадлежать одному человеку – трехлетнему сыну Сергею, оказавшемуся в кабинете отца.

Если сравнивать эту ситуацию с завершенным самим автором и напечатанным – например, с начерно написанным тоже в начале 60-х годов «Холстомером» (опубликован в 1886), там, конечно, первоначальная редакция – прекрасная, местами, может быть, лучше окончательной – уйдет во вторую серию. То же и с «Войной и миром» – началом романа, опубликованным под названием «1805 год», и особой его редакцией – 1873 г. Эти тексты, оба полностью, найдут себе место во второй серии.

Порою бывает и так: сочинение завершенное, но не опубликованное, вдруг попадает в новую обработку, в иной замысел. Так случилось с толстовским стихотворением в прозе «Сон». В 1863 г. вещь была отправлена Ивану Аксакову, редактору газеты «День»; тот отказался печатать (не зная, что это Толстой; рукопись-копия, выполненная С.А. Толстой, послана от имени Н.П. Охотницкой, компаньонки Т.А. Ергольской). Толстой вспомнил про «Сон» в 1865 г., работая над «Войной и миром», – автограф, снова исправленный, сохранился среди черновиков романа. Произведение, вроде бы законченное, вошло в новую композицию и стало опять незавершенным. При дальнейшей работе над «Войной и миром» этот фрагмент так и остался в ее черновиках. В четвертом томе издания мы печатаем редакцию «Сна» 1863 г. в разделе «Неоконченное», а новая переделка, относящаяся к 1865 г., будет во второй серии среди рукописных редакций романа.

Возможен и такой случай. Произведение, вполне завершенное, осталось ненапечатанным. Составляя в 1854 г. пробный номер «Военного журнала», Толстой написал прекрасный рассказ «Как умирают русские солдаты». Автограф сохранился. Журнал не был разрешен. В отличие от 90-томника, мы помещаем этот рассказ в основном корпусе, рядом с другими военными рассказами, а не в разделе «Неоконченное».

Впрочем, здесь возникает еще одна серьезная проблема. В 90-томнике раздел назывался «Неопубликованное, неотделанное и неоконченное». Все это слишком разные вещи и соединять их вместе, видимо, не стоит.

Неопубликованное может быть оконченным – приведенный пример с рассказом «Как умирают русские солдаты».

Что касается «Неотделанного», в наследии Толстого таких сочинений – шедевров, оставшихся ненапечатанными, – много. Вышедшие в 1911–1912 гг. «Посмертные художественные произведения» составили 3 тома! И потрясли современников, которые, не встречая после «Воскресения» опубликованного, думали, что Толстой умер – раньше смерти – как художник. В трехтомнике находились, среди другого, «Хаджи-Мурат», «Отец Сергей», «Дьявол», «После бала», «Алеша Горшок» (про этот рассказ А. Блок сказал: «Гениальнейшее, что читал...»), «Живой труп»... Что со всем этим делать? Где помещать в академическом издании? Это не риторический, а совершенно практический вопрос. 90-томник в довоенных томах ригористически отделял все это от опубликованного при жизни; «Хаджи-Мурату» и «Отцу Сергию», «Живому трупу» и даже пьесе «И свет во тьме светит» (т. 31, 34, 35) повезло – они не были опущены в подвал, рядом с действительно неоконченным и фрагментарным. У нас в новом издании соответствующий раздел назван одним словом – «Неоконченное». Входит в него лишь то, что не было доведено – сюжетно – до конца.

Степень отделанности, неоконченности бывает разная и создает порой немыслимые трудности как раз в области текстологии.

Хорошо известен постулат: нельзя контаминировать, т.е. произвольно соединять разные редакции. Применительно к вариантам рукописным необходимо расслоение текста, к печатным – хронологическая последовательность. Но если вдуматься, творческий процесс, когда он длится долго, неизбежно включает контаминацию, которую осуществляет сам автор: не пишет (или переписывает) все заново, а изменяет, перекладывает листы рукописей из одной редакции в другую. Порою эти швы заметны и в напечатанном тексте. И почти всегда – в незавершенном. К тому же одни куски многократно правятся, другие – как были однажды созданы, так и остаются. Возникает разноречивая, например – в именах, несогласованности и даже противоречия.

Классический пример – драма «Живой труп». Первое действие изменялось много раз. Толстой говорил, что он «не может иначе нарисовать круг, а как сведя его и потом поправляя неправоильности при начале» (сказано это в пору «Анны Карениной»;

письмо Н.Н. Страхову 13 февраля 1874 г.). В 1900 г., сделав в кленчатой тетради первый набросок *всей* драмы, Толстой затем в копии поправил первые три действия, а потом создал (всё автографы!) четыре новых варианта I действия и, отдав переписать, исправил еще раз. Получилась *новая редакция* этого действия: вместо подруги Лизы, сочувствующей Феде Протасову, появилась ее мать, «полная энергическая дама», не любящая зятя и мечтающая о разрыве дочери с ним. Драматизм ситуации резко усилен. А последние действия остались в прежнем виде, с милой Марьей Васильевной Крюковой, защищающей Федю. Полная копия пьесы сделана еще при жизни Толстого, в том же 1900 г., когда создавался первый набросок. Правда, переписчик (А.П. Иванов) местами плохо разбирал и оставлял такие пометы: «Ничего нельзя понять», «Обращаю внимание», «Ужаснулся и пропустил». Исправления Толстого в этой копии, состоящей из 109 листов, только на первых 20, т. е. опять лишь первое действие.

В.Г. Чертков, редактор первой публикации («Посмертные художественные произведения», т. 1), поступил просто: увидев, что вместо Марьи Васильевны Крюковой в первом действии появилась Анна Павловна, мать Лизы, он и в конце пьесы «М.В.» изменил на «А.П.». Но ведь Толстой изменил весь образ, ситуацию. Получилась бессмыслица. Что же делать нам? Уже в 90-томнике было принято, по-видимому, единственно верное решение: печатать, как у Толстого в его последних рукописях. То есть оставить и Анну Павловну, и Марию Васильевну, оговорив все в комментариях. Как поступит театр – его дело. Но театр почти никогда не придерживается точного текста. Тем более это возможно применительно к незавершенному, не отделанному автором произведению.

Толстой, как известно, прекратил работу над пьесой, хотя писалась она с увлечением, горячо, в споре с чеховским «Дядей Ваней». Пошли слухи, театры стали просить; к автору же пришел сын «живого трупа» и сказал, что дело его матери, кое-как замятое, может снова всплыть. Кстати сказать, в действительности мнимое самоубийство удалось; и в искусстве требования жизни победили: Толстой прекратил работу.

Немногим менее сложна текстология повести «Отец Сергий». Толстой кончил вещь и даже собирался в 1898 г. печатать, чтобы получить деньги на переселение духоборов. В.Г. Чертков, со своей стороны, мечтал о публикации; первый набросок содержался в письме к нему 1890 г.: «Ну вот вам история...». Конец тогдашнего наброска: «...залились колокольчики и завизжали полозья». Не рассказана даже встреча Сергия с Маковкиной. По

копии, сделанной Чертковым, Толстой стал исправлять и продолжил повествование. Самый конец – история с учительницей музыки Пашенькой – создан лишь в 1898 г. Вещь, таким образом, закончена, хотя как раз концом Толстой был недоволен (на полях последнего листа надпись: «Все очень скверно»). Впрочем, мы знаем, он же говорил, что когда видит свою напечатанную страницу, всегда хочется ее переделать. К счастью для нас, этого не происходило и дело ограничивалось, да и то не всегда, ближайшим переизданием – при включении в сборник или собрание сочинений. Да и то к каким сокрушительным последствиям это привело в случае с «Войной и миром»! В 1873 г. Но это отдельная история.

Вернемся к «Отцу Сергию».

Конечно, при подготовке этого сочинения к академическому изданию придется сделать необходимую работу «критики текста», т.е. устранения *ошибок* копиистов. Перед нами не только автографы, но рукописные и машинописные (в доме появился ремингтон) копии. Критика по тем правилам, вдумчивым и осторожным, которые приняты в текстологии наших дней. В томе 31 эта работа не проводилась.

Но возникают и особенные задачи, с которыми по мере сил пытались справиться в 1911 и 1954 гг. (время выхода т. 2 «Посмертных художественных произведений» и т. 31 Юбилейного издания).

В т. 31 неверно сказано, что повесть «сохранилась в виде черновой редакции, состоящей из разновременных написанных частей». Сам Толстой в письме 1902 г. Черткову обозначил точно: «связно и последовательно, но хочется отделять». Конечно, редакция не черновая. Но окончательная отделка не состоялась.

В результате издателям пришлось вводить дополнительное деление на главы: «Разделение на главы частью принадлежит автору, частью же сделано редакцией, так как в черновых рукописях автора разделение это было начато, но не доведено до конца» (комментарии В.Г. Черткова). Внутри глав вводились черточки. Юбилейное издание следовало за первой публикацией (вместо черточек оставляли пробелы). Все это нужно было делать – спору нет, хотя в научном издании редакторские вставки обязаны быть обозначены, например угловыми скобками.

Кроме того, остаются вопросы. В московском издании 1911 г. повесть разделена на 8 глав, в берлинском – на 6, в Юбилейном издании снова 8. Как же надо? Рукописей с 1911 г. не прибавилось.

Цензурные выпуски московского издания (касались Николая I) восстановлены были в берлинском, но текст взят там в ква-

дратные скобки (теперь принятые для зачеркнутого автором). В Юбилейном издании скобок нет, и это, конечно, верно.

И самое главное. Внесены редакторские поправки – для устранения «противоречий», в московском больше, в берлинском меньше. Эти поправки (их 10) перечислены в комментариях т. 31 (с. 266–267). Четыре из них сохранены Л.П. Гроссманом, готовившим текст для Юбилейного издания.

Вот они.

1. Глава IV начинается в т. 31 так: «На масленице шестого года жизни Сергия в затворе...» – далее идет история с Маковкиной. В оригинале: «второго года» (не «шестого»). Поправка внесена для согласования с гл. VI, где сказано: «После пяти лет такой жизни случилось то, ставшее скоро везде известным событие с Маковкиной...».

2. В конце той же главы «Архитектор» поправлен на «Адвокат» на том основании, что раньше «веселая компания» богатых людей охарактеризована так: «Компания состояла из двух адвокатов, одного богатого помещика, офицера и четырех женщин». Не лучше ли было оговорить, несогласованность в комментарии? Не меняем же мы золотую цепочку на серебряную в «Войне и мире»: княжна Марья надевает брату серебряную, французы снимают с раненого золотую.

3. В конце VI главы подлинник: «Так прошло семь лет в монастыре...». Исправлено: «Так прошло девять лет в монастыре...» на том основании, что из главы III видно, что Сергей пробыл семь лет в одном монастыре и два в другом – всего в обоих монастырях девять лет. Случай, аналогичный предыдущему.

4. В главе VIII: «Несмотря на то, что он двести верст прошел Христовым именем...» исправляется на: «триста верст» для согласования с концом гл. VII: «Он знал город, в котором она живет, – это было за триста верст, – и пошел туда».

Опять возникает вопрос, нужно ли вносить конъектуру. Напомню еще раз, что при первой публикации редакторы были еще смелее.

Думается, что в текстологии незавершенного, когда печатание идет по рукописям, в большей части – по автографам, и нельзя предполагать ошибку копииста или наборщика, требуется максимальное приближение к источнику. У нас остается принадлежащее по праву поле – комментарии.

Особый разговор – имена собственные. Например, есть очень любопытная рукопись «Казачков». Действует Кирка (Кирилл). И вдруг где-то в середине автографа Ерощка кричит: «А! Лука-Марка!», и автор поясняет – это два святителя, которые для

Ерошки были одно лицо – Лука-Марка. Слог «Ки» Толстым зачеркнут, и тем же взмахом пера написано: Лука (Лукашка). Конечно, печатая во второй серии четвертого тома рукопись, мы оставим все, как в подлиннике.

Но что делать с произведением оконченным, лишь не отделанным и не напечатанным автором? Повестью «Дьявол», например. Она будет помещена, как и другие сочинения такого рода, в основном корпусе издания. Вопрос о двух вариантах конца, кажется, не вызывает споров. И в напечатанной «Власти тьмы» Толстой сохранил два варианта нескольких явлений четвертого действия. Так и повторяется в изданиях, начиная с первого: «Вместо явлений XII–XIV, XV и XVI действия четвертого можно читать следующий вариант». Убийство ребеночка происходит на сцене или за сценой.

Что касается текста повести «Дьявол», первый редактор – В.Г. Чертков – поступал с ним приблизительно так же, как и с «Отцом Сергием». Решения Н.К. Гудзия в Юбилейном издании гораздо тоньше и обоснованнее.

Герой носит фамилию Иртенев на протяжении всей рукописи. Исправляя автограф, Толстой зачеркнул самое начало и написал новое, изменив фамилию: вместо Иртенева – Твеританов (может быть, чтобы приглушить автобиографический момент). Эта новая фамилия употреблена всего два раза; дальше остался Иртенев; он же и во втором варианте конца, созданном позднее (не в 1909 г., как полагал Гудзий, но все же позднее – в мае 1890 г.; основная рукопись датируется 10–19 ноября 1889 г.). Текстолог в основном тексте оставил везде Иртенева. Скорее всего, это решение верно. Но фамилия мужа Аксиньи, названного в первых главах Печников, а потом Пчельников, не унифицируется. Иногда так рассуждают: взять вариант, который в конце. Но тут конца не было, и неизвестно, на каком варианте остановился бы автор, продолжив работу. Может быть, мы непоследовательны? Иртенева унифицируем, а Пчельникова нет. Но последовательности быть не может, потому что история всякого сочинения, особенно незавершенного, уникальна и неповторима. В текстологии вообще важна не последовательность, а полное знание, умение, такт, осмотрительность и осторожность.

В повести «Дьявол» остается спорным, как раскрывать «Е.И.». Гудзий полагал: Евгений Иванович; Б.М. Эйхенбаум и К.И. Халабаев; Евгений Иртенев. Теща Иртенева, обозначенная Толстым в автографе сокращенно: «В.А.», «Варв. Алекс.», «Вар. Ал.», «Варвара Алекс.», может быть раскрыта и как Варвара Алексеевна, и как Варвара Александровна. Тут помогает копия,

которую видел и, таким образом, авторизовал Толстой: Варвара Алексеевна.

Текстология вообще – ювелирная, тонкая, очень ответственная работа. Здесь важно не навредить творцу. И прав был Г.О. Винокур: надо любить произведение, а не его редакции. Когда речь идет о произведениях незавершенных, сложности, пожалуй, не уменьшаются, а возрастают. То, что называется «критикой текста», выглядит здесь обычно даже более внушительно, чем в случаях, когда сочинение было оформлено самим автором и нам остались такие, в сущности, мелочи, как устранение посторонних ошибок и вмешательств.

Возвращаясь к началу – методологии, можно сказать: принципы и приемы разных школ хороши в той мере, в какой они соответствуют самому материалу, т.е. истории текста.

Список трудов Л.Д. Громовой-Опульской

I. Книги, исследования, статьи, подготовка текстов, комментарии

1952

1. Особенности реализма Л.Толстого в поздний период творчества (1880-е – 1900-е годы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1952. – 15 с.
2. Предисловие // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Юб. изд. Т. 57: Дневники и записные книжки 1909. – М., 1952. – С. V–XXI.

1953

3. Гордость нашего искусства // Труд. – 1953. – 9 сент. – О Л.Н. Толстом.
 4. Гордость русской литературы // *Заря Востока.* – 1953. – 9 сент.; Ленинское знамя. – 9 сент. – О Л.Н. Толстом.
 5. [Подготовка текстов]; Примечания // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 14 т. – М., 1953. – Т. 12. – С. 303–313.
 6. Л.Н. Толстой – великий писатель русского народа // *Правда Украины.* – 1953. – 8 сент.
- То же под загл.: Великий писатель русского народа // *Моск. правда.* – 9 сент.; *Промышленность строительных материалов.* – 9 сент.; *Сов. Белоруссия.* – 9 сент.

1954

7. Предисловие // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Юб. изд. Т. 29: Произведения 1891–1894. – М., 1954. – С. V–XXVI.

