

Т.МОТЫЛЕВА „ВОЙНА И МИР“ ЗА РУБЕЖОМ

**Т.МОТЫЛЕВА**  
**„ВОЙНА И МИР“**  
**III**  
**МИР<sup>66</sup>**  
**ЗА**  
**РУБЕЖОМ**

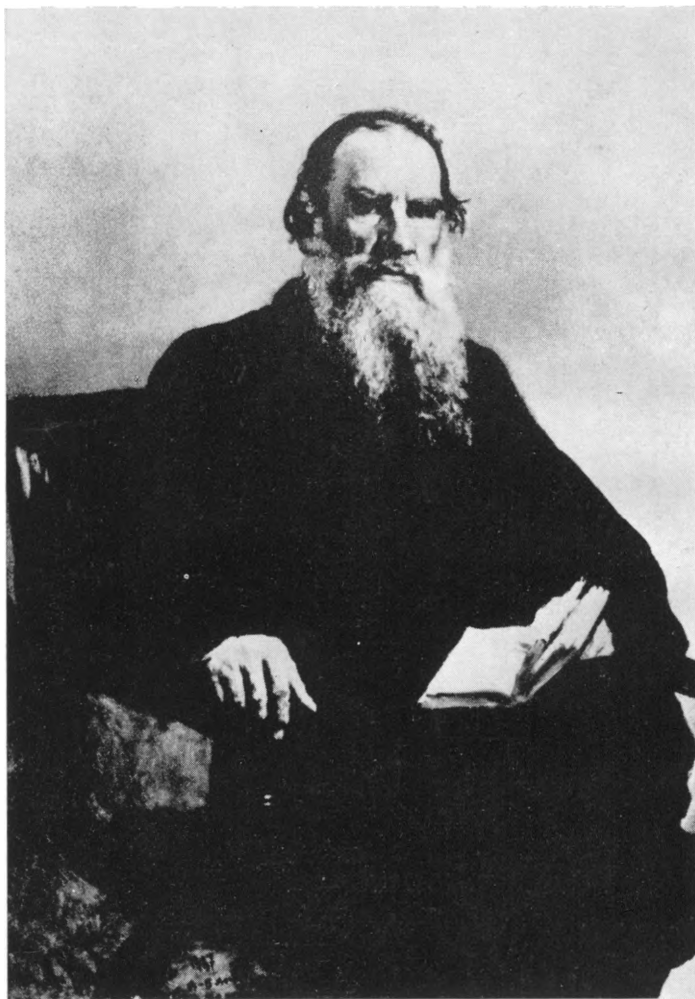
---

**Шереводы**  
**Критика**  
**Влияние**



Für Ilse Filter -  
in aufrichtiger Dankbarkeit,  
mit herzlichem Gruß, auch  
an Kinder und Kindeskinde

Tamara Leotyaura  
Morken, 3. VII 78



*Л. Н. Толстой*

*1887.*

*Портрет работы И. Е. Репина*

**Т. МОТЫЛЕВА**

---

99 ВОЙНА  
И  
МИР<sup>66</sup>  
**ЗА  
РУБЕЖОМ**



**Переводы  
Критика  
Влияние**

---

МОСКВА  
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
1978



*Книга известного литературоведа Тамары Лазаревны Мотылевой посвящена исследованию роли и значения романа Л. Н. Толстого «Война и мир» для развития мировой литературы. Автор анализирует переводы романа на иностранные языки, рассматривает работы о нем видных литературоведов и крупнейших писателей разных стран и, наконец, говорит о влиянии, которое роман «Война и мир» оказал на зарубежную литературу. Основные аспекты этого влияния автор видит в правдивом изображении войны и душевного мира человека на войне, в развенчивании «наполеоновской легенды», в дальнейшем развитии жанра романа-эпопеи.*



## ОТ АВТОРА

Эта работа — не повторение, а развитие, уточнение, конкретизация того, что было сказано в моей давней книге «О мировом значении Л. Н. Толстого».

За последние двадцать лет изучение международных литературных связей Толстого значительно продвинулось и в нашей стране, и за границей. Громадный материал обобщен в двух книгах «Литературного наследства» — «Толстой и зарубежный мир». Коллективными усилиями составлена библиография переводов Толстого на иностранные языки. Прояснена — хотя бы в основных чертах — судьба его наследия в странах Востока, Латинской Америки, Юго-Восточной Европы. Намного обогатилась литература о Толстом-художнике и, с другой стороны, литература по теоретическим проблемам романа. «Войне и миру» посвящены ценные работы советских литературоведов — А. Чичерина, А. Сабурова, С. Бочарова, Г. Краснова, Э. Зайденшнур, П. Громова и других.

Теперь уже есть возможность идти дальше вглубь, изучать мировое значение Толстого, обращаясь к отдельным аспектам его творчества. Исследование «Войны и мира» в таком плане представляет особый интерес. Именно это гениальное творение Толстого положило начало его всемирной славе, стало любимым чтением для множества людей в разных странах, отзывалось в творчестве многих художников слова.

Создатель «Войны и мира» дерзновенно раздвинул рамки словесного искусства, впустил в роман необычайно широкий поток жизни. Перед глазами писателей нашего столетия — бурная, непрерывно движущаяся действительность. Опыт Толстого для них очень важен.

Художественные открытия, сделанные Толстым в его романе-эпопее, преломились по-разному в исканиях и находках мастеров прозы, постаравшихся уловить движение времени, понять, отразить в своем творчестве динамику современного социального бытия и место отдельного человека в коллизиях эпохи.

В сознание многих поколений читателей «Война и мир» вошла как правдивая и трезвая книга, осуждающая военную агрессию, произвол эгоиста-завоевателя. Она вошла в сознание читателей вместе с тем как мудрая и добрая книга, утверждающая *мир* в широком значении этого слова, согласие, содружество как норму отношений между людьми и нациями. Мы вправе считать, что «Война и мир» стоит у истоков всей большой антиимпериалистической и антифашистской литературы XX столетия.

«Война и мир» не только читается, но и ставится на сцене, экранизируется. Опера С. Прокофьева, инсценировка Э. Пискатора, фильм С. Бондарчука — все это уже вошло в историю искусства нашего века. Интерпретация «Войны и мира» на сцене и на экране — особая и непростая тема: здесь она не разрабатывается вовсе. Здесь пойдет речь именно о литературной судьбе «Войны и мира».

Немало уже написано о восприятии Толстого писателями и критиками разных стран, о его воздействии на мировой литературный процесс. Этот круг вопросов, разумеется, никак не исчерпан, и стоит к нему возвращаться. Но есть и то, что вовсе не изучено: переводы Толстого на иностранные языки. Каково качество этих переводов, в какой мере давали и дают они возможность иностранным читателям понять, почувствовать богатство идей и образов Толстого? В этом стоит разобраться — хотя бы на примере одного романа в переводе на несколько языков. С такой попытки и начинается эта книга.

Спасибо всем товарищам и коллегам, советским и зарубежным, которые на разных этапах моей работы помогали мне — материалами, советами, дельной критикой или добрым словом в печати.

•



*Часть первая*

# ПЕРЕВОДЫ









## **I. ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ**

Перевод — важный аспект межнациональных литературных отношений. В международной судьбе любого художественного произведения перевод — это та первичная, предварительная стадия, от которой в значительной мере зависят последующие стадии: восприятие этого произведения иностранными читателями, оценка его в зарубежной критике, возможность его влияния на общественное сознание и на литературный процесс в других странах.

В работах исследователей, изучающих мировое значение русской литературы, проблемам перевода, как правило, вовсе не уделяется внимания. А между тем для русской литературы эта сторона дела особенно существенна. Если Вольтер, Байрон или Гёте уже при жизни читались в разных странах Европы, в том числе и в России, на языке оригинала, то Толстой и Достоевский приобрели мировую известность (Толстой — прижизненную, Достоевский — посмертную) только после того, как их произведения начали переводить на иностранные языки. Круг зарубежных читателей, которым русская литература доступна в оригинале, в нашу эпоху постепенно расширяется — и все же этот круг и сегодня сравнительно невелик. А пятьдесят или тем более сто лет назад русскую литературу за границей (и — за пределами славянского мира) могли читать в подлиннике лишь очень немногие.

«Война и мир» переведена — по не вполне новым и, возможно, неполным данным — на тридцать семь иностранных языков. На английский язык она переводилась восемь раз, на немецкий — четырнадцать, на японский —

семь раз <sup>1</sup>. Вероятно, и сейчас, когда пишутся эти строки, над «Войной и миром» продолжают трудиться новые переводчики.

Само это обилие зарубежных изданий, непрерывный рост их числа — наглядное свидетельство того широкого, прочного международного успеха, которым пользуется «Война и мир» вот уже в течение почти столетия.

Но странное дело. Мы отмечаем этот успех, мы изучаем те отклики, которые вызывала и вызывает «Война и мир» за границей; мы вспоминаем, как зачитывались, как восхищались ею, как размышляли о ней Флобер или Ромен Роллан, Томас Манн или Голсуорси. И мы как бы забываем, что текст, который был перед глазами у каждого из этих мастеров, и у других иностранных читателей, представлял не повествование, написанное Толстым на русском языке, а французский, немецкий, английский и другие его варианты, созданные переводчиками. Варианты, неизбежно, больше или меньше, отклонявшиеся от оригинала.

Встает вопрос, над которым стоит задуматься: насколько же отклонялись от подлинника эти иностранные тексты. И — в чем именно?

Обилие переводов «Войны и мира», множественность их, даже в рамках одного и того же языка, говорит не только о громадной популярности произведения Толстого, но и о другом: «Война и мир» необычайно трудна для перевода. Освоение ее на каждом иностранном языке не могло удаться с первого раза, оно неминуемо должно было разворачиваться через длинный ряд попыток, проб и ошибок. А это требовало, помимо всего прочего, долгого времени.

Крупные иностранные писатели, любившие, высоко ценившие Толстого, иной раз отдавали себе отчет, что переводы его произведений вовсе не тождественны подлиннику, не конгениальны ему. Так, Томас Манн в 1951 году делился с венгерским литератором Е. Т. Гёмёри своими мыслями о художественном переводе. Да, писал он, конечно, в переводе не только поэзия, но и «высокая проза», как правило, многое утрачивает, — ритм речи, даже важные оттенки смысла на чужом языке почти неминуемо деформируются. И все же, напоминал Томас Манн, без переводов художест-

---

<sup>1</sup> См.: «Художественные произведения Толстого в переводах на иностранные языки. Отдельные зарубежные издания. Библиография». М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1961.

венной литературы, пусть даже несовершенных, никак нельзя обойтись. «Я ни слова не знаю по-русски, а немецкие переводы, в которых я читал в молодые годы великих русских авторов XIX века, были очень слабы. И все же я причисляю это чтение — к тем важнейшим переживаниям, которые формировали мою личность. Если есть в книге суть (hat ein Buch Substanz), то многое сохраняется даже в плохом переводе, можете быть спокойны!»<sup>1</sup>

Мысль Томаса Манна понятна. Подлинно значительная литература пробивает себе дорогу к иностранному читателю, хотя и терпит ущерб при переводе. Судьбы классической русской литературы за рубежом — очевидный тому пример, и свидетельство Т. Манна, конечно, заслуживает доверия. Книги Толстого и Достоевского, которые появились на иностранных языках одна за другой в 80-е годы прошлого века, производили на читателя Запада сильнейшее впечатление, покоряли своим духом гуманизма, искусством психологического анализа, глубиной философской и социальной мысли. И многие просвещенные иностранные читатели, замечая, что сочинения русских романистов часто предлагаются им в переводах весьма неважных, утешали себя тем, что главная сила этих сочинений, их Substanz, как выразился Томас Манн, и в таких переводах сохраняется.

А иногда — не утешали себя, а, напротив, выражали недовольство существующими переводами и предъявляли требование к издательствам: познакомить публику с книгами великих русских писателей в иноязычных текстах, соответствующих оригиналу. Так, молодой Антонио Грамши дважды — в 1916 и 1919 году — с резкой досадой писал о неудачном итальянском переводе «Крейцеровой сонаты». А много лет спустя, уже незадолго до смерти, Грамши в письме к сыну делился размышлениями о любимом им русском классике: «Толстой является писателем мирового масштаба, одним из тех немногих писателей, которые достигли наивысшего совершенства в искусстве: его произведения (даже в очень плохом переводе) оказывали и оказывают огромное эмоциональное воздействие на людей во всех странах мира, даже на тех мужчин и женщин, которые, казалось бы, совсем отупели от изнурительного труда и

---

<sup>1</sup> T h o m a s M a n n. Briefe 1948—1955. Frankfurt am Main, 1965, S. 230.



культурный уровень которых довольно низок»<sup>1</sup>. Показательна оговорка — «даже и в очень плохом переводе». Грамши тут явно имел в виду не какой-нибудь определенный перевод, итальянский или иной, а просто тот очевидный для него факт, что иностранные тексты Толстого, как правило, оставляли желать лучшего.

На первых порах это и не могло быть иначе. Кадры профессиональных литературных переводчиков с русского формировались лишь постепенно. В последние десятилетия XIX века таких специалистов почти еще не было, людей, знающих русский язык, на Западе было очень мало. В этих условиях за переводы Толстого (как и за переводы Достоевского, Гоголя и других русских классиков) иной раз брались лица недостаточно подготовленные. И даже в тех счастливых случаях, когда переводчикам удавалось передать в общем и целом верно смысл подлинника, — им чаще всего не удавалось воссоздать на иностранном языке художественную систему оригинала, особенности индивидуального стиля таких самобытнейших и сложнейших мастеров, как Достоевский или Толстой.

Более того. В этот ранний период ознакомления с русской литературой в западной критике даже бытовал взгляд, будто произведения, например, Толстого и не требуют от переводчика особого искусства, ибо, мол, величие Толстого как художника — не в изяществе манеры, а в правдивости, прямоте, отбрасывающей любые ухищрения. Французский литератор Жан Лионне писал в своем этюде о Толстом: «С ним невозможно спорить о правдоподобию: у него ничего не придумано, все с натуры... Он не ищет эффектов в описаниях... Еще меньше ищет он стилистических эффектов... У него нет ни тени претенциозности или кокетства, и потому граф Толстой абсолютно не нуждается в хорошем переводчике. «Анна Каренина», которая переведена плохо, от этого, как нам кажется, не проигрывает и не перестает быть шедевром. Красота ее прежде всего в психологическом анализе. Душа романа остается прекрасной, несмотря на неуклюжесть тела, в которое она облечена»<sup>2</sup>.

Совершенно очевидна для нас наивность, можно сказать даже нелепость, представления, будто «прекрасная душа»

<sup>1</sup> Цит. по сборнику: «Контекст 1973». М., «Наука», 1974, стр. 369, 386—387.

<sup>2</sup> Jean Lionnet. L'évolution des idées chez quelques-uns de nos contemporains. Paris, 1903, pp. 47—51.

гениального романа может невозбранно жить и в «неуклюжем теле» ремесленного иноязычного подобия. При жизни Толстого многие — и не только во Франции — смотрели на него как на художника необычайно мудрого, глубокого, правдивого, но вовсе не как на мастера стиля. Такой взгляд отчасти держится в западной критике и по сей день. (Стоит вспомнить, что и у нас в стране серьезное изучение стиля Толстого развернулось лишь через много лет после его смерти, уже в советскую эпоху.)

Подобный взгляд на Толстого отозвался в студенческом дневнике Ромена Роллана. Глубочайшее преклонение перед автором «Войны и мира» не мешало юноше Роллану считать, будто «Толстой пренебрегает стилем» (*se moque du style*), ибо «природа — вот его учитель». Вслед за этими словами в роллановском дневнике идет фраза, которая в оригинале сильно озадачивает: «*Tolstoy écrit mal, souvent...*» В данном контексте это не значит, конечно, «пишет плохо», а скорей значит — пишет, не беспокоясь о форме своих произведений, не отделявая их. Для него главное, говорит Роллан, «чтобы его голос звучал чисто и верно»<sup>1</sup>. Во всем этом есть, конечно, и доля истины. Толстой в глазах Роллана противостоял любителям слишком легкого, гладкого письма или декадентски-вымученного письма. Однако представление, будто Толстой вовсе пренебрегает стилем, было, конечно, ошибочным.

И тут встает вопрос: не порождалось ли такое представление у Роллана, и не у него одного, отчасти и — неполноценными переводами? И еще вопрос. Быть может, и зарубежные переводчики Толстого в своей работе исходили (или иной раз даже и исходят) из убеждения, что достаточно передать смысл его произведений, без особой заботы о стиле?

В эпоху, когда появилась «Война и мир», не существовало ни мало-мальски разработанной теории перевода, ни стилистики романа в ее современном понимании. Критики и литературоведы, писавшие о «Войне и мире», оценивали ее в плане историческом, идеологическом, нравственном, но не в плоскости стиля. Переводчики, впервые попытавшиеся сделать роман-эпопею Толстого доступным для иностранных читателей, меньше всего думали о необычайном богатстве языка, свойственном этому произведению, о раз-

---

<sup>1</sup> Cahiers Romain Rolland. Le cloître de la rue d'Ulm. Paris, 1952, p. 154.

нообразии форм речи в нем, о характеризующей, познавательной, эмоционально-оценивающей функции толстовского слова. Очень долго держалось — в западном литературоведении отчасти еще держится — представление о языке Толстого как о своего рода нейтральной среде, через которую естественно и как бы сами собой проходят (именно проходят, а не преломляются) образы и мысли.

Современное советское литературоведение — а также и передовая литературная мысль зарубежных стран — отвергает представление о нейтральности, «прозрачности» слова в романе. Для нас очевидно, в частности и в особенности, что язык Толстого-романиста вовсе не так элементарно прост, каким он мог показаться даже очень искушенным читателям сто или пятьдесят лет назад. И критическое изучение переводов Толстого на иностранные языки (как и, шире того, изучение переводов русской прозы) сегодня становится особенно настоятельно необходимым.

Здесь нет возможности рассмотреть переводы Толстого на языки западноевропейских и зарубежных славянских стран (или даже на какой-либо один из этих языков) в полном объеме, исчерпывающе. Однако и разбор нескольких, наиболее известных за рубежом, переводов «Войны и мира» может быть полезен. Он даст возможность яснее увидеть, как акклиматизировалось великое произведение Толстого на иноземной почве, как оно могло быть понято, воспринято читателями.



## II. ФРАНЦИЯ

Наше знакомство с иностранными текстами «Войны и мира» уместно начать с издания, стоящего у самых истоков всемирной славы Толстого, — с того первого французского перевода, в котором прочитал «Войну и мир» молодой Ромен Роллан, а также и Флобер, Золя, Доде, братья Гонкуры, Мопассан, Анатоль Франс.

Этот первый французский перевод, подписанный псевдонимом «Une Russe» — «Одна русская», принадлежал княгине Ирине Ивановне Паскевич; он был отпечатан в 1879 году в Петербурге и выпущен в Париже в продажу (в трех томах) под фирмой издательства Ашетт, а потом, начиная с середины 80-х годов, выдержал ряд повторных изданий. История публикации этого перевода и особенно активная роль Тургенева в продвижении «Войны и мира» к французским читателям не раз уже освещались в научной литературе<sup>1</sup>.

С французского текста И. И. Паскевич были выполнены первые переводы «Войны и мира» на английский, венгерский, голландский, польский, турецкий, а быть может, и на другие языки. Перевод Паскевич оставался до начала XX века единственным французским текстом «Войны и мира»; он продолжал переиздаваться и после того, как

---

<sup>1</sup> См.: М. П. Алексеев. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе. «Труды отдела новой русской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1948; И. Зильберштейн. Разыскания о Тургеневе. М., изд-во «Правда», 1970; Ф. Я. Прийма. Русская литература на Западе. Л., «Наука», 1970.



стали появляться другие переводы. В последний раз он был издан в 1956 году, с предисловием А. Моруа и литографией Пикассо.

«Перевод несколько слабоват, но — сделан с усердием и любовью»<sup>1</sup> — так отозвался о труде Паскевич Тургенев в письме к Толстому от 28/XII 1879 г. Недостатки этого труда, как очевидно для нас теперь, гораздо больше, чем это представлялось Тургеневу. Однако, чтобы выполнить впервые работу такой колоссальной сложности, требовалось, конечно, и усердие, и любовь к делу.

Но именно потому, что перевод Паскевич широко вошел в читательский обиход (и отчасти еще остается в нем), именно потому, что он занял определенное место в истории литературы, — он заслуживает нелицеприятного разбора, который никем еще не был сделан.

Само собой понятно, что княгиня И. И. Паскевич, урожденная Воронцова-Дашкова, не была профессиональным литератором, — переводы были для нее занятием любительским. В 1877 году появился в Петербурге ее перевод романа Толстого «Семейное счастье» под названием «Маша». Мы не знаем, сколько лет работала И. И. Паскевич над «Войной и миром»; не знаем и того, когда и в какой форме обратилась она к Толстому, чтобы получить от него согласие на публикацию перевода. Ее работа вышла — и выходила впоследствии — с указанием «Переведено с разрешения автора», но нет никаких документальных подтверждений, что такое разрешение было дано. (Можно предположить, что оно было дано устно, через какое-нибудь третье лицо.)

Так или иначе, И. И. Паскевич поступила совершенно правильно, выбрав для перевода издание «Войны и мира», вышедшее в 1868—1869 гг., а не более позднее, вышедшее в 1873 году.

Как известно, для издания 1873 года Толстой значительно переработал свой роман. Прислушавшись к замечаниям некоторых критиков, он исключил все философские и исторические рассуждения и опубликовал их в виде приложения, под названием «Статьи о кампании 1812 года»; он изъясил также все тексты на французском и немецком язы-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Письма, т. XII, кн. 2. Л., «Наука», 1967, стр. 197.

ках, заменив их русскими. Впоследствии — еще при жизни Толстого, начиная с 1886 года, — «Война и мир» опять стала издаваться в таком виде, в каком она вышла в конце 60-х годов.

В основе современных русских изданий лежит именно издание 1868—1869 гг., с учетом стилистических поправок, сделанных Толстым в 1873 году, и уточнений, внесенных советскими текстологами в результате тщательной проверки текста по рукописям<sup>1</sup>. Теперь уже очевидно, что и философски-исторические рассуждения, и примесь иностранной, особенно французской, речи в диалогах — неотъемлемая часть художественной структуры «Войны и мира». Сто лет назад это вовсе не считалось бесспорным.

Однако И. И. Паскевич, решив переводить «Войну и мир» с издания 1868—1869 гг., в ряде случаев отступила от текста этого издания, сделала немало купюр — явно без разрешения Толстого. Купюрам подверглись главным образом исторические и философские размышления автора в последних частях романа-эпопеи.

Эпилог «Войны и мира» в переводе Паскевич начинается, как и в оригинале, со слов: «Прошло семь лет». Далее идет начало пятой главы первой части эпилога: «Свадьба Наташи, вышедшей в 18-м году за Безухова, было последнее радостное событие в старой семье Ростовых» (в переводе сказано «*nos vieux amis les Rostow*» — «для наших старых друзей Ростовых»). На первой странице эпилога дано в сноске примечание переводчицы: «Несмотря на выдающийся талант, проявленный автором в изложении его философских идей в первой части этого эпилога, мы сочли возможным опустить его в нашем переводе без ущерба для хода рассказа и его ясности» (III, 429)<sup>2</sup>. Так мотивировано изъятие из французского текста первых четырех глав первой части эпилога, с их острой критикой официальной исторической

---

<sup>1</sup> См. об этом: Э. Е. З а й д е н ш н у р. «Война и мир» Л. Н. Толстого. М., «Книга», 1966. См. также послесловие Э. Е. Зайденшнур к седьмому тому Собрания сочинений Л. Н. Толстого в двадцати томах. М., Гослитиздат, 1963.

<sup>2</sup> Перевод И. И. Паскевич цитируется здесь и далее по изданию 1879 года: Comte L é o n T o l s t o ï. La Guerre et la Paix. Roman historique. Traduit avec l'autorisation de l'auteur par une Russe. Paris, Hachette, 1879. В скобках указывается том римскими цифрами и страница — арабскими. Тексты Толстого будут цитироваться по Полному собранию сочинений, с указанием тома и страницы арабскими цифрами.

науки, с их уничтожающей и гневной характеристикой Наполеона как агрессора. Но *вся* вторая часть эпилога в этом тексте тоже отсутствует! И это никак не оговорено.

К французскому изданию 1879 года приложено шесть страниц поправок, которые касаются главным образом опечаток, ошибок в транскрипции имен и лишь в немногих случаях восстанавливают мелкие купюры в разных частях повествования. Список поправок открывается кратким вступлением переводчицы: она пишет, что отнеслась к своей работе со «скрупулезной тщательностью» и, заметив неточности, постаралась в приложении исправить их. «... Читатель, и в особенности русский читатель, поймет, как было трудно или даже подчас невозможно передать на иностранном языке реализм и поэтичность этого замечательного романа, столь русские по своей сути, и мы рассчитываем на просвещенную снисходительность читателя, который простит нам ошибки, допущенные нами невольно» (III, 463).

Однако неточности или купюры, исправленные на этих шести страницах приложения, — лишь очень незначительная часть тех отступлений от оригинала, пропусков, пробелов, которые были допущены в переводе по невниманию, рассеянности, а в некоторых случаях явно и по произволу княгини Паскевич.

В иных случаях крупные купюры, никак не оговоренные переводчицей, сделаны там, где, видимо, по ее разумению, можно было опустить абзацы или даже страницы без ущерба для хода рассказа. Так, сокращен на две страницы дневник Пьера, ставшего масоном. С сокращениями переданы суждения Толстого о Наполеоне в финале описания Бородинского сражения, сняты слова: «Он смело принимал на себя всю ответственность события, и его помраченный ум видел оправдание в том, что в числе сотен тысяч погибших людей было меньше французов, чем гессенцев и баварцев» (11, 263). Не полностью переданы размышления Наполеона, ожидающего московских «бояр» на Поклонной горе, — в частности, пропущены саркастически изложенные мечтания его о том, как он велит написать на богоугодных заведениях слова *Maison de ma mère* (см. оригинал 11, 328). Вдвое сокращены рассуждения повествователя о причинах пожара Москвы. Сняты два абзаца авторских размышлений о фланговом марше русских войск (см. оригинал 12, 69). С купюрами дана характеристика генерала Дохтурова, опущено важное авторское обобщение о том, что именно

«маленькая, передаточная шестерня, которая не слышно вертится, есть одна из существеннейших частей машины» (12, 107). На полстраницы уменьшено описание умонастроения Кутузова после Бородинской битвы, в частности пропущены слова: «С одной стороны французы заняли Москву. С другой стороны несомненно всем существом своим Кутузов чувствовал, что тот страшный удар, в котором он вместе со всеми русскими людьми напряг все свои силы, должен был быть смертелен» (12, 112). Сильно обеднена, из-за купюр, характеристика Платона Каратаева, сняты последние абзацы из главы, специально ему посвященной, сняты слова о Платоне как олицетворении «всего русского, доброго и круглого» (12, 48); пословицы и поговорки, которыми пеэстрит речь Каратаева, либо очень неумело переданы, либо не переданы вовсе. Так, пропущена пословица, в которой выражен наивно-народный взгляд на войну и предсказание неминуемой гибели противника: «Червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает»; тут же пропущено и другое изречение, очень характерное для духовного облика Платона: «Я говорю не нашим умом, а Божьим судом» (12, 46). Несколько купюр сделано в главах, где рассказывается о перемене, происшедшей в Пьере после плена. В частности, изъяты два абзаца, где речь идет о дружеских беседах Пьера с его слугами Терентием и Васькой, которые находили, что он «много попростел» (12, 207).

Значительно короче стал в переводе эпилог — вернее, те главы первой части эпилога, которые И. И. Паскевич сочла уместным сохранить. Французский текст этих глав на 20 страниц меньше русского. Опущены эпизоды семейной жизни Ростовых и Безуховых, несколько сокращен политический спор Пьера с Николаем, сняты разговоры после ужина — Николая и Марьи, Пьера и Наташи. (Зато финал повествования, сон Николеньки Болконского, воспроизведен тщательно и без изъятий.)

Помимо тех крупных купюр, которые читатель, знающий русский текст, может заметить, так сказать, невооруженным глазом, в переводе Паскевич имеется и множество микрокупюр. В разных частях повествования пропущено то несколько слов, то придаточное или вводное предложение, то реплика в диалоге.

Иной раз незначительный, казалось бы, пропуск наносит образам романа чувствительный ущерб. Любому читателю памятен эпизод в Отрадном, где князь Андрей невольно

слышит ночной разговор Наташи с Соней, слова Наташи о том, что ей хотелось бы улететь в небо. Именно отсюда ведет свое начало любовь князя Андрея к Наташе. Но в переводе этих слов «... и полетела бы» (10, 157) — вовсе нет!

Старый князь Болконский говорит при прощании сыну, что просит Кутузова не держать его долго адъютантом: «Скверная должность!» (9, 134). В этом замечании ярко обнаруживается независимость характера отставного генерал-аншефа. А в переводе оно пропущено.

Порой переводчица как бы ускоряет психологическую замедленную съемку, передает в сокращенном виде внутренние монологи персонажей, их раздумья, споры с самими собой.

Пьер мучительно сомневается перед женитьбой на Элен: «Надо же, наконец, понять ее и дать себе отчет: кто она? Ошибался ли я прежде или теперь ошибаюсь? Нет, она не глупа, нет, она прекрасная девушка! — говорил он сам себе иногда. — Никогда ни в чем она не ошибается, никогда она ничего не сказала глупого. Она мало говорит, но то, что она скажет, всегда просто и ясно. Так она не глупа. Никогда она не смущалась и не смущается. Так она не дурная женщина!» (9, 255). В переводе две последние фразы отброшены — а они очень важны, они передают тягостное душевное состояние Пьера, мысль которого топчется на месте, упорно возвращаясь к одному и тому же.

Графиня Ростова взволнована известием о ранении Николая: «Как странно, необычайно, радостно ей было, что сын ее — тот сын, который чуть заметно крошечными членами шевелился в ней самой двадцать лет тому назад, тот сын, за которого она ссорилась с баловником-графом, тот сын, который выучился говорить прежде: «груша», а потом «баба», что этот сын теперь там, в чужой среде, мужественный воин, один, без помощи и руководства, делает там какое-то свое мужское дело. Весь всемирный вековой опыт, указывающий на то, что дети незаметным путем от колыбели делаются мужами, не существовал для графини. Возмужание ее сына в каждой поре возмужания было для нее так же необычайно, как бы и не было никогда миллионов-миллионов людей, точно так же возмужавших. Как не верилось двадцать лет тому назад, чтобы то маленькое существо, которое жило где-то там у нее под сердцем, закричало бы и стало бы сосать грудь и стало бы говорить,

так и теперь не верилось ей, что это же существо могло быть тем сильным, храбрым мужчиной, образцом сыновей и людей, каким был он теперь, судя по этому письму» (9, 286 — 287).

В переводе эти строки переданы так:

«C'était si étrange en effet pour elle de se dire que ce fils qu'elle avait porté dans son sein il y avait vingt ans, que ce fils à propos duquel elle se disputait avec son mari qui le gâtait, que cet enfant qu'elle croyait encore entendre bégayer «maman»... était là-bas, loin d'elle, dans un pays étranger, qu'il s'y conduisait en brave soldat, qu'il y remplissait sans mentor son devoir d'homme de coeur! L'expérience de tous les jours, qui nous montre le chemin parcouru insensiblement par les enfants, depuis le berceau jusqu'à l'âge d'homme, n'avait jamais existé pour elle. Chaque pas de son fils vers la virilité lui paraissait aussi merveilleux que s'il eût été le premier exemple d'un semblable développement» (I, 300).

Текст Толстого воспроизведен здесь в основе, казалось бы, верно, и все же с немалыми потерями. В переводе нет тех трогательных деталей, с помощью которых передается материнское чувство: нет младенца, который шевелился во чреве матери крошечными членами, нет его первых слов, подчеркнуто индивидуальных, «груша» и «баба», они заменены более обычным *maman*; нет разговорных оборотов, приближающих авторскую речь к бесхитростным мыслям женщины, — «делает там какое-то мужское дело», «миллионов-миллионов людей». Здесь, как и на многих других страницах, переводчица не только не замечает стилистической функции повторов, но и стремится устранить их, — так, слово «сын» однажды заменено словом «дитя». В русском тексте на протяжении одного абзаца шесть раз повторяются производные от слова «муж» — «мужественный», «возмужание»; передать эту особенность подлинника по-французски было бы, конечно, нелегко, — но переводчица даже и не старается это сделать. Простой разговорный оборот «мужское дело» заменен литературным штампом «*devoir d'homme de coeur*», а последнее предложение просто снято.

Иногда и небольшая по размерам купюра обедняет — или вовсе уничтожает — психологическую мотивировку поведения персонажей.

Отношение князя Андрея к Сперанскому при первом с ним знакомстве в романе объяснено следующим образом: «Князь Андрей такое огромное количество людей считал

презренными и ничтожными существами, так ему хотелось найти в другом живой идеал того совершенства, к которому он стремился, что он легко поверил, что в Сперанском он нашел этот идеал вполне разумного и добродетельного человека» (10, 168). В переводе снято начало фразы, где отмечено презрение князя Андрея к огромному количеству людей, — тем самым становится значительно менее понятным его внезапное тяготение к Сперанскому.

По-видимому, в некоторых случаях купюры делались там, где И. И. Паскевич не нравилась та или иная деталь или авторское замечание. Так, она пропустила несколько строк, объясняющих причину веселого настроения Наташи во время приготовлений к отъезду из Москвы. «Еще она была весела потому, что был человек, который ею восхищался (восхищение других была та мазь колес, которая была необходима для того, чтобы ее машина совершенно свободно двигалась), и Петя восхищался ею» (11, 304). Та прямота, откровенность, с которой Толстой умел говорить о слабостях даже любимых своих героев, в данном случае, видимо, шокировала переводчицу (точно так же изъяты в эпилоге некоторые прозаические детали, характеризующие метаморфозу Наташи после замужества). А в других случаях Паскевич пропускала то, что трудно поддавалось передаче на французском языке, — даже если купюра шла во вред смыслу. Так, в эпизоде, где Платон Каратаев отдает французскому солдату сшитую для него рубаху, идет обмен репликами насчет остатков материи: француз требует обрезки себе, но потом отдает их Платону, который хочет сделать себе из них «подверточки». В переводе опущено двукратное упоминание о «подверточках», и остается непонятным, зачем обрезки понадобились Платону.

Простонародная лексика — крестьянская, солдатская — неотъемлемо важный элемент стиля «Войны и мира». Для переводчиков она всегда была камнем преткновения. Однако лучшие переводчики «Войны и мира» в XX веке (Л. и Э. Моод, А. Монго, В. Бергенгрюн и другие), как правило, постарались найти для русских простонародных выражений и поговорок соответствия на своих языках. Что касается И. И. Паскевич, то она иной раз выходила из затруднения более простым способом — с помощью купюр.

Мы почти неизбежно находим неточности или пробелы в тех эпизодах романа-эпопеи, в тех разговорах, высказы-

ваниях действующих лиц, в которых с наибольшей остротой выразилась «мысль народная»: возможно, что в невнимании к таким мотивам «Войны и мира» проявилась — пусть невольно и неосознанно — консервативная идейная позиция княгини Паскевич.

В эпизоде Богучаровского бунта пропущены сердитые слова крестьян по адресу княжны Марьи, уговаривающей их уехать: «Домá разори, да в кабалу и ступай!» (11, 155). В московской уличной сцене, где описаны беспорядки перед приходом неприятеля, изъяты возгласы, раздающиеся в толпе: «Что ж, господа да купцы повыехали, а мы за то и пропадаем. Что ж мы, собаки что ль!» (11, 340). Бледно, неполно переданы солдатские разговоры в эпизоде ночлега Мушкатерского полка после сражения под Красным; вовсе отсутствуют реплики, передающие отношение солдатской массы к Наполеону: «А кабы на мой обычай, я бы его изловимши, да в землю бы закопал. Да осиновым колом. А то что́ народу загубил. — Все одно конец сделаем, не будет ходить» (12, 193).

Явно неудачно, невразумительно переведены слова солдата, которого встречает Пьер перед Бородинским сражением, — слова, где бесхитростно и сильно выражен подъем народного патриотического чувства: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва» (11, 191): «C'est avec le peuple entier qu'on veut les refouler...» (III, 8). В обратном переводе это значит: «со всем народом их оттолкнуть хотят», словно желание оттолкнуть захватчиков исходит не от народа, а от кого-то еще.

Вспомним эпизод, где смоленский купец Ферапонтов сам поджигает свой амбар — лишь бы запасы муки не достались неприятелю — с отчаянным криком: «Решилась! Россея! Сам запалю. Решилась...» (11, 118). Слово «решилась» тут многозначно, оно выражает и готовность идти на любые жертвы, и ощущение крайней опасности и невозвратимой утраты: это слово выступает не только в своем прямом, основном значении, но и в том простонародном смысле, в каком говорят «разума решился». Этот возглас Ферапонтова неизменно доставляет затруднения переводчикам. И. И. Паскевич избрала наиболее простой путь, она передала лишь первый, прямой смысл глагола «решиться» «La Russie c'est décidée, elle c'est décidée!.. Je vais moi aussi allumer le feu...» (II, 377). Малоудачен в данном контексте и выбор глагола, и особенно слово aussi —



тоже, — как будто Ферапонтов вслед за кем-то, по чьему-то примеру, поджигает свое имущество.

Недостаток внимания и уважения со стороны переводчицы к силам народной войны явственно сказался в том, как переданы у нее строки из авторской характеристики партизанского движения. «Был начальником партии дьячок, взявший в месяц несколько сот пленных. Была старостиха Василиса, побившая сотни французов» (12, 124). В переводе читаем: «On citait un sacristain qui... avait fait quelques centaines de prisonniers, et une certaine starostine Vassilissa qui en avait aussi beaucoup sur la conscience» (III, 325). Выходит, что подвиги старостиhi Василисы в войне с захватчиками не были ее заслугой, а были у нее «на совести»!

В переводе И. И. Паскевич прослеживается одна общая тенденция. Иные авторские формулировки, которые кажутся ей слишком резкими, радикальными, во французском тексте смягчаются. Так, в главе о бегстве французской армии Толстой говорит о сподвижниках Наполеона: «все они чувствовали, что они жалкие и гадкие люди, наделавшие много зла, за которое теперь приходилось расплачиваться» (12, 162). Переводчица здесь, как и во многих других местах, смягчает резкую прямоту толстовской речи: «...chacun d'eux sentait qu'il avait beaucoup à se reprocher et que le moment de l'expiation était venu» (III, 363). То есть: «...каждый из них чувствовал, что он во многом может себя упрекнуть и что момент искупления пришел».

Мы то и дело видим, как в переводе мелкая, казалось бы, ошибка, малозначительный смысловой сдвиг приводят к досадным неточностям в характеристиках персонажей, их душевных состояний.

Аракчеев грубо спрашивает пришедшего к нему на прием князя Андрея: «Вы чего просите?» (10, 162). «Я ничего не... прошу, ваше сиятельство, — тихо проговорил князь Андрей». В переводе читаем: «Ja ne demande rien, Excellence, fit tranquillement le prince André» (II, 12). Слово «tranquillement» — спокойно — никак не соответствует тому напряженному состоянию, в котором находится князь Андрей в этот ответственный для него момент.

Борис Друбецкой в 1809 году, после долгого перерыва, отправляется с визитом к Ростовым. «Он ехал к ним не без волнения. Воспоминание о Наташе было самым поэтическим воспоминанием Бориса. Но вместе с тем он ехал

с твердым намерением дать ясно почувствовать и ей, и родным ее, что детские отношения между ним и Наташей не могут быть обязательством ни для нее, ни для него» (10, 189). В переводе же сказано, что Борис едет к Ростовым «без малейшего волнения» — «sans la moindre émotion», ибо «его роман с Наташей был в его глазах лишь поэтическим воспоминанием» — «Son roman avec Natacha n'était plus à ses yeux qu'un poétique souvenir» (II, 37). Изменены, по сравнению с подлинником, лишь два-три слова — и вся психологическая ситуация упрощена, огрублена.

В подлиннике во время «философской» беседы молодых Ростовых на святках в Отрадном Соня подает реплику: «Это метампсихоза»; следует авторская ремарка: «...сказала Соня, которая всегда хорошо училась и все помнила» (10, 279). Это — важный штрих в характеристике Сони. В переводе же эта ремарка выглядит так: «...dit Sonia, qui n'avait pas oublié les leçons qu'elle avait reçues autrefois» (II, 140) — «сказала Соня, которая не забыла уроков, полученных когда-то».

Аналогичная ошибка встречается и несколько дальше, в описании поездки ряженных в Мелюковку, когда Наташа тут же замечает внезапное сближение Николая и Сони. Авторские слова: «Наташа, всегда все видевшая и замечавшая...» (10, 288) — переведены с явным упрощением: «Natacha, qui avait tout observé...» (II, 152) — «Наташа, которая за всем наблюдала...» В оригинале идет речь о душевной чуткости Наташи как постоянном, неотъемлемом ее свойстве. А в переводе обобщение снято, оставлен единственный факт, рисующий Наташу скорее любопытной, чем чуткой.

И таких мелких огрубляющих неточностей в переводе множество. Особенно часты они в передаче прямой речи. У Толстого каждое слово, каждая реплика персонажа соответствует индивидуальному складу его личности. В переводе эта нерушимая связь между складом характера и строем речи нередко оказывается ослабленной, размытой.

Алпатыч, управляющий имением Болконских, даже и в сложной ситуации Богучаровского бунта сохраняет присущую ему степенность. Показывая Николаю Ростову на пьяных мужиков, он говорит, что его госпожа находится в затруднении «по случаю невежества этих лиц» (11, 159). А в переводе Алпатыч произносит совсем другие слова:

«La faute en est à la sauvagerie de ces animaux» (II, 422) — «Всему виною — дикость этих животных»!

Князь Андрей при первой встрече с отцом в Лысых Горах говорит: «Да, приехал к вам, батюшка, и с беременною женой» (9, 121), — эта реплика совершенно в духе отца и сына Болконских, привыкших называть вещи своими именами. В переводе — иная интонация, иная лексика: «Oui, me voici, mon père, et je vous ai aussi amené ma femme dans un état intéressant» (I, 124). Переводчица не замечает здесь безвкусицы, не понимает, как мало подходит банальный эвфемизм «в интересном положении» к складу речи князя Андрея.

Широко известно замечание Толстого из письма к начинающему литератору Тищенко: «Я люблю то, что называют неправильностью, — что есть характерность» (64, 35). В произведениях самого Толстого облик персонажей нередко раскрывается именно через «неправильность», через отклонения от обычного и в поступках, и в словах.

С этой важнейшей особенностью толстовского мастерства И. И. Паскевич никак не считается. Живая речь героев «Войны и мира», с ее безыскусственностью, алогизмами, недомолвками, неповторимо индивидуальными словечками, в ее переводе заметно приглажена, приближена к литературной речи и от этого становится менее своеобразной.

Первые слова, которые произносит в романе Наташа Ростова, сразу же дают представление о живости, непосредственности ее натуры: «Видите... Кукла... Мими... Видите...» (9, 47). В переводе эта фраза звучит совсем иначе: «Vous voyez bien, c'est une poupée, c'est Mimi, vous voyez!» (I, 49). Здесь и во многих других местах переводчица старательно устраняет бессвязность живой речи, округляет незаконченные предложения. Ребячливые слова Пети Ростова: «Я привык что-нибудь сладкое» (12, 137), которые так мучительно вспоминаются Денисову после гибели Пети, в переводе приобретают грамматическую правильность, но утрачивают обаяние наивности: «Я привык есть сладкое» — «Je suis habitué à manger des douceurs» (III, 314).

Пьер и князь Андрей, находясь в Лысых Горах у княжны Марьи, слегка подсмеиваются над «божьими людьми», над рассказом странницы об иконе Печерской божьей матери, которой исцеленный ею генерал отдал свою звезду. «В генералы и матушку произвели?» — замечает, улыбаясь, князь Андрей. Станница глубоко возмущена такой дер-

зостью, и княжна Марья огорченно спрашивает: «Ну, что вам за охота?» (10, 121—122). И. И. Паскевич и тут заботится о завершенности каждой фразы. Князь Андрей у нее говорит: «C'est sans doute qu'on a promu au grade de général notre sainte mère la Vierge», а за княжну Марью переводчица досказывает: «Quel plaisir avez-vous à les troubler dans leur foi?» (I, 499) — «Неужели вам доставляет удовольствие смущать их веру?»

Так обнаруживается в переводе Паскевич, наряду с тенденцией к сокращению оригинала, и тенденция противоположная — дополнение, досказывание.

В описании Аустерлицкого сражения один из завершающих эпизодов — катастрофа у плотины Аугеста: лед проломился под тяжестью орудия, солдаты проваливаются в ледяную воду. В оригинале здесь — величайший лаконизм, сдержанность: о гибели людей рассказано строго и скупно:

«Лошади тронулись с берега. Лед, державший пеших, рухнулся огромным куском, и человек сорок, бывших на льду, бросились кто вперед, кто назад, потопляя один другого.

Ядра все также равномерно свистели и шлепались на лед, в воду и чаще всего в толпу, покрывавшую плотину, пруды и берег» (9, 355).

В переводе читаем:

«Les chevaux partirent, la glace s'effondra d'un seul bloc, et quarante hommes disparurent. Cependant les boulets ne cessaient de siffler et de tomber avec une sinistre régularité, tantôt sur la glace, tantôt dans l'eau, et de décimer cette masse vivante, qui avait envahi la digue, les étangs et leurs rives» (I, 367).

Отклонения от оригинала тут, на первый взгляд, совсем небольшие. Ядра свистят и падают с «мрачной регулярностью» и «истребляют эту живую массу»... Но эти маленькие добавления меняют авторскую интонацию, устраняют ту суровую простоту, которая помогает ощутить весь ужас происходящего.

В подобном же направлении переработан текст оригинала в конце романа, там, где идет речь об обратном движении французских войск.

«На Березине опять замешались, многие потонули, многие сдались, но те, которые перебрались через реку, побежали дальше. Главный начальник их надел шубу и,

сев в сани, поскакал один, оставив своих товарищей. Кто мог, — уехал тоже, кто не мог, — сдался или умер» (12, 164).

Так в подлиннике. А в переводе читаем:

«Les bords de la Bérésina furent témoins d'une épouvantable confusion: beaucoup d'hommes s'y noyèrent, un grand nombre se rendit, et ceux qui eurent la chance de la traverser, recommencèrent à travers champs leur course désespérée. Quant au chef suprême, il endossa une fourrure, se mit en traîneau, et partit, en laissant derrière lui ses compagnons d'infortune, dont les uns suivirent son exemple, tandis que les autres se laissaient faire prisonniers, ou allaient augmenter le chiffre des morts!» (III, 365).

По смыслу все вроде бы верно. Но те факты, о которых Толстой говорит с максимальной простотой и краткостью, без всяких стилистических украшений, — изложены в ином тоне, с банальными метафорами и эпитетами («берега Березины стали свидетелями ужасающего замешательства...», «продолжали свой отчаянный бег...», «товарищей по несчастью...», «увеличивали цифру мертвецов...»). И даже восклицательный знак, прибавленный переводчицей (как и другие восклицательные знаки, щедро разбросанные ею на протяжении всего романа), отчасти видоизменяет авторскую интонацию, вносит некий мелодраматический оттенок, совершенно чуждый повествовательной манере Толстого.

Пропуская те сравнения или детали, которые кажутся ей прозаическими, грубыми, И. И. Паскевич в то же время в ряде случаев добавляет и от себя эпитеты или метафоры, которые соответствуют ее представлениям о хорошем литературном вкусе.

Говоря об отступлении французов на Смоленскую дорогу, Толстой замечает: «Наполеон, с своим 40-летним брюшком, не чувствуя в себе уже прежней поворотливости и смелости...» (12, 115). В переводе упоминание о «40-летнем брюшке» пропущено. Но зато тремя строками ниже к словам автора — «силы, действовавшие на всю армию» — добавлен эпитет — «forces occultes» (111, 316) — *оккультные* силы.

Во множестве случаев толстовская манера изложения, точная и прямая, избегающая литературных «красот», в переводе видоизменена в духе расхожей беллетристики прошлого столетия. Герои Толстого говорят: «прошу» или «пожалуйста» — а в переводе стоит «je supplie», умоляю.

Там, где у Толстого написано «сказал», в переводе нередко читаем — «s'écria», воскликнул. В подлиннике у Ростовых «долги неудержимо росли» (10, 185), в переводе — «boule de neige de dettes» (II, 33) — «*снежный ком* долгов». В подлиннике Вере Ростовой перед замужеством «было 24 года» (10, 187), а в переводе она «comptait vingt-quatre printemps» (II, 35) — «насчитывала двадцать четыре *весны*». В подлиннике Пьер говорит князю Андрею о Наташе: «Это редкая девушка...» (10, 221), а в переводе — «c'est une perle!» (10, 73) — «это *жемчужина!*». Графиня Ростова хочет женить Николая на богатой невесте, — «она чувствовала, что это была последняя надежда» (10, 271); в переводе — «elle se cramponnait à la dernière planche de salut» (II, 131) — «она цеплялась за последний *якорь спасения*». «Запутанный, страшный узел жизни» (10, 299), с которым не может справиться Пьер, в переводе превращается в «poeud gordien» (II, 164) — «*гордиев узел*»; Пьер был «велик ростом, крупен членами» (11, 81) — а в переводе «bâti en Hercule» (II, 336) — «*сложен, как Геркулес*».

Полковой доктор, за женой которого, Марьей Генриховной, ухаживают офицеры, «ушел, уведя свою жену» (11, 60) — во французском тексте он уводит «свою *прекрасную половину*», «sa jolie moitié» (II, 312). Во время болезни Наташи к ней ездят «доктора» (11, 66) — в переводе они превращены в «*князей науки*», «les princes de la science» (II, 320). И так далее, и так далее... Склонность к стертым метафорам побуждает переводчицу даже такое обычное выражение, как «важные лица», то и дело передавать французским разговорным штампом «les gros bonnets», «*большие колпаки*».

У нас нет оснований подозревать И. И. Паскевич в сознательном намерении видоизменить в переводе стиль «Войны и мира», подчинить его иным, чуждым Толстому литературным принципам. Но объективно это получается именно так. Налет банальности, сентиментальности, порой выпренности вносится переводчицей в текст «Войны и мира», можно сказать, стихийно — в соответствии с ее собственными вкусами. И само собой понятно, что те выражения, те сравнения, эпитеты, которые у Толстого особенно явно шли вразрез с привычным и общепринятым, — в переводе приглаживаются именно в духе общепринятого. В оригинале глаза Николая и Сони «сказали друг другу «ты» и нежно поцеловались» (10, 10): во французском тексте «leurs yeux, se

rencontrant, semblaient se tutoyer et s'embrasser avec tendresse» (1, 381): слово «казалось», вставленное переводчицей, разрушает дерзкую материализацию метафоры. Об умершей маленькой княгине у Толстого сказано — «ее прелестное, жалкое, мертвое лицо» (10, 41). Но контрастное сочетание эпитетов смущает переводчицу, и по-французски мы читаем «cette tête charmante que la vie avait abandonnée» — «эта прелестная головка, которую жизнь покинула» (1, 415). И в том же абзаце глаголы, относящиеся к новорожденному — «хрюкнуло и пискнуло» — переданы более благопристойным и нейтральным словом — «vagissait».

Понятно, как страдают от такой манеры перевода, в частности, толстовские пейзажи с их неприкрашенностью, конкретностью, безоглядной точностью.

Вспомним поездку князя Андрея в рязанские имения весной 1809 года. «Пригреваемый весенним солнцем, он сидел в коляске, поглядывая на первую траву, первые листья березы и первые клубы белых весенних облаков, разбегавшихся по яркой синеве неба. Он ни о чем не думал, а весело и бессмысленно смотрел по сторонам... Проехали грязную деревню, гумны, зеленя, спуск, с оставшимся снегом у моста, подъем по размытой глине, полосы жнивья и зеленеющего кое-где кустарника и въехали в березовый лес по обеим сторонам дороги. В лесу было почти жарко, ветру не слышно было. Береза, вся обсеянная зелеными клейкими листьями, не шевелилась...» (10, 153). В переводе князь Андрей не смотрит весело и бессмысленно по сторонам — а лишь «посматривает то направо, то налево и чувствует, как расцветает все его существо»: «il regardait vaguement à droite et à gauche et sentait s'épanouir tout son être...» Вместо грязной деревни тут «деревня, бедная на вид» — «un village de pauvre apparence»; «благодаря отсутствию ветра было почти жарко; ни одно дуновение не шевелило березы, все покрытые нарождающимися листьями» — «grâce à l'absence du vent, il y faisait presque chaud; aucun souffle n'agitait les bouleaux tous couverts de feuilles naissantes...» (II, 3). Незаметные изъятия, незаметные добавления, взятые вместе, превращают психологически окрашенный, неповторимо толстовский пейзаж в очень заурядное описание.

Еще дальше от подлинника — картинка зимнего вечера, когда молодые Ростовы приехали в Мелюковку, Соня выходит во двор, а за ней выходит и Николай.

В оригинале читаем: «На дворе был тот же неподвижный холод, тот же месяц, только было еще светлее. Свет был так силен и звезд на небе было так много, что на небо не хотелось смотреть, и настоящих звезд было незаметно. На небе было черно и скучно, на земле было весело» (10, 287).

А в переводе:

«Le froid était toujours le même, et la lune semblait briller d'un éclat encore plus vif. Des myriades d'étoiles scintillaient sur la neige à ses pieds, tandis que leurs soeurs brillaient au loin sur la voûte triste et sombre du firmament, et les yeux s'en détournaient bien vite, pour se reporter sur la terre resplendissante de clarté et revêtue de son manteau d'hermine» (II, 150—151).

Перед нами тут характерный пример — как под рукой переводчицы толстовский текст преобразуется в духе банальной красоты. Простая и до предела ясная фраза: «На небе было черно и скучно, на земле было весело» — разворачивается в довольно искусственную метонимию: «Глаза отворачивались от неба, чтобы возвратиться к земле». Попутно возникает целый набор поэтических штампов: «мириады звезд», «их сестры», «печальный мрачный небесный свод», «горностаевое покрывало».

Мы снова убеждаемся, что переводчица исходила из идейных и литературных традиций и вкусов, далеких, по сути дела, от взглядов Толстого и от всей его художественной системы.

В свете этих очевидных, существенных расхождений между оригиналом и переводом вовсе не удивляют и кажутся не столь существенными неточности менее принципиального характера — ломка фраз, ломка абзацев или соединение нескольких абзацев в один, полный произвол в пунктуации (в частности, обилие многоточий и восклицательных знаков), ошибки или оставшиеся незамеченными опечатки в транскрипции имен и даже стилистические поправки, которые переводчица иной раз вносила по своему усмотрению во французские тексты Толстого.

\* \* \*

В последние десятилетия XIX века всемирная популярность Толстого стремительно возрастала. Его деятельность моралиста и проповедника обостряла интерес к его личности, бросала новый резкий свет и на те произведения, кото-



рые он написал до перелома в своих взглядах. Перевод И. И. Паскевич на первых порах помогал удовлетворить этот бурный читательский интерес — и появлялся все новыми изданиями.

В конце XIX века в разных странах стали выходить многотомные собрания сочинений Толстого, включавшие и художественные произведения, и статьи, и трактаты. Во Франции за это дело взялось издательство Сток. Собрание сочинений Толстого на французском языке, рассчитанное на 37 томов, начало выходить в 1902 году. До первой мировой войны успело выйти 28 томов, а затем издание было прервано.

Все переводы в этом издании выполнил Ж. В. Биншток (J. W. Bienstock); собрание сочинений рекламировалось издательством как «дословный и полный перевод» (*traduction littérale et intégrale*) произведений Толстого. Редактором и комментатором был П. И. Бирюков, друг Толстого и его биограф.

Имя Бинштока не раз упоминается в письмах Толстого к Бирюкову. 2 декабря 1901 года Толстой высказывал недовольство переводами Бинштока: «Художественное пускай он уродует, это все равно, но религиозно-философское и так часто недостаточно ясно, точно выражено» (73, 168). 23 марта 1902 года Толстой, ознакомившись с переводами первого тома своего Собрания сочинений на французском языке («Детство» и «Отрочество»), писал, что «перевод хорош» (73, 224). 19 мая 1902 года Толстой снова выражал тревогу по поводу работы Бинштока: во французском тексте своей статьи «О религии» он нашел «неясности, неловкости, нефранцузские обороты» и даже пришел к выводу, что «перевод не только посредственен, не только плох, но ужасен». Он советовал Бирюкову — либо «найти хорошего переводчика француза», либо привлечь «литературного француза» к редактированию переводов Бинштока (73, 243—244).

Мы не знаем, в какой мере П. И. Бирюков учитывал замечания Толстого. Так или иначе, Биншток продолжал работать над Собранием сочинений Толстого и, в частности, перевел «Войну и мир»: она вышла в 6 томах в 1904 году.

Французский язык для Бинштока (как, впрочем и для И. И. Паскевич) не был родным, — уже в этом смысле тревога Толстого была обоснованной. Помимо того, Биншток явно работал слишком торопливо, готовя для Собра-

ния сочинений том за томом в очень сжатые сроки. Его перевод «Войны и мира», как мы вскоре убедимся, страдал крупными недостатками. И все же он вернее, ближе к оригиналу, чем перевод Паскевич.

Преимущество бинштоковского варианта «Войны и мира» прежде всего в том, что это перевод действительно полный, без купюр. И эпилог, и все историко-философские экскурсы в основном тексте романа переданы им на французском языке целиком. Крестьянские, солдатские эпизоды, которые в переводе И. И. Паскевич отчасти скомканы, здесь тоже даны полностью. В передаче высказываний Толстого и его персонажей нет того оттенка сглаживания, смягчения, который мы видели у Паскевич. Читателям нового французского перевода «Войны и мира» открылись впервые важные психологические штрихи, детали, которые в переводе Паскевич были пропущены или переданы неверно.

Одна из положительных особенностей работы Бинштока — бережное обращение с иностранными текстами «Войны и мира»<sup>1</sup>. Его предшественница довольствовалась тем, что после крупных французских текстов — не меньше абзаца — ставила примечание в сноске: «В оригинале — на французском языке». А между тем очевидно, что в художественном строе «Войны и мира» подчас особенно важно именно смешение языков, сочетание русских и нерусских слов в пределах одной фразы или даже одного абзаца; именно так передается колорит речи русского дворянства той поры, подчас именно так сатирически заостряется характеристика офранцуженной придворной аристократии («*сomme mon староста m'écrit des донесенья*» — (9, 9) или даже — характеристика деспотической самовлюбленности Наполеона, которому кажется, что от него всецело зависит — проливать или не проливать кровь своих народов, — «*verser или не verser le sang de ses peuples*» (11, 6). Не менее важны, в их исторически-познавательной или сатирической функции, немецкие выражения, — скажем, «*die erste Kolonne marschiert...*». В переводе И. И. Паскевич отдельные французские слова и фразы механически включены в общий контекст повествования, а немецкие просто переведены на французский. В переводе Бинштока французские тексты,

---

<sup>1</sup> О художественной функции иностранных текстов в «Войне и мире» верно говорится в книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи». М., «Советский писатель», 1958, стр. 180—186.

вплоть до отдельных слов, набраны другим шрифтом, а немецкие даны, как и в оригинале, по-немецки. И это тоже приближает второй французский перевод «Войны и мира» к подлиннику.

В современной литературной практике, как и в теории перевода, так называемый буквализм расценивается как тяжелый грех переводчика, — и такой взгляд, конечно, справедлив. В наше время давно преодолено представление о переводе как дословном воспроизведении подлинника, — очевидно, что от переводчика требуется не просто скопировать оригинал, слово за словом, фразу за фразой, но воссоздать оригинал *заново* в его художественной целостности, так, чтобы он мог зажить новой жизнью на чужом языке. Три четверти века назад все это еще не было так ясно, как ныне. И издательство Сток, и переводчик Биншток, и его редактор Бирюков могли с полной искренностью видеть свою задачу в том, чтобы дать французскому читателю тексты Толстого в буквальном, дословном (*littéral*) французском варианте.

И надо сказать, что установка на буквальность была в условиях того времени не столь очевидно порочной и ошибочной, как это может нам показаться сегодня. Она, по крайней мере, предохраняла тексты Толстого не только от произвольных купюр, но и от посторонних прибавлений и литературных украшений, чуждых стилю подлинника.

Однако именно установка на буквальность приводила к тому, что Биншток, стараясь точно воспроизвести каждую фразу в отдельности, подчас все-таки оказывался очень далек и от духа оригинала, и даже от его буквы.

Ряд русских слов в его переводе воспроизводится по-русски (латинским шрифтом, курсивом) без всяких пояснений. Такие слова, как «верста», «сажень», «аршин», «бурка», «староста», «мир» (в смысле — деревенская община), оставались непонятны большинству французских читателей — и даже тогда, когда были понятны, затемняли восприятие романа, внося ненужный оттенок экзотики.

Другой ряд русских слов передается по-французски буквально, — и такие слова-кальки тоже оказываются странными и неуместными в иноязычном контексте. Обращение к солдатам «ребята» в переводе Бинштока (как, впрочем, и в переводе Паскевич) передается как «enfants», т. е. дети, — что не соответствует смыслу оригинала и никак не вяжется с военным бытом. Множество раз каль-

кируются Бинштоком русские разговорные формы обращения — «голубчик», «батюшка», «матушка», «братец», без учета того, как могут они прозвучать в каждом данном случае по-французски.

Старая нянька княжны Марьи говорит ей: «Княжна, матушка...» — и по-русски это звучит естественно, а по-французски обращение «*princesse, petite mère*» (II, 284)<sup>1</sup> — очень странно. Во время взятия Смоленска войсками Наполеона женщина, раненная осколком гранаты, в отчаянии кричит: «Ой-о-ох, голубчики мои! Голубчики мои белые! Не дайте умереть! Голубчики мои белые!» (II, 117). Биншток переводит буквально: «*Oh! Oh! mes colombes! Mes colombes blanches, ne me laissez pas mourir! Mes petites colombes blanches ...*» (IV, 216) — слова, выражающие в подлиннике острую боль и горе, по-французски в такой передаче способны произвести скорей комическое впечатление. Столь же неудачно передан и другой отчаянный возглас русской женщины в эпизоде французского нашествия на Москву. Мать, потерявшая ребенка, кричит, обращаясь к толпе: «Батюшки родимые, христиане православные!» (II, 392), а в переводе читаем: «*Mes aïeux! Chrétiens orthodoxes!*» (V, 235).

В сцене охоты Николай Ростов, взволнованный тем, что волк едва не загрыз его любимую собаку, чуть не плачет: «Караюшка! Отец!» (II, 254). Немного позже сосед Ростовых Илагин азартно подбадривает свою краснопегую Ерзу: «Ерзынька! Сестрица!» (II, 261). Биншток и тут дословно точен: «*Karaiouchka, père!*»; «*Erzenka, petite soeur!*» (III, 203—215), не замечая, что по-французски все это получается до крайности неестественно.

Русские идиомы, поговорки, неожиданные словечки толстовских персонажей — все это копируется подобным же способом. Сердитый окрик старого князя Болконского в момент ссоры с сыном: «Вон, вон! Чтобы духу твоего не было» (II, 36) — передан буквально: «*Va-t-en! Qu'on ne te sente point ici!*» (IV, 61). Наташа, желая во что бы то ни стало узнать от Анны Михайловны Друбецкой, какие известия пришли с фронта от Николая, обращается к ней:

---

<sup>1</sup> Перевод Ж. В. Бинштока цитируется по изданию: Comte L. é o n T o l s t o ï . Oeuvres complètes. Edition littéraire et intégrale d'après les manuscrits originaux. Guerre et Paix. Paris, P. V Stock, Editeur, 1904. В скобках указывается том римскими цифрами и страница — арабскими.

«Душенька, голубушка, милая, персик...» (9, 285). Слово «персик», столь явно неподходящее к облику Анны Михайловны, здесь по-своему очень уместно, оно передает умильно-ласковый тон Наташи. Биншток добросовестно переводит: «*Petite âme, ma colombe chérie, ma pêche...*» (II, 74) — получается явная нелепость.

Старательно-дословно воспроизводит Биншток поговорки Платона Каратаева, — иногда эта дословность оказывается даже кстати (так, народное изречение «Червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает» передано верно — «*Le ver ronge le chou et lui-même meurt avant*» (V, 329). Но чаще бывает, что в переводе речь Платона обесцвечивается и даже обесмысливается. Его слова: «Жена для совета, теща для привета, а нет милей родной матушки!» (12, 47) — переданы так: «*La femme c'est pour le conseil, la belle-mère pour le salut, mais il n'y a rien de plus cher que la mère!*» (V, 330). Переводчик тут не учитывает, что по-французски «salut» значит не только «привет», но и «спасение». (Эта поговорка Платона, кстати сказать, одна из немногих, которые в переводе Паскевич удались: «*La femme pour le bon conseil, la belle-mère pour le bon accueil...*»)

В иных случаях Бинштока подводит не только сознательная установка на буквальность, но и невнимание к смысловым оттенкам и русской и французской речи.

В сцене святочного гулянья в доме Мелюковых хозяйка шутивым тоном приказывает буфетчику: «Турке-то, турке пастилы подай... это их законом не запрещено» (10, 285). Закон здесь значит — закон божий, религия. А Биншток понимает «закон» в прямом юридическом смысле, и у него Мелюкова говорит: «*Donnez des pâtes de fruits au Turc... Ce n'est pas défendu par leur loi*» (III, 263).

Взбунтовавшиеся богучаровские крестьяне сердито судят о княжне Марье: «Вишь научила ловко, за ней в крепость поди!» (11, 155). Слово «крепость» здесь имеет переносный смысл — неволя, зависимость. Переводчик понимает это слово буквально (в смысле: укрепленная местность), и у него крестьяне высказываются так: «*Elle a proposé habilement. Va derrière elle et dans la forteressel*» (IV, 287).

Денисов, находящийся под угрозой разжалования по вине мошенников из провиантского ведомства, после безуспешных попыток добиться справедливости решает подать на имя царя прошение о помиловании: «Видно, — говорит

он, — плетью обуха не перешибешь» (10, 138). Переводчик, не поняв горького смысла этих слов, приписывает Денисову утверждение прямо противоположное: «Видно, мой ствол не перешибут плетью» — «Evidemment, on ne me coupe pas le t'ons avec un fouet» (II, 475) <sup>1</sup>.

Многие неточности в работе Бинштока вызваны, очевидно, бедностью его французской лексики. Не найдя верного слова, он в иных случаях передает смысл подлинника с упрощением, огрублением. Так, повторяющаяся деталь портрета маленькой княгини, «губка с усиками», превращается у него в «lèvre velue» (волосатую губку); так русское слово «кутежи» неизменно передается вовсе не эквивалентным ему французским словом «orgies» — оргии; так, определение «незаконная супруга» (10, 298), относящееся к французской императрице Марии-Луизе, передано явно грубым и неуместным выражением «concubine» (III, 286) — наложница; в подлиннике княжна Марья и м-ль Бурьен обе «благоговели» перед старым князем, а Биншток переводит — «adoraient» (III, 291), обожали. Пьер после смерти отца вынужден «ведаться с присутственными местами» (9, 246) — а в переводе ему, графу и миллионеру, приходится «courir les chancelleries» (II, 3) — бегать по присутственным местам!

Реплика русского солдата в австрийском походе: «А здесь народ вовсе оголтелый пошел» (9, 146) — передана так: «Eh! Mon frère, les gens ici sont des vrais va-nu-pieds» (I, 255) — «А здесь, братец, народ — босыки», — хотя, судя по контексту, эпитет «оголтелый» обозначает здесь вовсе не бедность австрийцев — скорее имеется в виду, что это люди чужие, неприязненные.

Наглая шутка Жеркова по адресу австрийского генерала, потерпевшего поражение: «Имею честь поздравить. Генерал Мак приехал, совсем здоров, только тут немного зашибся» (9, 154) — переведена таким образом: «J'ai l'honneur de vous féliciter. Le général Mack est arrivé, il va bien, mais ici, il est blessé» (I, 270). Вместо насмешливого «немного зашибся» поставлено «ранен» — и вся дерзость шутки исчезает.

Существенные неточности находим мы иногда и в самых ответственных для переводчика местах, там, где выражены

<sup>1</sup> Здесь, как и во всем тексте романа, Биншток дает картавую речь Денисова в фонетической передаче, опуская букву «р», — в соответствии с русским изданием 1868—1869 гг.

взгляды Толстого на исторический процесс и на войну русского народа с Наполеоном. Толстой пишет: «Фатализм в истории неизбежен...» (11, 6), а в переводе читаем: «Le fatalisme est indispensable dans la science historique...» (IV, 6) — «фатализм в исторической науке необходим». На этой же странице слова «Жизнь стихийная, роевая» переводятся «la vie générale, sociale» — «жизнь общая, социальная». После ухода французов из Москвы, говорит Толстой, каждый русский солдат стал сознавать, что «отношение силы изменилось» (12, 71), — Биншток на месте «отношение силы» ставит «les relations reciproques» (V, 376) — «взаимные отношения».

Знаменитый пассаж о «дубине народной войны», который в переводе Паскевич был несколько сокращен, у Бинштока дан полностью. Но Паскевич верно нашла для слова «дубина» французский эквивалент — «massue». А в переводе Бинштока дубина заменена «палкой» («bâton» — VI, 6) — словом будничного обихода, совершенно неподходящим к данному контексту: получается, что не дубина, а палка народной войны «поднялась со всею своею грозною и величественною силой»...

Переводя слова солдата, сказанные Пьеру перед Бородинским сражением: «Всем народом навалиться хотят...», Биншток повторил, несколько на другой лад, ошибку своей предшественницы. У него тоже субъект действия превращен в объект: не народ хочет навалиться на захватчиков, а некие внешние силы «хотят двинуть весь народ» — «... on veut lancer tout le peuple» (IV, 359—360).

Как видим, отклонений от смысла подлинника у Бинштока немало, и иногда это отклонения существенные. Еще в меньшей степени могло ему удастся воспроизведение *стиля* «Войны и мира» — тем более что такая задача им даже и не ставилась.

Лексика Толстого в переводах обедняется почти неизбежно, — у Бинштока это обеднение заметно с первого взгляда. Переводчик нередко повторяет в пределах нескольких строк или абзаца одни и те же слова там, где в русском тексте стоят различные слова.

Наташа, томясь разлукой с князем Андреем и получая от него письма, с горечью думает о том, что он «видит новые места, новых людей, которые для него *интересны*. Чем *занимательнее* были его письма, тем ей было досаднее» (10, 293). А в переводе: «...voyait de nouveaux pays, de pou-

veaux hommes qui *l'intéressaient*. Plus ses lettres étaient *intéressantes*, plus elle avait de dépit» (III, 278).

Солдаты (в эпизоде ночлега после сражения под Красным) говорят о пленных французах: «Лопочут что-то по своему...», «Ничего не знают по нашему...» (12, 192). В переводе эти реплики утяжеляются и унифицируются: «...il parle dans sa langue»; «Et ils ne comprennent rien, pas un mot de notre langue»; «...et il jabote en sa langue» (VI, 150).

С другой стороны, бывает, что переводчик, не замечая, что повторы слов и фраз у Толстого не случайны, что они нужны как средство характеристики персонажа или как эмоциональный усилитель, — вносит разнообразие там, где этого не требуется.

Лицо умершей маленькой княгини как бы говорит тем, кто остались в живых: «Что вы со мной сделали?»; «Ах, что вы со мной сделали?»; «Ах, что и за что вы это со мной сделали?» (10, 41). В переводе эти фразы переданы так: «...et que m'a-t-on fait?»; «Ah! que m'avez-vous fait!»; «Ah! pourquoi m'avoir fait cela!» (II, 289). Переводчик, конечно, мог бы соблюсти единство вопросительной интонации, точно воспроизвести повтор. И не сделал он этого не по злой воле и даже не по небрежности, а потому, что не придавал должного значения особенностям стиля Толстого.

В ту пору, когда издавалось первое французское Собрание сочинений Толстого, вероятно, никто из иностранных переводчиков еще не задумывался серьезно над своеобразием толстовского синтаксиса. Биншток — как, впрочем, и до него Паскевич — без колебаний дробит громадные толстовские периоды и тем самым ослабляет связи между людьми и событиями, упрощает смысл.

Это можно показать хотя бы на одном примере.

Кутузов в ноябре 1812 года приезжает в Вильну. Он уже чувствует, что роль его сыграна, что царь недоволен им, что его авторитет в придворных кругах и особенно в кругах высшего военного командования стремительно падает. И падает, в частности, потому, что Кутузов, наперекор желанию некоторых влиятельных генералов «опрокинуть» и «отрезать» противника, считает, что целесообразнее — не препятствовать французам в их стремительном бегстве на Запад.

И тут впервые появляется персонаж, которого еще не было на страницах «Войны и мира», — тот, кому поручено встретить Кутузова в Вильне:



«Чичагов, один из самых страстных отрезывателей и опрокидывателей, Чичагов, который хотел сначала сделать диверсию в Грецию, а потом в Варшаву, но никак не хотел идти туда, куда ему было велено, Чичагов, известный своею смелостью речи с государем, Чичагов, считавший Кутузова собою благодетельствованным, потому что, когда он был послан в 11-м году для заключения мира с Турцией, помимо Кутузова, он, убедившись, что мир уже заключен, признал перед государем, что заслуга заключения мира принадлежит Кутузову; этот-то Чичагов первый встретил Кутузова в Вильне у замка, в котором должен был остановиться Кутузов» (12, 199—200).

В переводе эти строки читаются так:

«Tchitchagov, un des plus passionnés partisans, qui d'abord désirait faire une diversion en Grèce, puis, à Varsovie, ne voulait point aller où on lui ordonnait, Tchitchagov, connu par ses paroles hardies à l'empereur, considérait Koutouzov comme un homme chargé de ses bienfaits parce que, en 1811, quand on l'avait envoyé en Turquie pour conclure la paix, en dehors de Koutouzov convaincu que la paix était déjà conclue, il reconnut devant l'empereur que le mérite en revenait à Koutouzov. Ce même Tchitchagov, le premier, rencontra Koutouzov à Vilna près du château où celui-ci devait loger» (VI, 164—165).

В подлиннике длинная цепь придаточных предложений дает предельно сжатую и отчетливую характеристику честолюбивого, даже несколько склонного к авантюризму генерала, который по всему своему складу, по своим взглядам на войну с Наполеоном должен был быть противником Кутузова и имел поводы относиться к нему неуважительно, свысока. Вся эта цепь придаточных подводит к главному предложению — «этот-то Чичагов...». Так самую структурой длинной фразы заостряется драматизм той ситуации, которая ожидала старого фельдмаршала в Вильне.

Переводчик с самого начала допускает ошибку — определение Чичагова как «отрезывателя» и «опрокидывателя» он переводит словом «partisan», которое может значить и «партизан», и «сторонник», а в данном контексте ничего не значит. Причастный оборот — «считавший Кутузова собою благодетельствованным...» — возводится в ранг главного предложения — тем самым делается необоснованно сильный акцент на благодеении, которое Чичагов якобы оказал Кутузову в 1811 году. А главное предложение, оторванное

от всей предыстории встречи в Вильне, утрачивает драматический оттенок, приобретает характер простой информации.

Необходимо отметить одну своеобразную особенность работы Бинштока, в которой проявилась его самостоятельность как переводчика. Произведение Толстого названо им по-французски не «*La Guerre et la Paix*», как в первом переводе (и последующих переводах), а «*Guerre et Paix*», без артиклей. В такой формулировке сильнее подчеркивается обобщенный, философский смысл понятий «война» и «мир» у Толстого.

В немецких и английских переводах «Войны и мира» заглавие всегда дается без артиклей — «*Krieg und Frieden*», «*War and Peace*». Французский язык, как показывает практика переводов, допускает оба варианта заглавия, с артиклями и без.

Любопытно, что Ромен Роллан, прочитавший первый перевод «Войны и мира» еще до поступления в Высшую Нормальную школу, в 1885 или 1886 году, — уже в своем студенческом дневнике, а затем и в произведениях и письмах последующих лет неизменно называет «Войну и мир» — «*Guerre et Paix*». Этим подтверждается правомерность того варианта названия, который был в 1904 году предложен Бинштоком (а может быть, и подсказан Бирюковым).

Любопытно, с другой стороны, что Ромен Роллан навсегда остался верен переводу Паскевич. В «Жизни Толстого» (1911) Ромен Роллан, анализируя «Войну и мир», сообщил в подстрочном примечании, что имеется новый французский перевод романа, вышедший в шести томах в составе Собрания сочинений Толстого. Но цитаты из «Войны и мира» даны в «Жизни Толстого» по старому переводу. В этом же старом переводе процитировано несколько строк и в «Очарованной душе» — там, где Аннета Ривьер читает своим ученикам в классе сцену смерти Пети Рос-това.

Можно понять, что Ромен Роллан сохранил привязанность к тому французскому тексту «Войны и мира», который он прочитал еще в ранней молодости и с которым у него было связано много воспоминаний. Однако французские читатели, вошедшие в сознательную жизнь в первые десятилетия XX века, — в том числе и такие мастера слова, в разной степени испытавшие влияние Толстого, как Роже Мартен дю Гар, Жорж Дюамель, Анри Барбюс, Жан-Ришар

Блок, Луи Арагон, — уже имели возможность знакомиться с «Войной и миром» по переводу Собрания сочинений, более полному и относительно более доброкачественному.

\* \* \*

После смерти Толстого в разное время появилось еще несколько французских переводов «Войны и мира». В последние десятилетия широкое хождение приобрел перевод Анри Монго. Он впервые вышел после разгрома германского фашизма, в 1945 году, в издательстве Галлимар (в серии «Библиотека Племы», отличающейся тщательностью научной подготовки текстов) и потом неоднократно выходил новыми изданиями. В 1970 году он был переиздан в Москве с предисловием К. Симонова <sup>1</sup>.

Анри Монго (1884—1941) много лет прожил в дореволюционной России. Он приобрел известность во Франции как переводчик и комментатор Гоголя, Тургенева, Толстого.