1955

8. Идеино-художественные особенности романа Л.Н. Толстого «Воскресение» // Л.Н. Толстой: Сб. ст. о творчестве / Под ред. Н.К. Гудзия. – М., 1955. – С. 101–134.
- То же опубл. в Болгарии (1960) и на Кубе (1974).
9. Литературно-эстетические взгляды Л.Н. Толстого // Л.Н. Толстой о литературе: Статьи. Письма. Дневники. – М., 1955. – С. V–XL.
 10. [Подготовка текстов]; Примечания // *Толстой Л.Н.* О литературе: Статьи. Письма. Дневники. – М., 1955. – С. 617–712. – В соавт. с др.
 11. Позднее творчество Л.Н.Толстого // Л.Н. Толстой: Сб. ст.: Пособие для учителя. – М., 1955. – С. 336–367.

1956

12. Л. Толстой (творчество 1880–1900-х годов) // *История русской литературы.* – М.; Л., 1956. – Т. 9. Ч. 2. – С. 544–579, 592–618.

1957

13. Некоторые итоги текстологической работы над полным собранием сочинений Л.Н.Толстого // Вопросы текстологии: Сб. ст. – М., 1957. – С. 247–288.
14. 75-летие Николая Николаевича Гусева // Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – 1957. – Т. 16, вып. 2. – С. 156–157.
15. Эволюция мировоззрения автора и проблема выбора текста // Вопросы текстологии: Сб. ст. – М., 1957. – С. 89–134.

1958

16. Некоторые вопросы изучения Л. Толстого // Вопр. лит. – 1958. – № 9. – С. 56–63.
17. Сокровища стальной комнаты // Пионер. правда. – 1958. – 4 марта. – О рукописном отделе Гос. музея Толстого в Москве и о работе Толстого над детскими рассказами.
18. Толстой и дети // Пионерская правда. – 1958. – 9 сент.

1959

19. Мировоззрение Л.Н.Толстого // История философии: В 6 т. – М., 1959. – Т. 4. – С. 50–61.
20. [Подготовка текстов и текстологические примечания к статьям 1865 г.] // Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1959. – Т. 18: Статьи из «Колокола» и другие произведения 1864–1865 годов.
21. Примечания // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1959. – Т. 11: Воскресение. – С. 473–479; т. 12. – С. 505–510.

1960

22. Великий писатель-гуманист // Сов. Белоруссия. – Минск, 1960. – 19 нояб. – О Л.Н. Толстом.
23. Вечное бремя // Моск. комсомолец. – 1960. – 20 нояб.
24. Гений русского народа: К 50-летию со дня смерти Л.Н. Толстого // Библиотекарь. – 1960. – № 11. – С. 23–27.
25. Документальные источники атрибуции литературных произведений // Вопросы текстологии. – М., 1960. – Вып. 2. – С. 9–51.
Рец.: Pridavková-Mináriková M. Otažky textologie v sovietskej literárnej vede // Slovenska literatura. – Bratislava, 1961. – N 1. – S. 136–141.
26. Монументальное издание // Вопр. лит. – 1960. – № 2. – С. 93–115. – О полном собрании сочинений Л.Н. Толстого в 90 т. («Юбилейном»).
27. [Подготовка текста]; Примечания // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. – М., 1960. – Т. 1. – С. 571–612; т. 2. – С. 459–497. – В соавт. с Н.Н. Гусевым и В.С. Мишиным.

1961

28. О полном собрании сочинений Толстого («Юбилейном»). Исследовательский и справочный аппарат. Вступительные статьи. // Литературное наследство. – М., 1961. – Т. 69, кн. 2: Лев Толстой. – С. 521–523.
29. Последние дни Толстого: [Рец. на кн.: Мейлах Б.С. Уход и смерть Льва Толстого. – М.; Л., 1960] // Вопр. лит. – 1961. – № 9. – С. 224–227.
30. Психологический анализ в романе «Воскресение» // Толстой-художник: Сб.ст. – М., 1961. – С. 314–343.

31. Творческая история повести «Холстомер»: Ранняя редакция (1861–1863) / Статья и публикация // Литературное наследство. – М., 1961. – Т. 69, кн. 1: Лев Толстой. – С. 257–290.

32. Толстой и русские писатели конца XIX – начала XX в. // Литературное наследство. – М., 1961. – Т. 69, кн. 1: Лев Толстой. – С. 103–140.

1962

33. Выбор источника основного текста. (Проблема подготовки текстов к изучению) // Основы текстологии. – М., 1962. – С. 248–281. – В соавт. с Е.И. Прохоровым.

Рец.: *Pridavková-Mináriková M. Rуска teória textológie // Slovenska literatúra. – Bratislava, 1964. – N 1. – S. 68–72.*

34. [Выступление на заседании подсекции «История славянских литератур и их связей» 6 сент. 1958 г.] // IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. – М., 1962. – Т. 1. Проблемы литературоведения, фольклористики и стилистики. – С. 449–450.

35. [Выступление на заседании подсекции «Славянская стилистика, поэтика, художественный перевод» 3 сент. 1958 г.] // IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. – М., 1962. – Т. 1. Проблемы литературоведения, фольклористики и стилистики. – С. 607.

36. Недавно найдены // Неделя. – М., 1962. – № 14. – С. 14. – О новых письмах А.И. Герцена, включенных в академическое собрание сочинений.

37. Проблема датировки произведений // Основы текстологии. – М., 1962. – С. 171–189.

Рец.: *Pridavková-Mináriková M. Rуска teória textológie // Slovenska literatúra. – Bratislava, 1964. – № 1. – S. 68–72.*

1963

38. Борьба Л. Толстого с церковью // Русская литература в борьбе с религией. – М., 1963. – С. 209–224.

39. «Война и мир» – роман-эпопея // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1963. – Т. 7. – С. 438–462.

40. Книга больших обобщений: [Рец. на кн.: Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. – М., 1963] // Вопр. лит. – 1963. – № 10. – С. 199–202.

41. Повесть Л.Н. Толстого «Казачья»; Творческая история «Казачья»; Текстологический комментарий; [Подготовка текста] // Толстой Л.Н. Казачья: Кавказская повесть. – М., 1963. – С. 341–351; 352–386; 387–395. – (Сер. «Лит. памятники»).

42. Примечания // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1963. – Т. 4–6: Война и мир; Т. 7: Война и мир. – С. 462–493; Т. 10: Повести и рассказы 1872–1886 гг. – С. 543–567.

1964

43. Комментарии // Толстой Л.Н. Воскресение. – М., 1964. – С. 574–577. – (Сер. «Лит. памятники»).

44. [Л.Н. Толстой в 70-е годы] // История русской литературы: В 3 т. – М., 1964. – Т. 3. – С. 347–367. – (Раздел в гл. 2: Реализм в период народничества (конец 60-х и 70-е годы)).

1965

45. Академическое издание А.П. Чехова // *Вопр. лит.* – 1965. – № 2. – С. 248–250. – О готовящемся к изданию первом академическом собрании сочинений и писем А.П. Чехова.

1966

46. «Из пачки тургеневских писем» // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* – 1966. – Т. 25, вып. 1. – С. 43–45. – Публикация писем И.С. Тургенева к П.Д. Бороныкину и комментариев к ним.

47. Пятый «Яснополянский сборник»: [Рец. на кн.: Яснополянский сборник: Статьи, материалы, публикации. – Тула, 1965] // *Вопр. лит.* – 1966. – № 9. – С. 217–220.

48. Сказка живет и поныне // *Веч. Москва.* – 1966. – 20 сент. – О спектакле ТЮЗа «Иван-дурак и черти» (пьеса Л. Устинова на сюжет сказки Л.Н. Толстого).

1967

49. Кавказская повесть Л. Толстого // *Толстой Л.Н. Казаки.* – М., 1967. – С. 5–15.

То же: М., 1972.

50. Толстой и зарубежный мир: [Рец. на кн.: Литературное наследство. – М., 1965. – Т. 75, кн. 1: Толстой и зарубежный мир] // *Вопр. лит.* – 1967. – № 4. – С. 202–207.

1968

51. Историческая эпопея Льва Толстого // *Толстой Л.Н. Война и мир.* – М., 1968. – Т. 1. – С. 5–40.

52. Памяти Николая Николаевича Гусева // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* – 1968. – Т. 27, вып. 2. – С. 189–190.

53. Примечания // *Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т.* – М., 1968. – Т. 1–2. – С. 713–734; Т. 3–4. – С. 703–716.

54. Уважение к ученикам // *Воспоминания о Николае Каллиниковиче Гудзии.* – М., 1968. – С. 85–87.

1970

55. 80-летие Николая Федоровича Бельчикова // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* – 1970. – Т. 29, вып. 6. – С. 563–564.

56. История создания романа; [Подготовка текста] // *Достоевский Ф.М. Преступление и наказание.* – М., 1970. – С. 681–715. – (Сер. «Лит. памятники»).

57. Надежный компас // *Яснополянский сборник.* – Тула, 1970. – С. 117–118.

58. Примечания // *Добролюбов Н.А. Русские классики.* – М., 1970. – С. 567–570.

59. Текстологическая справка // *Достоевский Ф.М. Преступление и наказание.* – М., 1970. – С. 733–735.

1971

60. Как же печатать «Войну и мир»? // *Страницы истории русской литературы: К 80-летию Н.Ф. Бельчикова.* – М., 1971. – С. 306–315.

1972

61. Кавказская повесть Л. Толстого // *Толстой Л.Н. Казаки.* – М., 1972. – С. 3–14.

Ранее опубл.: М., 1967.

62. Популярная текстология: [Рец. на кн.: *Рейсер С.А. Палеография и текстология нового времени.* – М., 1970] // *Вопр. лит.* – 1972. – № 3. – С. 210–213.

1973

63. [Подготовка текста]; Примечания // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1973. – Т. 6: Преступление и наказание. – С. 308–329; т. 7: Преступление и наказание: Рукописные редакции – С. 356–358.

64. Примечания // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. – М., 1973. – Т. 4: Война и мир. – С. 361–374.

Неоднократное переиздание с изменениями и уточнениями.

65. Примечания // *Шкловский В.Б.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1973. – Т. 1. – С. 721–740.

1974

66. «Война и мир» – роман-эпопея // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. – М., 1974. – Т. 7: Война и мир. – С. 363–389.

67. Примечания [«Война и мир»] // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. – М., 1974. – Т. 5. – С. 381–396; Т. 6. – С. 405–420; Т. 7. – С. 389–397.

68. Примечания // *Шкловский В.Б.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1974. – Т. 2: Лев Толстой. – С. 719–745; Т. 3. – С. 789–812.

69. А.П. Чехов. Полное, академическое // *Лит. газ.* – 1974. – 6 марта. – С. 6. – О 30-томном собрании сочинений А.П. Чехова, подготовленном ИМЛИ им. А.М. Горького.

То же: Anton Chekhov. Complete Works, Academy Edition // *Soviet literature.* – М., 1975. – № 10. – Р. 148–155; то же – на нем. и франц. яз.

70. Эволюция реализма Л. Толстого // *Развитие реализма в русской литературе:* В 3 т. – М., 1974. – Т. 3. – С. 11–47.

То же – на иностр. яз. в журн. «Проблемы современного мира».

1975

71. [Подготовка текстов]; Примечания [1883 г.] // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 2 [1883–1884]. – М., 1975. – С. 483–536. – В соавт. с А.П. Чудаковым.

72. Толстой – это целый мир // *Наука и жизнь.* – 1975. – № 7. – С. 99–101.

То же: Эдази. – 1978. – 10 сент. – На эст. яз.

73. *The Life and Work of Lev Tolstoy* // *Tolstoy L. Short Stories.* – М.: Progress Publishers, 1975. – С. 348–359.

1976

74. [Подготовка текстов]; Примечания [Окт. 1890 – февр. 1891] // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. 4 [Янв. 1890 – февр. 1892]. – М., 1976. – С. 426–453.

1977

75. Повесть «Казачи» и рассказы Л. Толстого // *Толстой Л.Н. Казачи; Рассказы.* – М., 1977. – С. 3–25.
76. [Подготовка текста: «Невеста»]; Примечания // *Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 10 [1898–1903].* – М., 1977. – С. 462–475. – В соавт. с А.П. Чудаковым.
77. Примечания // *Толстой Л.Н. Война и мир.* – Тула, 1977. – Т. 1. – С. 366–380; Т. 2. – С. 379–389.

1978

78. «Война и мир» – роман-эпопея // *Толстой Л.Н. Война и мир.* – Тула, 1978. – Т. 4. – С. 356–382.
- То же: М., 1983; М., 1986.
79. Гений русского народа // *Театр. жизнь.* – 1978. – № 17. – С. 5–6. – 150 лет со дня рождения Л.Н. Толстого.
80. Гений русской и мировой литературы: К 150-летию со дня рождения Л.Н. Толстого [Статья для прессбюро «Правды». (Бюл. для краевых и обл. газ. – 1978. – 15 авг. – № 33)] // *Сев. рабочий.* – Ярославль, 1978. – 22 авг.; Эрзянь правда. – 9 сент. – На морд.-эрзя яз.
- То же под загл.: Лев Толстой – гений русской и мировой литературы // *Сердало.* – 5 сент. – На ингуш. яз.; Кызыл тан. – 9 сент. – На татар. яз.; Сов. Удмуртия. – 9 сент. – На удм. яз.
81. Героическая тема в творчестве Л.Н. Толстого // *Знамя.* – 1978. – № 8. – С. 211–221.
82. Достояние всех // *В мире книг.* – 1978. – № 9. – С. 18–21. – К 150-летию со дня рождения Л.Н. Толстого.
83. Издание литературных произведений // *Краткая литературная энциклопедия.* – М., 1978. – Т. 9. – Стлб. 326–328.
84. Ильинский играет Толстого... // *Лит. обозрение.* – 1978. – № 9. – С. 64–70. – О спектакле Малого театра по пьесе И. Друцэ «Возвращение на круги своя». Корреспондент «ЛЮ» И.Окунев ведет беседу с И. Ильинским, И. Друцэ и Л. Опульской.
85. Источник мудрости // *Сов. культура.* – 1978. – 25 авг.; Соц. индустрия. – 30 авг.; Молодежь Молдавии. – Кишинев. – 9 сент. – О научно-популярном фильме «Лев Толстой – наш современник» (режиссер В. Двинский).
86. Лев Толстой и проблемы текстологии // *Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов (Загреб–Любляна, сент. 1978 г.) Доклады сов. делегации.* – М., 1978. – С. 326–340.
87. Первая книга Льва Толстого. – Примечания; [Подг. текста, коммент.] // *Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Юность.* – М., 1978. – С. 479–508, 509–523. – (Сер. «Лит. памятники»).
- То же: М., 1979.
88. План и черновой фрагмент рассказа Л.Н. Толстого «Севастополь в августе 1855 г.» // *Зап. Отд. рукописей Гос. б-ки СССР им. В.И. Ленина.* – М., 1978. – Вып. 39. – С. 149–152.
89. Предисловие // *Петров Г.И. Отлучение Льва Толстого от церкви.* – М., 1978. – С. 5–9.
90. Примечания // *Толстой Л.Н. Война и мир.* – Тула, 1978. – Т. 3. – С. 406–414; Т. 4. – С. 347–355.
91. En travaillant à «Enfance» // *Lettres sovietiques.* – М., 1978. – № 236. – P. 86–94.

92. Tolstoy's work on his first book // Soviet literature. – М., 1978. – № 8. – P. 134–139.

1979

93. «Война и мир» – роман-эпопея // *Толстой Л.Н.* Война и мир: В 4 т. – М., 1979. – Т. 1–2. – С. 5–28.

94. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1886 по 1892 год / Отв. ред К.Н. Ломунов; АН СССР Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1979. – 287 с.

Рец.: *Бабаев Э.Г.* Продолжение следует // В мире книг. – 1981. – № 5. – С. 62–63.

95. Примечания // *Толстой Л.Н.* Война и мир: В 4 т. – М., 1979. – Т. 1–2. – С. 629–651; Т. 3–4. – С. 619–636.

1980

96. Вступительная статья к публикации: *Азадовский К., Витале С.* Печать высокого духа: По следам новонайденного письма // Лит. газ. – 1980. – 30 янв. – С. 6.

97. [Подготовка текста: Записи на отдельных листах. – в соавт. с др.]; Примечания // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 17: Записные книжки. Записи на отдельных листах. – М., 1980. – С. 449.

98. Примечания [«Война и мир»] // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. – М., 1980. – Т. 4. – С. 612–637; Т. 5. – С. 645–668; Т. 6. – С. 689–703; Т. 7. – С. 615–668.

1981

99. В Чехословакии: [Симпозиум в Праге «Толстой и мы»] // Л.Н.Толстой и современность. – М., 1981. – С. 277–279.

100. Комментарии // *Толстой Л.Н.* Война и мир: В 4 т. – М., 1981. – Т. 1. – С. 272–286; Т. 2. – С. 282–301; Т. 3. – С. 301–317; Т. 4. – С. 259–269.

101. Лев Толстой – живот и творчество / Пер. Зорке Иванова. [Послесловие] // *Толстой Л.* Повести и рассказы. – М.: Прогресс; София: Нар. культура, 1981. – С. 326–341. – На болг. яз.

102. Первая книга Льва Толстого // *Толстой Л.Н.* Детство. Отрочество. Юность. – М., 1981. – С. 3–22.

103. Повести и рассказы молодого Л.Толстого // *Толстой Л.Н.* Казаки. Повести и рассказы. – М., 1981. – С. 3–19.

104. Посвящается Л.Н. Толстому: [Рец. на кн.: Прометей: Ист.-биограф. альманах. Т. 12. – М., 1980] // Лит. газ. – 1981. – 7 янв. – С. 6.

105. Примечания // *Толстой Л.Н.* Детство. Отрочество. Юность. – М., 1981. – С. 485–491.

1982

106. Комментарии // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. – М., 1982. – Т. 10: Повести и рассказы 1872–1886. – С. 504–536.

107. [Подготовка текста: А.С. Писарева. «Счастье»]; Примечания // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 18: Гимназическое, стихотворения, записи в альбомах, dubia, коллективное, редактированное. – М., 1982. – С. 315–316.

108. Проблемы текстологии русской литературы XIX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1982. – 32 с.

109. Хроника жизни и творчества Чехова: [Рец. на кн.: Čechov Chronik. Daten zu Leben und Werk. – Zürich, 1981] // Вопр. лит. – 1982. – № 7. – С. 246–249.

1983

110. «Война и мир» – роман-эпопея // *Толстой Л.Н.* Война и мир: В 4 т. – М., 1983. – Т. 1–2. – С. 5–34.

Ранее опубли.: Тула, 1978; то же: М., 1986.

111. Высокая правда // Лит. Россия. – 1983. – 23 сент. – С. 5. – К 75-летию опубликования статьи В.И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции».

112. Комментарии // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. – М., 1983. – Т. 16: Публицистические произведения 1855–1886. – С. 412–446.

113. Открытие человека и мира: [Предисл. к публ. глав из повести «Отрочество»] // Парус: Сб. лит.-худ. и публицист. произведений. – М., 1983. – Вып. 4. – С. 150–151.

114. Примечания // *Толстой Л.Н.* Война и мир: В 4 т. – М., 1983. – Т. 1–2. – С. 799–830; Т. 3–4. – С. 772–798.

115. Ступени великого восхождения: («Детство», «Отрочество», «Юность», «Севастопольские рассказы», «Казачьи рассказы» Л.Н. Толстого) // Вершины: Кн. о выдающихся произведениях рус. лит. – М., 1983. – С. 197–213.

1984

116. И степь и воля: Спектакль «Живой труп» на сцене театра «Ромэн» // Сов. культура. – 1984. – 10 июля.

117. Историческая эпопея Льва Толстого // *Толстой Л.Н.* Война и мир. – Л., 1984. – Т. 3–4. – С. 760–767.

118. Примечания [«Мертвые души»: Том второй] // *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 8 т. – М., 1984. – Т. 6. – С. 311–318.

119. Примечания [«Война и мир»] // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. – М., 1984. – Т. 3. – С. 371–398; Т. 4. – С. 386–399; Т. 5. – С. 416–430; Т. 6. – С. 355–366; Т. 9: Повести и рассказы. – С. 466–474.

120. Примечания // *Толстой Л.Н.* Война и мир. – Л., 1984. – Т. 1–2. – С. 730–749; Т. 3–4. – С. 742–759.

121. Публицистика Льва Толстого. Комментарии // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. – М., 1984. – Т. 17: Публицистические произведения. 1886–1908. – С. 242–285.

122. [Рец. на кн.: *Л.Н. Толстой.* Аннотированный каталог: Документы архивохранилищ СССР. – Тула, 1982] // Сов. архивы. – 1984. – № 4. – С. 83–84. – В соавт. с Н.П. Великановой.

123. Творческий путь Л.Н. Толстого // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. – М., 1984. – Т. 1. – С. 3–38.

То же: М., 1987.

1985

124. Духовная биография писателя: [Рец. на кн.: *Бердников Г.П.* А.П. Чехов: Идеи и творческие искания. – М., 1984] // В мире книг. – 1985. – № 1. – С. 52–53.

125. Принцип научной «критики текста» // Проблемы изучения культурного наследия. – М., 1985. – С. 364–369.

1986

126. Актуальные вопросы текстологии художественных произведений Л.Н. Толстого // Яснополянский сборник. – Тула, 1986. – С. 103–112.
127. «Война и мир» – роман-эпопея // *Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т.* – М., 1986. – Т. 1. – С. 5–32.
Ранее опубликовано: Тула, 1978; М., 1983.
128. [Вступительная статья; Комментарии] // *Толстой Л.Н. Севастопольские рассказы; Казаки; Поликушка.* – М., 1986. – С. 5–20.
129. Комментарии // *Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т.* – М., 1986. – Т. 1. – С. 398–414; Т. 2. – С. 386–399; Т. 3. – С. 413–430; Т. 4. – С. 369–381.
130. От «картины нравов» к «истории народа»: (Творческая история романа «Война и мир») // Генезис художественного произведения. – М., 1986. – С. 43–51.
131. Примечания // *Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т.* – Киев, 1986. – Т. 1–2. – С. 747–783; Т. 3–4. – С. 742–772.
132. Примечания [«Поликушка»] // *Толстой Л.Н. Избранное.* – М., 1986. – С. 604–605.

1987

133. Комментарии // *Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т.* – М., 1987. – Т. 1. – С. 276–278; Т. 2. – С. 286–301; Т. 3. – С. 304–317; Т. 4. – С. 265–271.
134. Первая книга Льва Толстого; Примечания. // *Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Юность.* – М., 1987. – С. 3–22; 427–430.
135. Примечания // *Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т.* – М., 1987. – Т. 3: Казаки; Война и мир. – С. 520–543; Т. 4: Война и мир. – С. 386–399; Т. 5. – С. 415–430; Т. 6. – С. 526–541; Т. 8: [Роман о времени Петра I], [Князь Федор Шетинин], Трудящиеся и обремененные. Сто лет. – С. 509–510; Т. 9: Рассказы. – С. 384–393.
136. Примечания // *Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т.* – Минск, 1987. – Т. 1–2. – С. 705–718; Т. 3–4. – С. 709–718.
137. Роман-эпопея Л.Н.Толстого «Война и мир»: Кн. для учителя. – М., 1987. – 176 с.
138. Творческий путь Л.Н.Толстого // *Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т.* – М., 1987. – Т. 1. – С. 3–83.
Ранее опубликовано: М., 1984.

1988

139. Новая рукопись «Сказки об Иване-дураке...» / Вступ. ст. и публ. Л.Д. Громовой (Опупьской) // Яснополянский сборник: 1988. – Тула, 1988. – С. 36–42.
140. [Вступ. ст., подготовка текста,] // *Дневник молодости Л.Н. Толстого.* – М., 1988. – С. 4–5.
141. Рассказы и повести молодого Толстого; [Составление, комментарии] // *Толстой Л.Н. Повести и рассказы: Кн. для чтения с коммент.* – М.: Рус. яз., 1988. – С. 3–14; 211–231. – (Рус. лит. для ин. читателя).
142. Точность авторского слова // Рус. речь. – 1988. – № 4. – С. 11–16. – (К 160-летию со дня рождения Л.Н. Толстого. Из наблюдений текстолога).

1989

143. Горизонты русской литературы: [Рец. на кн.: *Рехо К. Русская классика и японская литература.* – М., 1987] // Рус. лит. – 1989. – № 1. – С. 227–230.

144. Примечания // *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 15 т. – Л., 1989. – Т. 5: Преступление и наказание. – С. 523–574. – Совместно с Г.В. Коган и Г.М. Фридендером.

145. Французская революция в суждениях Ф. Достоевского и Л. Толстого // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* – 1989. – Т. 48, № 6. – С. 543–547.

1990

146. К творческой истории романов Льва Толстого: (Проблема жанра) [«Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»] // *Динамическая поэтика: От замысла к воплощению.* – М., 1990. – С. 120–147.

147. Переписка с сестрой и братьями // *Переписка Л.Н. Толстого с сестрой и братьями.* – М., 1990. – С. 5–15.

148. Повествование Чехова как художественная система // *Anton. P. Cechov: Werk und Wirkung: Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiles im Oktober 1985.* – Wiesbaden, 1990. – Т. 1. – S. 281–289. – На рус. яз. – (*Opera Slavica. Bd. 18*).

149. 100-томный Толстой // *Слово.* – 1990. – № 9. – С. 3. – О новом академическом издании собрания сочинений Л.Н. Толстого.

150. Л.Н. Толстой о нравственной основе бытия. – Примечания. – *Словарь горских слов: К повести «Хаджи-Мурат»; [Составление] // Толстой Л.Н. Повести. Воспоминания современников.* – М., 1990. – С. 403–410; С. 411–426; 427–428.

1991

151. Теоретические основы генетической критики и практические задачи текстологии // *Советско-французский коллоквиум «Рукописи писателей и теоретические проблемы издания» (сентябрь 1989 г.): Резюме докл.* – Л., 1991. – С. 10–11. – На рус. и франц. яз.

1992

152. Гоголь и Лев Толстой – художники и учителя жизни // *Яснополянский сборник: 1992.* – Тула, 1992. – С. 80–90. – Доклад, сделанный в Корею, опубликован также в Сеуле на корейском яз.

1993

153. История текста как путь к истории литературы // *Славянские литературы: XI Междунар. съезд славистов, Братислава, сент. 1993 г.* – М., 1993. – С. 88–96.

1994

154. Тургенев и Лев Толстой: (История дружбы и полемики) // *Рус. словесность.* – 1994. – № 4. – С. 3–8.

155. Художественное Евангелие от Льва Толстого // *Толстой Л.Н. Божеское и человеческое: Произведения 1903–1910 гг.* – М., 1994. – С. 7–16.

1995

156. [Вступ. ст. в альбоме] // *Л.Н. Толстой: Документы. Фотографии. Рукописи.* – М., 1995. – С. 6.

157. Диалог учителей жизни; [Подготовка текстов, комментарии] // *Л.Н. Толстой и П.В. Веригин: Переписка [1895–1910].* – СПб., 1995. – С. 3–10.

То же на англ. яз.: Ottawa: Legas, 1995. – С. 1–7.

Рец.: *Шербакова М.И.* Русско-канадская толстовиана // Рус. лит. – 1999. – № 3. – С. 232–233.

158. Принципы современной текстологии и академическое издание Есенина // Есенин академический: актуальные проблемы научного издания: Есенинский сборник. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 7–10.

1996

159. Великая русская книга // *Толстой Л.Н.* Война и мир. – М., 1996. – Т. 1–2. – С. 7–26.

160. К философии и эстетике братства в художественных сочинениях Л.Н.Толстого // Русский язык и литература: Юбил. сб. ст. в честь проф. Пак Хен Гю (Йосан) / Кор. ассоц. русистов. – Сеул, 1996. – Вып. 2. – С. 345–360.

161. Классика возвращается... // Кн. обозрение. – 1996. – 24 дек. – № 51. – С. 11. – О собраниях сочинений А.П. Чехова в 6 томах и Л.Н. Толстого в 8 томах издательства «Лексика».

162. The philosophy and aesthetics of brotherhood in Tolstoy's fiction // Lev Tolstoy and the concept of Brotherhood: Proc. of a conf. at the Univ. of Ottawa. 22–24 Febr. 1996 / Ed. by A. Donskov, J. Woodsworth. – Ottawa et al. – Legas, 1996. – P. 5–22.

Рец.: The Slavonic and East European Review. – 1998 (Apr.), v. 76, N 2.

1997

163. Аким («Власть тьмы»); Катюша Маслова, Нехлюдов («Воскресение»); Протасов («Живой труп»); Хаджи-Мурат // Энциклопедия литературных героев. – М.: Аграф, 1997. – С. 17–18; 193–194; 284–285; 331–332; 442–443.

164. Итоги конкурса 1997 года по литературоведению // Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда. – 1997. – № 3. – С. 35–37.

165. Международная конференция «Современная текстология: теория и практика» [Москва, окт. 1996] // Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда. – 1997. – № 1. – С. 238–240.

166. Основания «критики текста» // Современная текстология: Теория и практика. – М., 1997. – С. 23–34.

167. Примечания [Война и мир] // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 20 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 4. – С. 325–335; Т. 5. – С. 342–351; Т. 6. – С. 355–366; Т. 7. – С. 312–335.

168. Секретарь Л.Н. Толстого [Н.Н. Гусев] // Новые материалы Л.Н. Толстого и о Толстом: Из архива Н.Н. Гусева. – Мюнхен, 1997. – С. 18–20.

Составление, подг. текста и коммент. совместно с З.Н. Ивановой (ГМТ).

Рец.: *Шербакова М.И.* Русско-канадская толстовиана // Рус. лит. – 1999. – № 3. – С. 232–233; Whittaker R. // Tolstoy Studies Journal. – Toronto. – 1997. – Vol. 9. – P. 116–117.

169. Три фрагмента черновиков трилогии [Публикация и предисловие: Л.Толстой. «Детство», «Отрочество», «Юность»] // Ясная Поляна. – М.; Тула, 1997. – № 2. – С. 15–16.

170. Тургенев и Лев Толстой: (История дружбы и полемики) // И.С. Тургенев и современность: Межд. науч. конф., посвящ. 175-летию со дня рождения И.С. Тургенева: Докл. и сообщ. 2–6 нояб. 1993 г. – М., 1997. – С. 11–19.

171. The new academic edition of Tolstoy's work // Tolstoy studies journal. – Toronto, 1997. – Vol. 9. – P. 93–95.

1998

172. «Анна Каренина»; «Война и мир»; «Воскресение»; «Детство. Отрочество. Юность»; «Исповедь»; «Севастопольские рассказы»; «Смерть Ивана Ильича»; «Хаджи-Мурат»; «Холстомер» // Энциклопедия литературных произведений. – М.: Вагриус, 1998. – С. 19–21; 83–86; 92–94; 142; 211; 438–439; 458–459; 524; 531–532.

173. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1892 по 1899 год // РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Г.Я. Галаган, П.В. Палиевский. – М.: Наследие, 1998. – 407 с.

Рец.: Соколов Б. О жизни классиков // Первое сент. – 1999. – 27 апр. – С. 6; Тарасов Б.Н. Новая книга о Л.Н. Толстом // Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда. – 1999. – № 4. – С. 242–249; Щербакова М.И. // Изв. РАН Сер. лит. и яз. – 1999. – Т. 58, № 5. – С. 71–72; Donskov A.A. // Tolstoy Studies Journal. – Toronto. – 1999. – Vol. 11. – P. 125–126.

174. Литературоведение на пороге нового века и конкурс-98 // Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда. – 1998. – № 3. – С. 20–24.

175. Памяти товарища: [В.С. Семенов. Некролог] // Лит. Россия. – 1998. – 30 окт. – № 44. – С. 12. – Подписи: Ф. Кузнецов, Л. Громова, А. Курилов и др.

176. Примечания [«Преступление и наказание»] // Достоевский Ф.М. Собр. соч: в 20 т. – М.: Terra, 1998. – Т. 5. – С. 369–383; Т. 6. – С. 323–358. – Совместно с Г.М. Фридлиндером и Г.Ф. Коган.

177. А.С. Пушкин у истоков «Анны Карениной»: Текстология и поэтика // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов: XII междунар. съезд славистов (Краков, 1998). Доклады рос. делегации. – М., 1998. – С. 162–171.

1999

178. XXIV международные Толстовские чтения, посвященные 170-летию со дня рождения Л.Н. Толстого. (Тула, 7–11 сентября) // Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда. – 1999. – № 2. – С. 25–28.