Понятно, что по своему профессиональному уровню перевод «Войны и мира», выполненный Монго, несравненно выше первых французских публикаций. И Паскевич, и Биншток стояли вне литературной жизни Франции, не обладали той французской писательской культурой, которая была им насущно необходима для выполнения их сложнейшей задачи. И. И. Паскевич бестрепетно вводила в текст Толстого такие штампы и изношенные метафоры, какие во французской художественной прозе после Флобера стали уже совершенно недопустимыми; а Биншток то и дело испытывал трудности в подыскании нужного слова, явно не владея богатой синонимикой французского литературного языка. Переводчик-француз, выступивший во вторую треть XX века, конечно, мог уже опереться не только на работу предшественников, но и на достижения своей отечественной прозы, включая творчество писателей новейшего времени.

И это сказывается в работе Монго. Сказывается, например, в той уверенности, с какой он передает военные сцены,

---

<sup>1</sup> Перевод А. Монго цитируется далее по этому изданию: L é o n T o l s t o ï. La Guerre et la Paix. Traduit du russe par Henri Mongault. Moscou, Editions du Progrès, 1970. В скобках указан том — римскими цифрами и страница — арабскими.

живо и изобретательно воспроизводит солдатские диалоги, которые мало удавались и Паскевич, и Бинштоку. Монго уже мог располагать опытом мастеров французского военного романа — от Золя, автора «Разгрома», до Анри Барбюса и других писателей-антимилитаристов. Для всех этих французских прозаиков Толстой в свое время был моральной и художественной опорой в правдивом изображении военных будней. А теперь, в середине XX века, опыт этих прозаиков, в свою очередь, оказался полезен переводчику «Войны и мира».

Посмотрим, например, как передаются у Монго разговоры солдат после смотра, проведенного Кутузовым в Браунау.

В подлиннике:

«— Как же сказывали, Кутузов кривой, об одном глазу?

— А то нет! Вовсе кривой.

— Не... брат, глазастее тебя. Сапоги и подвертки — все оглядел.

— Как он, братец ты мой, глянет на ноги мне... ну! думаю...

— А другой-то австрияк, с ним был, словно мелом вымазан. Как мука, белый. Я чай, как амуницию чистят!

— Что, Федешоу!.. сказывал он, что ли, когда стражениа начнутся? ты ближе стоял? Говорили все, в Брунове сам Бунапарте стоит.

— Бунапарте стоит! ишь, врет, дура! Чего не знает! Теперь пруссак бунтует. Австрияк его, значит, усмиряет. Как он замирится, тогда и с Бунапартом война откроется. А то, говорит, в Брунове Бунапарте стоит! То-то видно, что дурак. Ты слушай больше» (9, 146).

В переводе:

«— On disait pourtant que Koutouzov était borgne, d'un oeil.

— Tu veux dire des deux.

— Pas vrai, mon gars, il a meilleur oeil que toi. Les bottes et les chaussettes, il a tout reluqué.

— Ah! mon gars, quand il m'a zyeuté les guiboles, je me suis dit comme ça...

— T'as vu l'Autrichien qui était avec lui... On l'avait passé à la craie, faut croire. Une vraie farine. C'qu'y doivent s'astiquer, ces gars-là!

— Eh, Fédia, toi qu'étais tout près, tu les a pas entendu dire quand ce qu'on va commencer à se battre? Paraît que Bounaparté est à Brounov.

— Bounaparté à Brounov ! Oú qu't 'as pris ça, espèce de serin ? Tu sais pas seulement que c'est le Pruscot qui fait maintenant mauvaise tête ; et que l'Autrichien lui rabat le caquet. Quand il aura son compte, ce sera le tour de Bounaparté. Et tu dis qu'il est à Brounov ! T'es pas malin, mon gars. Si qu't'ouvrais mieux les oreilles, hein ?» (I, 170—171).

Как видим, Монго успешно пользуется ресурсами французского фронтового просторечия. Правда, в цитированном отрывке не обходится и без небольших неточностей. (Фамилию «Федешов», произнесенную на белорусский манер, переводчик понял как некое затейливое уменьшительное от имени Федор и передает ее словом «Fédia»; несколько далее Монго, повторяя ошибку Бинштока, переводит слова, относящиеся к австрийцам, — «народ оголтелый» — «va-pu-prieds», босяки). Но гораздо важнее то, что Анри Монго подходит к оригиналу не буквалистски, а творчески — и это помогает ему, здесь и на других страницах эпопеи, живо, достоверно воссоздавать военные сцены.

Одно из стилистических достоинств перевода Монго — тщательное воспроизведение сложного синтаксиса Толстого. Конечно, и тут следует учитывать эволюцию французского литературного стиля. На вкус XIX века длинные периоды Толстого казались чудовищно громоздкими. Но после Пруста многоярусное строение толстовской фразы, ее большая протяженность и не удивляли, и не заключали в себе для переводчика столь уж непреодолимых трудностей. И А. Монго во многих случаях безукоризненно передает прихотливую структуру фразы, медлительность, раздумчивость интонации подлинника, ту характерную толстовскую шероховатость стиля, в которой находила выражение беспокойная работа мысли.

Об умирающем князе Андрее в оригинале говорится: «Он видимо с трудом понимал все живое; но вместе с тем чувствовалось, что он не понимал живого не потому, что он был лишен силы пониманья, но потому, что он понимал что-то другое, такое, чего не понимали и не могли понимать живые и что поглощало его всего» (12, 57).

Монго переводит эти строки с верным ощущением стиля и мысли:

«Le prince André semblait comprendre avec difficulté le monde vivant, et l'on sentait que cela ne venait pas de ce qu'il était privé de la faculté de comprendre mais de ce qu'il comprenait quelque chose d'autre, que ne comprenaient ni

ne pouvaient comprendre les vivants et qui l'engloutissait tout entier» (IV, 65—66).

Удачно, точно передает Монго и тот пассаж о Чичагове, с которым, как мы видели выше, не справился Биншток (см. IV, 230).

Одна из тех страниц «Войны и мира», которые представляли наибольшую трудность для первых переводчиков, — внутренний монолог Николая Ростова в ночь перед Аустерлицким сражением. Николай взволнован предстоящей битвой, его душевные силы напряжены, но его неумолимо клонит ко сну; мысли его путаются, движутся по субъективным ассоциациям, без видимой логической связи. «Должно быть, снег — это пятно; пятно — une tache... Вот тебе и не таш... Наташа, сестра, черные глаза. На...ташка. (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидел государя!) Наташку...ташку возьми»... И далее: «Да бишь, что я думал — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку наступить, тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы...» и т. д. (9, 325—326).

Тут у Толстого, по сути дела, — один из первых в мировой литературе образцов «потока сознания». В XIX веке еще никто не пробовал с такой непосредственностью воспроизвести хаос полусознанной, спутанной внутренней речи. В XX веке подобные приемы уже перестали быть новостью, широко вошли в литературный обиход — не только у Джойса и близких к нему писателей, у которых они стали главным средством психологического анализа, но и у писателей-реалистов, которые прибегают к таким приемам в меру художественной необходимости.

Цитированные строки внутреннего монолога Николая переданы у Монго с большой близостью к оригиналу — и вместе с тем творчески:

«Ce doit être de la neige, cette tache... la tache, ma tache... Ah! oui, Natache, ma soeur et ses yeux noirs... Sera-t-elle étonnée quand je lui dirai que j'ai vu l'empereur!.. Natache... tâche de ne pas tomber»... «Voyons, à quoi pensais-je? Il ne faut pas oublier. A ce que je dirai à l'empereur? Non, ça c'est pour demain... Ah! oui, j'y suis à Natache... Tache, tache, tache... Quelle tâche nous attend demain?.. Qui ça? Les hussards... Ah! oui les hussards à moustache...» etc. (I, 361).

Живой и богатый язык, пристальное внимание не только к смыслу, но и к стилю подлинника — все это составляет

несомненное достоинство перевода Анри Монго. Но и этот перевод не свободен от ошибок и неточностей, которые переходят без изменений из одного издания в другое (включая и московское издание 1970 года).

...Одно из непреодолимых затруднений для любого переводчика романа-эпопеи Толстого — многозначное слово «мир», которое стоит в заголовке и пронизывает, в разных своих смысловых оттенках, весь текст «Войны и мира» от начала до конца. О сложном смысле слова «мир» у Толстого не раз писали исследователи <sup>1</sup>; в специальной работе к этой проблеме обратился С. Бочаров. Он убедительно показал, что «мир» в «Войне и мире» — не два слова с разным значением (мир = не-война и мир = космос) — а *одно* слово, имеющее широкий, очень емкий философский смысл: сообщество, согласие людей. Во французском переводе, как отметил С. Бочаров, для передачи этого понятия оказывается необходимым целый ряд слов: *la paix, le monde, l'univers, la commune* (крестьянский «мир») и т. д. В переводах «множественность значений передается, но только ценой утраты единого сверхзначения, или, быть может, лучше сказать, всезначения, которое составляет такую могучую скрепу в толстовском эпосе» <sup>2</sup>.

«Всезначение» понятия «мир» отчетливо раскрывается, как показывает С. Бочаров, в эпизоде молитвы Наташи в церкви в самом начале Отечественной войны с Наполеоном. Слова богослужения «Миром господу помолимся» вызывают в ней встречные мысли: «Миром, все вместе, без различия сословий, без вражды...» (11, 74). В рукописях «Войны и мира» имеется несколько вариантов этих строк — в частности, и такой: «Миром значит наравне со всеми, со всем миром» (16, 101). «Мы видим (в окончательной толстовской формулировке Наташиных мыслей), как в этом соборном понятии — *миром* — объединяются оба главных значения: «все вместе» и «без вражды» <sup>3</sup>.

А. Монго один из немногих среди переводчиков «Войны и мира» обратил внимание на многозначность слова «мир».

---

<sup>1</sup> См.: Н. Н а у м о в а. Противоречия Л. Толстого в романе «Война и мир». Автореферат диссертации. Л., 1955; Я. Б и л и н к и с. Мир в «Войне и мире». В его книге «О творчестве Л. Н. Толстого». Л., «Советский писатель», 1959.

<sup>2</sup> С. Б о ч а р о в. Мир в «Войне и мире». «Вопросы литературы», 1970, № 8, стр. 78.

<sup>3</sup> Там же, стр. 85.

Но он истолковал ее несколько плоско — как наличие двух не связанных друг с другом понятий, которые звучат на русском языке одинаково. К эпизоду молитвы Наташи в своем переводе он дал подстрочное примечание: «В русском языке существует два слова «мир». Монго поясняет, что одно из этих слов значит по-французски *la paix*, а другое *le monde*, и пишет далее: «В словах литургии имеется в виду первый смысл... Но Наташа думает, что подразумевается второй смысл, более употребительный» (III, 83). На самом же деле в словах богослужения имеется в виду смысл «всем миром», «все вместе» (по старой орфографии — «всем *міром*») — а Наташа расширяет значение этого слова, вносит в него оттенок *миролюбия*, отрицания вражды. Поэтому вызывает возражение не только перевод этих строк, сделанный Монго («*Prions en paix le Seigneur*», «*Oui, songea Natacha, prions tous ensemble...*»), но и комментарий к нему. Неверно, конечно, что слово «мир», понимаемое как отсутствие войны, в русском языке менее употребительно, чем «мир» в смысле «весь мир». И тем более неверно сводить слияние обоих смыслов в данном эпизоде к недоразумению, к случайной ошибке Наташи.

Не всегда внимателен А. Монго к ключевым словам у Толстого — к тем словесным повторам, которые в определенном контексте приобретают принципиальный смысл.

В первом эпизоде фронтовой жизни Николая Ростова необычайно сильно передается свойственное ему чувство дружелюбия, симпатии ко всем живым существам — чувство, которое, по мысли Толстого, и *должно быть* естественно присуще человеку. «Выводи, дружок, — сказал он с той *братскою*, веселою нежностью, с которою обращаются со всеми хорошие молодые люди, когда они счастливы». Далее Ростов вступает в разговор с хозяином-немцем «все с тою же радостной, *братскою* улыбкой, какая не сходила с его оживленного лица». И настроение Ростова передается немцу: «...Оба человека эти с счастливым восторгом и *братскою* любовью посмотрели друг на друга...» (9, 156—157). В переводе это трижды повторяющееся прилагательное либо заменено синонимом, либо вовсе опущено.

Князь Андрей перед Аустерлицкой битвой размышляет: «...Хочу славы, хочу быть известным людям, хочу быть *любимым* ими... Боже мой! Что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, *любовь людскую*». Князь Андрей признается себе: он даже своих близких готов отдать



«за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать, за любовь вот этих людей...» (9, 324). Слово «любовь» здесь неспроста повторяется. Оно очень важно — оно вносит в честолюбивые мысли князя Андрея облагораживающий оттенок человечности. А в переводе лишь один раз, в конце цитируемого внутреннего монолога, упомянута «любовь людей» (*l'amour des gens*), а в других местах она заменена поклонением (*l'adulation*), громкой известностью среди людей (*le grand renom parmi les hommes* — 1, 359). В таком выражении мечты князя Андрея о подвиге и славе получают несколько иной, менее возвышенный, более эгоистический характер.

Передавая размышления Толстого о «дубине» народной войны, А. Монго чередует два синонима, *«trique»* и *«gourdin»*, — в то время как тут действительно необходимо одно ключевое, ударное слово. А в следующем абзаце переводчик на место дважды повторяемых слов Толстого «благо тому народу...» (12, 121) ставит *«le succès va au peuple...»* (IV, 138) — «успех приходит к народу...». Так суждение автора о народной войне в переводе утрачивает нравственно-оценочный смысл и становится простой констатацией исторического факта.

Иной раз неверно выбранное слово может затемнить характеристику персонажа или психологическую ситуацию. Элен и в момент ссоры с Пьером верна себе, она готова разойтись с мужем, если он даст ей «состояние». В переводе Элен гораздо скромнее — она требует только, чтобы муж ей дал «на что жить» — *«de quoi vivre»* (II, 41). Одна ошибка влечет за собой другую. Конец главы в подлиннике читается так: «Через неделю Пьер выдал жене доверенность на управление всеми великорусскими имениями, что составляло большую половину его состояния, и один уехал в Петербург» (10, 32). А в переводе читаем нечто совсем иное. *«Huit jours plus tard, Pierre prit seul la route de ses domaines de Grande Russie, qui constituaient plus de la moitié de sa fortune»* (II, 41): «Через неделю Пьер уехал один в великорусские имения, которые составляли больше половины его состояния»!

Свобода обращения с оригиналом — источник многих достоинств перевода Монго — иной раз оборачивается такими неточностями, которые ведут к искажению смысла. Слова Толстого о том, что Наполеон одарил императрицу

жемчугами и бриллиантами, «взятыми у других королей» (II, 8), переводятся — «конфискованными у других королей» — «confisqués à d'autres rois» (III, 14); во французском тексте, таким образом, стоит юридический термин, который как бы узаконивает присвоение Наполеоном чужих ценностей. Тут же рядом слова Толстого о том, что в Париже у Наполеона оставалась «другая супруга», переводятся словами «l'épouse légitime», законная супруга, — в то время как авторская ирония в одинаковой мере относится к обеим женам императора французов.

Если А. Монго в военных сценах, как мы видели, искусно передает живую речь солдат с ее неправильностями, характерными словечками, грамматически незаконченными фразами, то речь основных персонажей «Войны и мира» в переводе иной раз приглаживается, грамматически и логически округляется — там, где в этом вовсе нет необходимости.

Наташа, волнуясь в ожидании предложения со стороны князя Андрея, спрашивает мать: «Мама, это не стыдно, что он вдовец?» (10, 220). Явный алогизм этой фразы отражает и напряженное состояние, в котором находится Наташа, и доверительную манеру разговора с матерью, понимающей ее с полуслова. Но переводчик договаривает за Наташу: «Maman, n'est-ce pas mal d'épouser un veuf?» (II, 240) — «Мама, не дурно это — выйти замуж за вдовца?»

Николай Ростов в острый момент охоты — когда волк одолевает Карая — в отчаянии кричит: «Боже мой! За что?..» (10, 254). Переводчик же заставляет Николая произнести длинную фразу, вовсе неподходящую к данной ситуации: «Mon Dieu! Qu' ai-je fait pour que vous me punissiez de la sorte?» (II, 279) — «Боже мой! Что я сделал такое, что ты наказываешь меня так?»

Тенденция «договаривания» и приглаживания обнаруживается иногда у Монго и там, где он передает авторскую речь. Так, в подлиннике мы читаем о том, как чувствовала себя княжна Марья во время визита Анатоля. «Княжна Марья вовсе не думала и не помнила о своем лице и прическе... Тысяча мечтаний о будущей семейной жизни беспрестанно возникали в ее воображении. Она отгоняла и старалась скрыть их» (9, 276). А по-французски читаем: «La princesse Marie avit oublié et sa vilaine coiffure et son visage ingrat... Et déjà mille rêves de félicité conjugale, qu'elle repoussait, germaient dans son imagination» (I, 209). Переводчик добавил от себя прилагательные

«некрасивая» (о прическе), «невзрачное» (о лице), на место «будущей семейной жизни» поставил «супружеское блаженство» — словом, внес акценты, не предусмотренные оригиналом.

«Князь Андрей поражал ее своею робостью» (10, 219), — пишет Толстой о Наташе. А в переводе «*La timidité de son soupirant la déconcertait*» (II, 240) — «робость ее вздыхателя поражала ее». Банальное слово «вздыхатель» тут очень некстати.

После эпизода охоты, когда Наташа и Николай находятся в доме дядюшки, они видят, как охотничий пес Ругай «вошел в кабинет и лег на диван, обчищая себя языком и зубами» (10, 263). А в переводе Ругай «*procéda, de sa langue et de ses dents, à une toilette sérieuse*» (II, 288) — серьезно занялся туалетом.

Перед началом войны 1812 года Кутузов, главнокомандующий Молдавской армией, живет в Букареште, «проводя дни и ночи у своей Валашки» (11, 34). Переводчик уточняет: «*chez sa maîtresse valaque*» (III, 40) — у своей любовницы валашки.

Не раз А. Монго ставит на место неповторимых толстовских эпитетов определения менее своеобразные, более обычные.

Наташа, какою ее впервые увидел князь Андрей, — «черноволосая, очень тоненькая, странно-тоненькая черноглазая девушка...». В переводе снято повторение эпитета, снят двойной эпитет — «странно-тоненькая», — осталась всего-навсего «*une brunette aux yeux noirs, très svelte*» (II, 170) — «очень стройная черноглазая брюнетка».

Кутузов, услышав о смерти старого князя Болконского, смотрит на князя Андрея «испуганно-открытыми глазами» (11, 169) — а в переводе — просто «испуганными глазами» («*avec des yeux effrayés*» — III, 185), что гораздо менее выразительно. И это не единственный случай, когда Монго (как и другие переводчики) игнорирует толстовский двойной эпитет — важную особенность стилистики «Войны и мира»<sup>1</sup>.

Иногда А. Монго невольно поддается и соблазнам «дословности». Странница Иванушка обращается к князю Андрею со словом «кормилец» (10, 120); по-французски

---

<sup>1</sup> О своеобразии эпитетов в «Войне и мире» см. в книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи», стр. 151—155.

обращение «mon pourricier» (II, 133) явно неудачно. Николай Ростов после встречи с княжной Марьей в Воронеже «проводил» ее в Ярославль (12, 30), — в переводе стоит слово «ассопрagna» (IV, 35), которое, по своему прямому смыслу, значит, что Николай *сопровождал* княжну Марью, проделал с ней путь от Воронежа до Ярославля!

Надо отдать справедливость Анри Монго, — он, как правило, стремится уйти от буквализма, приблизить свой текст к миру понятий французского читателя. Вполне оправдано то, что он старается свести к минимуму количество русских слов; нет оснований возражать, когда он, например, переводит русские «версты» в старофранцузские «лье». (Но зато кажется странным, когда Наташа в эпилоге спрашивает Пьера насчет купленной им материи: «Cela vaut au moins un gouble le mètre?» (IV, 316) — «Это по рублю метр?»). В военных сценах, в описании охоты Монго изобретательно передает клички лошадей и собак — французскими словами: так, лошадь Николая Ростова Грачик именуется Choucas, собаки Милка, Ругай, Карай — Gracieuse, Ravageur, Tarageur и т. п. Правда, это делается не всегда последовательно, и в эпилоге появляется «La vieille Milka... la fille de la première Milka» (IV, 320). И эта ошибка, допущенная переводчиком явно по рассеянности, — не такая мелочь, как может показаться: французскому читателю остается непонятным, о какой «первой Милке» тут идет речь, а в тексте Толстого упоминание о собаке, с которой молодые Ростовы когда-то выезжали на охоту, — одна из тех малозаметных, но прочных ассоциативных нитей, которые связывают эпилог с основным действием романа.

Русские пословицы и поговорки доставили А. Монго, как и всем переводчикам «Войны и мира», массу трудностей. В ряде случаев он нашел вполне подходящие французские варианты. Так, слова князя Долгорукова по поводу Аустерлицкого поражения — «лепя, лепя и облепишься» (10, 15) — переданы лаконично и метко: «A force de coller on s'engluе» (II, 23). Поговорка «Золовки — колотовки» (на которую ссылается Марья Дмитриевна в беседе с Наташей) переведена «Belles-soeurs, aigreur et rancœur» (II, 350); солдатское присловье «Разумшись ловчее», которое повторяет капитан Тушин, передано — «Nu-pieds, on n'en saute que mieux» (I, 240); пословицы Платона Каратаева в ряде случаев звучат достаточно выразительно, — скажем, изречение «Пот-

ная рука таровата, сухая неподатлива» переведено: «Main en sueur est généreuse, main sèche n'est pas donneuse» (IV, 109). Менее удачно найдена замена для пословицы «Плетью обуха не перешибешь», которую Денисов выражает свою капитуляцию перед военно-бюрократическим произволом: «Aux grands maux les grands remèdes» (II, 153) — «Против сильной боли — сильные лекарства». Тут пропадает тот оттенок горечи, обиды, который так важен в оригинале.

При всем несомненном старании А. Монго передать колорит русской речи, и в ряде случаев — особый колорит речи отдельных социальных слоев и даже отдельных персонажей текст «Войны и мира» в его переводе все-таки до некоторой степени унифицирован, приближен к некоей среднелитературной норме. И не столько по недостатку умения у переводчика, сколько — в силу неимоверной трудности самой задачи.

Приведем пример. Одна из страниц «Войны и мира», туго поддающихся переводу, — письмо Багратиона Аракчееву с горькими жалобами на медлительность и нерешительность Барклая-де-Толли. Письмо это отличается большой эмоциональной силой, официальный стиль военной риторики смешан здесь с бытовым просторечием:

«...Вообразите, что нашею ретирадою мы потеряли людей от усталости и в госпиталях более 15-ти тысяч; а ежели бы наступали, того бы не было. Скажите ради Бога, что наша Россия — мать наша — скажет, что так страшимся и за что такое доброе и усердное Отечество отдаем сволочам и вселяем в каждого подданного ненависть и посрамление? Чего трусить и кого бояться? Я не виноват, что министр нерешим, трус, бестолков, медлителен и все имеет худые качества. Вся армия плачет совершенно, и ругают его на смерть...» (II, 126—127).

Что делать тут переводчику, как передать эту своеобразную архаическую манеру, присущие ей инверсии и грамматические неправильности? А. Монго воспроизводит русский текст старательно — в меру возможного:

«...Imaginez-vous qu'au cours de notre retraite, plus de quinze mille hommes sont morts d'épuisement ou dans les hôpitaux; si nous avions marché de l'avant, cela ne serait pas arrivé. Au nom du ciel, que dira la Russie, notre mère, en apprenant que nous avons peur, que nous livrons à des canailles notre bonne et brave patrie, que nous excitons

dans le coeur de chaque sujet la haine et l'indignation? Est-ce ma faute si le ministre est indécis, lent, stupide, pusillanime, s'il réunit en lui tous les défauts possibles? Toute l'armée ne fait que pleurer et l'accable d'injures» (IV, 140).

Тут все передано по смыслу совершенно правильно (если не считать одной фразы, пропущенной, очевидно, по невниманию, — «Чего трусить и кого бояться?»). Но что-то неуловимое и существенное в переводе потеряно — колорит эпохи, личная интонация.

Возможно, что мы подходим здесь уже к *пределам переводимости* «Войны и мира»: в ней есть и такие особенности, которые не поддаются передаче на иностранном языке (во всяком случае, на сегодняшнем уровне развития переводческого искусства).

В этом нас убеждает и еще один — в целом удачный — французский перевод «Войны и мира», принадлежащий Элизабет Гертик. Он вышел на пять лет позже перевода Монго, в 1950 году, в серии «Мировые классики» издательства Фердинан Азан<sup>1</sup>, и потом еще дважды переиздавался.

Каждый переводчик «Войны и мира» на свой лад стремится приблизить роман-эпопею Толстого к пониманию своих отечественных читателей: такое стремление чувствуется и в работе Элизабет Гертик. Она, правда, не дает исторических и географических примечаний, какие давал иногда Монго, но зато к ее переводу приложен «Обзор содержания по главам», взятый из советского Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого. Э. Гертик старается свести к минимуму количество имен, непривычных для французов по своему звучанию, — она, как правило, воздерживается от уменьшительных имен, пишет не «Николушка», «Верушка», а «petit Nicolas», «petite Véra». Она передает французскими стихами (а не подстрочником, как ее предшественники) песню Николая «В приятну ночь, при лунном свете...» и романс Денисова «Волшебница».

По общему литературному уровню французский текст «Войны и мира», принадлежащий Элизабет Гертик, никак не ниже перевода Анри Монго. Переводчица стремится воссоздать естественное звучание живой речи, — у нее

---

<sup>1</sup> Далее цитируется по изданию: Léon Tolstoï. La Guerre et la Paix. Traduction par Elisabeth Guertik. Les classiques du monde. Paris, Ferdinand Hazan, 1950. (Издание двухтомное, с единой нумерацией; в скобках указывается страница.)

тут есть свои удачи, свои находки. Пословица Денисова «Плетью обуха не перешибешь» передана на этот раз действительно близко к оригиналу: «...C'est le pot de terre contre le pot de fer» (526) — «глиняный горшок столкнулся с железным». Слова старого князя Болконского, обращенные к Ростопчину: «Прощай, голубчик, — гусли, всегда заслушаюсь его!» (10, 308), переведены: «Adieu, mon cher, il a une bouche d'or, je ne me lasse pas de l'entendre!» (713). А шутка Ростопчина по поводу немца, задержанного по подозрению, будто он «шампиньон» (шпион), — «это не шампиньон, а просто старый гриб немец» (11, 83) — передана так: «ce n'était pas un champignon, mais tout simplement un vieux cornichon d'Allemand» (873). Ласковое обращение Наташи к Анне Михайловне: «душенька, голубушка, милая, персик» — столь же наивно-непосредственно звучит и по-французски — «ma chérie, mon chou, mon ange...» (298).

Есть вместе с тем свои промахи и в этом тщательно выполненном переводе. Кутузов, посылая Багратиона с малочисленным отрядом, чтобы задержать наступление французской армии, говорит ему при прощании: «Благословляю тебя на великий подвиг» (9, 205). Э. Гертик передает эти слова так: «Je te bénis pour une grande action d'éclat» (214) — «благословляю тебя на блистательное дело». Слова «action d'éclat» тут в высшей степени неуместны — ведь речь идет о задании, которое, как предвидит Кутузов, может стоить жизни девяти десятым отряда Багратиона. И они никак не соответствуют характеру главнокомандующего, которому чуждо все «блистательное».

Платон Каратаев, вручая французу сшитую для него рубашку, говорит: «Вишь, в самый раз» (12, 95). А в переводе он говорит «Tu vois, ça va comme un gant» (1314) — «впору как перчатка», хотя «перчатка» никак не подходит к облику и словарю Платона.

В эпилоге Пьер «держал на своей огромной, правой ладони проснувшегося, грудного сына и тетешкал его» (12, 272). Монго нашел для слова «тетешкал» французскую замену: «роуруппайт». А в переводе Э. Гертик Пьер «баюкал» сына — «...était en train de bercer» (1512) — как будто можно баюкать младенца, держа его на ладони.

Иногда А. Монго и Э. Гертик, идя каждый своим путем, приходят оба к ошибочным решениям, — и их общие промахи особенно явственно сигнализируют о тех трудно-

стях, которые приходится преодолевать переводчикам «Войны и мира». Возглас Ферапонтова: «Решилась! Россия!» — оба они переводят: «Fichue! La Russie» — хотя слово «fichue» (вульгаризм, означающий в данном случае «погибла») слишком обыденно, тривиально и не соответствует трагической суровости ситуации. В эпизоде ночлега после сражения под Красным рыжий солдат поддразнивает своего товарища, который согревает себя быстрой пляской: «Эй, подметки отлетят!.. Экой яд плясать!» (12, 191). Оба переводчика понимают эти последние слова буквально: у Монго читаем: «Quel poison que la dansel» (IV, 221) — «Какой яд — пляска!», а у Гертик — «Quel vice que de danser!» (1424) — «Какой порок — плясать!»

Описывая жизнь в Воронеже в 1812 году, повествователь замечает: «...как и во всем, что происходило в то время в России, заметна была какая-то особая размашистость, — море по колено, трын-трава все в жизни...» (12.17). Монго переводит: «...il y régnait partout, trait particulier de cette époque mémorable, une grande prodigalité — après moi, le déluge!...» (IV, 20). Гертик переводит: «...comme dans tout ce qui ce passait alors en Russie, on remarquait là aussi une certaine insouciance — après moi le déluge, tout est sans importance...» (1228).

Однако «размашистость» здесь — это не «расточительность», как переводит Монго, не «беспечность», как читаем у Гертик, и «море по колено» вовсе не то же самое, что «после нас хоть потоп», как считают оба переводчика. Размашистость, в общем контексте эпопеи, это не столько жажда личных радостей во что бы то ни стало, сколько — нерасчетливость, пренебрежение практическими интересами. Существенный оттенок смысла подлинника тут утерян.

Но дело, конечно, не просто в отдельных неточностях и упущениях, которых можно было бы найти еще и еще немало. Сопоставление обоих переводов — выполненных, повторяю, на серьезном литературном уровне — помогает яснее увидеть, что именно в «Войне и мире» особенно трудно поддается или вовсе не поддается, передаче на чужом языке.

Приведем для примера хотя бы один небольшой абзац из той главы, в которой рассказывается, как Кутузов узнал об уходе французской армии из Москвы.

В подлиннике: «Болховитинов рассказал все и замолчал, ожидая приказанья. Толь начал было говорить что-то,



но Кутузов перебил его. Он хотел сказать что-то, но вдруг лицо его сщурилось, сморщилось; он, махнув рукой на Толя, повернулся в противную сторону, к красному углу избы, черневшему от образов» (12, 113).

У Монго: «Bolkhovitinov ayant tout raconté se tut et attendit les ordres. Toll tenta de parler, mais Koutouzov lui coupa la parole. Il voulait dire quelque chose, mais soudain son visage se contracta, grimaça; il écarta Toll du geste et se tournant du côté opposé vers le Beau Coin de l'izba, plus sombre que les autres à cause des Images...» (IV, 129—130).

У Гертик: «Bolkhovitinov raconta tout et se tut attendant les ordres. Toll intervint mais Koutouzov l'interrompt. Il voulut dire quelque chose, mais soudain son visage se plissa, se contracta, et, avec un geste vers Toll, il se tourna du côté opposé, vers l'angle de la pièce garni d'icônes» (1334).

В подлиннике тут все важно, все неспроста: и повтор «говорить что-то», «сказать что-то», и контраст слов-образов «красному» и «черневшему», и своеобразное словосочетание «сщурилось, сморщилось». Оба варианта перевода, по смыслу верные, придают стилю Толстого несколько большую гладкость, литературность, чем ему свойственны на самом деле. Подобных примеров можно привести еще множество.

Наиболее новый из известных нам французских переводов «Войны и мира», принадлежащий Борису де Шлэзеру, вышедший впервые в 1960 году, а с недавнего времени появившийся и в общедоступном издании, представляет интерес даже не столько по своим литературным качествам, сколько потому, что здесь переводчик в специальной вступительной статье высказал свои суждения о стиле Толстого и постарался обосновать принципы своей работы.

Борис де Шлэзер, переводивший ранее Гоголя, Достоевского, а также и рассказы Толстого, отдает себе отчет, что «манера письма в «Войне и мире» далеко не проста» (I, 34)<sup>1</sup> и что переводить это произведение крайне трудно. «О красоте формы, — пишет он, — Толстой не заботится, но он подчас, попутно, находит ее, и в конечном счете всегда находит, но как бы невзначай» (I, 34). Шлэзер отдает себе отчет также, что «Война и мир» — произведение, резко отличающееся от традиции западного романа, связанной

---

<sup>1</sup> Цитируется по изданию: Léon Tolstoï. La Guerre et la Paix. Traduction de Boris de Schloezer. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1972. В скобках указаны том и страница.

с именами Стендаля, Бальзака, Флобера, Джордж Элиот. Оно представляет необычайно сложное и в то же время, на свой лад, композиционно стройное целое. «Эта громоздкая масса, составленная из разнородных элементов, вместе с тем великолепно слажена: ни одной трещины в этой громадной полифонической конструкции, за медленным разворачиванием которой читатель следит без напряжения» (I, 40).

Но вместе с тем Б. де Шлёрер делает замечания и явно неоправданные. Толстовские повторы кажутся ему не особенностью стиля, а просто небрежностью. И он утверждает, что переводчик не только вправе, но даже и обязан «несколько причесать» толстовский текст, — иначе неправильности, неуклюжесть отдельных фраз будут отнесены за счет переводческого неумения. Толстой, по мысли Шлёрера, все время «агрессивно» отстаивает правду, обличает ложь, «демистифицирует» представления, считающиеся общепринятыми; уже в силу этого, говорит переводчик, иноязычный текст требует некоторого «смягчения» (I, 40).

К счастью, эта явно ложная предпосылка не приводит Шлёрера, в практике перевода, к каким-либо слишком заметным вольностям в обращении с оригиналом. Он никак не смягчает, например, резких высказываний автора по адресу Наполеона. Характерность простонародной, солдатской речи передана здесь, пожалуй, не так выразительно, как в переводе Монго; ключевые слова частично сохраняются, частично же заменяются синонимами; в целом же язык Толстого тут несколько приглажен, приближен к общей литературной норме, но не больше, чем это сделано в других переводах.

В некоторых трудных случаях Б. де Шлёрер предлагает решения более удачные, более точные, чем давали его предшественники. Так, авторские размышления по поводу «размашистости» русских в 1812 году он переводит с помощью слова «*désinvolture*» (непринужденность, развязность); ближе к оригиналу, чем у Монго, переведена вся сцена ссоры Пьера и Элен; реплика рыжего солдата по адресу пляшущего товарища «Экой яд плясать!» передана на этот раз верно: «*Quelle rage de danser!*» (II, 593). Однако во многих случаях те варианты перевода отдельных слов и фраз, которые дает Б. де Шлёрер, не представляют чего-то принципиально нового в сравнении с работами А. Монго и Э. Гертк. Приоритет художественного пере-

вода «Войны и мира» на французский язык, так или иначе, остается за Анри Монго.

В одном существенном смысле Б. де Шлэзер делает, по сравнению с ближайшими предшественниками, явный шаг назад. Он восстанавливает многие русизмы и кальки, которые когда-то вводил в свой текст Биншток и от которых отказались переводчики в последующие десятилетия (правда, здесь такие слова, как «тулуп», «верста», «сухари», «кибитка», «свайка» и т. д., старательно объяснены в примечаниях в конце каждого тома). Много раз появляются в переводе Шлэзера такие выражения, как «*petit père*» («батюшка»), «*colombe*» («голубка»), «*chère âme*» («душенька»), — видимо, переводчик считает, что так нужно для «русского колорита», — но эти выражения звучат по-французски по большей части искусственно. Вовсе неуместно слово «*enfants*» («дети») в военных сценах (как обращение к солдатам, вместо «ребята»). Крайне странно выглядит и неуклюжедотопная фонетическая транскрипция русских уменьшительных имен — «*Petegnka*», «*Nikolegnka*» и даже «*Arignka*» («Аринька»). Такие мелочи портят впечатление от перевода Б. де Шлэзера, работы в основе своей вполне добротной.

Как видим, все современные переводы «Войны и мира» на французский язык далеки от полной точности. И все же французским читателям наших дней доступны тексты «Войны и мира» несравненно более совершенные, чем тот, который читали Флобер и Ромен Роллан.



### III. ГЕРМАНИЯ

Первый немецкий перевод «Войны и мира», вышедший отдельным изданием, принадлежит Эрнсту Штрэнге, бывшему домашнему учителю детей Толстого. Он был опубликован в 1885—1886 гг., а в 1892 году появился в Лейпциге, в популярной серии «Универсальная библиотека». В этой серии он выходил повторно — последний раз в 1919 году — и, таким образом, долго оставался в читательском обиходе.

Журнал «Die Gesellschaft» откликнулся на лейпцигское издание короткой рецензией, в некотором роде примечательной. Рецензент не усматривал никакой связи между Толстым — автором «Войны и мира» и Толстым — философом, моралистом. Он утверждал, что Толстой написал свой роман, должно быть, еще в молодые годы, когда он был «юным сорвиголовой» (*junger Hitzkopf*), «поэтом, одержимым радостью творчества»; в то время, по словам критика, писатель «любил преимущественно людей действия, конский топот и гром сражений». Оспаривая историческую достоверность романа, и в особенности изображение Наполеона, упрекая Толстого в том, что у него патриотизм доходит до «шовинизма» (!), — рецензент все же приходил к заключению: «Зато великолепно разработаны чисто человеческие конфликты, и, как бы то ни было, произведение Толстого всегда интересно. Перевод д-ра Эрнста Штрэнге хорошо читается»<sup>1</sup>.

Рецензия была подписана Г. М., эти инициалы давно расшифрованы: Генрих Манн. Будущему автору «Верно-подданного» в ту пору был двадцать один год. Известно, что в молодости он находился под сильным влиянием нацио-

---

<sup>1</sup> «Die Gesellschaft», 1892, IV, S. 1512.

налистических идей (которое вскоре радикально преодолел); возможно, что отчасти и поэтому ему не мог тогда прийти в голову роман, где в таком беспощадном свете представлена немецкая воинская каста. Нас не должно удивлять, что юный Генрих Манн не согласился с трактовкой Наполеона в «Войне и мире», в этом он был не одинок, — у нас еще будут поводы вернуться к спорам о толстовском образе Наполеона. В зрелые годы Генрих Манн стал горячим почитателем Толстого — к этому мы тоже вернемся. Но сейчас нас интересует прежде всего: как мог крупный, талантливый (пусть в то время еще начинающий) немецкий писатель вовсе не заметить в «Войне и мире» философской проблематики, психологической глубины?

Тут перед нами яркий пример — в какой мере восприятие художественного произведения зависит от перевода. Следует присмотреться ближе к тому тексту, который предложил немецким читателям д-р Эрнст Штрэнге.

Здесь необходимо сделать оговорку: Штрэнге не первым взялся за перевод «Войны и мира» на немецкий язык. Еще в 1870—1871 гг. главы романа появились в газете «Moskauer Deutsche Zeitung», а затем, в 1873—1876 гг., «Война и мир» в переводе Клере фон Глюмер печаталась в пражской газете «Politik». Но обе эти газетные публикации остались незавершенными<sup>1</sup>. А Эрнсту Штрэнге удалось довести свой труд до конца.

Немецкая исследовательница (ГДР) Христиана Штульц, у которой мы находим эти сведения, высказала предположение, что Штрэнге переводил «Войну и мир» не с оригинала, а с французского текста И. И. Паскевич, так как «и в немецкой редакции отсутствуют почти все философские, военно-стратегические и прочие теоретические высказывания Толстого»<sup>2</sup>. Это предположение неверно: при сопоставлении текстов становится очевидным, что Штрэнге переводил с русского. Однако очень возможно, что труд русской княгини-переводчицы был для него своего рода ориентиром, прецедентом, на который он считал себя вправе опереться. Подобно Паскевич, Э. Штрэнге поставил на титульном листе «Войны и мира» слова «исторический роман», отсутствующие в оригинале, и указал, что перевод выпол-

---

<sup>1</sup> Христиана Штульц. Толстой в Германии (1856—1910). «Литературное наследство», т. 75, кн. 2. М., «Наука», 1965, стр. 208.

<sup>2</sup> Там же, стр. 223.

нен с разрешения автора. И, подобно Паскевич, он сделал по всему ходу повествования множество сокращений, крупных и мелких, никак и нигде не оговоренных. Он изъясил из произведения Толстого *все* философские, теоретические главы, не только в эпилоге, но и в основном тексте; но мало того — в различных главах романа пропущены то страница, то две, то абзац, а то несколько строк. Возможно, что в «методике» сокращений Штрэнге руководствовался примером Паскевич, но у него общий объем купюр гораздо больше. В лейпцигском издании вся эпопея занимает два убористо напечатанных томика карманного формата <sup>1</sup>.

В результате этих операций переводчика из немецкого издания выпали существенные психологические и бытовые подробности, фрагменты диалогов, а иногда и целые эпизоды. Особенно пострадали при этом картины войны. На всем протяжении повествования значительно сокращены главы, где действует солдатская масса, сведены к минимуму солдатские разговоры, реалии фронтовой жизни. На три страницы сокращен эпизод перехода войск через Кремский мост; вовсе снято замечательное описание пения солдат после смотра в Браунау; резко сжаты решающие батальные сцены, включая и Шенграбенское и Бородинское сражения, — например, эпизод подвига капитана Тушина и его батареи сведен к нескольким абзацам; вовсе пропущен эпизод смотра русских и австрийских войск под Ольмюцем (и связанные с ним переживания Николая Ростова); пропущено и заседание военного совета, где Вейротер читает диспозицию, а Кутузов демонстративно спит; картина совета в Филях дана с большими купюрами. Нередко сокращения, которые делает переводчик, касаются прежде всего тех абзацев, тех страниц, где передано настроение войска в целом и душевное состояние отдельных лиц. Вся военная тема «Войны и мира» — да отчасти и все повествование — в интерпретации Штрэнге, если можно так выразиться, *депсихологизируется*, лишается тех самых художественных черт, в которых сказалось новаторство Толстого. Можно понять,

---

<sup>1</sup> Перевод Штрэнге далее цитируется по изданию: Krieg und Frieden. Historischer Roman von Graf Leo N. Tolstoi. Mit Genehmigung des Autors herausgegebene deutsche Übersetzung von Dr. Ernst Strengge. Dritte Auflage. Leipzig, Reclam, o. J. В скобках указывается том и страница.

почему молодой Генрих Манн услышал в военных сценах «Войны и мира» по преимуществу конский топот и гром сражений: голоса действующих лиц в немецком тексте звучат очень слабо, а неслышные внутренние их голоса и вовсе умолкают.

Княгиня Паскевич, не отличавшаяся демократическими симпатиями, все же передала в общих чертах размышления Толстого о народном характере войны с Наполеоном, о мужиках Карпе и Власе, которые не хотели продавать сено французам, о «дубине народной войны». В переводе Штрэнге эти важнейшие авторские размышления (шесть страниц русского текста перед эпизодами в отряде Денисова и смертью Пети) вовсе отсутствуют!

Пропущены переводчиком и солдатские беседы в эпизоде ночевки под Красным, те реплики, в которых выразилась «мысль народная», столь близкая мысли самого Толстого, — и осуждение агрессора («Все одно конец сделаем, не будет ходить»), и выражение жалости к поверженному неприятелю («Тоже люди. И полынь на своем кореню растет»). Не вошла в немецкий текст колоритная сцена с участием пленных Рамбаля и Мореля, где происходит, по сути дела, братание между победителями и побежденными... Мы видим, насколько резко искажена в переводе Штрэнге вся идейная концепция произведения Толстого.

Обилие эпизодических персонажей из народа — крестьян, мастеровых, солдат — характерная особенность «Войны и мира» как романа-эпопеи. Народ для Толстого-художника не отвлеченное, суммарное понятие: он состоит из множества отдельных людей. Иногда эти вводные персонажи появляются мимоходом, на одной странице, в одном эпизоде, — но они чаще всего названы по имени, обладают собственной, пусть и эскизно очерченной, индивидуальностью<sup>1</sup>. В переводе Штрэнге роман-эпопея Толстого значительно менее густо населен, чем в оригинале; переводчик изымает из ткани сюжета то, что ему кажется малосущественным, — и резко обедняет таким образом тот коллективный, многоликий образ народа, который дан в повествовании. Иногда эпизодические персонажи вовсе выбывают из действия, иногда же лишаются имени (так, повар

---

<sup>1</sup> Подробно и верно говорится об этом в книге А. А. Сабурова «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика». М., Изд-во МГУ, 1959, стр. 157—172.

Ростовых Тарас в переводе просто «повар», так, гусар Бондаренко, к которому Николай Ростов обращается со словами «друг сердечный», в переводе просто «гусар», и так далее).

Намного обеднено, упрощено в тексте Э. Штрэнге и изображение жизни — и особенно внутреннего мира — главных действующих лиц. Нередко переводчик, не делая купюр в прямом смысле слова, дает отдельные важные пассажи как бы в сокращенном изложении, стирая оттенки чувства, подменяя неповторимо индивидуальное — расхожим, банальным.

Естественно возникает вопрос: как мог молодой Генрих Манн утверждать, что этот тусклый перевод «хорошо читается»? Надо сказать, что перевод Штрэнге (с точки зрения читателя, вовсе не знакомого с подлинником) не так уж плох: он изложен грамотно, гладко, в меру тяжело-весно и в меру живо, — на уровне немецкой беллетристики второй половины XIX века, скажем романов Г. Фрейтага. Беда только в том, что к искусству Толстого этот перевод не имел никакого отношения. Ни Генрих Манн, ни какой-либо другой читатель, который брал в руки перевод Штрэнге, не мог и в отдаленной степени представить себе, как автор «Войны и мира» обогатил литературный язык, как он расширил выразительные возможности прозы.

Э. Штрэнге (да, впрочем, и ряд других переводчиков, работавших в разное время в разных странах) ни в коей мере не задумался над тем, каково художественное значение иноязычных текстов в «Войне и мире». У него перевод с русского и с французского идет подряд, и те слова, которые в оригинале даны на иностранных языках, никак не выделены.

По-видимому, Эрнсту Штрэнге хотелось воспроизвести национальный колорит повествования Толстого, и он сделал это простейшими способами: не только буквальным переводом отдельных русских слов и выражений, но и прямой передачей русских слов в немецкой транскрипции. И в авторском повествовании, и в прямой речи персонажей иной раз дается рядом русское слово и его немецкий эквивалент: «Samowar (Teemaschine)» (I, 10), «Batuschka (Väterchen)» (I, 83), «Obras (Heiligenbild)» (I, 149), «Matuschka Imperatriza (Titel der Kaiserin im Volk)» (II, 184), «Duschenkal (mein Herzblatt)...», «Druschok (meine Freundin)» (II, 214) и т. п. Вместо того чтобы дать свои пояснения в примеча-



нии, переводчик включает их в текст, — таким образом, самому Толстому приписывается, например, утверждение, что «матушка императрица» — «титул императрицы в народе».

Немало хлопот Эрнсту Штрэнге, как и всем переводчикам и до и после него, доставляют русские пословицы и поговорки. В некоторых случаях он с ними удачно справляется, — так, горькая пословица, которую произносит Денисов: «Плетью обуха не перешибешь», передана просто и точно: «Mit einer Peitsche zerhaut man keinen Klotz!» (I, 498). Поговорка, на которую ссылается Тушин: «Солдаты говорят: разумшись ловчее», — передана верно по смыслу, но с некоторым усилением: «Ohne Schuh haut man besser zu» (I, 225) — «Без сапог крепче ударяешь» — и при этом пропущены слова «солдаты говорят», важные для облика Тушина. Бывает же, что переводчик, не поняв смысла русского народного изречения, заменяет его фразой, не имеющей отношения к делу. Если в подлиннике князь Долгоруков комментирует поражение русских войск под Аустерлицем словами, в которых это поражение связывается с былыми победами, — «лепя, лепя и облепишься», — то в переводе ему приписывается банальнейшее «утешительное» двустишие: «Nur nicht verzagen, es wird auch wieder tagen» (I, 377) — «только не отчаиваться, еще придут светлые дни». Пословица Платона Каратаева «Червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает» передана совсем неверно: «Wohl ist dem Würmlein auf grünem Blatt, so lang's der Vogel nicht gefressen hat» (II, 445) — «хорошо червячку на зеленом листе, пока птица его не съела»: Штрэнге не обратил внимания на то, что, согласно русской пословице, червь погибает не от какой-то внешней силы, а от той самой капусты, которую он «гложет»!

Ряд ошибок в переводе Эрнста Штрэнге обусловлен прямым непониманием оригинала, невниманием к характерам, психологии героев Толстого.

Старый князь Болконский, передавая дочери книгу «Ключ тайнства», присланную Жюли Карагиной, замечает: «Религиозная. А я ни в чью веру не вmeshиваюсь...» (9, 109). В переводе эта реплика выглядит так: «Religiöser Kram! Ich glaub' nicht an solch Zeug und meng mich nicht hinein...» (I, 127) — «Религиозный вздор! Я в такие штуки не верю и в них не вmeshиваюсь...» Подтекст злой иронии в словах князя, конечно, есть, но в переводе ему приписывается

открытое антирелигиозное высказывание, которое никак не вяжется с обычаями его среды и эпохи.

Размышления Николая, глубоко взволнованного и своим проигрышем Долохову, и пением сестры: «Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...» (10, 60), по странной прихоти Штрэнге переданы в вопросительной форме, которая здесь совсем не к месту: «Kann man denn bei Mord und Raub immer noch glücklich sein?» (I, 432) — «Разве можно при убийстве и грабеже все еще быть счастливым?»

Таких примеров эмоциональной глухоты переводчика можно найти и еще немало. Но помимо того у Штрэнге есть и другой ряд ошибок, простых курьезов, основанных на элементарном незнании тех или иных русских (а иногда и французских) слов.

Аннета Шерер рассылает свои приглашения «с красным лакеем» (9, 3) — то есть с лакеем в красной ливрее. А в переводе сказано: «mit einem hübschen Diener» (I, 3) — «с красивым лакеем». Князь Болконский угрожает дочери: «На Бурьенке женюсь» (10, 235). Штрэнге, очевидно путая «Бурьенку» с «буренкой», переводит: «aber ich frei noch die Braupe» — и в скобках поясняет, что имеется в виду Бурьен. Маленькая княгиня говорит о княжне Марье, что новая прическа не идет к ее лицу. Штрэнге понимает французское слово «figure» (лицо) как «фигура», и в переводе читаем: «Marie hat eine Figur, zu der diese Haartour ganz und gar nicht paßt» (I, 267) — «у Марии фигура, к которой эта прическа совсем не подходит», — получается явная несообразность.

И другое — уже не из области курьезов. Возгласы богучаровских крестьян: «Вишь, научила ловко, за ней в крепость поди! Дома разори, да в кабалу и ступай!» (11, 155) — переведены так: «Seht, was sie ausgedacht haben!.. Unsereins bringen sie am Ende ins Zuchthaus! Die Häuser einreißen und dann vor das Gericht kommen» (II, 224). Э. Штрэнге истолковал слова «крепость», «кабала», «разорить» как — «тюрьма», «суд», «разрушить», и у него получается, будто крестьяне опасаются, что княжна заставит их разрушить дома, а потом отдаст под суд! У Толстого недовольство богучаровских мужиков имеет реальные зоны — им не хочется бросать свои дома на произвол судьбы и уходить в незнакомые места, где их ждет еще большая зависимость. У Штрэнге же получается, что опасения

крестьян и, следовательно, их недовольство носят совершенно вздорный характер.

В эпилоге, в ходе политического разговора, Денисов вставляет свое слово: «Все скверно и мерзко, я согласен, только тугендбунд я не понимаю, а не нравится, так *бунт* — вот это так!» Смысл этих слов еще резче подчеркивается последующей французской фразой: «Je suis votre homme!» (12, 285) — «Я на вашей стороне!» Ясно, что бывлой герой партизанской войны с Наполеоном теперь *готов идти на бунт* против всего, что в России «скверно и мерзко», — и это один из исторических итогов романа-эпопеи. А Эрнст Штрэнге переводит эти строки в меру своего разума — совсем наоборот. «Alles das ist häßlich und schlecht, glaub'ich, und «Tugendbund» versteh' ich schon gar nicht, ja, das Wort «Bund» (Aufstand) gefällt mir allein schon nicht» (II, 606) — «Все скверно и мерзко, я думаю, и тугендбунд я совсем не понимаю, само слово «бунд» (восстание) мне вовсе не нравится!»

Можно только сожалеть о том, что этот перевод, столь далекий от «Войны и мира» Толстого и в плане художественном, и в плане идейном, читался в странах немецкого языка на протяжении нескольких десятилетий. Популярность «Универсальной библиотеки», дешевизна карманного издания — все это обеспечило переводу Штрэнге долгую жизнь, которой он совсем не заслуживал.

Однако параллельно выходили и другие немецкие переводы «Войны и мира» — до 1918 года их вышло в Германии еще пять. Спрос на произведения русских классиков рождал предложение, книги Толстого и Достоевского появлялись интенсивно, одновременно в разных немецких городах. Качество переводов было неровным, — некоторые типичные для них недостатки преодолевались лишь медленно.

Педантическая забота о соблюдении русского колорита нередко приводила к неоправданным и наивным буквализмам. Первые переводчики «Войны и мира» либо переносили русские слова в немецкий текст (как это делал Штрэнге), либо прибегали к калькам.

...Советскому читателю известна статья Томаса Манна «Русская антология», в которой немецкий писатель мимоходом рассказывает о своем несостоявшемся путешествии в Россию, шутливо воспроизводит реплики, которые он мог бы услышать от русских коллег: «Помилуйте, батюшка!

Посудите же сами, Фома Генрихович!»<sup>1</sup> По сути дела, тут пародируется стиль ранних немецких переводов с русского, изобиловавший неуклюжими русизмами. А в новелле Томаса Манна «Тонио Крёгер» русская художница обращается к немецкому поэту со словом «батюшка», — один раз говорит это слово по-немецки, «Väterchen», а другой раз по-русски, причем оно дано в той же неправильной транскрипции, в какой давал его Эрнст Штрэнге — и, возможно, и другие переводчики, — «Batuschka» («батушка»). Так русские чтения Томаса Манна запечатлелись в словесной ткани одного из известнейших его рассказов.

Немецкий язык легко допускает образование уменьшительных и ласкательных форм посредством суффикса «хен». И первые немецкие переводчики с русского охотно прибегали к таким формам, не отдавая себе отчета, что слова «Väterchen» и «Mütterchen» по-немецки звучат гораздо менее почтительно, чем «батюшка» и «матушка», и что обращение «Täubchen», которое по-немецки явно отдает экзотикой, вовсе не соответствует русскому слову «голубчик». И так получалось, что — не в одном, а в нескольких переводах — лакей Безуховых зовет княгиню Друбецкую «Mütterchen» (что значит не «матушка», а скорей «мамаша»), что офицеры в боевой обстановке именуют друг друга «Täubchen» (что значит, собственно, не «голубчик», а скорей «голубок») и т. д.

Постоянной ходовой ошибкой немецких переводов «Войны и мира» стало невнимание к французским текстам, которые чаще всего просто переводились на немецкий язык или воспроизводились по-французски лишь от случая к случаю, без видимой логики. Не вышли из практики — и после явно неудачной работы Штрэнге — и произвольные сокращения: даже в лучших немецких переводах «Войны и мира», как правило, не дается вторая часть эпилога, и это никак не оговорено.

Так или иначе, уже в 1892 году начало публиковаться первое Собрание сочинений Толстого на немецком языке под общей редакцией горячего почитателя и знатока его творчества Рафаэля Лёвенфельда. Взяв за основу для своего издания неоконченный перевод «Войны и мира», принадлежавший Клеру фон Глюмер (печатавшийся в 70-е годы

---

<sup>1</sup> «В мире книг», 1975, № 6, стр. 74.

в газете «Politik»), Лёвенфельд доработал, дополнил его, и в Собрании сочинений «Война и мир» вышла в четырех томах за двумя подписями — К. ф. Глюмер и Р. Лёвенфельд. Это был (за вычетом второй части эпилога) перевод полный, без купюр, и выполненный в целом добросовестно, без существенных ошибок.

Вместе с тем именно из-за тщательности, с которой воспроизведены, с первых же страниц, и авторское повествование, и диалоги, становится особенно заметно, насколько обедняется роман-эпопея при отказе от французских текстов, от взаимодействия, сочетания двух языков. Весь колорит разговоров становится иным, важные оттенки психологических характеристик пропадают. В последующих частях этот недостаток ощущается иногда еще живее. Пример тому — сцена беседы Александра I с полковником Мишо, который, афишируя свой русский патриотизм, *по-французски* сообщает императору об оставлении Москвы армией Кутузова. Французская речь здесь сама по себе создает острый сатирический эффект, — в переводе он исчезает.

Мало того, что Глюмер и Лёвенфельд не дают французских текстов: иногда у них вежливые обращения типа *mon père, ma tante* передаются с помощью немецких уменьшительных оборотов, и это меняет весь тон речи. Мы помним, что Николай Ростов ведет с воронежской губернаторшей (с которой находится в дальнем родстве, но которую встретил в первый раз) доверительный разговор о своей симпатии к княжне Марье и запутанных отношениях с Соней. В подлиннике он называет губернаторшу «*ma tante*», а в переводе «*Tantchen*» — тетенька! Это придает всему разговору оттенок развязности, вовсе неподходящий к деликатной ситуации, о которой идет речь. Столь же мало уместно, что в переводе Глюмер и Лёвенфельда не только княжна Марья и князь Андрей, но и маленькая княгиня обращаются к старому князю со словом «*Väterchen*», которое звучит излишне фамильярно и не отвечает строгому тону, принятому в семье Болконских. (Притом не только в данном переводе, но и в других немецких переводах «Войны и мира» князь Николай Андреевич говорит жене сына «ты»; между тем в оригинале он не говорит ей ни «ты», ни «вы», и это, конечно, не случайно, в этом проявляется известная натянутость в отношении старого князя к невестке.)

Надо думать, что если не оба переводчика, то Р. Лёвенфельд, во всяком случае, хорошо знал русский язык: с некоторыми трудными местами, по преимуществу в последних частях романа-эпопеи, он справился успешно. Наивное признание Пети Ростова «я привык что-нибудь сладкое» переведено здесь без грамматического «округления» — «Ich bin gewöhnt... etwas Süßes» (IV, 169)<sup>1</sup> — хотя неправильность фразы и смягчена посредством отточия. Солдатская реплика «Экой яд плясать!», не понятая большинством французских переводчиков, здесь передана верно: «Wer wird so verrückt tanzen!» — «Кто же это так бешено пляшет!» (IV, 238). Слова Денисова о тугендбунде, которые были искажены Эрнстом Штрэнге в охранительном духе, воспроизведены Лёвенфельдом с некоторым упрощением (вместо «бунт» сказано «заговор», «Verschwörung» — IV, 352), но по существу верно: Денисов не боится бунта, готов идти на бунт. Поговорка старого дядюшки «Чистое дело марш!», всегда очень трудная для переводчиков<sup>2</sup>, здесь звучит живо и соответствует характеру отставного военного: «Glatte Sache, vorwärts!» (III, 314). К числу достоинств работы Глюмер и Лёвенфельда относится и то, что стихи всюду передаются стихами — и романс юного Николая, и «Волшебница» Денисова, и народная песня «По улице мостовой».

Однако в некоторых случаях переводчикам явно не хватило лексических ресурсов для того, чтобы найти немецкие варианты, близкие к подлиннику. Изречение князя Долгорукова «Лепя, лепя и облепишься» в их тексте утрачивает юмор, и образность, превращаясь в сухую сентенцию «Man siegt und siegt, bis man besiegt wird» (II, 17) — «Побеждаешь и побеждаешь, пока сам не будешь побежден». Слова авторского повествования о Платоне Каратаеве как олицетворении «всего русского, доброго и круглого»

<sup>1</sup> Цитируется по изданию: L e o N. T o l s t o i. Krieg und Frieden. Übertragen von Claire von Glümer und R. Löwenfeld. Neu durchgesehen von Ludwig Berndt. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena, 1925. В скобках указаны том и страница

<sup>2</sup> Так, во французском переводе Бинштока эта поговорка передается безликим словом «bien» («хорошо»); в переводе Анри Монго она и слишком длинна, и логически упорядочена — «c'est clair, en avant, marche!» («ясно, вперед, марш!»). В немецком переводе В. Бергенгрюна, о котором подробно пойдет речь дальше, поговорка дядюшки тоже лишается характерной в данном случае нелогичности и несколько обезличивается: «па, klar doch!» — «ну, ясно же!».

в переводе лишаются наглядности, эмоциональной теплоты и звучат претенциозно: «...Die Verkörperung alles Guten und Harmonischen im russischen Wesen...» (IV, 57).

Дело, конечно, не в отдельных особо важных или особо трудных пассажах. В те годы, когда Р. Лёвенфельд готовил первое Собрание сочинений Толстого на немецком языке, переводчики, и не только немецкие, еще не задумывались над особенностями «Войны и мира» как художественного целого. Они готовы были ограничиться точным воспроизведением подлинника и там, где одной лишь элементарной смысловой точности было недостаточно.

Вспомним толстовскую характеристику маршала Даву в момент, когда к нему приводят Балашова. «...Маршал Даву был один из тех людей, которые нарочно ставят себя в самые мрачные условия жизни для того, чтобы иметь право быть мрачными. Они для того же всегда поспешно и упорно заняты... Главное удовольствие и потребность этих людей состоит в том, чтобы, встретив оживление жизни, бросить этому оживлению в глаза свою мрачную, упорную деятельность» (11, 20). У Толстого здесь за конкретной характеристикой встает второй, психологически обобщающий план — и неспроста заостряется посредством повторов контраст понятий: мрачность — оживление. Даву, несколькими строками ранее названный «Аракчеев императора Наполеона», — часть бездушной системы, чуждой всему живому.

В переводе Глюмер и Лёвенфельда цитированные строки воспроизводятся добросовестно, но — без резкого контраста, без повторов: «оживление» передано словом «Heiterkeit», «веселость», а трехкратное «мрачный» заменено синонимами — «unbehaglich», «mürrisch», «finster» — «неуютный», «ворчливый», «темный» (см. III, 22). Обобщающий смысл суждений Толстого, таким образом, до некоторой степени размыт.

Далеко не всегда удается переводчикам передать настроение, психологический подтекст, поэтический колорит романа-эпопеи Толстого. Вовсе не справились они, например, с «потоксом сознания» Николая Ростова в ночь перед Аустерлицкой битвой. Непосильно трудным оказался для них и внутренний монолог князя Андрея после ранения.

В подлиннике читаем: «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами

тащили друг у друга банник француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба» (9, 344).

А в переводе: «Wie still, wie ruhig, wie feierlich es dort ist!» dachte Fürst Andrej. «Dort hat unser Fliehen, unser Kämpfen und Schreien keine Spur hinterlassen. Diese Wolken schwimmen im hohen, unendlichen Raume und haben keine Ähnlichkeit mit dem Franzosen und dem Artilleristen, die mit zornigen, erschrockenen Gesichtern sich den Stückputzer aus den Händen rissen. Wie kommt es nur, daß ich früher diesen hohen Himmel nicht beachtet habe? Und wie glücklich bin ich, ihn endlich kennenzulernen. Ja, alles ist inhaltlos, alles ist trügerisch, nur dieser unermeßliche Himmel ist wahr» (I, 409).

Смысл строк Толстого передан здесь, в общем, очень старательно. Но в оригинале перед нами — спутанные, смутные мысли тяжело раненного человека — именно из этих смутных мыслей вырастает прозрение князя Андрея, новый для него взгляд на мир. А переводчики местами как бы укрепляют логические связи, ослабленные в подлиннике, добавляют то там, то здесь по несколько слов от себя («Там наше бегство, наш крик и драка *не оставили никаких следов...* Эти облака ползут по высокому бесконечному небу и *не имеют никакого сходства* с французом и артиллеристом...»). Вместо «не видал прежде этого высокого неба» сказано «не обращал внимания...», вместо «все пустое, все обман» сказано «все бессодержательно, все обманчиво...». Казалось бы, все это — вовсе незначительные смысловые сдвиги. Но они разрушают поэзию подлинника. Подобных примеров можно привести и еще немало.

Перевод Глюмер и Лёвенфельда несколько раз переиздавался; наряду с ним — и до первой мировой войны, и после нее — выходили новые переводы.

В ознаменовании столетия со дня рождения Л. Н. Толстого прогрессивное берлинское издательство «Малик-ферлаг», которым руководил известный критик и публицист Виланд Херцфельде, выпустило Собрание художественных произведений Толстого в четырнадцати томах. Это издательство в течение ряда лет знакомило немецкую публику с русской и советской литературой; в данном случае оно сознательно поставило перед собой задачу — сделать



художественные произведения Толстого достоянием широких масс. «Война и мир», как и другие произведения Толстого, появилась в этом Собрании полностью, без сокращений (если не считать того, что и здесь была опущена вторая часть эпилога).

Каждый том нового издания распространялся — в розницу, без подписки — по недорогой цене в 3 марки 80 пфеннигов (в переплете). Собрание вышло под общей редакцией В. Херцфельде; над оформлением работал его брат, известный революционный художник-график Джон Хартфильд. Центральный орган Коммунистической партии Германии «Роте фане» горячо приветствовал новое издание художественных произведений Толстого. Газета высказала пожелание, чтобы все рабочие, профсоюзные, народные библиотеки приобрели это Собрание целиком, и особо отметила, что теперь и отдельные немецкие трудящиеся будут в состоянии купить четыре тома «Войны и мира»<sup>1</sup>.

«Война и мир» вышла в «Малик-ферлаг» в переводе Эриха Бёме (который несколько ранее, в 1924 году, был опубликован в Берлине издательством Ладыжникова). В дальнейшем роман-эпопея Толстого в переводе Бёме была издана в Швейцарии (в разгар второй мировой войны, в 1942 году), а после краха гитлеровского рейха, в 1947 году, появилась в демократическом секторе Берлина, в издательстве «Фольк унд вельт»<sup>2</sup>. Таким образом, именно в этом переводе читали «Войну и мир» передовые немецкие рабочие и прогрессивно настроенные интеллигенты — и в годы перед установлением гитлеровской диктатуры, и после разгрома фашизма.

Труд Эриха Бёме обладает определенными литературными достоинствами. По языку он живее, свободнее, более верно передает тон разговорной речи, чем те переводы, о которых говорилось выше. И диалоги, и внутренние монологи у Э. Бёме в ряде случаев ближе к оригиналу, чем у его предшественников.

---

<sup>1</sup> См.: H o r s t S c h m i d t. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik. 1917—1933. Berlin, Akademie-Verlag, 1973, S. 165. См. также: Der Malik-Verlag. Ausstellung. Deutsche Akademie der Künste zu Berlin. 1966—1967, S. 103.

<sup>2</sup> Далее перевод Бёме цитируется по этому двухтомному изданию: L e o T o l s t o i. Krieg und Frieden. Roman in zwei Bänden. Deutsch von Erich Böhme. Berlin, Verlag «Volk und Welt», 1947. В скобках указывается том и страница.

Эрих Бёме настойчиво добивался, чтобы в его переводе и народная речь звучала живо и естественно. Удачно переданы им, например, разговоры взбунтовавшихся богучаровских крестьян, их упреки по адресу старосты Дрона. Сопоставим подлинник и перевод:

«— Ты мир-то поедом ел сколько годов? — кричал на него Карп. — Тебе все одно! Ты кубышку выраешь, увезешь, тебе что, разори наши домá, али нет?

... — Очередь на твоего сына была, ты, небось, гла-духа своего пожалел, — вдруг быстро заговорил маленький старичок, нападая на Дрона, — а моего Ваньку забрил. Эх, умирать будем!» (II, 162).

«So lange Jahre hast du die Gemeinde geschunden!» schrie Karp ihn an. «Dir ist ja alles gleich! Du buddelst deinen Geldkasten aus und schleppst ihn weg. Was macht es dir, ob unsere Häuser zerstört werden oder nicht!»

...«Dein Sohn war an der Reihe, Soldat zu werden, aber du hast deinen Dickwanst natürlich geschont», fiel plötzlich ein kleiner Alter, hastig redend, über Dron her. «Meinen Wanka hast du scheren lassen! Ach, wir müssen alle mal sterben!» (II, 156).

Вместе с тем именно воспроизведение народной речи оказалось для Э. Бёме, как и для других переводчиков, особенно сложной задачей. То неповторимо личное, что присуще отдельным персонажам, в переводе иной раз пропадает.

Лаврушка, лакей Денисова, на вопрос Ростова «Что барин?» отвечает: «С вечера не бывали. Верно, проигрались... Уж я знаю, коли выиграют, рано придут хвастаться, а коли до утра нет, значит продулись, — сердитые придут» (9, 157). Э. Бёме передает эти строки так: «Er ist seit dem Abend nicht heimgekommen. Wahrscheinlich hat er wieder sein Geld verspielt... Ich weiß schon, wenn der Herr gewinnt, dann kommt er beizeiten nach Hause und erzählt davon. Wenn er aber am Morgen noch nicht da ist, dann heißt das, er hat verloren, und dann bringt er schlechte Laune mit» (I, 141). В переводе Денисов не «хвастается», а «рассказывает», не «продулся», а «проиграл», не «сердит», а «приносит с собой плохое настроение». Речь Лаврушки, с ее характерной смесью почтительности и фамильярности, в переводе нейтрализуется, становится безликой.

Эрих Бёме позаботился о том, чтобы не перегружать немецкий текст «Войны и мира» русизмами. Правда, мы

и в его тексте находим русские слова, которые вставлены как бы «для колорита» и без большой необходимости, — «Gräfinjuschka», «Njanja», «Sakuski», — но таких случаев сравнительно немного. Обращения типа «Väterchen», «Mütterchen» («батюшка», «матушка») даются лишь изредка и там, где они оправданы контекстом и личностью говорящего, — например, в диалогах странниц, навещающих княжну Марью. В других же случаях Бёме либо оставляет, как в подлиннике, французские обращения (такие, как «mon père»), либо находит немецкие варианты, подходящие к ситуации. Так, отчаянный возглас кухарки, раненой во время обстрела французами Смоленска: «Голубчики мои белые! Не дайте умереть! Голубчики мои белые!» (II, 117), который в переводе Глюмер и Лёвенфельда был воспроизведен буквально («...Meine weißen Täubchen! Lass'et mich nicht sterben, meine weißen Täubchen!» — III, 146), у Эриха Бёме вполне безыскусственно звучит по-немецки: «Meine Lieben, Guten! Laßt mich nicht sterben! Meine Lieben, Guten!» (II, 114).

Для передачи французских текстов Э. Бёме нашел хитрое, казалось бы, решение. Он сохранил в своем переводе отдельные французские слова и фразы — ровно настолько, насколько это представлялось необходимым для того, чтобы воссоздать атмосферу светских разговоров, привычное смешение языков. Князь Василий говорит Аннете Шерер, жалуясь на расточительность Анатоля и обдумывая возможность его брака с княжной Болконской: «Что будет через пять лет, если это пойдет так? Voilà l'avantage d'être père. Она богата, ваша княжна?» (9, 8). Бёме переводит: «Was soll in fünf Jahren sein, wenn das so weitergeht? Voilà l'avantage d'être père. Ist sie denn reich, Ihre junge Prinzeß?» (I, 11). Здесь, как и во многих других местах, Э. Бёме верен подлиннику. Но он все-таки настойчиво стремится свести французские тексты к минимуму, — и переписки княжны Марьи с Жюли, и приказы Наполеона, и разговор Александра I с Мишо даны не по-французски, как у Толстого, а в немецком переводе.

В иных случаях Э. Бёме — желая, чтобы его перевод был доступен немецкому читателю без подстрочных примечаний, — прибегает к удвоению отдельных фраз, дает их (в прямой речи!) и на французском языке, и здесь же — на немецком. А это уже недопустимо: получается, что персонажи Толстого *сами* переводят свои реплики. Так, слова

Наполеона, сказанные по-французски Балашову: «А между тем какое прекрасное царствование мог бы иметь ваш государь!» (II, 28), у Бёме удваиваются: «Et cependant quel beau règne aurait pu avoir votre maître, — welch schönes Reich hätte ihr Herrscher haben können!» (II, 29). Так, умирающий князь Андрей и по-французски, и по-немецки благодарит княжну Марью за то, что она приехала: «Merci, chère amie, d'être venue. Ich danke dir, daß du gekommen bist» (II, 421). Искусственность такого приема совершенно очевидна.

Если И. И. Паскевич в свое время считала возможным исправлять стиль французских текстов Толстого, то немецкие переводчики иногда исправляют в «Войне и мире» немецкие тексты по своему вкусу и разумению.

Берг говорит своему приятелю о Вере Ростовой: «Das soll mein Weib werden» (10, 187). Эта короткая фраза очень выразительно рисует облик Берга. По поводу этих слов А. Чичерин верно замечает: «Несмотря на всю простоту мысли, выраженной Бергом по-немецки, непередаваема интонация бесцеремонного и грубого практицизма, заключенного в этом *das*, в этом *soll*, в этом *mein*. И пять слов, сказанных по-немецки, включают читателя в совершенно чуждую автору сферу суждений и понятий»<sup>1</sup>. Между тем у Глюмер и Лёвенфельда читаем: «Das soll meine Frau werden» (II, 223), а у Эриха Бёме: «Die soll mein Weib werden» (I, 508). Переводчики, каждый на свой лад, несколько смягчают бесцеремонность короткой фразы, не замечая, насколько она важна для характеристики Берга, именно в том неприглаженном виде, в каком она дана Толстым.

Как видим, Э. Бёме не всюду сумел избежать промахов, подобных тем, какие делали его предшественники. Мы убеждаемся в этом и на других примерах. У Толстого фрейлина Перонская называет Пьера Безухова «фармазон-всемирный» (10, 200), — Глюмер и Лёвенфельд переводят: «Kosmopolit und Freimaueger» (II, 240) — «космополит и масон»; Э. Бёме перенимает этот вариант перевода (см. I, 520), хотя он явно неудачен: тут пропадает и оттенок юмора, и оттенок осуждения, который есть в словах Перонской. У Толстого Наташа говорит Николаю, возвращаясь с охоты: «Как он ладен, дядюшка! Не правда ли?»

---

<sup>1</sup> А. В. Ч и ч е р и н. Возникновение романа-эпопеи, стр. 181.

(10, 269). Перевод Глюмер и Лёвенфельда здесь нехорош, в нем пропадает характерность речи Наташи: «Wie harmonisch ist der Onkel, nicht wahr?» (II, 325). Но перевод Бёме еще хуже. «Wie ausgeglichen der Onkel ist! Nicht wahr?» (I, 587) Определение «уравновешенный» еще более неподходяще к облику дядюшки, чем «гармоничный».

Есть у Эриха Бёме и прямые смысловые ошибки. Слова, относящиеся к князю Андрею: «Одно имение его в триста душ крестьян было перечислено в вольные хлебопашцы» (10, 153), переведены так: «Eines seiner Güter von dreihundert Seelen war an freie Bauern verpachtet worden...» (I, 477) — «Одно имение его в триста душ было отдано в аренду свободным крестьянам», — в таком изложении становится непонятным, о каких «свободных крестьянах» идет речь и куда девались те «триста душ», которым князь Андрей, согласно подлиннику, дал волю. У Толстого Кутузов, прощаясь с Багратионом, благословляет его «на великий подвиг» (9, 205), а у Бёме просто говорит: «Und laß dich von mir segnen zu deinem Gang» (I, 187) — «И благословляю тебя на твой поход». В подлиннике сказано, что «глупые люди» презирали Сперанского «как кутейника и поповича» (10, 170); эти слова, не раз доставлявшие затруднения переводчикам<sup>1</sup>, переданы у Бёме вовсе неверно — «... als Säufer und Pfaffen» (I, 494) — «как пьяницу и попа»!

Перевод Э. Бёме привлек в свое время издателей и читателей живостью своей литературной манеры. Но по сравнению с работой предшественников он обладал лишь частичными, относительными преимуществами. Потребность в новом, более совершенном литературном переводе стала особенно живо ощущаться после второй мировой войны, когда многие и многие немцы разных возрастов и взглядов впервые заинтересовались всерьез русской литературой, и не в последнюю очередь — эпопеей Отечественной войны 1812 года.

\* \* \*

За последние двадцать лет в странах немецкого языка приобрел заслуженную известность перевод «Войны и мира», принадлежащий западногерманскому писателю Вернеру

<sup>1</sup> Остроумный вариант перевода этих слов был найден на французском языке Анри Монго: «... Ce qui lui valait de la part des sots les épi-thètes de «ratichon» et «d'engeance de pope»... (II, 186).

Бергенгрюну. Этот перевод впервые вышел в ФРГ в 1953 году, затем в ГДР в 1954 году и с тех пор не раз переиздавался в обоих германских государствах.

Вернер Бергенгрюн (1892—1964) был плодовитым, разносторонне одаренным литератором, автором романов, новелл, стихов, эссе. По своим взглядам это был гуманист религиозного, созерцательного склада. В годы фашизма он не эмигрировал, продолжал печататься, но вместе с тем пытался противостоять гитлеровской диктатуре на собственный лад. Его романы-притчи «Тиран и суд» (1935) и «На небе, как на земле» (1940) заключали в себе — в зашифрованной, абстрагированной форме — осуждение деспотической власти и покорного ей народа<sup>1</sup>. Бергенгрюн поддерживал связь с католическими кругами, оппозиционными фашизму, помогал распространять антигитлеровские проповеди епископа фон Галена и листовки мюнхенской подпольной студенческой группы «Белая роза»<sup>2</sup>. Будучи уроженцем Риги, Вернер Бергенгрюн с детства знал русский язык; еще в 20-е годы он перевел повести Толстого «Казачьи» и «Хаджи-Мурат», а также «Отцы и дети» Тургенева, «Преступление и наказание» Достоевского. В работе Бергенгрюна над переводом «Войны и мира» отозвался его жизненный и литературный опыт многих лет.

Отличительная черта бергенгрюновского варианта «Войны и мира» — то, что это работа не только переводчика, но и художника. По богатству, разнообразию своей языковой палитры эта работа превосходит все предшествующие переводы. Конечно, до подлинного толстовского многоголосия, толстовской характерности речи и Бергенгрюну далеко. Но все же у него если не каждый, то многие персонажи романа-эпопеи обладают собственным строем речи, отражающим не одну лишь их социальную принадлежность, но и их индивидуальный облик. Приведем примеры.

Один из труднейших для переводчика пассажей «Войны и мира» — письмо старого князя Болконского сыну. «Весьма радостное в сей момент известие получил через курьера, если не вранье. Бенигсен под Эйлау над Буонапартием

---

<sup>1</sup> О В. Бергенгрюне см.: Н. С. Лейтес. Немецкий роман 1918—1945. Пермь, 1975; И. М. Фрадкин. Оппозиционная литература в гитлеровской Германии В книге: «История немецкой литературы», т. 5. М., «Наука», 1976.

<sup>2</sup> См.: Georg Antosch. Nachwort. In: Werner Bergengruen. Der Tod in Reval. Berlin, Union-Verlag, 1972.

якобы полную викторию одержал. В Петербурге все ликуют, и наград послано в армию несть конца. Хотя немец — поздравляю...» (10, 95). Энергичный, лаконический — и с оттенком стариковского чудачества — стиль этого письма передается Бергенгрюном с некоторым ослаблением характерности, но в целом все же верно: «Durch Kurier erhalte ich Nachricht, die, falls keine Lüge, in diesem Augenblick besonders erfreulich. Bennigsen soll bei Eylau Bonaparte völlig geschlagen haben. Großer Jubel in Petersburg. An die Armee ist eine Masse von Auszeichnungen abgegangen. Bennigsen zwar nur Deutscher, trotzdem aller Grund zur Freude...» — (489)<sup>1</sup>. Последняя фраза, которая в буквальном переводе была бы непонятной для немецкого читателя, здесь несколько расшифрована, но интонация подлинника сохранена: «Хотя Бенигсен всего-навсего немец, радоваться есть чему».

Удачно воспроизведено косноязычие Ипполита, когда он в салоне Аннеты Шерер рассказывает анекдот: «Она поехала. Незапно сделался сильный ветер. Девушка потеряла шляпа, и длинные волосы расчесались...» (9, 27) — «Sie fuhr. Plötzlich kommen ein starke Wind. Das Mädchen verlor ihr Hut, und die langen Haare gingen los...» (30).

С чувством меры, без нажима, но вполне в духе подлинника воссоздается в переводе Бергенгрюна ернический стиль ростопчинских афишек. «Когда до чего дойдет, мне надобно молодцов и городских и деревенских... Хорошо с топором, не дурно с рогатиной, а всего лучше вилы-тройчатки: француз не тяжелее снопа ржаного» (11, 296). «Wenn der Augenblick da ist, brauche ich stramme Kerle aus der Stadt und vom flachen Lande... Sehr brauchbar wird ein Beil sein, auch ein Jagdspieß ist nicht zu verachten, am besten aber geht es mit einer so dreizinkigen Heugabel, weil der Franzose ja nicht mehr wiegt als eine Roggengarbe!» (1123).

Очень нелегко поддается переводу примитивно-выразительная речь Тихона Щербатого, — Бергенгрюн и с этой задачей успешно справляется. Тихон оправдывается перед Денисовым, почему он не привел «языка». «Да я его спра-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: Leo N. Tolstoi. Krieg und Frieden. Ins Deutsche übertragen von Werner Bergengruen. München, Paul List Verlag, 1970. (Издание в двух томах, с единой нумерацией; страницы указаны в скобках.)

шивал... Он говорит: плохо *знаком*. Наших, говорит, и много, да все плохие; только, говорит, одна названия. Ахните, говорит, хорошенько, всех заберете... Да что же сердчать-то... что ж я не видал французов ваших? Вот дай позатемняет, я тебе каких хошь, хоть троих приведу» (12, 134—135). «Ausgefragt habe ich ihn ja auch... Er sagte: ich weiß nichts Genaues. Er sagt, die Unsrigen sind wohl sehr viel, aber es ist mit ihnen nichts los, nichts als Dicktuer. Macht nur richtigen Krach, sagte er, dann habt ihr sie schon alle... Aber warum denn gleich so böse?... Habe ich mir vielleicht ihre Franzosen nicht angesehen? Laß es nur dunkel werden, dann hole ich dir meinetwegen gleich Stücker drei, von welcher Sorte du willst» (1380).

Нетрудно заметить, что Бергенгрюн нигде не утрирует неправильность речи — напротив, он кое-где приближает ее к немецкой грамматической норме. Но он безошибочно находит простейшие средства для того, чтобы подчеркнуть характерность речевого строя каждого из толстовских персонажей. «Plötzlich kommen ein starke Wind...». «Mit einer so dreizinkigen Heugabel...» «Stücker drei...» И перед читателем встает — каждый раз по-своему — живая личность говорящего.

Немецкие переводчики «Войны и мира» и до Бергенгрюна не раз пытались передать колорит не только страны, но и эпохи — то ли с помощью архаического местоимения «Ihr» (вместо «Sie»), то ли посредством монотонного употребления старомодных глаголов «belieben», «geruhen» («изволить»). Вернер Бергенгрюн воздерживается от архаизации устной речи романа-эпопеи, взятой в целом. Но иногда в отдельных репликах проскальзывает нечто неуловимо старинное, церемонное, притом каждая реплика соответствует характеру персонажа. Так, официант Болконских отвечает Пьеру на его просьбу — доложить о нем княжне: «Слушаю-с... пожалуйста в портретную» (12, 214) — «Zu Befehl. Wollen Sie sich bitte ins Porträtzimmer bemühen» (1468). Пьер говорит княжне Марье перед отъездом в Петербург: «...Только я не прощаюсь. Я заеду за комиссиями» (12, 227). В переводе эти фразы несколько удлинены, но именно так удастся Бергенгрюну передать и доверительно-дружеский тон Пьера, и старомодный колорит выражения «заеду за комиссиями»: «Aber ich wollte mich noch nicht heute verabschieden. Ich spreche noch einmal vor, vielleicht haben Sie mir noch Bestellungen aufzutragen» (1482).



В. Бергенгрюн внимателен к оттенкам несобственно-прямой речи, в которой авторское повествование окрашивается лексикой действующих лиц. Аннета Шерер шокирована бестактностью Пьера, она отделяется «от молодого человека, *не умеющего жить*» (9, 12) — это оборот из словаря Аннеты, а не самого автора. В переводе эта особенность подлинника сохранена: «Damit ließ sie den jungen Menschen stehen, der so gar keine Lebensart hatte...» (16).

В ряде случаев В. Бергенгрюн проявляет чуткость и к неслышной, внутренней речи персонажей Толстого — не только к ее лексике и интонации, но и к философскому подтексту. В эпизоде молитвы Наташи, правда, допущена ошибка, общая для многих переводов «Войны и мира», — слова богослужения «Миром господу помолимся» переданы как «в мире» — «im Frieden». Но во встречных мыслях Наташи очень естественно раскрыты разные аспекты толстовского слова-понятия «мир» — «все вместе» и «без вражды». «Ja, im Frieden, alle zusammen, ohne Unterschied des Standes, ohne Feindschaft...» (880).

Одна из важнейших страниц романа-эпопеи, где раскрывается тема «мира» в толстовском философском понимании, — эпизод сна Пьера после Бородинского сражения. Тут Толстой необычайно смело, новаторски передал внутреннюю работу мысли, совершающуюся в подсознании. Пьер, засыпая, думает: «Войти в эту общую жизнь всем существом...» Во сне он напряженно ищет слова, которое определило бы суть нравственной задачи, стоящей перед ним. «...Уметь соединять в душе своей значение всего...» Но он находит другое, более верное слово: не соединять, а *сопрягать*. «Да, сопрягать надо, пора сопрягать». Пьер полон восторга: ему кажется, что разрешен мучавший его вопрос. Но оказывается, это слово-находка, открывшееся ему во сне, — всего лишь отклик на толчок извне, на слова берейтора: «Запрягать надо, пора запрягать» (11, 294). Пьер просыпается с мучительным чувством отрезвления: он далек еще от того, чтобы обрести смысл своих исканий. В переводе Бергенгрюна весь этот эпизод воссоздан с тонким пониманием подлинника. Спящий Пьер отбрасывает слово «vereinheitlichen» («соединять»), находит другое — «umspannen». «Ja, umspannen müssen wir ...es ist Zeit zum Umspannen», «Anspannen müssen wir, es ist Zeit zum Anspannen!» (1120—1121).

Перевод Вернера Бергенгрюна, взятый в целом, — работа опытного прозаика, мастера слова: можно было бы привести еще немало примеров, подтверждающих это. Но есть в этой выдающейся работе и свои слабости, обусловленные главным образом колоссальной сложностью самой задачи.

Стилевая полифония романа-эпопеи, обилие разнообразных речевых манер передается Бергенгрюном часто, но все же не всюду. Бывает у него и так, что характерная речь приглушается, нейтрализуется.

Скажем, В. Бергенгрюн не нашел способа верно передать наигранно-восторженную, пересыпанную галлицизмами речь Жюли — в салонных разговорах и особенно в письме к княжне Марье. «Я вам пишу по-русски, мой добрый друг, потому что я имею ненависть ко всем французам, равно как и к их языку, который я не могу слышать говорить... Мы в Москве все восторжены через энтузиазм к нашему обожаемому императору...» и т. д. (11, 105). Здесь галлицизмы — не только штрих к характеристике быта великосветской среды: они изобличают поверхностный и показной характер патриотизма аристократии, чуждой собственному народу. В переводе же колорит письма Жюли стерт. «*Liebe Freundin, ich schreibe Ihnen russisch, weil ich alle Franzosen hasse und mein Haß ebenso ihrer Sprache gilt, die ich weder hören noch selber sprechen will... Hier in Moskau sind wir alle voll enthusiastischer Begeisterung für unseren vergötterten Kaiser*» (915). Особо едкая ирония этих строк заключена в том, что Жюли декларирует свою ненависть к французскому языку посредством оборота речи, явно заимствованного из французского языка («который я не могу слышать говорить» — «*que je ne peux pas entendre parler*»). В переводе же эти слова приобретают несколько иной, более нейтральный смысл: «который я не хочу ни слышать, ни на нем говорить».

Иной раз сглаживается у Бергенгрюна и архаически-выспренний стиль русских военных документов. Пример тому — письмо Кутузова к старому князю Болконскому: «Себя и вас надеждой льщу, что сын ваш жив, ибо в противном случае в числе найденных на поле сражения офицеров, о коих список мне подан через парламентаров, и он бы поименован был» (10, 33). В переводе эти строки приближены к обыденной современной речи: «*Indessen schmeichle ich mir mit der Hoffnung und möchte diese Hoffnung auch auf*

Sie übertragen, daß Ihr Sohn am Leben ist, denn im entgegengesetzten Fall würde er unter den auf dem Schlachtfeld vorgefundenen Offizieren aufgeführt sein, deren Verzeichnis mir durch Parlamentäre zugestellt worden ist» (421).

Для Бергенгрюна, как и для его предшественников, особые трудности представляет крестьянская и солдатская речь. В ряде случаев он эти трудности успешно преодолевает. Отметим у него удачные варианты пословиц Платона Каратаева: «...Не нашим умом, а божьим судом» — «...Nicht in unserm Verstand, sondern in Gottes Hand». «От сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся» — «Bettelsack und Gefängnismauern, das kann über jeden kommen» (1283). Но в других местах русская плебейская лексика и у Бергенгрюна утрачивает выразительность, а иногда и передается неточно. Реплика солдата в разговоре с Пьером перед Бородинским сражением: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва» (11, 191) — переведена с той же ошибкой, которую допускали когда-то и Паскевич и Биншток, — народ из субъекта исторического действия превращается в объект: «Alles, was Beine hat, will man ihnen jetzt entgegenschmeißen. Na ja, eben: Moskau!» (1010) — «Все, что на ногах стоит, хотят теперь бросить против них. Ну, словом: Москва!» (получается, что не народ хочет «навалиться» на захватчиков, а какие-то силы извне хотят его «бросить» в бой)<sup>1</sup>.

Князь Андрей на перевязочном пункте слышит рассказ раненого унтер-офицера: «Мы его отсюда как долбанули, так все побросал, самого короля забрали... Подойди только в тот самый раз лезервы, его б, братец ты мой, звания не осталось, потому, верно тебе говорю...» (11, 255). В немецком тексте отчасти пропадает яркий колорит просторечия: «Wie wir sie so von da herausgeschmissen, da warfen sie alles weg, und wir nahmen sogar ihren König gefangen... Da hatte nur die Reserve da sein müssen, da wäre auch kein Fetzen von ihm hachgeblieben, das kann ich euch aber versichern, Brüder!» (1079).

---

<sup>1</sup> Приведем для сравнения более верные варианты перевода этих слов. У Эриха Вёме: «Das ganze Volk soll über sie herfallen; mit einem Wort: Moskau!» (II, 181) — «Весь народ должен на них навалиться; одно слово: Москва!» У Анри Монго: «Faut que tout le monde s'en mêle. Tout Moscou y passe, qu'il!» (III, 206) — «Надо, чтобы все участвовали. Вся Москва сюда идет, право же!»

Слово «Brüder» (так, во множественном числе, передает Бергенгрюн слова «братец ты мой») в данном случае уместно. Но иногда и в этом высококачественном переводе русские патриархальные формы обращения воспроизводятся буквально там, где это совсем некстати. В немецком тексте получается странно, когда генерал, случайно встретивший своего бывшего подчиненного Ростова, обращается к нему — младшему по возрасту и по званию — со словом «Väterchen» — «батюшка» (543). И уж совсем не к месту в сцене охоты дословный перевод восклицаний: «Караюшка! Отец!», «Ерзынька! Сестрица!» и т. п.

Наряду с элементами буквализма в переводе Бергенгрюна есть и другая категория ошибок и промахов — договаривание, объяснительство. Переводчик движим благим намерением — приблизить русский текст к пониманию иностранных читателей, но добивается этого дорогой ценой: нарушением единства стиля, посторонними прибавлениями.

При первом появлении Денисова, при первых его словах в тексте Толстого стоит авторская ремарка: «закричал он, картавя на р громко и сердито» (9, 157). Бергенгрюн развертывает эту ремарку таким образом: «...schrie er laut und böse und sprach dabei wie immer das «r» nicht nach russischer Art mit der Zungenspitze, sondern hinten im Gaumen aus» (165) — «...закричал он громко и сердито, и при этом произносил «р» не на русский манер, кончиком языка, а в глубине нёба». Это фонетическое пояснение могло бы найти себе место в примечании переводчика; но здесь оно, вопреки всякой достоверности, приписывается самому Толстому.

В начале эпизода охоты мимоходом сказано, что собака Милка, увидав хозяина, «легла по-русачьи» (10, 245). В переводе Толстому приписаны слова: «Milka... legte sich dann in jener Stellung hin, die der russische Jäger als Step-penhasenstellung bezeichnet» (654) — «Милка... легла в ту позицию, которую русский охотник называет русачьей позицией». Так снова авторский текст загроможден пояснением, принадлежащим переводчику.

На следующей странице Петя Ростов, предвкушая удовольствие охоты, кричит: «Тщетны россам все препоны, едем!» (10, 246). В. Бергенгрюн и тут добавляет от себя: «...zitierte Petja aus dem seinerzeit auf Bagration gedichteten Siegesliede» (655) — «...пр процитировал Петя победную песню, сочиненную в свое время в честь Багратиона».

Строки из этой песни были приведены в одной из предыдущих глав того же тома «Войны и мира»: романист обращается к памяти читателя, переводчик не надеется на эту память.

Графиня Ростова, отвергая предложение Денисова, сделанное Наташе, упрекает его за то, что он обратился к самой Наташе, а не к ней, к матери. «В таком случае вы не поставили бы меня в необходимость отказа» (10, 63). Тут есть некий алогизм, вполне объяснимый взволнованным состоянием графини (разве она не отказала бы Денисову, если бы он попросил у нее руки дочери?). В. Бергенгрюн хочет исправить алогизм — и договаривает за Толстого, излагая слова графини следующим образом: «Damit hätten Sie mich der Notwendigkeit überhoben, Ihren Antrag in der Weise abzulehnen, wie ich es jetzt tun muß» (455) — «В таком случае вы не поставили бы меня в необходимость отказать вам таким способом, каким я это делаю теперь».

Попытки логизировать, упорядочить то, что в подлиннике кажется смутным и неясным, делают Бергенгрюном и в других местах. В спутанных мыслях Пьера (получившего письмо от Элен с просьбой дать ему развод) мелькает фраза «Жена идет замуж» (11, 30). Нелепость этой фразы передает абсурд ситуации: жена от живого мужа идет замуж! Но Бергенгрюн и здесь вносит поясняющую поправку: «Meine Frau verheiratet sich wieder...» (1127) — «Моя жена опять выходит замуж...»

Бывает, что В. Бергенгрюн, передавая разнообразие разговорной лексики у персонажей Толстого, вместе с тем удлинняет реплики, придает грамматическую правильность неполным предложениям и этим непоправимо разрушает живость интонации.

Так, циничный вопрос, который Анатолий задает отцу в гостиной Болконских: «При чем я числюсь, папа?» (9, 275), в переводе развернут так: «Ja, auf was für einen Posten bin ich eigentlich abkommandiert, Papa?» (295). Снисходительно-неодобрительная реплика Бориса по адресу Николая Ростова: «Ты все такой же мечтатель, я вижу» (9, 294) — в переводе превращается в громоздкий парафраз: «Du hast also noch ebensowenig Sinn für die Notwendigkeiten des praktischen Lebens wie früher, das sehe ich schon» (316) — «Ты, значит, все так же мало понимаешь запросы практической жизни, как и раньше, это я уже вижу». Лаконично-насмешливое замечание графини Ростовской по адресу На-

таши: «Что ты врешь!» (10, 294) — в переводе становится длинным и неуклюжим: «Was du wieder für dummes Zeug zusammenschwadronierst!» (597) — «Какие ты опять глупости нагородила!»

По-видимому, специфика немецкого синтаксиса в некоторых случаях облегчает задачи немецких переводчиков «Войны и мира» в сравнении с французскими: в авторском повествовании, в философских экскурсах сложное строение толстовской фразы, с ее медлительным разворачиванием и обилием придаточных предложений, без особых усилий поддается передаче на немецком языке. Но эта же специфика иной раз мешает даже такому мастеру, как Бергенгрюн, передать живость толстовской устной речи с ее недомолвками и характерными неправильностями. Иной раз переводчик невольно, незаметно для себя навязывает русской речи тяжеловесную немецкую структуру фразы — в ущерб непосредственности, естественности, в высшей степени свойственной языку героев Толстого.

Сильные и слабые стороны перевода В. Бергенгрюна именно в передаче прямой речи очень заметно сказываются в монологе Берга — его рассказе об инциденте с великим князем. Начало этого рассказа передано живо и находчиво. «Уж он меня пушил, как это говорится, пушил, пушил; пушил не на живот, а на смерть, как говорится, и «арнауты», и «черти», и «в Сибирь»...» — «Na, da hat er mir den Kopf gewaschen, wie man zu sagen pflegt, den Kopf hat er mir gewaschen! Auf Mord und Totschlag, wie man zu sagen pflegt. Ihr Arnauten! Und ihr Satanskerle! Und nach Sibirien!» Но потом переводчик сбивается на вялый тон, договаривает, дополняет — и живость устного рассказа пропадает начисто. В подлиннике: «На другой день и в приказе не было: вот что значит не потеряться» (9, 295). А в переводе: «Am anderen Tage war im Tagesbefehl von der ganzen Geschichte nicht mit einem Wort die Rede. Da sieht man doch, wozu es gut ist, wenn man sich aus der Ruhe nicht bringen läßt» (367) — «На другой день в приказе ни слова не было обо всей этой истории. Вот так и видишь, как бывает хорошо, когда не даешь себя вывести из равновесия». В подлиннике этот монолог красочно передает и самодурство великого князя, и то самодовольное раболепие, которое так помогает Бергу продвигаться по службе. В переводе выразительность рассказа Берга ослаблена, и тем самым ослаблен заключенный в нем сатирический заряд.

При всей чуткости В. Бергенгрюна к оттенкам душевной жизни персонажей романа-эпопеи, некоторые промахи, заметные в его переводе, видимо, связаны с недостаточно ясным ощущением быта и психологии той эпохи, той среды, в которой происходит действие.

Врач, лечащий Наташу, утешает ее мать: «Будьте покойны, графиня... скоро опять запоет и зарезвится» (II, 72). А в переводе: «Machen Sie sich nur keine Sorgen, sie fängt bald wieder an zu singen und auf die Bäume zu klettern» (878) — «Будьте покойны, скоро она опять запоет и начнет лазать на деревья». Очень трудно себе представить барышню-дворянку начала прошлого века лазающей на деревья, — и еще труднее представить себе, чтобы врач мог говорить о своей пациентке, девице на выданье, именно так.

Пословица Денисова, о которой столько раз уже шла речь (и с которой, как мы видели, успешно справился еще Штрэнге): «Плетью обуха не перешибешь» — В. Бергенгрюном передана в крайне грубой форме: «...gegen einen Haufen Mist kann man nicht anstinken» (536), что в переводе примерно значит — «кучу навоза не перевоняешь». Переводчик тут погрешил не только против хорошего вкуса, но и против психологической достоверности, — Денисов и в пору своих служебных невзгод сохраняет еще остатки верноподданнических чувств и не мог бы говорить о своем конфликте с начальством в таких выражениях.

Отметим смысловую неточность в передаче размышлений Толстого — там, где идет речь о начале войны 1812 года. Выражение «жизнь стихийная, роевая» (II, 6) В. Бергенгрюн передает словами «ein naturhaftes, triebmäßiges Herdenleben» (806). Термин «Herdenleben» — «стадная жизнь» — мы находим и в переводе Эриха Бёме (II, 9). Думается, что Р. Лёвенфельд, который поставил здесь слова «ein Triebleben, ein Massenleben» (III, 5) — «жизнь инстинктивная, массовая» — тоже не нашел идеального варианта, но так или иначе оказался ближе к оригиналу, чем оба автора последующих переводов. В слове «стадная» налицо эмоционально неприятный оттенок, чуждый мысли Толстого. Автор «Войны и мира» вовсе не имел в виду тут принизить людей, уподобить их «стаду». В образе пчелиного роя есть — и для Толстого, и для читателя — своя поэзия, которая во всех цитируемых переводах пропадает.

Мы помним, что заключительная реплика Денисова (в эпилоге) о тугендбунде и бунте была по-разному понята немецкими переводчиками: Э. Штрэнге истолковал ее в консервативном духе, Р. Лёвенфельд — в соответствии с подлинником — в бунтарском. Неверное, консервативное понимание этой реплики находим мы у Э. Бёме, вслед за ним и у В. Бергенгрюна: «Aber für den Tugendbund habe ich nichts übrig. Der kann mir nicht gefallen, allein schon weil er sich selbst eben «Bund» nennt. Also sehe ich das an. Je suis votre homme» (1544) — «Тугендбунд мне ни к чему. Он мне не нравится уже потому, что называется «бунд». Вот так я на это смотрю...» В примечании переводчика объяснено значение русского слова «бунт» и отмечен интерес Толстого к декабристской теме, но этим не оправдывается произвол в переводе слов Денисова: ведь в оригинале черным по белому написано: «*бунт*, вот это так!» (12, 285)<sup>1</sup>.

Курьеза ради можно упомянуть, что слова о пляшущем солдате в эпизоде ночевки под Красным — «Экой яд плясать!» — своего рода «заколдованное место» для многих переводчиков, французских и немецких, — и в переводе Бюргенгрюна переданы неверно: «Das ist für die Sohlen das reine Gift» (1442) — «Это — яд для подметок»...

Работа Вернера Бергенгрюна, как видим, вовсе не свободна от крупных и мелких промахов. Но в целом это — по богатству языка, по верности ощущения подлинника в главных его чертах — бесспорно лучший немецкий перевод «Войны и мира». Неудивительно, что он получил широкое признание, и не только в ФРГ.

Надо сказать, что публикация этого перевода в ГДР — не просто механическая перепечатка. Уже в 1954 году «Война и мир» в переводе Бергенгрюна вышла в ГДР с добавлением второй части эпилога, которая в изданиях ФРГ отсутствует.

В последние годы в обиход читателей ГДР вошло Собрание сочинений Л. Н. Толстого в двадцати томах, опубликованное издательством «Рюттен унд Лёнинг» под редакцией известных славистов Эберхарда Дикмана и Герхарда

---

<sup>1</sup> Для сопоставления стоит привести удачный вариант реплики Денисова во французском переводе Анри Монго: «...Un Tugendbund, je ne le comprends pas, et cela ne me plaît pas; si c'est un *bount* tout court, je suis votre homme» (IV, 327). К этим строкам А. Монго дает примечание внизу страницы, поясняющее смысл немецкого слова «бунд» и русского «бунт».



Дудека. «Война и мир» в переводе В. Бергенгрюна, занимающая в этом издании два тома, вышла в 1965 году <sup>1</sup> и потом переиздавалась. Редакторы провели скрупулезную работу над текстом. Они тщательно учли поправки, даже мельчайшие, внесенные советскими текстологами в новые русские издания «Войны и мира», на основе проверки по рукописям. В издании «Рюттен унд Лёнинг» восстановлены, даны точно так, как у Толстого, все французские пассажи «Войны и мира» (которые у Бергенгрюна давались иногда по-французски, иногда, без видимой закономерности, в немецких переводах). Ряд мелких смысловых ошибок и неточностей, содержащихся в работе Бергенгрюна, на этот раз исправлен <sup>2</sup> (хотя, к сожалению, далеко не все, — более смелая дополнительная работа над переводом В. Бергенгрюна, видимо, дело будущего). Чтобы приблизить «Войну и мир» к пониманию современного немецкого читателя, редакторы дали ряд приложений: переводы французских текстов, список основных действующих лиц, исторические и фактические примечания; во втором томе помещено содержательное послесловие Г. Дудека, где отражены и итоги советских исследований, и суждения крупнейших немецких писателей о «Войне и мире». Есть основания сказать, что это издание «Войны и мира», подготовленное учеными ГДР, — одна из лучших иностранных публикаций романа-эпопеи Толстого.

Иначе сложилась за последние годы судьба «Войны и мира» в ФРГ. Наряду с повторными изданиями перевода

---

<sup>1</sup> Lew Tolstoi. Gesammelte Werke in zwanzig Bänden. Herausgegeben von Eberhard Dieckmann und Gerhard Dudek. Krieg und Frieden. Übersetzt von Werner Bergengruen. Berlin, Rütten und Loening, 1965.

<sup>2</sup> Например, у Бергенгрюна в словах графини Ростовой «Вот Рису от меня, на шитье мундира...» (9, 70) слово «шитье» понято как «вышивка» («Stickerei», 76) — в издании ГДР эта неточность исправлена. В оригинале говорится о склонности старого князя Болконского «нравственно мучить» дочь (10, 231); у Бергенгрюна, по явному недосмотру, слово «нравственно» переведено «physisch» (638) «физически», а в издании ГДР дан верный перевод, «seelisch». Последние слова Николеньки Болконского в эпилоге: «Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже он был доволен...» (12, 295) — переведены Бергенгрюном так, словно князь Андрей был еще жив: «Der Vater! Ja, ich werde so handeln, daß sogar er mit mir zufrieden sein soll...» (1556) — «Отец! Да, я сделаю то, чем даже он должен быть доволен». В издании ГДР перевод этих слов уточнен в соответствии с оригиналом. И т. д.

В. Бергенгрюна там иной раз, в угоду коммерческим соображениям, выпускаются издания явно недоброкачественные.

Зимой 1974/1975 года по телевидению ФРГ передавалась многосерийная экранизация «Войны и мира», подготовленная Британской радиовещательной компанией Би-би-си. Газеты сообщали о грандиозных количественных масштабах этого предприятия — двадцать серий, три года подготовительных работ, четырнадцать тысяч статистов! Но о художественном уровне нового телефильма рецензент журнала «Stern» нелестно писал: «...Во многих сценах социальная критика Толстого заслоняется пышной исторической живописью. Едкие, полные иронии авторские суждения заглушаются возгласами «Ура, за царя!», конским топотом и шумом придворной суеты»<sup>1</sup>. Экранизация вызвала новый прилив читательского интереса к «Войне и миру». В двух разных издательствах вышел полный текст романа-эпопеи. В то же время издательство «Гейне-ферлаг» выпустило «Иллюстрированную книжку-спутник к большой телевизионной серии», объемом в сто страниц. Здесь, как сообщала в редакционной статье газета «Frankfurter Allgemeine Zeitung», «текст романа сведен к минимуму, от содержания оставлен только голый фабульный скелет». Такое обращение с великим произведением Толстого, по словам газеты, свидетельствует о «падении книжной и читательской культуры», идет навстречу «пассивно-потребительскому отношению» к книге<sup>2</sup>.

Но если выпуск «Иллюстрированной книжки-спутника» получил даже в буржуазной прессе ту отрицательную оценку, которой и заслуживала эта затея, то издание «Войны и мира» в одном томе (Мюнхен, «Гольдман-ферлаг»), тоже приуроченное к демонстрации телефильма, не вызвало критики в печати. А необходимость в такой критике была.

Издательство «Гольдман-ферлаг» выпустило роман-эпопею Толстого в старом (впервые опубликованном еще в 1926 году) переводе Михаэля Груземана. Это был и при первом выходе сокращенный перевод. Теперь, даже если судить по объему новой книги — 800 страниц, он сокращен еще больше.

---

<sup>1</sup> Michael Radtke. 15 Stunden Krieg und Frieden. In: «Der Stern», 1974, № 52.

<sup>2</sup> «Sieh und lies!» In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 6 Februar 1975.

На обороте титульного листа сообщено, что перевод Груземана здесь «обработан» Вернером Хейльманом. В кратком предисловии В. Хейльмана вполне толково говорится о глубине социального содержания творчества Толстого, о том, что «подлинный герой эпопеи — сила русского народа, простой крестьянин и солдат»; но далее сообщается, что «Война и мир» в данном издании сокращена за счет авторских рассуждений, «прерывающих поток повествования» (6) <sup>1</sup>.

Оставим здесь в стороне вопрос о том, допустимо ли сокращать классическое произведение писателя-философа за счет размышлений, органически входящих в текст. Любопытно другое. В переводе М. Груземана — и в старых изданиях, и в нынешнем, новом — сохранена, хотя и в сильно ужатом виде, вторая часть эпилога, которая в большей части немецких переводов просто опускается. Что же касается основного текста романа-эпопеи, то из него выпали не только исторические и философские экскурсы, действительно необходимые для понимания действия, но — целые главы, эпизоды, занимающие существенное место в самом действии.

Например, там, где описано начало армейской службы Николая Ростова, пропущен весь эпизод с вором Теляниным (очень важный и для дальнейшего развития характера Ростова, и для судьбы Денисова). Резко сокращено описание сватовства Пьера — тоже важное для понимания его дальнейшей судьбы, его конфликта и разрыва с Элен. Пропущена целая глава, где речь идет о визите Бориса Друбецкого к князю Андрею и о решении Бориса служить «по неписаной субординации». После эпизодов Аустерлицкой битвы снят большой фрагмент — передача душевного состояния раненого князя Андрея. Перед встречей Пьера с масоном Баздеевым сняты тревожные размышления Пьера — почти целая глава. Вычеркнут, далее, философский разговор Пьера и князя Андрея на пароме... и еще многое другое. Чем дальше развивается действие, тем более лихо расправляются переводчик и «обработчик» с текстом Толстого. Полностью снято описание охоты, занимающее в русском тексте около 30 страниц. Ухаживание Анатоля

---

<sup>1</sup> Leo N. Tolstoi. Krieg und Frieden. Ins Deutsche übertragen von Michael Grusemann, bearbeitet von Werner Heilmann. München, Wilhelm Goldmann Verlag, o. J. В скобках указываются страницы.

за Наташей, решение Наташи бежать с Анатолом — все это дано в сокращенном пересказе: в русском тексте — 60 страниц, в немецком — четыре. Сильно сокращена сцена смерти старого князя Болконского, а Богучаровский бунт дан снова в пересказе.

Стоит продемонстрировать, как это делается. Пятнадцать страниц русского текста, посвященного богучаровским крестьянам, нарастанию и взрыву их непокорства, просто пропущены. Потом (с большими сокращениями) воспроизведены страницы, где идет речь о приезде Николая Ростова в Богучарово и обращении Алпатыча к Ростову с просьбой о помощи. Затем идет своего рода монтаж слов Толстого, сделанный переводчиком:

«Ростов слез с лошади и последовал за Алпатычем. По дороге он узнал, что княжна Марья предложила крестьянам зерно. Когда она на следующее утро хотела уехать, недовольные крестьяне пришли и объявили, что не выпустят ее из деревни: вышел приказ, чтобы никто не покидал своего жилья. Если княжна попытается уехать, они распрягут ее лошадей. Если же княжна останется на месте, они будут служить ей, как до сих пор, и повиноваться во всем.

Княжна Марья сидела в зале расстроенная и усталая, когда вошел Ростов. Когда она увидела русское лицо, она воскликнула: «Я беззащитная, убитая горем девушка! Я оставлена на произвол этого грубого народа!» (587).

Слова о «беззащитной, убитой горем девушке» имеются и в оригинале, но там они даны в мыслях Ростова, а здесь превращены в прямую речь княжны Марьи и приобретают привкус мелодрамы.

Подобным же образом — с пропусками, с перескакиванием через целые главы, с безвкусной отсебятиной переводчика — «обработаны» и последующие части «Войны и мира». Излишне говорить о том, как пострадали от таких операций главные персонажи, главные сюжетные линии романа-эпопеи. Что же касается образа народа, который, если верить автору предисловия, является «подлинным героем» повествования, то этот главный герой тут вовсе устранин, его нет и в помине. События войны 1812 года даны скороговоркой.

И даже если оставить в стороне произвольные сокращения, перевод М. Груземана выполнен небрежно, халтурно, с многочисленными несообразностями и ошибками. Они видны даже невооруженным глазом с самого начала.

В подлиннике граф Ростов утверждает, что не зря отдал за Тараса (крепостного повара) тысячу рублей, он стоит того; в переводе графу приписаны слова: «Не зря я дал Тарасу тысячу рублей, он их заслужил!» (62). В подлиннике Николай Андреевич Болконский с пренебрежением говорит о князе Василии как «мальчишке», которого он когда-то «определил в коллегию» (9, 265); в переводе эти слова изменены так: «Он был моим школьным товарищем» (219). В подлиннике тот же князь Болконский говорит Пьеру: «Мою дуру, княжну Марью, полюби» (10, 123), в переводе эта фраза звучит уж совершенно комично: «*Verliebe dich in meine Närrin, die Prinzessin Marja!*» (368) — «Влюбись в мою дуру, княжну Марью!» Пословица Платона Каратаева «От сумы да от тюрьмы никогда не отказывайся» (12, 47) передана так: «*Auch Bettelsack und Gefängnis ist leicht zu ertragen*» (678) — «И нищенскую суму, и тюрьму легко перенести». Крайне неуместны в этом переводе русские слова, которые даются в немецкой транскрипции: «*Parascha*», «*Matascha*», «Раренка», «Матенка».

Пожалуй, довольно примеров. В высшей степени прискорбно, что совсем недавно, в 1975 году, издательство, считающееся солидным, преподнесло своим читателям произведение мировой классики в таком беспардонно обезображенном виде.

С одной стороны — перевод Вернера Бергенгрюна, выполненный (при всех своих слабостях) с талантом и любовью, с другой стороны — ремесленное изделие Груземана, наспех «обработанное» заново в целях коммерческой выгоды: тут перед нами как бы два полюса литературной судьбы «Войны и мира» на иностранных языках.



#### IV. АНГЛИЯ И США

В личной библиотеке Л. Н. Толстого в Ясной Поляне сохранились книги, давно уже ставшие редкостью, — первое издание «Войны и мира» на английском языке в шести томах, вышедшее в Нью-Йорке в 1886 году<sup>1</sup>. В подзаголовке указано: «Перевела на французский одна русская дама, а с французского — Клара Белл». К многочисленным ошибкам и неточностям, допущенным «одной русской дамой», княгиней Паскевич, прибавились и другие неточности, допущенные переводчицей-американкой. Вслед за этим первым английским переводом вышел и второй, и третий, и четвертый, — все они были, говоря мягко, малоудачны.

В 1929 году английский почитатель и биограф Толстого Элмер Моод опубликовал в качестве приложения к своему труду «Жизнь Толстого» критический обзор переводов его произведений на английский язык. Тут есть ценные фактические сведения, в частности и о давних изданиях «Войны и мира». Второй перевод, принадлежавший английскому литератору и издателю Визетелли, был также сделан не с оригинала, а с французского языка, притом очень поспешно и небрежно. В 90-е годы переводчик Н. Х. Доул стал выпускать многотомное Собрание сочинений Толстого; другое многотомное Собрание сочинений было несколько позже подготовлено Лео Винером, — и то и другое издания широко распространялись и в Англии, и в США. Как утверждает Элмер Моод, Н. Х. Доул бойко писал по-английски, но плохо знал русский язык; зато Лео Винер

---

<sup>1</sup> Leo Tolstoy. War and Peace. A historical novel. Translated into French by a Russian lady, and from the French by Clara Bell. Vol. 1—6. New York, Göttesberger, 1886.

читал по-русски, вполне удовлетворительно понимал оригинал, но английским языком владел далеко не в совершенстве. Отсюда многочисленные ошибки, подчас даже грубые ляпсусы, — в частности, в переводах «Войны и мира», принадлежавших и тому и другому.

Э. Моод приводит примеры таких ляпсусов. В оригинале сказано: «...Солдаты, после тридцативерстного перехода, не смыкали глаз» (9, 137), в переводе Доула — «солдаты прошли триста верст, ни разу не сомкнув глаз». В оригинале Николай Ростов в момент ссоры с Денисовым «прямо и твердо устремил на него глаза» (9, 16!), у Доула — «прямо и твердо нанес ему удар по переносице». У Толстого Наполеон во время разговора с Балашовым «достал золотую табакерку из кармана и жадно потянул из нее носом» (11, 26), а в переводе Винера — «достал золотую табакерку из кармана и взял из нее носом понюшку табаку». Князь Андрей, вернувшись из-за границы в Москву, «услышал от отца с прибавлениями рассказы о похищении Наташи» (10, 369); в тексте Винера употреблено слово *гаре*, которое означает не только «похищение», но и «изнасилование»<sup>1</sup>.

Общественный интерес к Толстому в странах английского языка — как и во всем мире — был столь велик, что переводы, выполненные вот на таком анекдотическом уровне, широко читались, попадали в публичные и частные библиотеки и, стараниями издателей-коммерсантов, печатались повторно, и в Англии и в США, и при жизни великого писателя, и после его смерти.

Первым серьезным, добросовестным переводчиком произведений Толстого на английский язык стала Констанс Гарнет (1862—1946), женщина поистине замечательная — образованный филолог, настойчивый и умелый пропагандист русской литературы в Англии. К. Гарнет сочувствовала идеям социализма, участвовала в деятельности Фабианского общества. И она и ее муж, критик Эдвард Гарнет, были связаны с кругами русской революционной эмиграции в Лондоне, встречались со Степняком-Кравчинским,

---

<sup>1</sup> Tolstoy centenary edition. The life of Tolstoy. First fifty years. By Aylmer Maude. London, Humphrey Milford, 1929, pp. 459—461.

Верные замечания о недостатках ранних переводов произведений Толстого в США (в частности, перевода Доула) сделаны в статье: И. К. Журавлев, Г. Н. Сыздыкова. Из истории переводов произведений Толстого в США (1886—1917). Казахский педагогический институт им. Абая. Русская литература. Выпуск 5. Алма-Ата, 1975.

с В. Засулич. Констанс Гарнет дважды приезжала в Россию, побывала и у Толстого в Ясной Поляне. Она перевела на английский язык в общей сложности около семидесяти томов произведений русских писателей — не только Толстого, но и Гоголя, Тургенева, Достоевского, Чехова, «Былое и думы» Герцена<sup>1</sup>. Редко бывает, чтобы деятельность переводчика художественной прозы получила такое единодушное одобрение выдающихся писателей его времени, как это было с Констанс Гарнет. Ее работы высоко ценили, в частности, Джон Голсуорси, который был в дружеских отношениях с супругами Гарнет, а также Джозеф Конрад, Кэтрин Мэнсфилд; очень одобрительно отзывались о ее переводах и крупнейшие писатели США. Причиной раз в их сознании имя К. Гарнет связывалось именно с «Войной и миром».

Ф. Скотт Фицджералд в письме к юной дочери (11 марта 1939 г.) не советовал ей торопиться с чтением «Войны и мира»: это «книга для мужчин», она требует зрелого восприятия. И в том же письме сказано: «Переводы Констанс Гарнет с русского превосходны...»<sup>2</sup>

Эрнест Хемингуэй в книге «Праздник, который всегда с тобой» вспоминает о своих русских чтениях в период жизни в Париже. Записавшись в библиотеку Сильвии Бич, он «выбрал «Войну и мир» в переводе Констанс Гарнет и Достоевского «Игрок» и другие рассказы». Несколько дальше Хемингуэй передает свой разговор с поэтом Ивеном Шипменом:

«— Я все думаю о Достоевском, — сказал я. — Как может человек писать так плохо, так невероятно плохо, и так сильно на тебя воздействовать?»

— Едва ли дело в переводе, — сказал Ивен. — Толстой у Констанс Гарнет пишет хорошо.

— Я знаю. Я еще не забыл, сколько раз я не мог дочитать «Войну и мир» до конца, пока мне не попался перевод Констанс Гарнет.

---

<sup>1</sup> О деятельности К. Гарнет см.: А. Т о в е. Констанция Гарнет — переводчик и пропагандист русской литературы. «Русская литература», 1958, № 4; См. также: Э. П. З и н н е р. Творчество Л. Н. Толстого и английская реалистическая литература конца XIX и начала XX столетия. Иркутск, 1961; М. И. В о р о п а н о в а. Джон Голсуорси. Красноярск, 1968.

<sup>2</sup> The letters of F. Scott Fitzgerald (edited by Andrew Turnbull), New York, 1963, p. 52.



— Говорят, его можно сделать еще лучше, — сказал Ивен. — Я тоже так думаю, хоть и не знаю русского. Но переводы мы с вами знаем. И все равно, это чертовски сильный роман, по-моему, величайший на свете, и его можно перечитывать без конца»<sup>1</sup>.

Здесь заслуживает внимания оценка «Войны и мира», высказанная литературным современником и собеседником Хемингуэя (мы знаем, что и он сам разделял это мнение), а помимо того — свидетельство, касающееся перевода Гарнет. Литературно искушенные читатели вовсе не воспринимали его как предел достижений переводческого искусства, и, возможно, не один И. Шипмен допускал мысль, что перевод «Войны и мира» на английский язык «можно сделать еще лучше». Но несколько поколений английской и американской интеллигенции знакомилась с «Войной и миром» именно по работе Констанс Гарнет, и сама эта работа как бы вошла в историю литературы XX века. Тут перед нами своего рода перевод-долгожитель: он впервые вышел в 1904 году и читается еще и теперь, три четверти века спустя. Новое его издание в одном объемистом томе появилось в Лондоне совсем недавно, в 1975 году (вероятно, как свидетельствует рекламная надпись на обложке, выход его был приурочен к выпуску телефильма Би-би-си).

Первые переводчики «Войны и мира» либо повторяли те пропуски и купюры, которыми изобилдовал французский вариант И. И. Паскевич, либо сами, по невниманию или по незнанию тех или иных русских слов, пропускали отдельные фразы, неумело калькировали русские выражения, вводили русские слова (с пояснениями или без пояснений) в английский текст<sup>2</sup>. Перевод Констанс Гарнет был выполнен несравненно более тщательно. Это был текст действительно полный, без пропусков, — он включал в себя и все авторские размышления, и вторую часть эпилога. Но еще гораздо важнее, что это был труд английского литера-

---

<sup>1</sup> Эрнест Хемингуэй. Собрание сочинений, т. 4. М., «Художественная литература», 1968, стр. 416, 475.

<sup>2</sup> Примечателен в этом смысле перевод Доула. См.: War and Peace. By Count Lyof N. Tolstoy. From the Russian by Nathan Haskell Dole. London, the Walter Scott Publishing Company, n. d. Этот перевод пестрит русскими словами в английской транскрипции, которые бросаются в глаза даже при самом беглом просмотре: «chinovnik», «nachalnik», «golubchik», «mamenka», «batyushka», «khorovod», «zakuska», «kulebyaka», «podmoskovnaya», «shuba», «praschai», «baruishnya», «kompanyonka», «granavitaya palata», «vashe prevashkhoditelstvo», etc. etc.

тора, уверенно владеющего своим родным языком. К. Гарнет и до того, как приступила к работе над «Войной и миром», накопила уже немалый опыт как переводчик русской классической прозы, хорошо освоилась с ней. В подготовленном ею тексте «Войны и мира» отозвалось горячее стремление: передать произведение русского писателя так, чтобы оно звучало по-английски естественно и свободно, чтобы читатели в странах английского языка могли его воспринять как достояние родной им литературы.

Это стремление сказывается даже и в мелочах, даже и в некоторых крайностях. Каша, которую едят русские солдаты, у Гарнет превращается в «porridge» (125)<sup>1</sup>, традиционную английскую овсянку, а слова воронежской губернаторши, сказанные Николаю, «ведь у Софи ничего нет» (12, 21) передаются так: «Why, Sophie hasn't a farthing» (1022) — «ведь у Софи нет ни фартинга».

Но дело, конечно, не в этих спорных деталях. Констанс Гарнет не просто избегает русизмов, — она каждый раз ищет, и нередко успешно находит, подходящую замену и для таких слов и выражений, которые в прежних переводах (и не только английских), как правило, воспроизводились посредством кальки или давались прямо по-русски. Она с полным сознанием своей правоты переводит версты в мили, а аршины в ярды. Титул «ваше благородие», который во французских переводах чаще всего передается искусственным «votre noblesse», а в немецких — по необходимости тяжеловесным «Euer Hochwohlgeboren», звучит у нее по-английски просто и естественно — «your honour» («ваша честь»). Обращение «братец» или «голубчик» передается разнообразно — «mate», «friend», «dear boy», «old man», а «братцы» или «ребята» соответственно — «boys», «lads», «mates», «fellows» (только в прощальной речи Кутузова перед войсками под Красным появляется слово «brothers» — «братья», — это соответствует торжественности момента). Капитан Тушин в напряженный момент боя обращается к большой старинной пушке: «Ну, Матвеевна, матушка, не выдавай!» (9, 236). Гарнет переводит: «Come, Matveyevna, old lady, stick by us!» (205) — слова «старая леди», относящиеся к пушке, тут и неожиданны, и вполне уместны.

---

<sup>1</sup> Leo Tolstoy. War and Peace. Translated from the Russian by Constance Garnett. London and Sydney, Pan Books Ltd., in association with William Heinemann, Ltd. 1975. Перевод Гарнет здесь и далее цитируется по этому изданию, в скобках указываются страницы.

Перед смотром в Браунау командир полка обращается к батальонному командиру: «Ну, батюшка Михайло Митрич...» (9, 138). Переводчица, памятуя, что разговор происходит в служебной обстановке, передает эти слова так: «Well, Mihail Mitrich, sir...» (118) — «Ну, Михаил Митрич, сэр».

Немного дальше идет речь о переходе русских войск через реку Энс. Офицеры штаба передают командиру Павлоградского полка приказ зажечь мост, но делают это в недостаточно отчетливой и притом в недостаточно корректной форме; в частности, Несвицкий разговаривает с полковником, старшим по званию, в снисходительно-начальственным тоне, и это вызывает обиду старого военного. Происходит обмен репликами: «Да как же, батюшка... как же не говорил, что мост зажечь, когда горючие вещества положили?» — «Я вам не батюшка, господин штаб-офицер...» (9, 177). А в переводе Гарнет: «Why, my good man... what need to say the bridge was to be burnt when you put burning materials to it?» — «I'm not your «good man», M. le staff-officer...» (153). В данном случае слово «батюшка» в оригинале обыграно как неуместно фамильярное, и Гарнет передает его словами «good man» — «милый человек».

Когда Алпатыч, управляющий имением Болконских, неожиданно встречает в горящем Смоленске князя Андрея, у него вырываются растерянно-обрадованные слова: «Батюшка, ваше сиятельство» (11, 119). В переводе подчеркнута интонация волнения, растерянности: «Mercy on us, your excellency» (758), это значит примерно — «Боже милостивый, ваше сиятельство...»

В оригинале толпы москвичей, в самом начале войны 1812 года, в день приезда царя в Москву, выражают верно-подданныческий восторг возгласами: «Ангел, батюшка! Ура! Отец!» (11, 90). Гарнет ограничивается словом «отец», избегая в обращении к монарху уменьшительной формы, и переводит: «Angel, father! Hurrah!» (731). Но зато в самом начале романа, в эпизоде именинного бала у Ростовых, когда старая няня восторгается барином, танцующим «Данилу Купора»: «Батюшка-то наш! Орел!» (9, 83), переводчица считает возможным дать слово «отец» с прилагательным, придающим ему ласковый оттенок: «Our little father! An eagle he is!» (73).

Эти примеры дают представление о том, с какой гибкостью К. Гарнет переводит традиционные русские выраже-

ния, не допуская буквализмов, считаясь каждый раз с контекстом (для сравнения стоит упомянуть, что в немецком переводе В. Бергенгрюна во всех пяти указанных случаях слово «бабушка» переведено одинаково — «Väterchen»).

Несомненное достоинство перевода Гарнет — естественность, непринужденность, с какой передается ею прямая речь. Вспомним для примера откровенные признания Долохова (в беседе с Ростовым, после дуэли и ранения) о том, какую женщину ему хотелось бы встретить. Здесь неожиданно приоткрывается то человеческое, что живет в душе заядлого бретера и циника:

«...И веришь ли мне, ежели я еще дорожу жизнью, то дорожу только потому, что надеюсь еще встретить такое небесное существо, которое бы возродило, очистило и возвысило меня. Но ты не понимаешь этого» (10, 43). А у Гарнет: «But believe me, if I still care for life, I care for it because I still hope to meet such a heavenly creature, who would regenerate and purify and elevate me. But you don't understand that» (351).

Сопоставим этот английский текст с тем, как он дан в лучшем французском и лучшем немецком переводах «Войны и мира».

У Анри Монго: «Et crois-moi, si je tiens encore à la vie, c'est uniquement parce que j'espère dénicher l'oiseau rare, la créature céleste qui me régénérera, me purifiera, me relèvera. Mais tu ne me comprends pas» (II, 53).

У В. Бергенгрюна: «Und das kannst du mir glauben, wenn ich überhaupt noch Wert auf mein Leben lege, so tue ich es nur deshalb, weil ich immer noch die Hoffnung nicht aufgegeben habe, so einem himmlischen Wesen zu begegnen, das mir zu einer Wiedergeburt verhelfen, das mich läutern und zu sich emporziehen soll. Aber das verstehst du ja doch nicht» (433).

Во французском варианте возникает оттенок выпренности (отчасти уже из-за того, что три глагола в будущем времени рифмуются); переводчик пытается смягчить выпренность посредством разговорного штампа «поймать редкую птицу», что плохо вяжется с «небесным созданием». В немецком переводе фраза становится длинной и тяжелой. Констанс Гарнет добивается здесь, как и во многих других местах, большой простоты и естественности звучания, и сама специфика английского языка помогает ей в этом.

К. Гарнет нередко проявляет большую чуткость к психологическим оттенкам смысла подлинника. Мы видим это, например, там, где передан «порыв откровенности» Николая Ростова в разговоре с воронежской губернаторшей. Вспомним оригинал. «...Мне мысль одна эта противна, жениться из-за денег... Но княжна Болконская, это другое дело; во-первых, я вам правду скажу, она мне очень нравится, она по сердцу мне...» (12, 21). А у Гарнет: «...The mere idea of marrying for money is revolting to me... But Princess Bolkonsky, that's a different matter. In the first place, I'll tell you the truth, I like her very much, I feel drawn to her...» (1022). Русское идиоматическое выражение «по сердцу мне», вообще говоря, нелегко поддается передаче на других языках. У А. Монго тут буквализм «elle est selon mon coeur» (IV, 25), у Бергенгрюна — слова, не отвечающие оригиналу и носящие вовсе неуместный здесь отпечаток практического расчета: «sie wäre durchaus etwas für mich» (1254) — «она бы мне очень подошла» (это фраза скорее в духе Берга, чем в духе Николая Ростова!). Зато Гарнет находит для русской идиомы близкое ей по смыслу английское выражение: «I feel drawn to her...» — «я чувствую, что меня тянет к ней...».

Все сказанное ни в коем случае не значит, что работа Констанс Гарнет во всем превосходит даже и те лучшие переводы «Войны и мира» на французский и немецкий языки, которые были выполнены почти на полвека позже, нежели ее перевод. Это вовсе не так. Преимущества труда Гарнет перед ними — не абсолютные, а относительные и частичные. Ей действительно удалось найти в ряде случаев самостоятельные и очень верные решения, приблизиться к оригиналу больше, чем это удавалось (и до и после нее) ее коллегам в других странах. Но именно в сопоставлении с лучшими современными переводами «Войны и мира» на другие языки видны и слабые стороны труда Гарнет.

И прежде всего главная, кардинальная его слабость: нивелировка стиля «Войны и мира». Весь текст романа-эпопеи изложен у Гарнет добротным, довольно богатым английским литературным языком; однако, подчиняя стиль Толстого нормам своего родного языка, переводчица иной раз упрощает синтаксис, дробит длинные толстовские фразы (в авторском повествовании) — и стирает разнообразие индивидуальных (и социальных, сословных) оттенков в речи персонажей. К. Гарнет и не пытается воссоздать

колорит минувшей эпохи; очень мало ощущаются у нее особенности речевого строя, например, таких действующих лиц, как старый князь Болконский или Марья Дмитриевна Ахросимова (это особенно ясно видно при сопоставлении текста Гарнет с работой В. Бергенгрюна). У нее вовсе нет, в военных сценах, того живого солдатского просторечия, которое так мастерски сумел передать А. Монго. Плебейская, фольклорная струя в стиле «Войны и мира» вообще мало заметна в переводе Гарнет: пословицы, поговорки, особенности простонародной речи — все это включается в общий, равномерно окрашенный повествовательный поток.

Есть у перевода К. Гарнет и другая кардинальная слабость: полное невнимание к иноязычным элементам «Войны и мира». Французские тексты и выражения по большей части просто переведены на английский язык; никак не выделены и немецкие слова и выражения — и «*die erste Kolonne marschiert...*» и «*das soll mein Weib werden*». Так возникают многочисленные, на первый взгляд неуловимые, но все же существенные потери, которые, будучи взяты вместе, намного обедняют «Войну и мир» как художественное целое. (Эрнест Хемингуэй, который смело вводил итальянскую речь в романе «Прощай, оружие!», а затем испанскую речь в романе «По ком звонит колокол», быть может, даже и не подозревал, какое важное назначение выполняют иноязычные слова и тексты в любимом им русском классическом романе.)

Из этих коренных недостатков перевода К. Гарнет вытекают и разнообразные частные промахи и пробелы. Так, на одной из первых же страниц пропущена русско-французская фраза князя Василия, которая именно благодаря смешению двух языков вносит меткий штрих в его сатирический портрет: «*rap, comme mon староста m'écrit des донесенья: покой-ер-п*» (9, 9). В описании русского войска, подготовившегося к смотру у Браунау, пропущено выражение из фронтового словаря — «шилце и мыльце», как говорят солдаты» (9, 138). Иной раз, когда надо передать русское простонародное словечко, шутку, строчку песни, многоопытная переводчица теряется, не находит английского эквивалента и ограничивается тем, что воспроизводит русские слова в латинской транскрипции. Так дано и незатейливое присловье, которым берейтор Кутузова дразнит старика дворового: «Тит, а Тит!.. Ступай молотить» (9, 353); так дано и начало песни кавалеристов под Можай-

ском: «Ах, запропала...» (11, 191), продолжение — «да ежова голова, да на чужой стороне живучи» — вовсе опущено, оставлено только бессмысленное для английского читателя «Ah! Za-pro-ra-la» (821). Замечание одного из богучаровских мужиков по поводу тяжелых книг из библиотеки князя Андрея: «Да, писали, не гуляли!» — передано не в живой фольклорной форме, а вялой фразой: «Yes, they must have worked hard to write them!» (798) — «Да, те, кто это написали, наверное, тяжело поработали!»

Элмер Моод в своем критическом обзоре английских переводов Толстого (упоминавшемся выше) разбирает и перевод «Войны и мира», выполненный Констанс Гарнет. Он признает, что эта работа по общему своему уровню намного выше предыдущих, что ошибки и неточности в ней сравнительно редки. Моод перечисляет ряд замеченных им ошибок, главным образом очень мелких: вместо слова «шахматы» в переводе — «шашки», вместо «рыси» — «галоп», вместо «лорнета» — «бинокль». Наиболее серьезная погрешность, которую Э. Моод нашел у Гарнет, связана у нее, видимо, с недостаточным знанием русского быта: князь Андрей при прощании с сестрой перед отъездом на фронт «поцеловался с нею рука в руку» (9, 136), а в переводе брат и сестра «поцеловали друг другу руки» (см. 115). Быть может, Элмер Моод был не так уж неправ, упрекая Констанс Гарнет в том, что она, выпуская один перевод за другим, работала в постоянной спешке (любопытно, что ошибки, отмеченные Моодом в ее переводе, так и не были исправлены и уцелели в последующих изданиях, вплоть до 1975 года).

Вместе с тем в переводе Гарнет есть и такие промахи, которых Э. Моод не отметил. Так, в эпизоде молитвы Наташи переводчица вовсе не обратила внимания на многозначность слова «мир». Слова богослужения «миром господу помолимся» и ответные размышления Наташи переданы следующим образом: «As one community let us pray the Lord»; «As one community, all together without distinction of class, free from enmity, all united in brotherly love, let us pray», thought Natasha» (716). Понятие «мир» истолковано здесь только в смысле «общность людей», и пропадает другая, очень важная для Толстого, грань этого понятия — мир как противоположность войны.

Князь Андрей говорит Пьеру перед Бородинской битвой: «...Что бы ни путали там вверху, мы выиграем сраже-

ние завтра» (11, 209). Понятно, как важны эти слова — и в контексте беседы князя Андрея с Пьером о смысле и характере войны, и в общем идейном контексте «Войны и мира» как народно-героической эпопеи. (Эти слова пере-кликаются с другим замечанием князя Андрея, которое имеется в черновиках и не попало в основной текст: «Успех наш — успех солдат, успех мужика — народа...» — 13, 36.) Слова «там, вверху», конечно, не так легко поддаются переводу на другие языки, при буквальном их переводе иные читатели могли бы понять их как намек на силы небесные. К. Гарнет передает это «там, вверху» неопределенным выражением «yonder» (839) — «там» — и политическая острота мысли князя Андрея, таким образом, пропадает совершенно<sup>1</sup>.

Когда Наташа перед отъездом из Москвы просит родителей отдать подводы под раненых, у нее вырываются слова, полные горечи: «Разве мы немцы какие-нибудь?» (11, 315). К. Гарнет передает эту фразу с ненужным огрублением: «Are we a lot of low Germans?» (931) — «Разве мы низменный немецкий сброд?» Здесь переводчице изменяет то чувство такта и меры, которое ей, как правило, свойственно. Это промах тем более досадный оттого, что Наташа здесь, в сущности, лишь повторяет (в форме риторического вопроса) фразу, слышанную от отца в самом начале войны: «Мы не немцы какие-нибудь» (11, 85), — Гарнет перевела ее близко к оригиналу, без ругательного эпитета: «We're not a set of Germans» (726).

Нет смысла перечислять здесь менее существенные погрешности, которые можно найти в работе Констанс Гарнет. Пора перейти к более позднему и более совершенному английскому варианту «Войны и мира», принадлежащему Луизе и Элмеру Моод.

\* \* \*

Имя Элмера Моода (русские друзья звали его Алексей Францевич) известно всякому, кто знаком с биографией

<sup>1</sup> Стоит отметить, что эту политическую остроту сумели и понять и передать лучшие переводчики на другие языки. У Монго сказано: «... malgré les manigances des chefs» (III, 227) — «что бы ни путали начальники». У Бергенгруна (с характерным для него «удлинением», но по существу верно): «...mögen die großen Herren bei den Stäben so viel Dummheiten machen wie sie wollen...» (1030) — «сколько бы глупостей ни делали большие господа в штабах...».



Толстого<sup>1</sup>. Среди иностранных почитателей и пропагандистов творчества великого русского писателя это был один из наиболее активных и преданных. Элмер Моод (1858—1938), англичанин, проживший свыше двадцати лет в России, перевел много произведений Толстого и написал ряд работ о нем. Жена Моода Луиза, родившаяся и выросшая в России, была постоянной участницей трудов мужа и, помимо того, выполнила ряд переводов самостоятельно.

Л. Н. Толстой был высокого мнения о деятельности супругов Моод как переводчиков. Об этом имеется много свидетельств в его письмах, — например, в письме от 11 мая 1900 года. «Ваши переводы очень хороши, [потому] [что] вы прекрасно владеете обоими языками, и, кроме того, любите те мысли, [которые] передаете, что меня очень радует» (72, 369). И в этом и в других письмах похвалы Толстого по адресу Моодов чаще всего относятся к английским текстам его философских и публицистических статей. Но он высоко оценил и выполненный ими перевод сборника его военных рассказов. «Все превосходно и издание, и примечания, и, главное, перевод, и, еще главнее, добросовестность, с кот[орой] это все сделано. Я открыл случайно на двух гусарах и дочел до конца, точно новое что-то и написанное по-английски» (73, 173).

Супруги Моод поставили перед собой задачу — заново раскрыть английской читающей публике те произведения Толстого, которые, по их мнению, были переведены плохо или недостаточно хорошо. Но они не торопились вступить в творческое соревнование с Констанс Гарнет как переводчицей «Войны и мира». Свой перевод романа-эпопеи Мооды впервые обнародовали в 1922—1923 гг. Впоследствии он выходил не раз, и в Англии, и в США<sup>2</sup>.

Отношение Моодов к работе Гарнет было неоднозначным. Они хотели дать, и действительно дали, более точный и верный английский вариант «Войны и мира». Но вместе с тем они ценили труд своей предшественницы и воспользо-

---

<sup>1</sup> О жизни и деятельности Элмера Моода см.: Э. П. Зиннер. Творчество Л. Н. Толстого и английская реалистическая литература конца XIX и начала XX столетия. Иркутск, 1961 (глава «Английские корреспонденты и переводчики Толстого Кенворти, Диллон, Э. Моод»).

<sup>2</sup> Далее перевод Моодов цитируется по изданию: A Norton critical edition. Leo Tolstoy. War and Peace. The Maude translation. Background and sources. Essays in criticism. Edited by George Gibian. New York, 1966. В скобках указываются страницы.

вались многими ее находками. Иногда в обоих переводах близко совпадают не только отдельные фразы, но и целые абзацы.

Вспомним конец главы, где идет речь о сватовстве князя Андрея и о волнении Наташи при известии о том, что свадьбу надо отложить на год. В оригинале:

«— Нет, нет, я все сделаю, — сказала она, вдруг остановив слезы, — я так счастлива!

Отец и мать вошли в комнату и благословили жениха и невесту.

С этого дня князь Андрей женихом стал ездить к Ростовым» (10, 228).

У Гарнет:

«No, no, I'll do anything», she said, suddenly checking her tears; «I'm so happy».

Her father and mother came into the room and gave the betrothed couple their blessing. From that day Prince Andrey began to visit the Rostov's as Natasha's affianced lover» (515).

У Моодов:

«No, no! I'll do anything!» she said, suddenly checking her tears. «I am so happy».

The father and mother came into the room and gave the betrothed couple their blessing.

From that day Prince Andrew began to frequent the Rostov's as Natacha's affianced lover» (526).

Полвека назад взгляд на деятельность переводчика как на самостоятельную отрасль литературного творчества далеко еще не успел укрепиться, и подобного рода заимствования могли считаться допустимыми. Сопоставление текстов здесь нелишне — оно помогает увидеть преемственную связь, которая существует между обоими наиболее известными английскими переводами «Войны и мира».

Связь эта — не только в частности, но и в общих принципах. Подобно Констанс Гарнет, и Луиза и Элмер Моод стремились, чтобы их текст воспринимался англичанами как литературное произведение, написанное на их родном языке. Они на свой лад сделали все возможное для того, чтобы приблизить роман-эпопею Толстого к пониманию английского читателя.

У Моодов, как и у Гарнет, русская каша превращается в английский «porridge» (1218), есть и другие спорные частности в таком же роде. Слова оригинала «несмотря на десять

градусов мороза» (11, 374) они переводят «despite twenty-two degrees of frost Fahrenheit» (663) — «несмотря на двадцать два градуса мороза по Фаренгейту»...

Любопытно сопоставить, как даны в обоих английских вариантах строки, которые уже цитировались выше, в разборах французских переводов А. Монго и Э. Гертик: «...как и во всем, что происходило в то время в России, заметна была какая-то особая размашистость, — море по колено, трын-трава все в жизни...» (12, 17). Гарнет, а вслед за нею и Мооды удачно передают «размашистость» словом «recklessness» — безудержность, безоглядность. Но во всем остальном их тексты здесь резко различны. У Гарнет: «...as in everything going on at that time in Russia, there was perceptible in the gaiety a certain devil-may-care, desperate recklessness» (1018). У Моодов: «...as in everything that went on in Russia at that time, a special recklessness was noticeable, an «in for a penny, in for a pound» spirit...» (1048). Гарнет делает акцент на «отчаянной» размашистости, вводит английскую поговорку типа «пусть черт все заберет». Вариант Моодов — изящнее, тоньше, но у них «море по колено, трын-трава все в жизни» передается на еще более специфически английский манер — «пусть хоть на пенни, пусть хоть на фунт...».

Мооды, как и их предшественница, переводят характерные русские формы обращения с помощью английских эквивалентов, каждый раз в зависимости от контекста и от личности говорящего. У них, как и у Гарнет, капитан Тушин называет пушку Матвеевну «old lady» (206) — «старая леди»; и у них тоже командир полка говорит своему подчиненному «Михайло Митрич, сэр» (118), а возглас Алпатыча, встретившего в Смоленске князя Андрея: «Батюшка, ваше сиятельство» (11, 119), передается: «Mercy on us! Your excellency!» (780). В речи крестьян или слуг Мооды нередко переводят обращение «батюшка» словом «master» — хозяин; так обращаются к Пьеру и князю Андрею «божьи люди», гости княжны Марьи; а нянька Ростовых, вссхищаясь тем, как ее барин пляшет «Данилу Купора», воклицает: «Just look at the master! A regular eagle he is!» (72) — «Посмотрите на хозяина! Настоящий орел!»

Как правило, Мооды тщательно избегают русизмов. Но они вводят отдельные русские слова там, где это, по их мнению, необходимо. Так, в сцене охоты они, говоря

о борзых псах, пользуются русским словом «borzoi» — и объясняют в специальном примечании, каково назначение борзых собак в псовой охоте.

В одном из завершающих военных эпизодов в английском тексте появляется — опять-таки со специальным пояснительным примечанием — слово «plastún» — и это оказывается нелишним. Стоит напомнить контекст. Денисов говорит Пете Ростову о Тихоне Щербатом:

«— Это наш пластун. Я его посылал языка взять.

— Ах, да, — сказал Петя с первого слова Денисова, кивая головой, как будто он все понял, хотя он решительно не понял ни одного слова» (12, 131).

Другие переводчики — и французские, и немецкие — ставят здесь на место термина «пластун» общеупотребительные слова, например, «казак» или «разведчик», и иностранный читатель вправе недоумевать, почему же Петя не понял того, что сказал Денисов. (Выражение «взять языка» поясняется самим повествователем несколько раньше — в начале главы о партизанской войне.) В переводе Моодов вполне достоверна и реплика Денисова, которая точно определяет обязанности Щербатого в отряде (не просто разведчик, но — разведчик, который действует в лесу, бесшумно подкрадываясь к врагу), и то, что Петя мог не знать специального, знакомого в ту пору лишь профессиональным военным, выражения «пластун».

Вслед за Гарнет супруги Моод почти вовсе отказываются от французских (как и от немецких) текстов. И это, конечно, серьезный недостаток их труда. Правда, они изредка дают отдельные французские фразы (приводя их по-английски тут же, в квадратных скобках); в эпизоде беседы Александра I с полковником Мишо они, по крайней мере, воспроизводят на французском языке ироническое авторское замечание насчет Мишо — «quoique étranger, Russe de coeur et d'âme» (12, 10) — «хотя иностранец, но русский в глубине души». Однако во множестве других сцен — начиная с диалогов в салоне Аннеты Шерер на первых же страницах — французского языка вовсе нет, — это ведет к явным художественным потерям. И атмосфера действия не та, и персонажи не вполне те, какими они обрисованы Толстым.

У Толстого иногда иностранное слово или словосочетание (в речи персонажей или даже в речи повествователя) приобретает особо важную функцию, действует как

эмоциональный «усилитель» именно благодаря тому, что сказано на другом языке и тем самым выделено из контекста. Стоит вспомнить очень известные строки из описания Бородинского сражения: «На всех лицах светилась теперь та *скрытая теплота* (chaleur latente) чувства, которое Пьер заметил вчера и которое он понял совершенно после своего разговора с князем Андреем» (11, 229). Гарнет не сохраняет французских слов, но хотя бы дает курсивом английские слова «latent heat» (855) — «скрытая теплота». Мооды поддерживаются и от французских слов, и даже от курсива, — и выражение важной мысли автора здесь у них ослаблено.

Супруги Моод самым искренним образом стремились к полной верности, полной точности перевода. Но они не отдавали себе отчета, что, отказываясь от иноязычных текстов, они отступали и от буквы, и от духа «Войны и мира», — как, впрочем, и ряд других переводчиков и до них, и после них.

Зато Мооды попытались, по крайней мере в некоторых случаях, передать характерные неправильности речи толстовских персонажей. Первыми среди переводчиков «Войны и мира» они обратили внимание на галлицизмы Жюли Друбецкой (в письме ее к княжне Марье в начале войны 1812 года). Напомним подлинник. «Я вам пишу по-русски, мой добрый друг, — писала Жюли, — потому что я имею ненависть ко всем французам, равно и к языку их, который я не могу слышать говорить...» (11, 105). Мооды переводят: «I write you in Russian, my good friend», wrote Julie in her Frenchified Russian, «because I have a detestation for all the French, and the same for their language, which I cannot support to hear spoken» (766). Как видим, переводчики не только стараются передать искусственную манеру самого письма, но и добавляют от себя слова «...на своем офранцузенном русском языке», которых нет в оригинале; помимо того, они еще и дают пояснительное примечание о том, что Толстой здесь высмеивает поддельный патристический энтузиазм «офранцузенных кругов русского дворянства». Это не единственный пример того, как супруги-переводчики (точнее, сам Элмер Моод как автор примечаний) даже с несколько чрезмерным усердием стараются все растолковать читателю. Но, так или иначе, им удалось тут передать характерный сатирический мотив, который был упущен их предшественниками.

Единственные среди переводчиков «Войны и мира» Мооды воспроизводят немецкий акцент полковника Шуберта, командира Павлоградского полка. Благодаря этому полковник ярче запоминается читателям уже после первого своего появления на именинном обеде у Ростовых; а затем весь эпизод на мосту через Энс выигрывает в драматической напряженности — более отчетливую мотивировку получает педантизм и обидчивость Шуберта, личности по-своему типической — одного из многих чужаков на русской службе.

Описание военных действий на мосту через Энс кончается строками, перевод которых почти никому не удастся:

«— Доложите кнезу, что я мост зажигал, — сказал полковник торжественно и весело.

— А коли про потерю спросят?

— Пустячок! — пробасил полковник, — два гусара ранено, и один *наповал*, — сказал он с видимою радостью, не в силах удержаться от счастливой улыбки, звучно отрубая красивое слово *наповал*» (9, 181).

На других языках нелегко подыскать эквивалент слову «наповал» (например, у Бергенгрюна мы находим на этом месте слова «ist hin», вовсе не отличающиеся звучностью). У Гарнет тут — в последнем абзаце — непривычное для нее «договаривание»: «Not worth mentioning», boomed the colonel, «two hussars wounded and one stark dead on the spot». The German was unable to repress a smile of satisfaction as he sonorously enunciated the idiomatic Russian colloquialism of the last phrase» (157) — «...Немец был не в силах удержаться от счастливой улыбки, звучно отрубая идиоматический русский разговорный оборот последней фразы» — совсем не в стиле Толстого! В переводе Моодов вся концовка главы дана достоверно, живо, с чувством художественной меры:

«Inform the prince that I the bridge fired!» said the colonel triumphantly and gaily.

«And if he asks about the losses?»

«A trifle», said the colonel in his bass voice: «Two hussars wounded, and one knocked out», he added, unable to restrain a happy smile, and pronouncing the phrase «knocked out» with ringing distinction» (158).

Мооды сумели передать и безграмотно-бюрократический стиль резолюции Аракчеева, начертанной им на доклад-

ной записке князя Андрея: «неосновательно составлено понеже как подражание списано с французского военного устава и от воинского артикула без нужды отступающего» (10, 162). Эти несколько строк необычайно выразительно рисуют Аракчеева и в общем историческом контексте романа-эпопеи очень важны. В переводах эта резолюция обычно излагается правильным литературным языком. А Мооды пытаются тут сохранить манеру оригинала: «Unsoundly constructed because resembles an imitation of the French military code and from the Articles of War needlessly deviating» (466—467). Известная половинчатость переводчиков проявилась тут только в том, что они не решились воспроизвести резолюцию Аракчеева — как прямо сказано о ней в оригинале — «без заглавных букв».

На многих страницах заметно стремление Моодов верно воссоздать фольклорные элементы «Войны и мира». Они стараются восполнить пробелы, имеющиеся именно в этом плане в переводе Гарнет, воспроизводят по-английски и нехитрую шутку «Тит, ступай молотить!» — «Tit, thresh a bit!» (310), и песню кавалеристов о «ежовой голове». Слова богучаровского мужика по поводу объемистых книг: «Да, писали, не гуляли!» — звучат у них так: «Yes, they worked all day and didn't play!» (821). Тут крестьянский юмор очень кстати — так передается «разрядка» в настроении мужиков после неудавшейся попытки бунта.

Русские пословицы и поговорки — камень преткновения для всех решительно переводчиков, и для Моодов тоже. Но у них тут есть свои находки. Пословица, которую приводит Шиншин на именинах у Ростовых: «Ерема, Ерема, сидел бы ты дома, точил бы свои веретена» (9, 77), передана у них: «Jerome, Jerome, do not roam, but turn spindles at home!» (66). В одной из московских уличных сцен перед приходом французских войск возникает пословица: «Божью власть не руками скласть» (11, 333), — перевод вполне удачен: «Against God's might our hands can't fight» (977).

Само собой разумеется, что Мооды считали для себя делом чести — скрупулезно верно передать авторские размышления в «Войне и мире». Им удалось, в частности, найти подходящее английское выражение для слов Толстого «жизнь стихийная, роевая» (11, 6). Если К. Гарнет перевела эти слова буквально: «elemental life of the swarm» (655), — Мооды выбрали более образный вариант: «elemental hive

life» (670). «Hive» — значит «улей»: так выявляется в переводе связь между мыслями автора о «роевой» жизни и последующим развернутым сравнением Москвы, покинутой жителями, с ульем, из которого вылетели пчелы.

Удалось Моодам перевести — точно по смыслу и без «договаривания» — и слова князя Андрея, сказанные накануне Бородинской битвы: «Что бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра» (11, 209): «...Whatever muddles those at the top may make, we shall win tomorrow's battle» (863).

Мооды не могли не задуматься над многозначностью слова «мир» у Толстого. Но с трудным эпизодом молитвы Наташи и они не сумели справиться. Слова богослужения они переводят, понимая «мир» как отсутствие войны, — «In peace let us pray unto the Lord» (733), а потом передают мысли Наташи, где слово «миром» понято как «все вместе»: «As one community». В примечании переводчики объясняют, что русское слово «мир» имеет два смысла: «согласие» и «весь мир». Но тесную связь между разными гранями слова «мир» Мооды не сумели уловить.

Некоторое отступление от строя идей Толстого мы находим у переводчиков на одной из важнейших страниц романа-эпопеи — в размышлениях князя Андрея при виде старого дуба, покрывшегося весенней зеленью: «...Надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась, и чтобы они жили со мною вместе!» (10, 158). В переводе: «...everyone may know me, so that my life may not be lived for myself alone while others live so apart from it, but so that it may be reflected in them all, and they and I may live in harmony!» (462—463). Не будем придираться к тому, что здесь несколько упрощен, выпрямлен сложный синтаксический строй толстовской фразы: еще более досадно, что слова «чтобы они жили со мною вместе» переведены — «чтобы мы могли жить гармонически». Для Толстого «вместе» не обязательно означает «гармонию», полное отсутствие трений, противоречий, — мысль князя Андрея несколько подправлена переводчиками, как мы бы сказали сегодня, в сторону «бесконфликтности».

Иной раз у Моодов сказывается тенденция к смягчению наиболее острых формулировок Толстого — историка и публициста. Под Бородином, говорит Толстой, на наполеонов-



скую Францию в первый раз «была наложена рука сильнейшего духом противника» (11, 265) — в переводе «противник» обозначен словом «орропент» (914), в то время как уместнее было бы слово более сильное — скажем, «фое» (как у Гарнет). Авторское определение Наполеона как «палача народов» переводится у Моодов (как и у Гарнет) сравнительно нейтральным выражением «executioner of the peoples» (911). Слово «executioner», по прямому своему смыслу, значит «приводящий в исполнение», что к Наполеону явно не подходит. Для понятия «палач» в английском языке есть и более резкие слова, например «hangman», — а непримиримость в отношении к Наполеону тут диктуется самим контекстом.

Зато мягкость, сдержанность, свойственная литературной манере Моодов, оказывается плодотворной там, где идет речь о тонких оттенках чувства. В момент, когда тяжело раненный князь Андрей так неожиданно видит перед собой Наташу, у него вырываются слова — простодушные и единственно возможные: «Вы?.. Как счастливо!» (11, 388). Переводчики множество раз передавали их банальнейшим и неуместным, вообще неподходящим к данной ситуации восклицанием «Какое счастье!» — именно так сказано и у Монго, и у Бергенгрюна, и у Гарнет. И лишь одни Мооды взяли тут верный тон: «You?.. How fortunate!» (1024).