179. «Многому я учусь у Пушкина...» // Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда. – М., 1999. – № 1. – С. 277–282. – (Литературные параллели).

180. О Н.И. Толстом (1923–1996): Некролог // Яснополянский сборник: 1998. – Тула, 1999. – С. 370–371.

181. Пути правды и человечности; Комментарии; [Составление] // Толстой Л.Н. Повести; Рассказы. – М., 1999. – С. 3–12; 647–683.

182. Литературоведение в РГНФ // Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда. – М., 1999. – № 3. – С. 54–58.

То же: Поиск. – 1999. – 1 окт. – № 39. – С. 9; «Благой фонд, благое дело»: К 10-летию Рос. гуманит. науч. фонда. – М., 2004. – С. 205–209.

183. [Рец. на кн.: Литературные памятники. 1948–1998. Аннотированный каталог. – М., 1998.] // Изв. РАН Сер. лит. и яз. – 1999. – Т. 58, № 4. – С. 63–65.

184. [Рец. на кн.: Толстой С. Осужденный жить: Автобиограф. повесть. – М., 1998] // Новый мир. – 1999. – № 3. – С. 218–219.

185. Русский интеллигент // Проблемы современного пушкиноведения: Памяти Евгения Александровича Маймина. – Псков, 1999. – С. 5–6.

2000

186. The idea of «Universal brotherhood» and unity: Lev Tolstoy and Petr Verigin // The doukhobor centenary in Canada / Ed. by A. Donskov. – Ottawa, Slavic Research Group, University of Ottawa, 2000. – P. 158–171.

187. [Подготовка текста и комментарии] // *Толстой Л.Н.* Полное собр. соч.: В 100 т. Художественные произведения: В 18 т. – Т. 1. – М.: 2000. – С. 375–491.

Рец.: *Радзишевский В.* Самый полный Толстой // *Литературная газета.* – 2000. – 4–9 мая. – С. 10.

188. *Весь Лев Толстой* // Науч. книга. – М., 2000. – № 2. – С. 114–116. – В связи с выходом в издательстве «Наука» 1-го тома Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 т.

189. Комментарии; [Подготовка текстов] // *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 100 т. М.: Наука, 2000. – Т. 1. Художественные произведения. 1850–1856. – С. 373–488; т. 1(19). Редакции и варианты художественных произведений. 1850–1856. – С. 541–562.

190. Литературоведение в конкурсах РГНФ 1999–2000 гг.: итоги и перспективы // *Вестн. Рос. гуманит. науч. фонда.* – 2000. – № 2. – С. 38–43.

191. *Мастерская слова и мысли* // *Толстой Л.* Записные книжки. – М., 2000. – С. 5–11.

192. А.С. Пушкин и Л.Н. Толстой в 1870-е годы // *А.С. Пушкин в литературном развитии XIX–XX веков.* – Пенза, 2000. – С. 44–53.

193. *The Departure and Death of Lev Tolstoy* // *Tolstoy Studies journal.* – Toronto, 2000. – Vol. 12. – P. 79–83.

2001

194. Комментарии; [Подготовка текстов] // *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 100 т. – М.: Наука, 2001. – Т. 4. Художественные произведения. 1853–1863. С. 263–321.

195. *Биография отца* // *Толстая А.Л.* Отец: Жизнь Льва Толстого. – М.: Спарк, 2001. – Т. 1. – С. 8–17.

2002

196. Комментарии; [Подготовка текстов] // *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 100 т. – М.: Наука, 2002. – Т. 4 (21). Редакции и варианты художественных произведений. 1853–1863. С. 570–582.

197. *Конец века в восприятии Л.Н. Толстого* // *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания.* В 2 ч. М.: ИМЛИ РАН, 2002, С. 282–285.

198. Спор Л.Н. Толстого с И.А. Крыловым // *Страницы истории русской литературы.* Сб. статей. К семидесятилетию профессора Валентина Ивановича Коровина. М.: Прометей, 2002. С. 324–327.

199. «Недосыгаемая тишина» неба. (О тексте романа «Анна Каренина») // *Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии.* Сб. статей к 60-летию научной деятельности академика Н.И. Балашова. – М., 2002. – С. 137–140.

2003

200. Национальное, народное и всемирное в книге «Война и мир» // *Лит. в шк.* – 2003. – № 3. – С. 8–11. – К 175-летию со дня рождения Л.Н. Толстого.

201. А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. – М., 2003. – С. 403–408.

202. *Ступени великого восхождения* // *Толстой Л.Н.* Детство; Отрочество: Повести. – М.: Детлит., 2003. – С. 5–12.

203. Комментарии // *Толстой Л.Н.* Детство; Отрочество: Повести. – М.: Дет. лит., 2003. – С. 223–233.

204. Величие классики // Теоретико-литературные итоги XX века. – М., 2003. – Т. 1. – С. 55–56. – (Мозаика мнений).

2004

205. Международный симпозиум, посвященный 175-летию Л.Н.Толстого // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – 2004. – Т. 63, № 1. – С. 78–80. – О симпозиуме «Л.Н. Толстой в движении времени», проходившем 28 августа – 5 сентября 2003 г.

206. Литературоведение в РГНФ // «Благой фонд, благое дело». К 10-летию Рос. гуманитар. науч. фонда. – М., 2004. – С. 205–209.

Первая публ.: 1999 г.

207. Выступление на заседании Общества любителей российской словесности 28 октября 2003 года // «Толстой – это целый мир»: Статьи и исследования. – М., 2004. – С. 5–22.

II. Научное редактирование, составление, рецензирование

1952

208. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: (Юбилейное издание) / Л.Д. Опульская – ред. томов: 34, 48–49, 50–51, 52, 57. – М.: Худож. лит., 1952.

1953

209. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: (Юбилейное издание) / Л.Д. Опульская – ред. томов: 14, 53, 61, 62, 64 (64 – совместно с Н.С. Родионовым). – М.: Худож. лит., 1953.

1954

210. Творчество Л.Н. Толстого: Сб. ст. / Ред.: К.Н. Ломунов, Л.Д. Опульская и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – 416 с.

211. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: (Юбилейное издание) / Л.Д. Опульская – ред. томов: 29 (совместно с С.А. Розановой), 73–74. – М.: Худож. лит., 1954.

1955

212. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: (Юбилейное издание). Т. 15–16 / Ред. Л.Д. Опульская. – М.: Худож. лит., 1955.

1956

213. Драматургия Л.Н. Толстого / Ред. Е.Г. Иванова, Л.Д. Опульская. – М.: Искусство, 1956. – 467 с.

1958–1960

214. Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: 1828–1890 / Ред. Л.Д. Опульская. – М.: Худож. лит., 1958. – 837 с.

215. Гусев Н.Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: 1891–1910 / Ред. Л.Д. Опульская. – М.: Худож. лит., 1960. – 918 с.

1959

216. Творчество Ф.М. Достоевского / Ред.: Н.Л. Степанов (отв. ред.), Д.Д. Благой, У.А. Гуральник, Б.С. Рюриков; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – 546 с. – Ред. изд-ва Л.Д. Опульская.

1961

217. Толстой – художник: Сб. ст. / Редкол.: Д.Д. Благой, К.Н. Ломунов, Л.Д. Опульская и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 462 с.

Рец.: *Прянишников Н.* Об изучении мастерства Толстого // Новый мир. – 1962. – № 3. – С. 263–268.

1961–1966

218. Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. / Редкол.: В.П. Волгин (гл. ред.)... Л.Д. Опульская и др.; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Изд-во АН СССР; Наука. – 1961–1966.

Т. 21: Письма 1832–1838 годов / Ред. тома Д.Д. Благой, Л.Д. Опульская. – М., 1961. – 639 с.

Т. 25: Письма 1853–1856 годов / Ред. тома Л.Д. Опульская, И.Ю. Твердохлебов. – М., 1961. – 535 с.

Т. 30 (кн. 1–2): Письма 1869–1870 годов. Дополнения к изданию / Ред. тома Л.Д. Опульская, И.Ю. Твердохлебов (кн. 1); Ю.Г. Оксман, Л.Д. Опульская (кн. 2). – М., 1964–1965. – 1015 с.

1963

219. Проблемы изучения Герцена / Редкол.: В.П. Волгин, Ю.Г. Оксман (отв. ред.), Л.Д. Опульская, Я.Е. Эльсберг; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 536 с.

220. Шкловский В.Б. Лев Толстой / Науч. ред. Л.Д. Опульская. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 864 с. – (Жизнь замечательных людей).

1964

221. Толстой Л.Н. Воскресение / Изд. подг. Н.К. Гудзий и Е.А. Маймин; Отв. ред. Л.Д. Опульская. – М.: Наука, 1964. – 579 с. – (АН СССР. «Литературные памятники»).

222. История русской литературы: В 3 т. Т. 3: Литература второй половины XIX – начала XX веков / Редкол.: Ф.И. Евнин, Л.Д. Опульская и др. – М.: Наука, 1964. – 902 с.

Рец.: *Абрамович Г.* Принципы исследования литературного процесса // Вопр. лит. – 1966. – № 8. – С. 165–178.

1967

223. Шкловский В.Б. Лев Толстой – Изд. 2-е, испр. / Науч. ред. Л.Д. Опульская. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 655 с. – (Жизнь замечательных людей).

1970

224. Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1881 по 1885 год / Отв. ред. Л.Д. Опульская, А.И. Шифман; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1970. – 559 с.

1973

225. Бельчиков Н.Ф. Зарубежные издания А.И. Герцена: Библиографическое описание. 1850–1869 / Отв. ред. Л.Д. Опульская; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1973. – 95 с.

Рец.: Желвакова И.А. Новое библиографическое описание сочинений Герцена // Вопросы русской литературы. – Львов, 1975. – Вып. 2. – С. 145–148.

1974

226. В творческой лаборатории Чехова / Редкол.: Л.Д. Опульская и др.; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974. – 367 с.

Рец.: Бердников Г. В творческой лаборатории Чехова. // Вопр. лит. – 1975. – № 8. – С. 284–291; Miles P. Earnest endeavours // Times literary suppl. – L., 1976. – Jan. 23. – № 3854. – P. 79; Pev M. // Studia slavica. – Budapest, 1976. – T. 22, fasc. 3–4. – P. 471–475.

1974–1983

227. Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. / Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (зам. гл. ред.), А.И. Ревякин, М.Б. Храпченко; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974–1983. – Сочинения. Т. 1–18. Письма. Т. 1–12; Указ. к тт. 1–12.

Сочинения. Т. 18 / Ред. тома Л.Д. Опульская. – М., 1982. – 543 с.

Письма. Т. 2 / Ред. тома Л.Д. Опульская. – М., 1975. – 583 с.

Т. 6 / Ред. тома Л.Д. Опульская. – М., 1978. – 774 с.

Т. 8 / Ред. тома Л.Д. Опульская. – М., 1980. – 711 с.

Т. 12 / Ред. тома Л.Д. Опульская. – М., 1983. – 640 с.

Указатели к томам 1–12 / Ред. тома Л.Д. Опульская. – М., 1983. – 368 с.

1977

228. Видуэцкая И.П. А.П. Чехов и его издатель А.Ф. Маркс / Отв. ред. Л.Д. Опульская; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1977. – 167 с.

Рец.: Тинов Н. Как издавался Чехов // В мире книг. – 1977. – № 12. – С. 72–73.

229. Лев Толстой о себе и в воспоминаниях современников / Сост. и коммент. Л.Д. Опульской. – М.: Прогресс, 1977. – 444 с. – На фр. яз.

230. Чехов и его время / Ред. кол.: Л.Д. Опульская, З.С. Паперный, С.Е. Шаталов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1977. – 359 с.

Рец.: Образцова Н. // Дон. – 1978. – № 1. – С. 175–177; Dobrogoszcz M. // Slavica orientalis. – W-wa, 1979. – Roczn. 28, № 4. – S. 496–498.

1978

231. Лев Толстой в воспоминаниях современников / Сост. и коммент. Л.Опульской. – М.: Прогресс; Братислава, Obzor, 1978. – 391 с. – На словац. яз.
232. Л.Н. Толстой в русской критике: Сб. ст. / Науч.-текстол. подгот. текста Л.Д. Опульской. – М.: Сов. Россия, 1978. – 256 с. – (Шк. б-ка).

1978–1985

233. Толстой Л.Н. Собрание соч.: В 22 т. / Ред. кол.: М.Б. Храпченко (гл.ред.), Л.Д. Опульская и др. – М.: Худож. лит., 1978–1985. – Т. 1–22.

1980

234. Чехов и Толстой / Ред. кол.: Л.Д. Опульская, З.С. Паперный, С.Е. Шаталов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1980. – 328 с.

1981

235. Пустыльник Л.С. Жизнь и творчество А.Н. Плещеева / Отв. ред. Л.Д. Опульская. – М.: Наука, 1981. – 192 с. – (АН СССР. Сер. «Литературоведение и языкознание»).
- Рец.: Ауэр А. Певец свободы // Кн. обозрение. – 1981. – 23 окт. – С. 9.

1982

236. Лев Толстой в воспоминаниях современников / Сост. Л.Д. Опульская. – М.: Прогресс; Будапешт: Gondolat, 1982. – 419 с. – На венг. яз.
237. Пузин Н.П., Архангельская Т.Н. Вокруг Толстого / Рецензенты: Э.Г. Бабаев, Л.Д. Опульская. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1982. – 335 с.

1983

238. Ковалев Вл.А. Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции / Рецензенты: Э.Г. Бабаев, Л.Д. Опульская. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 176 с.
239. Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н.Толстого «Война и мир»: Учеб. пособие для пед. ин-тов / Рецензенты: ... Л.Д. Громова-Опульская. – М.: Высш. школа, 1983. – 112 с.

1984

240. Бабаев Э.Г. Из истории русского романа XIX века: Пушкин, Герцен, Толстой / Рецензенты: Л.Д. Опульская, Г.В. Краснов, С.Г. Бочаров. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 270 с.
241. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В.Р. Щербины. – М.: Правда, 1984. – (Б-ка «Огонек». Отечественная классика).
Т. 5–6: Мертвые души / Ред. томов Л.Д.Опульская.
242. Лев Толстой в воспоминаниях современников / Сост. и коммент. Л.Д. Опульской; Пер. с рус. Э. Гаретто. – М.: Радуга, 1984. – 336 с. – На ит. яз.
243. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. С.А. Макашина, Л.Д. Опульской; Составление Л.Д. Опульской. – М.: Правда, 1984. – (Б-ка «Огонек». Отечественная классика). – Т. 1–12.

1985

244. Чехов А.П. Драматические произведения: В 2 т. / Науч. ред. Л.Д. Опульская. – Л.: Искусство, 1985. – Т. 1. – 423 с.; т. 2. – 384 с.

1986

245. Гоголь и литература народов Советского Союза / Редкол.: К.В. Айвазян и др; Ереван. гос. ун-т; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Громова-Опульская, В.В. Основин. – Ереван, 1986. – 403 с.

246. *Латынина А.* Всеволод Гаршин: Творчество и судьба / Рецензенты: Л.Д. Опульская, В.А. Грихин. – М.: Худож. лит., 1986. – 223 с.

247. Мировое значение русской литературы XIX века / Редкол.: К.Н. Ломунов, М.С. Кургинян, И.А. Ревякина, В.Р. Щербина (отв. ред.); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты Л.Д. Опульская, М.Я. Поляков. – М.: Наука, 1987. – 440 с.

248. *Чехов А.П.* Драматические произведения: В 2 т. – Изд.2-е / Науч. ред. Л.Д. Опульская. – Л.: Искусство, 1986. – Т. 1. – 423 с.; т. 2. – 384 с.

1987

249. *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. / Под общ. ред. С.А. Макашина, Л.Д. Опульской. – М.: Правда, 1987. – (Б-ка «Огонек». Отечественная классика). – Т. 1–12.

1988

250. Жуковский и литература конца XVIII–XIX века / Редкол.: В.Ю. Троицкий (отв. ред.), Н.И. Балашов, К.Н. Ломунов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Н.Ф. Фридман, Л.Д. Громова-Опульская. – М.: Наука, 1988. – 320 с.

251. А.В. Кольцов и русская литература / Отв. ред. Н.В. Осьмаков; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Громова-Опульская, В.Д. Сквозников. – М.: Наука, 1988. – 207 с.