Переводчикам всегда было нелегко справиться с прощальной фразой, которую Кутузов обращает к Багратиону перед его опасным походом: «Христос с тобой. Благословляю тебя на великий подвиг» (9, 205). Тут и у чуткой Констанс Гарнет — фальшивая нота: «...May my blessing bring you a great victory!» (177) — «Пусть мое благословение принесет тебе большую победу!» (а о какой победе могла тут идти речь, когда Багратион с немногочисленным отрядом должен был сдерживать наступление намного его превосходящих сил французов?); Мооды и здесь нашли верный тон: «My blessing, and may Christ be with you in your great endeavor!» (179) — «Благословляю тебя, и пусть будет Христос с тобой в твоём великом усилии!»

А вместе с тем и супруги Моод в их тщательной многолетней работе над «Войной и миром» не избежали, в некоторых случаях, и самых элементарных смысловых ошибок — по большей части тех, которые уже делали ранее другие переводчики.

В реплике солдата после смотра под Браунау: «А здесь... народ вовсе оголтелый пошел» (9, 146) — Мооды перевели слово «оголтелый» как «*beggarly*» (125), «нищенский». В шутилой фразе Мелюковой: «Турке-то, турке пастилы подай... это их законом не запрещено» (10, 285) — они передали слово *закон* как юридическое понятие — «...*That's not forbidden by his law*» (581). Это, конечно, мелочи. Гораздо более досадно, что в переводе слов солдата, сказанных Пьеру под Бородином, — «всем народом навалиться хотят» (11, 191), Мооды (как и Гарнет), повторяя ошибку большинства предшественников — и немецких и французских, — превращают народ из активной исторической силы в пассивный объект чужой воли: «*They want the whole nation to fall on them*» (846) — «Хотят, чтобы весь народ навалился...»

Автор предисловия к американскому научному изданию «Войны и мира», которым мы здесь пользуемся, Джордж Гибиан, пишет о переводе Моодов: «Стиль тут простой, прямой, честный, как у самого Толстого» (VII). Однако «прямой, честный» не обязательно значит «простой». Американский литературовед — как и многие его собратья в разных странах — не отдает себе отчета в том, что «Война и мир» — произведение *сложнейшей* словесной оркестровки; Мооды сделали несомненно плодотворные усилия, чтобы передать ее, но достигли лишь частичного успеха.

Мы не раз уже убеждались: именно речь *простых* людей — едва ли не самое непростое, самое трудное в стиле «Войны и мира». Притом иногда переводчику оказывается легче передать на своем языке строки русской песни, найти эквивалент для русской рифмованной пословицы, нежели воспроизвести живую разговорную речь крестьян, солдат, бедного городского люда, с ее незаконченными фразами, недомолвками, неправильностями.

Пример тому — нестройный хор реплик в толпе фабричных и мастеровых перед приходом французов в Москву: «Он народ разочти как следует!..»; «А что ж он нашу кровь сосал, да и квит. Он нас водил, водил — всю неделю. А теперь довел до последнего конца, а сам уехал...» «Что пустое говорить!» — «Как же, так и бросят Москву-то! Тебе на смех сказали, а ты и поверил. Мало ли войсков наших идет. Так его и пустили! На то начальство. Вон послушай, что народ-то бает...» (11, 338—339). А у Моодов:

«He should pay folks off properly...»; «But he's sucked our blood and now he thinks he's quit of us. He's been misleading us all the week and now that he's brought us to this pass he's made off...» «Why talk nonsense?» — «Will they give up Moscow like this? They told you that for fun, and you believed it! Aren't there plenty of troops on the march? Let him in, indeed! That's what the government is for. You'd better listen to what people are saying...» (1982—1983).

По смыслу здесь все правильно, и тон разговора уловлен, насколько возможно. Но все эти реплики изложены более гладко, более грамотно, чем они сказаны по-русски: не «да и квит», а «он думает, что расквитался с нами», не «мало ли войсков наших идет», а «разве не идет сюда много войск?» и т. п. Выразительность толстовских просторечий здесь — как и во многих других местах, — видимо, не поддается переводу.

Мооды более тщательно, чем Гарнет, передают сложный синтаксис «Войны и мира» — они, по крайней мере, не ломают длинных периодов, не ставят точки там, где у автора запятая. Но на некоторые существенные особенности стиля Толстого они просто не обратили должного внимания. Экспрессивность, динамичность толстовского эпитета в их переводе (как и в большинстве переводов) подчас вовсе пропадает. Так, облик Наташи, какую ее впервые увидел князь Андрей, — «черноволосая, очень тоненькая, странно-тоненькая, черноглазая девушка...» (10, 155) — у Моодов лишается обаяния необычности: «a dark-haired, remarkably slim, pretty girl...» (460). Стандартное слово «pretty» («хорошенькая»), добавленное переводчиками, не может возместить потери, вызванной тем, что снят необходимый здесь словесный повтор «очень тоненькая, странно-тоненькая...». Вообще Мооды мало внимательны к толстовским повторам, ключевым словам — и это иной раз мешает им воссоздать философские, психологические обобщения романа-эпопеи.

Вспомним историю взаимоотношений князя Андрея со Сперанским. Князь Андрей не перестает верить в личную порядочность Сперанского и после того, как тот попадает в немилость. Разочарование его в Сперанском в итоге совместной работы с ним — это прежде всего разочарование в плоском рационализме, в надеждах на всеисилие разума как средства воздействия на политическую жизнь. Этот

итог общения со Сперанским, по сути дела, предвосхищается на тех страницах, где речь идет о первом знакомстве князя Андрея с ним. Тут многократно повторяется ключевое слово «разум» и производные от него слова — сама настойчивость этих повторов настораживает, настраивает читателя на недоверчивый лад. «...Он легко поверил, что в Сперанском он нашел... идеал вполне *разумного* и добродетельного человека... Он видел в нем *разумного*, строго-мыслящего, огромного ума человека... Сперанский в глазах князя Андрея был именно тот человек, *разумно* объясняющий все явления жизни, признающий действительным только то, что *разумно*, и ко всему умеющий прилагать мерилу *разумности*...» (10, 168—169). Мооды здесь оперируют словом «reason», но также и синонимами: «...He readily believed that in Speranski he had found this ideal of a perfectly *rational* and virtuous man... He saw in him a *remarkable*, clear-thinking man of vast intellect... In Prince Andrew's eyes Speranski was the man... who explained all the fact of life *reasonably*, considered important only what was *rational*, and was capable of applying the standard of *reason* to everything» (472). Синонимы тут совершенно не к месту: переводчики позаботились о разнообразии лексики, не заметив полемической функции повтора.

Органически неотъемлемая часть перевода Моодов — огромный, широко разработанный пояснительный аппарат: названия глав и примечания. Тут есть и ценное, и спорное, и вовсе неприемлемое.

В ряде иностранных изданий «Войны и мира» (как и в советском Юбилейном издании сочинений Л. Н. Толстого) содержание каждой из глав «Войны и мира» раскрыто в аналитическом оглавлении, которое приложено к тексту романа-эпопеи. Само собой разумеется, что такое оглавление полезно, что оно помогает читателям ориентироваться в содержании «Войны и мира». Однако Мооды ставят краткий обзор содержания каждой главы не только в оглавлении, но и перед началом глав. Неосведомленный иностранный читатель вправе предположить, что эти заголовки-обзоры принадлежат автору — что не переводчики, а сам Толстой предувещивает: «Битва при Аустерлице. Князь Андрей тяжело ранен», «Николай сообщает отцу о своем проигрыше. Денисов делает предложение Наташе» и т. п. Иногда у Моодов название главы превращается в предварительный пересказ: «Соня находит письмо Анатоля и увещает Наташу,

которая пишет княжне Марье письмо, объявляющее о ее разрыве с князем Андреем. Прием у Курагиных. Анатолий встречается с Наташей. Она сердится на Соню, которая решает воспрепятствовать ее бегству».

Подобные заголовки-предупреждения — прием вполне обычный в классическом английском романе, например у Фильдинга или у Смоллета. Но они — совершенно не в традициях русского романа, и не в духе Толстого. Помимо того, у иностранного читателя, вовсе незнакомого с содержанием романа-эпопеи и взявшегося за него впервые, такие пересказы в какой-то мере отнимают интерес сюжетной неожиданности. То, что может быть уместно в оглавлении, оказывается вовсе неуместным в самом тексте повествования.

Развернутые примечания, обильно рассыпанные по всей книге, подписанные Э. М., то есть принадлежащие лично Элмеру Мооду, — плод многолетнего, очень тщательного труда. Здесь содержится множество сведений по истории России, дипломатической истории Европы, истории наполеоновских войн; комментатор дает не только биографические очерки отдельных реально существовавших персонажей, будь то Сперанский или Мюрат, но и краткие характеристики лиц, упоминающихся хотя бы один-два раза, будь то мадам де Жанлис или граф Алексей Орлов. В примечаниях устанавливаются связи между «Войной и миром» и другими произведениями Толстого разных периодов, — например, Э. Моод обращает внимание читателя на рассказ «Набег» — первое из художественных произведений Толстого, где были высказаны его взгляды на войну, сопоставляет размышления Пьера и князя Андрея с идеями, высказанными в письмах Толстого или в его публицистике. Примечания Элмера Моода, таким образом, расширяют круг знаний читателей и о самом Толстом, и о тех событиях, которые были им отображены в «Войне и мире».

Однако иногда само стремление комментатора все время сверять роман-эпопею с действительностью становится чрезмерно настойчивым. Э. Моод не раз поправляет то самого автора, то его героев, педантически выявляет мельчайшие неточности и ошибки в датировке событий — мало считаясь с тем, что перед нами художественное произведение, а не научный труд историка. Иногда он очень прямолинейно устанавливает соответствие между толстовскими

образами и прототипами, как бы забывая о специфике искусства, о преображении жизненных фактов в искусстве.

Невозможно согласиться с Моодом, например, когда он безоговорочно утверждает: «Атмосфера семьи Ростовых воспроизводит многое, что было характерным для семейного круга Берсов» (40).

Попадают в примечаниях и произвольные домыслы. Перед Бородинским сражением батальонный командир Тимохин отвечает на вопрос, поставленный Пьером (и князем Андреем): как смотрят офицеры на назначение Кутузова главнокомандующим? «Свет увидели, ваше сиятельство, как светлейший поступил» (11, 306). Э. Моод комментирует: «Тут непереводаемая игра слов. Кутузов носил титул «светлейший», первый слог которого означает «свет» (860). Само собой разумеется, что Толстой тут не имел в виду никакой игры слов, — тем более что действие этого эпизода происходит в обстановке, совершенно неподходящей для острословия.

По поводу доверительного разговора Наташи с матерью, когда Наташа говорит, что Борис «узкий, серый», а Безухов «темно-синий с красным» (10, 194), Э. Моод пускается в ученое рассуждение: «Физиологи считают, что для некоторых людей, особенно молодых, определенные звуки влекут за собой представление о цветах и формах. Таким людям замечание Наташи будет понятно, даже если у них имена «Борис» и «Пьер» связаны с другими цветами; но, может быть, ее представление об этих цветах выросло из особенностей этих лиц, согласно теософской теории об «ауре», окрашенной в соответствии с каждой данной личностью и ее настроением» (495). Все это имеет мало отношения к толстовской Наташе. Совершенно понятно и без всякой теософии, что умеренный и аккуратный Борис представляется ей «серым», а добродушный оригинал Пьер — ярко красочным.

Элмер Моод в своих примечаниях старается не только растолковать «Войну и мир», но и дать читателю дополнительную информацию и пробудить в нем интерес и к русской истории, и к творчеству Толстого в целом. Но бывает, что забота о читателе превращается у комментатора в ненужную опеку. При первом появлении Пьера внизу страницы дается примечание, что он «один из двух главных героев «Войны и мира» (9), при появлении Наташи-девочки

сообщается, что она «главный женский образ в «Войне и мире» (39). Упомянута маленькая княгиня Болконская — и тут примечание: «невестка княжны Марьи Болконской, о которой шла речь выше» (7). Тут Элмер Моод словно бы идет навстречу не любознательности, а скорей интеллектуальной лени читателя.

При всем спорном или излишнем, что имеется у Моодов в пояснительном аппарате к «Войне и миру», — все же это своего рода вклад в изучение Толстого. Примечания, взятые в целом, отмечены столь же скрупулезной добросовестностью, что и сам перевод Моодов, который и по сей день в странах английского языка не только держится в читательском обиходе, но и остается незаменимым пособием в научной и учебной работе.

\* \* \*

Если супруги Моод в своей работе над «Войной и миром» оглядывались на перевод Констанс Гарнет, в чем-то с ним не соглашались, критически пересматривали его, а в чем-то на него опирались, — то именно так относятся современные переводчики к труду Моодов.

В 1957 году в Англии появился, и с тех пор многократно переиздавался, перевод «Войны и мира», принадлежащий Розмэри Эдмондс<sup>1</sup>. Издательская аннотация к роману содержит сведения об Эдмондс: родилась в Лондоне, изучала иностранные языки, включая русский и старославянский, в университетах Англии, Франции и Италии, во время второй мировой войны была личным переводчиком генерала де Голля в штабе «Сражающейся Франции», перевела с русского ряд произведений русских классиков — Пушкина, Тургенева, Гоголя, Лескова и несколько книг Толстого, включая «Анну Каренину» и «Воскресение».

Розмэри Эдмондс не дает пояснений к тексту «Войны и мира». О принципах своей работы она кратко сообщает во вступительных замечаниях. Там говорится, в частности, что, желая «облегчить путь западного читателя», она иногда обозначает персонажей Толстого именем и фамилией, не

---

<sup>1</sup> Далее цитируется по изданию: L. N. Tolstoy. War and Peace. Translated and with an Introduction by Rosemary Edmonds. Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Ltd., 1974 (издание двухтомное, с единой нумерацией, в скобках указываются страницы).

называя их по отчеству; фамилии женщин она дает без окончаний, обозначающих женский род; на французском языке она приводит лишь отдельные короткие фразы, а все остальное дает прямо в переводе на английский язык.

Эдмондс сообщает попутно, что в «Войне и мире» есть отдельные «пятна на солнце» — хронологические ошибки и неточности, — с тем чтобы потом не возвращаться к этому вопросу.

Преемственная связь перевода Р. Эдмондс с переводом Моодов подчас обнаруживается в сходстве текстов. Это стоит подтвердить хотя бы одним примером.

В оригинале: «Для Пьера, воспитанного за границей, этот вечер Анны Павловны был первый, который он видел в России. Он знал, что тут собрана вся интеллигенция Петербурга, и у него, как у ребенка в игрушечной лавке, разбегались глаза. Он все боялся пропустить умные разговоры, которые он может услышать. Глядя на уверенные и изящные выражения лиц, собранных здесь, он все ждал чего-то особенно умного. Наконец, он подошел к Морию. Разговор показался ему интересным, и он остановился, ожидая случая высказать свои мысли, как это любят молодые люди» (9, 12—13).

У Моодов: «Pierre had been educated abroad, and this reception at Anna Pavlovna's was the first one he had attended in Russia. He knew that all the intellectual lights of Petersburg were gathered there and, like a child in a toyshop, did not know which way to look, afraid of missing any clever conversation that was to be heard. Seeing the self-confident and refined expression on the faces of those present he was always expecting to hear something very profound. At last he came up to Morio. Here the conversation seemed interesting and he stood waiting for an opportunity to express his own views, as young people are fond of doing» (10).

У Эдмондс:

«For Pierre, who had been educated abroad, this party at Anna Pavlovna's was the first he had attended in Russia. He knew that all the intellectual lights of St. Petersburg were assembled there, and like a child in a toy-shop he did not know which way to look first, so fearful was he of missing any clever discussion that was to be heard. As he looked at the assured and refined expressions on the faces of all those present he kept expecting something very profound. At last



he came up to Morio. Here the talk seemed interesting and he stood waiting for a chance to air his own views, as young men are fond of doing» (11).

Эти строки позволяют судить не только о близости перевода Р. Эдмондс к труду Моодов, но и об имеющихся различиях. Даже и там, где мы видим совпадение отдельных фраз, Р. Эдмондс вносит свои изменения и поправки в перевод ее предшественников, — иногда эти поправки улучшают то, что было сделано Моодами, иногда же представляют просто возможные варианты. Начало цитируемого пассажа у Р. Эдмондс безусловно ближе к подлиннику, чем у Моодов. У Толстого сокращенное придаточное предложение «...воспитанного за границей...» — не просто сообщение о том, где был воспитан Пьер (читателю это уже известно), — а *мотивировка* поведения Пьера, как оно описано в последующих строках. В переводе Моодов сказано: «Пьер был воспитан за границей, и этот вечер у Анны Павловны...» и т. д. Эдмондс же воспроизводит структуру фразы точно как у Толстого. Во всем остальном поправки, которые она вносит в прежний перевод, ничего существенного не меняют.

Сопоставляя текст Р. Эдмондс с работой Моодов, мы можем уловить в более новом переводе одну тенденцию — не очень ярко выраженную, но все же немаловажную. Современная переводчица больше, чем ее предшественники, заботится о живости диалога. В частности, и о живости простонародной устной речи.

Приведем небольшой отрывок из разговора солдат после смотра под Браунау. В оригинале:

«— Дай сухарика-то, чорт.

— А табаку-то вчера дал? То-то, брат. На, Бог с тобой.

— Хоть бы привал сделали, а то еще верст пять попрем не евши.

— То-то любо было, когда немцы нам коляски подавали. Едешь, знай: важно!

— А здесь, братец, народ вовсе оголтелый пошел. Там все как будто поляк был, все русской короны; а нынче, брат, сплошной немец пошел» (9, 146).

У Моодов:

«Give me a biscuit, you devil!»

«And did you give me tobacco yesterday? That's just is, friend! Ah well, never mind, here you are».

«They might call a halt here or we'll have to do another four miles without eating».

«Wasn't it fine when those Germans gave us lifts! You just sit still and are drawn along».

«And here, friends, the people are quite beggarly. There they all seemed to be Poles — all under the Russian crown — but here they are all regular Germans» (125).

У Эдмондс:

«Give me a biscuit, old man».

«And yesterday did you give me a plug of baccy? Not a bit of it. Still, all right, there you are».

«They might call a halt here — the idea of another four miles on an empty stomach!»

«Wasn't it fine when those Germans gave us carts? Sitting easy and going along — that was something like!»

«But hereabouts, my friend, the folk look half daft. Back there the Poles at any rate were our Emperor's people, but here they are regular Germans» (134).

Самостоятельность Р. Эдмондс проявляется здесь в том, что она, где это возможно, усиливает грубовато-разговорный оттенок (скажем, переводит слово «табак» — «a plug of bac-su» — «пачка табачишка»); исправляя ошибку предшественников, она передает слово «оголтелый» вульгаризмом «half daft» — «полоумный», что не очень точно, но все же ближе к оригиналу, чем «beggarly», нищенский, как мы читали у Моодов.

Стремление Р. Эдмондс передать говор крестьян и солдат живо и неприглаженно сказывается очень заметно в эпизодах с участием Платона Каратаева. Она старательно вносит в английский текст те неправильности речи, которые могут быть свойственны необразованному, неграмотному человеку, — «I 'adn' t» вместо «I had not», «chillup» вместо «children» и т. п. Так поступает переводчица и там, где воспроизводятся солдатские разговоры.

Но ведь своеобразие простонародного языка у Толстого — не просто в нарушении правил грамматики или неверном произношении отдельных слов. Это язык выразительный, образный, подчас неожиданно экспрессивный. У Эдмондс это не очень заметно. Почти вовсе не передается у нее яркая афористичность рассуждений Платона Каратаева, — скажем, пословица «Рок головы ищет» (12,47) переводится просто «There's no escaping fate» (1149) — «От рока не

уйдешь». Словом, воссоздание русской устной народной речи оказывается и для Р. Эдмондс задачей почти непосильной трудности.

Бывает, что Р. Эдмондс, поправляя предшественников в сторону большей характерности языка, обнаруживает некоторый недостаток чувства меры. У нее Тушин обращается к пушке «Матвеевне» со словами «my little one» (221) — «моя малышка», что производит впечатление скорей комическое. Слова князя Болконского, обращенные к Пьеру: «Мою дуру, княжну Марью, полюби» (10, 123) — у Эдмондс передаются так: «Make friends with my little goose, Princess Maria» (461) — получается, что старый князь называет дочь «маленькой гусыней» (!).

Бывает, что индивидуальность переводчика — и различие между разными индивидуальностями — раскрывается в какой-нибудь детали, в том, как передано одно слово или одна фраза оригинала. В эпизоде, когда Николай Ростов впервые встречается на фронте с Борисом Друбецким, он шутливо приветствует его словами няньки, «над которыми они смеивались когда-то вместе с Борисом», — «петизанфан але куше дормир!» (9, 291). Во французских и немецких переводах эта фраза обычно воспроизводится вполне правильно по-французски. Констанс Гарнет обратила внимание на оттенок юмора и передала эту фразу так, как ее мог бы произнести человек, не знающий французского языка: «Petisanfans allay cooshay dormir!» Точно так же дали ее и Мооды, но, верные своей привычке все растолковывать читателю, они ввели в авторский текст слова: «...передразнивая французскую речь своей русской няньки», а помимо того пояснили смысл этих слов в примечании (256). А Розмэри Эдмондс, воспроизводя эти же слова, еще усилила неправильность произношения няньки: не «Petisanfans» а «Petisongfong»!

В иных частных случаях перевод Эдмондс ближе к оригиналу, чем перевод Моодов, — скажем, в размышлениях автора об итогах войны с наполеоновской Францией, на которую была «...наложена рука сильнейшего духом противника» (11, 265) слово «противник» передано английским выражением «adversary» (973) — это лучше, энергичнее, чем «opponent» у Моодов. Бывает, с другой стороны, что Р. Эдмондс в чем-то делает и шаг назад в сравнении с предшественниками. Слова князя Андрея, сказанные Наташе в Мытищах: «Как счастливо!» (для которых, как мы помним,

Мооды нашли удачное решение), Эдмондс передает привычно-шаблонной фразой: «What happiness!» (1092) — «Какое счастье!»

Принцип, провозглашенный персводчицей в ее вступительных замечаниях, — по возможности «облегчить путь западного читателя» к пониманию произведения Толстого — по сути своей, конечно, совершенно оправдан. Но иногда этот принцип, при слишком настойчивом проведении, приводит к досадным промахам. Р. Эдмондс старается как можно реже воспроизводить в английском тексте русские имена-отчества, ограничивается именем или фамилией, и в ряде случаев это действительно вполне возможно сделать без ущерба для смысла и для атмосферы действия. Но там, где горничная Дуняша в смятении сообщает Наташе: «Несчастье, о Петре Ильиче... письмо» (12, 174), — у Эдмондс сказано: «A misfortune... Count Petya... letter...» (1276) — «Несчастье... граф Петя... письмо». Тут перевод отступает от элементарной достоверности.

В широко известных суждениях автора о мужиках Карпе и Влаसे, которые не продавали сено французам, а жгли его и тем самым способствовали победе России над Наполеоном, — Р. Эдмондс заменяет имена Карпа и Власа английскими именами Том, Дик и Гарри (см. 1221), не чувствуя, насколько неуместна такая замена.

Мы убеждаемся, что перевод Розмэри Эдмондс не может считаться бесспорной удачей. Но все же он не зря получил распространение за последние годы. Он как бы закрепляет, в чем-то и дополняет достижения предшествующих переводов — и дает грамотное, живое по языку прочтение толстовского подлинника.

Наиболее новый из английских переводов «Войны и мира» принадлежит американке Энн Данниген и опубликован впервые в 1968 году одновременно и в Англии и в США<sup>1</sup>.

Энн Данниген ранее занималась журналистикой; она переводила Достоевского, Чехова, а также рассказы Толстого.

Ее перевод «Войны и мира» — как сообщается во

---

<sup>1</sup> Далее цитируется по изданию: L e o T o l s t o y. War and Peace. Translated by Ann Dunnigan with an Introduction by John Bayley. A Signet Classic. New York, Toronto, London, 1968. В скобках указываются страницы.

вступительной «Заметке о тексте» — сделан с русского Собрания сочинений Л. Н. Толстого в двадцати томах, вышедшего в 1963 году. Перед нами, таким образом, первая публикация «Войны и мира» на английском языке, где учтены новейшие текстологические поправки и уточнения.

Вступительную статью к этому изданию написал компетентный литературовед Джон Бейли (выпустивший незадолго до того, в 1966 году, книгу «Толстой и роман»). Здесь высказаны любопытные соображения о художественном своеобразии «Войны и мира». Джон Бейли хорошо понимает, что манера письма Толстого не столь «простая», как это кажется на первый взгляд; усложненность синтаксиса, громоздкость фразы — все это у Толстого существенно, все это вырастает из поисков истины — и поисков контакта с читателем.

Примесь французского языка, утверждает Бейли — важный элемент стиля «Войны и мира», и не зря французские тексты, которые были сняты Толстым в издании 1873 года, в последующих изданиях были восстановлены. Они передают колорит эпохи и общества, они помогают яснее увидеть коренные различия между столичной космополитической аристократией — и такими людьми, как Ростовы, говорящими по-русски и сохраняющими связь с национальными основами русской жизни. А главное, пишет Бейли, французский язык, уже самым своим звучанием, представляет «великолепный, возникающий сам собою, контрастный фон к звуку и ритму толстовской русской речи» — и тем самым способствует расширению романического пространства.

После этой убедительной аргументации автора вступительной статьи в защиту французских текстов в «Войне и мире» кажется особенно странным, что Энн Данниген не пошла в этом смысле дальше предшественников, ограничилась тем, что внесла в свой перевод отдельные французские слова и фразы (и вовсе не внесла немецких).

Джон Бейли достаточно ясно видит, что оригинальность стиля «Войны и мира» — не только в сложности синтаксиса и не только в примеси иноязычных текстов. В его статье дан пример, иллюстрирующий специфические трудности, с которыми сталкивается переводчик Толстого. В эпизоде, где княжна Марья пытается договориться с богучаровскими крестьянами, напряженность ситуации передана взаимодействием слов одного корня: «Княжна Марья старалась *уловить* опять чей-нибудь взгляд из толпы... Ей стало странно и *неловко*...» А в толпе крестьян слышатся голоса:

«Вишь, научила ловко, за ней в крепость поди!» (11, 155). В переводе Моодов эта особенность подлинника пропадает. А в переводе Данниген она воспроизводится: «Princess Marya again tried to *catch* an eye in the crowd...»; «Oh no, she won't *catch* us with that one — follow her into slavery!» (877). Этот пример, говорит Джон Бейли, показывает, «какие проблемы встают в связи с деталями толстовской фразировки и как они могут или не могут быть разрешены».

Дж. Бейли совершенно прав: работа над «Войной и миром» ставит перед переводчиком множество проблем, общих и частных, и далеко не всегда разрешимых. Что же касается перевода Энн Данниген, то в нем есть — по сравнению с тем, что сделали ее предшественники, — и свои достижения, и свои промахи, и пробелы. Если говорить о повторах, то Моодам, например, удалось передать повтор эпитета «братский» на страницах, рисующих радостное настроение, дружелюбие юнкера Николая Ростова (см. оригинал, 9, 156—157), а Данниген это не удалось.

В переводе Энн Данниген есть свои стилистические находки. Например, у нее тоньше, вернее, чем у Моодов, дана характеристика облика Наташи при первой ее встрече с князем Андреем в Отрадном, — воспроизведен повтор «тоненькая, странно-тоненькая...» — «... a dark-haired, slender, in fact strikingly slender, black-eyed girl ...» (509). Но есть в этом переводе и тяжеловесные, неуклюже звучащие реплики; например слова Николая Ростова, сказанные Жеркову: «Тут, брат, у нас такая каша второй день» (9, 166), переданы так: «Oh, what a mess we've had on our hands these last two days, my friend» (177). Слово «голубчик», с которым обращается капитан Тушин к князю Андрею, дважды переводится «my dear boy» (243, 249) — «мой дорогой мальчик» или «мой дорогой юноша», — хотя такое обращение армейского офицера к князю, адъютанту генерала, да еще в боевой обстановке, — совершенно неправдоподобно.

Читая перевод Энн Данниген, мы еще раз убеждаемся, как нелегко иностранцу разобраться в русских формах обращения, с которыми связаны различные, подчас трудноуловимые, оттенки человеческих отношений. В оригинале лакей Ростовых, Прокофий, приветствует Николая, вернувшегося с фронта, возгласом: «Голубчик мой!» (10, 4). Данниген переводит этот возглас: «The little lamb!» (364) —

«Ягненочек!» — что тоже, разумеется, за пределами всякого правдоподобия.

Пассажи, текстуально напоминающие работу Моодов, встречаются в работе Энн Данниген гораздо реже, чем в работе Розмэри Эдмондс. Но все же они имеются. Дело, конечно, не в том, чтобы установить какие-то прямые заимствования: сходство отдельных абзацев интересно для нас как свидетельство, что новый перевод и по своим принципам, и по достигнутым результатам близок к более старому. В качестве примера стоит привести здесь краткий монолог Николая, завершающий его политический спор с Пьером.

В подлиннике: «— Я вот что тебе скажу, — проговорил он, вставая и нервными движениями уставляя в угол трубку и наконец бросив ее. — Доказать я тебе не могу. Ты говоришь, что у нас все скверно и что будет переворот; я этого не вижу; но ты говоришь, что присяга условное дело, и на это я тебе скажу: что ты лучший друг мой, ты это знаешь, но составь вы тайное общество, начни противодействовать правительству, какое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду. А там суди, как хочешь» (12, 285).

У Моодов: «I will tell you this», he said, rising and trying with nervously twitching fingers to prop up his pipe in a corner, but finally abandoning the attempt. «I can't prove it to you. You say that everything here is rotten and that an overthrow is coming: I don't see it. But you also say that our oath of allegiance is a conditional matter, and to that I reply: «You are my best friend, as you know, but if you formed a secret society and began working against the government — be it what it may — I know it is my duty to obey the government. And if Arakcheyev ordered me to lead a squadron against you and cut you down, I should not hesitate an instant, but should do it». And you may argue about that as you like!» (1300).

У Данниген: «Let me tell you this», he declared, rising and trying with nervously twitching fingers to set his pipe in the corner, and finally flinging it down. «I can't prove it to you. You say everything is rotten and that there will be a revolt; I don't see it; but you also say that our oath of allegiance is a conditional matter, and to that I reply: you are my best friend, as you know, but if you formed a secret society and be-

gan working against the government — whatever it may be — I know it is my duty to obey the government. And if Arakcheev ordered me to lead a squadron against you and cut you down — I should not hesitate for a second, but should do it. And you may argue about that as much as you like!» (1401).

И здесь, разумеется, речь идет не о том, чтобы бросить тень на труд Энн Данниген. Для нас очевидно, что все четыре перевода «Войны и мира», вышедшие в XX веке, — начиная с исходной модели, принадлежащей Констанс Гарнет, — тесно взаимосвязаны<sup>1</sup>, и каждый переводчик в чем-то опирается на опыт предшественников, а в чем-то отклоняется от него.

У Энн Данниген больше лексического разнообразия, чем было в переводе Гарнет, и вместе с тем нет тех излишеств характерности, которые местами заметны у Р. Эдмондс. Перевод Э. Данниген — не «блестящий», каким он аттестован в издательской аннотации на обложке книги, но — вполне приемлемый, имеющий право на внимание читателей, тем более что в нем учтены новейшие данные советской текстологии.

Итак, в странах английского языка имеется теперь четыре полных, литературно доброкачественных перевода «Войны и мира».

Но вместе с тем именно в этих странах — и прежде всего в США — имеют широкое хождение и сокращенные варианты, дающие читателю совершенно ложное представление о романе-эпопее Толстого.

Таких сокращенных изданий существует несколько. Они выпускаются большими тиражами, в неряшливом оформлении, подчас даже и без имени переводчика, и без обозначения даты выхода, но зато с аннотациями или предисловиями, имеющими целью оправдать в глазах читателя произвол в обращении с текстом Толстого.

---

<sup>1</sup> Эта связь иногда видна даже в деталях. Так, имя Ростовых Отрадное во всех четырех переводах названо русским словом Отрадное, а название имения Болконских, Лысые Горы, дается в английских вариантах: Bleak Hills (у Гарнет), Bald Hills (у Моодов, Эдмондс, Данниген). Правда, с другой стороны, каждый переводчик вносит свои вариации в транскрипцию русских имен (Andrey, Andrew, Andrei и т. д.); Мооды при этом в каждом из русских имен обозначают ударение, чтобы читателю было легче освоиться с ними. Не говорим уже о пунктуации, о делении текста на абзацы или даже о нумерации глав: тут (в английских переводах так же, как и в немецких, французских) — полный разнбой.



Пример тому — издание, вышедшее в США во время второй мировой войны, предположительно в 1942 или 1943 году, в популярной серии «Блю риббон букс»<sup>1</sup>. Объем всей эпопеи здесь — 537 страниц. На суперобложке дана рекламная заметка, где говорится, в частности, следующее: «Это совершенно новое издание «Войны и мира», предназначенное для чтения в качестве современного романа, было подготовлено для читателя наших дней, у которого нет ни времени, ни охоты прочитать это произведение в полном объеме... Компетентные критики считают, что посредством тщательного редактирования здесь удалось улучшить оригинал (!) и что это — наиболее волнующее, удобочитаемое и завлекательное издание, какое когда-либо выходило...» «Война и мир», говорится в заключение заметки, «имеет большое значение уже потому, что наталкивает на параллели с нынешним военным вторжением в Россию и титаническими боями нашей эпохи, а в то же время представляет и один из величайших шедевров всех времен».

Спекулятивный умысел издателей понятен. Стойкость советского народа в войне с гитлеровскими захватчиками вызвала в широких кругах населения США симпатии к советским людям, живейшее внимание к русской культуре. Любознательные, мыслящие американцы с величайшим интересом читали впервые или перечитывали «Войну и мир» в переводе Моодов, переизданную в 1942 году. В этих условиях владельцы «Блю риббон букс», идя навстречу спросу на книжном рынке, препарировали «Войну и мир» на потребу обывателя, не имеющего «ни времени, ни охоты» читать классические романы. Роман-эпопея Толстого превратился у них в «волнующее и завлекательное чтение» ... для людей, не обремененных интеллектом!

Еще более ярко выраженный спекулятивный характер носит наиболее новое из известных нам сокращенных изданий — оно вышло в серии карманных книг «Бантам букс», объемом в 625 страниц малого формата<sup>2</sup>. На обложке этой книжки, под портретом Толстого, — обращение к читателям: «Сто лет назад он сказал нам, как покончить с войнами. При-

---

<sup>1</sup> Count Leo Tolstoy. War and Peace. Designed to be read as a modern novel. Garden City, New York, Blue Ribbon Books, n. d.

<sup>2</sup> War and Peace, by Leo Tolstoy. Edited and abridged by Manuel Komroff. With an Introduction by Clifton Fadiman. New York, Bantam Books, 1971. В скобках указаны страницы.

слушаетесь ли вы к нему теперь?» На последней странице обложки — более развернутая издательская аннотация на ту же тему:

«Свыше столетия назад Толстой написал «Войну и мир». Этот роман завоевал мировую славу. Он был провозглашен шедевром. Но никто не прислушался к урокам, которые он в себе заключал.

С тех пор прошло свыше ста лет — и много войн. Как и прежде, «Война и мир» считается шедевром и властно покоряет читателя. И теперь люди прислушиваются.

Удивительно? Вовсе нет, если вы поймете, с какою силою гения Толстой освещал проблемы человечества. Проблемы войны и ее ненужность. Проблемы молодежи, ищущей смысла жизни. Нравственные основы личности в агрессивном мире».

Вся эта фразеология заимствована из американской антивоенной публицистики тех лет, когда прогрессивная общественность, и особенно учащаяся молодежь, вела борьбу против войны во Вьетнаме и — шире — против агрессивного курса правительства США. В этих условиях наследие Толстого — мыслителя и моралиста — с новой силой заинтересовало передовые круги американской интеллигенции.

К этим кругам и обращена аннотация на обложке карманного издания «Войны и мира». Издание, дешевое по цене, явно рассчитано на демократическую публику. Беда только в том, что в самом этом сокращенном варианте «Войны и мира» Толстой-мыслитель, Толстой-моралист вовсе отсутствует. Вся философия, вся психология, раздумья повествователя, сложная духовная жизнь героев — все это беззастенчиво снято. Оставлен лишь фабульный костяк, не более того.

Редактор этого издания, некто М. Комрофф (взяв «за основу» перевод Гарнет), расправился с «Войной и миром», кажется, еще более радикально, чем редакторы предыдущих аналогичных публикаций. От текста Толстого оставлено не более половины. В итоге сокращений совершенно скрытой для читателя остается вся сложная диалектика взглядов Толстого на войну — и прославление народного героизма, и осуждение военной агрессии, осуждение войны как таковой, как явления, противного человеческому разуму и всей человеческой природе. И не только размышления Толстого, но и многие сильнейшие страницы романа-эпопеи, где взгля-

ды художника выражены самою логикой действия, здесь начисто устранены. Отсутствуют важнейшие сатирические эпизоды с участием Наполеона, — например, беседа императора французов с Балашовым или сцена бессмысленной гибели польских улан, переплывающих реку Вилию. Отсутствуют трагические картины умирания князя Андрея. Отсутствуют и сцены ночевки под Красным, где устами солдат выносятся нравственный приговор Наполеону и где победители вступают в дружеское общение с побежденными, — и еще многое, многое другое. Рядом с изувеченным текстом сокращенного издания все антивоенные декларации на обложке книги оказываются сплошным лицемерием, рассчитанным на привлечение доверчивой публики.

Не менее лицемерны со стороны издателей и их громкие похвалы по адресу Толстого-художника. В «обработке» М. Комроффа пропало все то, на чем основана сила и своеобразие толстовского мастерства. Тут не осталось и следа от толстовской «диалектики души», психологические мотивировки человеческих поступков, глубинные просвечивания душевной жизни — все это изъято. Толстовские аналитически-разветвленные предложения превращены в короткие рубленые фразы. В итоге подобных операций шедевр перестает быть шедевром, гениальное низводится на уровень банального, — тем более что редактор позволяет себе иногда «дополнять» толстовский текст фразами собственного сочинения.

Например, встреча Пьера Безухова с Наташей в доме княжны Марьи описана так. Приводятся слова княжны Марьи, обращенные к Пьеру:

«— Я была рада, узнав о вашем спасении. Это было единственное радостное известие, которое мы получили с давнего времени.

Опять еще беспокойнее княжна оглянулась на компаньонку, и хотела еще что-то сказать.

Но Пьер перебил ее. «Наташа! Это Наташа!» — воскликнул он.

И тут же, в первую минуту, Пьер открыл Наташе тайну, которую долго держал запертой в своем сердце. Он любил ее» (603).

Сразу же после этих строк начинается эпилог, столь же изуродованный, как и основное действие романа-эпопеи.

Оставляя в стороне многие прискорбные курьезы<sup>1</sup>, отметим любопытную купюру, сделанную в эпилоге — там, где Денисов говорит о Тугендбунде и бунте. Во всех четырех английских полных переводах «Войны и мира» (в отличие от немецких) эта реплика переведена верно. Здесь же, в сокращенном варианте, Денисову не дано высказать свою готовность к бунту. Его реплика бессмысленно оборвана на словах: «Тугендбунд я не понимаю, а не нравится...» (620). Последующие слова: «... Так *бунт*, вот это так!» — очевидно, показались М. Комроффу крамольными.

Предисловие к этому сокращенному изданию написал критик Клифтон Федимен, не впервые выступающий в печати с оценкой «Войны и мира». Еще в 1942 году он опубликовал обширную вступительную статью к изданию романа-эпопеи в полном переводе Моодов, — статью, содержащую положения спорные и уязвимые, но, во всяком случае, написанную квалифицированно. К ней еще будет повод вернуться в одной из следующих глав. Здесь же К. Федимен отпускает по адресу Толстого довольно шаблонные комплименты («Когда мы читаем его, нам кажется, что мы убегаем в эту почти забытую нами страну — реальный мир...»). А затем он пытается обосновать точку зрения, тоже уже ставшую шаблоном в западной критике: Толстой — не мастер стиля, «у него есть бесконечная проницательность, но нет тонкости». В предисловии к изданию, где вся «тонкость» отнята у Толстого в результате топорных манипуляций над текстом, такое утверждение выглядит как своего рода изувечие.

Трудно поверить в искренность К. Федимена, когда он высказывает надежду, что сокращенное издание откроет доступ к «Войне и миру» новым сотням тысяч читателей. О каком же «открытии» может идти речь, если читателям

---

<sup>1</sup> А курьезов и в самом деле немало. «Обработав» перевод К. Гарнет по собственному усмотрению, М. Комрофф оставил в неприкосновенности как раз ту фразу в этом переводе, где было необходимо внести поправку: и у Комроффа тоже князь Андрей и княжна Марья при прощании «поцеловали друг другу руки» (82). Обращения по имени-отчеству в сокращенном издании вовсе не передаются, — и, например, молодой офицер Берг в разговоре с пожилым Шиншиным запросто зовет его «Петр» (45—46), а девочка Наташа, пререкаясь во время именинного обеда с Марьей Дмитриевной, обращается к ней: «Марья Ахросимов!» (51).

предлагается вариант, представляющий *надругательство* и над мыслью Толстого, и над его мастерством?

Перед нами тут, собственно говоря, явление, стоящее *вне* художественной литературы. Но, изучая мировое значение «Войны и мира», мы не можем вовсе проходить мимо фактов подобного рода.

Они напоминают нам, что *качество* переводов и публикаций не безразлично для судьбы великого произведения. И потому, что восприятие этого произведения читателями и критикой в какой-то мере зависит и от характера изданий, и потому, что в самих переводах, самих изданиях по-своему сказываются процессы идейной борьбы вокруг русской классической литературы за рубежом.



## У. ДРУГИЕ СТРАНЫ. ВЫВОДЫ

Мы убеждаемся: освоение «Войны и мира» на каждом из иностранных языков имеет свою историю, представляет процесс, который длится десятилетиями. Ни один филолог или мастер слова, даже будь он сверхъестественно одарен, не смог бы справиться с такой задачей сразу. Переводы более или менее удачные возникали в каждой стране лишь после нескольких попыток.

Ход работы над переводом «Войны и мира» на любой из иностранных языков во многом определяется местными, национальными условиями, а в какой-то степени и факторами более случайными, личными качествами того или иного переводчика. Но мы видим, что эта работа разворачивалась в разных странах примерно в одном и том же направлении: от сокращенных вариантов к более полным, от буквалистских (или, напротив, очень неточных) подобию оригинала — к литературному его воссозданию.

Советский литературовед В. Шор заметил, что русский прозаический перевод в ХХ веке прошел три этапа развития: «перевод небрежно-вольничавший сменился буквалистским, и наконец возник перевод художественно полноценный»<sup>1</sup>. Любопытно, что французский перевод «Войны и мира» прошел через эти же три стадии (Паскевич — Биншток — Монго). В судьбах «Войны и мира» на английском, немецком языках эти стадии обозначились не так отчетливо, — но тут, в тенденции развития, есть и нечто общее. Если на первых этапах освоения толстовского романа-эпо-

---

<sup>1</sup> В. Е. Ш о р. К вопросу о завоеваниях советского переводческого искусства. Сборник «Вопросы педагогики, филологии и методики преподавания языка». Л., Изд-во Ленинградского университета, 1972, стр. 86.

пеи переводчики в лучшем случае могли воспроизвести смысл подлинника, хотя бы в основном, то в последние десятилетия они задумываются, или начинают задумываться, и над тем, как передать на иностранных языках его художественные особенности.

Французские, английские, немецкие переводы «Войны и мира» читаются в разных уголках земного шара, далеко не только там, где они изданы. Для читателей (и переводчиков) ряда стран названные три языка не раз выполняли, подчас еще и выполняют, роль языков-посредников в ознакомлении с толстовской эпопеей. Трудно учесть число языков, на которые «Война и мир» переведена с французского. Первые шведские переводы произведений Толстого делались с немецкого<sup>1</sup>. На датском языке «Война и мир» до сих пор издается в сокращенных вариантах<sup>2</sup>, и наиболее любознательным датским читателям приходится пользоваться немецкими текстами. Первый (неполный) румынский перевод «Войны и мира» (1909), принадлежавший известному прозаику Ливиу Ребряну, был, по предположению современной исследовательницы, сделан с немецкого, так как Л. Ребряну не знал русского языка<sup>3</sup>. «Война и мир» издана на различных языках Индии — бенгали, гуджарати, малаялам, тамили, телугу, хинди; но это переводы по большей части сокращенные и осуществленные не с русского, а с английского языка. Индийский литературовед Шивдан Сингх Чаухан, выступавший в Москве на научной сессии памяти Толстого в ноябре 1960 года, свидетельствовал: «Произведения Толстого все еще изучают в переводах на английский язык, да и это доступно только части нашей интеллигенции. Хорошие переводы на индийские языки являются редкостью...»<sup>4</sup>

Круг стран, где роман-эпопея Толстого имеется в распоряжении читателей на их родном языке, в доброкачественном и полном переводе, с ходом времени расширяется, но — лишь медленно и постепенно.

---

<sup>1</sup> См. комментарий М. Д. Моричевой к статье Августа Стриндберга «Демократизм Толстого». «Литературное наследство», т. 75, кн. 1 М., «Наука», 1965, стр. 124.

<sup>2</sup> См. речь датского писателя Ханса Лунгби Эпсена в Доме дружбы народов в Москве. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 254.

<sup>3</sup> См. обзор Татьяны Николеску «Толстой в Румынии». «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 306.

<sup>4</sup> См. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 252.

Специальный интерес представляет для нас вопрос: как осваивалась «Война и мир» в странах славянского мира? В этих странах число лиц, знающих русский язык, было довольно велико и до 1945 года, теперь оно еще увеличилось, но это не исключало и не исключает необходимости в переводах с русского.

Читателю-славянину понятны многие русские слова; русские имена (и имена-отчества), названия городов России и даже московских улиц звучат для него более привычно, чем для читателя западного. Лексическое и грамматическое родство славянских языков во многом облегчает для переводчика-славянина работу над русским текстом. Но иногда в самом этом родстве таятся и некоторые неожиданные трудности.

Здесь нет возможности проследить ход работы над текстами «Войны и мира» на болгарском, сербскохорватском, словацком, словенском языках — для этого потребовался бы коллективный труд группы специалистов. Но попробуем ознакомиться хотя бы с новыми переводами «Войны и мира» на два зарубежных славянских языка — чешский и польский.

В Чехии последних десятилетий прошлого века существовал необычайно живой и острый интерес к русской литературе: он вырастал из условий национального исторического развития. Для патриотических, демократических сил чешской интеллигенции русская культура была опорой в борьбе против ассимиляторской политики Габсбургов, в становлении национального сознания и национальной культуры<sup>1</sup>.

С «Войной и миром» в Чехии познакомились раньше, чем в какой-либо другой зарубежной стране. Уже в 1873 году — за шесть лет до появления французского перевода И. И. Паскевич — еженедельник «Рокгок» («Прогресс») стал публиковать сокращенный перевод «Войны и мира» на чешский язык. Он печатался большими фрагментами, «с продолжением», в более чем семидесяти номерах журнала. Имя

---

<sup>1</sup> Много верного об этом сказано в книге: J u l i u s D o l a n s k ý. *Mistři ruského realismu u nás*. Praha, 1960. Этот цикл работ видного ученого ЧССР содержит, в частности, обстоятельный историко-литературный этюд о восприятии, изданиях, оценке Толстого в Чехословакии, об идейной борьбе вокруг него на разных этапах истории страны.



переводчика осталось неизвестным, работа его, как нетрудно себе представить, страдала большими недостатками (это и не могло быть иначе) — но эта первая публикация романа-эпопеи Толстого приобрела немалый общественный резонанс. Она вызвала к жизни потребность в полном чешском переводе «Войны и мира».

Эту потребность живо ощущал, например, большой мастер исторического романа Алоис Ирасек. В период, когда он был редактором «Дешевой народной библиотеки», он пытался содействовать выходу «Войны и мира» на чешском языке. Он писал 16 февраля 1879 года переводчику-слависту Эдварду Елинеку: «Для дальнейших выпусков думаю о «Войне и мире». Не известно ли вам, переводит ли кто-либо этот роман или мог бы его удачно перевести?»<sup>1</sup>

Но найти человека, который был бы в состоянии справиться с такой работой, оказалось, очевидно, нелегко, и замысел Ирасека не осуществился. Прошли годы, и в Чехии выдвинулся в качестве переводчика Толстого начинающий литератор Вилем Мрштик: в 1887 году — ему было тогда 24 года — он перевел только что вышедшую на русском языке «Власть тьмы» (которая была напечатана в Праге в журнале «Lumír» и готовилась к постановке на сцене, но была запрещена полицией). А в 1888 году издатель Шимачек начал публиковать отдельными выпусками-тетрадками «Войну и мир» в переводе В. Мрштика. Публикация была завершена в 1890 году; после этого эпопея вышла полностью в четырех томах<sup>2</sup>.

Вилем Мрштик (1863—1912) в последующие десятилетия приобрел широкую известность как прозаик, драматург, критик; трагедия «Мариша», написанная им совместно с братом Алоисом Мрштиком, стала вехой в утверждении реализма в чешском театре; его деятельность в качестве пропагандиста русской литературы и русской революционно-демократической критики имела большое общественное значение. Перевод «Войны и мира» был для В. Мрштика, в сущности, работой ранней, юношеской; под нажимом издателя он вынужден был выполнять эту работу в крайней спешке, в сжатые сроки. И вследствие этой спешки, и вслед-

---

<sup>1</sup> Alois Jirásek. Dopisy 1871—1927. Praha, 1965, str. 21.

<sup>2</sup> О Вилеме Мрштике как переводчике Толстого — помимо указанной книги Юлиуса Доланского — см.: R. Párolek. Vilem Mrštík a ruská literatura. Praha, 1964.

ствие неопытности, и еще больше в силу громадной сложности самой задачи он допустил ряд ошибок и неточностей, и это навлекло на него нарекания со стороны критики. Но, так или иначе, его перевод «Войны и мира» стал событием в культурной жизни Чехии (он нашел читателей, конечно, и в Словакии: на словацком языке «Война и мир» появилась впервые лишь в 1930—1931 гг.). До конца 20-х годов труд В. Мрштика оставался в стране единственным полным переводом романа-эпопеи Толстого и жадно читался несколькими поколениями чешской интеллигенции. Именно в этом переводе познакомились впервые с «Войной и миром» читатели чешской социалистической прозы — Иван Ольбрахт, Мария Майерова, Мария Пуйманова, Юлиус Фучик.

К столетию со дня рождения Л. Н. Толстого в четырех пражских издательствах вышли новые переводы «Войны и мира». Тот перевод, который был опубликован в 1928—1929 гг. издательством «Мелантрих», вышел повторно после краха гитлеровской Германии и, таким образом, надолго остался в читательском обиходе. Он заслуживает внимания уже потому, что, по сути дела, представил собою работу целого коллектива весьма квалифицированных специалистов. Его редактором был известный литературовед Франтишек Ксавер Шальда, предисловие к нему написал другой известный литературовед, Богумил Матезиус. Переводчиками первых трех томов романа-эпопеи были, соответственно, Б. Мужик, Л. Дурдикова, В. Кёниг, а последний том перевел ученый-филолог Богуслав Илек.

Этот перевод был выполнен очень старательно, с большой заботой о соблюдении смысловой точности. Примечательно, что в нем (как и в других лучших переводах «Войны и мира» на славянские языки) иноязычные тексты сохраняются в полном соответствии с оригиналом (а перевод этих текстов дается внизу страницы, как в русских изданиях). В этом смысле славянские переводы имеют явное преимущество перед всеми английскими и почти перед всеми немецкими переводами «Войны и мира».

Знакомясь с коллективным трудом чешских переводчиков, мы с первых же страниц убеждаемся, насколько он выигрывает благодаря взаимодействию французского текста со славянским. Дело не только в том, что французские слова и выражения помогают воссоздать атмосферу эпохи и индивидуальную речевую манеру отдельных персонажей; еще важнее, что тут возникает то контрастное взаимодей-

ствие разных языковых стихий, о котором, как мы помним, верно писал Джон Бейли. Этот эффект контраста ощущается в чешском варианте «Войны и мира», быть может, даже еще острее, чем в подлиннике, в силу того, что в чешском языке ударение ставится на первом слоге (в противоположность французскому, где оно ставится в конце слова): благодаря столкновению разных мелодий речи получается очень оригинальный ритмический рисунок.

Это надо показать хотя бы на одном примере. Заглянем в подлинник:

«— Le vicomte a été personnellement connu de monseigneur, шепнула Анна Павловна одному. — Le vicomte est un parfait conteur, — проговорила она другому. — Comme on voit l'homme de la bonne compagnie, — сказала она третьему...» (9,14).

А в чешском переводе:

«— Le vicomte a été personnellement connu de monseigneur, zašeptala Anna Pavlovna jednomu. — Le vicomte est un parfait conteur, — oznámila druhému. — Comme on voit l'homme de la bonne compagnie, — řekla třetímu ...» (1, 30) <sup>1</sup>.

Очень органически входят в чешский текст «Войны и мира» и немецкие слова, сохраняя свою — чаще всего сатирическую, полемическую — эмоционально-оценочную функцию.

Мы помним, как сердито реагирует князь Андрей на случайно услышанный обрывок разговора Вольцогена с Клаузевицем, на слова о том, что война должна быть «перенесена в пространство». «— Да, im Raum verlegen, — повторил, злобно фыркая, князь Андрей, когда они проехали. — Im Raum у меня остался отец и сын, и сестра в Лысых Горах. Ему это все равно...» (11, 209). Чешский перевод верно передает не только смысл, но и тональность этих строк: «— Ano, im Raum verlegen, — opakoval frkaje zlostně noseм kniže Andrej, když přejeli. V tom «Raumu» zůstal mi otec a syn a sestra v Lysých Horach, jemu je to jedno ...» (III, 268).

Примечательно, что чешские переводчики не избегают русизмов, — порой они, напротив, словно бы идут навстречу

---

<sup>1</sup> Перевод французских слов: «Виконт был лично знаком с герцогом... Виконт удивительный мастер рассказывать... Как сейчас виден человек хорошего общества...» Коллективный чешский перевод «Войны и мира» цитируется по изданию: L. N. Tolstoj. Vojna a mír. Přeložili B. Mužík, L. Durdíková, V. Koenig, B. Ilek. Praha, Nakladatelství Melantrich, 1928—1929. В скобках указываются том и страница.

стихии русского языка, как стихии дружественной, родственной. Как заметил Ю. Доланский, само название романа-эпопеи, утвердившееся в чешских переводах с самого начала и сохраняющееся и в самых последних изданиях, *Vojna a mír* (вместо *Valka a mír*, что было бы более правильно по-чешски) представляет собой русизм, но, по словам исследователя, русизм «вполне приемлемый»<sup>1</sup>.

Чешскому читателю понятно выражение *Vaše blahorodí*, понятно излюбленное словечко Платона Каратаева «соколик» (неизменно доставляющее затруднения западным переводчикам), понятно без особых пояснений, что прозвище «Весенний», которым наградили русские солдаты юного пленного Венсана, ассоциируется с весной. В чешском тексте звучат естественно обращения типа *matičko* или *holubičko*. Вместе с тем переводчики иной раз находят для тех или иных характерных русских выражений такие эквиваленты, которые соответствуют данной ситуации и соответствуют вместе с тем духу чешского языка. Так, слова капитана Тушина, обращенные к князю Андрею, заступившемуся за него на военном совете: «Вот спасибо: выручил, голубчик» (9, 243), звучат в переводе так: «*Dekuji vám, kamarádíčku, vysvobodil jste mne*» (I, 339).

Вместе с тем в коллективном переводе проскальзывают изредка и неуместные буквализмы (скажем, без перевода цитируется в IV томе начало песни «Во лузях», очевидно, не понятое Б. Илеком). Иные русские слова воспроизводятся в их самом прямом смысле, неподходящем к ситуации, — например, в некоторых военных сценах обращение «ребята» передается словом *děti*, а сердитая фраза во внутреннем монологе старого князя Болконского: «Княжна Марья что-то врала» (II, 110) — переведена «*Kněžna Marie něco lhala*» (III, 141) — «Княжна Марья что-то лгала», — что в данном случае явно неверно. Но таких промахов мы находим немного.

Родство синтаксических форм чешского и русского языка дает переводчикам богатые возможности для того, чтобы передать строение русской фразы, отражающее движение авторской мысли.

Напомним несколько строк из главы, завершающей описание вечера у Аннеты Шерер:

---

<sup>1</sup> Julius Dolanský. *Mistři ruského realismu u nás*, str. 285.

«— Па-азвольте, сударь, — сухо-неприятно обратился князь Андрей по-русски к князю Ипполиту, мешавшему ему пройти.

— Я тебя жду, Пьер, — ласково и нежно проговорил тот же голос князя Андрея» (9, 29).

Синтаксический параллелизм здесь очень важен. Он раскрывает противоречивость жизненной ситуации, в которой находится князь Андрей, презиравший светское общество, чувствующий привязанность лишь к очень немногим близким ему людям. Во французских, немецких, английских переводах этот параллелизм, как правило, пропадает, стирается — из-за того, что контрастирующие пары наречий ставятся после глагола, а иногда и из-за того, что переводчики, отступая от строя толстовской фразы, заодно поддаются и соблазну договаривания (у Монго: *«успел еще сказать Болконский, на этот раз ласковым и нежным тоном...»* У Моодов: *«...проговорил тот же голос, но ласково и нежно...»*). В чешском переводе эти строки воспроизводятся безукоризненно точно, без всяких прибавлений, — и выразительность оригинала полностью сохраняется:

«— Dovolte, pane! — suše a drsně obrátil se kníže Andrej rusky ke knížeti Hypolitovi, který mu překázal v cestě.

— Čekam tě, Pierre, — laskavě a jemně pronesl týž hlas knížete Andreje» (I, 50).

Удачно, близко к оригиналу воссоздаются в чешском переводе многие сложные синтаксические структуры «Войны и мира». Приведем в качестве примера несколько строк из второго тома — описание кометы 1812 года, которую видит Пьер, возвращаясь домой от Ростовых.

В оригинале: «...Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая, как будто, с невыразимою быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, вцепилась тут в одно избранное ею место, на черном небе, и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими, мерцающими звездами» (10, 375).

А в переводе: «Pierre s očima zaslzenýma radostí pohlížel na tuto světelnou hvězdu, která jakoby nevislovitelnou rychlostí proletěla parabolickou čarou nezměrne prostranství, a náhle se zabodla jako střela do určitého místa, jež si na černem nebi zvolila, zastavila se, pozvedla energicky ohon,

svítila a blýskala svým bílým světlem mezi nespočítanými, kmitavými ostatními hvězdami» (II, 481—482).

Правда, глагол *se zabodla*, вероятно, не такой вызывающе-плебейский, как русское слово «влепилась», столь резко диссонирующее с «параболической линией». Но движение фразы в целом, ее динамика и тон переданы очень чутко и близко к подлиннику. Таких примеров можно было бы привести много.

К сильным сторонам коллективного чешского перевода «Войны и мира» относятся и многочисленные диалоги в семейных и бытовых сценах, — очень удачно передан, например, разговор Пьера и князя Андрея с «божьими людьми» в Лысых Горах.

В свое время Маяковский во время пребывания в Праге отметил характерную особенность чешской устной речи — обилие ласкательных оборотов. Мы чувствуем эту особенность и в тексте «Войны и мира»: разнообразные ласкательные формы — и притом в звательном падеже — помогают воссоздать атмосферу интимности, задушевности, свойственную, например, семейному укладу Ростовых. Стоит процитировать отрывок из разговора Наташи с Анной Михайловной Друбецкой (у которой Наташа старается узнать, какие известия пришли с фронта от Николая).

В оригинале:

«— Тетенька, голубушка, скажите, что такое?

— Ничего, мой друг.

— Нет, душенька, голубушка, милая, персик, я не отстану, я знаю, что вы знаете» (9,285).

В переводе:

«— *Tetičko, drahoušku, řeknete, co se stalo?*

— *Nic, milá.*

— *Ne, dušičko, drahotinko, milá broškvičko, nezbavíte se mně, vím, že něco víte*» (I, 393).

Столь же выразительно воссозданы сцены умирания старого князя Болконского, те последние, беспомощные, трагически нежные слова, которые он говорит дочери.

Но мы подходим к тем трудностям, с которыми столкнулись переводчики. Мы получаем представление об этих трудностях, сопоставляя русский и чешский тексты реплики Николая, обращенной к княжне Марье (во время их встречи в Воронеже).

В оригинале: «Я одно хотел вам сказать, княжна... это то, что ежели бы князь Андрей Николаевич не был бы жив,

то, как полковой командир, в газетах это сейчас было бы объявлено» (12,27).

А в переводе: «Chtěl jsem vám jen říci, kněžno... Kdyby váš bratr nebyl živ, byla by o tom hned v novinách zpráva. Je přece velitelem pluku» (IV, 37).

Не столь важно, что слова «князь Андрей Николаевич» заменены здесь более интимными — «ваш брат». Более существенно другое. В подлиннике искусственное, нерусское строение фразы придает речи Николая известную старомодность; оно отражает и некоторую скованность, несвободу в общении Николая с княжной Марьей на первых порах их знакомства. В переводе громоздкое предложение разделено на два и весь тон речи — более будничный, непринужденный, чем в подлиннике, и притом вполне современный. Дистанция времени здесь исчезает — это вообще характерно для данного чешского варианта «Войны и мира».

Вообще говоря, мало кому из переводчиков «Войны и мира» удавалось воссоздать, хотя бы в отдельных чертах, речевую манеру исторически отдаленной эпохи (до некоторой степени, как мы видели, с этой задачей справился В. Бергенгрюн, да и то не вполне, — а переводчики английские, французские даже и не ставили перед собой такой цели). Чешские переводчики, во всяком случае, максимально приблизились к подлиннику уже в том отношении, что ввели иноязычные тексты всюду, где это требовалось. Но галлицизмы (как и архаизмы), имеющиеся в оригинальном тексте, у них пропадают совершенно.

А ведь примесь галлицизмов в стиле «Войны и мира» отнюдь не ограничивается пародированием писем Жюли и разговоров петербургского великосветского круга. Они применяются Толстым широко и разнообразно, — это показал в свое время В. Виноградов<sup>1</sup>. Галлицизмы — синтаксические и лексические — присутствуют и в речи повествователя, поскольку она вбирает в себя элементы разговорной манеры персонажей («Быть энтузиасткой сделалось ее общественным положением» — 9,5), и в речи действующих лиц, даже самых главных («Я прошу вас через год сделать мое счастье», — говорит князь Андрей Наташе — 10, 227). В переводах «Войны и мира» эти речевые неправильности, характерные для русского дворянского круга той эпохи,

---

<sup>1</sup> В. В. Виноградов. О языке Толстого (50-е, 60-е годы). «Литературное наследство», т. 35—36, кн. 1. М., Изд-во АН СССР, 1939.

как правило, стираются. В чешском же переводе, пожалуй, еще больше, чем в западных, проявляется общая тенденция: приближение стиля романа-эпопеи Толстого к повседневной, современной речи.

При сопоставлении славянских переводов «Войны и мира» с оригиналом — именно в силу родства языков — особенно явно бросаются в глаза стилеобразующие свойства того языка, на который сделан перевод. Специфика каждого данного языка отчасти определяет отбор лексических средств, а значит, и стиль в целом.

Современный чешский язык формировался в условиях развития национально-освободительной борьбы чехов против австрийского владычества; в обиходе патриотически настроенной интеллигенции он демонстративно противопоставлялся языку официальному, немецкому. (Эта роль чешского языка как средства сопротивления иноземному владычеству нашла художественное отражение в романе А. Ирасека «Ф. Л. Век».) Чешские писатели, публицисты, ученые, принимавшие участие в выработке норм национального языка, страстно и последовательно утверждали культурную самобытность славянства. С этим связана характерная особенность чешской литературной и разговорной речи: примесь слов иностранного происхождения сводится там к минимуму. Мы сразу замечаем эту особенность, сопоставляя чешский текст «Войны и мира» с оригиналом, и, в частности, видим с первых же страниц, что Петербург начала XIX века именуется там Petrohrad: в Чехии прошлого столетия было принято называть русскую столицу именно так.

Многие понятия бытового, культурного или семейного обихода, которые по-русски передаются словами латинского корня (давно у нас адаптированными, органически вошедшими в русский литературный язык), — в чешском языке обозначаются словами чисто славянского происхождения и звучания. Например, «патриот» — «vlastenec», «офицер» — «důstojník», «фланговый марш» — «bočny pochod», «адъютант» — «pobočník», «командир» — «velitel», «кабинет» — «pracovna», «бал» — «plesy», «гувернантка» — «vychovatelka» и так далее. Понятно, что чешские переводчики передают и эти и другие выражения, встречающиеся в «Войне и мире», в соответствии с нормами своего родного языка, это и не может быть иначе. Однако, в силу множества таких единичных замен, стиль «Войны и мира», взятый в целом, отчасти меняется в своей окраске, приобретает по срав-



нению с оригиналом более отчетливо выраженный разговорно-бытовой отпечаток.

В «Войне и мире» есть пассажи, где слово иностранного происхождения — с точки зрения современного русского языка устаревшее или искусственное — действительно необходимо, как средство стилизации, подражания определенному строю речи. В таких случаях замена редкого иностранного слова более обычным и родным оборачивается пусть небольшой, но — потерей.

В дневнике Пьера Безухова дважды встречается молитвенное обращение: «Господи, Великий Архитектон природы!» (10, 184). Необычайно важен здесь этот «Архитектон» (именно «Архитектон», а не архитектор) — слово, характерное для выпренней масонской фразеологии. Оно напоминает нам, насколько искренним — и в то же время насколько наносным, преходящим — было увлечение Пьера масонством. А в чешском переводе «Архитектон» превращается в «строителя природы» — «Veliký Staviteli přírody» (II, 233).

Тот же Пьер в начале войны 1812 года, выступая в дворянском собрании, наивно предлагает — «просить его величество коммуницировать нам, сколько у нас войска, в каком положении находятся наши войска и армии...» (II, 94). Надуманное словечко «коммуницировать» — своего рода сигнал, говорящий о беспочвенности, нежизненности либеральных мечтаний Пьера. В чешском переводе читаем: «musíme...požadát uctivě jeho veličenstvo, aby nám sdělilo, kolik máme vojska, v jakém postavení jsou naše vojska a armády ...» (III, 122), — не «коммуницировать», а «поделиться с нами».

Николай Андреевич Болконский после битвы при Аустерлице читает в газетах «о том, что русские после блестящих баталий должны были отретироваться и ретираду произвели в совершенном порядке. Старый князь понял из этого официального известия, что наши были разбиты» (10, 32). Тут явно и едко пародируется стиль казенных военных реляций. В переводе же князь читает «o tom, že Rusové po skvělých bitvách musili ustupovat a že ustup provedli v naprostém pořadku...» (II, 40). «Баталии» заменяются «битвами», «ретирада» — «отступлением». Пародийный эффект здесь исчезает.

Еще несколько примеров. Иронические слова того же старого князя о том, что его сын «для России целый *волюм* законов написал» (10, 307), переданы — «...papsal pro Rusko

celý svazek zákonů» (II, 393) — «целый том законов». Графиня Ростова упрекает сына в упрямстве: «а теперь вдруг какие-то *резоны*» (12, 251). В переводе — «a teď najednou máš jakési páradu» (IV, 323) — «а теперь тебе вдруг что-то взбрело в голову». Графиня Марья Ростова пишет в дневнике про сына: «...я вечером дала ему *билетец*» (12, 286), в переводе — *listeček* (IV, 386) — *листочек*.

Подобные же мелкие потери, проистекающие оттого, что слово необычное, чужеродное, несущее определенную функцию (характеризующую и оценочную), заменяется словом более привычным и нейтральным, встречаются, конечно, и в переводах «Войны и мира» на западноевропейские языки. Но в чешском переводе они особенно заметны, потому что их в совокупности много, и, будучи взяты вместе, они в какой-то мере определяют общее впечатление читателя от стиля романа-эпопеи.

В последние десятилетия в Праге неоднократно издавался и широко вошел в обиход читателей новый перевод «Войны и мира», принадлежащий Тамаре и Вилему Сикора<sup>1</sup>. Местами он (если не текстуально, то по общим принципам) близок к коллективному переводу 1928 года, местами же от него отличается.

В ряде случаев Т. и В. Сикора добиваются, по сравнению с предшественниками, более тщательной отделки, дают варианты, более точно отвечающие духу и смыслу подлинника. Обращение «ребята» в военных сценах они переводят не «*děti*», как это делалось в издании 1928 года, а «*hoši*», «*chlarcí*» («парни»). Они стараются передать индивидуальные особенности речи персонажей (например, немецкий акцент полковника Шуберта). Иногда они в выборе тех или иных характерных выражений достигают по сравнению с прежними переводчиками большей меткости словесного «попадания». Так, в издании 1928 года — в эпизоде богучаровского бунта — слова Дрона о настроении его односельчан — «Взбуровило совсем» (II, 147) — передавались: «*Jsou úplně poplašení...*» (III, 190) — «они совсем растеряны», что мало соответствовало ситуации, изображенной в этом эпизоде. Т. и В. Сикора нашли выразительное слово, подходящее по смыслу: «*Jsou úplně zvrtačení...*» (II, 153).

---

<sup>1</sup> Далее цитируется по изданию: Lev Nikolajevič Tolstoj. *Vojna a mír. Přeložili Tamara a Vilém Sýkorovi*. Praha, Odeon, 1969. Издание двухтомное, в скобках указываются том и страница.

Одно из нововведений перевода Т. и В. Сикора по сравнению с прежним — то, что собаки, которые фигурируют в сцене охоты, получили чешские клички: «Trest», «Posměvaček», «Divous» и т. п.

В ряде случаев мы находим в обоих переводах варианты различные, но равноценные. Так, например, солдатская реплика: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва», которая, как мы видели, в западноевропейских переводах чаще всего передается неправильно, — в обоих рассматриваемых чешских переводах воспроизведена, пусть по-разному, но — безукоризненно верно. В издании 1928 года: «Chtějí se dat do toho všim lidem; inu, jde o jedno, o Moskvu» (II, 246). А в переводе Т. и В. Сикора: «Chtějí se do toho about se všim lidem: zkrátka — Moskva» (II, 198). И в том и другом варианте передана и выразительность, безыскусственность солдатской речи, и активность народа.

Но иногда мы находим в обоих переводах аналогичные ошибки. Как в работе коллектива филологов, так и в работе Т. и В. Сикора не понята, не воспроизведена многозначность слова «мир». В эпизоде молитвы Наташи слово «миром» истолковано как «все вместе» (*vespolem, společně*), а другое значение слова «мир» — противоположность войны — оставлено без внимания. Не менее досадно, что в обоих переводах понятие «роевая жизнь» передано как «стадная жизнь».

Бывают случаи, когда вариант того или иного слова или реплики, выбранный в переводе 1928 года, оказывается более удачным, чем позднейший вариант.

Возглас купца Ферапонтова при взятии французами Смоленска: «Решилась! Россей!» (II, 118) — много раз в переводах на западноевропейские языки интерпретировали как «Погибла Россия». Так же истолкован этот возглас и у Т. и В. Сикора: «Je straceno, Rusko!» (II, 124). Думается, что в коллективном переводе найдено толкование менее однозначное и более близкое к подлиннику. Слова «Rusko už je hotovo!» (III, 153) — «Россия готова!» — передают и чувство отчаянной решимости, и ощущение наступившей катастрофы.

Так или иначе, оба наиболее новых чешских перевода «Войны и мира» не заключают в себе принципиальных расхождений в трактовке романа-эпопеи Толстого. Примечательно, что и там и здесь переводчики ни в коей мере не пытались передать языковыми средствами колорит давно ми-

нувшей исторической эпохи: галлицизмы, архаизмы, о которых шла речь выше, и там и здесь стираются, заменяются выражениями современного повседневного обихода, — «Архитектон» и в новом переводе превращается в «строителя», «баталия» в «битву», «ретирада» в «отступление», а «виктория» в «победу». Можно предположить, что тут сказываются не только стилиобразующие особенности чешского языка, но и определенная идеологическая традиция.

Прислушаемся к авторитетному свидетельству крупного чешского ученого и общественного деятеля Зденека Неедлы: «Война и мир» уже почти сто лет назад стала любимой книгой самых широких слоев наших читателей и тем самым одним из тех основных произведений, которые богатством своего содержания... помогли создавать наш современный национальный характер»<sup>1</sup>.

Еще в прошлом столетии «Война и мир» была воспринята широкими кругами чешской интеллигенции как произведение в высшей степени актуальное. Патриотическая героика повествования, да и сам его эпический размах, богатство мысли — все это повышало духовное самосознание чехов, укрепляло в них веру в созидательные силы славянства и волю к сопротивлению австрийскому абсолютизму. С самого начала «Война и мир» вошла в обиход чешских читателей без пафоса исторической дистанции, как книга современного гражданского звучания. И труд чешских переводчиков — труд добросовестный и серьезный на всех его этапах (каковы бы ни были уязвимые или спорные моменты отдельных переводов) — способствовал именно такому восприятию романа-эпопеи.

\* \* \*

В Польше судьбы «Войны и мира» сложились совершенно иначе, в силу особых условий исторического развития Польши в XIX веке.

Об этих особых условиях убедительно говорит польский литературовед Б. Бялокозович: «...установленный царизмом режим жестокого национального угнетения польского народа вызывал настороженное и даже враждебное отношение ко всему русскому у значительной части польского

---

<sup>1</sup> Зденек Неедлы. Величие и чистота. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 278.

общества. Длительное время в сознании многих поляков Россия отождествлялась с ненавистным самодержавием»<sup>1</sup>. В силу этого польские литераторы и издательства лишь неохотно, от случая к случаю брались за переводы произведений русских писателей, даже крупнейших.

В последние десятилетия XIX века, как показывает тот же исследователь, постепенно назревал перелом — и в отношении польского общества к русской литературе, и в отношении к Толстому в частности. По мере развития революционного движения в Польше возникал интерес к мастерам русского критического реализма — они привлекали передовых читателей своим духом бесстрашного социального анализа. Вместе с тем Толстой стал вызывать особо острый интерес и споры как общественный деятель и мыслитель, с тех пор как было напечатано в 1895 году его письмо к польскому публицисту Мариану Здзеховскому<sup>2</sup>. Но еще до появления этого письма, в 1894 году, в издательстве Чаиньского в Грудке был опубликован первый польский перевод «Войны и мира» в девяти томах.

«Это было переложение с французского, выполненное неизвестной переводчицей. В нем было множество пропусков, ошибок и неточностей, даже и в написании имен и фамилий»<sup>3</sup>. Однако значительная часть польской интеллигенции, — по крайней мере, та, которая жила на территории Российской империи, — владела русским языком, хотя бы пассивно, и имела возможность читать русскую литературу в подлиннике. Иногда польские деятели культуры читали «Войну и мир» и по-французски.

Молодой Стефан Жеромский, будущий большой мастер польской прозы XX века, в 1892 году писал невесте: «Читаю... Толстого «Война и мир» и учусь подлинной психологии»<sup>4</sup>. В польском тексте письма слова «Война и мир» написаны по-русски: Жеромский читал Толстого в оригинале.

---

<sup>1</sup> Б. Бялокозович. Толстой в Польше. «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 249.

<sup>2</sup> Письмо к Мариану Здзеховскому напечатано в 68-м томе Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого. В этом письме Толстой, резко осуждая угнетательскую политику царизма, в то же время отвергал активные формы национально-освободительной борьбы. Связи Толстого с польскими деятелями культуры подробно освещены в книге: B a z y l i B i a ł o k o z o w i c z. Lwa Tołstoja związki z Polska. Warszawa, 1966.

<sup>3</sup> Bazyli Białokozowicz. Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. Warszawa, 1971, str. 157.

<sup>4</sup> Там же, стр. 172.

По-русски читали «Войну и мир» и другие крупнейшие польские писатели XX века — Юлиан Тувим, Ярослав Ивашкевич, Ян Парандовский.

Однако даже и в старом Царстве Польском русская классика была доступна в оригинале далеко не всем читателям. Потребность в польском издании «Войны и мира» была настолько велика, что сокращенное переложение с французского вышло повторно в Варшаве, с небольшими дополнениями, в 1911 году <sup>1</sup>. Значительно позже, уже после столетия со дня рождения Толстого, был опубликован наконец перевод «Войны и мира», сделанный с русского (З. Поплавской); еще намного позже в 1950—1951 гг. уже в народной Польше, роман-эпопея вышел снова (в переводе З. Петерсовой). И лишь сравнительно недавно, в 1959 году, «Война и мир» появилась на польском языке в переводе подлинно художественном, получившем широкое общественное признание: он принадлежит известному литературоведу А. Ставару.

Анджей Ставар (1900—1961), автор критических работ о Г. Сенкевиче, о современных польских поэтах, о Достоевском, о Томасе Манне, накопил большой творческий опыт и в качестве переводчика русской литературы, классической и советской, включая и такие труднейшие произведения, как «Тихий Дон» и «Петр Первый». Перевод «Войны и мира» стал для него работой в некотором смысле итоговой. Достоинство этой работы — не просто смысловая точность, но — чуткое воссоздание многих особенностей подлинника.

Обратимся сразу к конкретным примерам. Мы помним, насколько нелегко для воспроизведения на иностранных языках тот пассаж, с которым явно не справилась И. И. Паскевич, — описание душевного состояния графини Ростовой после того, как она получила известие с фронта о ранении Николая. Очень характерно для стиля Толстого то, как здесь смонтированы в одном большом синтаксическом периоде разные эпохи человеческой жизни, и то, как за единичной житейской ситуацией встают обобщения высокого философского плана, размышления о детстве и зрелости человека, о тяготах и счастье материнства. Заглянем опять в оригинал:

---

<sup>1</sup> Библиография польских изданий Толстого и критической литературы о нем на польском языке дана в книге: *Piotr Grzegorzuk. Lew Tolstoj w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki.* Warszawa, 1964.

«Как странно, необычайно, радостно ей было, что сын ее — тот сын, который чуть заметно крошечными членами шевелился в ней самой двадцать лет тому назад, тот сын, за которого она ссорилась с баловником-графом, тот сын, который выучился говорить прежде «груша», а потом «баба», что этот сын теперь там, в чужой земле, в чужой среде, мужественный воин, один, без помощи и руководства, делает там какое-то свое мужское дело. Весь всемирный вековой опыт, указывающий на то, что дети незаметным путем от колыбели делаются мужами, не существовал для графини. Возмужание ее сына в каждой поре возмужания было для нее так же необычайно, как бы и не было никогда миллионов-миллионов людей, точно так же возмужавших» (9, 289).