252. Лесков и русская литература / Отв. ред. К.Н. Ломунов, В.Ю. Троицкий; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Опульская, В.В. Основин. – М.: Наука, 1988. – 251 с.

253. *Пузин Н.П., Архангельская Т.Н.* Вокруг Толстого. – Изд. 2-е / Рецензенты: Э.Г. Бабаев, Л.Д. Опульская. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1988. – 335 с.

254. *Пустильник Л.С.* Жизнь и творчество А.Н. Плещеева. – Изд. 2-е / Отв. ред. Л.Д. Опульская. – М.: Наука, 1981. – 190 с. – (АН СССР. Сер. «Литературоведение и языкознание»).

1989

255. Контекст – 1989: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов, П.В. Палиевский, Л.Д. Громова-Опульская, Г.А. Белая, А.В. Михайлов (отв.ред.), С.А. Небольсин, М.Л. Рыжкова (отв. секретарь); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1989. – 269 с.

256. *Толстой Л.Н.* Педагогические сочинения / Сост. Н.В. Вейкшан (Кудрявая). – Рецензент Л.Д. Опульская. – М.: Педагогика, 1989. – 543 с. – (Педагогич. б-ка).

1990

257. *Бельчиков Н.Ф.* Статьи о русской литературе / Редкол.: З.Ф. Бельчикова, А.Л. Гришунин (отв. ред.), Л.Д. Громова-Опульская и др.; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М., 1990. – 347 с.

258. Контекст – 1990: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов, П.В. Палиевский, Л.Д. Громова-Опульская, Г.А. Белая, А.В. Михайлов (отв.ред.), С.А. Небольсин, М.Л. Рыжкова (отв. секретарь); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1990. – 263 с.

1991

259. Контекст – 1991: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов, П.В. Палиевский, Л.Д. Громова-Опульская, Г.А. Белая, А.В. Михайлов (отв.ред.), С.А. Небольсин, М.Л. Рыжкова (отв. секретарь); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1991. – 256 с.

260. Николаева С.Ю. Чехов и Достоевский: (проблема историзма): Учеб. пособие / Гос. комитет РСФСР по делам науки и высш. шк.; Твер. гос. ун-т. – Рецензент Л.Д. Громова-Опульская. – Тверь, 1991. – 85 с.

1992

261. Вопросы литературы (журнал) – Л.Д. Опульская – член редакционного совета с 1992 года.

1993

262. Контекст – 1992: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов, П.В. Палиевский, Л.Д. Громова-Опульская, Г.А. Белая, А.В. Михайлов (отв.ред.), С.А. Небольсин, М.Л. Рыжкова (отв. секретарь); АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1993. – 286 с.

263. Кузина Л.Н. Художественное завещание Льва Толстого: Поэтика Л.Н. Толстого конца XIX – начала XX века / Отв. ред. Л.Д. Опульская; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 1993. – 158 с.

264. Начало: Сборник работ молодых ученых: Вып 2 / Редкол.: Т.А. Касаткина (отв. ред.), А.Б. Рогачевский; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Громова, А.Б. Есин. – М.: Наследие, 1993. – 256 с.

265. Храпченко М.Б. Избранные труды. Николай Гоголь: Литературный путь. Величие писателя / Редкол.: ... А.С. Курилов (отв. ред. тома) и др.; РАН. Отд-ние лит. и яз. – Рецензенты: Л.Д. Громова-Опульская, Л.М. Крупчанов. – М.: Наука, 1993. – 639 с.

1994

266. О, Русь, взмахни крылами: Есенинский сборник. Вып. 1 / Отв. ред. Ю.Л. Прокушев; Ред.-сост. М.В. Стахова; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Громова-Опульская, А.М. Крюкова. – М.: Наследие, 1994. – 269 с.

1995

267. Начало. Вып. 3 / Редкол.: Т.А. Касаткина (отв. ред.), Л.А. Левина, И.Л. Попова; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Громова, А.В. Михайлов. – М.: Наследие, 1995. – 256 с.

268. Л.Н. Толстой: Документы. Фотографии. Рукописи: Альбом / Науч. ред. Л.Д. Опульская. – М.: Планета, 1996. – 608 с.

269. Чехов А.П. Собр. соч.: В 6 т. / Сост. Л.Д. Громовой. – М.: Лексика, 1995. – (Классики рус. и зарубеж. лит.). – Т. 1–6.

270. Шолохов М. Тихий Дон: Роман в четырех книгах / Текст и примеч., подгот. к печати: Ф.Г. Бирюков, С.Н. Семанов, В.В. Васильев, В.Г. Левченко,

Л.Д. Громова (Опульская); Под общ. ред. В.В. Петелина. – М.: Воениздат, 1995. – Кн. 1–2. – 607 с.; кн. 3–4. – 655 с.

Рец.: Семанов С. Подводные камни «Тихого Дона» // Кн. обозрение. – 1996. – 26 марта. – № 13. – С. 10.

1996

271. Касаткина Т.А. Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценностных ориентаций / РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Громова, К.А. Степанян. – М.: Наследие, 1996. – 335 с.

272. Контекст – 1993: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов, П.В. Палиевский, Л.Д. Громова-Опульская, Г.А. Белая, А.В. Михайлов (отв.ред.), С.А. Небольсин, М.Л. Рыжкова (отв. секретарь); РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 1996. – 396 с.

273. Контекст – 1994, 1995: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов, П.В. Палиевский, Е.Н. Лебедев, Л.Д. Громова-Опульская, Г.А. Белая, А.В. Михайлов (отв.ред.), С.А. Небольсин, М.Л. Рыжкова (отв. секретарь); РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 1996. – 451 с.

274. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 8 т. / Сост. Л.Д. Громовой-Опульской. – М.: Лексика, 1996. – Т. 1–8.

1996–1999

275. Есенин С.А. Полное собр. соч.: В 7 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; Редкол.: Л.Д. Громова и др.; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1995–1999.

Т. 3 / Науч. ред. тома Л.Д. Громова, С.П. Кошечкин. – 1998. – 719 с.

Т. 4 / Науч. ред. тома Л.Д. Громова. – 1996. – 543 с.

Т. 6 / Науч. ред. тома Л.Д. Громова, Ю.Л. Прокушев. – 1999. – 815 с.

1997

276. Литературное наследство. Т. 101, кн.1. Неизданный Лесков / Отв. ред. К.П. Богаевская, О.Е. Майорова, Л.М. Розенблюм. – Рецензенты: Л.Д. Громова-Опульская, В.А. Туниманов. – М.: Наследие, 1997. – 654 с.

277. Макаров А.А. Последний творческий замысел А.С. Пушкина / Отв. ред. Л.Д. Громова; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 1997. – 191 с.

278. Освобождение от догм: История русской литературы: состояние и пути изучения. Т. 1–2 / Отв. ред. Д.П. Николаев; РАН. Науч. совет по рус. лит.; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Н.К. Гей, Л.Д. Громова. – М.: Наследие, 1997. – Т. 1. – 310 с.; Т. 2. – 215 с.

1998

279. История русской литературы XIX века, 40–60-е годы: Учеб. пособие для вузов по спец. «Филология» / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. – 507 с.

280. Начало: Сборник работ молодых ученых. Вып. 4 / Редкол.: Т.А. Касаткина (отв. ред.), И.Л. Попова, Е.Г. Местергази; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – Рецензенты: Л.Д. Громова, С.И. Кормилов. – М.: Наследие, 1998. – 415 с.

281. Толстой и о Толстом: Материалы и исследования. Вып. 1 / Редкол.: К.Н. Ломунов (отв. ред.), Л.Д. Громова-Опульская, А.В. Гулин; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 1998. – 311 с.

1999

282. Горький М. Полн. собр. соч. Письма в 24 т. / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов (гл. ред.) и др.; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1997–1999. – Т. 1–5. – Рецензент – Л.Д. Громова-Опульская.

283. Толстой Л.Н. Повести. Рассказы / Сост., предисл. и коммент. Л.Д. Громовой-Опульской. – М.: Дет. лит., 1999. – 684 с. – (Б-ка мировой лит. для детей).

284. Яснополянский сборник, 1998: Статьи. Материалы. Публикации / Гос. мемориал. и природ. заповедник «Музей-усадьба Ясная Поляна»; Гос. музей Л.Н. Толстого; Редкол.: Л.Д. Громова-Опульская, К.Н. Ломунов – гл. редакторы и др. – Тула: Изд. дом «Ясная Поляна», 1999. – 380 с.

2000

285. История русской литературы XI–XIX веков. В двух частях / Под ред. Л.Д. Громовой, А.С. Курилова. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – Ч. 1. – 272 с.; Ч. 2. – 233 с.

286. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. Т. 1. 1860–1888 / Сост.: Л.Д. Громова-Опульская, Н.И. Гитович; Отв. ред.: Г.П. Бердников, Л.Д. Громова-Опульская; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 2000. – 511 с.

Рец.: Калугина М.Л. // Филол. науки. – 2001. – № 5. – С. 110–113.

287. Литературное наследство. Т. 101, кн. 2. Неизданный Лесков / Отв. ред. К.П. Богаевская, О.Е. Майорова, Л.М. Розенблюм; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Рецензенты: Л.Д. Громова-Опульская, В.А. Туниманов. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – 574 с.

288. Толстой Л.Н. Записные книжки / Сост. и предисл. Л.Д. Громова-Опульская. – М.: Вагриус, 2000. – 190 с.

289. L.N. Tolstoy I S.A. Tolstaia: Peregiska s N.N. Strakhovym. The Tolstoys' Correspondence with N.N. Strakhov / Ed. A.A. Donskov; compl. by L.D. Gromova and T.G. Nikiforova. – М.; Ottawa: Slavic Research Group at the University of Ottawa and State L.N. Tolsoy Museum, Moscow, 2000. – 308 p.

Rec.: McLean H. // Tolstoy Studies journal. – 2000. – Vol. 12. – P. 111–114.

2000–2003

290. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 100 т. Худож. произведения в 18 т.; Редакции и варианты художественных произведений в 17 т. / Редкол.: Г.Я. Галаган, Л.Д. Громова-Опульская (гл. ред.), Ф.Ф. Кузнецов, К.Н. Ломунов, П.В. Палиевский, А.М. Панченко, С.М. Толстая, В.И. Толстой; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 2000–2003.

Т. 1. Художественные произведения. 1850–1856. – 2000. – 511 с.

Т. 1(19). Редакции и варианты художественных произведений. 1850–1856. – 2000. – 563 с.

Т. 2. Художественные произведения. 1852–1856 / Ред. тома Л.Д. Громова-Опульская. – 2002. – 597 с.

Т. 4. Художественные произведения. 1853–1863. – 2001. – 375 с.

Т. 4(21). Редакции и варианты художественных произведений. 1853–1863. – 2002. – 599 с.

Т. 8(25), кн. 1. Редакции и варианты художественных произведений. Война и мир. Редакция 1873 г. – 2003. – 589 с.

Rec.: *Donskov A.* // *Tolstoy Studies journal.* – Toronto, 2000. – Vol. 12. – P. 106–109; *Орнатская Т.И.* // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – 2004. – Т. 63, № 1. – С. 67–69.

2000–2004

291. *Писарев Д.И.* Полное собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 1–8 / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов (гл. ред.), А.И. Володин, Л.Д. Громова, Г.Г. Елизаветина (зам. гл. ред.), А.С. Курилов; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 2000–2004.

Т. 4 / Отв. ред. тома Л.Д. Громова. – 2001. – 395 с.

Т. 6 / Отв. ред. тома Л.Д. Громова. – 2003. – 620 с.

2001

292. Архив А.М. Горького. Т. 16: А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка (1920–1936) / Редкол.: В.С. Барахов (отв. ред.) и др.; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Рецензенты: Л.Д. Громова, Л.П. Быковцева. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – 543 с.

293. История русской литературы XIX века, 1800–1830 гг.: Учеб. для вузов: В 2 ч. / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. – М.: ВЛАДОС, 2001. – (Посвящ. 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина). – Ч. 1. – 287 с.; Ч. 2. – 255 с.

294. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т.А. Касаткиной; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Комис. по изуч. творчества Ф.М. Достоевского ИМЛИ РАН; Рецензенты: Л.Д. Громова, Б.Н. Тарасов. – М.: Наследие, 2001. – 559 с.

2001–2003

295. *Гоголь Н.В.* Полное собр. соч. и писем: В 23 т. / Редкол.: Ю.В. Манн (гл. ред.), Л.Д. Громова-Опульская и др.; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие; Наука, 2001–2003.

Т. 1. – М.: Наследие, 2001. – 920 с.

Т. 1. – М.: Наука, 2003. – 920 с.

Т. 4. – М., Наука, 2003. – 912 с.

2002–2004

296. *Тютчев Ф.И.* Полное собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 1–4, 6 / Редкол.: Н.Н. Скатов (гл. ред.), Л.Д. Громова-Опульская и др.; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – М.: Классика, 2002–2004. – (К 200-летию со дня рождения Ф.И. Тютчева).

Т. 1 / Отв. ред. тома Л.Д. Громова-Опульская. – 2002. – 526 с.

Т. 2 / Отв. ред. тома Л.Д. Громова-Опульская. – 2003. – 638 с.

Т. 4 / Отв. ред. тома Л.Д. Громова-Опульская. – 2004. – 624 с.

Т. 6 / Отв. ред. тома Л.Д. Громова-Опульская. – 2004. – 592 с.

Рец.: *Данилова Н.* Под знаком вечности: К 200-летию со дня рождения Ф.И. Тютчева // Рос. писатель. – 2003. – Ноябрь. – № 20 (71). – С. 14–15; *Кокшеница К.* «Ваш Тютчев» // Москва. – 2003. – № 12. – С. 212–214; *Балакин А.* Первый том академического Тютчева // Новый мир. – 2004. – № 5 – С. 175–184; *Бочаров С.* Тютчевская историософия: Россия, Европа и революция // Новый

2003

297. Контекст – 2003: Литературно-теоретические исследования / Редкол.: Ф.Ф. Кузнецов, П.В. Палиевский, Л.Д. Громова, Е.В. Иванова (отв. ред.), С.А. Небольсин, М.Л. Рыжкова (отв. секретарь); РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 348 с.

298. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: В 5 т. / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; Редкол.: О.Е. Воронова, Л.Д. Громова и др.; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. 1. – 735 с.

299. Россия и Запад: горизонты взаимопознания: Литературные источники XVIII века (1726–1762). Вып. 2 / Редкол.: В.М. Гуминский (отв. ред.), Н.Д. Блудилина; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Науч. совет «Россия: Запад и Восток». – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 847 с. – (Россия и Запад: горизонты взаимопознания). (По литературным и фольклорным источникам XI–XIX вв.). Сер. I «Россия и Запад». Т. II / Ред. совет серии: Л.Д. Громова, В.М. Гуминский (гл. ред.), Ф.Ф. Кузнецов, А.Д. Михайлов, С.А. Небольсин, П.В. Палиевский.

300. Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов: Полн. собр. переписки: В 2 т. / Ред. А.А. Донсков, сост. Л.Д. Громова, Т.Г. Никифорова. – М.; Оттава: Группа славянских исследований при Оттавском университете и Государственный музей Л.Н. Толстого, 2003. – Т. 1–2. – 1080 с.

2004

301. Есенин С.А. Полное собр. соч.: В 7 т. – Изд. 2-е / Гл. ред. Ю.Л. Прокушев; Редкол.: Л.Д. Громова и др.; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.

Т. 4 / Науч. ред. тома Л.Д. Громова. – 543 с.

302. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. Т. 2. 1889 – апрель 1891 / Сост. И.Ю. Твердохлебов; Отв. ред. Л.Д. Громова-Опульская; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 592 с.

303. Л.Н. Толстой и США: Переписка / Редкол.: Н. Великанова, Р. Виттакер, Л. Громова-Опульская, П. Палиевский; Сост., подгот. текстов, коммент.: Н. Великанова, Р. Виттакер; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 974 с.

304. Восток в русской литературе XVIII – начала XX века: Знакомство. Переводы. Восприятие / Отв. ред.: Л.Д. Громова-Опульская, Н.И. Никулин, Б.Л. Рифтин; РАН. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 253 с.

III. О деятельности Л.Д. Гроновой-Опульской

1. Премия имени А.А. Шахматова 1997 года – Л.Д. Гроновой-Опульской // Вестн. РАН. – 1998. – Т. 68, № 7. – С. 670.

2. Сергиевский Ю. Научная сессия по вопросам определения авторства // Вопр. лит. – 1960. – № 8. – С. 242–245.

О научной сессии «О принципах определения авторства в связи с общими проблемами теории и истории литературы», проходившей в ИРЛИ (Пушкинском Доме) АН СССР 24–27 мая 1960 г. В частности, о выступлении Л.Д. Опульской.

3. Толстовские дни // Вестн. АН СССР. – 1961. – № 1. – С. 126–128.

В частности, о докладе Л.Д. Опульской «Толстой и русская литература конца XIX – начала XX века» на объединенной науч. сессии ОЛЯ и ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР 14–15 нояб. 1960 г. и о докладе Л.Д. Опульской на объедин. науч. сессии Учен. совета ИМЛИ и Учен. совета музея «Ясная Поляна» 17 нояб. 1966 г. в Туле.

4. Ушаков А. Памяти Л.Н.Толстого // Вопр. лит. – 1961. – № 2. – С. 247–249.

В частности, о докладе Л. Опульской «Толстой и русская литература конца XIX – начала XX века» на объединенной науч. сессии ОЛЯ и ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР 14–15 нояб. 1960 г. и о докладе Л.Д. Опульской на объедин. науч. сессии Учен. совета ИМЛИ и Учен. совета музея «Ясная Поляна» 17 нояб. 1966 г. в Туле.

5. Кузина Л.Н., Галаган Г.Я. Научная сессия, посвященная 50-летию со дня смерти Л.Н.Толстого // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1961. – Т. 20, вып. 3. – С. 251–256.

В частности, о докладе Л.Д. Опульской «Толстой и русская литература конца XIX – начала XX века» и об участии в яснополянской юбилейной сессии.

6. Козлов С. В Отделении литературы и языка Академии наук СССР обсуждение журнала «Русская литература» // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1961. – Т. 20, вып. 2. – С. 176–179.

Л.Д. Опульская проанализировала материалы журнала «Русская литература», посвященные Л.Н. Толстому.

7. Баскаков В.Н., Долотова А.М. 150 лет со дня рождения А.И. Герцена // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1962. – Т. 21, вып. 4. – С. 374–375.

О сессии в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР 2 апр. 1962 г. В частности, о докладе Л.Д. Опульской «Герцен и Лев Толстой».

8. 150 лет со дня рождения А.И. Герцена [Юбилейная сессия ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР 2 апр. 1962 г.] // Вестн. АН СССР. – 1962. – № 6. – С. 120–121.

В частности, о докладе Л.Д. Опульской «Герцен и Лев Толстой».

9. Гришунин А.Л. Совещание советской группы Эдиционно-текстологической комиссии при Международном комитете славистов [30–31 мая 1962 г. Москва] // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1962. – Т. 21, вып. 6. – С. 559–560.

В частности, о выступлении Л.Д. Опульской.

10. Гришунин А.Л. Обсуждение книг по текстологии // Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. – 1963. – Т. 22, вып. 4. – С. 365–367.

Научный Совет по подготовке к изданию русских классиков и собиранию их литературного наследства. 7 февр. 1963 г. В частности, о выступлении Л.Д. Опульской.

11. Опульская Л. Академическое издание А.П.Чехова // Вопр. лит. – 1965. – № 2. – С. 248–250.

Об образовании в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР чеховской группы и создании редколлегий по подготовке издания А.П. Чехова. В составе ред. кол.: И. Анисимов, Н. Бельчиков, Д. Благой, М. Храпченко, В. Ермилов, З. Паперный, Л. Опульская и др.

12. Ростокский И. Научное издание сочинений А.И. Герцена // Вопр. лит. – 1966. – № 8. – С. 247–250.

О заседании в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР 6 апр. 1966 г., посвященном научным итогам нового, тридцатитомного Собрания сочинений А.И. Герцена. В частности, о докладе Л. Опульской.

13. Соколова М.А. Совещание по итогам 30-томного издания А.И. Герцена [6 апр. 1966 г. в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР] // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1966. – Т. 25, вып. 5. – С. 464–466.

В частности, о докладе Л.Д. Опульской, посвященном итогам издания, и о ее заключительном слове.

14. 150 лет со дня рождения И.С. Тургенева // Вестн. АН СССР. – 1969. – № 2. – С. 123–124.

О юбилейной научной сессии в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР 1 нояб. 1968 г. В частности, о докладе Л.Д. Опульской, посвященном истории и существу сложных отношений И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого.

15. *Грамолина Н.Н., Степанова Г.В.* Тургеневская сессия в институтах АН СССР // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1969. – Т. 28, вып. 2. – С. 176–179.

О юбилейной научной сессии 1 нояб. 1968 г. в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР, посвященной 150-летию со дня рождения И.С. Тургенева. В частности, о докладе Л.Д. Опульской, посвященном взаимоотношениям Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева.

16. Бессмертие русского гения: Научная конференция в Институте мировой литературы имени А.М. Горького // Лит. Россия. – 1971. – 29 окт. – № 44. – С. 10.

О научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского. В частности, о выступлении Л.Д. Опульской, посвященном соотношениям творчества Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

17. *Курилов А.С., Орнатская Т.И.* Научные конференции, посвященные 150-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1972. – Т. 31, вып. 2. – С. 200–206.

В частности, о выступлении Л.Д. Опульской на научной конференции 20–22 окт. 1971 г. в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР.

18. *Л.К.* Конференция, посвященная Л.Н. Толстому // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1974. – Т. 33, № 2. – С. 182–183.

Об объединенной научной конференции (19–20 сент. 1973 г.) ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР и Гос. музея Л.Н. Толстого.

19. *Видуэцкая И.П.* Чехов и мировая литература // Вопр. лит. – 1985. – № 7. – С. 268–272.

О Всесоюзной научной конференции в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР в янв. 1985 г. В частности, о докладе Л.Д. Громовой-Опульской «Реализм Чехова в историко-литературном контексте конца XIX – начала XX в.»

20. *Павлова И.Б.* Всесоюзная научная конференция «А.П. Чехов и мировая литература» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1985. – Т. 44, № 4. – С. 381–383.

О конференции 23–24 янв. 1985 г. в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР. В частности, о докладе Л.Д. Громовой-Опульской «Реализм Чехова в историко-литературном контексте конца XIX – начала XX в.»

21. *Балаховская А.С.* Сессия в ИМЛИ // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1989. – Т. 48, № 6. – С. 570–572.

О научной сессии в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР, посвященной 200-летию Великой французской революции. В частности, о докладе Л.Д. Опульской, посвященном суждениям Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского о французской революции.

22. *Клинг О.А.* Научное заседание, посвященное 100-летию А.П. Скафтымова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1991. – Т. 50, № 1. – С. 90–92.

О научном заседании 11 окт. 1990 г. в ИМЛИ им. А.М. Горького АН СССР. В частности, о докладе Л.Д. Громовой-Опульской о вкладе А.П. Скафтымова в науку о Л.Н. Толстом.

23. *Петров Н.Д., Павлова И.Б., Голубков М.М.* История русской литературы: пути изучения, проблемы периодизации // Рус. лит. – 1993. – № 3. – С. 220–229.

О Всероссийской научной конференции в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН 21–23 окт. 1992 г. В частности, о докладе Л.Д. Громовой, посвященном проблеме состава и текстологии академических собраний сочинений писателей-классиков.

24. *Цыбенко Е.Э., Комлев Н.Г., Аникин В.П.* XII Международный конгресс славистов в Кракове [27 авг. – 2 сент. 1998 г.]: Основные научные направления в проблематике докладов // Вестн. Моск. ун-та. Филология. – 1998. – № 6. – С. 161–170.

В частности, на с.162, упоминание о докладе Л.Д. Громовой-Опульской «А.С. Пушкин у истоков “Анны Карениной”: текстология и поэтика».

25. Мир филологии: Посвящается Лидии Дмитриевне Громовой-Опульской / Редкол.: М.И. Щербакова (отв. ред.), М.А. Можарова; РАН. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наследие, 2000. – 383 с.

Из содержания.: А.М. Панченко. Низкий Вам поклон. – П.В.Палиевский. Девочка села Дурыкино. – К.Н. Ломунов. В толстовском мире. – Н.П. Пузин. Многая лета! – З.Н. Иванова. Желаю неувыдаемой творческой энергии. – М.А. Соколова. «Все, что тебе могу я пожелать...» – Е.Д. Лебедева. Библиографический указатель трудов Л.Д. Громовой-Опульской [1952–2000].

Rec.: *Emerson C.* // *Tolstoy Studies journal.* – Toronto, 2000. – Vol. 12. – P. 115–117.

26. К юбилею Лидии Дмитриевны Громовой-Опульской // Филол. науки. 2000. – № 4. – С. 120–122. – Подписано: От имени кафедр русской литературы московских вузов: В.Н. Аношкина, Н.И. Бурнашева, В.Б. Катаев, В.И. Корвин, Ю.Г. Круглов, Л.М. Крупчанов, П.А. Николаев.

27. *Матевосян Е.Р.* Текст умер. Да здравствует текст! // Вопр. филологии. – 2001. – № 3. – С. 93–97. – О российско-французском текстологическом коллоквиуме 25–26 сентября 2000 г. в ИМЛИ РАН. В частности, о выступлении Л.Д. Громовой.

28. *Гуревич А.М.* Заседание Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – 2002. – Т. 61, № 5. – С. 77–78. – Об открытом научном заседании 28 мая 2003 г., посвященном 100-летию У.Р. Фохта. В частности, о выступлении Л.Д. Опульской.

29. *Щербакова М.И.* Член-корреспондент РАН Лидия Дмитриевна Громова-Опульская (1925–2003) // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – 2004. – Т. 63, № 3. – С. 79–80. – Некролог.

30. «Толстой – это целый мир»: Статьи и исследования / Сост.: Н.И. Бурнашева, Р.Н. Клейменова; Отв. ред. Н.И. Бурнашева; О-во любителей российской словесности. – М.: Пашков дом, 2004. – 239 с. – (Светлой памяти нашего учителя и коллеги Лидии Дмитриевны Громовой-Опульской посвящается).

Из содерж.: Библиография трудов Л.Д.Громовой-Опульской о жизни и творчестве Л.Н. Толстого / Сост.: Е.Д. Лебедева, А.С. Усачева. – С. 202–224.

Указатель имен

- Абу (About) Эдмон 222, 224
Авилова Лидия Алексеевна 213
Аврелий Марк (Marcus Aurelius) 214
Аксаков Иван Сергеевич 398, 496
Аксаков Сергей Тимофеевич 206, 384, 385, 403
Александр I 265, 399
Александр II 398
Альтшуллер Григорий Исаакович 254
Альтшуллер Исаак Наумович 106
Амиэль (Amiel) Анри Фредерик 214
Андреев Леонид Николаевич 35, 93–95, 106–108, 114, 116–125, 138
Андрианов Сергей Александрович 123
Анненков Павел Васильевич 22, 23, 165, 216, 236, 345, 346, 370, 371, 396, 401, 406, 408
Апостолов Николай Николаевич 237
Апухтин Алексей Николаевич 16, 125
Арабажин Константин Иванович 133
Арагон (Agagon) Луи 163
Аракчеев Алексей Андреевич 400
Арсеньев Константин Константинович 395
Арсеньева Валерия Владимировна 26
Арцыбашев Михаил Петрович 114, 123, 137
Ахшарумов Николай Дмитриевич 165
Бабаев Эдуард Григорьевич 172, 258, 436, 470
Бабореко Александр Кузьмич 95, 114
Базаров Иоанн Иоаннович 211
Базилевская Екатерина Васильевна 374
Базыкина (урожд. Аниканова) Акси́нья Александровна 457
Бакалов Георгий Иванович 386
Балашов Николай Иванович 478, 479
Бальзак (Balzac) Оноре де 28, 157
Бальмонт Константин Дмитриевич 95, 125, 127, 133–135, 137
Барсуков Николай Платонович 400
Барте́нов Петр Иванович 420
Барятинский Александр Иванович 230
Батюшков Константин Николаевич 494
Бахтин Михаил Михайлович 176
Бекетов Платон Петрович 342
Белинская Мария Васильевна 373
Белинский Виссарион Григорьевич 15, 23, 24, 36, 205, 206, 208, 209, 212, 217, 221, 326, 377, 387, 391–398
Белый Андрей (наст. имя и фамилия Борис Николаевич Бугаев) 96, 133, 137
Бельчиков Николай Федорович 331, 383, 425, 428, 488
Берков Павел Наумович 345
Берлинер Григорий Осипович 397
Берс Татьяна Андреевна см.: Кузминская Т.А.
Берснев Иван Николаевич 328
Берсы 82
Бестужев-Марлинский Александр Александрович 155, 221
Бетховен Людвиг ван 128, 157
Биази Пьер-Марк де 494
Билинкис Яков Семенович 70
Бирюков Павел Иванович 253, 285, 295, 369
Благой Дмитрий Дмитриевич 340, 341
Блок Александр Александрович 7, 96, 113, 137, 178, 261, 436, 438, 463
Боборыкин Петр Дмитриевич 230
Богаевская Ксения Петровна 394
Богданович Ипполит Федорович 342, 343, 387

- Боград Владимир Эммануилович 368, 393
 Бодлер Шарль 29, 270
 Боднарский Богдан Степанович 284
 Бондарев Тимофей Михайлович 233
 Бонди Сергей Михайлович 4, 472
 Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич 272
 Боратынский Евгений Абрамович 209
 Борисов Иван Петрович 162, 222, 474
 Борщевский Соломон Самойлович 390, 391
 Боткин Василий Петрович 16, 22–24, 375, 376, 381
 Бочаров Сергей Георгиевич 66, 102, 161, 169, 227, 230, 237
 Брюсов Валерий Яковлевич 95, 125, 131–134, 137, 471
 Будда (Сиддхарта Гаутама) 212–214
 Булгаков Валентин Федорович 112, 121, 433–435
 Булгаков Михаил Афанасьевич 459
 Булгарин Фаддей Венедиктович 391–393, 397, 398, 400, 406
 Бунин Иван Алексеевич 93, 94, 106, 113–116, 178, 438
 Бунин Юлий Алексеевич 115
 Буренин Виктор Петрович 370
 Бурьянов В. (наст. имя и фамилия Бурнашёв Владимир Петрович) 403
 Буткевич Анна Алексеевна 373, 381
 Бутурлин Александр Сергеевич 101
 Бухгейм Лев Эдуардович 83
 Бухштаб Борис Яковлевич 369
 Бялик Борис Аронович 102, 327
 Буш Владимир Владимирович 350
 Бялокозович Базиль 225, 246
 Бялый Григорий Абрамович 107
 Вагнер Николай Петрович 130
 Валк Сигизмунд Натанович 341, 425
 Ван-дер-Вер Джон К. (John K. Van der Veer) 270
 Вейсенгоф Юзеф 246
 Векслер Иван Иванович 350
 Величко Василий Львович 125
 Венгеров Семен Афанасьевич 396
 Вересаев Викентий Викентьевич 93, 106–108, 455, 456, 481
 Верещагин Сергей Андреевич 492, 493
 Верлен Поль 29, 35
 Виноградов Виктор Владимирович 424, 446
 Винокур Григорий Осипович 45, 330–332, 334, 425, 469, 487, 502
 Висневский Виктор Иванович 368, 369
 Витязев Ф.И. см. Седенко Ф.И.
 Водовозова Мария Ивановна 108
 Волков Константин Васильевич 134
 Вольнский Аким Львович 129
 Вольтер Франсуа Мари Аруэ 169
 Воронцов Михаил Семенович 230, 231
 Воропаев Владимир Алексеевич 205, 208
 Вырубов Григорий Николаевич 389
 Вяземские 373
 Вяземский Петр Андреевич 373, 385, 386, 389, 398, 400, 401
 Вяземский Павел Петрович 373
 Гаевский Виктор Павлович 369, 374
 Гайдебуров Павел Александрович 281, 282
 Галахов Алексей Дмитриевич 394, 396, 397
 Ганди Мохандас Карамчанд 271
 Ганзен Петр Готфридович 165
 Гарнет Эдуард 220
 Гартунг (урожд. Пушкина) Мария Александровна 239
 Гаршин Всеволод Михайлович 121, 220
 Гачев Георгий Дмитриевич 230
 Гей Николай Константинович 179
 Гейсман Платон Александрович 345
 Гербель Николай Васильевич 400, 401
 Герцен Александр Иванович 5, 32, 33, 138, 169, 209, 223, 322, 335–339, 372, 378, 379, 389, 390, 398, 399, 401, 403, 470
 Гёте Иоганн Вольфганг 240
 Гизо Франсуа 337
 Гимер Екатерина Павловна см.: Чистова Е.П.
 Гин Моисей Михайлович 375, 377, 382
 Гинзбург Семен Сергеевич 343, 387