Придирчиво рассматривая те варианты этих строк, которые даны в лучших западноевропейских переводах, мы убеждаемся, что и Монго, и Моодам, и Бергенгрюну оказалось трудно обойтись без элементов договаривания, с одной стороны, и мелких смысловых потерь — с другой<sup>1</sup>. А. Ставар же без малейших утрат доносит до своих читателей это сложное взаимодействие повествования-воспоминания-размышления, с повтором контрастирующих понятий «сын» и «муж» (и производными от второго из этих слов). И движение мысли художника передано, логикой синтаксиса и интонации, безукоризненно верно:

«Było jej dziwnie, niezwykle i radośnie, że jej syn — ów syn, który przed dwudziestu laty ledwie wyczuwalnie poruszał się w niej drobnymi członkami, ów syn, o którego spierała się rozpieszającym go hrabią, ów syn, który najpierw nauczył się mówić «grusza», a potem «baba», że ów syn przebywa teraz na obcej ziemi, w obcym środowisku, jako dzielny żołnierz i sam, bez żadnej pomocy i kierunku, czyni tam jakoweś swe męskie sprawy. Dla hrabiny nie istniało wielowiekowe ogólnoludzkie doświadczenie, które wskazywało, że

---

<sup>1</sup> Так, В. Бергенгрюн переводит: «...derselbe Sohn, der *seltsamerweise* das Wort «Apfel» früher als das Wort «Mama» sprechen gelernt hatte...» (310) — «тот самый сын, который *странным образом* научился говорить «яблоко» раньше, чем «мама»...» А. Монго снимает начало первой фразы, но зато после слов «мужское дело» добавляет восклицание в довольно банальном тоне: «...Quel sujet de joie, mais aussi de stupeur!» (I, 322) — «Какой повод для радости, но также и для изумления!» И даже педантически добросовестные Мооды пренебрегают повтором, который нужен здесь в качестве эмоционального усилителя, — «в чужой земле, в чужой среде», — заменяя его парой синонимов: «... in a foreign land amid strange surroundings...» (253).

дети от колыски odbywają niepostrzeżenie drogie stając się mężczyznami. Mężnienie jej syna w każdym okresie mężczyźnia było dla niej tak niezwykle, jakby nigdy nie było milionów ludzi mężczyńcących tak samo» (I, 345)<sup>1</sup>.

В ряде случаев Анджей Ставар удачно, изобретательно передает то, что очень нелегко поддается переводу, — крестьянское просторечие. Приведем для примера реплики крестьянок из имения дядюшки по адресу Наташи, возвращающейся верхом с охоты.

В оригинале:

«— Аринка, гляннь-ка, на бочку сидит! Сама сидит, а подол болтается... Вишь и рожок!

— Батюшки светы, ножик-то...

— Вишь татарка!

— Как же ты не перекувыркнулась-то?...» (10, 263).

Юмор, наивное озорство, характерные неправильности этих фраз живо воспроизведены в переводе:

«— Arinka, spójrz no, siedzi boczekiem! Sama siedzi, a podolek sie fajta... Widzita — rozek!

— Święci Panscy, i nozyk...

— Widzicie ją — Tatarka!

— Jakes to się nie prekoziółkowała?» (II, 319).

Правда, справиться с переводом народной речи иногда и такому мастеру, как А. Ставар, оказывается нелегко. Почти непреодолимую трудность для переводчиков, в том числе и для него, представляет хитроумно-простодушный, нарочито загадочный ответ Лаврушки на вопрос Наполеона — как думают русские, победят ли они Бонапарта или нет:

«— Оно значит: коль быть сражению, — сказал он задумчиво, — и в скорости, так это точно. Ну, а коли пройдет три дня, а после того самого числа, тогда значит это самое сражение в оттяжку пойдет» (11, 133).

В переводе читаем: «To się ma znaczyć: jeśli będzie bitwa, — powiedział w samyśleniu, — i prędko, to tak... A jeśli miną jeszcze trzy dni, to znaczy, że bitwa będzie odłożona» (III, 163). То есть: «Это должно значить: если будет сражение, — сказал он задумчиво, — и скоро, то да... А если пройдут еще три дня, то значит, что сражение будет

---

<sup>1</sup> Цитируется по изданию: Lew Tołstoj. Wojna i pokój. Przetłóżył Andrzej Stawar. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973. В скобках указываются том и страница.



отложено». По смыслу тут все, в общем, верно. Но тут пропадает колорит речи Лаврушки, не ощущается намеренная уклончивость его ответа.

Естественно предположить, что переводчикам-славянам — уже в силу родства языков — должны удаваться пословицы и поговорки «Войны и мира». Но это далеко не всегда так. В обоих чешских переводах, о которых у нас шла речь, пословицы передаются добросовестно, но по большей части маловыразительно и мало запоминаются. Не всегда справляется с ними и А. Ставар.

Те пословицы и поговорки, которыми оперирует Толстой, подчас не очень ходовые, а редкие, не столь широко известные. И переводчики, как правило, добиваются успеха там, где они не ищут в своих родных языках эквивалентов, которые можно было бы использовать, так сказать, в готовом виде, а создают эти эквиваленты сами.

А. Ставар передает пословицу «Ерема, Ерема, сидел бы ты дома...» (на которую ссылается Шиншин в застольном политическом споре у Ростовых) таким образом: «Masz dostatek, miej i statek» (I, 93) — «Имеешь достаток, имей и поместье». Но тут не получается смыслового соответствия, ведь не о «достатке» идет тут речь, а о том, что лучше «сидеть дома», — ибо готовящийся австрийский поход для русского народа дело чужое, ненужное. В дальнейшем ходе действия аустерлицкая катастрофа подтверждает, что мнение Шиншина, подкрепленное народной мудростью, было справедливым. Именно в этом — серьезный смысл шуточных слов о Ереме.

Но у Ставара есть в переводах пословиц и свои находки. Изречение Платона Каратаева «Червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает» звучит по-польски так: «Czerw kapustę zżega, a sam wcześniej umiera» (IV, 57). Поговорка «Золówki — колотовки», которую приводит Марья Дмитриевна в разговоре с Наташей, передана точно и живо: «Szwagierka — megierka» (II, 387). Столь же близко к оригиналу воспроизведены слова богучаровского мужика о книгах: «...писали, не гуляли!» — «...pisali, nie gróznowali!» (IV, 200). Поговорка дядюшки «Чистое дело марш!» у А. Ставара сохраняет свой ритм и разговорную экспрессию: «Sprawa pewna, marsz!» (II, 300).

Одно из достоинств перевода А. Ставара — внимание к тем словесным переключкам, которые малоприметными, но прочными нитями связывают разные главы и части ро-

мана-эпопей. Переводчики, даже лучшие, в большинстве случаев не замечают этих переключек, а они очень важны.

Мы помним, например, что взволнованные слова Наташи, обращенные к родителям в момент отъезда из Москвы, когда надо спасти раненых: «Разве мы немцы какие-нибудь?» в сущности, повторяют, в вопросительной форме, слова, которые произнес ее отец в кругу семьи и друзей, за несколько недель до того. Кутузов в речи под Красным говорит о побежденных французах: «Тоже и они люди» (12, 188) — и эта простая нравственная истина, высказанная полководцем, находит отзвук в словах старого солдата по адресу пленных Рамбаля и Мореля: «Тоже люди. И полынь на своем кореню растет» (12, 196).

Примечательный пример повтора как бы на дальнем расстоянии — слово «волшебница», которым Денисов выражает свою внезапно вспыхнувшую любовь к юной Наташе. Это слово, брошенное как бы невзначай на балу у Иогеля, становится заглавием романа, который Денисов сочиняет и поет для Наташи, перед тем как сделать ей предложение. И много лет спустя, в эпилоге, старый отставной генерал Денисов, гостя у Ростовых, с недоумением наблюдает перемены в облике, разговорах, привычках «прежней волшебницы...» (12, 270). У внимательного читателя само это слово вызывает приток ассоциаций с беспечной молодостью Наташи, с той давно минувшей эпохой, которая отделена от событий эпилога и самим ходом времени, и историческим рубежом 1812 года.

В ряде иностранных текстов «Войны и мира» и эти, и другие повторы, по недосмотру переводчиков, вовсе не переданы. (Слово «волшебница» у Монго переводится раньше «enjôleuse», потом «enchanteresse». Э. Гертик в эпилоге вводит слово «ensorceleuse»; у Моодов тут два разных слова, «faïgu» и «enchanteress».) У Анджея Ставара «волшебница» — всюду «czarodziejka»; точно по оригиналу воспроизводит он и «немцы какие-нибудь», и «тоже люди».

Но, по крайней мере, в одном случае и А. Ставар оказывается нечуток к словесным «сцеплениям» подлинника. Петя Ростов, как мы помним, перед поездкой на охоту восклицает: «Тщетны Россам все препоны!» Эта строчка из кантаты в честь Багратиона, закрепившаяся и в памяти Пети, и в памяти читателя, очень характерна для облика юного Ростова — можно даже сказать, что она характерна

для психологии поколения, выросшего в годы войны и в предчувствии новых военных событий. Но у Ставара эта кантата (в сцене приема Багратиона в Английском клубе) начинается словами: «Czymże dla Rosjan wszelkie tamy?» (II, 26), а Петя говорит: «Nie wie Rus, co to przeskody...» (II, 299). Эффект переключки здесь пропадает<sup>1</sup>.

Некоторые привлекательные стороны, а вместе с тем и некоторые спорные моменты перевода А. Ставара связаны с общей его особенностью, которая отличает его от громадного большинства переводов «Войны и мира»: с осознанной ориентацией на стиль исторически отдаленной эпохи.

Ставару удается придать многим диалогам неуловимый оттенок старомодности, частично даже — с помощью очень несложных лексических средств. У персонажей польского варианта романа-эпопеи в ходу, например, такая устаревшая церемонно-добродушная форма обращения, как «dobrodzieju» (буквально — «благодетель»), она, в зависимости от контекста, значит иногда «батюшка», а иногда «милостивый государь». Само собой разумеется, что А. Ставар скрупулезно воссоздает иноязычные тексты там, где они имеются у Толстого, и это само по себе помогает ему передать атмосферу времени.

И тут пора задуматься над стилеобразующими свойствами польского языка, над тем, как они сказываются в переводе «Войны и мира».

Отличие от чешского языка здесь — разительное. Если бы можно было с помощью ЭВМ подсчитать процент слов иностранного происхождения в оригинале романа-эпопеи и в переводах на два славянских языка, о которых мы говорим здесь, — то в чешском тексте он оказался бы гораздо ниже, чем в оригинале, а в польском гораздо выше.

Исторически сложившиеся связи польской культуры с латинскими культурами наложили заметный отпечаток на словарный состав польского языка. Мы видим это и в ставаровском переводе «Войны и мира». «Именинница» там — «solenizantka», «переговоры» — «pertraktacje», «производство» (в чин) — «pominacja», «успех» — «sukces», «по-

---

<sup>1</sup> Любопытно, что в обоих чешских переводах, о которых шла речь выше, слово «волшебница» всюду передано точно по оригиналу, «kouzelnice»; повтор строчки из кантаты в честь Багратиона — «Nepřítel každý se sklóní» — соблюден в коллективном переводе 1928 году, но не соблюден в новом переводе Т. и В. Сикора.

следовательно» — «konsekwentnie», «имею дело» — «mam interes», «женихи» (в смысле — претенденты) — «konkurenci», и т. д.

Обилие слов латинского корня и в авторском тексте, и в диалогах помогает А. Ставару придавать стилю эпопеи, взятой в целом, легкий оттенок архаичности, книжности. И это во многих случаях оказывается кстати. А в некоторых случаях это ведет к неизбежным мелким потерям.

Князь Николай Андреевич Болконский говорит дочери (по поводу предложения Анатоля): «Мне сделали пропозицию насчет вас» (9, 281). Искусственное, нерусское слово, которое на протяжении нескольких строк повторяется трижды, характерно для старомодной манеры речи, свойственной старому князю, но вместе с тем выдает и то еле сдерживаемое недовольство, с которым он встретил эту неприятную для него «пропозицию». Чешские переводы — и старый и новый — передают эту фразу, не прибегая к иностранным словам: «Učinili mi nabídku ohledně vas» (I, 387), «Byl jsem požádan o vaši ruku» (I, 287). А в польском переводе слово «prorozysja» сохранено, но оно, по лексической своей окраске, не расходится с контекстом, не воспринимается как иностранное или старомодное, потому что подобных слов в тексте множество.

Порой в авторском повествовании «Войны и мира» коренные русские выражения действительно нужны, диктуются самою ситуацией. «На Марью Дмитриевну, хотя и боялись ее, смотрели в Петербурге как на шутиху, и потому из слов, сказанных ею, заметили только грубое слово...» (11, 286—287). А в переводе Ставара «шутиха» — «facecjonistka», «грубое» — «ordynarne» (III, 343). По смыслу это вполне верно, но тут пропадает простонародный колорит авторской речи, отвечающий духу самой Марьи Дмитриевны.

В подлиннике читаем: «Анатоль с тем особенным пристрастием (которое бывает у людей тупых) к умозаключению, до которого они дойдут своим умом, повторил то рассуждение, которое он сто раз повторял Долохову» (11, 353). А в переводе «с... пристрастием» — «z...predy-leksją», «к умозаключению» — «w konkluzjach» (II, 429) — и снова по смыслу все верно, но тон авторской речи — другой.

Особая проблема при переводе русских текстов на польский язык — употребление местоимений второго лица.

В польском языке слово «вы» в обращении к отдельно взятому лицу практически не употребляется, оно заменяется словом «пан» с глаголом в третьем лице. Когда Николай Ростов возвращается домой после проигрыша, молчаливый взгляд Сони как бы спрашивает его: «Николинька, что с вами?» (10, 58), а в переводе: «Nikoleńka, co panu jest?» (II, 72). Иногда вместо слова «пан» в таких оборотах ставится слово, обозначающее звание или степень родства (скажем, не «вы знаете», а «граф знает», «дядя знает» и т. п.). Первая реплика Наташи-девочки при появлении ее в гостиной: «Видите?... Кукла... Мими... Видите?» (9, 47) — переводится так: «Widzi mama? Lalka... Mimi... Widzi mama?» (I, 58).

Эта особенность польского языка в какой-то мере облегчает работу переводчика «Войны и мира», когда надо воссоздать тон речи в аристократической или офицерской среде (великолепно передана, например, вежливо-колючая перебранка русского генерала и немца-полковника в эпизоде Шенграбенского сражения). Анджей Ставар с успехом применяет и архаическую форму — сочетание слова «пан» с глаголом в единственном числе второго лица, — принятую в былые времена, чаще всего в общении вышестоящего лица с подчиненным, старшего с младшим. Именно так разговаривает Аракчеев с князем Андреем (фраза «Вы чего просите?» переводится «O co pan prosisz?» (II, 197)). Именно так разговаривает Пьер с Анатолом при резком объяснении с ним, после неудавшейся попытки Анатоля увести Наташу: «Есть у вас письма ее? Есть у вас письма?» (10, 367) — «Masz pan listy od niej? Masz listy?» (II, 446).

В подобных случаях сама специфика польского языка позволяет А. Ставару добиться особого эффекта выразительности. Ощущение временной дистанции создается совершенно естественно. Тон церемонной учтивости или, напротив, старомодно-высокомерной фамильярности, возникающий в тех или иных диалогах, сам по себе заостряет драматизм ситуаций.

Но с теми своеобразными грамматическими формами, которые свойственны польской речи, связана в переводе Анджея Ставара и спорность некоторых решений.

Мы помним, что князь Андрей говорит Пьеру «ты», как младшему, а Пьер ему — «вы». В соответствии с теми нормами вежливости, которые были приняты в старом польском аристократическом кругу, обращению на «вы» соответствует

не слово «пан», а дворянский титул собеседника. В оригинале Пьер спрашивает князя Андрея: «Для чего вы идете на войну?», «Когда вы едете?» (9, 31, 32). А в переводе: «Dlaczego książę idzie na wojnę?», «Kiedy książę jedzie?» (I, 38, 39) — «Для чего князь идет на войну?», «Когда князь едет?» И так далее. Многократным повторением титула «князь» отчасти нарушается тот простой, доверительный тон разговора, который принят между обоими друзьями.

Вместе с тем А. Ставар, очевидно не желая слишком заметно загромождать диалоги толстовских персонажей церемонными глагольными формами в третьем лице, значительно расширяет в «Войне и мире», в сравнении с оригиналом, сферу применения слова «ты». Юная Наташа говорит Борису «ты», Николай говорит отцу «ты», княжна Катишь обращается к князю Василию: «Это ты, кузен?» И даже переписка княжны Марьи с Жюли Карагиной идет на «ты»! Думается, что в подобных случаях вольность переводчика несколько чрезмерна — она иной раз идет в ущерб логике характеров и взаимоотношений между персонажами<sup>1</sup>.

И в этом переводе, выдающемся по своим достоинствам, все же попадаются смысловые неточности. А. Ставар — как и ряд переводчиков на другие языки — не замечает многозначности слова «мир» и в эпизоде молитвы Наташи передает лишь одно его значение — «все вместе», игнорируя другое — мир как противоположность войне. Досадная ошибка возникает в сцене дворянского собрания, в самом начале войны 1812 года. О некоем ораторе, произносящем верно-подданнически выпренную речь, Пьер вспоминает, что знал его «за нехорошего игрока в карты» (11, 95). «Нехорошего» здесь — явный эвфемизм, означающий «нечестного»: этим определяется истинная цена возвышенных слов, которые говорит этот дворянин. Эта подробность напоминает, что русское общество 1812 года и в острый момент войны с Наполеоном вовсе не представляло собою монолитного единства. В переводе сказано: «... znał jako niezłego gracza w karty» (III, 116) — знал как «неплохого игрока в карты». Важный сатирический штрих, имеющий касатель-

---

<sup>1</sup> Очень вольно пользуется местоимением «ты» и предшественница А. Ставара Зофья Петерсова в переводе, вышедшем впервые в 1950—1951 гг. Очевидно, это отчасти связано со спецификой польского разговорного и литературного языка. Но именно в силу того, что перевод А. Ставара, вообще говоря, отличается высоким литературным уровнем, подобного рода вольности в нем особенно заметны.

ство к основному содержанию романа-эпопеи, таким образом утерян<sup>1</sup>.

Казалось бы, мелочь, деталь. О подобных же мелочах, деталях немало было сказано во всех разборах переводов «Войны и мира», которые были даны здесь. Но из множества деталей, отдельных штрихов, отдельных слов, отдельно взятых реплик, с их особым тоном и манерой, — из всего этого и складывается в конечном счете впечатление читателя от художественного повествования. Толстой не зря цитировал в трактате «Что такое искусство?» слова Брюллова: «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть». И, развивая мысль Брюллова, размышлял о предпосылках художественного «заражения»: «Заражение только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства» (30, 127—128). Такие бесконечно малые моменты имеют важнейшее значение, конечно, и в искусстве художественного перевода. И международный опыт переводчиков «Войны и мира», накопившийся за почти столетие, заслуживает и в этом плане пристального изучения.

\* \* \*

Совершенно очевидно, что литературная судьба «Войны и мира» в каждой стране зависит не только от особенностей данной национальной культуры, данного национального языка (что, конечно, очень важно), но и — самым непосредственным образом — от хода исторического, общественного развития каждой данной страны.

---

<sup>1</sup> Этот промах А. Ставара, как и ряд других, заметили польские филологи Б. Геровский и И. Витковска, тщательно сличившие польский текст с русским оригиналом. Они насчитали в переводе А. Ставара в общей сложности 50 ошибок. Например, вместо слов «тройственное наименование» (Бога) у А. Ставара сказано «тройное наименование», вместо «сардонически улыбаясь» — «сердечно улыбаясь», вместо «четверть одиннадцатого» — «без четверти одиннадцать», вместо «пасмурно» — «морозно». Слова Николая Ростова «Мало ли я их там спасал!» переведены «Вовсе я их там не спасал!», и т. д. Авторы статьи справедливо делают отсюда вывод, что и те переводы русских классиков, которые обладают высокими литературными качествами, при строгой их проверке, оказываются несвободны от огрехов и неточностей. (См. B. Gierowski, J. Witkowska. Język przekładów rosyjskiej prozy literackiej. Na przykładzie tłumaczenia L. Tołstoja «Wojna i pokój». «Język polski», 1967 № 2.)

В свое время В. И. Ленин напоминал: «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России». Он предсказывал, что именно после социалистического переворота его великие произведения смогут стать действительно «достоянием *всех*», «всегда будут ценимы и читаемы массами...»<sup>1</sup>. В последние десятилетия в странах, вступивших на путь социализма, проведена серьезная работа, направленная на то, чтобы произведения Толстого, и в частности «Война и мир», могли стать достоянием широких масс.

Характерен в этом смысле пример Кубы. В условиях реакционного полуколониального режима книги Толстого, как и вообще книги классиков мировой литературы, были доступны лишь сравнительно узкому кругу читателей. «Войну и мир» кубинская интеллигенция могла читать лишь в тех изданиях, по преимуществу сокращенных, которые выходили в разные годы в Испании, или — в том полном, шеститомном издании, которое вышло в 1943 году в Мексике. «А в 1960 году революционное правительство Кубы, постановив создать государственное издательство, которое должно выпускать для народа лучшие образцы мировой литературы, включило роман «Война и мир» в первый список рекомендуемых им произведений»<sup>2</sup>. Работа над подготовкой кубинского двухтомного издания «Войны и мира» длилась долго, но оно было подготовлено с большой тщательностью и вышло в серии «Народная библиотека» (Гавана, 1974) очень большим для Кубы тиражом в 40 тысяч экземпляров<sup>3</sup>. Работники кубинского Института книги, готовившие это издание к печати, приложили максимальные усилия к тому, чтобы сделать произведение русского классика понятным для широкого круга читателей. В виде приложений даны хронологическая таблица «Л. Толстой и его эпоха», аннотированный список действующих лиц, подробный обзор содержания по главам; крупным шрифтом на обложках обоих томов напечатаны высказы-

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19—20.

<sup>2</sup> А л е х о К а р п е н т ь е р. Значение Льва Толстого для Латинской Америки. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 266.

<sup>3</sup> L e o n T o l s t o i. La guerra y la paz. Traducción de Irene y Laura Andresco. Edición Especial. Biblioteca del Pueblo. Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974. (Перевод здесь — полный, без сокращений; правда, в специальном примечании от редакции указано, что переводчицы, следуя примеру Розмэри Эдмондс, отказались от полной передачи иноязычных текстов и ограничиваются воспроизведением отдельных французских фраз.)



вания о Толстом и о «Войне и мире», принадлежащие крупнейшим деятелям мировой культуры, — тут и Ленин, и Станиславский, и Ромен Роллан, и Томас Манн, и кубинский ученый и публицист Хуан Маринельо.

С высоким чувством ответственности отнеслись к новым изданиям «Войны и мира» и переводчики, литературоведы, редакторы в европейских социалистических странах, — мы отчасти уже убедились в этом на примерах ГДР, Чехословакии, Польши. В подготовку этих изданий включились крупные литературные и научные силы. В Румынии новый перевод «Войны и мира» был осуществлен (и завершен в сжатые сроки, в 1947—1948 гг.) при участии видного поэта и эссеиста, знатока русской литературы академика Александру Филиппиде; в Болгарии «Война и мир» появилась в 1957 году в новом переводе, принадлежащем известному прозаику Константину Константинову.

В Венгрии ряд произведений Толстого вышел в переводах Ласло Немета (1901—1975), мастера художественной прозы, которого советские читатели знают по его романам «Траур» и «Эстер Эгетё». В нескольких статьях Л. Немец проанализировал свой опыт переводчика, высказал в них самостоятельные и глубокие суждения о своеобразии стиля Толстого. Л. Немец откровенно говорил о трудностях, которые испытал в передаче толстовского синтаксиса, — венгерский язык не допускает столь сложно построенных периодов, подчас переводчику приходится искать компромиссных решений, расчленять толстовские фразы на части. «Делал я это скрепя сердце, потому что объем фразы — т. е. какого объема мысль выкапывает писатель ковшом экскаватора и на какую высоту ее поднимает — я считаю весьма характерной особенностью писательского мышления и метода»<sup>1</sup>. Ласло Немец свидетельствовал, что переводы с русского обогатили не только его собственное творчество, но и — гораздо шире того — современный венгерский литературный язык. «Как раз переводчик лучше других видит, чем может обогатить его родной язык язык оригинала. Перевод — это всегда и соревнование. Переводчик должен доказать, что он на своем родном языке может достичь той же степени языковой выразительности, точности, экспрессии, которой достиг автор оригинала, борясь за наибо-

---

<sup>1</sup> Л а с л о Н е м е т. О моих переводах с русского. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 281.

лее полное выражение своих мыслей. Перевод — это и гимнастика для языка, он заставляет работать не используемые ранее резервы, обнаруживает скрытые способности»<sup>1</sup>.

Эти соображения Ласло Немета представляют принципиальный интерес, и их следовало привести здесь, хотя Л. Немец перевел не «Войну и мир», а другие произведения Толстого — «Анну Каренину», автобиографическую трилогию, драмы, повести позднего периода. Новейший перевод «Войны и мира» на венгерский язык принадлежит литератору другого творческого склада, профессиональному переводчику Имре Макаи.

Широкую известность И. Макаи приобрел еще в 1949 году благодаря своему переводу «Тихого Дона». Он сам вспоминает об этом: «...подавляющему большинству читателей нравилось, что Шолохов зазвучал теперь истинно по-венгерски, так, как говорит народ. Одна моя коллега написала в журнале приблизительно следующее: «Если кто-то сумел так хорошо перевести Шолохова, напрасно ему пытаться заниматься другими, например Львом Толстым...» А я позволил себе с этим не согласиться. И ответил переводом «Войны и мира»<sup>2</sup>. Этот труд И. Макаи получил в его стране широкое общественное признание, был отмечен премией Аттилы Йожефа.

Работа Ласло Немета и Имре Макаи над венгерскими текстами Толстого, как и их собственные свидетельства и размышления о ходе этой работы, — пример той серьезности, творческой заинтересованности, с которыми подходят к своим задачам переводчики Толстого в странах социализма.

В ряде стран капиталистического Запада — как мы отчасти уже успели убедиться — картина несравненно более пестрая. Наряду с квалифицированными переводами, с добросовестно подготовленными изданиями имеют хождение и варианты сокращенные и устаревшие, сделанные без малейшей заботы о литературном и научном качестве. И эти низкосортные публикации налагают свой отпечаток на то представление, которое складывается (или уже сложилось) о Толстом за рубежом.

Сказанное относится не только к США или к ФРГ. Со-

---

<sup>1</sup> Л а с л о Н е м е т. В школе русского языка. «Вопросы литературы», 1974, № 12, стр. 162.

<sup>2</sup> И м р е М а к а и. Встреча, повлиявшая на всю жизнь. «Вопросы литературы», 1974, № 12, стр. 160—161.

крашенные, упрощенные публикации «Войны и мира» не-возбранно курсируют в разных буржуазных странах. Мы помним, что в свое время Антонио Грамши выражал обоснованную тревогу по поводу качества итальянских переводов Толстого. Ознакомимся для примера с библиографическими данными об изданиях «Войны и мира» в Италии <sup>1</sup>.

Первое итальянское издание в четырех томах, без обозначения имени переводчика, вышло в Милане в 1891 году. За ним последовали еще три перевода, вышедшие соответственно в 1902, 1906, 1914 гг. Но только в 1928 году — к столетию со дня рождения Толстого — появилось в Турине шеститомное издание «Войны и мира» с подзаголовком «Первый полный перевод герцогини д'Андриа». Значит, все предшествующие издания были неполными.

Перевод герцогини Д'Андриа был переиздан после второй мировой войны, в 1950 году. А наряду с ним выходили и продолжали выходить сокращенные варианты или даже пересказы: «Война и мир. Роман, пересказанный Г. Морпурго. Турин, 1935. 198 стр.»; «Война и мир. Роман, пересказанный М. Тибальди Киза. Турин, 1940. 210 стр.»; «Война и мир. Перевод и переделка Ф. Энна. Милан, 1955. 316 стр.»; «Война и мир. Перевод с французского А. Ланди. Милан, 1955. Том 1 — 334 стр., том 2 — 351 стр.». И даже: «Война и мир. Сжато для детского чтения. Перевод Н. Аллазино. Турин, 1956. 160 стр.»!

Читатели разных стран тянутся к прославленному роману Толстого, хотят ознакомиться с ним. Но из всех произведений Толстого именно «Война и мир» — в силу своего большого объема, в силу сложности своей структуры, а с другой стороны, именно вследствие своей широкой популярности — чаще других книг того же автора подвергается варварскому обращению со стороны издателей-коммерсантов, выпускается в изуродованном, адаптированном виде. Энергичная научная критика подобного рода адаптаций остается актуальной научной задачей для исследователей, занимающихся проблемами международной судьбы Толстого.

Как известно, «Война и мир» переведена на ряд языков народов Востока: не только на шесть языков Индии, о чем

---

<sup>1</sup> См.: «Л. Н. Толстой в переводах на иностранные языки. Отдельные зарубежные издания. Библиография». М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1961, стр. 162—164.

уже упоминалось, но и на арабский, китайский, корейский, персидский, турецкий, японский языки; в Японии она переводилась и издавалась многократно, выходила не только отдельными изданиями, но и в составе многотомных собраний сочинений Толстого. Ценные фактические сведения об изучении и издании произведений Толстого в странах Востока, о контактах великого писателя с общественными и литературными деятелями этих стран собраны и обобщены в известной книге А. Шифмана «Лев Толстой и Восток» (1-е издание 1960), удостоенной международной премии имени Джавахарлала Неру. Однако анализ существующих переводов, оценка их качества — работа, пока еще никем не сделанная.

В книге А. Шифмана опубликована, в частности, подробная запись устного рассказа революционного поэта Турции Назыма Хикмета о его работе над переводом «Войны и мира». Эту работу Хикмет выполнил, находясь в тюрьме; первую половину романа-эпопеи перевел он, а вторую — его друг Зеки Баштимар; весь перевод вышел под именем последнего, так как имя Хикмета было под запретом.

О принципах своего перевода Назым Хикмет сказал следующее: «Я стремился сохранить и передать не только дух оригинала, но и особенности авторского стиля. Помню, в какой тупик меня ставили большие, развернутые — со множеством вводных предложений — толстовские периоды. Рубить их на короткие фразы, как это делали французские переводчики, мне казалось кощунством, — при этом терялось своеобразие толстовского стиля, его характерность. Сохранять толстовские фразы тоже нельзя было, — это означало бы сделать перевод громоздким, неудобочитаемым на турецком языке. Я пытался искать средний путь, и, вероятно, не всегда находил правильное решение...

Другой недостаток нашего перевода был, как это ни странно, связан с моим искренним стремлением очистить турецкий язык от иноземных, особенно персидских и арабских, наслоений, приблизить книжный язык к народному. Кое-что удалось сделать, однако, ополчаясь против иноземной лексики, мы — сейчас это особенно ясно — перегнули палку, ударились в другую крайность и стали заменять синонимами даже те арабские и персидские слова, которые уже давно вошли в турецкий быт и стали органической частью языка народа. Этого, разумеется, не следовало делать, — перевод от этого значительно проиграл. Тем не

менее в целом наш перевод, как утверждали, имел преимущество перед предыдущим, — ведь он делался непосредственно с русского языка, и притом с большой любовью»<sup>1</sup>.

Свидетельство Назыма Хикмета подтверждает, что перевод «Войны и мира» — работа очень нелегкая даже для высокоталантливого, широко образованного писателя-профессионала, свободно владеющего русским языком. Выполнение этой работы требует самостоятельного решения литературных, лексических, стилистических проблем, которые для каждого национального языка встают по-иному, но так или иначе встают обязательно.

\* \* \*

Опираясь на собранные здесь факты, признания, свидетельства, на те разборы и сопоставления, которые были здесь сделаны, мы в состоянии ответить на вопрос, заданный в 1960 году английским романистом Чарлзом П. Сноу в его письме в Институт мировой литературы имени А. М. Горького.

Сноу писал, имея в виду прежде всего «Войну и мир»: «Мне очень трудно изложить свои чувства к Толстому в строго критических терминах. Мы все знаем, сколько банальностей критики обрушили на Толстого с тех самых пор, как был напечатан его великий роман, — разговоры о том, что его мироощущение — это удешевленное мироощущение нормального человека, и т. п. Но все это еще не объясняет нам Толстого, и мне очень хотелось бы увидеть настоящий критический анализ его творчества, сделанный при помощи острейших современных критических средств. И еще одно — я не вполне представляю себе, до какой степени произведение искусства искажено для англичанина переводом. Кое-кто из моих русских друзей говорил мне, что Толстой теряет в переводе меньше, чем другие крупные писатели. Правда ли это?»<sup>2</sup>

Есть все основания ответить уважаемому Чарлзу Сноу: *нет*, его русские друзья информировали его по меньшей

---

<sup>1</sup> А. И. Ш и ф м а н. Лев Толстой и Восток. Изд. 2-е. М., «Наука», 1971, стр. 379—380.

<sup>2</sup> Ч а р л з П е р с и С н о у. Величайший из романистов. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 289.

мере неточно. Толстой теряет в переводе не менее, если не более, чем другие классики мировой литературы. Есть даже основания думать, что Толстой среди классиков мировой литературы — один из самых труднопереводимых.

Анализ стиля «Войны и мира» был выполнен советскими учеными на очень серьезном уровне — задолго до того, как Ч. П. Сноу написал цитируемое письмо. Этот анализ — прежде всего, в трудах В. Виноградова, А. Чичерина — помогает понять, на какие препятствия и подводные камни должен натолкнуться любой переводчик, пытающийся воссоздать роман-эпопею Толстого на своем родном языке. Обращаясь к конкретному материалу многих и разных переводов, мы убеждаемся, что эти препятствия и трудности, даже в лучших иностранных вариантах «Войны и мира», далеко еще не преодолены.

Простота стиля «Войны и мира» — очень сложная простота. За кажущейся безыскусственностью стоит высокое, новаторское искусство. Писатели, выступающие в роли переводчиков, понимают это, быть может, более отчетливо, чем переводчики-профессионалы (и чем иные зарубежные литературоведы).

И Ласло Немет, и Назым Хикмет чувствовали, как важно, по возможности, сохранить в переводе длинные толстовские периоды, и сожалели, что им это не всегда удавалось. И в самом деле. Своеобразие синтаксиса Толстого не просто в том, что он предпочитал обширные, сложно построенные фразы с большим количеством придаточных и вводных предложений. Гораздо важнее (как неопровержимо показал А. Чичерин), что у Толстого в рамках одного периода взаимодействуют, *сопрягаются* события, отдаленные одно от другого во времени и пространстве. В синтаксических связях по-своему отражаются объективные закономерности бытия, взаимозависимость явлений; если в переводе сложная толстовская фраза упрощается, дробится, то тем самым ослабевают и смысловые связи — причинность событий, их сопоставление по сходству или по контрасту.

Но в синтаксисе еще не главная трудность стиля Толстого, — лучшие переводчики на западноевропейские и славянские языки, как мы видели, с этой трудностью справляются. Есть в этом стиле то, с чем переводчикам справиться еще гораздо более тяжело: лексика, интонации, психологический подтекст. И главное — исключительное разнообразие индивидуальных речевых манер.

Стиль «Войны и мира», конечно, представляет единство. Но сколь многосложно это единство, сколько в нем подразделений! (Об этом убедительно говорится в работе В. Виноградова «О языке Толстого».) Офранцуженная речь петербургских салонов; архаический и энергичный — а иногда тяжеловесный, с канцелярским налетом — стиль военных диалогов и документов; высокопарная фразеология масонских лож; бытовое просторечие интимных, семейных сцен; живой и богатый, с оттенком книжной учености, язык мыслящих интеллигентов-дворян; солдатские и крестьянские разговоры с их простодушием и мудростью, нередко с примесью фольклора. И главное, главное — речь повествователя, которая все время соотносится с речью персонажей, вбирает в себя языковые ресурсы то одной, то другой социальной среды — и по словарному своему богатству, по неожиданности совмещения несхожих между собою лексических пластов, конечно, намного превосходит все те индивидуальные и социальные стили, какие включены в сложное языковое единство романа-эпопеи.

«Войну и мир» множество раз, с легкой руки самого Толстого, сравнивали с «Илиадой». А. Сабуров отметил связь «Войны и мира» с традициями древнерусского воинского эпоса<sup>1</sup>. К вопросу о жанровой природе «Войны и мира» нам еще надо будет возвращаться в последующих частях этой работы. Но здесь важно отметить, что как явление стиля «Война и мир» резко отклоняется от всего наследия древних эпопей. В смысле стиля она — именно *роман-эпопея*, выросшая на основе богатой культуры реалистического повествования, выработанной XIX веком.

Если древняя эпопея по языку однородна, подчинена строю речи повествователя, рапсода, то непереносимое свойство романа — стилистическая трехмерность, или, вернее *многомерность* (инициатива постановки этой проблемы принадлежит, как известно, М. Бахтину).

В «Войне и мире» — именно в силу ее синтетической природы — эта многомерность ощущается гораздо сильнее, чем во многих высоких образцах повествовательной прозы XIX века. Уже потому, что социальный диапазон действия столь широк, сколь никогда не был широк в романах предшественников Толстого (включая и «Мертвые души», и

---

<sup>1</sup> А. А. С а б у р о в. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., Изд-во МГУ, 1959, стр. 50—51, 349—354.

бальзаковских «Крестьян»), — и каждый из персонажей там, от Александра I и Наполеона до Платона Каратаева, имеет собственную манеру речи или хотя бы свои оттенки речи. И потому, что авторское повествование вмещает в себя обширные философские, публицистические экскурсы, которые включаются в стилистическое единство «Войны и мира», но на свой лад и обогащают его. И потому, что язык исторически минувшей эпохи взаимодействует там с языком той эпохи, когда роман-эпопея была написана, и русская речь — с иностранной.

Многомерность стиля «Войны и мира» — источник колоссальных трудностей для переводчика. Над этим задумывались, или об этом догадывались, наверное, и Монго, и Мооды, и Бергенгрюн, и Ставар, и Макаи, и Назым Хикмет. И каждый из них пытался эти трудности преодолеть, в меру собственных сил и в меру возможностей, предоставляемых его родным языком. Но даже в лучших из доступных нам переводных текстов стиль «Войны и мира» все же до некоторой степени нейтрализуется, приближается к некоей средней стилистической норме. К той норме, от которой автор «Войны и мира» дерзко и настойчиво отклонялся.

Задолго до перелома в своих взглядах Толстой-художник то и дело обращался к глубинным источникам народной речи, широко давал дорогу разговорным, просторечным оборотам, не столь обычным в художественной литературе до него. (Можно сказать даже, что постоянное тяготение Толстого-художника к народной речи было, в художественной ткани его произведений первых трех десятилетий творчества, своего рода сигналом готовившегося перелома в его взглядах.) В «Войне и мире» просторечие располагается уверенно и прочно — не только в солдатских, крестьянских диалогах, но и в авторском повествовании.

Перечитаем абзац, открывающий описание охоты:

«Уже были зазимки, утренние морозы заковывали смоченную осенними дождями землю, уже зелень уклочилась и ярко-зелено отделялась от полос буреющего, выбитого скотом, озимого и светло-желтого ярового жнивья с красными полосами гречихи. Вершины и леса, в конце августа еще бывшие зелеными островами между черными полями озимей и жнивами, стали золотистыми и ярко-красными островами посреди ярко-зеленых озимей. Русак уже до половины затерся (перелинял), лисы выводки начали разбредаться, и молодые волки были больше собаки. Было



лучшее охотничье время. Собаки горячего, молодого охотника Ростова уже не только вошли в охотничье тело, но и подбились так, что в общем совете охотников решено было три дня дать отдохнуть собакам и 16 сентября идти в отъезд, начиная с Дубравы, где был нетронутый волчий выводок» (10, 244).

Новые переводы на те пять иностранных языков, о которых у нас шла речь выше, максимально добросовестно передают содержание этих строк и структуру отдельных предложений, старательно воспроизводят взаимодействие цветов — ярко-зеленого и светло-желтого, зеленого и черного, ярко-красного и ярко-зеленого. Но ... «уклочилась», «выбитого скотом», «затерся», «подбились» — все это необычайно туго поддается передаче на других языках, — тут есть нечто неповторимо деревенское, что в переводе неминуемо стирается и пропадает. И даже такое вроде бы несложное выражение, как «собаки ... вошли в охотничье тело», оказывается почти непереводаемым. У Монго читаем нечто не вполне подходящее по смыслу: «La meute ... était si peu en forme ...» (II, 267) — «Свора ... была так мало в форме...» У Моодов: «The hounds ... had reached hard winter condition... » (542) — «Собаки достигли зимней кондиции...» У Бергенгрюна, верного своей склонности к договариванию: «Seine Hunde waren ... ihrem Körperzustand und ihrer Dressurstufe nach in jagdmäßiger Verfassung ...» (653) — «Его собаки были... по своему физическому состоянию и уровню дрессировки готовы к охоте...» У В. и Т. Сикора: «Psi ... shodili všechen přebytečný tuk ...» (I, 613) — «Собаки... согнали всякий лишний жир...» Относительно ближе к подлиннику А. Ставар, у которого «Psy ... weszli w tryb myśliwski...» (II, 296) — «собаки... включились в охотничий образ жизни». Перед нами лишь один из множества примеров — сколько хлопот может причинить даже лучшим из лучших переводчиков одна, и вовсе не столь замысловатая по языку, фраза из «Войны и мира».

И еще пример — совсем из другой сферы художественного мира Толстого. Князь Василий, во время своего визита в Лысые Горы, говорит маленькой княгине: «Ах, да вы мне не *подите говорить* про политику, как Annette!» (9, 272). Слова «подите говорить» у Толстого даны курсивом — это один из ходячих галлицизмов петербургского великосветского жаргона; вместе с именем «Аннет», в его французском начертании, эти слова напоминают о чужерод-

ности князя Василия, его нравов и тона речи — тем нравом, той атмосфере, которая господствует в Лысых Горах.

Как тут быть переводчикам? Во французском тексте Монго (как и в других французских переводах) эти слова никак не выделены, и эффект галлицизма, естественно, исчезает. У Моодов не делается даже попытки передать оттенок пародирования великосветской болтовни, который имеется в оригинале, реплика князя Василия воспроизведена добросовестно-дословно: «Ah, but you won't talk politics to me like Annette!» (239). У Бергенгрюна — то же самое, лишь с некоторым удлинением фразы: «Ja, aber bitte fangen Sie nur nicht von Politik an, wie Annette!» (291). То же самое и у Т. и В. Сикора, — правда, с отчетливо переданной легкой, разговорной интонацией речи: «Ach, doufám, že se nepustíte do politiky jako Annette!» (I, 279) — «Ах, надеюсь, что вы не пуститесь в политику, как Аннет!» И лишь А. Ставар точно воспроизводит галлицизм, выделяя его разрядкой: «Ach, przecie księżna nie p o j d z i e m i m ó w i ć o politice, jak Annette!» (I, 325).

Приведем и еще один образец толстовской «непереводимости» или трудной переводимости. Вспомним разговор Наташи с Николаем по дороге домой, в Отрадное, из дома дядюшки, вечером после охоты. Это — один из тех, очень характерных для стиля Толстого, диалогов между близкими людьми, когда говорящие понимают друг друга с полуслова, иногда и даже без слов. «...Уже подъезжая к дому, она вдруг запела мотив песни «Как с вечера пороша», мотив, который она ловила всю дорогу, и, наконец, поймала.

— Поймала? — сказал Николай» (10, 269).

Идет обмен еще несколькими репликами; Наташа тут произносит фразу «Как он ладен, дядюшка!», которую переводчики передают в лучшем случае приблизительно, а иногда (на разные лады) совсем неверно. Потом Наташа говорит: «А еще я все повторяю, всю дорогу повторяю: как Анисьюшка хорошо выступала, хорошо...» (10, 270). А почему, собственно, Наташа повторяет всю дорогу именно эту фразу? Конечно же потому, что Анисья, русская деревенская красавица, экономка дядюшки, связывается в сознании (вернее, в подсознании) Наташи с песней, которую только что пел дядюшка и мотив которой она «ловила всю дорогу». И сама эта неотвязно повторяющаяся фраза — в ритме той песни, которую Наташа хотела «поймать»: «Как с вечера пороша выпадала хороша...» Этого сцепления обычной

разговорной фразы с песней не понял, не воспроизвел ни один переводчик. Психологическая деталь, очень метко передающая умиленно-радостное настроение Наташи в тот памятный для нее — и для читателя — вечер, во всех иностранных вариантах эпоса пропадает.

Можно было бы еще на сотнях примеров показать, как даже лучшие из переводчиков «Войны и мира» не могут избежать многих мелких, но в сумме все же чувствительных потерь. Не могут отчасти именно потому, что стиль Толстого-романиста вообще крайне нелегок для перевода, а в романе-эпосе нелегок, пожалуй, вдвойне и втройне, ибо здесь многомерность толстовской прозы особенно сильно, особенно своеобразно выражена.

Андре Моруа писал в 1960 году об авторе «Войны и мира»: «Мы уже находим у него все, что в наши дни объявляют новшеством»<sup>1</sup>. У Моруа это была не более чем мимоходом брошенная мысль, — он, быть может, даже и сам не подозревал, насколько она верна. Он ссылаясь, в частности, на то, что у Толстого можно найти и «чувство отчужденности, одиночества», и «душевную тревогу», и обращение к подсознательному. Да, у Толстого можно найти и это, — но и многое другое, что широко развернулось в литературе XX века.

Еще в «Севастопольских рассказах», как отметил в свое время Чернышевский, Толстой дал оригинальный и запоминающийся образец внутреннего монолога; в «Войне и мире» неслышная внутренняя речь героев дается в разнообразных стилистических формах, включая и элементы «потока сознания».

Веку минувшему уже были хорошо известны романы, где повествование взаимодействует с авторскими размышлениями, порой обособляющимися от действия, принимающими форму отступлений, — достаточно вспомнить «Мертвые души» или «Отверженные». В литературе XX столетия вторжение эссе в роман стало почти что нормой, никого не шокирует, никого не удивляет. А чем, как не эссеистикой в романе, являются философские, исторические экскурсы повествователя в «Войне и мире»?

Многие современные романисты совмещают художественное повествование с элементами документальной прозы,

---

<sup>1</sup> А н д р е М о р у а. Самый великий. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 220

широко применяют, в частности в романе историческом, не только монтаж — сопряжение событий, пространственно друг от друга отдаленных, — но и коллаж — цитирование подлинных документов или стилизацию их. Но вряд ли кто-нибудь из крупных мастеров прозы до Толстого вводил эти приемы в действие в таком объеме, с такой прямотой и смелостью, с какой это сделано в романе-эпопее Толстого.

Когда мы вчитываемся в «Войну и мир», нам становится очевидным, что и такой, казалось бы, исключительно современный, свойственный только прозе XX века, способ повествования, как изображение одних и тех же событий глазами разных людей, применялся Толстым — за много десятилетий до, скажем, Фолкнера. Именно на этом основан у него, например, особый эффект стереоскопичности в картинах сражений. А все ли читатели помнят, что встреча Наташи с князем Андреем в Мытищах дана раньше через восприятие Наташи, а потом — через восприятие князя Андрея?

К проблеме новаторства Толстого как романиста у нас будут поводы возвращаться в последующих частях этой книги. Здесь же необходимо напомнить, что каждое из художественных открытий Толстого влекло за собою серьезные последствия и в области стиля. И это еще и еще усложняло задачи переводчиков — а также и задачи истолкователей Толстого-художника в зарубежной критике и литературоведении: ведь они, в громадном большинстве, судили и судят о «Войне и мире» не по оригиналу, а по иностранным вариантам, в которых именно новаторские черты толстовской манеры письма, как правило, несколько стерты.

Знакомство с переводами «Войны и мира» отчасти помогает понять, откуда взялись ложные представления о Толстом как о писателе устаревшем, всецело традиционном по своему языку; откуда взялись, каким образом укоренились неверные представления, согласно которым Толстой вовсе не был мастером стиля, вообще не заботился о стиле и писал небрежно.

У нас есть сегодня основания говорить, что даже доброкачественные переводы «Войны и мира» на западноевропейские и славянские языки, — по крайней мере, те, которые сегодня бытуют, читаются, пользуются признанием, — в смысловом отношении, в общем, соответствуют подлиннику, но как явление *художественной* прозы далеко не

полностью адекватны ему. Более полное, более глубокое художественное освоение «Войны и мира» на иностранных языках, видимо, дело будущего. И даже, быть может, не столь близкого будущего — если учесть все трудности, о которых говорилось выше.

Когда-то княгиня Паскевич, литератор-дилетант, апеллировала к снисходительности читателя. Тем более имеют на нее право те, кто посвятили переводу «Войны и мира» годы весьма квалифицированного и тщательного труда. Будем справедливо снисходительны к тем, кто дал читателям зарубежных стран хотя бы приблизительно-точные, хотя бы верные в основных чертах иноязычные подобию «Войны и мира». Ибо, как писал еще Гёте, первый поборник идеи всемирной литературы, «что бы ни говорилось о неудовлетворительности переводческого труда, он всегда был и будет одним из важнейших и достойнейших дел, связующих воедино вселенную»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Иоганн Вольфганг Гёте. Об искусстве. М., «Искусство», 1975, стр. 535.



*Часть вторая*

КРИТИКА







## І. ПЕРВЫЕ ОТГЛІКИ

«Война и мир» в переводе И. И. Паскевич поступила в продажу в Париже накануне Нового, 1880 года. Тургенев писал Толстому: «Я на днях в 5-й и 6-й раз с новым наслаждением перечел это ваше поистине великое произведение. Весь склад его далек от того, что французы любят и чего они ищут в книгах, но правда в конце концов берет свое. Я надеюсь, если не на блестящую победу, то на прочное, хотя медленное завоевание»<sup>1</sup>.

Тургенев оказался и неправ, и прав. В конечном счете «Война и мир» проложила дорогу не только всемирной славе Толстого, но и всемирной славе русской литературы. В середине 80-х годов западные литературные критики заговорили о «русском вторжении»: книги русских писателей, в первую очередь Толстого и Достоевского, стали выходить одна за другой в переводах на иностранные языки, вызывая живое читательское любопытство, толки и споры в печати. «Война и мир» одержала во Франции, а затем и во всем мире победу, по своему размаху несоизмеримую с первоначальными предположениями Тургенева. Но «медленное завоевание», которое предшествовало этой победе, шло не без трудностей и затянулось на несколько лет.

«Весь склад его далек от того, что французы любят и чего они ищут в книгах»... Но не в одних лишь французах, не в одних лишь западных вкусах было дело. Ведь мы хорошо знаем, что «Война и мир», уже при первом своем печатании в «Русском вестнике», вызвала немало споров и в самой России. Очень непростым, противоречивым было на первых порах отношение к «Войне и миру» у самого Тургенева, и это можно понять: слишком серьезны были его раз-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Письма, г. XII, кн. 2. М.—Л., «Наука», 1967, стр. 197.



ноглася с Толстым и в плане идейном, философском, и в плане эстетическом<sup>1</sup>. Художественный строй «Войны и мира» представлял собой в глазах современников нечто непривычное, дерзновенное. Многие в романе-эпопее Толстого не только восхищались, но и озадачивались: широта небывало разветвленного сюжета, обилие авторских рассуждений, парадоксальность исторических оценок, непривычно детальный психологический анализ, — да и сам громадный объем повествования.

Не легко далось первое чтение «Войны и мира» и многим французам. В длинный роман незнакомого русского писателя надо было вчитаться, вдуматься, к необычной по своему строю книге надо было привыкнуть: все это требовало размышлений, знаний, жизненного и читательского опыта — и прежде всего времени. А помимо того — невысокое литературное качество перевода в какой-то мере затемняло представление французов о подлиннике.

Тургенев со своей стороны сделал все, что мог, чтобы «Войну и мир» лучше узнали во Франции. Он послал экземпляры трехтомного французского издания своим друзьям писателям — Флоберу, Золя, Додэ, вероятно, и Мопассану<sup>2</sup>. Он послал их и влиятельным критикам — И. Тэну, Э. Абу, А. Терье, П. Арену, а также литературному обозревателю газеты «Le Temps», который к тому времени уже завоевал известность первыми своими повестями и романами, — Анатолию Франсу. Но никто из них, вопреки надеждам и

---

<sup>1</sup> Подробно об этом см.: Д. С. Г у т м а н. Тургенев о «Войне и мире». Сборник «Проблемы истории русской и советской литературы». Уфа, 1972.

<sup>2</sup> Ф. Я. Прийма в своей статье «Начало мировой славы Льва Толстого», очень богатой фактическим материалом, в качестве подтверждения того, что французские читатели сразу же оказали «Войне и миру» хороший прием, ссылается на строки Мопассана из статьи о Тургеневе, опубликованной в 1880 году. Перечисляя в ней крупнейших русских авторов, Мопассан писал: «Это — граф Лев Толстой, ныне здравствующий, один из великих писателей нашего времени, автор великолепной книги под названием «Война и мир», имевшей в прошлом году такой успех во Франции» (см.: Ф. Я. П р и й м а. Русская литература на Западе. Статьи и разыскания. Л., «Наука», 1970, стр. 147). Однако перевод, который цитирует Ф. Прийма, не вполне точен. В подлиннике у Мопассана сказано не «имевшей такой успех», а просто «имевшей успех», и название романа-эпопеи дано с ошибкой: «Мир и война» (см.: G u y d e M a u p a s s a n t. Chroniques, études, et correspondance. Paris, 1938, p. 35). Вполне возможно, что Мопассан к тому времени еще не прочитал «Войну и мир» или не сразу оценил ее по достоинству: его суждение здесь скорее условно-вежливо, чем содержательно.

даже просьбам Тургенева, не написал статьи о «Войне и мире».

Единственным, кто быстро откликнулся на подарок, был Флобер. Он тут же прочитал «Войну и мир» и поблагодарил Тургенева в письме, впоследствии ставшем знаменитым, — у нас еще пойдет о нем речь в следующей главе. Эдмон Абу, редактор газеты «Le XXI<sup>e</sup> Siècle», сам не высказался о романе Толстого, но поместил в своей газете открытое письмо Тургенева от 20 января 1880 года: это был первый отзыв о «Войне и мире» во французской печати.

Зато полное невнимание к Толстому и, можно сказать, эстетическую близорукость проявил прославленный литературовед и философ Ипполит Тэн. Мы не знаем, прочитал ли он «Войну и мир», получив ее от Тургенева. Но много позже, в письме к критику Мелькиору де Вогюэ по поводу его книги «Русский роман», Тэн упрекнул Вогюэ в том, что он недостаточно оттенил превосходство Тургенева над его соотечественниками. «В мастерстве, в выполнении, в умении использовать простейшие приемы, в способности тонко рассчитывать эффект — Тургенев здесь, как и всюду, выше других; рядом с ним Толстой и Достоевский кажутся мне гениальными невеждами, которые создают мощные произведения, не зная своего ремесла...»<sup>1</sup> Это суждение — не просто каприз, оно по-своему примечательно. Тэн, человек большого таланта и огромной эрудиции, не сумел в оценке Толстого и Достоевского подняться выше своих застарелых пристрастий и предубеждений. Творчество обоих русских писателей-философов противоречило его позитивистскому кредо, да и его представлениям о художественном изяществе.

Вполне вероятно, что и многие другие западные читатели, даже и весьма просвещенные, не смогли, по крайней мере в первое время, оценить по достоинству «Войну и мир» — просто в силу консерватизма своих вкусов.

А в то же время бесспорно: интерес к русской литературе за рубежом в последнюю треть XIX века непрерывно и быстро нарастал. Это было своего рода взрыв — и объяснялся он, конечно, не стечением случайностей, а глубокими историческими причинами.

---

<sup>1</sup> Hippolyte Taine. Correspondance, vol. IV. Paris, 1907, p. 218.

В пореформенной России совершались резкие социальные сдвиги. Вместе с развитием капитализма шло накопление революционных сил; расшатывались устои царизма, долголетнего жандарма Европы. Уже это все сильнее привлекало внимание западной интеллигенции к России и ее духовной культуре. Герцен, Гоголь, Тургенев получили известность за рубежом задолго до первой французской публикации «Войны и мира». А творчество Толстого к середине 80-х годов стало привлекать к себе особо живое внимание за границей — и не только благодаря своей художественной силе. После перелома в своих взглядах Толстой сделался предметом международной сенсации. Его статьи и трактаты, где прямо и резко ставились самые наболевшие вопросы, выходили одновременно и на русском, и на иностранных языках. И каждое такое выступление вызывало острую борьбу мнений.

В такой обстановке и стали появляться в разных странах переводы «Войны и мира», а в самой Франции — новые и новые тиражи перевода Паскевич (с 1885-го до 1889 года эпопея выходила новыми французскими изданиями ежегодно, а затем, вплоть до первой мировой войны, — раз в два-три года). Параллельно поднималась волна всемирной популярности Достоевского (в Германии «Преступление и наказание» появилось даже на три года раньше, чем «Война и мир», — в 1882 году).

Всем этим объясняется и тот международный успех, который выпал на долю книги Мелькиора де Вогюэ «Русский роман» (1886) — она вышла ко времени, отвечая назревшей общественной потребности. Вогюэ был первым, кто дал западным читателям обобщающий труд о мастерах русской прозы. Однако о богатстве, о художественной значимости русской литературы, взятой в целом, заговорили — задолго до выхода книги Вогюэ — и Мопассан, автор двух статей о Тургеневе, и Анатоль Франс: в критическом этюде о творчестве Тургенева, опубликованном в 1877 году, Франс высказал веские и обоснованные суждения о русской «реалистической школе», которая формировалась в трудных условиях, в противостоянии царскому деспотизму, и черпает свою силу в тесных связях с действительностью<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: И. Зильберштейн. Разыскания о Тургеневе. М., изд-во «Правда», 1970, стр. 40—41. Об отношении А. Франса к русской литературе см. также: Я. Фрид. Анатоль Франс и его время М., «Художественная литература», 1975.

И Мопассан и Анатоль Франс оценили Тургенева как реалиста-новатора, увидели в нем не только писателя, эстетически родственного современной ему французской литературе, но и мастера национально своеобразного. Тем более очевидным стало, для наиболее проницательных французских читателей, своеобразие и новаторство Толстого.

Тургенев был близок к истине, когда в своем открытом письме Э. Абу высказывал предположение, что «глубокая оригинальность графа Льва Толстого самой своей силой затруднит читателю-иностранцу сочувственное и быстрое понимание его романа»<sup>1</sup>. Однако в конечном счете эта оригинальность все яснее раскрывалась перед зарубежными читателями — и покоряла их.

Первая большая критическая статья о «Войне и мире» появилась во Франции более чем через полтора года после выхода перевода Паскевич — в августе 1881 года. Предисловие к ней, краткую биографическую справку о Толстом, написал сам Тургенев.

Автор статьи Адольф Баден, по сути дела, сумел дать лишь обстоятельный и восторженный пересказ «Войны и мира» на протяжении почти двух печатных листов. Только в заключение он сделал несколько замечаний оценочного характера.

Завершив перечень главных действующих лиц, критик добавлял: «И все эти лица, от первого до последнего, обладают одним общим качеством, важнейшим качеством человеческого духа: они живут напряженной жизнью, — вот почему нас так занимает их судьба. Художник не пожалел теней в своих картинах — и эти тени еще больше придают им характер поражающей правдивости... Целый мир, целая эпоха, богатая большими людьми и большими деяниями, оживает перед нами с лихорадочной взволнованностью. В то же время для нас, французов, это — захватывающее открытие русской жизни. Мы уверены, что сотни трудов по истории и этнографии не могли бы так облегчить нам проникновение в характер и темперамент русских, как это делают три тома «Войны и мира»...<sup>2</sup> Читая этот чудесный

---

<sup>1</sup> И. С. Т у р г е н е в. Полное собрание сочинений и писем. Сочинения, т. XV, стр. 187.

<sup>2</sup> Здесь А. Баден почти дословно повторяет слова Тургенева из его открытого письма к Э. Абу: «Война и мир», писал Тургенев, даст французским читателям «более непосредственное и верное представление о характере и темпераменте русского народа, вообще о русской жизни, чем если бы они прочитали сотни сочинений по этнографии и истории».

роман, мы познаем Россию, подлинную Россию, всю Россию».

А. Баден попытался определить в нескольких строках основной идейный смысл «Войны и мира» — и сделал это несколько однолинейно. «Выше всяких похвал — та сила, с которой автор выступает против войны, то захватывающее искусство, с которым он нам показывает, как грубое насилие подавляет индивидуальную энергию, волю, ум...» По поводу идейной эволюции Пьера Безухова в его статье сказано: «Не желал ли автор доказать этим, что спасение и будущность молодого общества той эпохи могли быть осуществлены лишь путем разрыва с традициями прошедшего века и сближения с народом?» (Под «традициями прошедшего века» Баден подразумевал рационализм эпохи Просвещения.)

Несмотря на то что философская глубина и сложность толстовского замысла оказались не вполне доступны А. Бадену, он почувствовал величие «Войны и мира» как произведения в своем роде уникального, непревзойденного в мировой литературе. «Если бы мы задались честолюбивой целью воздать достойную похвалу этому великолепному повествованию, сами масштабы которого восхищают и внушают уважение, — мы не могли бы остановиться... Тщетно стали бы мы искать в современной литературе — иностранной так же, как и французской, — произведение, которое можно было бы поставить рядом с этим романом, исключительным по своим достоинствам». Отмечая далее, что Толстого роднит с Вальтером Скоттом широта исторической перспективы, с Диккенсом — гуманность и живое ощущение будней, с Мериме — динамичность повествования, Баден заключал: «Но он прежде всего — он сам. Автор «Войны и мира» — писатель русский до мозга костей»<sup>1</sup>.

Другие развернутые отзывы о «Войне и мире» появились во французской печати значительно позже — уже в качестве отклика на второе издание.

Видный критик Франсиск Сарсэ горячо рекомендовал читателям «Войну и мир» — «одну из самых захватывающих и поучительных книг, какие только существуют». Но он предупреждал, что вольная и широкая эпическая композиция повествования Толстого требует от читателя некоторого

---

<sup>1</sup> «La nouvelle Revue», 15.VIII 1881.

напряжения. Первое чтение «Войны и мира» дается нелегко, в сюжете не сразу можно ориентироваться. «Вы удивлены, озадачены, встревожены. Вы спрашиваете себя: куда он идет? Куда он ведет меня? Сколько действующих лиц, одно за другим, проходят перед глазами, ничем не выдавая тайны той судьбы, которую готовит им автор! Сколько накоплено фактов, необходимость и назначение которых не объяснены! Возникает желание бросить книгу. Но не поддавайтесь ему: мало-помалу — я сам не знаю, каким образом, — перед нами встают, как бы сойдя с полотна картины, все эти люди, которых автор нам, собственно, ни разу не описал. Вы глубоко познаете их характер, их чувства, вы проникли в их душу. И это знакомство произошло как бы само собой, незаметно для вас. Вы тщетно стараетесь вспомнить, в каком именно месте Толстой вам сказал: не доверяйте такому-то, он представляет собой то-то и то-то... Подобного места в романе нет. Недоверие пришло к вам само, как это бывает в жизни: то ли под влиянием мелких фактов, которые, накапливаясь, повлияли на вас, то ли вследствие каких-то незначительных обстоятельств...» Мало-помалу, говорит Сарсэ, читатель втягивается в действие, начинает переживать судьбу героев, как свою собственную, и уже не может оторваться от книги. «И — вещь неслыханная! — эта столь многообразная и сложная драма вся целиком у меня перед глазами, ни одна подробность не ускользает из нашей памяти». Критик особенно поражен тем, что Толстому удалось даже самые незначительные эпизодические фигуры сделать вполне живыми, запоминающимися. «Невозможно не изумиться, не быть покоренным этой творческой мощью!»

Сарсэ особо отметил заслуги Толстого как новатора в изображении войны. «Вместо того чтобы показывать войну с ее официальной стороны, Толстой рисует нам солдата, который несет в себе душу родины...» Это дает Сарсэ повод сопоставить автора «Войны и мира» со Стендалем. «Мне кажется, что описание битвы при Ватерлоо в «Пармском монастыре» значительно превзойдено описанием битвы при Аустерлице и особенно описаниями Бородинской битвы и отступления Наполеона из России»<sup>1</sup>.

О мастерстве Толстого как военного писателя подробно говорил и известный историк (впоследствии академик)

---

<sup>1</sup> «La nouvelle Revue», 15.VIII 1885.

Альбер Сорель, выступивший в 1888 году с лекцией о «Войне и мире» в Школе политических наук.

В ту пору, когда Альбер Сорель прочитал эту лекцию, он уже начал публиковать свой многолетний, многотомный труд «Европа и французская революция». Понятно, что его заинтересовала — именно как ученого, исследователя — историческая концепция «Войны и мира». Он так и назвал свою лекцию: «Толстой-историк».

Альбер Сорель был горячим почитателем Наполеона и с толстовской трактовкой этой личности никак не мог согласиться. В этом плане его лекция содержит полемику с Толстым — почтительную, но обстоятельную. Исторические события, говорит Сорель, неотделимы от выдающихся людей, которые придают этим событиям свой отпечаток. В «Войне и мире» вовсе обойден начальный период деятельности Наполеона, и уже поэтому оценка его деятельности не может быть вполне объективной. Сорель защищает от Толстого не только Наполеона (ибо «воля — это и есть гений»), но и Даву, Нея, Мюрата: каждый из них был человеком по-своему незаурядным.

Само собой понятно, что «Война и мир» не дает никакого представления о начальном, героическом периоде жизни молодого Бонапарта — полководца, возвращенного французской революцией и выдвинувшегося благодаря выдающимся своим талантам. Однако Толстой и не ставил себе задачи — обрисовать весь путь Наполеона, дать оценку его личности с учетом всех «за» и «против». Аргументация Сореля была уязвима уже потому, что он как бы отождествил труд романиста с трудом историка. Он не захотел учесть, что отбор и освещение исторических событий в романе-эпопее Толстого были подчинены определенной внутренней, не только идейной, но и художественной необходимости. Но, во всяком случае, Альбер Сорель поставил серьезные вопросы, к которым не раз возвращались впоследствии исследователи и литераторы, писавшие о «Войне и мире».

В целом же А. Сорель — несмотря на свои разногласия с Толстым — дает восторженную оценку «Войны и мира», как «несравненной Человеческой Комедии, монолитной и подчиненной единой мысли». Он видит особую заслугу Толстого в «реабилитации бесконечно малых величин войны», в выдвижении народного, морального фактора как двигателя победы. Сорель отмечает, что мысли Толстого

о значении народного духа в войне подтверждаются данными исторической науки — опытом французской революции, победой революционной армии над превосходящими ее силами противника в битве при Вальми.

Одним из первых на Западе Сорель сумел сделать важное наблюдение: «Война и мир» — произведение глубоко демократическое по духу, и именно отсюда проистекают важные свойства его художественной структуры.

«Его искусство — производное от его теории», — писал Сорель о Толстом. «В его описаниях битв главнокомандующий занимает мало места. Его герой — народная, солдатская масса. Он мастерски показывает ее в движении, вводит читателя прямо в ее гущу, заставляет ее проходить перед читателем, приводит массу в действие и действие — в массу... Его описания битв представляют собою серии эпизодов, объединенных посредством определенного литературного приема: то офицер едет с поручением через линию фронта, то один из героев романа случайно оказывается вовлеченным в битву... Но всегда у него — и в этом его превосходство над всеми другими авторами военных повествований — за этими эпизодами первого плана, написанными с рельефностью и тщательностью картин Мейсонье, чувствуется большой и грозный фон, движение, народная панорама, толпа — живая, одушевленная, патетическая».

Вслед за Сарсэ Сорель отметил новизну и оригинальность Толстого как военного писателя в сравнении со Стендалем. Он сопоставил стендалевского Фабрицио с Николаем Ростовым, описание битвы при Ватерлоо в «Пармском монастыре» — с толстовской картиной битвы при Аустерлице:

«Какое большое нравственное различие между двумя персонажами и двумя концепциями войны! У Фабрицио — лишь увлечение внешним блеском войны, простое любопытство к славе. После того как мы вместе с ним прошли через ряд искусно показанных эпизодов, мы невольно приходим к заключению: как, это Ватерлоо, только и всего? Это — Наполеон, только и всего? Когда же мы следуем за Ростовым под Аустерлицем, мы вместе с ним испытываем щемящее чувство громадного национального разочарования, мы разделяем его волнение...» Так Сорель подводит читателя к выводу: в центре внимания Толстого как романиста — судьбы народа, нации, и жизненные пути отдельных персонажей разворачиваются именно в связи с судьбой народной.



О демократической природе творчества Толстого снова идет речь там, где Сорель сопоставляет отдельные сцены «Войны и мира» с теми историческими источниками, которые использовал автор. Сорель замечает, например, что Толстой по-своему переосмыслил описанный Тьером эпизод встречи Наполеона с рядовым казаком. Лаврушка дан с явной авторской симпатией именно как фигура типическая. «Этот казак — одно из воплощений человека из народа, мужика, подлинного героя Толстого... Толстой говорит о нем, как летописцы нашей революции говорят о санкюлотах, охотниках за королями, вооруженных пиками...» И Сорель цитирует хорошо памятные нам строки о «дубине народной войны»<sup>1</sup>.

Можно понять, что наиболее серьезные французские рецензенты «Войны и мира» уделили много внимания теме войны с Наполеоном. А это порой наталкивало их на размышления об особом характере патриотической героики в повествовании Толстого. Так, автор одной из первых крупных газетных статей о «Войне и мире», Альбер Дельпи, писал в «Figaro»:

«Какая книга! Поэт, историк, философ не перестанут ее читать и перечитывать: душа патриота раскрывается в ней. И — удивительная вещь! Никогда еще книга, написанная с патриотическим чувством, не внушала более глубокого ужаса к войне. Кампания 1812 года рассказана врагом, но врагом, обожающим свое отечество... Повторяю, книга — патриотическая по преимуществу. Она показывает, что значит настоящая любовь к отечеству. Она показывает, какая разница между человеком, спокойно смотрящим на события, и фанфароном, вызывающим всех на драку. Уметь хорошо защищаться — вот настоящий патриотизм, нападать на других — вот противоположность патриотизма... Прочтите же роман Толстого, все вы, легкомысленно рассуждающие о войне и сражениях!»<sup>2</sup>

Наряду с критическими статьями и рецензиями, специально посвященными «Войне и миру», во Франции постепенно появлялись и работы более общего характера, где эпопея рассматривалась в контексте творчества Толстого и — шире того — в контексте русской литературы. И тут

---

<sup>1</sup> «La Revue bleue», 14.V 1888.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Ф. Булгаков. Л. Н. Толстой и критика его произведений, русская и иностранная. СПб., 1899, стр. 112.

пора подробнее сказать о труде Мелькиора де Вогюэ «Русский роман».

Виконт Эжен-Мелькиор де Вогюэ долгое время жил в России в качестве дипломата, был женат на русской. Он читал произведения русских писателей в оригинале — уже это придавало его суждениям большой вес в глазах современников <sup>1</sup>.

Еще в 1882 году в одном из парижских журналов появились «Три смерти» Толстого в переводе Вогюэ, с его кратким введением, где он сообщал: «Гордостью русской литературы является великий художник — граф Толстой. Он еще раньше, чем французские натуралисты, стал, подобно своему соотечественнику Достоевскому, воспроизводить жизнь в ее самой жестокой реальности, допуская отталкивающую деталь от случая к случаю, но никогда не превращая ее в самоцель...» Рассказ «Три смерти», писал далее Вогюэ, «доказывает, что можно передавать правду повседневной жизни с большим и тонким искусством» <sup>2</sup>.

Уже в этой краткой заметке — а тем более в статье о Толстом, появившейся в том же журнале два года спустя, — наметились основные положения книги М. де Вогюэ «Русский роман» <sup>3</sup>. В книге дан краткий очерк истории русской литературы, говорится о Гоголе, Тургеневе, Достоевском, однако центральная фигура здесь — Толстой. Произведения русских писателей занимают Вогюэ вовсе не просто как источник познаний о России, но — в гораздо более серьезном, эстетическом и этическом плане. Именно в России, по мысли критика, сформировался реализм нового, особо совершенного образца: реализм, сочетающий неприкрашенное, неприкрыто правдивое изображение жизни — с поэтичностью, одухотворенностью, нравственной чистотой. Уже во введении к своему труду Вогюэ формулировал вывод, к которому хотел привести читателя: у русских мастеров следует *учиться*. «... Влияние великих русских

---

<sup>1</sup> Подробный, но явно слишком апологетический очерк деятельности М. де Вогюэ как пропагандиста русской литературы дан в книге: Th a i s S L i n d s t r o m. Tolstoï en France (1886—1910). Paris, 1952.

<sup>2</sup> «La Revue des deux Mondes», 15.VIII 1882.

<sup>3</sup> Три статьи М. де Вогюэ, вошедшие в его книгу, затем были опубликованы на русском языке, — правда, в очень плохом переводе. См.: «Современные русские писатели. Толстой — Тургенев — Достоевской». Сочинение Мельхиора де-Вогюэ М., Изд-во В. Н. Маракуева, 1887.

писателей будет спасительным для нашего истощенного искусства»<sup>1</sup>.

Мы явственно чувствуем в этих словах подтекст литературной полемики: Вогюэ резко критически, во многом несправедливо, судил и о Флобере, и особенно о Золя. Борьбу с эстетикой и художественной практикой натурализма он вел с идеалистических философских позиций — и горько укорял своих французских литературных современников за то, что они насаждают «реализм без веры, без волнения, без милосердия»<sup>2</sup>. Он настойчиво противопоставлял французской прозе тех лет творчество русских романистов, и в первую очередь Толстого.

Одним из первых, если не первым, в западной критике Вогюэ заговорил о Толстом как художнике мирового значения. «Если самыми интересными книгами считать те, которые воспроизводят существование части человечества в определенный исторический момент, — наш век не создал ничего более интересного, чем творчество Толстого. Он не создал ничего более замечательного в смысле литературных качеств. Не поколеблюсь высказать мою мысль до конца: этот писатель... один из величайших мастеров, один из величайших представителей нашего века». Вогюэ писал далее: «Толстой движется в человеческом обществе с такой простотой, такой естественностью, какие недоступны писателям нашей страны»<sup>3</sup>.

О «Войне и мире» в книге Вогюэ сказано: «Попробуйте представить себе «Отверженные» Гюго, переделанные заново с тем муравьиным трудолюбием, которое было присуще Диккенсу, а потом опять переработанные до основания холодным и любопытным пером Стендаля, — и тогда вы, быть может, получите представление о строе этой книги, неповторимо сочетающей в себе широту эпического дыхания с бесконечно малыми величинами анализа...»

«Этот тончайший аналитик, — говорит Вогюэ о Толстом, — игнорирует или с пренебрежением отбрасывает ту первичную операцию, которая предшествует анализу, столь свойственному французскому гению: мы хотим, чтобы романист произвел отбор, чтобы он выделил человека или

---

<sup>1</sup> Е.-М. de Vogüé. Le Roman russe. 4<sup>e</sup> édition. Paris, 1897, p. LIII.

<sup>2</sup> Там же, стр. XXXIV.

<sup>3</sup> Там же, стр. 281—282.

факт из хаоса существ и вещей и изучил избранный им предмет изолированно от других. А русский, охваченный чувством взаимозависимости явлений, не решается разрывать бесчисленные нити, связующие человека, поступок, мысль — с общим ходом мироздания; он никогда не забывает, что все обусловлено всем»<sup>1</sup>.

Вдумываясь в художественный метод Толстого, М. де Вогюэ конкретизировал свои суждения о русском реализме, о его природе и особенностях. Реализм этот, по мысли критика, участвует во многих достижениях новейшего европейского искусства, во многом предвосхитил эти достижения, самостоятельно развивает их, — но в то же время свободен от тех слабых сторон современной западной, в частности французской, литературы, в которых Вогюэ видит симптомы «истощения», упадка.

«Толстой — натуралист... по своей предельной естественности, по той пронизательности, с которой он исследует жизнь... Толстой — импрессионист, он часто старается одной фразой передать нам непосредственное ощущение картины, предмета, звука... Толстой использует все эти приемы, он заходит в этом дальше, чем все наши романисты: почему же он производит на читателя столь несхожее с ними впечатление? Что касается натурализма и импрессионизма, весь секрет тут в чувстве меры. То, чего другие ищут, он лишь встречает и не избегает. Он оставляет место и для пошлости, ибо она существует в жизни... но он уделяет ей лишь то, весьма второстепенное место, какое она занимает в явлениях, привлекающих наше внимание... Так же обстоит дело и с импрессионизмом. Он знает, что писатель может попытаться передать некоторые мимолетные, тонкие ощущения, но что эти попытки не должны вырождаться в болезненно-утонченную привычку. А главное — и это делает ему великую честь — Толстой никогда не допускает ничего непристойного или низменного. «Война и мир» — в руках у всех русских девушек; рискованная фабула «Анны Карениной» разворачивается как учебник морали, без единой скользкой сцены»<sup>2</sup>. Далее Вогюэ говорит о том, что Толстой осуществляет требование флоберовской школы о «невозмутимости», строгой объективности художника. Но в то время как французские романисты мало возвы-

---

<sup>1</sup> E.-M. de Vogüé. Le Roman russe, pp. 294—295.

<sup>2</sup> Там же, стр. 321—323.

шаются над уровнем своих героев, Толстой судит людей под углом зрения вечных, общечеловеческих ценностей, и этим оправдывается его суровая нравственная требовательность по отношению к его персонажам.

Однако восторженный тон Вогиюз сменяется сдержанно-неодобрительным, когда он пытается передать смысл социальных идей русского писателя. «Учение Толстого, — по словам Вогиюз, — подчиняет все обязанности, все надежды, всякую нравственную деятельность людей одной основной цели — общественной реформе, избавлению от социальных зол на путях коммунизма. Именно этой задачей вдохновлено последнее ставшее мне известным произведение Толстого. Оно называется «Так что же нам делать?». Примечательно само это заглавие; оно уже не раз служило русским писателям, начиная с знаменитого романа Чернышевского; оно говорит о тревоге мысли, живущей в этих людях; в его наивности есть что-то трогательное»<sup>1</sup>.