- Гиппиус Василий Васильевич 371
 Гиппиус Зинаида Николаевна 135, 137
 Гладков Федор Васильевич 461
 Глинка Федор Николаевич 397
 Глинка-Волжский Александр Сергеевич (наст. фамилия Глинка) 358
 Гоголь Николай Васильевич 7, 15, 23–25, 28, 40–42, 46, 138, 140, 164, 191, 202–205, 207–214, 216, 223, 240, 322–326, 332, 344, 422, 436, 472, 473, 495
 Головин Иван Гаврилович 386
 Голохвастов Павел Дмитриевич 237
 Гольдберг Исаак Григорьевич 258
 Гольденвейзер Александр Борисович 47, 51, 112, 113, 118, 120, 138, 178, 320
 Гомер 217
 Гончаренко Агапий (наст. имя и фамилия Андрей Онуфриевич Гумницкий) 401
 Гончаров Иван Александрович 26, 165, 394–396, 406
 Горленко Василий Петрович 378, 405
 Горная Виктория Захаровна 237
 Горчаков Дмитрий Петрович 385
 Горький Максим (наст. имя и фамилия Алексей Максимович Пешков) 7, 21, 34, 37, 48, 50, 66, 93, 94, 96, 98, 100, 104, 106, 107, 109, 111–114, 118, 139, 198, 201, 263, 322, 327, 328, 344, 374, 436, 438, 455, 470
 Гофман Модест Людвигович 376, 401, 402
 Грезийон Альмут 484, 487, 494
 Григорович Дмитрий Васильевич 14, 23, 82, 206, 345, 346
 Гришунин Андрей Леопольдович 394, 455, 461
 Гродская Нина Сергеевна 489
 Громов Михаил Петрович 455
 Гроссман Леонид Петрович 317, 500
 Грот Николай Яковлевич 281, 282
 Грот Яков Карлович 494
 Грузинский Алексей Евгеньевич 427
 Гудзий Николай Калининлович 3, 4, 58, 171, 234, 237, 238, 279, 283, 285, 287–289, 298, 299, 302, 304–306, 417–420, 423, 427, 430, 432–435, 446, 458, 478, 480, 501
 Гуревич Любовь Яковлевна 129, 130
 Гусев Николай Николаевич 4, 100, 109, 122, 123, 135, 207, 217, 237, 249, 253, 254, 256, 417, 420, 424, 426
 Гусева Наталья Игоревна 465
 Гюго (Hugo) Виктор 14, 45, 213, 267
 Давыдов Денис Васильевич 194
 Даль Владимир Иванович 308, 450, 481
 Данилов Владимир Валерианович 401
 Данте Алигьери 128
 Дельвиг Антон Антонович 389
 Денисенко Елена Сергеевна 185
 Державин Гаврила Романович 15, 494
 Джексон Р.Л. (Jackson R.L.) 457
 Диккенс Чарлз 14
 Дмитриев Иван Иванович 259
 Дмитриева Екатерина Евгеньевна 486
 Добровольский-Михайлов Н. 82
 Добролюбов Николай Александрович 15, 16, 22, 26, 387, 288, 395
 Достоевская (урожд. Сниткина) Анна Григорьевна 206
 Достоевский Федор Михайлович 5, 45, 46, 136, 138, 141, 164, 172, 195, 206, 210, 226, 240, 243, 323, 383, 436
 Дружинин Александр Васильевич 16, 22–24, 217, 345, 377, 406
 Друзин Валерий Павлович 358
 Дудышкин Степан Семенович 345
 Дьяков Дмитрий Алексеевич 187
 Дэн Альфонс (Dain Alphonse) 451
 Дюма Александр – сын 171
 Евгеньев-Максимов (наст. фамилия Максимов) Владислав Евгеньевич 370, 373, 375, 377
 Евнин Федор Исаакович 175
 Еврипид 135
 Екатерина II 243, 341, 343
 Елсеев Григорий Захарович 397
 Елпатьевский Сергей Яковлевич 110
 Ергольская Татьяна Александровна 182, 372, 496
 Еремин Михаил Павлович 347
 Есенин Сергей Александрович 5, 7, 462–465, 468

- Жданов Владимир Александрович** 171, 236–238, 288, 299, 304–306, 417, 418, 420, 428, 430, 478, 480
Желтов Федор Алексеевич 28, 46, 47
Жиркевич Александр Владимирович 29
Жуковский Василий Андреевич 15, 211, 389
- Заблоцкий-Десятковский Андрей Парфеньевич** 406
Загоскин Михаил Николаевич 236
Зайденшнур Эвелина Ефимовна 158, 168, 236, 305, 417, 418, 420, 428, 430, 478, 480
Зайцев Борис Константинович 475
Занд см.: Санд Жорж
Здзеховский Мариан Эдмундович (псевдоним: М.Урсин) 225, 226
Зотов Владимир Рафаилович 399
- Ибсен (Ibsen) Генрик** 35
Ивакин Иван Михайлович 233, 419, 475
Иван IV 149
Иванов Александр Петрович 315, 318, 498
Иванов Вячеслав Иванович 133, 172
Иванов-Разумник (наст. имя и фамилия Разумник Васильевич Иванов) 375, 405
Иванцов-Платонов Александр Михайлович 289
Измайлов Александр Ефимович 259
Иисус Христос 212, 229, 443, 489
Иоанн апостол и евангелист 274
Иоанн Креститель 137
- Кавелин Константин Дмитриевич** 397
Кальдерон де ла Барка (Calde ron de la Barca) 135
Кант (Kant) Иммануил 214, 229, 267
Карамзин Николай Михайлович 323, 340, 341, 425
Каратыгин Василий Андреевич 384, 403
Катаев Владимир Борисович 457
Катков Михаил Никифорович 37, 175, 279, 396, 428, 448, 478
Кельсиев Василий Иванович 379
- Кетчер Николай Христофорович** 387, 391
Киселев Николай Дмитриевич 386
Клен Виктор Гектор де 185, 189
Княжевич Александр Максимович 399
Кок (Kock) Поль де 388, 396
Колбасин Дмитрий Яковлевич 293, 294
Колбасин Елисей Яковлевич 377, 396
Кольцов Алексей Васильевич 371, 396
Кони Анатолий Федорович 370, 378
Консидеран (Considerant) Виктор 337
Конта Мишель 486
Конфуций 214
Коппола (Coppola) Фрэнсис Форд 271
Коровин Валентин Иванович 258
Короленко Владимир Галактионович 12, 38, 93, 94, 99, 100, 104–106, 124, 201
Корчагина Людмила Петровна 237
Коцебу Август Фридрих Фердинанд фон 400
Краевский Андрей Александрович 391–394, 397, 398
Кривенко Сергей Николаевич 77
Кронеберг Андрей Иванович 395
Кросби (Crosby) Эрнест 260
Крути Исаак Аронович 403
Крылов Иван Андреевич 15, 258–260
Кубасов Иван Андреевич 349
Кузминская Татьяна Андреевна 78, 82, 186, 187, 302
Кузминский Александр Михайлович 82, 187
Купреянова Елизавета Николаевна 168, 169
Куприн Александр Иванович 35, 93, 95, 106, 109–113, 117, 123, 323, 344, 345
Курочкин Николай Степанович 390, 291, 397
Кутузов Михаил Илларионович 37, 148, 160, 161
- Лавров Петр Лаврович** 272, 369, 380, 397
Лазаревский Василий Матвеевич 378
Лазурский Владимир Федорович 101, 126, 130, 220

- Лакшин Владимир Яковлевич 268
 Ламартин (Lamartine) Альфонс 13, 157
 Ламенне (Lammenais) Фелисите Робер де 214
 Ланский Леонид Рафаилович 373, 398, 404
 Лао-Тсе (наст. имя Ли Эр) 214
 Лафонтен (La Fontaine) Жан де 258–260
 Лахман (Lachmann) Карл 494
 Лачинов Николай Александрович 420
 Левенфельд (Löwenfeld) Рафаил 43
 Левитан Исаак Ильич 131
 Ледерле Михаил Михайлович 203
 Лейкин Николай Александрович 455, 488
 Лемке Михаил Константинович 336–338, 379, 389, 390
 Ленин Владимир Ильич (наст. фамилия Ульянов) 22, 31, 41, 98, 102, 272, 273, 336, 338, 351, 356, 411, 461
 Леонов Леонид Максимович 269, 481
 Леонтьев Константин Николаевич 241, 422
 Лермонтов Михаил Юрьевич 16, 25, 30, 125, 138, 141, 422, 436
 Лернер Николай Осипович 408
 Лесков Николай Семенович 42, 93, 165, 213, 377
 Лизогуб Дмитрий Андреевич 263
 Лихачев Дмитрий Сергеевич 4, 5, 166, 388, 426, 451–453, 464, 466, 476, 494
 Лихтенберг (Lichtenberg) Георг Кристоф 214
 Ломоносов Михаил Васильевич 335
 Ломунов Константин Николаевич 129, 133
 Лоренц Фридрих Карлович 404
 Лорис-Меликов Михаил Тариелович 201
 Лоскутов Михаил 128
 Лоуэлл (Lowell) Джеймс Рассел 31, 220
 Львов Николай Михайлович 382
 Магомед (Мухаммед) 212
 Мадзини (Mazzini) Джузеппе 214
 Майков Аполлон Николаевич 16, 125, 377
 Майков Леонид Николаевич 494
 Маймин Евгений Александрович 147
 Маковицкий Душан Петрович 100, 108, 109, 111–113, 122, 123, 127, 133–135, 137, 212, 254, 257, 258, 266
 Максимович Алексей Яковлевич 374, 375, 381, 382
 Малори Люси 214
 Мамин-Сибиряк (наст. фамилия Мамин) Дмитрий Наркисович 93
 Мамонтов Анатолий Иванович 433
 Маркс Адольф Федорович 283, 284, 286, 488–490
 Маркс (Marx) Карл 273
 Марлинский – см.: Бестужев-Марлинский А. А.
 Мартьянов Иван Михайлович 403
 Матфей апостол и евангелист 234
 Машинский Семен Иосифович 324
 Маяковский Владимир Владимирович 7, 322, 326, 327, 387, 470
 Мейерхольд Всеволод Эмильевич 461
 Меньшиков Михаил Осипович 261
 Мережковский Дмитрий Сергеевич 129, 135–137, 270
 Мещерский Владимир Петрович 383
 Милорадович Михаил Андреевич 37, 194
 Минаев Дмитрий Дмитриевич 377, 403
 Минин Кузьма Захарович 26
 Мисербиев Садо 200
 Михайловский Борис Васильевич 107
 Михайловский Николай Константинович 243, 361
 Мицкевич (Mickiewicz) Адам 226
 Мишин Виктор Степанович 314
 Мольер (Molière) (наст. имя и фамилия Жан Батист Поклен) 240
 Моод (Maude) Элмер 295–297, 472
 Мопассан (Maupassant) Ги де 19, 20, 26, 35, 36, 40, 105, 213, 219, 220, 233
 Мордовченко Николай Иванович 403, 407
 Морозова В.И. 349, 358

- Мусин-Пушкин Михаил Николаевич 282
 Мышковская Лия Моисеевна 76, 77, 91
 Надеждин Николай Иванович 384, 385
 Надсон Семен Яковлевич 125
 Наживин Иван Федорович 103, 104, 138, 268
 Назым Хикмет Ран (Nazim Hikmet Ran) 149
 Наполеон I (Napoleon) (Наполеон Бонапарт) 37, 147, 148 157, 159–161, 230, 474
 Нарский Е. см.: Шаликова Н.П.
 Некрасов Николай Алексеевич 16, 17, 22–24, 125, 140, 145, 193, 260, 283, 369, 373–378, 380–383, 387, 388, 390–393, 397–399, 403, 405, 406
 Немирович-Данченко Владимир Иванович 328
 Нечаева Вера Степановна 384, 385, 403
 Никифоров Лев Павлович 234
 Николев Николай Петрович 404
 Николай I 99, 200, 230, 263, 385, 399, 499
 Новиков Михаил Петрович 256
 Оболенская М.Л. см.: Толстая М.Л.
 Оболенская (урожд. Сухотина) Наталья Михайловна 458
 Оболенский Леонид Егорович 355
 Оболенский Николай Леонидович 458
 Огарев Николай Платонович 379, 387, 389, 390, 401, 402
 Одоевский Владимир Федорович 169, 328–331, 333, 334, 406, 425
 Озерова Анна Александровна 65
 Оксман Юлиан Григорьевич 394, 395
 Олсуфьева Александра Григорьевна 77
 Опульский Альберт Игнатьевич 236
 Орлов Александр Иванович 208
 Орлов Николай Васильевич 21
 Осовцов Семен Моисеевич 384, 385
 Островский Александр Николаевич 26, 82, 488
 Островский Христиан 386
 Охотницкая Наталья Петровна 496
 Павел I 341
 Павлова, переводчица 191
 Пак Хен Гю (ибсан) 225
 Палиевский Петр Васильевич 3, 266
 Панаев Иван Иванович 23, 147, 282, 295, 296, 375, 393–395
 Панина Софья Владимировна 186
 Панченко Александр Михайлович 8
 Папковский Борис Васильевич 390
 Паскаль Блез 213, 214
 Пастернак Борис Леонидович 269
 Перетц Владимир Николаевич 4
 Песоцкий Иван Петрович 405
 Петерсон Николай Павлович 234
 Петр I 149, 236, 237, 482
 Петровский Алексей Сергеевич 278
 Пиксанов Николай Кирьякович 426
 Писарев Дмитрий Иванович 323, 345–348, 425
 Писемский Алексей Феофилактович 323, 345–348, 425
 Платон 232
 Платонов Андрей Платонович 7
 Плетнев Петр Александрович 205, 344
 Победоносцев Константин Петрович 61, 136
 Погодин Михаил Петрович 81
 Подьячев Семен Павлович 109
 Полевой Николай Алексеевич 406
 Поленц Вильгельм фон 12, 125
 Поликарпов Василий Дмитриевич 372
 Полонский Яков Петрович 16, 125, 127, 128, 218, 396
 Посников Алексей Сергеевич 352
 Поселов Геннадий Николаевич 178
 Поступаев Федор Емельянович 133, 134
 Потапенко Игнатий Николаевич 490
 Прокопович Николай Николаевич 472
 Прудушев Юрий Львович 465
 Прудон (Proudhon) Пьер Жозеф 337
 Пугачев Емельян Иванович 243, 244
 Пушешников Николай Алексеевич 115
 Пушкарев Николай Лукич 379