Мелькиор де Вогиюз — католик и консерватор — смутно почувствовал, что в Толстом, несмотря на его христианскую проповедь, есть нечто тревожное и даже мятежное, идущее наперекор устоям и нравам буржуазного мира. И он попытался отмежевать воззрения Толстого, да и русскую литературу в целом, от мира понятий западного человека.

Несмотря на ряд верных и тонких эстетических суждений, книга Вогиюз давала французским читателям во многом превратное представление о русской литературе. Гуманизм этой литературы критик истолковывал как гуманизм жалости, ее этический пафос — как религиозный пафос. Толстовскую моральную проповедь и даже протест Толстого против социального зла Вогиюз пытался вывести из неизменных иррациональных свойств «славянской души», рассуждая о родстве русского «нигилизма» с индусской нирваной.

Книга Вогиюз о русском романе, которая широко читалась и за пределами Франции, сыграла двойственную роль в истории русско-западных литературных связей. С одной стороны, она породила ряд неверных, внеисторических представлений о духе и сущности русской культуры. Но с другой стороны, Вогиюз призывал широкую французскую публику читать произведения русских романистов, а литераторов — учиться у них писательскому мастерству. К это-

---

<sup>1</sup> E.-M. de Vogüé. Le Roman russe, p. 336.

му призыву прислушались многие. И воздействие русских классиков — в частности Толстого — на общественное сознание и литературную жизнь Франции, и Запада в целом, оказалось значительно шире и глубже, чем это было предусмотрено самим Вогюэ.

Мысль, высказанная в «Русском романе» о преимуществах Толстого даже перед крупнейшими французскими романистами XIX века, была подхвачена в работах других французских критиков, выступивших вслед за Вогюэ (в частности, в книге Эмиля Эннекена «*Ecrivains français*» — «Писатели, ставшие французскими»: самим этим названием критик хотел подчеркнуть, что Тургенев, Достоевский, Толстой органически вошли в литературную жизнь Франции).

Однако «русское вторжение» в духовный мир французов стало быстро вызывать недовольство консервативно-националистических кругов. Одним из первых документов этого недовольства стала статья Мориса Барреса «Русская мода», появившаяся в журнале «*La Revue illustrée*» в 1886 году. Будущий лидер французской реакционной литературы едко высмеял своих соотечественников, увлекающихся русскими романами:

«Все известно, что за последние два месяца у людей осведомленных и обладающих вкусом стало обычаем восклицать при встрече со знакомыми, после первых приветствий: «Ах! Читаете ли вы этих русских?» Вы отступаете на шаг и говорите: «О! Этот Толстой!» Другой, наступая на вас, вторит: «Достоевский!» Именно так в 1886 году принято доказывать изысканность своего вкуса... А поборники чистого искусства идут еще дальше: «Ах! — говорят они с горькой усмешкой. — Запад уже стар! Конец приходит латинским расам!»... Достаточно было кому-то перевести русские романы и еще кому-то перелистать их — и вот уже нам заявляют, что наша литература повержена в прах... Эти русские — настоящее спасение для иных глубокомысленных людей, которые могут спать только в объятиях собственного энтузиазма»<sup>1</sup>.

Главным объектом нападок Барреса был Толстой. В статье прямо говорилось, что «русская мода» началась с момента выхода книг Толстого и первой статьи Вогюэ о нем.

---

<sup>1</sup> См.: G. P i c a r d. Tolstoï vu par Barrès. «Le Figaro», 22.IX 1928,

Именно в авторе «Войны и мира» видел Баррес корень зла, первопричину опасного поветрия, грозящего подорвать авторитет «латинских рас».

Это выступление положило начало борьбе французской националистической реакции против Толстого. Баррес, как и Бурже, и Моррас, и другие писатели и публицисты того же лагеря, ненавидел его — и не только как «варвара», наносящего ущерб престижу французской литературы, но и прежде всего как опасного проповедника «социального нигилизма». (Кстати сказать, и сам Вогюэ, давний почитатель Толстого, очень настороженно встретил «Власть тьмы», отпугнувшую его своей реалистической суровостью.)

В течение четверти века — с 1885-го по 1910 год — имя Толстого почти что не сходило со страниц французской печати. Споры о нем вспыхивали по разным поводам: то в связи с сенсационным успехом «Власти тьмы» в постановке режиссера-новатора Андре Антуана; то в связи с появлением трактата «Что такое искусство?», вызвавшего бурю негодования со стороны декадентов и эстетов; то в связи с отлучением Толстого от церкви, после которого широкие круги прогрессивной западной интеллигенции объединились в демонстрациях симпатий к автору «Воскресения».

«Война и мир», как мы уже видели, то и дело переиздавалась, круг ее читателей все время расширялся, и при жизни Толстого, и после его смерти. Но тот роман, который в свое время впервые привлек к великому русскому художнику внимание французской публики, в критических работах на время как бы отошел на второй план. Газетные и журнальные статьи теперь уже писались не о «Войне и мире», а о других, более непосредственно злободневных аспектах жизни и деятельности Толстого: о романе «Воскресение», о позиции, занятой писателем в дни русско-японской войны и революции 1905 года, о памфлете «Не могу молчать», а потом — об уходе Толстого из Ясной Поляны, взволновавшем весь мир, о его смерти — и о произведениях, опубликованных посмертно. Все это сопровождалось кипением общественных страстей, резким столкновением различных, нередко противоположных оценок. Франция была страной, где творчество Толстого — начиная с «Войны и мира» — было воспринято наиболее живо и где борьба идей вокруг него принимала, на протяжении десятилетий, наиболее острые формы.

Мы вправе рассматривать Францию как своего рода исходную «модель», особо ясно демонстрирующую те условия, в которых возникала и развивалась международная слава Толстого. Почти всюду эта слава началась именно с публикации «Войны и мира» (отдельные повести или рассказы Толстого появлялись в переводах на иностранные языки и раньше, но не привлекали столь уж широкого внимания, — а именно выход романа-эпопеи стал в ряде стран заметным литературно-общественным событием). Как правило, первые издания «Войны и мира» завоевывали читательский успех *не сразу* (надо все время помнить о том, что первые переводы были очень слабыми), и успех этот был не единодушен. Наиболее проницательных читателей роман этот изумлял своей художественной силой, размахом, смелостью, философской глубиной. Но международная литературная критика осваивала богатство идей и образов «Войны и мира» лишь постепенно и с немалым трудом.

Пожалуй, ни в одной зарубежной стране обмен мнений о «Войне и мире» не был столь содержателен, каким он стал в 80-е годы во Франции. Однако, так или иначе, в этих первоначальных обменах мнений отражались процессы идейно-литературной борьбы вокруг Толстого. В каждой стране она приобретала свои особые оттенки.

Примечательны ранние отклики на «Войну и мир» в Италии (о них говорит З. Потапова в своей книге о русско-итальянских литературных связях). Именно в Италии — еще в начале 1869 года — появилась одна из первых статей иностранной печати о «Войне и мире». Это была «корреспонденция из Петербурга», подписанная М. А. и озаглавленная «Граф Лев Толстой и его роман «Мир и война» (I). Ее автор в недоброжелательном тоне отзывался о «реалистической школе», к которой принадлежит Толстой; но все же он признавал, что это произведение представляет большую ценность как картина исторического прошлого России. Редактором журнала «*Rivista contemporanea*», где появилась эта статья, был критик и публицист, знаток русской литературы, Анджело Де Губернатис. В 1879 году Де Губернатис выпустил «Биографический словарь иностранных писателей»; в заметке о Толстом он ссылаясь, в частности, на статью о «великом романе «Война и мир», помещенную за десять лет до того в редактируемом им журнале; он отмечал, осо-



бенность искусства Толстого — «большая тонкость психологических наблюдений и тот несравненный поэтический дар, с которым рисуются даже самые интимные сцены и бегло очерченные пейзажи»<sup>1</sup>. Пять лет спустя Де Губертис опубликовал статью о «Войне и мире» — отклик на выход французского перевода романа-эпопеи. «Долг каждого культурного итальянского читателя, — утверждал он, — не только прочесть, но и приобрести эту книгу»<sup>2</sup>.

Национальная специфика тех откликов и споров, которые вызывало в Италии творчество Толстого, отчасти определялась тем, что итальянские читатели особо живо реагировали на выступления Толстого против церкви. В Италии — и до и после национального воссоединения страны — католическая церковь была оплотом реакции и пользовалась громадным влиянием. Автор «Войны и мира» в глазах идеологов католицизма был опасным еретиком, и даже его произведения, написанные до перелома, воспринимались именно в этом свете.

В религиозно-охранительном духе была написана статья о «Войне и мире», принадлежавшая либеральному католику Роберто Корниани и появившаяся в 1886 году в журнале «*Rassegna nazionale*». Достоинства романа-эпопеи Корниани увидел преимущественно в том, что это — богатейший источник сведений о духовном складе русского народа. Однако идейный смысл «Войны и мира», в истолковании Корниани, сводится к «нигилизму» и фатализму, к утверждению бессилия человека перед судьбой. О трактовке «Войны и мира» в статье Корниани, как и об уровне его полемики с Толстым, дают представление, например, следующие строки: «В жизни есть цели, и человек всегда обязан к ним стремиться. Судьба — это Бог, но Бог ставит перед человеком проблемы, он дал ему ум и сердце, чтобы разрешать их. Нигилисты задаются задачей сразу улучшить весь род человеческий, а надо сначала улучшить себя, свою семью, свою страну. Но для собственного совершенствования вовсе не нужно скатываться к безразличию Каратаева... Было бы настоящим счастьем, если бы вера не только в Бога, но и в человека могла бы заменить собой нигилистические

---

<sup>1</sup> Цитируется по факсимиле, опубликованному в «Литературном наследстве», т. 75, кн. 1, стр. 313.

<sup>2</sup> См.: З. М. Потапова. Русско-итальянские литературные связи. Вторая половина XIX века. М., «Наука», 1973, стр. 234.

ноты отчаяния и фатализма, которые пронизывают всю книгу» (!). Правда, Корниани с удовлетворением отметил, что уже после выхода «Войны и мира» Толстой «обрел более ясную идею Бога», — и сослался на его трактат «В чем моя вера»<sup>1</sup>.

Если французские критики сопоставляли создателя «Войны и мира» со Стендалем, имея в виду прежде всего искусство Толстого как военного писателя, то итальянские критики сравнивали его со Алессандро Мандзони, автором «Обрученных», имея в виду прежде всего этическую направленность творчества обоих мастеров. Первая попытка такого сравнения была сделана Э. Панцакки в статье «Мандзони и Толстой о моральной идее в искусстве». Критик писал: «И Мандзони и Толстой обладают в области литературы и искусства возвышенной концепцией и придают ему большую общественную и воспитательную роль»<sup>2</sup>. Однако любопытно, что значительно позже Ромен Роллан, прочитав роман «Обрученные», увидел его родство с «Войной и миром» в ином, непосредственно художественном плане: в эпической широте, в живости массовых, народных сцен. «... Картины чумы и, может быть, в еще большей степени, хлебного бунта в Милане равноценны лучшим страницам Толстого»<sup>3</sup>.

Еще много позже параллель Толстой — Мандзони заинтересовала Антонио Грамши. В заметках из «Тюремных тетрадей» — «Мандзони и «униженные», «Народность Толстого и Мандзони» — Грамши полемизировал с теми критиками, которые без всяких оговорок превозносили автора «Обрученных» как писателя народного и приравнивали его к автору «Войны и мира». «... Мандзони, — утверждал Грамши, — слишком католик, чтобы думать, что глас народа — глас Божий, ибо между народом и Богом существует церковь, и Бог воплощается не в народе, а в церкви. В то, что Бог воплощается в народе, может поверить Толстой, а не Мандзони». Развертывая дальше свою аргументацию, Грамши возражал критику А. Фаджи, утверждавшему,

---

<sup>1</sup> З. М. П о т а п о в а. Русско-итальянские литературные связи, стр. 247—248.

<sup>2</sup> Там же, стр. 239.

<sup>3</sup> Письмо Романа Роллана Полю Сейпелю от 17. II 1911. Подлинник — в Архиве Р. Роллана в Париже. Цитируется по книге: В. Е. Б а л а - х о н о в. Ромен Роллан и его время. Ранние годы. Л., Изд-во ЛГУ, 1972, стр. 38.

что роман «Обрученные» полностью соответствует толстовскому идеалу народного искусства. Отношение к народу у Толстого — принципиально иное, нежели у итальянского классика. Напомнив о роли Платона Каратаева в духовном развитии Пьера, Грамши писал: «Для Толстого характерно именно то, что инстинктивная и простодушная мудрость народа, проявляющаяся порой лишь в случайно оброненном слове, становится светочем для образованного человека, предопределяя в нем душевный перелом»; «Народ у Толстого — источник нравственной и религиозной жизни»<sup>1</sup>. У Мандзони же, напротив, отношение к народу отмечено «патернализмом» — оттенком «отеческого» снисхождения.

\* \* \*

В Германии самым ранним откликом на выход «Войны и мира» на русском языке была рецензия, напечатанная в журнале «*Magazin für die Literatur des Auslandes*» (в апреле 1870 года)<sup>2</sup>. Однако первой критической работой, привлечшей внимание немецкой литературной публики к автору «Войны и мира», стала книга Эугена Цабеля «Очерки литературной России», вышедшая значительно позже — в 1885 году.

Книга Э. Цабеля, по крайней мере по замыслу, отчасти аналогична книге М. де Вогюэ «Русский роман»: автор отстаивает здесь мысль о богатстве и национальной самобытности русской литературы и обращается к творчеству ряда крупных писателей. «Очерки» открываются литературным портретом Гоголя, — именно от него, говорит Цабель, ведет свое начало «реалистическая школа в России». Определяющая черта русской литературы — тесная связь с социальной действительностью: «русский писатель не ставит себя над обществом, а находится в самой его гуще»<sup>3</sup>.

По своему общему литературному уровню «Очерки» Ца-

---

<sup>1</sup> Антонио Грамши. О литературе и искусстве. М., «Прогресс», 1967, стр. 122—123.

<sup>2</sup> См.: Христиана Штульц. Толстой в Германии. «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 208. Х. Штульц пишет, что «эта рецензия была вообще, по-видимому, первым литературно-критическим высказыванием о «Войне и мире» за пределами России», — это утверждение неточно, так как статья в итальянском журнале Де Губернатиса, о которой упоминалось выше, появилась еще в 1869 году.

<sup>3</sup> Eugen Zabel. Literarische Streifzüge durch Rußland. Berlin, 1885, S. 7.

беля значительно уступают труду Вогюэ. Но немецкий критик был более объективен в отборе материала: он включил в свою книгу главы о Чернышевском и Некрасове и — не разделяя революционно-демократических идей — отметил силу влияния их обоих на русское общественное мнение.

Центральная фигура в книге Цабеля (как и в книге Вогюэ) — Толстой. Эуген Цабель в энергичной форме высказал пожелание, чтобы немецкие читатели поскорее смогли познакомиться с «Войной и миром». Это, по его словам, «не только одно из самых значительных литературных явлений в России, но и один из самых выдающихся романов нашего столетия...» Величие произведения Толстого, утверждал критик, и в богатстве культурно-исторического содержания, неопределимо важного для познания России, и вместе с тем — в высокой поэтичности. «Здесь есть и миниатюры, которые надо рассматривать через микроскоп, и фрески, на которые надо смотреть через бинокль»<sup>1</sup>.

Цабель не обошелся и без шаблонных оговорок: «Войну и мир» читать нелегко, в ней есть длинноты и вовсе нет сюжетного напряжения, какое обычно бывает в романах. И все же это «одна из самых весомых книг современной литературы», а Толстой — «один из оригинальнейших писателей наших дней...». «Для него не существует никаких героев, а есть лишь народ как целое, не существует единоличной воли, которая могла бы решать судьбы остальных людей, а есть лишь один великий закон истории, которому должны подчиняться, осознанно или неосознанно, и король, и крестьянин»<sup>2</sup>.

Ограниченность позиций, с которых Э. Цабель судил о «Войне и мире», обнаруживалась, с отчетливостью даже несколько неожиданной, там, где он говорил о финале повествования. Герои Толстого, по словам критика, в конечном счете находят для себя «позитивную цель» и достигают ее — в счастливой семейной жизни! Именно в этом усмотрел Цабель идейный итог «Войны и мира», — а на следующих страницах определил главный смысл «Анны Карениной» как «суд над распушенностью и апофеоз семьи»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Eugen Zabel. Literarische Streifzüge durch Rußland, S. 198—199.

<sup>2</sup> Там же, стр. 200.

<sup>3</sup> Там же, стр. 208.

Эуген Цабель и в последующие годы в своих статьях пропагандировал творчество Толстого у себя в стране. В 1901 году он выпустил монографию «Л. Н. Толстой»<sup>1</sup>, содержащую обильный биографический материал и обстоятельные пересказы произведений русского писателя. Но уровень анализа там не выше, чем в первой его книге. Из всей обширной литературной продукции Э. Цабеля заслуживают доброго слова именно его «Очерки» 1885 года, которые дали немецким читателям, по крайней мере первоначальное, представление и о русской литературе, и о «Войне и мире».

Лучше, глубже понял Толстого Рафаэль Лёвенфельд, который не только выпустил собрание сочинений Толстого в тридцати трех томах, в доброкачественных переводах, но и опубликовал ряд работ о нем (частично переведенных и на русский язык). Большой труд Лёвенфельда «Лев Толстой, его жизнь, произведения и мирозерцание»<sup>2</sup> не только богат фактическими сведениями, но и содержит верные наблюдения над психологическим мастерством художника. Однако автор успел выпустить лишь первый том этого труда, охватывающий творчество Толстого до начала работы над «Войной и миром».

Любопытно отметить различия в литературной судьбе Толстого в Германии и во Франции, — они вытекают из особенностей литературного процесса в обеих странах. Во Франции реалистический роман поднялся в XIX веке на большую высоту. Достижения Стендаля и Бальзака были по-своему продолжены и Флобером, и Мопассаном, и Золя; но у этих мастеров и особенно у их последователей, развивавшихся под знаком натурализма, обнаружились и те опасности, которые были заложены в объективистском, наукообразно-бесстрастном подходе к материалу. В этих условиях русский реализм — и особенно Толстой, и особенно «Война и мир» — был воспринят во Франции как *антитеза натурализму*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Eugen Zabel. L. N. Tolstoi. Leipzig, Berlin, Wien, 1901.

<sup>2</sup> R. Löwenfeld. Leo N. Tolstoi, sein Leben, seine Werke, seine Weltanschauung, Bd. 1. Berlin, 1892.

<sup>3</sup> Авторы иностранных работ, посвященных влиянию русской литературы на французскую, видят главный и чуть ли не единственный итог этого влияния в том, что русские писатели ускорили «распад натуралистической школы», внесли во французскую литературу мотивы сострадания, христианского милосердия и т. п. (см.: F. W. J. Н е т -

В Германии реалистическая проза развивалась заторможенно и в национально замкнутых пределах. После объединения страны положение изменилось. Литературное движение, которое развернулось в последние десятилетия XIX века и приняло имя натурализма, знаменовало определенный прогресс: его приверженцы ратовали за современную социальную тематику, за неприкрашенную жизненную правду. Писатели и тем более теоретики немецкого натурализма выдвигали в качестве учителей иностранных художников: они поднимали как знамя литературы подлинно современной (modern) имена Золя, Ибсена, Толстого, иногда к ним присоединялось и имя Достоевского<sup>1</sup>.

Исторически вполне объяснимо, что и молодой Гауптман, и молодой Арно Гольц, и близкие им критики в своем стремлении обновить немецкую литературу и приблизить ее к жизни опирались на мастеров русского романа. Вполне объяснимо и то, что немецкая критика той поры не слишком отчетливо разбиралась в том, что отделяет, скажем, Толстого от Золя. Однако традиция, согласно которой творчество Толстого отождествляется с натурализмом, «подключается» к нему, оказалась в буржуазном литературоведении до крайности живучей. Даже в одном из сравнительно новых обобщающих трудов по истории немецкой литературы — там, где речь идет о русских влияниях на писателей Германии конца XIX века, — о Толстом можно прочесть, например, такое:

«В его романах мы обнаруживаем черты натурализма, который был программно провозглашен лишь позже. Множество людей очерчено верно и равномерно, ни один главный герой не выступает на первый план. Характеры не разрабатываются, как таковые, — художник отодвигает их и дает им раствориться в массе. Нет сквозного главного

---

m i n g s. The russian Novel in France. 1884—1914. Oxford, 1950; T h a ĩ s S. L i n d s t r o m. Tolstoi en France (1886—1910). Paris, 1952). Такой взгляд, конечно, очень узок: влияние русской литературы на французскую было гораздо сложнее и разнообразнее по своим конкретным творческим проявлениям. Подробнее об этом (на примере «Войны и мира») см. в третьей части настоящей книги.

<sup>1</sup> О восприятии русской литературы немецкими натуралистами подробно говорится в работе Христианы Шгульц «Толстой в Германии» («Литературное наследство», т. 75, кн. 2.), а также в работе В. В. Дудкина и К. М. Азадовского «Достоевский в Германии» («Литературное наследство», т. 86, 1973).

действия. Мы то и дело отклоняемся в сторону, все растекается, расплывается. Это кажется недостатком, но отвечает осознанным намерениям творца... В «Войне и мире» выступают носители громких имен, императоры Наполеон и Александр, генерал Кутузов. Но и они не герои, и они растворяются в общей массе. Неважно, что тот или иной человек делает, думает, говорит, испытывает или узнает, а важно лишь соединение частей, взаимодействие, взаимосвязь, срастание и смыкание всего со всем. У Анны Карениной нет духовных интересов. Наташа, какой мы ее видим в «Войне и мире», — дородная хозяйка и мать, поглощенная заботами о муже и детях, «сильная, красивая и плодovitая самка». Уподобление животному не направлено на то, чтобы принизить Наташу, это — знамение всеобщей тенденции: все человеческое, личное и обусловленное становится стихийно-безличным, безусловным»<sup>1</sup>.

Здесь как бы сделана попытка передать то впечатление от Толстого, которое складывалось в свое время у немецких натуралистов. Вполне возможно, что иные литераторы, которым около ста лет назад хотелось совлечь с немецкой прозы покровы мещанской сентиментальности и высокопарности, воспроизвести жизнь «натурально», «как она есть», воспринимали реализм Толстого столь упрощенчески. Но здесь вульгарная, мещанская интерпретация Толстого доведена до абсурда: художник, который покорял мыслящих современников силою творческого духа, представлен как своего рода апостол бездуховности.

Тот натуралистический аспект, в котором воспринимался Толстой в немецкой литературе и критике конца XIX — начала XX века, неминуемо несколько затемнял в глазах читателей значение «Войны и мира». Мы помним, что Эрнст Штрэнге, следуя примеру И. И. Паскевич, поставил на титульном листе своего перевода подзаголовок «Исторический роман». Многих французских читателей произведение, где шла речь о Наполеоне и о его походе на Россию, могло заинтересовать именно своим историческим содержанием. Но в Германии 80-х годов неперенным атрибутом литературы подлинно современной считалась живая, «сегодняшняя» тематика. В этих условиях «Война и мир» привлекла к себе меньше внимания, чем «Анна Каренина», «Власть

---

<sup>1</sup> Albert Soergel, Curt Hohoff. Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1964, S. 112.

тмы», а затем «Воскресение». Наиболее обстоятельные работы о Толстом в немецкой печати конца XIX века не посвящены специально «Войне и миру», а в лучшем случае рассматривают ее в ряду других произведений того же автора или даже в более широком ряду русских романов XIX века.

В Германии — как и во Франции, как и в Италии — имя Толстого к концу прошлого столетия попало в орбиту острой политической борьбы. Растущая популярность русской литературы в Германии вызывала беспокойство и раздражение у идеологов империалистической реакции, — уже потому, что эта «чужеродная» литература подрывала престиж немецкого «национального духа», и тем более потому, что реакционеры видели в ней носительницу опасных «деструктивных» идей. Любопытно, что среди яростных гонителей Толстого в этот период оказался и философ Дюринг, чье имя памятно нам по той уничтожающей полемике, которую в свое время вел с ним Энгельс<sup>1</sup>.

С Энгельсом ассоциируется у нас и имя Пауля Эрнста: ему адресовано известное письмо от 5 июня 1890 года, в котором Энгельс говорит об условиях развития норвежской литературы, об Ибсене, — и попутно в суммарной форме дает высокую оценку литературы русской. (Мы не знаем, были ли знакомы основоположники научного социализма с творчеством Толстого и Достоевского; Энгельс, во всяком случае, имел представление о них, последние годы его жизни были периодом подъема их международной славы. Беглые, высказанные мимоходом суждения Энгельса о силе русской литературы, о превосходных романах русских писателей были впоследствии творчески развиты в работах Франца Меринга и Розы Люксембург.)

Что же касается Пауля Эрнста, то он, в бытность свою социал-демократом, написал большую статью «Лев Толстой и славянский роман» (1889). «Война и мир», утверждал он, это «хвалебный гимн в честь народа», это «подлинная энциклопедия», широко охватывающая русскую действительность. Толстой, по словам критика, «придерживается демократических принципов; роман этот демократичен как в общепринятом буквальном смысле слова, так и в другом, внутреннем своем значении. Прежде писатели-идеалисты

---

<sup>1</sup> См. об этом: Michael Wegner. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik. 1900—1918. Berlin, 1971, S. 63.



воспевали большие чувства, сознательный героизм, изображали людей, исполненных сверхчеловеческих чувств: Толстой пишет о простых, обыкновенных, скромных людях; то, что они делают, кажется им совершенно естественным, они не сознают, что они герои»<sup>1</sup>.

Прошло немного лет, и взгляды Пауля Эрнста резко изменились, он стал выступать как идеолог германского империализма — и включился в реакционный поход против Толстого. В статье «Лев Толстой», появившейся в 1902 году, он назвал великого русского писателя «сыном варварского народа» и «певцом некультурности»; возвращаясь к «Войне и миру», П. Эрнст теперь — перечеркивая свои прежние утверждения — подверг критике с антидемократических позиций концепцию Толстого, согласно которой «душа народа есть истинный двигатель истории»<sup>2</sup>.

Вокруг Толстого бушевали политические страсти, а читатели все более настойчиво тянулись к его художественным произведениям. По данным библиотечной статистики, публиковавшимся в журнале «Das literarische Echo», в период между 1899 и 1903 годом Толстой и Горький были среди писателей, книги которых вызывали в Германии самый значительный читательский спрос. В начале XX века Толстой стал наиболее широко читаемым в Германии иностранным автором, причем самым большим успехом среди его произведений пользовались «Анна Каренина», «Воскресение», «Крейцерова соната»<sup>3</sup>.

И в эти и в последующие годы немецкие читатели проявляли живой интерес и к «Войне и миру»: мы можем судить об этом по числу повторных изданий.

\* \* \*

Первый развернутый отзыв о «Войне и мире», появившийся на английском языке, принадлежал критику и переводчику Уильяму Ролстону. Статья его, напечатанная в апреле 1879 года в английском журнале «Nineteenth Century» («Девятнадцатый век»), а потом перепечатанная

---

<sup>1</sup> Paul Ernst. Leo Tolstoi und der slavische Roman. In: «Russische Literatur in Deutschland». Herausgegeben von Sigfried Hoefert. Tübingen, 1974, S. 66.

<sup>2</sup> См.: Христиана Шгульц. Толстой в Германии. «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 232.

<sup>3</sup> Michael Wegner. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik, S. 64.

в США, называлась «Романы графа Льва Толстого», но по сути дела это был прежде всего пересказ содержания «Войны и мира» — именно пересказ, а не анализ. Ролстон, владевший русским языком, постарался дать английской публике хотя бы первоначальное представление о Толстом. (Задолго до того, в 1862 году, в Англии вышла трилогия «Детство, отрочество, юность» в переводе Мальвиды фон Мейзенбург, в 1872 году — «Казачья» в переводе Ю. Скайлера, но о больших романах Толстого читатели Англии и США еще ничего не знали.)

Сегодня это может показаться курьезом, но — факт: восторженно отзываясь о «Войне и мире» и «Анне Карениной», Ролстон все же сомневался — могут ли эти громадные по объему произведения быть переведены на английский язык. В самом деле — ведь в «Войне и мире» целых 1800 страниц! Ни перевод, ни тем более короткий пересказ, утверждал Ролстон, не способны дать верного понятия об оригинале. «...Составить себе определенное суждение о романе для человека, не знакомого с языком, на котором этот роман написан, так же трудно, как дать точное понятие о райской птице, имея в своем распоряжении только ее скелет... Талант автора обнаруживается преимущественно в удачном подборе мельчайших, почти неуловимых, но тем не менее типичных подробностей, из которых слагается рисуемая им картина нравов. Отбросьте эти подробности, и от картины останутся только холст и рамка».

В статье Ролстона упомянуты эпизоды «Войны и мира», в которых, по его мнению, с наибольшей силой проявилось мастерство русского романиста: «полное жизни описание артиллерийской схватки» (вероятно, имеются в виду действия батареи Тушина), а также картины Москвы, исполненной энергии и одушевления в начале войны, а затем «как бы вымершей, когда завоеватель смотрит на нее с Воробьевых гор, тщетно ожидая депутации бояр...». «Еще труднее и даже почти невозможно, — писал далее Ролстон, — дать точное понятие о набросанных автором хотя эскизно, но с замечательной правдивостью типах русских крестьян и солдат или о коренных изменениях в характере и мировоззрении главных героев романа, вызванных в них различными превратностями судьбы»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Ф. Булгаков. Л. Н. Толстой и критика его произведений, русская и иностранная. СПб., 1899, стр. 99—100.

Как видим, Ролстон в какой-то мере подметил некоторые действительно существенные черты романа-эпопеи Толстого. Но подлинное величие и значение «Войны и мира» остались для него почти что недоступными. И все же его статья дала английским и американским читателям хотя бы элементарные сведения о «Войне и мире» за семь лет до того, как она — вопреки скептическим предположениям Ролстона — вышла на английском языке.

В 1887 году — в разгар «русского вторжения» в литературы Англии и США — в одном из крупных американских журналов появилась обобщающая статья «Русские романы»: ее автор, Томас С. Перри, литератор и переводчик, знавший русский язык, попытался ввести читателей своей страны в тот новый художественный мир, который открывался теперь перед ними.

Основная мысль статьи Перри: русская литература — важная общественная, духовная сила в жизни своего народа. Она насыщена серьезным содержанием, пустая развлекательность ей чужда. Русские писатели силою художественного слова «выражают тревоги народа, находящегося в окопах», они — «глашатаи могучих движений, которые ныне угрожают остаткам феодализма». Перри подчеркивает, что русские романисты выполняют свое общественное призвание не в форме призывов и деклараций, а в форме правдивых, исполненных глубины картин действительности.

В этом контексте Перри говорит о Гоголе, Тургеневе и особенно подробно о Толстом. «В его «Войне и мире» перед нами — не какой-либо узкий участок, а эпически широкое изображение целой страны, охваченной подъемом... Читатель, привыкший к романическим условностям, пытается разобраться — где же тот главный герой, судьбой которого особенно озабочен автор; его смущает обилие разнообразнейших характеров и событий, которые появляются на сцене, — и только после того, как чтение закончено, перед ним вырисовывается огромный размах и значение того, что вначале производило впечатление неупорядоченности и хаоса...» И в заключение Томас С. Перри возвращается к исходному положению своей статьи. Русские романы — не развлекательная беллетристика, они требуют вдумчивого чтения. Это подлинно современная (modern) художественная проза, отвергающая шаблонные и условные приемы. Тому, кто видит в литературе забаву, лучше за эти романы и не

браться. А читателю серьезному, мыслящему в русской литературе раскрывается мощный «поток действительности»<sup>1</sup>.

Те переводы, по которым читатели Англии и США впервые познакомились с «Войной и миром», были, как мы помним, малоудачны. И тем не менее читатели и критика почувствовали, даже и сквозь эти слабые англоязычные подобию, широту эпического размаха, богатство психологических характеристик. Об этом говорят и первые рецензии, и — подчас в еще большей мере — читательские письма, полученные Толстым.

Одно из таких благодарственных посланий, пришедших в Ясную Поляну, было подписано: «Джон У. Дефорест, бывший майор США». Однако автор письма был не только отставным офицером, но и литератором. Его роман «Мисс Равенел уходит к северянам» (1876), посвященный войне северных штатов с рабовладельческим Югом, не так давно вышел на русском языке.

Дефорест писал Толстому:

«Мне приятно сообщить вам, что я очень многим обязан вашим замечательным исследованиям человеческой природы — «Войне и миру» и «Анне Карениной». Первое в особенности запало мне в сердце, потому что я тоже был солдатом и сделал попытку запечатлеть в романе кое-что из своих переживаний на войне. Посылаю вам этот роман, «Мисс Равенел», в знак моего глубокого уважения и почтения.

Если у вас найдется время и желание прочитать его, вы заметите один большой недостаток: мне не хватило вашей смелости и честности в разоблачении всего ужаса войны.

Я не посмел сказать миру, каковы истинные чувства человека, даже и храброго, на поле битвы. Я боялся, что люди скажут: «О, в глубине души вы трус. Герой любит сражение».

Теперь, прочитав «Войну и мир», я горько сожалею, что был так ничтожен и не смог достичь той правды, которая возможна лишь при полной искренности. Правда — вели-

---

<sup>1</sup> Thomas S. Perry. Russian Novels. «Scribner's Magazine», February, 1887, pp. 252—256. См. также: Г. Н. Сыздыкова. Ранние отклики на творчество Толстого в США (1886—1890). Казахский государственный университет им. С. М. Кирова. Филологический сборник. Выпуск XII. Алма-Ата, 1973.

чественна и прекрасна, но трудно достижима, и иногда ей страшно смотреть в глаза».

«...Да, граф, — писал далее Дефорест, — ваши персонажи для меня — живые, настоящие люди, такие же, как и вы сами, и составляют для меня столь же неотъемлемую часть русской жизни. За последние годы вы, Достоевский и Гоголь населили то пространство, которое раньше было для меня безлюдной пустыней, отмеченной лишь географическими названиями...

Почему все русские романисты пишут так искренно и правдиво? В литературе до сих пор не было ничего похожего, если не считать произведений малоизвестного Стендаля. Случаен ли реализм в России? Или он проистекает из каких-то особенностей национального характера? Я долго ломал себе голову над этим вопросом, но так и не смог найти ответа»<sup>1</sup>.

Мы помним, что «Война и мир» наталкивала и французских и немецких критиков на размышления обобщающего характера о своеобразии и силе русского реализма. Для литераторов Англии и США в последние десятилетия XIX века проблема реализма и — шире того — проблема правды в искусстве приобрела особую остроту.

И в Англии, где в XIX веке выросла сильная национальная школа реалистического романа, и в США, где такой школы практически не было, развитие серьезной художественной прозы, способной выдвигать наболевшие социальные и нравственные вопросы, наталкивалось на немалые препятствия. Они стали особенно заметны в последние десятилетия XIX века, по мере обострения общественных противоречий в буржуазном мире. Идеологи «викторианского» умеренного либерализма в Англии, поборники «сто-процентного американизма» в США, группировки церковников, пользовавшиеся немалым влиянием в обеих странах, а тем более коммерческие книгоиздательские круги требовали, чтобы беллетристика была добродетельной и благопристойной, не задевала ни политических, ни моральных, ни религиозных табу.

Опыт французского реализма и в особенности романы

---

<sup>1</sup> Письмо Дефореста опубликовано в работе Э. Бабаева «Иностранная почта Толстого». «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 344—345. См. также предисловие А. Старцева к роману: Д ж о н Д е ф о р е с т. Мисс Равенел уходит к северянам. М., «Художественная литература», 1972.

Золя вызывали и в Англии, и в США большой интерес, но и в то же время и резкие возражения со стороны тех литературных деятелей, которые считали, что подобное откровенное изображение мрачных и отталкивающих сторон жизни в англоязычных литературах нежелательно и невозможно.

Начиная с середины 80-х годов в тех спорах о реализме, которые велись на страницах английской и американской печати, все чаще вставляли имена крупнейших русских писателей, и нередко рядом с ними — имя Мелькиора де Вогюэ. Его книга «Русский роман» быстро получила известность за пределами Франции. Многие английские, американские литераторы сочувственно восприняли главный тезис Вогюэ: мастера русского романа, и в первую очередь Толстой, безукоризненно правдивы, не чураются темных сторон бытия, но свободны от той грубости, приземленности, которая свойственна Золя и его последователям. У русских писателей есть чему учиться: об этом первым на английском языке сказал видный английский критик Мэтью Арнольд в статье «Граф Лев Толстой» (1887), посвященной роману «Анна Каренина». В США этот тезис развивал в ряде статей восторженный почитатель Толстого, крупный писатель и критик Уильям Дин Хоуэллс.

Отголоски споров о реализме нередко слышны в тех первых рецензиях, которые посвящали книгам Толстого английские и американские литературные обозреватели. Так, американская исследовательница Дороти Брюстер приводит строки из рецензии, опубликованной в журнале «Spectator» (февраль 1887) в связи с выходом «Войны и мира»: «Если надо дать Толстому определение, то он реалист, но реалист не в духе отталкивающего реализма современной французской школы, которая, как нам кажется, освещает и выдвигает на первый план те постыдные стороны человеческой натуры, какие в наших интересах было бы прятать и скрывать»<sup>1</sup>. Однако в других случаях английские и американские рецензенты, напротив, укоряли Толстого в чрезмерной откровенности, мрачности, не делая в этом смысле различий между автором «Войны и мира» и автором «Ругон-Маккаров». Об этом пишет английский литературовед Гилберт Фелпс: «Справедливая оценка великих достоинств

---

<sup>1</sup> Dorothy Brewster. East-West passage. A study in literary relationships. London, 1954, p. 151.

Толстого как романиста — независимо от его деятельности как проповедника — складывалась лишь медленно. Первоначальное восприятие его романов было отнюдь не всегда дружественным, несмотря на горячую их защиту со стороны Мэтью Арнольда. Многим современным критикам его реализм представлялся «неприятным», или «безрадостным», или «недостаточно сдержанным». Нередко он при этом ассоциировался с реализмом Золя. «Анна Каренина» была включена в список непристойных книг, составленный «Национальной ассоциацией бдительности»; да и в «Воскресении» оказалось много такого, что шокировало щепетильных англичан<sup>1</sup>.

«Война и мир» явно не могла навлечь на себя те нападки, которые навлекали на себя (и не только в Англии или США) и «Анна Каренина», и «Воскресение», и «Крейцерова соната», и тем более — иные публицистические работы Толстого. Она воспринималась как «исторический роман», как повествование о прошлом, — уже это как бы нейтрализовало отношение к ней. В Англии, США, как и в ряде других стран, «Война и мир» в последние два десятилетия жизни Толстого все шире читалась, то и дело переиздавалась, но не обсуждалась в печати так интенсивно, как обсуждались те его произведения, где вставали острые вопросы современности.

В конце 80-х годов произведения Толстого стали приобретать известность и в странах латиноамериканского континента; туда постепенно проникали французские переводы книг русских писателей, а потом и переводы, выполненные в Испании. В 1887 году в чилийском журнале «Revista de Artes y Letras» появилась статья «Война и мир» графа Толстого». Статья эта, подписанная псевдонимом «Вандерер», была первым выступлением чилийской печати о Толстом и, вероятно, одним из самых ранних откликов на его творчество в странах Латинской Америки.

В своих оценках Вандерер опирался на книгу М. де Воюэ, писал о «вторжении» русской литературы на Запад. «Это могучее нашествие не могло не найти отклика у нас, и благодаря русскому «вторжению» мы в Чили получили возможность почувствовать вкус к литературе, которую лишь немногие иностранцы могут изучать на мало известном

---

<sup>1</sup> Gilbert Phelps. The Russian novel in English fiction. London, 1956, p. 147.

языке оригинала». Наряду с Толстым в статье названы Гоголь, Тургенев, Достоевский — «романисты, ставшие на путь современного реализма». Опыт автора «Войны и мира», по мысли Вандерера, показывает, что реализм — «метод, с успехом применимый для описания исторических событий».

В статье имеются и критические замечания в адрес Толстого: в «Войне и мире», говорит Вандерер, выражена философия фатализма и пессимизма, — «кажется, что Толстой потерял идеал веры...». Но в итоге автор статьи горячо советует своим читателям заинтересоваться русской литературой. «Знакомство с идеями русских произведений откроет читателям новые литературные горизонты. Среди всех писателей я рекомендовал бы особенно Л. Н. Толстого и более всего его роман «Война и мир»<sup>1</sup>.

В последующие годы популярность русской литературы в странах Латинской Америки нарастала; из многих свидетельств современников явствует, что влияние Толстого на писателей нередко совмещалось с влиянием Золя — пример обоих этих художников побуждал прежде всего «к резкой критике буржуазной действительности»<sup>2</sup>.

\* \* \*

Славянские страны не пережили ничего, подобного русскому «вторжению» в литературы Запада в половине 80-х годов: те или иные контакты с русской литературой существовали там значительно раньше.

В каждой из зарубежных славянских стран судьба «Войны и мира», как мы отчасти уже видели, сложилась по-своему. Чешская публика смогла ознакомиться с «Войной и миром» уже в 1873 году, а польская интеллигенция и в 80-е и начале 90-х годов читала роман-эпопею Толстого чаще всего по-французски.

Приведем полностью короткую статью, которую откликнулся в 1884 году на французский перевод «Войны и

---

<sup>1</sup> См.: Мария Кристина Дуарте. Первая в Чили критическая статья о романе Л. Н. Толстого «Война и мир». «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1964, № 4.

<sup>2</sup> См.: В. Н. Кутейщикова. Творчество Л. Н. Толстого и общественно-литературная жизнь Латинской Америки конца XIX — начала XX века. Сб. «Из истории литературных связей XIX века». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 242.



мира» Юзеф Игнацы Крашевский, мастер исторического романа и один из зачинателей реализма в польской литературе. Эта статья — один из самых ранних откликов на «Войну и мир» не в одной лишь Польше, но и вообще за рубежом. Она привлекает внимание не только очень высокой оценкой романа-эпопеи в целом, но и теми критическими замечаниями, которые высказаны сдержанно и словно бы между прочим.

«Превосходный исторический роман графа Л. Толстого «Война и мир» вышел по-французски, в переводе, сделанном русским, в издательстве Ашетта в Париже. Пусть и с некоторым опозданием, он в конце концов получает подобающее ему признание. Несомненно, что это произведение, невзирая на растянутость и недостатки композиции, заслуживает наивысшего внимания и имеет все права на первостепенное место в мировой литературе. Памятный 1812 год, двор и русское общество той эпохи, выдающиеся лица, которые в событиях тех лет играли активную роль, нарисованы рукою мастера, с отличным знанием национального характера.

Автору известны тайны салонов, куда он вводит нас. Все действующие лица полны жизни, движения, они, если можно так выразиться, предстают как снимки с натуры, оживающие благодаря силе творческого духа. Свет и тени, добродетели и пороки перемешаны, — так возникает впечатление поражающей правды. Некоторые типы, каких не создавал до сих пор еще ни один романист, явно не выдуманы; очевидно, что в основе их — прототипы, которые некогда существовали.

Не знаю, было ли уже замечено и был ли уже сделан упрек Толстому по поводу того, что в катастрофических событиях 1812 года он слишком большую роль приписывает року и слишком малую самим людям; однако в этом произведении, в том, как описано господство всевластной силы, руководящей событиями, есть грозное величие героической эпопеи, захватывающее воображение читателя.

Заслуживает похвалы также разнообразие и оригинальность типов и характеров, которые выводит автор. Мужчины и женщины, решительно все, обрисованы отчетливо, полны индивидуальной жизни и производят впечатление живых людей, — в них нет ни преувеличений, ни сатиры, ни вымысла. Как роман «Война и мир» не лишен отдельных слишком пространственных эпизодов и отступлений, отвлекаю-

щих внимание читателя от основного действия, идущих в ущерб занимательности, однако, несмотря на все это, перед нами книга, которая по прочтении остается в памяти навсегда и которая войдет в литературу как исторический памятник. Никогда еще раньше страшный год 1812-й не был обрисован с такой правдой, энергией и философской ясностью. Это прекрасно»<sup>1</sup>.

Статья Ю. И. Крашевского примечательна уже как первое развернутое самостоятельное суждение выдающегося деятеля польской литературы о «Войне и мире». Вообще же, как установил Б. Бялокозович, «примерно до середины 90-х годов интерес польской общественности к Толстому складывается под сильным влиянием западноевропейской и главным образом французской критики»<sup>2</sup> — прежде всего под влиянием работ М. де Вогюэ. На суждения Вогюэ опиралась, в частности, А. Лисицкая, читавшая «Войну и мир» во французском переводе и уделившая ей немало места в своей статье «Новейшие романисты в России», опубликованной в 1886 году в журнале «Przegląd polski».

Одним из первых очерков жизни и творчества Толстого на польском языке была работа Генрика Глиньского «Толстой как писатель и человек», напечатанная в 1888 году в нескольких номерах краковского журнала «Swiat». Автор, читавший Толстого в подлиннике, высказал элементарно верные положения о силе его психологического мастерства. Он отметил достоинства «Войны и мира» как произведения, помогающего лучше узнать жизнь России. «Если бы мы захотели исследовать эпоху 1800—1815 гг., из превосходного романа «Война и мир» мы узнали бы больше, чем из работ специалистов-историков»<sup>3</sup>.

О восприятии «Войны и мира» в Польше дают представление и письма, которые адресовали Толстому отдельные читатели. Так, Францишка Пржевальская из Калиша в письме на русском языке, датированном 7.IV 1895, вспоминала о впечатлениях детства, о подавлении восстания 1863 года царскими войсками. «Родом я белоруска из бедной

---

<sup>1</sup> Статья Ю. И. Крашевского, впервые опубликованная в журнале «Tygodnik Ilustrowany», 1884, № 99, перепечатана в книге: Piotr Grzegorzuk. Lew Tolstoj w Polsce. Warszawa, 1964, str. 31—32.

<sup>2</sup> Б. Бялокозович. Толстой в Польше (1858—1962). «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 254.

<sup>3</sup> Там же, стр. 256.

польской семьи. Страшно вспоминать детство... Я видела толпы повстанцев. Конвоируемые, изможденные подвигались солдатскими прикладами. Я видела мать, преследуемую православным духовенством за то, что, крещенная униатским священником, она не хотела признать православия, силою навязываемого; прибавить еще евреев — и тогда ясна будет смутная атмосфера, из которой мне помогла выйти Ваша «Война и мир»: она помогла мне понять должное отношение к человеку, будь то поляк, русский, чиновник, священник, еврей и т. д. »<sup>1</sup>. Это письмо знаменательно. Впоследствии, уже в XX веке, польские буржуазные литературоведы придирчиво анализировали «Войну и мир», выискивая там мотивы неприязни к полякам. А рядовая читательница, которая подошла к этому произведению простодушно, с позиций здравого смысла, выразила благодарность великому писателю за то, что он помог ей преодолеть предубежденное отношение к людям иной национальности.

В Польше, как и в Чехии, как и в других славянских странах, процессы идейно-литературной борьбы вокруг Толстого определялись своеобразным ходом истории в каждой из этих стран. В Чехии и Словакии именно «Война и мир» из всех произведений Толстого пользовалась наиболее бесспорным успехом, перед ней отступали и «Анна Каренина», и «Воскресение», и «Крейцерова соната», привлекавшие к себе сенсационное внимание в странах Запада. Чешских и словацких читателей и критиков привлекал героический пафос «Войны и мира», который был созвучен национально-освободительным чувствам славянских патриотов.

В труде чешского историка Йозефа Ирасека «Россия и мы» дан свод высказываний чешских и словацких критиков и публицистов конца XIX — начала XX века о Толстом. Философские и религиозные идеи Толстого вызывали споры, подчас острые. Но авторитет Толстого-художника и при жизни, и после его смерти был непоколебим и непререкаем. Критики были единодушны в необычайно высокой оценке «Войны и мира»; можно сказать даже, что в Чехии и Словакии непреходящее мировое значение романа-эпопеи Толстого было признано раньше и в более категоричной форме,

---

<sup>1</sup> См. Б. Бялкович. «Война и мир» в Польше. В книге: «Война и мир» Л. Н. Толстого». Сборник статей. Горький, 1959, стр. 197.

чем где-либо. Чешские и словацкие критики называли «Войну и мир» величайшим эпическим произведением литературы XIX века; отмечали оригинальность Толстого, создавшего новый тип исторического повествования; удивлялись его умению с одинаковой силой проникновения рисовать людей разных общественных классов. Создателя «Войны и мира» сравнивали с Микеланджело, Гёте, Мицкевичем, называли его королем художественного реализма, подчеркивали его решительное превосходство над Золя. Один из чешских литературных обозревателей признавался: «Перед лицом грандиозного искусства Толстого меня покидают все системы критического разбора — они умолкают, и только чувство становится красноречивым, — словно бы в ушах критика зазвучала музыка самой поэзии»<sup>1</sup>.

Однако в таких панегирических оценках иной раз обнаруживалась и оборотная сторона: ограниченное, одностороннее восприятие творчества Толстого. Современный исследователь Диониз Дюришин показывает, например, какое истолкование получила «Война и мир» в статьях известного словацкого писателя и критика Светозара Ваянского.

Светозар Ваянский (1847—1916) связывал свои надежды на освобождение Словакии от австро-венгерского господства с царской Россией: его русофильство имело явственную консервативную окраску. К Толстому он относился восторженно, о «Войне и мире» писал: «Каждый подлинный славянин должен знать это произведение». Однако, разбирая роман-эпопею, Ваянский был склонен затушевывать те общественные и политические противоречия царской России, которые раскрываются в ней. Среди героев «Войны и мира» наибольшие его симпатии привлекали не люди мыслящие, мятущиеся, не Пьер Безухов и не Андрей Болконский, — а Николай Ростов, становящийся в эпилоге носителем охранительных начал<sup>2</sup>.

В первые десятилетия XX века творчество Толстого то и дело попадало в Чехии и Словакии — как и в Польше — в орбиту споров о судьбах славянства, о путях

---

<sup>1</sup> Josef Jirásek. Rusko a my. IV díl. Praha a Brno, 1945, str. 203.

<sup>2</sup> См.: Dionýz Durišin. K nahl'adom S. H. Vajanského na dielo i činnosť L. N. Tolstého. In: Z ohlasov L. N. Tolstého na Slovensku Bratislava, 1960, str. 105, 107.

национального развития каждой из названных стран. Идейное и художественное наследие великого писателя подчас рассматривалось при этом в произвольных ракурсах. Оценка Толстого с подлинно исторических, марксистско-ленинских позиций стала возможной лишь гораздо позже. В Чехословакии начало такой оценке положил Юлиус Фучик, опубликовавший в 1928 году на чешском языке статьи В. И. Ленина о Толстом.

\* \* \*

Первые отклики зарубежной критики на выход «Войны и мира» — подчас и поверхностные, и далеко не во всем справедливые — привлекли внимание многих читателей к роману-эпопее Толстого, помогли увидеть богатство его исторического содержания, его ценность как источника познаний о России, его художественную силу. Наиболее проницательные из иностранных критиков сумели раскрыть перед своими читателями новаторский характер «Войны и мира» как эпического повествования. Более всестороннее и глубокое прочтение «Войны и мира» стало делом последующих десятилетий. Заметный вклад в такое прочтение внесли крупные писатели-реалисты разных стран.



## II. ГЛАЗАМИ ПИСАТЕЛЕЙ

В мировой литературе конца XIX — начала XX века, вероятно, нет ни одного серьезного художника — по крайней мере, ни одного серьезного прозаика, — который не читал бы «Войну и мир», не размышлял бы над ней<sup>1</sup>. Эти размышления далеко не всегда принимали вид статей или эссе: подчас они запечатлены в дневниках, заметках, набросках, личной переписке или интервью. Иной раз именно фрагментарная, непринужденная форма высказываний придает им особую достоверность, — мы видим как бы *процесс* воздействия толстовского гения на сознание его младших собратьев или литераторов последующих поколений.

Критики чаще всего подходят к «Войне и миру» с критериями той методологии, тех концепций, которым они привыкли следовать. Писатели, художники слова, иногда еще меньше застрахованы от субъективности и односторонности оценок, нежели критики и литературоведы. Но они исходят из *практики* искусства, их восприятие отличается повышенной эстетической чуткостью. Суждения зарубежных писателей о «Войне и мире» — это нередко и свидетельства о путях их собственного идейно-художественного развития. То, что писали о «Войне и мире», скажем, Томас Манн или Хемингуэй, существенно и для исследова-

---

<sup>1</sup> Любопытно, впрочем, простодушное признание Эптона Синклера: «Я читал только некоторые части «Войны и мира» и сейчас, в возрасте восьмидесяти двух лет, все еще мечтаю о том, чтобы прочесть ее полностью» («Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 287). Э. Синклер, поборник литературы обличительной и открыто тенденциозной, из всех книг Толстого больше всего ценил «Воскресение».

телей *их* творчества. А в сумме своей такие свидетельства дают ценный материал для изучения «Войны и мира»: русская эпопея, отражаясь во многих десятках разнообразных иноземных зеркал, обнаруживает оттенки и грани, неожиданные и для нас.

Мы помним, что одним из самых первых читателей «Войны и мира» за рубежом был Флобер. 25 января 1880 года он писал г-же Роже де Женетт: «Прочтите-ка «Войну и мир» Толстого — три объемистых тома у Ашетта. Это первостепенный роман, хотя последний том не совсем удачен»<sup>1</sup>. А за день до того, 24 января (12.1 по старому стилю) Тургенев в пространном письме к Толстому привел полностью по-французски отзыв Флобера о «Войне и мире», начинавшийся словами: «Благодарю вас за то, что вы дали мне возможность прочесть роман Толстого. Это перворазрядная вещь! Какой художник и какой психолог!»

Этот отзыв широко известен. И все же стоит к нему обратиться, всмотреться в оттенки мысли Флобера. Немаловажно, что в подлиннике сказано *quel peintre* — собственно, не «какой художник», а «какой живописец». Сквозь все искажения и упрощения перевода Паскевич Флобер почувствовал силу толстовской словесной живописи, пластичность, зримость толстовской картины мира.

Третий том французского издания вызвал резкую реплику Флобера: «Он повторяется и философствует!! Словом, виден он сам, автор, русский, а до сих пор видны были только Природа и Человечество». Конечно, надо учесть, что философские отступления Толстого переданы у Паскевич в высшей степени неуклюже, сухо, скомканно, без малейшего внимания к стилю автора, подчас сплошными страницами без абзацев, что само по себе затрудняло чтение, и без того нелегкое. Но дело тут не только в недостатках перевода. Возражения Флобера носили характер принципиальный; его собственная эстетика совершенно не допускала авторского вмешательства в повествование. Примечательно, с другой стороны, что главную суть «Войны и мира» Флобер определил словами «Природа и Человечество», то есть увидел здесь не просто рассказ о событиях или картину эпохи, но — постановку самых больших, общих вопросов бытия.

<sup>1</sup> Г. Флобер. Собрание сочинений в десяти томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1938, стр. 506. (В подлиннике о третьем томе сказано прямо *«raté»* — неудачен.)

Авторы первых зарубежных статей о «Войне и мире» сопоставляли Толстого со Стендалем, а то и с Бальзаком, Гюго, Диккенсом, Теккереем — словом, с мастерами западноевропейского романа XIX века. Флобер избрал другой масштаб для сравнения: Шекспира. И это сравнение тоже принципиально важно.

Из писем Флобера известно, как преклонялся он перед Шекспиром. Известно также, как сильно раздражали Флобера — уже в пору работы над «Госпожой Бовари» — мелкость и убогость той среды, тех нравов, которые были у него перед глазами. Он стремился быть безукоризненно правдивым — и его угнетало ничтожество буржуазной, мещанской повседневности. Всю жизнь он тосковал по искусству больших масштабов — с крупными, сильно очерченными характерами и конфликтами. Еще в 1853 году он писал Луизе Коле о том, как ему хотелось бы «броситься в погоню за обширным и настоящим сюжетом». И добавлял: «У меня руки чешутся от желания писать эпопеи, мне нужны громадные повествования, разрисованные сверху донизу полотна»<sup>1</sup>. Большому мастеру было тесно в рамках обывательских будней — а жизнь, окружавшая его, не давала материала для «обширного и настоящего сюжета». Понятно, как пленяли Флобера сила и размах шекспировских трагедий. И понятно, как привлекла его русская эпопея, в которой он нашел не только строгую реалистическую достоверность, но и нечто гораздо более значительное: художественные обобщения широкого философского размаха.

Толстой и Шекспир. Это сравнение, независимо от Флобера, приходило в голову художнику совершенно иного склада, Ромену Роллану, впервые прочитавшему «Войну и мир» в возрасте двадцати лет.

Литературные отношения Ромена Роллана с Толстым, их обмен письмами в 1887 году, роль Толстого в идейном и творческом развитии Роллана — все это широко освещено в критической литературе. Здесь следует сосредоточиться именно на «Войне и мире». Из всех произведений Толстого именно эта книга сильнее всего поразила Роллана и стала навсегда дорога ему.

В «Воспоминаниях юности» Ромен Роллан рассказывает о том, как он, прочитав «Гамлета», вслед за тем познакомился с «Войной и миром»:

---

<sup>1</sup> Г. Флобер. Собрание сочинений в десяти томах, т. 7, стр. 545.



«Весной 1886 года, перед самым поступлением в Нормальную школу, я открыл много Шекспира — наконец-то, наконец! — в мире живых... Я прочел «Войну и мир» Толстого. По моим дневникам видно, как с каждой прочитанной страницей растет мое изумление, как сломлено мое первоначальное противодействие, как завоеватель покоряет и захватывает меня, как я, до потери сознания, иступленно отдаюсь восторгам любви и пламенно мечтаю с открытыми глазами, — пока я под конец не наталкиваюсь, как и Флобер (я узнал об этом позже), на многословные умствования третьего тома, на толстовские теории, касающиеся философии истории... Меня также сбивали с толку некоторые особенности построения романа, непостижимое величие которого стало мне доступно только впоследствии: это слишком маленькие двери для входа и выхода, причем последняя дверь так и остается распахнутой настежь... Начало и конец казались мне недостаточно значительными по отношению к грандиозным размерам всего здания... Еще с первого чтения я смутно почувствовал: роман не имеет ни начала, ни конца, как и сама жизнь. Это и есть сама жизнь, беспрестанно шагающая вперед. То было гениальное воплощение всего, о чем мечтал я сам, что подсказывал мне инстинкт молодого мыслителя и будущего писателя...»<sup>1</sup>

«Война и мир» — это и есть «сама жизнь», это — «форма, полная Великого Существования»<sup>2</sup>, как говорит Роллан в одном из писем студенческих лет: своему первоначальному восприятию он остался верен и впоследствии. Французские критики 80-х годов обсуждали достоинства «Войны и мира» как исторического романа, видели в нем книгу, помогающую лучше узнать Россию. Юный Ромен Роллан подошел к «Войне и миру» совершенно иначе, она захватила его в несравненно более широком и глубоком смысле: как *целостная картина человеческого бытия*.

Критики много раз писали о «вторжении» русской литературы на Запад, в частности во Францию, рассматривая его в свете национального престижа отдельных стран или — в свете судеб натурализма. Роллан и об этом событии

---

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Воспоминания. М., «Художественная литература», 1966, стр. 239.

<sup>2</sup> Cahiers Romain Rolland. Un beau visage à tous sens. Paris, 1967, p. 26.

вспоминал на свой собственный лад (в статье 1929 года, обращенной к русским читателям):

«...Трагедии Эсхила и драмы Шекспира не могли потрясти души современников глубже, чем всколыхнул нас «Идиот», «Братья Карамазовы», «Анна Каренина» и великая эпопея, которая в моих глазах занимает среди этих шедевров место некоей «Илиады», — «Война и мир». То, что они принесли нам, на Запад, отягченный интеллектом, искусством и разочарованием, в ироническую и усталую Францию Флобера, Мопассана и Ренана, расточившую свою кровь и веру в злополучных войнах, неудавшихся революциях и моральной проституции Второй империи, было буйным дуновением из недр земли, пробуждением вечного Адама, подобного микеланджеловскому, чье могучее тело мгновенно оживает при электрическом соприкосновении с силами земли. Это была прежде всего пламенная любовь к правде... Непосредственное единение со всем миром живых существ... Никогда не забуду молнии этого откровения, разорвавшей небо Европы около 1880 года»<sup>1</sup>.

Мы снова видим: открытие русской литературы, начавшееся с чтения «Войны и мира», было для Роллана переживанием далеко не только литературным. И ему — в отличие, например, от Мелькиора де Вогюэ — вовсе не было дела до соперничества писательских школ. В «Войне и мире» и других классических русских романах его поражала прежде всего «страсть к правде», «одержимость правдой» — не просто сила самого искусства, но еще в большей мере — сила гуманизма, постановка коренных проблем жизни, важных для всего человечества.

В восприятии Романа Роллана «Война и мир» была не повествованием о прошлом, а — *современной* книгой. Перечитывая ее в январе 1895 года, он делился впечатлениями с Мальвидой фон Мейзенбург, старшим другом и литературной наставницей:

«Я почерпнул новые силы в «Войне и мире», читая ее на прошлой неделе. Вам стоило бы перечитать ее. Большая радость — обращаться к ней снова, после долгого перерыва. Вся поэзия и вся реальность, кажется мне, таятся в этой божественной книге, единственной, которая всегда производит на меня такое же впечатление, как и Шекспир, —

---

<sup>1</sup> Р о м е н Р о л л а н. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1958, стр. 531—532.

книге ни с чем не сравнимой, даже и у Толстого, но громадной: это океан, суровый и невозмутимый, где смешаны радости и страдания, это — поэма современного мира»<sup>1</sup>.

Надо вспомнить, наконец, и еще одно известное свидетельство Роллана. Во «Внутреннем путешествии» он как бы подводит итог: в чем именно сказалось влияние Толстого на него. Роллан тут категорически отводит предположение, будто он когда-либо был толстовцем в религиозно-философском смысле: нет, проповедь Толстого никогда его не прельщала. (Быть может, отчасти поэтому, добавим, и не пришлось ему по душе философские экскурсы «Войны и мира»). Зато личный нравственный пример Толстого, говорит Роллан, значил для него очень много. И еще больше значил для него Толстой-художник:

«Ни у одного француза не нашел я верной оценки царственного искусства, с каким написана «Война и мир», потому что это произведение не соответствует национальному духу моих соотечественников; парящий полет над вселенной гения с орлиным взором, толпа персонажей, которые, словно тысячи ручейков, увлекаемые непреодолимой Вечной Силой, устремляются к Океану, — все это отвечало моим сокровенным творческим замыслам и служило мне первым — и несравненным — образцом новой Эпопеи. Я никогда не подражал Толстому (наши пути и возможности были слишком различны); но эта новая эпопея, должно быть, вдохновила меня на создание *героической песни* — «Жан-Кристофа», и других, написанных вслед за ним произведений, в которых, как мне кажется, ни один критик под покровом романа, драмы или жизнеописания не разглядел эпической сути»<sup>2</sup>.

Под «эпической сутью» тут явно имеется в виду не стихия повествования, рассказа (поскольку речь идет не только о романах, но и о драмах); тут имеется в виду и не рационалистически-аналитическое начало, свойственное, скажем, «эпическому театру» Брехта. Под эпическим искусством Ромен Роллан, видимо, разумел прежде всего искусство

---

<sup>1</sup> См.: Bernard Duchatelet. Les débuts de *Jean-Christophe* (1886—1906). Etude de genèse. Tome I. Université de Lille III, 1975, p. 203.

<sup>2</sup> Ромен Роллан. Воспоминания, стр. 35—36 (перевод цитируется с уточнениями).

больших масштабов, постигающее жизнь в ее целостности, одушевленное страстным героическим порывом.

К проблеме «новой Эпопеи», «современной Эпопеи» Ромен Роллан обращался многократно. И не раз — со ссылкой на «Войну и мир». Очень интересна запись беседы с Ролланом, которую сделал в августе 1913 года прозаик Альфонс де Шатобриан:

«Нам обоим надоели и стали противны те обычные приемы, с помощью которых сочиняются романы, и мы оба убеждены, что *эпопея*, в самом широком и актуальном значении этого слова, — это и есть та форма словесного искусства, которой наиболее энергично требует дух надвигающихся времен. Пришел конец пошлым романическим вымыслам. Отныне наука, видения, подсказанные большими космогоническими идеями, познание человека в его новом социальном бытии, познание современной женщины, находящейся в состоянии удивительной ломки, — вот это должно быть основой и вдохновляющей силой новых песен, героических песен, первыми провозвестницами которых были «Илиада» и «Одиссея». «Война и мир» — эпопея в том именно смысле, как мы ее понимаем»<sup>1</sup>.

Роллан был убежден, что XX век принесет человечеству большие социальные сдвиги. Надо создать новое искусство для нового общества: этой мыслью он был одушевлен с первых лет литературной деятельности, он прямо высказал ее в книге «Народный театр»; этой мыслью озарены музыкальные и жизненные искания Жан-Кристофа. В писательских поисках самого Роллана «Война и мир» была на протяжении многих десятилетий если не прямым образцом, то — своего рода внутренним ориентиром.

В этом свете вспомним ту характеристику «Войны и мира», которая дана в книге Романа Роллана «Жизнь Толстого» (1911).

Работа эта, не содержащая прямой полемики, по существу полемична: Роллан противопоставляет свой твор-

---

<sup>1</sup> Sorella. Histoire d'une amitié. Nombreux textes inédits de Romain Rolland et d'Alphonse de Chateaubriant. Paris, 1962, p. 145.

История отношений Романа Роллана с А. де Шатобрианом по-своему драматична. Перед первой мировой войной они были дружны, часто встречались; приведенная запись и по словарю, и по мысли близка к другим высказываниям Роллана того же периода. После первой мировой войны Шатобриан повернул в сторону крайней реакции, и пути обоих писателей постепенно разошлись.

ческий портрет Толстого тем поверхностным или предвзятым оценкам, которые встречались во многих статьях французской прессы того времени (включая и статьи-некрологи). Единственный идейный противник, который в книге Роллана назван по имени, — Поль Бурже. Сразу же после смерти великого писателя Бурже подверг его память поношению, назвал его «бесформенным и незаконченным гением», перевел спор о композиции романов Толстого из сферы литературной в план идеологический: автор «Войны и мира», по мысли Бурже, раньше писал романы, не подчиняясь никаким правилам, а потом и вовсе впал в ересь, отказался подчиняться авторитету церкви...<sup>1</sup>

Роллан, как мы знаем, вовсе не был сторонником толстовской доктрины. Но он не считал уместным в книге, написанной сразу после кончины Толстого, говорить о своих разногласиях с ним. В центре книги — Толстой-художник и вместе с тем Толстой-человек, «великая русская душа» (219)<sup>2</sup>, мастер, не имевший себе равных в Европе, покоривший своих читателей на Западе и грозным обличением лживой цивилизации, и благородной мечтой о братстве и мире между людьми.

В разборе «Войны и мира» у Роллана идет речь прежде всего о новаторской ее природе. Природная творческая склонность, да и, помимо того, трагические переживания Севастополя — все это влекло Толстого «от романа, посвященного личным судьбам людей, к роману, где действуют несметные человеческие скопища, воля миллионов существ» (260). «Война и мир» — это обширнейшая эпопея нашего времени, современная «Илиада» (259).

Роллан со спокойной иронией говорит о тех французских читателях, которые «затерялись в этом лесу жизни» (261), не заметили в романе главного: единства авторского замысла. Оригинальность Толстого как романиста на том и основана, что он не хотел замыкаться в рамки частной жизни, традиционной фабулы. В «Войне и мире», утверждает Роллан, «чувствуешь размеренную и грозную поступь истории, и перед тобой предстает целое, где все

---

<sup>1</sup> См.: Paul Bourget. Pages de critique et de doctrine, v. II. Paris, 1912, pp. 161—170.

<sup>2</sup> Книга «Жизнь Толстого» цитируется по второму тому Собрания сочинений Романа Роллана в четырнадцати томах, в скобках указаны страницы.

нерасторжимо связано между собой, и над всем властвует гений художника...» (261). Именно поэтому и не следует искать здесь сюжетной стройности и законченности в привычном смысле. В эпилоге «создается впечатление непрерывности и вечной возобновляемости жизни... Угадываются будущие герои, конфликты, которые между ними возникнут, черты ушедших живут в тех, кто приходит им на смену» (264). В «Войне и мире» сотни действующих лиц, наделенных неповторимой индивидуальностью, — галерея портретов, «не имеющая себе равных во всей европейской литературе» (264). Но Роллан тут же задумывается: всегда ли уловима логика в движении характеров, не слишком ли резки, например, переломы, перемены в душевном складе князя Андрея? По-видимому, предполагает Роллан, правдивость исторического полотна в целом была для Толстого важнее, чем психологическое развитие отдельных лиц. С этим предположением согласиться, конечно, никак нельзя: участие героев «Войны и мира» в больших событиях истории не обедняет, а обогащает их психологические характеристики. Однако автор «Жизни Толстого» по-своему проникательно судит о роли народных масс в структуре романа-эпопеи: «...величие «Войны и мира» заключается прежде всего в воскрешении исторической эпохи, когда пришли в движение целые народы и нации столкнулись на поле битвы. Народы — истинные герои этого романа» (266); такой вывод в труде Роллана яснее осознан, лучше обоснован, чем в работах всех других зарубежных авторов, писавших о «Войне и мире» до него.

В книге Роллана высказано много тонких замечаний о природе толстовского мастерства, имеющих ближайшее отношение к «Войне и миру»: таковы, например, наблюдения (сделанные по поводу «Севастопольских рассказов») над картинами природы, которые проходят среди батальных сцен «подобно музыкальным антрактам в драме», «широкими полосами света...» (244). В громадной международной литературе о Толстом работа Роллана — книга художника о художнике — сохраняет свое значение по сей день.

Над «Войной и миром» Роллан размышлял в разные периоды жизни, по разным поводам. Например, он писал Эльзе Вольф 28 сентября 1907 года: «Я очень рад, что вы любите «Войну и мир». Это вещь единственная в мире. — Что я там люблю больше всего? Все. И еще что? Наташу. Я согласен с вами насчет женщин у Толстого. Я считаю,

что они вообще даже намного превосходят его мужские образы»<sup>1</sup>.

В годы первой мировой войны Роллан множество раз вспоминал о Толстом, искал в его наследии опору для своей собственной антивоенной деятельности. В новом свете встала перед ним и «Война и мир»: знаменателен эпизод в романе «Очарованная душа» (том III, «Мать и сын», 1926), где Аннета Ривьер, желая пробудить в своих учениках чувства протеста против войны, читает вслух в классе сцену смерти Пети Ростова. (Возможно, что тут отозвался и давний личный опыт самого Роллана: в молодости и он читал вслух своим ученикам в лицее страницы из «Войны и мира», «Холстомера», «Севастопольских рассказов».)

В начале 30-х годов — в пору сближения Ромена Роллана с миром социализма — он стал задумываться над тем, насколько важны художественные традиции Толстого для молодой советской литературы. И писал Марселю Мартине 4 августа 1934 года: «Читали ли вы... роман Шолохова, вышедший в переводе, *Поднятая целина*? Это первый роман новой России, в котором я нахожу нечто от великого психологического мастерства Толстого (я в настоящий момент перечитываю *Войну и мир*. Вот это пища — «для всех времен», «для всех людей». Молодые и старые, больные и здоровые могут всегда найти там своих «двойников», или вернее — более значительные оригиналы, «двойниками» которых они являются)»<sup>2</sup>.

...Сопоставление Ромена Роллана с американским романистом Уильямом Дином Хоуэлсом может показаться произвольным. Хоуэлс был на тридцать лет старше; в годы «вторжения» русской литературы на Запад он успел уже опубликовать немало книг. И все же в первоначальном восприятии Толстого студентом Ролланом и опытным литератором Хоуэлсом было нечто сходное. Восторг приобщения к высокому искусству. Убеждение — сложившееся немедленно и навсегда, — что автор «Войны и мира» — великий мастер и что величие его вовсе не только в мастерстве. Желание учиться у Толстого, следовать его примеру.

Хоуэлс писал в 1891 году в статье «Толстой»: «Он помог

---

<sup>1</sup> Cahiers Romain Rolland. Fräulein Elsa. Paris, 1964, p. 142.

<sup>2</sup> Подлинник — в Архиве Ромена Роллана, Париж. Слова, поставленные в кавычки внутри скобок, написаны Ролланом на немецком языке.

мне, как только может один человек помочь другому; он повлиял на меня не только в области эстетики, но также и в области этики, и я никогда уже не смогу смотреть на жизнь так, как смотрел до того, как узнал его». Суть испытанного им влияния Хоуэлс определил просто: «Толстой пробуждает в своем читателе желание быть человеком»<sup>1</sup>. И это не были пустые слова. Творчество самого Хоуэлса, начиная со второй половины 80-х годов, отмечено нарастающей реалистической смелостью, живым вниманием к наболевшим социальным вопросам (нередко, впрочем, с оттенком утопического мечтательства).

Среди критических этюдов Хоуэлса о Толстом ни один не посвящен специально «Войне и миру» — но о ней часто идет речь в связи с общей характеристикой великого писателя. «Широкие просторы, необозримые дали «Войны и мира» поразили меня так же, как в «Анне Карениной» — исследование современной жизни»<sup>2</sup>. У Толстого, говорит Хоуэлс, лица, созданные авторским воображением, — абсолютно достоверные, живые лица. «В «Войне и мире» судьбы вымышленных персонажей показаны в том же духе, в той же манере, как и судьбы личностей, существовавших в действительности: и Безухов, и Наполеон одинаково реальны»<sup>3</sup>. Знакомство с Толстым, вспоминает Хоуэлс, началось у него с «Казачков», затем он прочел «Анну Каренину». «Вслед за тем я перешел к «Войне и миру», этому великому произведению, утверждающему силу и стойкость простых людей при всех потрясениях и несостоятельность так называемых героев»<sup>4</sup>. Особая сила толстовского мастерства, по мысли Хоуэлса, именно в бесхитростности. «Толстой не навязывает вам свои уроки, как не навязывает их вам сама жизнь. Он не расставит ни одной сюжетной ловушки, рассчитанной на то, чтобы поразить читателя; не станет направлять луч прожектора на те или иные кульминационные моменты; не будет выставлять вам напоказ порок или добродетель. Но если есть у вас уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть, то слушайте и глядите, и вам

---

<sup>1</sup> William Dean Howells. My literary passions. New York, 1968, p. 183.

<sup>2</sup> Там же, стр. 186—187.

<sup>3</sup> William Dean Howells. European and American masters. New York, 1963, p. 107.

<sup>4</sup> Уильям Дин Хоуэлс. Предисловие к «Севастопольским рассказам». «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 86.



передастся ощущение бесконечной, огромной значимости всего, что происходит на страницах его произведения»<sup>1</sup>.

Та видимая безыскусственность Толстого-романиста, которая восхищала Хоуэлса, не нравилась, и не могла нравиться, другому видному американскому писателю того же поколения, Генри Джеймсу. Если Хоуэлс утверждал превосходство Толстого над всеми современными ему романистами, в том числе и над Тургеневым, — Джеймс решительно отдавал предпочтение именно Тургеневу, как мастеру тонкому, изящному, близкому к западной традиции.

В статье «Тургенев и Толстой» (1897) Джеймс признавал, что «Война и мир» завоевала в Западной Европе и Америке более широкий круг читателей, чем «Дворянское гнездо» или «Дым». И все же, утверждал он, в глазах истинных ценителей именно Тургенев — «романист для романистов» — представляет неоспоримую эстетическую ценность. У него можно учиться искусству прозы, а у Толстого нельзя. «Чтение Толстого — у которого дано удивительное изобилие жизни — громадное событие, своего рода яркое происшествие для каждого из нас; но в его имени не таится то вечное обаяние мастерства, та неотразимо спокойная сила художественной законченности, какая сияет, освещая возможный для нас путь, в имени его предшественника. Толстой — отражающий экран, величиной с натуральное озеро; он — чудовище, которое запряглось, чтобы поднять исполинский предмет — всю человеческую жизнь! — как слон, которого запрягли бы, чтобы перетащить не карету, а целый ряд карет. Его собственный опыт — чудо, но, как пример для других, он отпугивает: учеников иной, не слоновой породы он может лишь завести в тупик и загубить»<sup>2</sup>.

В диаметрально противоположных суждениях Хоуэлса и Джеймса сказались те разногласия в оценке «Войны и мира», которые продолжали существовать в западной критике и впоследствии, на протяжении десятилетий. Не во всем был прав, строго говоря, не только утонченный мастер прозы Генри Джеймс, но — отчасти — и горячий поклонник Толстого У. Д. Хоуэлс (вряд ли справедливо, например,

---

<sup>1</sup> Уильям Дин Хоуэлс. Предисловие к «Севастопольским рассказам». «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 86.

<sup>2</sup> Henry James. The future of the Novel. New York, 1956, p. 228.

что автор «Войны и мира» вовсе «не направляет луч прожектора на те или иные кульминационные моменты действия»). Оба американских писателя исходили из предпосылки, что Толстой не заботится ни о композиции, ни о стиле. И тут необходимо вспомнить, что оба они высказывали свое мнение о «Войне и мире» еще в XIX веке, до выхода перевода К. Гарнет, — это значит, что у них обоих представление о романе-эпопее сложилось на основе явно недоброкачественных английских текстов. Или — в лучшем случае — на основе французского перевода Паскевич.

В мае 1902 года Констанс Гарнет, работавшая в то время над своим переводом «Войны и мира», получила письмо от Джона Голсуорси. Он горячо благодарил ее за присланный ему перевод «Анны Карениной», восхищался Толстым («Я склоняюсь к мысли, что Толстой в глазах потомства будет стоять в одном ряду с Шекспиром. Его творчество совсем иного рода, чем творчество Тургенева, Шекспира, Мопассана; это что-то совсем новое. Его ни с чем нельзя сравнить»). И далее Голсуорси писал: «...Вы проделали замечательную работу, и я с тем большим нетерпением буду ждать «Войны и мира». Думаю, что я смогу быть вам более полезен по части охоты, чем для военных глав, но, пожалуйста, присылайте мне все, что захотите»<sup>1</sup>. (Видимо, Констанс Гарнет хотела посоветоваться с Голсуорси по поводу отдельных мест своего перевода.)

Путь самого Голсуорси доказал, насколько неправ был Генри Джеймс, когда предполагал, что пример Толстого-романиста может лишь «отпугнуть». Тесная преемственная связь автора «Саги о Форсайтах» с Толстым не раз уже отмечалась в работах литературоведов, прослеживалась вплоть до отдельных сюжетных и психологических деталей, приемов характеристики. Очевидна, например, близость основного конфликта в романе «Человек-собственник» к сюжету «Анны Карениной». Менее заметна на первый взгляд и все же очень существенна связь «Саги о Форсайтах», взятой в целом, с «Войной и миром»: Голсуорси строит своего рода роман-эпопею на английской национальной почве, исследуя, через личные жизненные перипетии нескольких поколений одной семьи, исторические судьбы своей страны. Народ тут не выходит, как у Толстого, на первый план

---

<sup>1</sup> Джон Голсуорси. Собрание сочинений в шестнадцати томах, т. 16. М., изд-во «Правда», 1962, стр. 473—474.

действия. Но движение истории, драмы и кризисы истории определяют психологию, поведение, во многом и направление духовного развития основных действующих лиц <sup>1</sup>.

О Толстом Голсуорси не раз говорил в статьях, в письмах к разным лицам. В 1924 году он дал суммарную характеристику Толстого в статье «Силуэты шести писателей» (а четыре года спустя повторил ее, в несколько иной вариации, в предисловии к английскому изданию «Анны Карениной»).

Голсуорси глубоко чтит Тургенева, утверждал, что и он сам, и новая английская литература в целом многим обязаны ему. Но для современной эпохи, пишет он, Тургенев «слишком уравновешен и поэтичен» <sup>2</sup>. «Войну и мир» Голсуорси без колебаний называет «величайшим из всего написанного» — и, в противоположность Джеймсу, дает ей высокую оценку именно с точки зрения романической структуры. «Каждая страница этой книги удивительно содержательна... Роман вшестеро длиннее обычного, он ни в единой части не растянут и не утомляет читателя» <sup>3</sup>. В бесконечном изобилии образов, событий, деталей, по мысли Голсуорси, не слабость, а сила «Войны и мира» — ибо все эти образы и детали спаяны в единое могучее целое.

Суждения Голсуорси о стиле Толстого и проницательны, и, по меньшей мере, спорны. Голсуорси глубоко прав, когда он говорит, что Толстой устранял все преграды между собой и читателем, что он заботился прежде всего о том, что сказать читателям, а не о том, как это сделать. В этом смысле Толстой в трактовке Голсуорси противостоит эстетам и декадентам, любителям слишком изощренного, нарочито темного письма. Но Голсуорси считал, что стиль Толстого сам по себе «ничем не примечателен» <sup>4</sup>, — а с этим уже невозможно согласиться. В переводе Констанс Гарнет, изложенном живым и ясным, но как бы нейтрализованным, «среднелитературным» английским языком, стиль Толстого

---

<sup>1</sup> См.: А. В. Ч и ч е р и н. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958 (2-е изд. 1975); Э. П. З и н н е р. Творчество Л. Н. Толстого и английская реалистическая литература конца XIX и начала XX столетия. Иркутск, 1961; М. И. В о р о п а н о в а. Джон Голсуорси. Красноярск, 1968. См. также: Т. М о т ы л е в а. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., «Советский писатель», 1957, стр. 519—540.

<sup>2</sup> Джон Голсуорси. Собрание сочинений в шестнадцати томах, т. 16, стр. 399.

<sup>3</sup> Там же, стр. 402.

<sup>4</sup> Там же.

действительно ничем не примечателен. Но подлинная стилистическая многомерность «Войны и мира», обилие разнообразных лексических пластов, взаимодействие речи народной и книжной, архаической и современной, глубокая оригинальность синтаксиса и связь его с идейным строем эпопеи — все это осталось недоступным Джону Голсуорси, как и множеству других зарубежных ценителей Толстого.

Мы еще в первой части этой книги сталкивались с очевидным фактом: переводы «Войны и мира» — особенно на первых порах — давали читателям, даже самым просвещенным, неполное, а то и не вполне верное представление о ее художественных качествах. Текст Гарнет, во всяком случае, был точным по смыслу, литературно добротным, а ранние переводы даже и этими достоинствами не обладали. Мы помним, что, например, отзыв молодого Генриха Манна о «Войне и мире» — один из первых немецких откликов на эту книгу — был написан на основе сокращенного и искаженного перевода Э. Штрэнге и уже в силу этого во многом несправедлив.

Прочитал ли Генрих Манн впоследствии «Войну и мир» в более добросовестной передаче на немецкий язык? Мы этого не знаем. Во всяком случае, он в течение своей долгой жизни не раз с глубоким уважением отзывался о Толстом, иной раз — опирался на его публицистические работы в своей борьбе против империализма.

Юный Генрих Манн, находившийся в орбите влияния буржуазно-охранительных идей, был принципиально несогласен с толстовской трактовкой Наполеона. Зрелый Генрих Манн создал в романах «Верноподданный» и «Бедные» сатирическую фигуру Наполеона Фишера, социал-демократа из рабочих, который напористо и без зазрения совести делает карьеру в кайзеровской монархии. Имя французского императора-завоевателя становится здесь своего рода символом грубого, агрессивного честолюбия — вполне в духе толстовской сатиры. Проблема Наполеона в историческом плане вовсе не была этим исчерпана для Генриха Манна, он постарался дать разностороннюю оценку этой личности в своем позднем публицистическом труде «Обзор века» (1946). Но так или иначе Г. Манн одним из первых среди западных писателей XX века сделал объектом критики и даже осмеяния «наполеоновский дух», как проявление буржуазно-эгоистической морали.

В «Обзоре века» Генрих Манн посвятил несколько вдохновенных страниц русскому «вторжению» в литературы Запада в конце XIX века. Для него, как и для Ромена Роллана, это — событие, далеко выходящее по своему значению за пределы литературы. В «непримиримой правдивости» великих русских романистов, в их нравственной требовательности, изумлявшей западных читателей, сказалось, по мысли Генриха Манна, нарастание революционных сил в России; и не зря книги Толстого и Достоевского воспринимались за рубежом «как поучение». В сжатой форме Г. Манн говорит здесь о произведениях Толстого, которые самую силою образов потрясали основы собственного мира. «Когда неизмеримый Толстой писал свою «Анну Каренину», ему самому еще не было ясно, что общество, подобным образом увиденное насквозь, не имеет уже права на существование»<sup>1</sup>. В этой же связи названы тут «Воскресение», «Крейцерова соната», народный рассказ «Много ли человеку земли нужно».

В другом контексте идет речь и о «Войне и мире». «Год 1812-й — год России: неослабленный его отзвук дошел до нашего столетия в музыке Чайковского, на многих сотнях страниц «Войны и мира». На своей территории Россия одолела властелина Европы, которому безропотно подчинилась остальная часть континента. Русский пример, дошедшая издалека весть о легендарной стране, где, после стольких побед, сломался завоеватель, вдохновляет немцев, которые сами не сдвинулись бы с места...»<sup>2</sup> Понятен актуальный подтекст этих строк, написанных на исходе второй мировой войны.

У Генриха Манна духовные контакты с русской литературой все же носили характер по преимуществу эпизодический. Томас Манн был на четыре года моложе брата и вступил в литературную жизнь уже после русского «вторжения». В круг его чтений с молодых лет вошли Толстой, Достоевский, Тургенев, Гоголь, Гончаров, позже Чехов и Горький. И на протяжении всей его жизни русская литература — «святая литература», как он назвал ее в рассказе «Тонио Крегер», — была для него важным, постоянно

---

<sup>1</sup> Heinrich Mann. Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin und Weimar, 1973, S. 47—48.

<sup>2</sup> Там же, стр. 122.

действующим фактором в его идейных и творческих поисках<sup>1</sup>.

Томас Манн не раз вспоминал о том, как чтение романов Толстого помогло ему в работе над первым его романом, «Будденброки». Он говорит об этом, например, в письме к Агнес Мейер 3 декабря 1940 года. «Я много читал Толстого, когда работал над «Будденброками», — ведь мне уже доводилось рассказывать, каким оплотом и опорой были «Анна Каренина» и «Война и мир» для моих тогда еще неокрепших сил»<sup>2</sup>.

О поре своего литературного ученичества Томас Манн подробно рассказал в автобиографическом очерке, написанном в 1940 году в США, носящем английское название «On myself» («О себе»):

«Я устремился к прозе после того, как соприкоснулся с европейским повествовательным искусством, с великими книгами французов, русских и скандинавов, занесенными в Германию свежим ветром натуралистического движения, то есть — в девяностые годы прошлого века. Золя, Толстой, Тургенев были для меня богами; особенно Тургенева я вновь и вновь перечитывал, «Вешние воды», «Первую любовь», «Степного короля Лири», и прежде всего «Отцов и детей», книгу, которую я до сих пор причисляю к бесспорным шедеврам европейского романа...» Несколько дальше идет речь о работе Т. Манна над «Будденброками»: «Имелось в виду написать роман в двести — двести пятьдесят страниц, по образцу северных семейных романов. Но потом оказалось, что у книги есть своя воля, далеко выходящая за пределы моих первоначальных намерений, и что она должна вырасти в двухтомный роман немецкого бюргерства, а такая задача, собственно, выходила и за пределы моих некрепких сил, при моей тогдашней художественной неопытности, и представляла собою бремя, с которым я мог справиться, только стиснув зубы и напрягаясь до предела, — обращаясь за помощью и опорой к гигантам уходящего столетия; помнится, я в особенности читал тогда «Анну Каренину» и «Войну и мир» Толстого, чтобы набраться сил

---

<sup>1</sup> Об отношении Томаса Манна к русской литературе см.: Alois Hofmann. Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. Berlin, 1967. См. также: Т. Мотылев. Томас Манн и русская литература. М., «Знание», 1975.

<sup>2</sup> Thomas Mann. Briefe 1937—1947. Frankfurt am Main, 1963, S. 170.

для задачи, которую я мог выполнить, лишь постоянно опираясь на самых великих»<sup>1</sup>.

Об обращении своем, в годы молодости, к творческому опыту Тургенева и Толстого Томас Манн писал еще и гораздо раньше — в художественно обобщенной и приподнятой форме — в эссе «Русская антология» (1921):

«Мы были юны и хрупки, и, культа ради, поставили на своем столе портреты мифических мастеров. Какие же это были портреты? Иван Тургенев, меланхолическая голова артиста, и яснополянский Гомер, вид патриарха, одна рука за поясом мужицкой рубахи... Экзотические мастера и кумиры: их мифу служила служба гордой и ребяческой благодарности. Один дал взаймы лирическую точность своей обворожительной формы для первых наших шагов в прозе и первой самопроверки. А что укрепляло нас и поддерживало, когда наша хрупкая юность взвалила на себя труд, который сам пожелал стать большим, чем то, чего она желала и что входило в ее намерения? Моралистическое творчество того, другого, с широким лбом, того, кто нес на себе исполинские глыбы эпоса, — Льва Николаевича Толстого»<sup>2</sup>.

Заметим, что в размышлениях и оценках Томаса Манна (в отличие от Генри Джеймса) Тургенев и Толстой не противостояли друг другу, а скорей дополняли один другого: оба воспринимались как часть «святой» русской литературы.

Биограф Томаса Манна П. де Мендельсон нашел в его записной книжке (периода работы над «Будденброками») большую выписку из Толстого, особенно характерную, по словам Мендельсона, для тяготения молодого Манна к «эпическому духу»<sup>3</sup>. Это — описание летней поры в деревне, из второй главы третьей части «Анны Карениной» (см. 18, 254—255). Ни молодой Томас Манн, ни его биограф не представляли себе, что немецкий перевод этих строк вовсе не адекватен подлиннику, что выражения, которые в немецком тексте звучат деловито и нейтрально, — «зеленый овес... неровно *поднимается*», «ранняя гречиха уже

---

<sup>1</sup> Thomas Mann. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band XIII. Nachträge. Frankfurt am Main, 1974, S. 134; S. 137—138.

<sup>2</sup> Томас Манн. Русская антология. «В мире книг», 1975, № 6.

<sup>3</sup> Peter de Mendelssohn. Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil. 1875—1918. Frankfurt am Main, 1975, S. 324.

покрывает землю», «стоят густо заросшие луга» — в подлиннике даны совершенно иначе, с неповторимо крестьянской, неповторимо толстовской интонацией: «зеленые овсы... неровно *выкидываются*», «ранняя гречиха уже *лопушится*, скрывая землю», «стоят *сплошным морем бережные* луга»... Перевод длинного абзаца из «Анны Карениной», который будущий автор «Будденброков» внес в свою записную книжку, скрупулезно добросовестен, и все же обаяние толстовского стиля здесь в значительной мере утеряно. Но, видимо, Томаса Манна привлекла здесь сама конкретность художественного видения, обилие и точность деталей. П. де Мендельсон передает предполагаемые размышления своего героя по поводу этих строк Толстого: «Ах, — подумал он, наверное, — если бы уметь так писать, так описывать, так рассказывать!» И добавляет: «Оплодотворяющее воздействие оказалось необычайно сильным и впоследствии вышло далеко за пределы простого желания «опереться»<sup>1</sup>.

Тот «эпический дух», эпическая сила Толстого, о которых Томас Манн говорит много раз, в работах разных лет — и в большом историко-литературном этюде «Гёте и Толстой» (1922), и в краткой статье к столетию со дня рождения Толстого (1928), и в предисловии к «Анне Карениной» (1939), — конечно, не сводится к художественной достоверности и умению рассказывать. Под эпосом, духом эпоса Томас Манн подразумевал не просто литературный вид или род, но нечто несравненно более важное, некий общий принцип творчества, предполагающий целостность постижения мира, связь художника с первоосновами бытия. В этом он сходился с другим «младшим братом» Толстого, Роменом Ролланом, но у каждого из них в понимании сути эпоса были и свои оттенки. Роллан включал в это понимание момент активности, героики. Для Томаса Манна эпический дух означал высшую художественную объективность; «древнее, как мир, искусство повествования» ассоциировалось у него с «несокрушимым здоровьем, несокрушимым реализмом» — с тем земным «антеевским» началом, которое он особенно высоко ценил в Толстом. Искусство Толстого, совершенное в своей ясности и правдивости, по мысли Томаса Манна, учит «проницательности взгляда», помогает «убе-

---

<sup>1</sup> Peter de Mendelssohn. Der Zauberer, S. 324.



речься от всех искушений изощренности и нездоровой игры»<sup>1</sup>.

«Анна Каренина» была в какой-то мере ближе Томасу Манну, как роман о современности. Но именно в «Войне и мире» видел он высшее торжество «эпического духа» и не раз отзывался о ней с восторгом (иногда, правда, с оговорками насчет философских отступлений, которые Т. Манн — подобно Флоберу, подобно Роллану — считал, в сущности, лишними).

В октябре 1917 года Томас Манн писал проф. Виткопу: «Я много читаю, перечитываю от корки до корки «Войну и мир» — по сути новую для меня книгу, потому что я читал ее только один раз в незрелом возрасте. Какое могучее произведение! Таких больше уже не пишут. И как я люблю все русское! Как веселит меня его противоположность всему французскому и его презрение к нему, презрение, с которым встречаешься в русской литературе на каждом шагу! Насколько ближе друг другу русская и немецкая человечность! Мое многолетнее искреннее желание — согласие и союз с Россией»<sup>2</sup>.

Здесь, как и во всем, что написал Томас Манн в годы первой мировой войны, истина сочетается с заблуждением. Как известно, в эти годы писатель, кровно связанный со старым бюргерством, поддался националистическому обману. (Отсюда и его демонстративная вражда «ко всему французскому», которую он в ту пору старался, вопреки очевидности, найти и у любимого русского классика.) И все же та путаная, противоречивая система идей, которая вылилась у Т. Манна, на исходе войны, в книгу «Размышления аполитичного», никак не совпадала с официальной агрессивной, милитаристской идеологией: он со всей искренностью полагал, что «сражался за Германию Гёте, а не за кайзера, не за Людендорфа»<sup>3</sup>. И не случайно, что в разгар войны вильгельмовской Германии с Россией он настойчиво

---

<sup>1</sup> См.: Т о м а с М а н н. Собрание сочинений, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 251. См. также: т. 9, стр. 621—623 того же издания. Обидно, что формулировки, которые в разных работах Томаса Манна о Толстом звучат одинаково, так как выражают основную суть его мысли, — в русском издании, в передаче различных переводчиков, даны в неоправданном разнообразии.

<sup>2</sup> Т о м а с М а н н. Письма. Издание подготовил С. Апт. М., «Наука», 1975, стр. 18.

<sup>3</sup> T h o m a s M a n n. On myself. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band XIII*. Frankfurt am Main, 1974, S. 161.

провозглашал свою симпатию к «русской человечности», рассуждал о русских писателях, ссылаясь на них.

В сложном идеологическом контексте «Размышлений аполитичного» встают и имена тех русских классиков, у которых учился молодой автор «Будденброков». Томас Манн вспоминает о разногласиях между Тургеневым и Толстым. Восхищаясь «Войной и миром», Тургенев все же считал, что ее создателю недостает «истинной свободы» и «истинного знания» (как он писал в статье «По поводу «Отцов и детей»»). Тургенева в последние годы его жизни глубоко удручало, что тот, кого он называл «великим писателем Русской земли», отошел от художественного творчества, превратился в религиозного моралиста.

Тургенев, по мысли Томаса Манна, не понял внутренней закономерности развития Толстого. Тот поворот в его взглядах, который многим показался неожиданным, готовился исподволь. «Нехлюдов в «Воскресении» — это Левин из «Анны Карениной», да и Пьер Безухов из «Войны и мира», и подлинное имя этого единого характера — Лев Толстой». И дальше Т. Манн размышляет о «Войне и мире»:

«Я в последние недели перечитал это грандиозное произведение, — потрясенный и осчастливленный его творческой мощью и полный неприязни к его идеям, к философии истории: к этой христианско-демократической узколобости, к этому радикальному и мужицкому отрицанию героя, великого человека. Вот здесь — пропасть и отчужденность между немецким и национально русским духом, здесь тот, кто живет на родине Гёте и Ницше, испытывает чувство протеста. Но от меня не ускользнуло то, что, видимо, ускользнуло от Тургенева: *единство силы*, которое владеет «Войной и миром», как и всем гигантским эпическим творчеством Толстого: дело в том, что творческий поэтический дар, которым Тургенев восхищался почти что наперекор самому себе, — *одного* происхождения с его узостью и крестьянским духом; дело в том, что эта крестьянская ограниченность и есть в то же время та первозданная нравственная сила, которая не кряхтя поднимает художественные тяжести, способные раздавить всю культуру Тургенева, — та пластическая сила страдания, та моральная художественная мощь, которая делает Толстого братом Микеланджело и Рихарда Вагнера»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main, 1956, S. 494—495.

Тут многое звучит парадоксально, в частности — сближение имен Толстого и Вагнера (об антипатии Толстого к вагнеровской музыке Т. Манн, конечно, хорошо знал). Толстовское отрицание культа Наполеона Т. Манн здесь интерпретирует как отрицание героя вообще, — такая трактовка столь же произвольна, как и попытка Манна отыскать у Толстого вражду ко всему французскому. Но Томас Манн прозорливо отмечает *народность* гения Толстого, «мужицкую», «крестьянскую» основу его искусства и мышления: ему понятна цельность художнической натуры Толстого, «тесная связь его небывалой творческой силы с нравственным величием. И понятна вместе с тем диалектически сложная связь эпической мощи Толстого с «узостью» его философии: и то и другое — от одного «мужицкого» корня.

Отвергая толстовскую философию истории, Томас Манн с откровенным восхищением говорит о той концепции мира, действительности, которая раскрывается в образах романа-эпопеи. Смысл «Войны и мира» ни в коем случае нельзя сводить к христианской проповеди. Толстовская вера в бога — та вера, к которой пришел Пьер Безухов после тяжких испытаний войны и плена, — это, по мысли Манна, в сущности — вера в жизнь, умение любить жизнь и людей, ощущать полноту бытия.

Зато резко отрицательно судит Томас Манн о тех взглядах, которые Толстой отстаивал в своих статьях и трактатах после перелома (хотя и признает, что взгляды эти коренятся глубоко в предшествующем творчестве великого писателя). Автор «Войны и мира» бесконечно дорог Томасу Манну как художник, создатель бессмертных пластических образов, но чужд ему как «социальный пророк», «пацифист и антимилитарист»<sup>1</sup>. Это последнее замечание Т. Манна имело, в контексте его «Размышлений аполитичного», полемический смысл, — он был недоволен тем, что антивоенные идеи Толстого встречали живой отклик в среде немецкой литературной молодежи.

В годы после первой мировой войны Томас Манн решительно пересмотрел ту систему воззрений, которую он отстаивал в «Размышлениях аполитичного». Попутно он, в этюде «Гёте и Толстой», внес существенные поправки в свои суждения о Толстом как пророке пацифизма. Севастопольский опыт не мог пройти для Толстого бесследно,

---

<sup>1</sup> Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 525.

он и в немолодые годы проводил различие между «настоящими» и «ненастоящими» войнами. «Как бы то ни было, но в 1812 году была воистину «настоящая» война, и история ее занимала Толстого задолго до того, как он стал благодаря ей великим писателем русской земли. Он рассказывал о ней еще на своих уроках в Яснополянской сельской школе... И вот наконец все глубочайшее, исконно-русское, вся дворянско-крестьянская народность, таившаяся в этом воспитателе, вылилась в эпос об отечественной войне против вторжения латинской цивилизации. Всенародный успех этого эпоса был грандиозен...»<sup>1</sup>

В более поздних работах Т. Манн сумел оценить силу Толстого не только как художника, мастера, но и как острого социального критика, который «проанатомировал своей беспощадной мыслью семью, народ, государство, церковь, и в особенности искусство...»<sup>2</sup>. «Война и мир» навсегда осталась для Т. Манна одной из любимых книг<sup>3</sup>: отвечая в 1950 году на вопрос одного читателя, он подтвердил, что именно этот роман он взял бы с собой для чтения на необитаемый остров, наряду с «Фаустом» Гёте, романами Тургенева и Достоевского...<sup>4</sup>

Нам стоит, так или иначе, отметить свидетельство из «Размышлений аполитичного»: в годы первой мировой войны Толстой приобрел особую притягательную силу для молодой интеллигенции Запада именно как *противник* войны.

---

<sup>1</sup> Т о м а с М а н н. Собрание сочинений, т. 9, стр. 559.

<sup>2</sup> Там же, т. 10, стр. 261.

<sup>3</sup> К сожалению, нет возможности установить, в каком переводе Томас Манн читал «Войну и мир». Надо думать, что не в слабом переводе Штрэнге, который в начале 90-х годов попал в руки его старшему брату. В течение 90-х годов широкую известность в Германии приобрел перевод Глюмер и Лёвенфельда, гораздо более доброкачественный. Томас Манн время от времени пополнял свою библиотеку, в частности, книгами русских писателей; в его записной книжке за 1907 год помечено: «Приобрести: Гёте, Толстого, Жан-Поля» (P. de Mendelssohn. Der Zauberer, S. 634). В личной библиотеке Томаса Манна, хранящейся вместе с его Архивом в Цюрихе, имеется «Война и мир» в издании 1925 года, в котором перевод Глюмер и Лёвенфельда был «заново просмотрен» Л. Берндлем. Таким образом, Томас Манн, прочитав «Войну и мир» по крайней мере дважды (в конце прошлого века и в 1917 году), приобрел ее потом в новом, улучшенном издании, — очень вероятно, что он повторно перечитывал ее, целиком или по частям. Примечательны также слова, сказанные Т. Манном в 1913 году венгерскому журналисту: «Меня очень интересуют русские, я даже хотел бы научиться русскому языку» (P. de Mendelssohn. Der Zauberer, S. 943).

<sup>4</sup> См.: Т о м а с М а н н. Письма. М., «Наука», 1975, стр. 273.

Это свидетельство подтверждается и той короткой статьей, которую опубликовал в 1960 году соотечественник Томаса Манна и его младший литературный современник Леонгард Франк:

«Во время первой мировой войны я написал книгу, направленную против войны, — «Человек добр». Мне знакома великая литература, созданная другими писателями и направленная против уничтожения человека человеком. Но величайшая книга из всех написанных о войне — «Война и мир» Льва Толстого. Я знаю эту книгу с времен моей юности. Я восхищаюсь грандиозным количеством ее образов, принципиальным политическим анализом, страстным участием Толстого к страданиям, которые война принесла всем людям, и, прежде всего, русским людям...»<sup>1</sup>

Правдивость, беспощадность батальных картин «Войны и мира» была отмечена уже в первых статьях зарубежных критиков. Но глубже, чем кто-либо из критиков, проанализировал «Войну и мир» именно в антимилитаристском плане, еще до первой мировой войны, в 1910 году выдающийся шведский драматург и прозаик Август Стриндберг.

«Война и мир» заинтересовала Стриндберга уже при первоначальном чтении, в 1888 году, — ход чтения отражен в его письмах. Вначале повествование показалось ему непривычно растянутым, перегруженным персонажами и трудным для восприятия. Но в дальнейшем его привлек образ Пьера Безухова; будучи сам «противником королей и высшего класса», он оценил созданную Толстым фигуру Наполеона и в особенности оценил оригинальность, смелость взглядов автора «на историю... на войну, на землю и т. д.» — и решил было написать критический этюд о «Войне и мире»<sup>2</sup>. Это намерение он не осуществил. Но позже, в статье «Демократизм Толстого», написанной после смерти великого писателя, Стриндберг уделил «Войне и миру» особое внимание:

«В романе «Война и мир» Толстой разоблачает тайные пружины войны. Все войны — только предлоги. Стоит господствующему классу почувствовать, что низы угрожают его существованию, как он ищет спасения в войне. Он начинает трубить о патриотизме, о том, что отечество в опас-

<sup>1</sup> Леонгард Франк. Человек должен быть добр. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 292.

<sup>2</sup> См.: Д. М. Шарыпкин. Русская литература в скандинавских странах. Л., «Наука», 1975, стр. 202—203.

ности, что на карту поставлена национальная честь и т. д. И вот наступают золотые времена для высшего сословия... Тем временем низшему сословию приходится еще хуже, чем обычно. Всякое проявление недовольства подавляется военной силой и наказывается, как предательство против отечества. Торговля и ремесла приходят в упадок, поля вытаптываются, расквартировки войск и вымогательства становятся законными, — мужское население гибнет, в живых остаются только слабые да убогие. Итак, война тоже учреждение господствующего класса!»<sup>1</sup>

В такой трактовке «Войны и мира» есть своя односторонность: Стриндберг как бы оставил без внимания патристическую героину, носителями которой становятся в романе-эпопее и Кутузов, и князь Андрей, и рядовые солдаты, и крестьяне-партизаны. Но можно психологически понять такую односторонность в статье, написанной в конце 1910 года. Над человечеством нависала угроза всемирного военного пожара, и писатели демократической ориентации очень живо это чувствовали.

Август Стриндберг был безусловно проницателен и прав в своем утверждении, что Толстой «разоблачает тайные пружины войны», — не просто изображает жестокость сражений, страданий людей, но прежде всего выявляет силу своего анализа скрытый механизм возникновения войны, делает явными те исторические, общественные пружины, которые движут поведением и судьбами лиц из разных общественных слоев в военное время. Эти художественные открытия Толстого приобрели особую важность для антивоенного романа XX века.

\* \* \*

«Толстой выйдет из войны еще более высоким, чем он был прежде»<sup>2</sup>, — писал Ромен Роллан в 1916 году. Еще раньше, в 1915 году, он отметил сообщение, полученное от знакомого венского издателя: авторы, книги которых пользуются наибольшим читательским спросом, — Толстой и Достоевский<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Август Стриндберг. Демократизм Толстого. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 122.

<sup>2</sup> Cahiers Romain Rolland. Chère Sofia, vol. 2. Paris, 1960, p. 244.

<sup>3</sup> См.: Cahiers Romain Rolland. Je commence à devenir dangereux. Paris, 1971, p. 72.

Потрясения первой мировой войны заставили множество людей во всех воюющих странах по-новому задуматься над коренными нравственными и социальными проблемами, над судьбами человечества в целом; уже это повышало всемирный авторитет прославленных русских художников-моралистов. Свержение царизма, а затем и Октябрьская социалистическая революция еще сильнее привлекли внимание интеллигенции всего мира к духовной культуре России. В этих условиях на исходе первой мировой войны выходили (или готовились) новые издания «Войны и мира»; литераторы и публицисты обращались к произведениям Толстого, вчитывались в них.

Во Франции, вслед за Роменом Ролланом, писателем наиболее близким к толстовской творческой традиции, оказался Роже Мартен дю Гар.

«Войну и мир» он прочитал еще в возрасте семнадцати лет и вспоминал потом об этом:

«Открытие Толстого было, конечно, одним из самых больших событий моего отрочества и оказало сильное и длительное влияние на мою писательскую жизнь. Моя безусловная приверженность к роману, как к литературной форме, в частности к большому роману с многочисленными героями и множеством эпизодов, сложилась у меня после чтения «Войны и мира». Впоследствии я много раз возвращался к этой книге с неизменным восхищением и восторженным уважением.

Я считаю, что для будущего романиста Толстой является лучшим учителем... Его герои в общем похожи на людей, которых мы встречаем в жизни, и, однако, в любом из них он умеет найти ту сокровенную сущность, которую мы без него не увидели бы... Что может быть полезнее для молодого романиста? Толстой не научит его писать по определенному методу, но если ученик хоть в какой-нибудь мере обладает даром наблюдательности, Толстой научит его смотреть вглубь»<sup>1</sup>.

Пример русского классика не просто определил общую творческую позицию Роже Мартен дю Гара (ориентацию на жизненную реальность, на глубинное исследование жизни в социально-психологическом романе): Толстой был для него учителем и во многих конкретных вопросах

---

<sup>1</sup> Роже Мартен дю Гар. Воспоминания. «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 90.

мастерства. Так, Роже Мартен дю Гар в немолодые уже годы, в 1943 году, размышлял о преимуществах объективной формы повествования, при которой автор видит дальше, больше, чем любой из его персонажей: «Разве Толстой смог бы создать такой разносторонний, всеобъемлющий образ, как образ Наташи, если бы мы познакомились с ним только по «Дневнику князя Андрея» или по «Записным книжкам Пьера Безухова», то есть если бы она представляла перед нами такой, какой ее видит определенный человек, имеющий свои вкусы, свои предубеждения?»<sup>1</sup>

К «Войне и миру» Р. Мартен дю Гар обращался неоднократно в ходе работы над главной своей книгой — «Семьей Тибо». Ему хотелось создать роман проблемный, богатый интеллектуальным содержанием, но — без той рассудочности, которой он не смог избежать в более ранней книге «Жан Баруа», перегруженной документами и дискуссиями. В «Войне и мире» он видел образец повествования, где ставятся большие вопросы человеческого бытия и где картина жизни в то же время сохраняет свою живую пластичность. «Разве «Война и мир» не насыщена, не полна до краев мыслью? Однако ее нельзя назвать «книгой идей», как «Баруа»...» Герои Толстого, размышлял Мартен дю Гар, не «типы» в обычном школьном смысле слова, или даже в том смысле, в каком являются «типами» персонажи Бальзака: это «подлинно живые существа...». И тут же — наперекор всем западным ревнителям строгой формы, которым «Война и мир» казалась произведением хаотичным, без четкой композиции, — Роже Мартен дю Гар утверждал: «План в «Войне и мире», в этом месиве событий и людей, *изуми-те-лен*, я его с каждым новым чтением понимаю все лучше, нахожу все более законченным. Какое произведение! Это непревзойденная книга»<sup>2</sup>. Мартен дю Гар отнюдь не разделял философско-религиозных идей Толстого. Но он понял внутреннюю закономерность структуры «Войны и мира», в которой и размышления автора, и все изобилие лиц, событий, сюжетных линий подчинено общему «изумительному» плану.

Конечно, «Семья Тибо» — вещь в высокой степени самостоятельная, и по сути своей она принадлежит искусст-

<sup>1</sup> Роже Мартен дю Гар. Воспоминания. «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 114.

<sup>2</sup> Письма Роже Мартен дю Гара (публикация Л. Зониной). «Новый мир», 1960, № 3, стр. 275—279.



ву XX века. Вместе с тем очевидна тесная преемственная связь этой книги с искусством Толстого-романиста — и не только в частных приемах психологической характеристики, портретной живописи, но прежде всего — в общей концепции большого повествования, в котором судьбы героев, выходя за рамки семейной темы и включаясь в поток больших исторических событий, приобретают новый драматизм, а сами герои — новую интенсивность духовной жизни <sup>1</sup>.

Осмысливая свое отношение к Толстому, Роже Мартен дю Гар несколько раз сопоставлял свою творческую позицию, свси суждения с позицией и суждениями литературных современников, иногда соглашался с ними (например, с Роменом Ролланом), иногда — спорил.

Широко известна дневниковая запись Роже Мартен дю Гара: «Школа Толстого, а не Пруста...» В контексте, в котором стоят эти слова, они вовсе не означают однозначно отрицательного отношения к Прусту: в каком-то смысле Мартен дю Гар был даже готов признать его превосходство как мастера психологического микроанализа («Когда нужно объяснить характер или дать анализ какого-нибудь чувства, я испытываю затруднение и делаю это довольно неловко...» <sup>2</sup>). Но себя он, так или иначе, причислял именно к «школе Толстого» — и резко расходился с Прустом, в частности, и в понимании Толстого.

Пруст — как не раз отмечалось в критике — не прошел мимо наследия классиков русского романа. Но его понимание Толстого (как и Достоевского) вытекало из его собственных эстетических пристрастий. В краткой статье Пруста о Толстом говорится с большим уважением об изобразительной силе «Анны Карениной» и «Войны и мира». Однако отношения толстовского искусства с действительностью представлены там превратно. «Его творчество — не плод наблюдения, а интеллектуальная конструкция. Каждая черта, которая кажется добытой наблюдением, на самом деле есть лишь оболочка, доказательство, пример закона,

<sup>1</sup> О традиции Толстого в «Семье Тибо» см.: Е. Л. Г а л ь п е р и н а. Вступительная статья к книге: Роже Мартен дю Гар. Семья Тибо, т. 1. М., Гослитиздат, 1957; Ф. Н а р к и р ь е р. Роже Мартен дю Гар. Критико-биографический очерк. М., Гослитиздат, 1963. См. также: Т. М о т ы л е в а. Иностранная литература и современность М., «Советский писатель», 1961, стр. 141—154.

<sup>2</sup> Роже Мартен дю Гар. Воспоминания. «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 112.

созданного самим романистом, — закона рационального или иррационального». Из этой ложной предпосылки вытекает и обедненное понимание образов и эпизодов Толстого, в которых Пруст находит повторение одних и тех же немногочисленных мотивов: «Разве недвижные звезды в небе, которые замечает Левин, — не то же самое, что комета, которую видит Пьер, или большое голубое небо над головой князя Андрея? Более того: Левин, который сначала отеснен Вронским, а потом обретает любовь Кити, напоминает нам о том, как Наташа бросила князя Андрея ради брата Пьера (sic!), а потом вернулась к нему. А Кити, проезжающая в карете, и Наташа, которая едет в карете по дороге войны, — не лежит в основе того и другого одно и то же воспоминание?»<sup>1</sup>. В этих наблюдениях и сопоставлениях Пруста, конечно, есть свой смысл, — можно было бы найти и еще немало перекличек, сходство тех или иных мотивов в разных произведениях Толстого. Но трактовка творчества Толстого в целом у Пруста все-таки суженная, субъективистская.

В противовес такому взгляду, Роже Мартен дю Гар утверждал, что картина мира у Толстого — это и есть сама жизнь, в ее рельефности, богатстве красок, в конечном счете в ее неисчерпаемости. И в этом он смыкался со Стефаном Цвейгом, чей биографический очерк о Толстом прочитал внимательно и с большим сочувствием.

У Цвейга Р. Мартен дю Гар отметил, например, такие фразы: «Читая его, будто смотришь через открытое окно на реальный мир, на голую реальность»; «Искусство прозрачное, как вода, и столь же мало возбуждающее, как она». И, выписав эти строки, Р. Мартен дю Гар добавил: «Мое самое заветное, тайное и робкое желание — заслужить, чтобы однажды, говоря обо мне, кто-нибудь по более или менее отдаленной аналогии привел некоторые из этих высказываний, чтобы лучше объяснить мою братскую привязанность к великому Толстому — к Толстому, который родился без крыльев»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Marcel Proust. Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges. Paris, 1954, pp. 420—421.

<sup>2</sup> См.: André Gide, Roger Martin du Gard. Correspondance. 1913—1934. Paris, 1968, pp. 83—84.

В книге Стефана Цвейга о Толстом немало таких категорических формулировок, провозглашающих тождество толстовского образа мира с самой жизненной реальностью. Произведения Толстого, по мысли Ст. Цвейга, «дубликат действительности», он — «летописец непосред-

Нет смысла придирааться к сомнительной метафоре «родился без крыльев». Более существенно, что сам Роже Мартен дю Гар — по крайней мере, в 20-е годы — склонен был видеть задачу искусства, и свою задачу как художника, именно в том, и только в том, чтобы дать зеркально-верное отображение реальности. С этих позиций и вел он свой долготный спор с Андре Жидом, — спор, который, при всей дружбе между обоими писателями, носил принципиальный характер<sup>1</sup>. Идеалом для Роже Мартен дю Гара был Толстой, который «воскрешает зрелище человека, жизни»<sup>2</sup>, — а Андре Жид находил Толстого скучным и предпочитал ему Достоевского (истолкованного по меньшей мере односторонне, в духе апологии «демонического»). Любопытно вместе с тем, что А. Жид, — быть может, поддаваясь уговорам своего собрата, — в начале 20-х годов, в ходе работы над большим романом «Фальшивомонетчики» — одним из тех его произведений, где безусловно есть реалистические черты, — перечитывал «Войну и мир». «Да, я решил перечитать «Войну и мир» от начала и до конца. Я быстро закончил первый том и не нашел ничего, что не укрепило бы меня в мсѣм былом впечатлении. Нынешнее, скорей всего, еще менее благоприятно. И тем не менее, поскольку мне нужен образец для «Фальшивомонетчиков», я именно сюда обращаю взоры...» Некоторое время спустя он писал: «Наконец-то я дошел до замечательных глав в «Войне и мире», да, действительно сильных...»<sup>3</sup> Со своей стороны Мартен дю Гар в ходе спора признал художественную силу не любимого им Достоевского, признал даже, что именно Достоевский, после Толстого и наряду с Джордж Элиот, «вспахал» его «наиболее глубоко»<sup>4</sup>.

ственно воспринимаемой действительности», его проза «даже и не ощущаема как искусство» (см.: Stefan Zweig. Baumeister der Welt. Wien — Leipzig — Zürich, 1936, S. 562—565.). Но в очерке Ст. Цвейга о Толстом есть и другая существенная сторона, на которую Р. Мартен дю Гар не обратил видимого внимания: в нем отмечен радикализм социальной критики Толстого и отдаленная связь этой критики с назреванием революции в России.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Т. Мотылева. Достояние современного реализма. М., «Советский писатель», 1973, стр. 228—235.

<sup>2</sup> André Gide, Roger Martin du Gard. Correspondance, p. 402.

<sup>3</sup> Там же, стр. 193, 199.

<sup>4</sup> Там же, стр. 403.

В переписке Р. Мартен дю Гара и А. Жида «Война и мир» все время именуется «Guerre et Paix» (без артиклей) — так, как она названа в пе-

Много времени спустя, в 1937 году, Роже Мартен дю Гар в речи при получении Нобелевской премии снова отметил то «решающее влияние», которое оказал на него Толстой. И тут мы видим у него, в сравнении с письмами 20-х годов, *новое*, более углубленное, толкование целей искусства. Долг романиста не только в том, чтобы запечатлеть множество индивидуальных жизней, но прежде всего в том, чтобы «понять смысл жизни в целом», выразить его посвоему. «И в этом также Толстой — великий Учитель. Все его герои, более или менее смутно, одержимы неотступными философскими заботами, и каждый из человеческих опытов, историком которых он стал, несет в себе не только и не столько исследование человека, сколько тревожное вопрошение о смысле жизни». В этой связи автор «Семьи Тибо» сказал и о том, какие задачи — не просто художественные, но прежде всего общественные — он поставил перед собой, работая над последними томами своего большого романа в дни, когда угроза большой войны снова нависла над человечеством. Ему хотелось бы, чтобы его повествование, воскрешая тревожные дни лета 1914 года, послужило бы «не только делу литературы, но и делу мира»<sup>1</sup>. Именно в этом видел он наиболее верное следование творческим урокам Толстого.

...20-е и 30-е годы стали периодом подъема критического реализма в литературе США. После первой мировой войны, после Октябрьской революции в России были если не устранены, то в значительной мере поколеблены те идеологические преграды, шаблоны и табу, которые долгое время мешали даже одаренным писателям говорить правду о буржуазном образе жизни. По-новому расцвел талант старших мастеров — Т. Драйзера, Э. Синклера. Выдвинулись и получили международное признание С. Льюис, Ш. Андерсон, У. Фолкнер, Т. Вулф, Э. Хемингуэй. Все они были внимательными читателями русской классической

---

реводе Биншгока. По-видимому, оба писателя пользовались именно этим переводом, дотошным, но литературно беспомощным, — лучшего в то время еще не было. Роже Мартен дю Гар, по крайней мере, догадывался, что существующие французские переводы Толстого малоудачны. Об этом свидетельствует его неожиданно самокритическое замечание, сделанное в письме к Жиду в 1923 году: «Наверное, я так дурно пишу по вине плохих переводчиков Толстого. Возьму «Пармский монастырь» и буду учить отрывки наизусть. Или «Дух законов» (там же, стр. 207).

<sup>1</sup> Роже Мартен дю Гар. Речь при вручении ему Нобелевской премии. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 167—168.

литературы, и — в большей или меньшей мере — внимательными читателями Толстого.

Известно свидетельство Теодора Драйзера (из автобиографической книги «Заря», 1931) о том, что именно чтение Толстого дало ему первый толчок к самостоятельному литературному творчеству. Не так давно литературовед-американист Я. Засурский обнаружил высказывание, найденное им в США, в Архиве Драйзера, среди его неопубликованных «Заметок о русских писателях»: «Война и мир» Толстого — адекватна реальному движению самой жизни»<sup>1</sup>. Здесь точно передано то, в чем автор «Американской трагедии» стремился следовать примеру русского классика.

Творчество Уильяма Фолкнера принято связывать в первую очередь с традицией Достоевского, и для этого есть серьезные основания. Однако среди любимых Фолкнером писателей и литературных наставников — один из тех, кого он, по собственным словам, перечитывал каждый год и советовал читать другим, — был и Толстой. Мастера русского романа помогали Фолкнеру мыслить в крупных масштабах, ставить большие вопросы эпохи. О «Войне и мире» в сопоставлении с «Госпожой Бовари» шла речь в беседе Фолкнера со студентами: в ответ на прямо поставленный вопрос: что важнее, «сказать правду о людях» или довести литературный стиль до максимального совершенства, — он решительно высказался в том духе, что важнее первое. А на последовавший затем вопрос: «Противоречит ли изобилие листвы в «Войне и мире» вашему понятию о мастерстве?» — Фолкнер ответил: «Нет, вовсе нет, — не такой уж я ревнитель мастерства, чтобы моим понятиям мог противоречить какой-либо стиль или метод. Я думаю, что определенный момент в книге, в повествовании требует своего собственного стиля, и это так же естественно, как то, что в определенный момент года вырастает листва» (и далее Фолкнер сослался на Мелвила, автора «Моби Дика», у которого стиль иногда становится «ветхозаветным», а иногда «готическим», и то и другое получается «совершенно естественным») <sup>2</sup>. Этот ответ характерен для Фолкнера: он и о собственных романах говорил, что в каждом из них сама тема, сам материал вызывает к жизни тот или иной стиль, манеру письма. Ему не раз приходилось выслушивать упре-

---

<sup>1</sup> «Литературная газета», 11 февраля 1970 г.

<sup>2</sup> «Faulkner in the University». New York, 1965, pp. 55—56.

ки в том, что его романы бесформенны, громоздки, что в них немало повторений и многословия. В этих упреках были свои резоны. Но Фолкнер чувствовал, что именно так, и только так, может он вместить в свою многотомную сагу о Йокнейпатофе широкий поток американской жизни. Толстой, как и отечественный классик Герман Мелвил, был для Фолкнера внутренней опорой, когда он на практике утверждал право романиста «говорить правду о людях», не сковывая себя заранее установленными канонами формы.

О «Войне и мире» Фолкнер вспоминал и тогда, когда он, выйдя за пределы Йокнейпатофы, работал над обширным антивоенным романом «Притча». Возможно, что широкий читательский успех «Войны и мира» в США, в годы второй мировой войны, был для Фолкнера ободряющим прецедентом: публика может понять и принять повествование громадного объема, сложное по структуре, несущее большой груз философских размышлений, — если в нем говорится о действительно важном, о том, что затрагивает судьбы человечества. В 1946 году Фолкнер писал в издательство «Рэндом Хауз», что видит будущность своего романа в «розовом свете», — ему суждено иметь успех, ведь это будет своего рода «Война и мир» — «достаточно близкая нашей стране, нашему времени, языку, чтобы американцам захотелось взяться за нее»<sup>1</sup>.

Усердным читателем «Войны и мира» был и Томас Вулф. И у него — еще в большей мере, чем у Фолкнера, — это чтение соотносилось с собственными творческими замыслами и заботами. Вулф, рано сгоревший художник, с трагическим упорством трудился над циклом больших романов, в которых ему хотелось сплавить воедино историю и современность, поэзию бескрайних просторов и прозу городски́х будней, перипетии частных судеб и поток авторских раздумий, факты собственной жизни и художественный вымысел. В «Войне и мире» он находил образец того могучего эпического синтеза, какой мечтал создать сам.

Летом 1930 года Вулф писал своему другу и редактору Максвеллу Перкинсу: «Я прочитал твою любимую книгу, «Войну и мир», — это великолепное, гигантское творение, если уж перед чем-то надо преклоняться, то — перед чем-нибудь в этом роде. Я замечаю в этой книге, что личная

---

<sup>1</sup> Joseph Blotner. Faulkner. A biography. New York, 1974, p. 1217.

история переплетена со всемирной, — нам открываются личные судьбы, в особенности членов собственной семьи Толстого, и открывается вся огромная панорама наций и России. Вот как великий писатель использует свой материал, вот в каком смысле каждое хорошее произведение «автобиографично», и я не стыжусь следовать этому в моей книге». Пять лет спустя, в июле 1935 года, Вулф ответил на вопрос газеты «Herald Tribune» — какие книги, прочитанные за последнее время, доставили ему радость: «... «Война и мир», которую я прочел дважды или трижды за последние четыре года, и которая — насколько я знаю и могу судить — величайший из прочитанных мною романов». Еще год спустя, в 1936 году, Вулф в письме к Перкинсу снова вернулся к проблеме «автобиографичности», видимо сильно занимавшей его. «Мои книги не более и не менее автобиографичны, чем «Война и мир». Я сказал бы, что — менее, потому что великий писатель, такой, как Толстой, достигает своей цели именно благодаря тому, что использовал все средства, все материалы, какие были в его распоряжении. А я еще не сумел сделать это в полной мере и как следует»<sup>1</sup>.

Казалось бы, Эрнест Хемингуэй по личной творческой манере, по стилю и композиции своих романов намного дальше от Толстого, чем Фолкнер или Томас Вулф. Хемингуэевская сдержанность, доходящая до намеренной недосказанности (принцип «айсберга»), хемингуэевский лиризм, глубоко проникающий в ткань повествовательной прозы, — все это очень несхоже со стилем «Войны и мира». Однако Хемингуэй читал «Войну и мир» — как и «Казачков», и «Севастопольские рассказы», — пристально, как художник слова, с вниманием не только читательским, но и литературно профессиональным. Чтение Толстого дало ему повод задуматься над тем, какие преимущества дает писателю личный военный опыт (об этом он говорит в книге «Зеленые холмы Африки»). Преемственная связь Хемингуэя с творчеством Толстого — в частности, в способах передачи неуловимых душевных движений, трагических моментов человеческой жизни — давно уже отмечена критикой. На «толстовские» черты в мастерстве Хемингуэя обратил внимание — еще до второй мировой войны — И. Кашкин.

---

<sup>1</sup> The letters of Thomas Wolfe. New York, 1956, pp. 242, 480, 592. См. также: М. Л а н д о р. Томас Вулф «Иностранная литература», 1971, № 10.

В 1942 году в Нью-Йорке впервые вышла объемистая антология «Люди на войне», под общей редакцией Хемингуэя и с его вступительной статьей: здесь снова сказалась его глубокая привязанность к художественному наследию Толстого.

Для писателей-антимилитаристов, выдвинувшихся после первой мировой войны, автор «Войны и мира» был и учителем, и союзником, и опорой — именно как художник, показавший ужасы войны с небывалой до него силой и откровенностью. В годы второй мировой войны эпопея Толстого была осознана и воспринята в ином своем качестве: как книга, которая *учит воинскому мужеству*. И первым, кто на Западе оценил «Войну и мир» именно в этом плане, был Э. Хемингуэй.

В антологии «Люди на войне» представлены образцы военной прозы разных времен и народов, начиная с Библии и Записок Юлия Цезаря. В нее включены — с некоторыми внутренними сокращениями — и большие отрывки из «Войны и мира». В разделе «Война — сфера действия случая» даны главы X—XI из третьей части четвертого тома (характеристика партизанской войны, нападение отряда Денисова на французов, смерть Пети). В раздел «Война требует решимости, твердости и стойкости» включены главы XIV—XXI из второй части первого тома (выступление отряда Багратиона, действия батареи Тушина) и главы XXXIII—XXXIX из второй части третьего тома (Бородинское сражение).

Много места уделено «Войне и миру» и во вступительной статье Хемингуэя к антологии. «Толстой написал самое лучшее произведение о войне...», «Я люблю «Войну и мир» за превосходное, проникновенное и правдивое изображение жизни и народа...» Однако вполне понятно, что Хемингуэй и не мог и не хотел умолчать о своих разногласиях с Толстым — не столько исторических и философских, сколько творческих. Ему не могло нравиться обилие авторских рассуждений, не мог нравиться и резко сатирический ракурс, в котором изображен Наполеон. Обо всем этом во вступительной статье сказано со всей прямоотой. Хемингуэю, поборнику лаконизма в художественной прозе, казалось, что «Война и мир» слишком длинна, что она выиграла бы от сокращений: он говорит в своей статье и об этом.

Но даже и там, где Хемингуэй критикует Толстого с позиций по меньшей мере спорных, эта критика сочетается



с верными и проницательными суждениями. Хемингуэй совершенно неосновательно упрекает Толстого в «мистическом национализме», якобы помешавшем ему оценить полководческий талант Наполеона. Но тут же он подмечает и действительно слабую сторону толстовской философии истории — недооценку роли сознания, руководства — политического и военного — в историческом процессе: «У Толстого презрение здравомыслящего фронтовика к большей части генералитета доводится до крайности, почти что до абсурда...» И верно подмечает вместе с тем, что изображение крупнейших русских полководцев в «Войне и мире» (видимо, наряду с Кутузовым, тут имеется в виду Багратион) опровергает толстовский тезис о ничтожности исторических деятелей и их неспособности направлять ход событий. «...Когда Толстой писал о русских, он показывал с большим обилием самых правдивых подробностей, как осуществлялось руководство операциями».

Во всех размышлениях Хемингуэя о Толстом *правда* — центральное понятие. В предисловии к антологии «Люди на войне» он не только анализирует отобранные им страницы военной прозы, но и высказывает общие соображения о задачах художественного творчества. «Дело писателя — говорить правду. Его уровень верности истине должен быть настолько высок, что и то, что создано его воображением, выходящим за пределы его опыта, должно быть более правдивым, чем любое простое изложение фактов. Ибо, наблюдая факты, можно и ошибиться: но, когда хороший писатель творит, у него есть достаточно времени и достаточный кругозор для того, чтобы получилась абсолютная правда». У Толстого Хемингуэй находит подтверждение своих мыслей о роли «правдивого воображения» — о той высшей художественной истине, которая более достоверна, чем любое воспроизведение фактов. «Его воображение, — говорит Хемингуэй о Толстом, — было более проницательным и правдивым, чем у всех людей, какие когда-либо жили... Я научился у него не доверять своим Рассуждениям с большой буквы и писать как можно более правдиво, прямо, объективно и скромно»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Men at war. The best war stories of all time». Edited with an Introduction by Ernest Hemingway. New York, 1955, pp. XIII—XVII. См. также: «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 157—161.

Публикация отрывков из «Войны и мира» в антологии «Люди на войне», комментарии Хемингуэя к этим отрывкам были, в условиях второй мировой войны, плодотворной попыткой привлечь роман-эпопею Толстого к делу борьбы против фашизма. Но еще гораздо раньше почувствовали ценность «Войны и мира» — именно в этом плане — передовые писатели тех стран, где установилась фашистская диктатура. В иных случаях именно книги Толстого помогали литераторам-антифашистам нравственно выстоять в невыносимо тяжких условиях.

Об этом свидетельствовал, например, видный итальянский прозаик Карло Леви. «...Не могу отделить в памяти некоторые образы, созданные Толстым, от своих собственных первых впечатлений юности: энтузиазм, надежда, любовь с поразительной естественностью находили для меня свое первое выражение в образах «Войны и мира» или «Анны Карениной». Много лет спустя, в 1934 году, меня за антифашистскую деятельность посадили в туринскую тюрьму. В абсолютном одиночестве тюремной камеры, когда кажется, что жизнь течет вне времени и пространства, когда связь с действительностью кажется уничтоженной, Толстой помог мне больше, чем любой другой писатель...»<sup>1</sup> Это признание примечательно: именно Толстой, как никто другой, смог разомкнуть тесные пределы тюремной камеры, вернуть изолированному от жизни узнику ощущение полноты бытия.

Подобное же свидетельство дал (в личной беседе с автором этих строк, 8 июня 1975 года) немецкий эссеист и теоретик литературы, главный редактор журнала «Зинн унд форм» Вильгельм Гирнус: «...Знаете, где я прочитал «Войну и мир»? В тюрьме. В городе Советске, который когда-то был немецким городом и назывался Тильзит. Я там находился некоторое время после ареста, — меня вызывали на допросы, на меня оказывали нажим, требовали, чтобы я отрекся от своих убеждений. Мне говорили: «Национал-социализм победил, — признайте, что учение Маркса опровергнуто самой жизнью!» Я отвечал: «А по-моему, сама жизнь подтверждает верность идей марксизма». Так и не могли ничего со мной поделать, это был скандальный для

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 275.

гитлеровцев казус, о нем даже в газетах писали. Однажды судебный ассессор, который присутствовал при допросе, тихо спросил, когда меня уводили: «Что я могу сделать для вас? Прислать вам книги для чтения? Какие вы хотите?» Я попросил «Войну и мир» — и получил ее. Перевод был плохой, уже не помню чей. Но — это была «Война и мир». Я читал ее — и как читал! Вы не представляете себе, как читаются книги в тюрьме: они воспринимаются в десять раз интенсивнее, глубже, чем если читаешь в обычных условиях...»

Для писателей, которые в годы фашизма были подростками или юношами, «Война и мир» в иных случаях становилась духовным ориентиром, давала противоядие против гитлеровской идеологии. Так, Юрий Брезан (известный прозаик ГДР, пишущий на лужицко-сербском и немецком языках) вспоминает, каким волнующим событием стало для него первое чтение «Войны и мира» — объемистой книги, взятой в деревенской библиотеке, — когда ему было тринадцать лет. «С тех пор я не расстаюсь с «Войной и миром», и она не утратила для меня прежней притягательной силы. Я перечитываю ее не каждый год, — но всякий раз, когда я берусь за нее, мне кажется, что это другая книга. Волшебная книга: она растет вместе со мной, вместе со всем ходом истории. Великая книга: иногда ее величие подавляет меня, приводит в растерянность — стоит ли писать, если *это* уже написано? А иногда она помогает мне выпрямиться, превозмочь малодушие, потому что внушает: человек велик. Возможно, что именно эта книга уберегла меня от того, чтобы я стал смотреть на Россию и русский народ через те очки, которые навязывали нам фашисты»<sup>1</sup>.

О Толстом как спутнике всей жизни и в этой связи о «Войне и мире» говорит и другой крупный писатель ГДР, Эрвин Штриттматтер (год рождения — 1912). «Всего Толстого я прочитал в пятнадцатилетнем возрасте... Я рос в социал-демократической среде. Имя Толстого было нам известно с десяти лет». Именно чтение Толстого, говорит Штриттматтер, помогло ему стать атеистом. «Конечно, я в течение жизни вновь и вновь перечитывал Толстого. Я никогда не отдалялся от него. Теперь, когда я стал старше, он мне еще ближе. Я каждый год перечитываю по крайней мере одно из его произведений. В этом году на очереди «Война и

---

<sup>1</sup> J. Brězan. Die mir das Tor zur eigenen Welt eröffneten. In: «Begegnung und Bündnis». Berlin, 1972, S. 613.

мир». Конечно, Толстой в гуманистическом понимании жизни повлиял на меня сильнее, чем я могу это себе представить»<sup>1</sup>.

...Писатели, изгнанные фашизмом за пределы своей страны, перечитывали «Войну и мир» — и эпопея Толстого ассоциировалась — у каждого из них по-своему — с событиями и проблемами современности.

Австрийский прозаик Роберт Музил, работая в Швейцарии, в годы эмиграции, над своим громадным (так и оставшимся неоконченным) романом-эссе «Человек без свойств», размышлял над страницами Толстого, задумывался над принципами христианской морали, восхищался мастерством психологической характеристики в «Анне Карениной». В 1942 году, незадолго до смерти, он сделал в дневнике следующую запись: «К коллективизму относится также и развитие повышенных тиражей, ульштейнизация (это слово образовано Музилем из фамилии Ульштейна, владельца концерна, выпускавшего в догитлеровской Германии низкопробную массовую литературу. — Т. М.). Таким образом у гениальной личности выбивается почва из-под ног... Но ожидать от массы чего-то нового — это, быть может, все же не просто мистика. См. философию истории в «Войне и мире». Масса сама создает себе фюреров. В плане статистики это можно было бы обосновать понятием шанса. Определенные типы имеют в определенной ситуации повышенные шансы, и из возможных фюреров выделяется действительный. Гениальным было бы то, что «несвоевременно»<sup>2</sup>.

Эти несколько туманные строки становятся более понятными, если прочитать их в контексте взглядов Музиля. Автор «Человека без свойств» был искренним противником империалистической реакции, милитаризма. Но ко всякому организованному движению масс он относился с самой резкой неприязнью, идея революции внушала ему страх. Современную ему эпоху он склонен был рассматри-

---

<sup>1</sup> Неопубликованное письмо Штрिटтматтера от 19.VIII 1968 к литературоведу Хорсту Шмидту. Личный архив проф. Хорста Шмидта, Галле, ГДР.

<sup>2</sup> Robert Musil. Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hamburg, 1955, S. 570.

Об отношении Музиля к классикам русской литературы см.: Т. А. С в и т е л ь с к а я. Роберт Музил о Толстом. В кн.: «Толстовский сборник», вып. 5. Тула, 1975; Т. А. С в и т е л ь с к а я, В. А. С в и т е л ь с к и й. Творчество Р. Музиля и традиция Достоевского. В кн.: «Проблемы реализма в зарубежной литературе XIX—XX веков». Саратов, 1975.

вать как «век коллективизма», враждебного всякому творческому началу (с таких позиций выступал он и на Конгрессе писателей в защиту культуры в Париже, в 1935 году). Ответственность за преступления германского фашизма он возлагал прежде всего на обывательские массы, которые покорно пошли за Гитлером. Но, с другой стороны, Музиль с негнанием отвергал реакционную концепцию «сверхчеловека», фашистский культ «фюрера». Именно в этом плане он нашел поддержку во взглядах Толстого. Философско-исторические отступления «Войны и мира» — которые столько раз в западной критике объявлялись ненужным привеском к великому роману! — в истолковании Музиля обнаружили свою актуальность в годы, когда прогрессивное человечество давало отпор фашизму.

«Толстой и современность» — так называется эссе, которое написал на исходе второй мировой войны, в 1945 году, немецкий поэт и прозаик, уроженец Чехословакии Луи Фюрнберг, заброшенный волной эмиграции в далекую Палестину. Эта работа стоит в ряду многочисленных статей и речей, которые Фюрнберг в годы второй мировой войны посвятил Советскому Союзу и мастерам русской культуры. Сила Толстого-художника, как и других больших писателей России, — по мысли Фюрнберга — в близости к народу, в умении стоять «на твердой почве действительности»; новаторство Толстого как романиста — в том, что он постиг «закон коллективной драмы»: каждый из многочисленных его персонажей раскрывается в сложнейшей системе связей с громадным народным целым. «Войну и мир» Фюрнберг сравнивает с «Илиадой»: и там и здесь эпический образ народа, запечатленный во множестве живых лиц, перерастает рамки страны и эпохи, способен жить «в душах и духе людей во все времена». Непреходящее значение «Войны и мира» особенно очевидно сказалось в годы второй мировой войны. «...После нападения Германии на Советский Союз миллионы людей во всем мире, и особенно в самом Советском Союзе, жадно читали роман Толстого — не в поисках прямых и неоправданных аналогий, а для того, чтобы почерпнуть в нем мужество, вдохновиться образцами коллективного героизма, согреться его теплом, — и разобраться, какая глубина заключена в понятии «любовь к отечеству». И далее Фюрнберг делает меткое наблюдение: сила этой любви вовсе не у всех персонажей «Войны и мира» одинакова. «В «Войне и мире» пронизательно, с необычайной

остротой критического зрения, показано отношение к отечеству со стороны разных общественных слоев, различное поведение людей из петербургского высшего общества, бегство дворянства из Москвы, решение Пьера Безухова остаться в гуще народа...»<sup>1</sup>

Значительным, глубоким содержанием богаты работы о Толстом, написанные Анной Зегерс — и в период второй мировой войны, и в последующие годы<sup>2</sup>.

Ее статьи, возникшие в эмиграции, в Мексике, «Земное наследие Толстого» (1942), «Князь Андрей и Раскольников» (1944), как и лекции, прочитанные вскоре после возвращения на родину, «Наполеоновская идеология власти в произведениях Толстого и Достоевского» (1948), изложены в публицистически взволнованной манере, — тексты цитируются с неточностями, явно по памяти. Чувствуется, что писательница как бы торопилась, идя по горячим следам событий, поставить издавна знакомые, издавна любимые книги русских классиков на службу антифашистскому делу.

Множество раз в критической литературе Толстой и Достоевский трактовались как антиподы. Анна Зегерс отдает себе отчет в том, насколько они несхожи, не боится парадоксальных сопоставлений. Верное чутье революционного художника помогло ей найти тот угол зрения, при котором наглядно и без натяжки обнаруживается то общее, что сближает обоих русских классиков. «Как это ни кажется странным на первый взгляд, два русских романа, почти противоположных по стилю и художественным законам, «Преступление и наказание» и «Война и мир», затрагивают одну и ту же тему: Наполеона» (149). Князь Андрей и Родион Раскольников, каждый из них по-своему, поставлены перед неумолимой необходимостью — преодолеть в своем сердце и разуме «наполеоновскую идеологию власти». Оба русских классических романа вооружают читателя против буржуазного индивидуализма, эгоизма в его крайних

---

<sup>1</sup> Louis F ü r n b e r g. Reden und Aufsätze. Literatur und Kunst. Berlin und Weimar, 1971, S. 132.

<sup>2</sup> Творческие связи Анны Зегерс с Толстым и, шире, с русской литературой освещены в ряде работ. Наиболее полная библиография критической литературы о Зегерс дана в книге: «Über Anna Seghers. Ein Almanach zum 75. Geburtstag». Mit einer Bibliographie. Berlin und Weimar, 1975. Высказывание Анны Зегерс о Толстом цитируются — там, где это не оговорено, — по книге: Anna Seghers. Über Kunstwerk und Wirklichkeit, Bd. II. Erlebnis und Gestaltung. Berlin, 1971 (В скобках указаны страницы).

формах. То есть — и против фашистского человеконенавистничества. «В обоих романах Толстого и Достоевского одна и та же тема взята со столь различных концов, что она не сразу распознается как одна и та же тема. Так как эти книги доступны всем, не стоит предвосхищать впечатление читателя, выявлять частные параллели, которые при чтении возникают сами собой. Так же как и человек, находясь в тяжелом положении, вспоминает друга, достойного доверия, — он может в минуту, тяжкую для всех, обратиться к книгам, которые помогают и художнику, и читателю» (156).

«Другом, достойным доверия», учителем, чье наследие помогает ориентироваться в важных вопросах современности, предстает Толстой и в других статьях Анны Зегерс, написанных в 1953, 1954, 1963 годах. И в каждой из них затрагивается «Война и мир». В самой широте эпического замысла, утверждает Зегерс, проявилась глубокая народность творчества Толстого — и в то же время трезвость его художнического мышления. «Народ, взятый в целом» становится героем повествования, он противостоит наполеоновской агрессии именно как целое. Но «прежде чем он встает, как монолит, во всей своей силе и единстве, — он сложен и полон противоречий» (160). Персонажи «Войны и мира» абсолютно достоверны в ответственные моменты войны — именно потому, что они столь же достоверны и в своей мирной, будничной жизни. «Большие моменты истории потому так сильно воздействуют на читателей и потомков, что они показаны так, как их воспринимали люди того времени. Наташа, занятая своими мыслями, еле оборачивается, чтобы поглядеть на пожар Москвы, о котором ей говорит кузина. Именно поэтому пожар волнует нас еще больше, чем если бы он был изображен ярко и в самых кричащих красках. Вместе с Кутузовым мы, читатели и потомки, переживаем ночной приезд курьера, который сообщает, что Наполеон оставил Москву» (160).

В статье, специально посвященной творческой истории «Войны и мира»<sup>1</sup>, Анна Зегерс стремится найти, выявить в художественном опыте Толстого то, что особенно поучи-

---

<sup>1</sup> Работая над этой статьей, Анна Зегерс провела много дней в Архиве Л. Н. Толстого, изучала рукописи, беседовала с научными сотрудниками Государственного Толстовского музея. Русский перевод статьи дан в сборнике «Лев Толстой. Материалы и публикации». Издание Музея-усадьбы «Ясная Поляна». Тула, 1958.

тельно для передовых писателей наших дней. В работе Толстого над «Войной и миром», говорит она, ничего не было предрешено заранее, романист не связывал себя никакими преднамеренными схемами или канонами. Он изучал исторический материал, всматривался в действительность — и был необычайно чуток к внутренней логике событий и характеров. Верность жизненной правде не раз побуждала его вносить поправки в задуманное и написанное. Эта же верность жизненной правде подсказала ему мысль, которую Анна Зегерс считает важной, актуальной для современных писателей: нельзя убедительно показать победу народа, не показав предшествовавших этой победе неудач и поражений. «...Читатель может быть захвачен описанием успеха только в том случае, если ему дадут возможность пережить все удачи и неудачи, все подъемы и падения, путем которых был достигнут этот успех» (168).

В краткой статье Анны Зегерс, написанной по просьбе «Литературного наследства», содержатся ценные свидетельства о том, как воспринимала она произведения Толстого на разных этапах своей писательской жизни. «Войну и мир», говорит Зегерс, она впервые поняла лишь в период эмиграции. В молодости ее смущала отрицательная оценка Толстым Наполеона: ведь в ее родных местах, в Рейнской области, Бонапарт когда-то выступал в роли освободителя.

«В годы гитлеризма я поняла, что представляло собой такое явление, как Наполеон. В тяжелое, лично для меня опасное время, когда гитлеровская армия оккупировала Францию, во всем этом хаосе и смятенье, в заброшенности и беспомощности я испытывала глубокую потребность в классической, невыразимо целительной прозе Толстого. Чтение «Войны и мира» было ободряющим — и вовсе не в силу исторической аналогии. «Гораздо непосредственнее... как целебное лекарство, прописанное гениальным врачом, действовали на наши утомленные, преисполненные страхом сердца ясная чистота, несокрушимая, предельно выразительная сила изображения. Тут было все: ненависть к громкой фразе, к недостойной алчности и к бессмысленной шумихе».

И тут же Анна Зегерс говорит — кратко и как бы мимоходом: «Толстой опередил свое время, у него есть художественные достижения, открытия, сыгравшие свою роль в литературе значительно позже...»<sup>1</sup> Это замечание имеет

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 228.



ближайшее касательство к тем литературно-эстетическим спорам вокруг Толстого, которые развернулись в западных писательских кругах в начале 60-х годов.

Мы помним, что «Война и мир» при первом своем появлении смутила иных критиков — и не только за рубежом — необычностью, нетрадиционностью своего строения; помним, что иностранные критики, высоко оценившие Толстого-художника, не раз прилагали к нему определение *modern* и что молодой Ромен Роллан увидел в «Войне и мире» «поэму современного мира». В изменившихся исторических условиях все эти оценки были взяты под сомнение. Пятидесятилетие со дня смерти Толстого дало повод некоторым видным литературным деятелям Запада выдвинуть тезис: Толстой устарел, сегодня у него нечему учиться.

Что может дать художественное наследие Толстого писателям второй половины XX века? Этот вопрос живо обсуждался и на международной конференции «Лев Толстой» в Венеции, и на страницах французского литературного еженедельника «Lettres françaises». Спор шел, конечно, не о том, представляет ли «Война и мир» некую незыблемую художественную модель для нынешних романистов: само собой разумеется и никем не оспаривалось, что искусство в целом, и искусство романа в частности, не стоит на месте, непрерывно развивается, видоизменяется — это и не может быть иначе. Речь шла, по сути дела, о другом: о жизнеспособности реализма, о познавательных возможностях литературы. И в еще большей мере — о той концепции действительности, на основе которой может строиться современный роман.

Натали Саррот, видный мастер школы «нового романа», поставила Толстому в упрек то, что картина мира у него «слишком гладкая, закругленная», что в ней нет «ничего утраченного. Никаких поисков осязью. Никаких чудовищ...»<sup>1</sup>. В такой оценке Толстого сказались не просто особенности личного вкуса Натали Саррот: с точки зрения писателей модернистского толка, подлинно современным может считаться лишь искусство рафинированное, болезненно-изоцированное, трактующее действительность как жестокий хаос.

С несколько иных, менее однозначных позиций подошел к Толстому в своей речи на конференции в Венеции Альберто

---

<sup>1</sup> См.: «Les Lettres françaises», № 842, 22—28.IX 1960

Моравиа. «Актуальность Толстого как романиста, — сказал он, — это, безусловно, вечная актуальность поэзии». В романах Толстого, прежде всего в «Войне и мире», писателя восхищает «почти неосязаемое, неощутимое сближение с реальностью, с истиной; это умение дать картину природы почти мимоходом и изобразить ее так, словно увидел ее впервые; это умение создавать характеры, не показывая всей присущей роману механики, так что кажется, будто сама жизнь выдвинула их перед нами». Но в каком-то смысле Моравиа солидаризируется с теоретиками «нового романа», которым искусство Толстого кажется слишком гармоничным, благополучным: он сравнивает русского классика с Рафаэлем, которому католическая церковь доверила «свою иконографическую пропаганду». Именно «эллинская красота и ясность» Толстого, по мысли Моравиа, отдаляет от него современных писателей, проникнутых беспокойством, тревогой... Но далее Альберто Моравиа (пользуясь такими мало пригодными здесь терминами, как «нигилизм», «экспрессионизм») говорит о сурово критическом отношении Толстого к современному ему обществу: уже в «Войне и мире», где так очевидна любовь художника к изображаемой им среде, «эту совершенную действительность подтачивает червь сомнения» — впоследствии это сомнение перешло у Толстого в безжалостное отрицание, далеко выходящее за рамки обычной «социальной полемики»<sup>1</sup>. Уподобление автора «Войны и мира» безмятежно гармоничному Рафаэлю обнаруживает тем самым свою несостоятельность. Оценка Толстого у Моравиа противоречива, как и многие другие, художественные и публицистические, выступления этого талантливого прозаика.

Внутренней противоречивостью была отмечена и появившаяся в 1960 году статья Франсуа Мориака о «Войне и мире». Мориак во многом обоснованно противопоставил это произведение новейшей модернистской литературе, выдвигающей на первый план ущербное и низменное в человеке. В повествовании Толстого, напомнил Мориак, изображение интимной, любовной жизни героев занимает существенное место. «Оно окрашивает каждую судьбу в «Войне и мире», но не огрубляет человеческие судьбы так отвратительно, как это принято делать сегодня». Такое произведение, как «Война и мир», «могло возникнуть лишь

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 213—215.

до Фрейда, до того, как секс стал рассматриваться как нечто автономное, тиранически преобладающее и все окутал своими мерзкими испарениями». Коренное отличие «Войны и мира» от модернистского романа и в другом: уверенно владея романическим временем, передавая развитие, движение людей и событий, Толстой никогда не делает время предметом субъективистской игры. «Война и мир», по словам Мориака, «роман, который длится во времени, я хочу сказать: который дает нам полную иллюзию протяженности; и тут снова перед нами секрет, утраченный нашими романистами-философами, у которых есть свои идеи насчет времени и которые воображают, будто научились многому у Эйнштейна». А главное — Толстой противопоставит тем романистам, которые видят в человеке лишь жалкое существо, одержимое темными инстинктами и страхом смерти. «Лишь в счастливую пору отрочества человек свободен от этого страха. Толстой в «Войне и мире» — единственный в своем роде художник этой чистоты и радости... Вот почему он смог написать «Войну и мир», и вот почему нет больше надежды на то, что «Война и мир» нашей эпохи будет когда-либо написана»<sup>1</sup>.

Вряд ли следует понимать финал статьи Мориака буквально: понятно, что каждое великое произведение неповторимо и не может быть создано дважды. Однако статья эта, написанная с искренней любовью к Толстому, наталкивала в то же время на безрадостный вывод: опыт автора «Войны и мира» вряд ли может чему-то научить современных прозаиков, вряд ли может помочь им. Мориак резко заострял контраст между Толстым и всей литературой XX века, — в этом сказался известный консерватизм его собственных литературных воззрений.

Иные взгляды на Толстого выразили в ходе дискуссий 1960 года Гвидо Пьевене — в своей речи в Венеции, Андре Моруа, Пьер Гаскар, Робер Мерль, Арман Лану — на страницах «Lettres françaises». Каждый из них на свой лад отстаивал мысль о важности, плодотворности художественных принципов и открытий Толстого для современной литературы. При этом отмечалось, что в сознании писателей нашего времени опыт Толстого нередко взаимодействует с опытом Достоевского и что не следует отказываться от

---

<sup>1</sup> François Mauriac. «La Guerre et la Paix». «Le Figaro Littéraire», 4. IV 1960.

того нового, что добыто видными мастерами искусства XX века, в частности в сфере психологического анализа. Но автор «Войны и мира», как, быть может, никто другой, может научить современного писателя искусству постижения человека в его развитии, внутреннем движении, в богатстве связей с окружающим миром.

Вдумываясь в наследие Толстого в свете собственной практики, зарубежные прозаики иной раз вносят интересные штрихи в анализ «Войны и мира» как художественного целого. Так, Чарлз Перси Сноу, романист и ученый, высказал парадоксальное на первый взгляд замечание о том, что широта пространства, на котором разворачивается действие «Войны и мира», связана с национальной спецификой русского романа. В Англии, писал он, «зародилась литература города и густозаселенной местности... Русская литература в этом отношении — прямая противоположность нашей. Почти во всех произведениях русской литературы, и прежде всего Толстого, английский читатель ощущает дыхание необъятных пространств, бескрайних русских равнин»<sup>1</sup>. Обобщение здесь сделано явно слишком широко — художественное пространство в разных произведениях русской литературы организуется, как известно, очень по-разному, и Достоевский в этом плане резко отличается от Толстого. Но применительно к эпическому простору «Войны и мира» наблюдение это безусловно верно.

Заслуживает внимания и другое суждение Сноу. Исторические, философские отступления в «Войне и мире», вопреки мнению, распространенному в западной критике, — не недостаток повествования, не посторонний привесок, а органически важная его часть. «Эти отступления, думается мне, несут в произведении важную композиционную функцию, роль которой Толстой отлично понимал. Он добивался того, чтобы его искусство производило впечатление полной безыскусственности. На самом же деле автор «Войны и мира» был, конечно, художником, творчество которого носило глубоко сознательный характер, и только благодаря его исключительному мастерству эти длинные исторические экскурсы создают у читателя такое впечатление, будто книга писалась сама собой»<sup>2</sup>. Ч. П. Сноу, читавший «Войну и мир» в переводе, конечно, не мог заметить, что отступ-

<sup>1</sup> Чарлз Перси Сноу. Величайший из романистов. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 290—291.

<sup>2</sup> Там же, стр. 291.

ления образуют прочное единство с основным действием романа не только по мысли, но и *по стилю*. Но его суждение о композиционной функции исторических экскурсов в «Войне и мире» вполне справедливо.

Арман Лану, автор широко известных у нас антимилитаристских, антифашистских романов, в своих статьях о Толстом уделяет большое внимание народно-героическому началу в «Войне и мире». Для современных писателей, по его словам, творчество Толстого — «великолепный урок слияния гениального художника со своим народом». Широта социального, исторического размаха, по мысли Лану, совмещалась у Толстого с напряженным художническим вниманием к самым сложным и самым трагическим аспектам индивидуального бытия. Но творчество его по самой своей сути — утверждение вечной, непобедимой жизни. «Победа над смертью. Свет. Жизнь идет, невзирая ни на что»<sup>1</sup>. Положения, выдвинутые в связи с дискуссией-анкетой в «Lettres françaises», Лану развернул шире в более поздней работе, специально посвященной «Войне и миру»<sup>2</sup>. Именно Толстой, утверждает он, осуществил мысль Гегеля о романе как современной форме эпоса. Толстой был реалистом в полном смысле слова: его «Война и мир» основана на тщательном, всестороннем исследовании жизненного, исторического материала. Он пошел гораздо дальше Стендаля в воспроизведении всей грубой и жестокой прозы войны. И в то же время позиция автора «Войны и мира» далека от пацифизма. Ненавидя войну, он утверждал справедливость народной войны против иноземных захватчиков. Исторический фатализм не помешал ему показать сопротивление, которое оказала Россия агрессии Наполеона. Но, оставаясь в пределах исторического фатализма, Толстой не мог увидеть, не мог понять тех сил, с которыми была связана будущность России. Лану напоминает, что именно Ленин, чье учение и деятельность остались неизвестными Толстому, сказал об авторе «Войны и мира» — «до этого графа настоящего мужика в литературе не было».