- Пушкин Александр Сергеевич 15, 16, 23, 25, 46, 54, 75, 125, 138, 170, 194, 205, 207, 217, 236–246, 259, 325, 342, 370, 371, 376, 385, 386, 389, 399, 400, 401, 406, 408, 422, 436, 453, 469–471
- Пуццин Иван Иванович 401, 402
- Пыпин Александр Николаевич 27, 219, 369, 374, 375, 395
- Растопчин Федор Васильевич 37
- Рафаэль Санти (Raffaello Santi) 128
- Рачинский Сергей Александрович 179
- Ревякин Александр Иванович 488, 492
- Редбёрд Р. (Redbeard) 30, 31
- Рейсер Соломон Абрамович 472
- Ренан (Renan) Жозеф Эрнест 104
- Репин Илья Ефимович 131, 208
- Рёскин (Ruskin) Джон 214
- Рис Федор Федорович 478
- Ричард III 404
- Родионов Николай Сергеевич 269
- Розанов Иван Никанорович 375, 381
- Розанова Сусанна Абрамовна 436
- Роллан (Rolland) Ромен 149, 162, 266
- Романова Татьяна Васильевна 178
- Ропшин – см.: Савинков Б.
- Ростовцев Яков Иванович 398
- Русанов Андрей Гаврилович 101
- Руссо (Rousseau) Жан Жак 214, 226
- Рылеев Кондратий Федорович 401, 402
- Сабуров Андрей Александрович 166, 424
- Савинков Борис Викторович (псевдоним: Ропшин)
- Сайтов Владимир Иванович 494
- Сакулин Павел Никитич 329–332, 334
- Салиас де Турнемир (урожд. Сухово-Кобылина) Елизавета Васильевна (псевдоним: Евгения Тур) 379, 384
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 15, 33, 43, 98, 369, 370–372, 374, 377, 389–391, 393, 395–397
- Санд (Занд) Жорж (Sand George) 217
- Сарафов Абдуллахид Абульфатх 188
- Сартр (Sartre) Жан Поль 486
- Сватиков Сергей Григорьевич 401
- Северянин Игорь (наст. имя и фамилия Игорь Васильевич Лотарев) 138
- Седенко Ферапонт Иванович (псевдоним: Петр Витязев) 397
- Сейфуллина Зоя Николаевна 460
- Сейфуллина Лидия Николаевна 460
- Семенов Сергей Терентьевич 12, 20, 39, 45–47, 101, 103, 118, 130
- Серафимович (наст. фамилия Попов) Александр Серафимович 106–109, 123
- Сервантес Сааведра (Servantes Saavedra) Мигель де 407
- Сергеенко Алексей Петрович 230
- Сергеенко Петр Алексеевич 42, 105, 111, 266, 311
- Сехин Епифан Иванович 149, 226, 249
- Синявский Андрей Донатович (псевдоним: Абрам Терц) 205
- Сиповский Василий Васильевич 341, 425
- Скабичевский Александр Михайлович 375, 381
- Скафтымов Александр Павлович 104, 371, 492
- Скиталец (наст. фамилия Петров) Степан Гаврилович 106–108
- Смирнова Людмила Никитична 460
- Соболевский Василий Михайлович 352
- Соколов Николай Иванович 358
- Сократ 214
- Солдатенков Козьма Терентьевич 386
- Солженицын Александр Исаевич 206
- Соллогуб Владимир Александрович 77, 81–83, 381–383
- Соловьев Сергей Михайлович 137
- Сологуб (наст. фамилия Тетерников) Федор Кузьмич 130, 133, 137
- Соломон 241
- Сперанский Михаил Михайлович 159, 161
- Спиридонов Василий Спиридонович 377, 392, 394, 396, 404–406
- Срезневский Вячеслав Измайлович 294, 372

- Сталин (наст. фамилия Джугашвили) Иосиф Виссарионович 273
 Станиславский (наст. фамилия Алексеев) Константин Сергеевич 434
 Стасов Владимир Васильевич 21, 36, 131
 Стахович Александр Александрович 77, 79, 81
 Стахович Михаил Александрович 76, 78
 Стелловский Федор Тимофеевич 347, 428
 Стечкин Николай Яковлевич (псевдоним: Стародум) 224
 Страхов Николай Николаевич 8, 16, 37, 129, 165, 170, 192, 203, 208, 232, 236, 237, 240, 260, 279, 308, 312, 420–422, 424, 431, 446, 471, 472, 475, 478, 498
 Строев Павел Александрович 101
 Струве Петр Бернгардович 453
 Стурдза Александр Скарлатович 400
 Суворин Алексей Сергеевич 130, 454
 Сухово-Кобылина Елизавета Васильевна – см.: Салиас де Турнемир Е.В.
 Сухотин Михаил Сергеевич 103, 122
 Сухотина Наталья Михайловна см.: Оболенская Н. М.
 Сушков Борис Филиппович 203
 Сушков Николай Васильевич 403

 Тагер Евгений Борисович 178
 Танеев Сергей Иванович 229
 Твердохлебов Игорь Юрьевич 489, 491
 Терц Абрам – см. Синявский А.
 Тимковский Николай Иванович (псевдоним: Криницкий) 208
 Тимм Василий Федорович 382
 Тихомиров Лев Александрович 389, 390
 Тихомирова Елена Николаевна 285
 Тихонравов Николай Саввич 4, 211
 Тищенко Федор Федорович 17, 20, 46, 101, 103
 Толстая Александра Андреевна 24, 158, 167, 192, 257, 421
 Толстая Александра Львовна 252–257
 Толстая Вера Сергеевна 188
 Толстая Варвара Сергеевна 188
 Толстая Мария Львовна 111, 137, 314, 458
 Толстая (урожд. Шишкина) Мария Михайловна 185, 187
 Толстая Мария Николаевна 81, 181, 183, 185, 189–191, 215
 Толстая (урожд. кнж. Волконская) Мария Николаевна 182, 232
 Толстая Мария Сергеевна 188
 Толстая (урожд. Берс) Софья Андреевна 51, 76–80, 108, 129, 137, 159, 186–188, 240, 247, 249, 255, 257, 270, 278, 280, 285, 287–289, 302–306, 369, 417, 418, 457, 458, 467, 470, 485, 496
 Толстая Татьяна Львовна 255, 257
 Толстой Алексей Константинович 125
 Толстой Андрей Львович 266
 Толстой Алексей Николаевич 461
 Толстой Александр Петрович 204
 Толстой Валериан Петрович 183, 185
 Толстой Григорий Сергеевич 185
 Толстой Дмитрий Николаевич 181–185, 189, 190, 212
 Толстой Лев Львович 99
 Толстой Михаил Львович 258
 Толстой Николай Ильич 4, 182
 Толстой Николай Николаевич 140, 172, 182–186, 192, 288
 Толстой Сергей Львович 19, 236, 496
 Толстой Сергей Николаевич 110, 181–192, 288, 296
 Томашевский Борис Викторович 4, 5, 342, 453
 Тредиаковский Василий Кириллович 335
 Тулубьев Алексей Александрович 239
 Тургенев Иван Сергеевич 14, 15, 23–27, 80, 108, 127, 140, 141, 147, 165, 185, 190, 191, 193, 202, 206, 207, 214–224, 250, 256, 345, 346, 374, 375, 396, 471
 Тхоржевский Сергей Сергеевич 389
 Тынянов Юрий Николаевич 4
 Тютчев Федор Иванович 5, 7, 16, 25, 125, 138, 209, 243, 383, 467, 471

 Уитьер (Whittier) Джон 31
 Уитмен (Whitman) Уолт 31, 220
 Улыбышев Владимир Иванович 95

- Успенский Глеб Иванович 98, 116, 320, 323, 343–345, 348–365, 425, 436, 453
- Файнерман Исаак Борисович (псевдоним: Генеромо) 46
- Федоров Николай Федорович 233, 234
- Федорова Зоя Алексеевна 461
- Феррер Д. (Гуардия Франсиско) 485
- Фет Афанасий Афанасьевич 16, 17, 24, 25, 81, 82, 125, 126, 171, 184, 192, 193, 217, 222–224, 471, 474
- Флобер Гюстав 45, 219, 224
- Фомин Александр Григорьевич 389
- Фофанов Константин Михайлович 126, 127
- Фридрихс Николай Николаевич 459
- Хаджи-Мурат 199–201, 229–234, 243, 251, 261–263, 266–268, 309, 310, 436, 482, 497
- Халабаев Константин Иванович 284, 501
- Хемингуэй (Hemingway) Эрнест 149
- Хемницер Иван Иванович 259
- Хиллер Крафт (Hiller Croft) 273
- Храпченко Михаил Борисович 141, 324, 437
- Хирьяков Александр Модестович 110
- Хьетсо Гейр 204
- Цветков Сергей Акимович 328–331, 334, 425
- Цявловский Мстислав Александрович 292, 307, 427
- Чаадаев Петр Яковлевич 212, 401, 402
- Чаннинг (Channing) Уильям Онери 31, 220, 274
- Чернецкий Людвиг 389
- Чернышевская Нина Михайловна 375
- Чернышевский Николай Гаврилович 22–25, 30, 36, 37, 43, 52, 98, 140, 141, 193, 194, 227, 346, 347, 371, 374, 376, 380–382, 387, 406
- Чертков Владимир Григорьевич 13, 192, 247, 248, 252, 254–256 261, 267, 279, 280, 283, 284, 287, 314, 317, 458, 459, 472, 486, 498, 499, 501
- Черткова Анна Константиновна 77
- Чехов Антон Павлович 5, 26, 27, 42, 93, 94, 99–101, 104–107, 109, 110, 113, 121, 122, 138, 176, 182, 194, 195, 205, 207, 212, 213, 243, 254, 261, 268, 298, 379, 380, 436, 438, 453–467, 470, 475, 488–493, 498
- Чехов Александр Павлович 379, 380
- Чехова Мария Павловна 379
- Чешихин-Ветринский В. 350
- Чириков Евгений Николаевич 107, 109
- Чистова Екатерина Павловна (урожд. Симон, в первом браке – Гимер) 313
- Чичерин Александр Васильевич 166, 424, 446
- Чичерин Борис Николаевич 16, 374
- Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фамилия Николай Васильевич Корнейчуков) 369, 376, 378, 399
- Чулков Георгий Иванович 467
- Шаликова Наталья Петровна 375
- Шамиль 199, 200, 230, 267
- Шампаньи Ф. де 405
- Шахматов Алексей Александрович 4, 5, 8
- Шевырев Степан Петрович 206
- Шекспир (Sheakspeare) Уильям 12, 31, 45, 217, 240, 258, 260
- Шишкина Мария Михайловна – см.: Толстая М.М.
- Шлёцер (Schlözer) Август Людвиг 494
- Шмидт Мария Александровна 256
- Шмитт (Schmitt) Эуген 272
- Шолохов Михаил Александрович 7, 472
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур 104, 232, 241
- Шостак Анатолий Львович 187
- Шпильгаген (Spielhagen) Фридрих 273
- Шпет Густав Густавович 4
- Штокмар Михаил Петрович 404
- Шуман Роберт 68

- Щеголенок Василий Петрович** 250
Щепкин Михаил Семенович 206, 344
Щербакова Марина Ивановна 8
Щербина Владимир Родионович 438
- Э Луи (Hay Louis)** 482, 484, 486, 494, 495
Эзоп Клодий (Clodius Aesopus) 258, 260
Эйгес Александр Романович 379
Эйхенбаум Борис Михайлович 77, 81, 83, 237, 241, 284, 310, 417, 425, 427, 501
Элпидин Михаил Константинович 281
- Эльсберг Яков Ефимович** 338, 339
Эмерсон (Emerson) Ральф Уольдо 235
Энгельс (Engels) Фридрих 273
Эпиктет 214
Эртель Александр Иванович 17, 21, 93
- Юшков Владимир Иванович** 182
Юшкова Пелагея Ильинична 182
- Языков Николай Михайлович** 203
Яковлев Николай Васильевич 377
Ясинский Иероним Иеронимович 453

Содержание

М.И. Щербакова. Лидия Дмитриевна Громова-Опульская	3
--	---

Статьи о Л.Н. Толстом

Литературно-эстетические взгляды Л.Н. Толстого	11
Психологический анализ в романе «Воскресение»	51
Творческая история повести «Холстомер». Ранняя редакция (1861–1863)	76
Толстой и русские писатели конца XIX – начала XX в.	92
Ступени великого восхождения («Детство», «Отрочество», «Юность», Севастопольские рассказы, «Казачи» Л.Н. Толстого)	140
От «картины нравов» к «истории народа» (Творческая история романа «Война и мир»)	156
К творческой истории романов Льва Толстого (Проблема жанра)	164
Переписка с сестрой и братьями	181
Л.Н.Толстой о нравственной основе бытия	193
Гоголь и Лев Толстой – художники и учителя жизни	202
Тургенев и Лев Толстой (История дружбы и полемики)	215
К философии и эстетике братства в художественных сочинениях Л.Н. Толстого	225
А.С. Пушкин у истоков «Анны Карениной»: текстология и поэтика	236
Мастерская слова и мысли	247
Биография отца	252
Спор Л.Н. Толстого с И.А. Крыловым	258
Художественное евангелие от Льва Толстого	261
Конец века в восприятии Л.Н. Толстого	270

Проблемы текстологии

Некоторые итоги текстологической работы над полным собранием сочинений Л.Н. Толстого	277
Эволюция мировоззрения автора и проблема выбора текста	320
Документальные источники атрибуции литературных произведений	366
Лев Толстой и проблемы текстологии	411
Актуальные вопросы текстологии художественных произведений Л.Н. Толстого	427
Новая рукопись «Сказки об Иване-дураке...»	438
Точность авторского слова	446
История текста как путь к истории литературы	451

Принципы современной текстологии и академическое издание С.А. Есенина	462
Основания «критики текста»	466
«Недосягаемая тишина» неба	478
Текст и произведение: связь/противостояние	482
Из опыта текстологии произведений А.П. Чехова	488
Текстология незавершенного (Л. Толстой)	494
Список трудов Л.Д. Громовой-Опульской	503
Указатель имен	529

Научное издание

**Громова-Опульская
Лидия Дмитриевна**



ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

*Утверждено к печати
Ученым советом
Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН*

Зав. редакцией *Е.Ю. Жолудь*
Редакторы *Е.В. Белова, И.Г. Птушкина*
Художник *В.Ю. Яковлев*
Технический редактор *М.К. Зарайская*
Корректоры
А.Б. Васильев, Р.В. Молоканова, Е.Л. Сысоева

Подписано к печати 23.06.2005.
Формат 60 × 90^{1/16}
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Усл.печ.л. 34,0 + 0,1 вкл. Усл.кр.-отт. 34,1. Уч.-изд.л. 34,7
Тираж 410 экз. Тип. зак. 1169

Издательство «Наука»
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: secret@naukaran.ru
Internet: www.naukaran.ru

ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ ТОРГОВОЙ ФИРМЫ “АКАДЕМКНИГА” РАН

Магазины “Книга-почтой”

- 121099 Москва, Шубинский пер., 6; 241-02-52
E-mail: akadem.kniga@G23.relcom.ru
197345 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 76; (код 812) 235-40-64

Магазины “Академкнига” с указанием “Книга-почтой”

- 690088 Владивосток, Океанский пр-т, 140 (“Книга-почтой”); (код 4232)
45-27-91 antoli@mail.ru
620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 (“Книга-почтой”); (код 3433)
50-10-03 KNIGA@SKY.ru
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 298 (“Книга-почтой”); (код 3952) 42-96-20
Aknir@irlan.ru
660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90
AKADEMKNIKA@KRASMAIL.RU
220012 Минск, проспект Ф. Скорины, 72; (код 10375-17) 232-00-52, 232-46-52
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 124-55-00 akadkniga@voxnnet.ru;
akadkniga@nm.ru; http://akadkniga.nm.ru
117192 Москва, Мичуринский пр-т, 12; 932-74-79
127051 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; 921-55-96
113105 Москва, Варшавское ш., 9, Книж. ярмарка на Тульской (5 эт.);
737-03-33, 737-03-77 (доб. 50-10)
117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90; 334-72-98 akademkniga@naukaran.ru
630091 Новосибирск, Красный пр-т, 51; (код 3832) 21-15-60
akademkniga@mail.ru
630090 Новосибирск, Морской пр-т, 22 (“Книга-почтой”);
(код 3832) 30-09-22 akdmn2@mail.nsk.ru
142290 Пушкино Московской обл., МКР “В”, 1 (“Книга-почтой”);
(код 277) 3-38-80
191104 Санкт-Петербург, Литейный пр-т, 57; (код 812) 272-36-65 ak@akbook.ru
199164 Санкт-Петербург, Таможенный пер., 2; (код 812) 328-32-11
194064 Санкт-Петербург, Тихорецкий пр-т, 4; (код 812) 247-70-39
199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров, 9-я линия, 16;
(код 812) 323-34-62
634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18; (код 3822) 51-60-36
akademkniga@mail.tomsknet.ru
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 (“Книга-почтой”); (код 3472) 24-47-74
akademkniga@ufacom.ru
450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 22-91-85

Коммерческий отдел, г. Москва
Телефон 241-03-09
E-mail: akadem.kniga@g23.relcom.ru
akadkniga@voxnet.ru
Склад, телефон 291-58-87
Факс 241-02-77

*По вопросам приобретения книг
государственные организации
просим обращаться также
в Издательство по адресу:
117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90
тел. факс (095) 334-98-59
E-mail: initsiat@naukaran.ru
Internet: www.naukaran.ru*

ISBN 5-02-033258-5



9 785020 332584