Глубокие и верные суждения о «Войне и мире» высказал в ряде выступлений один из крупнейших польских

---

<sup>1</sup> «Les Lettres françaises», № 839, 1—7.IX 1960.

<sup>2</sup> A r m a n d L a n o u x. Pourquoi Tolstoï écrivit «Guerre et Paix»? «La Revue de Paris», octobre, 1965.

писателей XX века, горячий почитатель Толстого Ярослав Ивашкевич.

«Войну и мир», напоминает он, часто сравнивают с гомеровским эпосом. В самой ее высокой художественной гармонии — отблеск «эллинского солнца». Однако «за спокойствием и плавностью повествования, за необычайным, казалось бы, спокойствием, с которым трактуются решающие события политической и общественной жизни, за мудростью наблюдателя судеб человеческих в их вечном переплетении — за всем этим у Толстого кроется постоянное беспокойство». Уже это беспокойство, утверждает Ивашкевич, предвещало «бунт» Толстого в поздний период его жизни, ту «ересь», которую он противопоставил «окошечным формулам» и общественному лицемерию.

«Замечательный шедевр Толстого «Война и мир» явился результатом его углубленных размышлений над проблемой истории и исторической правды. Можно только удивляться, насколько современен был Толстой в своем взгляде на историю, насколько соответствует современному состоянию науки все то, что он рассказал о самых глубинных ее процессах, а еще больше то, что он представил всем содержанием, развитием действия своего литературного творения. А представил он человеческое деяние — в единоборстве личности, которой кажется, что она движет историю и меняет облик мира, с медленным, упорным, постоянным напором массы, толпы, войска и, наконец, народа, являющегося истинным творцом истории»<sup>1</sup>.

К проблеме народности Толстого-художника Ивашкевич обращается и в другой, более обширной статье. Мысль о народе как творце истории, по сути дела революционная, выдвигалась в «Войне и мире» не только логикой художественного изображения: именно в этой мысли — рациональное зерно философских экскурсов Толстого. «Революционен тот исторический тезис, который выражен в «Войне и мире» самим описанием событий, а отчасти и в пространственных размышлениях, которые время от времени (слишком часто, по мнению нетерпеливого читателя) прерывают драматический ход повествования. Тезис этот гласит, что путь истории зависит от народных масс, что именно они имеют решающее влияние на ход истории». Толстой, говорит Ивашкевич, ставит в центр действия людей из высших классов, — и

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 194, 195, 196.

вместе с тем он «всем своим инстинктом, всем своим сердцем — на стороне народных масс»<sup>1</sup>.

Ценность цитируемой работы Я. Ивашкевича еще повышается благодаря тому, что она опубликована в качестве вступительной статьи к польскому изданию «Войны и мира», то есть адресована широкому кругу читателей и помогает им ориентироваться в сложном мире образов Толстого.

К широкому кругу читателей обращена и другая работа о «Войне и мире», принадлежащая также одному из крупнейших писателей Европы: статья Генриха Бёлля «Попытка приближения» — послесловие к изданию романа-эпопеи, вышедшему в 1970 году в ФРГ<sup>2</sup>.

Эта статья менее всего похожа на литературоведческий этюд. Публицистики в ней больше, чем истории литературы; автор подчас не столько анализирует «Войну и мир», сколько рассуждает «по поводу», изложение местами, как это часто бывает в публицистике Бёлля, подчеркнуто парадоксально. «Война и мир» при первом своем появлении воспринималась как исторический роман, — а можно ли, вообще говоря, делить художественные произведения на «исторические» и «современные»? «Если читатели и критики время от времени жалуются на то, что авторы, через двадцать пять лет после 1945 года, все еще занимаются второй мировой войной, — значит, они все еще не поняли, что не автор создает сюжет, а сюжет создает автора. Всякий роман, кроме утопического, историчен, — даже так называемый роман о современности» (1563). Так с первой же страницы послесловия обнаруживается его актуальный аспект.

Генрих Бёлль, у которого действие всех романов прямо или косвенно связано со второй мировой войной, — если не с самой войной, то с ее последствиями, ее страшными следами в жизни и сознании людей, — ищет опоры у Толстого в своем обращении к острой исторической теме. «Иногда самое близкое можно лучше объяснить, если взглянуть в далекое» (1565). «Война и мир», по мысли Бёлля, помогает разобраться в исторических судьбах России и всей Европы, в конечном счете — и в той цепи событий, которые привели к второй мировой войне. Бёлль пригла-

---

<sup>1</sup> Jarosław Iwaszkiewicz. Lew Tolstoj. In: Tolstoj w oczach krytyki światowej. Warszawa, 1972, str. 562—563.

<sup>2</sup> Heinrich Böll. Annäherungsversuch. In: Leo N. Tolstoj. Krieg und Frieden. München, Paul List Verlag, 1970. Далее в скобках указываются страницы.

шает читателя задуматься именно над сцеплением исторических фактов, над их причинными связями, но не пренебрегает, по ходу изложения, и прямыми аналогиями. Наполеоновские войска, переходящие через Березину, ассоциируются у него с нынешними реваншистами, которые высокомерно-враждебно смотрят на столицу ГДР из высотных зданий Западного Берлина. «У Гитлера «Березина» затянулась на три зимы, и завершилась она обуглившимся трупом в берлинском бункере, — а двадцать пять лет спустя иные поглядывают «сверху вниз», словно на обезьян в зоопарке, из шпрингеровского дома или Хильтон-отеля, и не замечают, что сами при этом все более явно обнаруживают обезьянью свою породу» (1571). Эти строки дают представление о том, какой живой антиимпериалистический, антифашистский смысл вкладывает Бёльль в свои размышления о «Войне и мире».

Иной раз автор послесловия далеко отклоняется от предмета разбора, высказывает мимоходом суждения по меньшей мере спорные, — но нас здесь интересует именно анализ «Войны и мира». Бёльль по-писательски задумывается над тем, в чем секрет многолетней, неослабевающей популярности этого произведения. Да, конечно, многие зарубежные читатели ищут в «Войне и мире» информации, и об эпохе, и о стране, и в этом нет ничего дурного. Но главное, что книга — несмотря на все длинноты, отступления, пространные авторские размышления (которые Бёльль советует ни в коем случае не пропускать при чтении романа!) — занимательна в самом высоком смысле слова, держит читателя в напряжении от начала и до конца, и даже при повторном, неоднократном перечитывании любопытство, вызываемое ею, не ослабевает. Бёльль сознается, что его, как писателя, необычайно занимает вопрос: где же в «Войне и мире» автор? Конечно, не только там, где он «поучает, подняв перст указующий» (1566); гораздо важнее, что автор-повествователь присутствует на страницах «Войны и мира» непрерывно, частица автора есть в любом из персонажей. «Мало есть романов в мировой литературе, которые учат искусству чтения так, как учит «Война и мир» (1568).

Бёльль восхищается мастерством, с которым Толстой на первых полутора страницах вводит в действие всех основных действующих лиц; восхищается и тем, как удается романисту внести в судьбы каждого из основных героев со-



вершенно неожиданные, непредвиденные повороты событий — и безукоризненно мотивировать эти повороты. Чудак, неловкий, нескладный Пьер, незаконнорожденный бедняк, которому удастся, пройдя через удивительные перипетии, достичь полного личного счастья, напоминает Бёллю дураков фольклора, торжествующих в финале сказки. Это сравнение, как и многое в анализе Бёлля, парадоксально — но оно дает ему возможность выразить то чувство радостной неожиданности, которое доставляет чтение «Войны и мира».

Но именно оценка финала романа-эпопеи — наименее убедительное, что есть в анализе Бёлля. Ему кажется, что повествование, насыщенное высоким драматизмом, завершается «ужасно нормально», чуть ли не идиллически. Искушенный писатель-читатель не заметил в эпилоге декабристской темы, не заметил назревающего политического конфликта, который грозит взорвать семейное согласие, сделать друзей и родственников врагами. Попутно стоит отметить недоразумение, в котором повинен уже не столько Бёлль, сколько переводчик Вернер Бергенгрюн. Бёллю кажется удивительным, что «воинствующий Денисов», после всех превратностей своей жизни, «приходит к благодушию» (1579). Но тут стоит вспомнить, что реплика Денисова, выражающая его *готовность к бунту*, в тексте Бергенгрюна передана *неверно*, потенциальный бунтарь представлен охранителем устоев. Мы снова, уже далеко не в первый раз, убеждаемся, насколько существенна роль переводчика в международной судьбе великого произведения...

В течение последних десятилетий мировая слава «Войны и мира» становится все в более полном смысле мировой, выходит далеко за пределы тех стран, где Толстой давно и хорошо известен. В этой связи принципиальное значение имеет одна из сравнительно новых писательских работ о «Войне и мире» — статья кубинского романиста и общественного деятеля Алехо Карпентьера.

Автор статьи ставит вопрос: чем объяснить быстро растущую славу Толстого в странах Латинской Америки? «Отнюдь не только его литературным мастерством. В «Войне и мире» Толстой дал образец эпического романа, который на нашем континенте еще ждет своего творца». Многие персонажи, эпизоды, ситуации «Войны и мира», по словам Карпентьера, воспринимаются латиноамериканскими читателями как хорошие знакомые — быт русского дворянства напоминает жизнь владельцев крупных поместий Мексики

или Венесуэлы, гостиная Анны Павловны напоминает салоны, которые существовали несколько десятилетий назад в Лиме, Буэнос-Айресе или Гаване. Особенно близка читателям Латинской Америки картина народного подъема, вызванного войной с Наполеоном. «Наша сравнительно короткая история, история испанских колоний, освобожденных полтора века назад... знает эту вспышку народных сил, незаметных, долгое время находившихся под спудом, однако бурных и неодолимых в войнах за независимость и в революциях».

Алехо Карпентьер, опытный мастер романа, делает интересные замечания о своеобразии толстовского мастерства: «Лев Толстой был замечательным предшественником композиционной полифонии...», «У Толстого мы находим приемы психологической характеристики, предвещающей наш современный стиль...», «Война и мир», — говорит он, — литературный *космос*, где равно значительны и микро- и макромир, где отдельный индивидуум и *общественная практика* движутся бок о бок»<sup>1</sup>.

Отсюда в статье Карпентьера следует вывод: художественный опыт автора «Войны и мира» имеет неоценимое значение для писателей, которые хотят осмыслить, художественно воплотить судьбы своих наций. В особенности — наций, вышедших, благодаря революционной «вспышке народных сил», на арену независимого исторического развития.

---

<sup>1</sup> Алехо Карпентьер. Значение Льва Толстого для Латинской Америки. «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 266—268.

### III. ГЛАЗАМИ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

Известно свидетельство Луи Арагона о том, как воспринималась «Война и мир» во Франции в годы гитлеровской оккупации. «В течение некоторого времени всякий, кто ехал во Франции по железной дороге, обязательно встречал людей, читавших «Войну и мир» Толстого. Этот роман, — быть может, величайший из всех, какие когда-либо были написаны, — стал предметом страсти французов в 1942—43 гг. ...Ибо все происходило так, будто Толстой не дописал его до конца и будто Красная Армия, дающая отпор свастике, наконец вдохнула в этот роман его подлинный смысл, внесла в него тот великий вихрь, который потрясал наши души...»

За этими строками, которые не раз уже цитировались, у Арагона следует обобщающее суждение:

*«Книга не пишется раз навсегда: если это на самом деле великая книга, история людей добавляет к ней свою собственную страсть. Ее читают, и ее перечитывают: и каждый раз она меняет свой смысл, вбирая в себя наш личный опыт»<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> А р а г о н. Littératures soviétiques. Paris, 1955, p. 16. Курсив мой. — Т. М.

Подобные свидетельства мы находим и в литературно-критических работах. Так, французский литературовед Пьер де Буадеффе в 1967 году вспомнил о книгах, прочитанных в те дни, когда «Европа была огромным концентрационным лагерем»: «Чтение было тогда убежищем... Великий роман XIX века раскрывал нам мир, представления о котором мы жили. Герои «Войны и мира», далекие и волнующие, возвышались над войной, поражением, несчастьем. Не вселяли ли их история и пример веру в то, что мы в свою очередь можем победить страх, голод и бомбы?» Тут у П. де Буадеффе не просто лирическое воспоминание: он полемизирует с эстетскими, элитарными концепциями художественного творчества, высказывается в пользу искусства, которое помогало бы людям осознать окружающий мир и самих себя; «Война и мир» становится для него аргументом в этом споре (см.: Пьер де Буадеффе. Плесень в литературе. Из открытого письма Алену Роб-Грийе. В сб.: «Судьбы романа». М., «Прогресс», 1975, стр. 107—108).

Проследивая историю восприятия «Войны и мира» в разные периоды, в разных странах, мы убеждаемся, что это действительно так. Книга русского писателя, которая на первых порах читалась многими на Западе просто как исторический роман из эпохи наполеоновских войн или как роман о России, помогающий ближе узнать огромную таинственную страну, с течением десятилетий приобретала для своих читателей за рубежом все более многообразное, богатое содержание, осознавалась как произведение, близкое их *собственной, сегодняшней* жизни. Не будет парадоксом сказать, что для многих читателей, и не только иностранных, «Война и мир», отдалившись по времени написания, стала книгой *современной*.

И в самом деле. По мере того как в международный обиход вступали «Анна Каренина», а потом «Смерть Ивана Ильича», а потом «Воскресение», — «Война и мир», казалось бы, оттеснялась на второй план, о ней меньше писали; но в контексте других книг того же автора, особенно «последпереломных», роман-эпопея воспринимался уже по-новому, будоражил нравственное чувство, заставлял размышлять о смысле существования, о долге человека.

В годы первой мировой войны — но отчасти и на подступах к ней, даже еще при жизни Толстого — стала выявляться глубинная сущность «Войны и мира» как произведения антивоенного, обнажающего корни войны и помогающего борьбе с милитаризмом. Позже, в годы второй мировой войны, как отчасти и до нее, «Война и мир» стала для Арагона и его соотечественников, как и для немецких, итальянских, польских, чешских, норвежских антифашистов — не говоря уже о советских людях! <sup>1</sup> — духовной опорой в противостоянии свастике. А в последние десятилетия перед читателями все отчетливее раскрывается сила

---

<sup>1</sup> О том, что значила «Война и мир» для советских людей в годы Отечественной войны, у нас писали много раз. Превосходно сказано об этом у К. Симонова. «Роман остался таким же, как и был, но сама история как бы подошла к нему вплотную... Это была книга, которая отвечала нам на самые прямые вопросы времени: что есть действительная храбрость и действительная трусость? Кто, какие люди представляют собой действительные пружины войны, и кто — пружины мнимые?.. И при всей своей внутренней сложности и отсутствии готовых рецептов человеческого поведения именно «Война и мир» стала в годы войны той книгой, которая самым прямым образом укрепляла дух сопротивления, охвативший страну перед лицом иноземного нашествия. В данном случае — фашистского» (Константин Симонов. Сегодня и давно. М., «Советский писатель», 1974, стр. 165).

толстовского романа-эпопеи как произведения, которое призывает к сохранению мира, к взаимопониманию, мирному сотрудничеству народов. Все очевиднее вместе с тем становится ценность «Войны и мира» для формирования и развития молодых социалистических культур — в Европе и на других континентах.

Вся эта *динамика* восприятия «Войны и мира» в разные периоды, в разных исторических условиях особенно отчетливо отражена именно в свидетельствах писателей — тех, для кого чтение наиболее живо ассоциируется с личным опытом, жизненным и творческим.

Мастера литературы XX века сумели разглядеть в «Войне и мире» многое, что до поры до времени оставалось скрытым для исследователей: в частности и прежде всего — ее народность, новизну «современной эпопеи» (Р. Роллан), заложенное в ней «мужицкое» начало (Т. Манн), особый характер ее реализма, в котором принцип правды образует для художника и творческий и нравственный императив (Э. Хемингуэй). Само собой понятно, что в ходе освоения «Войны и мира» литературной и критической мыслью разных стран возникали, отчасти и сохраняются, своего рода дискуссионные зоны. Есть круг вопросов, неизменно вызывающих споры и среди критиков и среди писателей: какова жанровая природа «Войны и мира» — романа, написанного «не по правилам»? нужны ли философские отступления в «Войне и мире», а если нужны, то каково их назначение? прав или не прав Толстой в оценке Наполеона? — и так далее.

Мы уже видели, что Музиль, а затем Сноу и Бёльль отнесли к историко-философским экскурсам «Войны и мира» иначе, чем относились к ним и Флобер, и Хемингуэй; видели, что Голсуорси, а затем Роже Мартен дю Гар сумели различить «изумительно» стройный *план* там, где многие до них (не один только Генри Джеймс) усматривали бесформенное нагромождение лиц и событий, видели, что А. Стриндберг первым оправдал сатирический аспект изображения Наполеона, как проявление «демократизма Толстого» и его антивоенных воззрений. В наши дни писатели, стоящие на социалистических идейных позициях, иной раз успешно разрубая гордые узлы, находят ответ на вопросы, которые ставили и продолжают ставить в тупик буржуазных литературоведов: Анна Зегерс смело и по-своему определила то общее, что сближает автора «Войны и мира» с автором

«Преступления и наказания» (которых столько раз сталиквали и разъединяли); Ярослав Ивашкевич ясно и веско сказал, в чем внутренняя, подспудная связь идейной концепции «Войны и мира» с революционными идеями нашего времени.

\* \* \*

Международная критическая литература о Толстом необозримо громадна; работ, где затрагивается «Война и мир», тоже очень много. Здесь невозможно рассмотреть их все. Сосредоточимся на основном, на том, что наиболее характерно<sup>1</sup>.

В последние десятилетия жизни Толстого его личность, формирование, окружение, перелом в его взглядах, духовная драма, общественная деятельность вызвали к себе необычайно острый интерес во всем мире. Его романы жадно читались. Но в статьях и книгах критиков, литературоведов читатели искали в первую очередь не столько разбора произведений Толстого, сколько информации о нем самом, о его воззрениях, характере и судьбе. Так еще при жизни писателя, а затем и после его смерти стал складываться за рубежом тот тип литературоведческого труда о нем, который скорей всего мог рассчитывать на широкое распространение: биография или критико-биографический очерк, включающий те или иные, чаще всего суммарные, данные о его художественном творчестве. В таких работах именно личность Толстого оставалась, как правило, на первом плане; при анализе романов исследователи обращали наибольшее внимание на творческую историю, усиленно занимались нахождением прототипов, привлекали материалы переписки, дневников Толстого, по мере того как русские (а затем советские) издатели и исследователи публиковали эти документы.

Первая обстоятельная биография Толстого, появившаяся за рубежом, принадлежала Элмеру Мооду (мы помним, что Рафаэль Лёвенфельд, который еще раньше взялся за подобный труд, не успел его закончить, и даже не успел

---

<sup>1</sup> Критический обзор новых зарубежных работ о Толстом читатель может найти в сборнике «Русская литература и ее зарубежные критики». М., «Художественная литература», 1974. См. статьи В. Горной «Л. Толстой в оценке критики стран буржуазного Запада (60-е годы)» и Д. Жантиевой «Английское литературоведение 50—60-х годов о Тургеневе, Толстом и Достоевском».

довести изложение до выхода «Войны и мира»). В двухтомной работе Э. Моода (первый том которой вышел еще при жизни Толстого, в 1908 году) внимание целеустремленно сосредоточено именно на фактах жизни Толстого, скорее чем на его творчестве. Эти факты изложены в спокойном, строгом тоне, без литературных прикрас, с интонацией самого глубокого уважения к русскому писателю. О произведениях, написанных Толстым в 1852—1878 гг., говорится бегло, в обзорной главе. О «Войне и мире» там сказано, в частности, следующее:

«Главная тема этого романа, если позволено выделить главную тему среди многих, существующих в скрытом виде, — это излюбленный тезис Толстого. Он как бы молчаливо спрашивает: что хорошо и что дурно? Чему мы должны сочувствовать и что — отвергать? И дает ответ: люди хищные, ненатуральные (*artificial*) и неискренние, историческим примером которых являются французские захватчики, а также и такие типы среди русских, как Элен, Анатоль и Долохов, вызывают в нем отвращение, в то время как он любит смиренных, кротких и искренних, таких, как Марья и Платон Каратаев, Наташа (преодолевшая свою юную необузданность) и Пьер (который часто бывает смиренным, всегда искренен и привержен идеям и идеалам).

Невозможно дать верное представление об этой чудесной книге посредством краткого пересказа. Она не из тех, какие можно изложить на нескольких страницах. Там много действующих лиц, и каждое из них очерчено так ясно, что мы знаем их лучше, чем людей лично нам знакомых. Здесь раскрываются глубины жизненного опыта человека, от колыбели и до могилы; прочитав эту книгу с тем вниманием, какого она заслуживает, значит — познать жизнь лучше, взглянуть на нее более здраво и серьезно, чем мы могли это сделать прежде»<sup>1</sup>.

Здесь наглядно обнаруживаются и сильные, и слабые стороны первого английского исследователя Толстого. В работе Моода-биографа проявилась та же добросовестность, почтительная любовь к Толстому, какая была свойственна Мооду-переводчику. Он почувствовал широту замысла «Войны и мира», необычайную значительность ее нравственного, философского содержания. Но в цитиро-

---

<sup>1</sup> A y l m e r M a u d e. The life of Tolstoy. First fifty years. London, 1908, pp. 424—425.

ванных строках сказывается все-таки несколько узкое, моралистически-однолинейное, понимание и «Войны и мира» в целом, и отдельных ее персонажей.

В 1946 году вышла новая обширная биография Толстого на английском языке; ее автором был американский славист Эрнест Дж. Симмонс. Этот труд быстро получил известность, привлек внимание читателей уже благодаря обилию нового фактического материала: Э. Симмонс широко использовал вышедшие к тому времени тома Юбилейного издания сочинений Толстого.

Однако коренной порок этого труда — развязность, фамильярность в авторском подходе к предмету исследования. Эта развязность, в какой-то мере идущая навстречу обывательским вкусам, проявляется и в манере изложения, и особенно — в самом отборе материала. Биографа больше всего интересует интимная жизнь Толстого, его семейный быт, отношения с близкими ему людьми: обо всем этом говорится пространно, с нескромностью, чуждой подлинной науке. Для стиля этого сочинения характерны такие, например, названия глав: «Фарфоровая кукла», «Суп прентаньер и фуги», «Иеремия в собственной семье». Рассказывая о первом чтении глав «Войны и мира» в доме Берсов, биограф замечает: «Папаша Берс был на седьмом небе по поводу успеха его зятя...»<sup>1</sup> В таком же духе написаны многие страницы книги. О работе Толстого над «Войной и миром» рассказано довольно подробно, но Симмонс тут интересуется больше всего тем, какие именно лица и события из семейной хроники Толстых отразились на страницах романа. Историческая, философская проблематика «Войны и мира», связь ее с духовными поисками Толстого, а тем более с социальной и идейной жизнью России 60-х годов, очень мало занимает биографа. Более того: ему кажется, что и сам Толстой в период работы над «Войной и миром» был свободен от каких-либо интеллектуальных тревог. Решающее значение для всей художественной концепции «Войны и мира», как полагает Симмонс, имела счастливая семейная жизнь Толстого в тот период, когда создавался роман. «Удовлетворенный, убаюканный собственным счастьем, он прошел мимо горестей и страданий народа в историческом прошлом и постарался увидеть жизнь, как его

---

<sup>1</sup> Ernest J. Simmons. Leo Tolstoy. Boston, 1946, p. 266.



персонаж Каратаев, в свете «торжественного благообразия»<sup>1</sup>. Такой взгляд на «Войну и мир» по меньшей мере примитивен.

В 1968 году Э. Симмонс выпустил новую книгу, на этот раз небольшого объема, — «Введение к произведениям Толстого». Здесь речь идет именно о художественном творчестве русского писателя, биографические мотивы сведены к минимуму. Весь фактический материал тут — на уровне общеизвестного, но разбор «Войны и мира» на этот раз сделан в элементарном смысле толково, с учетом работ, появившихся в последние десятилетия (Э. Симмонс ссылается, в частности, на монографию Р. Ф. Кристиана о «Войне и мире», к которой мы обратимся в конце этой главы). Симмонс справедливо говорит о необычайной силе реализма Толстого, о его психологическом мастерстве, искусстве детали, о значении принципа контраста (и прежде всего контраста понятий «мир» и «война») для всей структуры его большого повествования. При этом, правда, Симмонс, подобно большинству иностранных исследователей, обходит проблему народа в «Войне и мире».

Иной раз в новой книге Э. Симмонса возникают рецидивы его прежнего самодовольно-фамильярного отношения к Толстому как личности, делаются попытки найти простейшее объяснение для того, что на самом деле очень сложно. Так, мимоходом здесь высказывается предположение, что толстовская сатирическая трактовка Наполеона выросла из «чувства личной зависти к его исторической славе», — так же как позже, после перелома, отрицательное отношение писателя к традиционным формам христианской религии порождалось будто бы «чувством зависти к историческому совершенству Христа» (!)<sup>2</sup>.

В последние годы широкую — и притом международную — популярность приобрела новая обширная биография Толстого, принадлежащая известному французскому романисту, академику Анри Труайя (автору, в частности, переведенных у нас книг «Семья Эглетьер», «Анна Предаиль»). Она привлекла внимание читателей и литературными достоинствами, занимательностью изложения, и богатством фактов и документов: автор пространно цитирует дневники

---

<sup>1</sup> Ernest J. Simmons. Leo Tolstoy, p. 276.

<sup>2</sup> Ernest J. Simmons. Introduction to Tolstoy's writings. Chicago and London, 1968, p. 72.

и письма Толстого, охотно обращается к советским публикациям, в частности к работам Н. Н. Гусева. Бесспорно, что эта книга (как и предыдущие аналогичные сочинения А. Труайя о Пушкине, Достоевском, Лермонтове) написана рукой умелого прозаика. Но если считать отличительной чертой *писательских* суждений о Толстом повышенную эстетическую чуткость, умение взглянуть на русского классика в свете личного творческого опыта, книга Труайя представляет труд не художника, а скорей литературоведа-популяризатора. Задача, которую ставит перед собой автор, — пересказать факты жизни Толстого в живой форме, не более того. А. Труайя, как и до него Э. Симмонс, старательно ищет в окружении Толстого прототипы его образов<sup>1</sup>, и подчас делает это наивно-прямолинейно, изображая творческий процесс как своего рода списывание с натуры. Так, он рассказывает о том, как плясала Татьяна Андреевна в кругу семьи, и замечает: «Толстой наблюдал за свояченицей, подмечая малейшие ее движения, с осознанным намерением — воспользоваться ими в своем романе» (358)<sup>2</sup>.

Разбор «Войны и мира» сделан в книге А. Труайя довольно поверхностно: есть все основания удивляться, что многоопытный романист, владеющий русским языком, вовсе не попытался вдуматься в роман-эпопею Толстого как явление искусства. Зато биограф весьма самостоятелен в суждениях там, где идет речь об исторической концепции «Войны и мира». Ни один французский критик не решился обвинить Толстого в шовинизме так недвусмысленно, как это делает выходец из России А. Труайя. «Шовинизм утя-

---

<sup>1</sup> Советское литературоведение вовсе не пренебрегает изучением прототипов, — это один из аспектов творческой истории почти любого крупного литературного произведения. А. Чичерин верно пишет об этом: «Вопрос о прототипах должен занимать в истории литературы свое подчиненное, второстепенное место, но ясность в этом вопросе нужна, и вспомогательное значение добытых в этом разрезе знаний по-своему существенно» (см.: А. В. Ч и ч е р и н. Роль прототипов в творчестве Льва Толстого. В его книге. «Ритм образа. Стилистические проблемы». М., «Советский писатель», 1973, стр. 125). Но беда в том, что иностранные исследователи — и не один А. Труайя — превращают этот *вспомогательный* аспект изучения Толстого чуть ли не в главный и с легкостью устанавливают тождество художественного образа с прототипом, явно недооценивая при этом творческую активность писателя, переработку им жизненного материала.

<sup>2</sup> H e n r i T r o u a t. Tolstoï. Paris, 1965. В скобках здесь и далее указывается страница.

желает ему руку. Все у него дано в розовом свете с русской стороны и в черном — со стороны французской» (380). «Было бы любопытно выяснить, сколько раз в «Войне и мире» повторяется слово «русский» (383). Вместе с тем сам автор биографии видит в явно «розовом свете» российских царей: Александр II у него — «великодушный монарх», зазря убиенный злодеями «нигилистами» (488), Александр III — «человек проникательный, непреклонный и убежденный в божественной природе монархии» (493). Коренное идейное заблуждение Толстого, по мысли А. Труайя, в том, что он «страдал избытком веры в человека» (557).

Рассмотренные здесь труды, охватывающие весь жизненный путь Толстого, строго говоря, ничем не примечательны в смысле разбора «Войны и мира». Но именно такие книги, обращенные к широкой публике, в какой-то мере формируют мнение читателей о романе-эпопее Толстого. Еще больший радиус действия имеют работы другого популярного жанра — вступительные статьи литературоведов и критиков к «Войне и миру».

В 1942 году, когда внимание всего человечества было приковано к борьбе советского народа с гитлеровским нашествием, в Нью-Йорке вышло — и разошлось большим тиражом в странах английского языка — новое издание «Войны и мира» в одном томе, в переводе Л. и Э. Моодов, с тщательно составленным аппаратом пояснений и примечаний. Издатели хотели, чтобы публика восприняла «Войну и мир» как произведение остро злободневное. На внутренней стороне переплета книги даны географические карты: одна показывает путь наступления (и последующего отступления) французских войск в 1812 году, другая — линию фронта Отечественной войны Советского Союза на ноябрь 1941 года.

Актуальному замыслу была подчинена и большая вступительная статья, которую написал для этого издания известный критик Клифтон Федимен. Она делится на две самостоятельные части: первая представляет разбор «Войны и мира» как художественного произведения, вторая рассматривает эпопею Толстого в свете событий второй мировой войны.

Ряд крупных писателей, напоминает Федимен, считают «Войну и мир» «лучшим романом, который когда-либо был написан». Критик старается выяснить, в какой мере и благодаря чему она заслуживает такой оценки. И он с первых

же страниц вступает в спор с теоретиком литературы Перси Леббоком, автором книги «Мастерство повествования».

Перси Леббок (впервые выпустивший свой труд еще в 1926 году) подверг «Войну и мир» критике примерно с тех же позиций, что и Генри Джеймс, но с более обстоятельной аргументацией. Он не отрицал, что перед ним «один из великих романов» мировой литературы, грандиозная «картина жизни». Но в повествовании Толстого, писал Леббок, «нет центра», оно «страдает от несовершенства формы». Читателю «трудно понять, о чем идет речь в книге, которую он взял в руки»<sup>1</sup>, — о войне ли России с Наполеоном или о частной жизни Ростовых и Болконских.

Клифтон Федимен вполне резонно возражает: в «Войне и мире», быть может, и нет элементарной сюжетной цельности — но есть цельность в другом, глубинном смысле. Повествование о войне с Наполеоном включает, «интегрирует» историю каждого из персонажей. Война здесь не фон, на котором разворачивается жизнь частных лиц (как это нередко бывает в романах), — нет, она — предмет самостоятельного художественного исследования, и судьбы Пьера, князя Андрея, Наташи неразрывно с нею связаны. Толстой взял на себя гигантскую задачу — «понять историю через отдельных людей и отдельных людей через историю» (XXIV)<sup>2</sup>. Федимен попутно замечает, что размышления, отступления автора — органическая составная часть общего плана «Войны и мира», они расширяют масштаб действия, и в них есть своя художественная необходимость. Несколько дальше критик цитирует слова Толстого, не слишком широко известные за рубежом, о том, что в «Войне и мире» он «любил мысль народную» (правда, эта цитата здесь как бы повисает, не разворачивается в конкретном анализе).

Иной раз Федимен обнаруживает пристрастие к слишком размашистым и броским определениям: «Толстой — эпический поэт осознанного и нормального, в то время как Достоевский, дополняющий его, — драматический поэт подсознательного и ненормального» (XXVIII). «Толстой обширен. Достоевский тоже обширен. Но его обширность вертикальна, а у Толстого она горизонтальна» (XXXI).

---

<sup>1</sup> Percy Lubbock. The craft of fiction. New York, 1957, pp. 39—42.

<sup>2</sup> Clifton Fadiman. Introduction. In: Leo Tolstoy. War and Peace. New York, Simon and Schuster, 1942. В скобках указаны страницы — римскими цифрами, как в книге.

Подобного рода эффектные формулировки, конечно, нетрудно оспорить. Но, так или иначе, в первой части своей вступительной статьи Федимен постарался объяснить западным читателям, в чем своеобразие и художественная сила «Войны и мира».

Вторая часть статьи в основном построена на легковесных исторических аналогиях между Наполеоном и Гитлером. Тут немало произвольных домыслов, тут, в частности, выдвигается совершенно ошибочный тезис о неизменности русского национального духа, который продолжает жить своей жизнью «под тонким покровом коммунистической доктрины» (XLIV). Но в конечном счете Федимен в начале 1942 года подводил читателей к выводу: картина поражения Наполеона в «Войне и мире» внушает надежду, что и Гитлера постигнет подобная же судьба.

Выше (в главе об английских переводах) уже упоминалось, что Федимен не так давно написал новое предисловие к «Войне и миру», вернее, к ее сокращенному карманному изданию. При этом он радикально пересмотрел некоторые из своих прежних утверждений. В 1942 году он рассуждал о цельности структуры «Войны и мира», считал, что философские, исторические отступления в ней существенны и необходимы. Теперь же он с легким сердцем одобрил редакторские манипуляции, в итоге которых из романа-эпопеи оказались изъяты не только эти отступления, но и немалая часть основного художественного текста. Федимен не отказывается вовсе от того, что он говорил в 1942 году о творческой силе Толстого, но вносит теперь в свои оценки нотку эстетского высокомерия: да, конечно, Толстой большой художник, но на современный вкус он слишком несложен, куда ему до Хемингуэя, Фолкнера, Пруста! Федимен, конечно, знает, сколь высоко ценили гений Толстого названные им западные писатели, но это его не смущает, и он говорит о Толстом далее: «У него, по крайней мере в переводе, нет своего «стиля». Не существует ни толстовской структуры предложения, ни толстовского словаря. Бедняга (the poor chap) не владел техникой»<sup>1</sup>. И далее утверждается, что Толстой не имел понятия ни о потоке сознания, ни о ретроспекции, ни об образах-символах... Оговорка о пере-

---

<sup>1</sup> Clifton Fadiman. War and Peace. Fifteen years after. In Leo Tolstoy. War and Peace. New York, Bantam Books, 1971, p. VII.

воде не спасает. Вопросы стиля и мастерства Толстого довольно обстоятельно освещались советскими литературоведами еще несколько десятилетий назад, и Федимен, при желании, мог бы получить консультацию по этим вопросам, в которых он явно не сведущ, у любого грамотного американского слависта. Именитый критик обнаруживает здесь и профессиональную некомпетентность, и, скажем прямо, недостаток добросовестности.

Во Франции вскоре после окончания второй мировой войны «Война и мир» вышла (в библиотеке «Плеяды», в переводе А. Монго) со вступительной статьей слависта Пьера Паскаля, которая потом не раз перепечатывалась. Главная тема здесь — творческая история «Войны и мира», прототипы, использование исторических и литературных источников. П. Паскаль делает вполне уместную оговорку: все многочисленные книги, к которым обращался Толстой, были для него «лишь материалами, в которых он выбирал или отбрасывал, смягчал или подчеркивал, перемещал или сочетал те или иные элементы согласно своим запросам, своим намерениям художника и мыслителя» (XVIII)<sup>1</sup>. Но если так, стоит ли чуть ли не весь анализ «Войны и мира» сводить к поискам источников? О «поисках» тут, впрочем, говорить вряд ли уместно. Пьер Паскаль (как и ряд других зарубежных авторов, пишущих о Толстом) черпает сведения из трудов советских литературоведов, не ссылаясь на них. Тот факт, что Толстой в ходе работы над «Войной и миром» заинтересовался, в чем-то и воспользовался книгами Прудона и Ж. де Местра, был впервые установлен Б. М. Эйхенбаумом. Но Эйхенбаум (в своей, во многом очень спорной, книге «Лев Толстой. Шестидесятые годы») намеренно сосредоточил внимание на связях автора «Войны и мира» с западной мыслью и оговорил в предисловии именно такой поворот темы. А в научно-популярной статье П. Паскаля именно этот, весьма *частный*, аспект «Войны и мира» ставится чуть ли не во главу угла.

В заключение П. Паскаль пишет: «Война и мир» — неотесанное чудище (*un monstre mal léché*), лишенное цельности, не укладывающееся ни в один жанр, — стала в то же время шедевром не только русской, но и мировой литературы, — в этом тайна гения Толстого» (XXV).

---

<sup>1</sup> Pierre Pascal. Introduction. In: Léon Tolstoï. La Guerre et la Paix. Paris, Gallimard, 1956. В скобках указаны страницы.

Французский ученый не сделал ни малейшей попытки проникнуть в эту тайну — и, в сущности, ничего не сказал своим читателям ни о содержании, ни о форме толстовского шедевра.

Иначе задумано одно из наиболее новых зарубежных предисловий к «Войне и миру», принадлежащее французской беллетристке, автору исторических романов, Зоэ Ольденбург. Оно представляет как бы общий взгляд на роман-эпопею, суммарную его характеристику. Главная мысль здесь — широта, полнота воспроизведения жизни как характерное свойство искусства Толстого. «В «Войну и мир» мы входим, как в другую жизнь, параллельную нашей. И погружаемся в нее» (7)<sup>1</sup>. В заключение своей статьи З. Ольденбург говорит: «Мы знаем, что в старости он страстно боролся с давним своим врагом, смертью, противопоставляя ей идеал братства и любви. В эпоху «Войны и мира» он воплощал ускользающую, волнующую, подчас непостижимую красоту жизни — всякой жизни — и поднимал ее наперекор смерти, как зная» (16).

Притом З. Ольденбург отнюдь не сводит содержание «Войны и мира» к отвлеченному прославлению жизни, — она отмечает, что остротой социального критицизма, направленного против всякой общественной фальши, «Война и мир» отчасти предвосхищала «Воскресение». Автор «Войны и мира», говорит критик, «систематически (и нарочито) принижает сильных мира сего и возвышает смиренных и слабых» (9). В противовес частым утверждениям западных авторов о том, что повествование Толстого лишено единства, цельности (мы только что нашли такое утверждение и у П. Паскаля), — Зоэ Ольденбург видит в «Войне и мире» «необычайное единство тона и стиля» (9).

Вместе с тем иные замечания З. Ольденбург удивляют полной необоснованностью. Так, она пишет, что все персонажи иностранного происхождения в «Войне и мире» — «существа на редкость убогие и в умственном, и в нравственном плане» и что в этом сказывается у Толстого не столько шовинизм, сколько «склонность к упрощению» (10). Тут упрощает явно сама Зоэ Ольденбург. Эпизодических персонажей-иностранцев, очерченных с симпатией, в романе-

---

<sup>1</sup> Zoé Oldenbourg. Préface. In: Léon Tolstoï. La Guerre et la Paix. Collection Folio. Paris, Gallimard, 1972. В скобках указаны страницы.

эпопее немало, — будь то немец, с которым Николай Ростов, в самом начале своей военной службы, вступает в дружеский диалог<sup>1</sup>, или барабанщик Венсан Босс, или гувернер Дессаль, о котором Николенька Болконский в эпилоге думает: «Он добрый и хороший, я люблю его». О шовинизме тут говорить просто нелепо, при мало-мальски вдумчивом подходе к толстовской эпопее, взятой в целом. Но, к сожалению, Зоэ Ольденбург недостает именно вдумчивого подхода.

\* \* \*

Творчество Толстого в целом, и «Война и мир» в частности, еще в первые десятилетия после его смерти стало привлекать внимание не только журналистов, популяризаторов, но и исследователей. В том числе — исследователей-марксистов.

В работах буржуазных критиков и биографов Толстой много раз представал (иногда предстает и поныне) как «индивидуальное нечто» — как одиноко стоящий гений, мало связанный, или связанный лишь внешне, со своим обществом и эпохой. И это очень сильно обедняет у них анализ мировоззрения и творчества Толстого.

В статьях В. И. Ленина изучение Толстого было впервые поставлено на историческую, то есть подлинно научную, почву. Статьи эти (как справедливо писал Юлиус Фучик в 1928 году) впервые дали *ключ* к решению проблем, связанных и с Толстым, и с «толстовщиной». Однако богатство мыслей, заключенное в цикле ленинских работ о Толстом, далеко не сразу было освоено за рубежом даже самыми передовыми литераторами, — тем более что эти работы

---

<sup>1</sup> Диалог этот, завершающийся возгласом Николая «Und vivat die ganze Welt!» («И да здравствует весь мир!» — см. 9, 156), имеет знаменательный смысл — тут впервые утверждается идея дружбы между народами, идея, к которой Толстой возвращается незадолго до конца основного действия в эпизоде братания русских солдат с французскими пленными. На эту сцену с немцем обратил внимание еще В. В. Вересаев в книге «Живая жизнь».

Примечателен в этом плане и другой эпизод с участием Николая Ростова, где он спасает семью польских беженцев — молодую женщину, ее ребенка и отца — и потом, невзирая на насмешки товарищей, надолго берет на себя заботу о них. Этот эпизод в свое время был отмечен в статье видного мастера прозы Марии Домбровской «Польша и поляки в произведениях Льва Толстого» (см.: Maria Dąbrowska. Polska i Polaci w utworach Lwa Tolstoja. In: «Tolstoj w oczach krytyki światowej». Warszawa, 1972, str. 14).



были переведены и опубликованы на иностранных языках с большим запозданием<sup>1</sup>.

Первым иностранным исследователем, который попытался рассмотреть в свете идей Ленина творчество Толстого как явление *мировой* литературы, был венгерский ученый Георг (Дьердь) Лукач. Его обширная статья «Толстой и развитие реализма» была написана в период, когда он в качестве политэмигранта жил в Москве, участвовал в советской литературной жизни. Статья впервые появилась на русском языке (в «Литературном наследстве», т. 35—36) в 1939 году, а после второй мировой войны неоднократно печаталась на разных языках.

Работа эта, сразу по выходе, попала в орбиту бурных дискуссий, связанных с журналом «Литературный критик» и книгой Г. Лукача «К истории реализма». Спорные и нечеткие положения этой статьи были взяты под обстрел критики, а на то полезное, что в ней имелось, в то время мало кто обратил внимание.

Несомненно уязвимы формулировки Лукача, основанные на механистическом противопоставлении творчества Толстого его взглядам. «...Вопреки своим общественным взглядам, он стал выразителем определенных сторон развития русской революции» (258)<sup>2</sup>. «Вопреки своим неверным и реакционным политическим мыслям, Толстой умел с удивительной ясностью видеть превращения, которые претерпевали различные слои общества» (280). В ходе литературных споров 1939—1941 гг. настойчиво обсуждался

---

<sup>1</sup> Например, в Германии статьи В. И. Ленина о Толстом были впервые (частично) переведены на немецкий язык в 1924—1925 гг. О публикации и восприятии их в Германии см. в книге: H o r s t S c h m i d t. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik. Berlin, 1973, S. 139—144. Во Франции статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции» была напечатана в отрывках в 1928 году: все статьи Ленина о литературе, и в том числе о Толстом, вошли в сборник, подготовленный Ж. Фревилем и появившийся в Париже в 1937 году. Статья «Лев Толстой, как зеркало русской революции» была впервые опубликована на французском языке полностью в журнале «Еггоре» (в январе 1934 г.) по инициативе Ромена Роллана, который лично отредактировал перевод, выполненный его женой. Как известно, Р. Роллан в своем эссе «Ленин. Искусство и действие» уделил большое внимание ленинской концепции Толстого и полностью принял ее (см. об этом: Т. М о т ы л е в а. Достояние современного реализма. М., «Советский писатель», 1973, стр. 85—90).

<sup>2</sup> Г е о р г Л у к а ч. К истории реализма. М., Гослитиздат, 1939. В скобках указаны страницы.

вопрос — творит ли большой художник «благодаря» своим взглядам или и подчас «вопреки»? С дистанции времени очевидно, что сама эта дилемма была ложной, — уже хотя бы потому, что мировоззрение великих художников не сводимо к их политическим декларациям. Очевидно и то, что общественные взгляды Толстого далеко не во всем реакционны, — они заключают в себе, как и указывал Ленин, ценные *критические* элементы. К счастью для работы Лукача, заключающийся в ней конкретный анализ вовсе не замыкается в рамки антитезы мировоззрение — творчество. В ней говорится о глубокой связи *мировоззрения* Толстого «с развитием русской крестьянской революции» (315); в ней отмечается, что, невзирая на утопичность толстовских идеалов, «отношение Толстого к действительности, вытекающее из его ориентации на крестьянство, дает ему возможность яснее видеть реальную жизнь, более правильно и глубоко изображать конфликт между субъективными стремлениями и объективной действительностью, чем это доступно было его современникам на Западе» (316).

По ходу своего анализа Лукач показывает, как проявляется связь Толстого с русским крестьянским движением в образном строе его произведений. Он отводит вульгарную (бытующую по сей день в буржуазном литературоведении) точку зрения на Толстого как на летописца дворянства. Народность творчества Толстого сказывается не только в образах людей из народа. «Незримый образ угнетенного крестьянина» (266) всегда присутствует в сознании основных героев Толстого, напоминает о себе — властно и тревожно. «Глубина постановки вопроса у Толстого определяется тем, что он, с невиданной еще в мировой литературе конкретностью и точностью, изобразил существование и взаимоотношение «двух наций» в одном народе — эксплуататоров и эксплуатируемых» (267).

Зарубежные критики и писатели, начиная с М. де Вогюэ, не раз говорили о том, что Толстому удалось разрешить творческие задачи, непосильные для его современников на Западе. Однако именно Лукач, основываясь на ленинской концепции, постарался объяснить, что дело тут было не в одной лишь личной гениальности Толстого, но — в силе того народного движения, которое стало опорой для толстовского реализма. В суждениях Г. Лукача о превосходстве Толстого над западными писателями его времени есть и спорный элемент: Г. Лукач склонен был рассматри-

вать весь путь реализма на Западе после 1848 года как движение по нисходящей линии, он был несправедлив и к Золя и к Флоберу. Но он был прав, когда утверждал, что реализм Толстого противостоял тенденциям распада в литературе конца XIX — XX века.

Во многом плодотворной была у Г. Лукача постановка вопроса об эпичности творчества Толстого. Именно внутренняя связь с народным, крестьянским движением позволила автору «Войны и мира» поднять искусство романа на новую высоту, возвыситься до обобщений большого масштаба. Правда, Г. Лукач в статье «Толстой и развитие реализма» в духе Гегеля связывал эпичность прежде всего с «полнотой объектов»; произведение эпическое здесь значит «отражающее общество в целом» (271), — при таком определении начисто пропадает нечто очень важное — историческая *активность* народа, роль его в поступательном движении истории. Более точное понимание эпичности — в той характеристике «Войны и мира», которую Г. Лукач дал в своей книге «Исторический роман» (полностью опубликованной уже после второй мировой войны). Здесь речь идет именно о народности как проявлении *новаторства* Толстого.

«Война и мир» — современная эпопея народной жизни, еще сильнее выраженная, чем у Скотта или Мандзони. Изображение народной жизни — шире, красочнее, богаче образами. Народная жизнь более осознанно выдвигается как подлинная основа исторического события...» «В центре действия у Толстого — противоречие между протагонистами истории и живыми силами народной жизни...»<sup>1</sup> Толстовская критика «официальных руководителей» (т. е. не только Наполеона и его сподвижников, но и правящей царской верхушки), по мысли Лукача, отражает справедливое недоверие народных масс к вершителям их судеб. Но это недоверие распространяется в «Войне и мире» на *все* формы осознанной исторической деятельности (отсюда и те черточки пассивности, которыми отягощена фигура Кутузова) — так преломляются в самом художественном строе «Войны и мира» слабые стороны мировоззрения Толстого. Вместе с тем Г. Лукач напоминает, что социальное, историческое содержание «Войны и мира» *шире* темы войны русского народа с Наполеоном, — оно включает

---

<sup>1</sup> Georg Lukács. Der historische Roman. Berlin, 1955, S. 85.

и острую проблематику внутренней жизни России. Здесь встает «большая толстовская проблема, крестьянский вопрос, преломляемый через отношение к нему различных классов, слоев и индивидуумов»<sup>1</sup>.

В книге об историческом романе, как и в других работах Г. Лукача, «Война и мир» рассматривается по преимуществу в теоретическом плане, анализируется лишь суммарно, в самых главных, крупных чертах. Это связано с особенностями литературно-критического метода Г. Лукача. Его сила была в широте исторического, философского кругозора, в умении видеть международный литературный процесс как целое. Но все это оборачивалось отвлеченностью мышления, недостаточным вниманием к художественному тексту в его конкретности, полным невниманием к языку, стилю<sup>2</sup>. Многие в работах Г. Лукача ныне явно устарело. Однако его научное наследие вызывает и сегодня интерес за рубежом — не только в капиталистическом мире, но и в ГДР, Венгрии. Фрагменты статьи «Толстой и развитие реализма» перепечатываются в различных сборниках критических работ о Толстом, и исследователи из разных стран продолжают к ней обращаться.

Современные иностранные ученые-марксисты, задумываясь над «Войной и миром», над творчеством Толстого в целом, выдвигают на обсуждение именно те вопросы, которые, как правило, обходятся в работах буржуазных литературоведов. Как связано новаторство Толстого-художника с русским историческим процессом, с русским освободительным движением? Каково место Толстого-художника в международном литературном процессе — и, точнее, в развитии реализма? Вспомним, например, основные положения краткой, но содержательной речи, которую произнес английский критик Арнольд Кеттл на научной сессии памяти Толстого в Москве, в ноябре 1960 года.

Высоким выражением народности в английской литературе, сказал Кеттл, было творчество Диккенса. «Но после

---

<sup>1</sup> Georg Lukács. Der historische Roman, S. 87.

<sup>2</sup> Об этом говорят, в частности, французские марксисты, изучающие наследие Лукача. См.: Claude Prévost. Introduction. In: Georges Lukács. Ecrits de Moscou. Paris, Editions Sociales, 1974; Pierre Barbéris. Lukács et nous. In: Pierre Barbéris. Lectures du réel. Paris, Editions Sociales, 1973. См. также сборник статей, вышедший в ГДР: «Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács». Herausgegeben von Werner Mittenzwei. Leipzig, 1975.

Диккенса английские романисты почти не развивали этой великой народной традиции. Дальнейшее развитие реалистической традиции в романе мы находим в русской литературе, и в первую очередь в творчестве Толстого. Почему это так? Прежде всего, думается, потому, что в Англии после краха чартизма в 1848 году не возникло ни одного большого народно-демократического движения, которое отражало бы чаяния народных масс и к которому мог бы полностью присоединиться большой художник. Английские романисты после Диккенса все больше и больше отгораживались от народа».

Толстой же «не отгораживался от своего народа... И потому, что он смотрел на мир не *сверху*, с позиций правящего класса, и не *извне*, как интеллигент, тешащий себя мыслью, что может остаться над схваткой, но *снизу*, по преимуществу с позиций крестьянства, — его человечность действительна и всеобъемлюща... Ни один роман в мировой литературе не сравнится по эпическому размаху с «Войной и миром»<sup>1</sup>.

Природа «Войны и мира» как эпического произведения анализируется на широком международном фоне в исследовании румынского литературоведа Иона Яноши «Монументальный роман и XX век» (1963). Глава о «Войне и мире» там названа «Вечный прообраз» (Prototipul etern) — за нею следуют главы о выдающихся образцах большого повествования в различных национальных литературах нашего столетия — о «Жизни Клима Самгина», «Тихом Доне», о дилогии Генриха Манна «Юность короля Генриха IV» и «Зрелость короля Генриха IV», о форсайтовском цикле Джона Голсуорси и, наконец, о крупных эпических произведениях румынских писателей Ливиу Ребряну и Михаила Садовяну. Но Яноши ссылается и на другие примеры. Ромен Роллан, Мартин Андерсен-Нексе, Шон О'Кейси, Алексей Толстой, Андрей Упит — все они принадлежат к числу мастеров «монументального романа», — тенденция к расширению содержания и формы романа прослеживается во многих национальных литературах, в творчестве ряда писателей. Появление произведений широкого масштаба, охватывающих жизнь народных масс, подъем народных движений — или рисующих судьбы отдельных людей в тесной связи с историческими событиями и сдвигами, рассма-

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 231—232.

тривается в работе Яноши как одна из закономерностей развития литературы в XX веке.

Ион Яноши различает разновидности «монументального романа»: роман-эпопея в собственном смысле слова, предполагающий прямое, широкое участие народных масс в действии, роман-хроника, роман-фреска или панорама, — так или иначе, решающий признак «монументальности» он видит не в объеме произведения, а в исторической значимости тех событий, которые в нем изображены или на основе которых разворачивается действие. Большинство романов-эпопей XX века, по мысли Яноши, «вдохновлены великими классовыми битвами периода подготовки и осуществления социалистической революции»<sup>1</sup> — эти битвы воздействуют на художественное сознание многих и разных писателей, и, конечно, не только писателей революционных. Опыт Толстого необычайно важен для них всех. Так «Война и мир» в исследовании Яноши раскрывается как «прообраз» и исходная позиция для одного из важных направлений в движении литературы нашего столетия.

За годы второй мировой войны международный круг читателей «Войны и мира» намного расширился. И после войны продолжал расширяться. Это стимулировало появление новых трудов, посвященных «Войне и миру» целиком или частично.

Английский ученый и публицист, широко известный в буржуазном научном мире, носитель дворянского титула, сэр Исайя Берлин, опубликовал в начале 50-х годов книгу, специально посвященную философии истории в «Войне и мире». Исходное положение его работы само по себе заслуживает сочувствия: авторские рассуждения в «Войне и мире» не посторонний привесок и не причуда художника, — в них есть значительное содержание, в котором надо разобраться.

К книге, задуманной вроде бы серьезно, автор поставил шуточный заголовок — «Еж и лиса». Тут имеется в виду изречение Архилоха: «Лиса знает много вещей, а еж знает одну важную вещь». Среди писателей, по словам Берлина, есть и «лисы», те, кто видят и воспроизводят многообразие мира, и «ежи» — те, кто озабочены поисками общего смысла жизни. Классификация, надо сказать, более чем схемати-

---

<sup>1</sup> Ион Яноши. Монументальный роман и XX век. В сб.: «Судьбы романа». М., «Прогресс», 1975, стр. 139—140.

ческая. Однако и И. Берлин придерживается именно этой классификации — и утверждает, что «Толстой по натуре был лисой, но считал себя ежом» (4)<sup>1</sup> — хотел найти универсальное объяснение тем людям и фактам, которые были перед его художническим взором. Отсюда и вторая часть эпилога «Войны и мира», и многочисленные философские отступления в основном тексте.

Все же Толстой, по мнению Берлина, был мало предрасположен к философствованию и потому в поисках обобщающих идей должен был обращаться к книгам. И тут, среди многочисленных писателей и мыслителей, которых Толстой читал в ходе работы над эпопеей, неожиданно выдвигается на первый план французский роялист, яростный реакционер Жозеф де Местр. Читательский интерес Толстого к де Местру был зафиксирован еще Б. Эйхенбаумом, на которого И. Берлин и ссылается.

У Б. Эйхенбаума отмечено, что в де Местре (как и в Прудоне) Толстой «не искал *системы* и не интересовался ею. Ему нужен был материал, поддерживающий его «понятия» и помогающий ему осуществить задуманную конструкцию романа»<sup>2</sup>. Причем — как явствует из анализа Б. Эйхенбаума — материал по преимуществу *фактический*, отдельные штрихи и реплики, свидетельства, характеризующие атмосферу Петербурга тех лет, когда де Местр жил там в качестве дипломата. В книге Эйхенбаума де Местру отведено несколько страниц. В книге И. Берлина он вырастает чуть ли не в центральную (для Толстого) фигуру.

И. Берлин оговаривается: наверное, сам Толстой возмущался бы, если бы ему сказали, «что у него много общего с этим апостолом тьмы, с этим поборником мракобесия и крепостничества» (61). Но это не мешает И. Берлину настойчиво отыскивать именно «общее». Он считает, например, что именно у де Местра Толстой заимствовал мысль о значении морального фактора, духа войска (исследователь словно забывает, что у Толстого был *свой* воинский опыт). Он считает, далее, что Толстой именно под влиянием де Местра проникся презрением к теоретикам, реформаторам, вообще — к разуму, и уверовал в спасительность инстинкта

---

<sup>1</sup> Isaiah Berlin. The Hedgehog and the Fox. London, 1953. В скобках указаны страницы.

<sup>2</sup> Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Книга вторая. Шестидесятые годы. Л. — М., ГИХЛ, 1931, стр. 316.

и интуиции. Нетрудно убедиться, что взгляды Толстого на историю изложены в книге Берлина очень односторонне, выборочно: демократический элемент, утверждение народа как решающей силы истории, пропадает здесь начисто. Посредством таких умолчаний, а также некоторых произвольных сближений И. Берлину оказывается нетрудно провести операцию, в сущности, неблагоприятную: представить великого русского писателя чуть ли не учеником французского реакционера.

Схема И. Берлина была недавно оспорена в статье американского литературоведа Николаса Ржевски «Обуздание хаоса. Герцен и «Война и мир»<sup>1</sup>. Он корректно возражает прежде всего К. Федимену и Э. Симмонсу, с благословения которых орудуют издательские «ножницы» и выходят сокращенные варианты «Войны и мира», вовсе очищенные от философских экскурсов: выпускать роман в таком виде, говорит он, значит наносить «глубокий ущерб» его художественной ценности. Он возражает и И. Берлину, выдвигающему на первый план те идеи Толстого, которые будто бы идут от де Местра. Неужели Толстой был и вправду таким уж почитателем французского монархиста? Считается, что именно он — прототип виконта, знатного иностранного гостя в салоне Аннеты Шерер. Но ведь этого виконта Толстой рисует без всякой симпатии — скорей с сарказмом. Видимо, он и к самому Жозефу де Местру относился без особого пиетета.

Н. Ржевски напоминает о личных и духовных связях автора «Войны и мира» с Герценом (о которых не раз уже писали советские исследователи)<sup>2</sup>. В истолковании американского автора философия истории как Герцена, так и Толстого приобретает слишком ярко выраженный иррационалистический оттенок — и у того и у другого подчеркивается момент «непознаваемого» в понимании смысла истории. Но в статье Ржевски есть здоровая тенденция — не отрывать Толстого от русского «культурного контекста». И верно, пусть слишком бегло, отмечено то общее, что объединяет «Былое и думы» с «Войной и миром» в плане

---

<sup>1</sup> Nicholas Rzhevsky. The shape of chaos: Herzen and War and Peace. «The Russian Review», vol. 34, № 4, October, 1975.

<sup>2</sup> См. в особенности: С. Розанова. Толстой и Герцен. М., «Художественная литература», 1972. В главе «Мир художественный» автор дает содержательную сопоставительную характеристику «Войны в мира» и «Былого и дум».



структуры: свобода, размах большого многообъемлющего повествования, не стесненного строгими жанровыми и сюжетными рамками, вмещающего в себя широкий поток истории, картины событий и размышления о событиях. Близость Толстого-художника к Герцену-художнику — еще один аргумент в защиту правомерности, необходимости философских отступлений в «Войне и мире».

В зарубежном, как и в русском, литературоведении Толстой много раз сопоставлялся с Достоевским. За последние десятилетия широкую международную известность получила книга Джорджа Стейнера «Толстой или Достоевский», впервые изданная в Нью-Йорке в 1959 году. Само название книги показывает, что сравнительный анализ обоих русских классиков был задуман автором прежде всего как *противопоставление*, как приглашение к выбору между тем и другим<sup>1</sup>.

Книга Стейнера по методологии явно эклектична: автор ссылается и опирается и на Мережковского, и на Бердяева, а с другой стороны, и на Лукача, и на Горького. Одаренность критика сказывается во многих частных наблюдениях, касающихся повествовательного искусства Достоевского и Толстого. Стейнер с восхищением отзывается о русской классической литературе в целом, отмечает ее мировое значение, высказывает иногда интересные суждения о своеобразии русского романа XIX века: он, например, обоснованно говорит о том, что западные романисты прошлого столетия имели дело с обществом относительно стабильным, а в русском романе дается картина движущегося, изменяющегося мира. При всем том — книга Дж. Стейнера в заключительной своей части явно проникнута буржуазно-охранительным духом: он резко отвергает, как беспочвенную утопию, мечту Толстого о справедливости

<sup>1</sup> Традиция резкого и всестороннего противопоставления, подчас нарочитого «сталкивания» Толстого и Достоевского, очень живучая в дореволюционном русском литературоведении, долго сохранявшаяся и в литературоведении советском, особенно в работах вульгарно-социологического толка, — в настоящее время у нас, надо думать, преодолена. См. об этом: Г. М. Ф р и д л е н д е р. Достоевский и Лев Толстой. (К вопросу о некоторых общих чертах их идейно-творческого развития). В кн.: «Достоевский и его время». Л., «Наука», 1971; К. Н. Л о м у н о в. Достоевский и Толстой. В кн.: «Достоевский — художник и мыслитель». М., «Художественная литература», 1972. См. также: Т. Л. М о т ы л е в а. Толстой и Достоевский: их мировое значение. В кн.: «Яснополянский сборник». Тула, Приокское книжное издательство, 1974.

на земле и, по сути дела, солидаризируется с антиреволюционными идеями «Бесов».

Попробуем — оставив в стороне явно одиозный финал книги Стейнера — присмотреться ближе к тому конкретному анализу реализма Толстого, который в ней дан. В художественном плане смысл антитезы, которую развертывает Стейнер, сводится к формуле: Достоевский — драма — Шекспир; Толстой — эпос — Гомер. Достоевский видел людей в отдельные напряженные моменты их бытия, Толстой видел их в длительном историческом развитии, он был «Гераклитом среди романистов» (102)<sup>1</sup>, у него «все движется». «Эпилоги и постскрипты» «Войны и мира» выражают убеждение Толстого в том, что жизнь находится в последовательном развитии, в состоянии постоянного обновления» (111), — Толстому свойственно «гомеровское ощущение реальности вещей» (247). С этой земной, последовательно реальной, целиком посюсторонней природой искусства Толстого связано, по мысли исследователя, его «язычество». В противовес многим западным авторам, которые склонны рассматривать Толстого прежде всего как проповедника, христианского пророка, — Дж. Стейнер настаивает на том, что Толстой *как художник*, в сущности, далек от религиозной идеологии, чужд какому бы то ни было мистицизму: царство его, в противовес царству Христову, — «от мира сего» (см. 262—263). Толстому, говорит Стейнер, присущ «имманентный реализм, его мир основан на достоверности тех впечатлений, которые дают нам чувства. Бог там странным образом отсутствует» (80).

О «Войне и мире» в книге Стейнера нет специального раздела или главы, разбор разных произведений Толстого все время ведется параллельно, причем наибольшее внимание уделено «Анне Карениной». К «Войне и миру» Стейнер обращается прежде всего там, где он — заостря художественный контраст между обоими русскими классиками — показывает «гомеровскую» природу творчества Толстого, его тяготение к эпической «тотальности объектов» — в противовес «тотальности движения» у Достоевского (так, скажем попутно, обнажается схематизм стейнеровской антитезы, — оказывается, что и Достоевский своего рода «Гераклит!»).

---

<sup>1</sup> George Steiner. Tolstoy or Dostoevsky. New York, 1961. В скобках указаны страницы.

Мимоходом Толстой сопоставляется у Стейнера со Стендалем: в западном романе XIX века, например у Стендаля, исторические события и лица входили в действие по преимуществу косвенно, преломляясь через частную жизнь и переживания героев, — у Толстого же эти события направляют само движение сюжета; «в «Войне и мире» Наполеон представлен прямо». Это не просто «сдвиг в повествовательной технике» — тут сказывается у Толстого и его философия истории, и его «родство с героическим эпосом» (25). Но эпичность «Войны и мира» Дж. Стейнер трактует довольно плоско. Он перечисляет те черты «Войны и мира», которые роднят ее с эпосом Гомера. «Архаическая и пасторальная обстановка действия; поэзия войны и сельского хозяйства; примат чувств и физического жеста; смена времен года в качестве светлого, всепримиряющего фона; признание, что энергия и бодрость сами по себе священны;приятие непрерывной цепи бытия, от неодушевленной материи и до звезд, — бытия, в котором люди занимают подобающее им место; и в качестве глубинной основы — подлинное здоровье...» (74—75). И здесь, и на других страницах исследования Дж. Стейнер подчеркивает, что мастерам русского романа, каждому на свой лад, присуще *поэтическое* восприятие действительности — та эмоциональная взволнованность, нравственная цельность, которая западным романом давно утрачена. Однако читатель вправе спросить: что же *нового* внес Толстой в мировую литературу по сравнению с создателем «Илиады»? Социальная проблематика романа-эпопеи Толстого, коллективный образ народа, становящегося действенной силой в ответственный момент национальной истории; далее — богатый духовный мир толстовских героев, их сложные интеллектуальные поиски — все это вовсе не интересует Дж. Стейнера. И характеристика Толстого-художника, казалось бы, обстоятельная, изобилующая историко-литературными ассоциациями, оказывается, при более тщательном рассмотрении, и обедненной, и не столь уж новой.

Толстому как мастеру романа специально посвящена монография Джона Бейли, английского исследователя, с которым мы уже сталкивались (в первой части) как с автором предисловия к одному из новых изданий «Войны и мира».

Книга Джона Бейли (впервые вышедшая в 1966 году) быстро приобрела популярность за рубежом, получила

в печати ряд одобрительных отзывов (в частности — от Дж. Стейнера). С книгой Стейнера ее роднит и широта историко-литературного фона, и само направление исследования, попытка вдуматься в русский классический роман именно как явление искусства, но вместе с тем — и эклектизм методологии. Бейли (в отличие от Стейнера) владеет русским языком и знаком с работами советских исследователей; он высоко ценит русскую классическую литературу в целом, считает, что отличительная ее черта — «служение человеку и обществу» (7)<sup>1</sup>; он не раз ссылается на Лукача, но тут же подхватывает и суждение Л. Шестова о Толстом как «солипсисте» (!), и мнение Д. Мережковского о Толстом как «ясновидце плоти».

По всему ходу анализа у Бейли можно найти немало спорных и вовсе немотивированных, даже ошибочных суждений, но имеется вместе с тем и немало справедливого. Бейли решительно отводит критику Толстого-романиста со стороны Генри Джеймса и Перси Леббока: когда речь идет о романах Толстого, и в особенности о «Войне и мире», традиционные каноны жанра вовсе непригодны, — тут «надо отбросить все предвзятые представления относительно формы» (64). Раздел исследования Бейли, посвященный «Войне и миру», полемически озаглавлен «Не роман...» (это — цитата из статьи Толстого «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» — см. 16, 7).

Бейли охотно сопоставляет «Войну и мир» с другими знаменитыми романами мировой литературы, будь то произведения Вальтера Скотта или пушкинская «Капитанская дочка», настаивая вместе с тем на неповторимой оригинальности Толстого. Автор «Войны и мира» вовсе не пренебрегал традиционными романическими ситуациями, сюжетными совпадениями. И все же в «Войне и мире» читатель вовсе не замечает художественной условности, вымысла, не замечает даже, что детали даны с определенным отбором. Необозримое множество жизненных фактов, крупных и мелких, дается в повествовании Толстого с абсолютной естественностью — эти факты, даже мельчайшие подробности, «не замедляют действия, а расширяют диапазон его движения» (96). Постоянная подвижность — важная особенность художественного мира Толстого. Она сказы-

---

<sup>1</sup> John Bayley. Tolstoy and the novel. New York, 1968. В скобках указаны страницы.

вается и в психологических характеристиках, заключающих в себе, по ходу своего развития, много неожиданного для читателя; она сказывается и в искусстве семейного портрета, передающего взаимодействие поколений, в тех сложных отношениях сродства и несродства, которые связуют «отцов» и «детей» (Бейли приводит примеры: Наташа и Вера, столь резко различные по натуре, развивают, каждая по-своему, те возможности, которые заложены в характере их матери; Пьер Безухов, столь далеко ушедший, казалось бы, от своего отца, подвержен наследственным припадкам вспыльчивости, когда неожиданно обнаруживается его сходство с деспотическим вельможей, и т. д.).

Бейли показывает, что исключительное изобилие событий, лиц, деталей совмещается у Толстого-художника с особой «сдержанностью» (как мы бы сказали, с мастерством подтекста). В первой части эпилога читатель чувствует под оболочкой семейной идиллии подспудную напряженность: в жизни основных героев, как и в жизни России, много открытых вопросов. Особая художественная законченность в сюжете «Войны и мира», по мысли Бейли, именно в том, что действие завершается, прежде чем «история стала политикой, а вневременное — современным» (122): назревают драматические осложнения в судьбах отдельных лиц, как и в судьбах страны в целом, — проблемы, поставленные всем ходом повествования, остаются неразрешенными. В этом смысле «Война и мир» образец «открытого» романа. Всем развитием сюжета, всей своей художественной сутью произведение это резко противостоит всякого рода схематизирующим, идеализирующим тенденциям в литературе — тому, что Бейли называет «пасторальностью».

Мы убеждаемся, что разбор «Войны и мира» в книге Бейли содержателен, опирается на самостоятельные наблюдения. Однако в этой работе имеется коренная слабость, присущая большинству зарубежных трудов о «Войне и мире», — полное невнимание к народности творчества Толстого, к теме народного героизма.

Весьма своеобразное прочтение «Войны и мира» предложила немецкая исследовательница Кете Гамбургер (ее небольшой критический этюд о Толстом вышел еще в 1950 году в Швейцарии, а в 1963 году был переиздан в доработанном виде в ФРГ). Выдвинутая ею идея о «технике децентрализации» как характерной черте Толстого-рома-

ниста заинтересовала литературоведов разных стран, и ее работа получила международную известность.

Кете Гамбургер прежде всего филолог-германист, основная область ее научных интересов — Томас Манн. Возможно, что именно под влиянием Томаса Манна сложился у нее исходный тезис этюда о Толстом: все его основные персонажи автобиографичны. Томас Манн, как мы помним, считал, что и Нехлюдов в «Воскресении», и Левин, и Пьер Безухов — аспекты единого характера, имя которому — Лев Толстой. К. Гамбургер резко заостряет эту мысль: автобиографичны и Оленин, и Позднышев, и Федя Протасов. «Все они — толстовские Я-герои, носители его жизненной проблемы, даже более или менее точные воплощения его жизненных ситуаций» (17)<sup>1</sup>.

Автобиографический момент у Толстого, рассуждает далее Гамбургер, не просто особенность содержания его произведений, но и «принцип формы» (17). Именно отсюда идет у Толстого склонность к «открытой форме», к «диффузности». Склонность эта ярко сказывается уже в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность». «Все три части состоят преимущественно из маленьких картинок жизни, образующих равномерный ряд, открытый до бесконечности, — там, где он случайно завершается, он мог бы быть и продолжен насколько угодно» (18). Такая структура повестей Толстого — выражение его высокой художественской «непосредственности». Кете Гамбургер настаивает на том, что Толстой органически чужд какой бы то ни было нарочитости, литературщине, и в этом она, конечно, права. Но от нее ускользнуло *единство* автобиографической трилогии, ее сквозное действие — тревожные нравственные искания героя.

В «Войне и мире», пишет далее К. Гамбургер, «открытая форма» повествования достигает еще более полного развития, чем в прежних произведениях Толстого. «Творческий принцип, порождаемый особой открытой формой большого романа, мы обозначаем как принцип *децентрализации*. Суть его в том, что здесь нет главного героя, вокруг которого было бы организовано действие и глазами которого были бы показаны события и люди. В «Войне и мире», утверждает Гамбургер, «массы материала поделены между различными сферами жизни, и каждой из них принадле-

---

<sup>1</sup> K ä t e H a m b u r g e r. Tolstoi. Gestalt und Problem. Göttingen, 1963. В скобках указаны страницы.

жит определенная группа лиц» (21). Ни Пьер Безухов, ни Наташа, ни князь Андрей не могут считаться центральными героями повествования. «Художник сопровождает то одного, то другого из них, а также и разных других людей из бесчисленного множества, на том или ином участке их жизненного пути, а потом на время отодвигает их на задний план» (22).

Исследовательница не отрицает, что персонажи «Войны и мира» связаны друг с другом — знакомством, родством, разнообразными личными или служебными отношениями. Но, рассматривая «Войну и мир» как целое, она не видит здесь никакого связующего, объединяющего начала. «Нет определенного действия, нет особой проблемы, которая стала бы темой этого романа, — здесь кусок жизни, не больше и не меньше того» (22). Кете Гамбургер настойчиво напоминает, что «техника децентрализации» исключает «художественную технику» в самом широком смысле слова, — «Война и мир» не подчиняется никаким законам романического строения, кроме «законов и структуры» самой жизни. По сути дела, К. Гамбургер присоединяется к тем критикам, которые объявляют «Войну и мир» произведением хаотическим, бесформенным; однако там, где Перси Леббок и его единомышленники видели недостаток, она видит достоинство.

Парадоксальные суждения Кете Гамбургер распространяются не на одну лишь структуру «Войны и мира», но и на весь строй ее идей. Полемику Толстого с шаблонами и фальшью буржуазной исторической науки Гамбургер толкует как полемику с историей вообще. Герои «Войны и мира» как бы вне истории — они живут не «исторической», а «естественной», то есть *частной*, жизнью — каждый сам по себе. Иначе говоря, К. Гамбургер игнорирует не только единство *плана* романа-эпопеи, но и нечто бесконечно более важное — *идею взаимосвязи* людей и событий, толстовскую широкую концепцию *мира* как общности, содружества людей. Герои «Войны и мира» в ее представлении — сумма человеческих атомов, из которых каждый движется по своей траектории — не более того.

Так обнаруживается связь трактовки «Войны и мира» с философией экзистенциализма. Эта связь становится тем более явной несколько дальше, там, где автор этюда анализирует «Смерть Ивана Ильича» в свете мысли о смерти как «экзистенциальном феномене жизни», со ссылкой

на ту (глубоко пессимистическую и внесоциальную) интерпретацию этой повести, которую дал в свое время философ М. Хайдеггер.

По-своему логично, что Кете Гамбургер, которой оказалось совершенно чуждо толстовское понятие «мира» в его разных смысловых гранях, вовсе не восприняла «Войну и мир» как произведение антивоенное. Вовсе напротив: в повествовании Толстого, пишет она, «война представлена и трактуется не как фактор антисоциальный и антигуманный, вызывающий протест, но — как необходимость в жизни народа, как реальность, с которой надо справиться наилучшим, то есть наиболее храбрым, способом» (38). Это говорится *не* о войне оборонительной, не об отпоре иноземному нашествию, но о войне «вообще». Все это близко к той трактовке войны, которую давал когда-то Томас Манн в печальную для него пору заблуждений, в «Размышлениях аполитичного». Но от «Войны и мира» — предельно далеко.

В заключительной части своей книги Кете Гамбургер в лояльном тоне цитирует статьи Ленина о Толстом (правда, не видя разницы между взглядами Ленина и Плеханова); она говорит о том, что толстовская «этика общности» (*Gemeinschaftsethos*) идет навстречу коммунизму и что именно «этически-социальный активизм Толстого — та часть его учения, которая наиболее прочно войдет в историю социального развития человечества» (147). Но если так — тем более поразительно, что исследовательница вовсе не заметила проявлений толстовского гуманизма, «этики общности», в его великом художественном произведении.

Проблемы сюжета, композиции «Войны и мира» за последние десятилетия привлекают внимание все более широкого круга исследователей. В работах разных авторов сказывается общая тенденция: стремление разобраться в тайнах структуры толстовского повествования, найти те, на первый взгляд не столь ясно различимые, внутренние связи, с помощью которых поддерживается его художественное единство. Точка зрения Генри Джеймса и Перси Леббока, ставивших это единство под сомнение, находит все меньше сторонников <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. Горная замечает: «Из работ новейших западных авторов, посвященных пересмотру взглядов Г. Джеймса на Толстого, можно было бы составить объемистый том» (см. сб.: «Русская литература и ее зарубежные критики». М., «Художественная литература», 1974, стр. 144).



Так, Э. К. Браун еще в 1950 году в книге «Ритм романа», вышедшей в Канаде, затронул вопрос о своеобразии романического строения «Войны и мира». В основе этого строения, по его мысли, движение персонажей от «обособленности к единению». В начале романа перед читателями проходят различные, изолированные одна от другой, сферы русской жизни: петербургский придворный салон и патриархально-дворянская московская среда; семьи Ростовых и Болконских, столь различные по традиции, привычкам, по всему жизненному укладу; дворянское общество в целом, с его «мирным» бытом, и русская армия за границей и т. д. Контраст «обособленности» и «единения» глубоко входит не только в сюжет повествования, но и в строй его идей. На одном полюсе — Наполеон, который как бы олицетворяет эгоистическую отъединенность, возведенную в принцип, на другом — Пьер, который тяготится своей «обособленностью», пока — в немалой степени с помощью Кара-таева — не находит путь к единению с людьми. (В подобном же направлении развивается и князь Андрей, отчасти — под влиянием Кутузова.) По ходу действия «Войны и мира» встречаются, сталкиваются, вступают в контакт разнообразные люди, которые были отъединены друг от друга национальными, социальными, пространственными барьерами. Во всех этих суждениях Брауна есть доля схематизма, система образов и идей «Войны и мира» на самом деле намного богаче, чем это выглядит в его разборе. Однако есть основание согласиться с его выводом: «Нет ничего лишнего в этой поразительной книге; любая частность вплетена в целое; при перечитывании у меня возрастает ощущение единства, охватывающего все ее темы во всех вариациях, — это сильнее всего убеждает меня в том, что нельзя вычеркнуть ни одной страницы без ущерба для общего впечатления»<sup>1</sup>.

«Единство «Войны и мира» — так назвал американский литературовед Альберт Кук статью, впервые опубликованную им в 1958 году»<sup>2</sup>. Он решительно не согласен с сужде-

---

<sup>1</sup> E. K. Brown. *Rhythm in the Novel*. Toronto University press, 1950, pp. 78—84.

<sup>2</sup> Статья перепечатана в «критическом издании» «Войны и мира». См.: Albert Cook. *The unity of War and Peace*. In: Leo Tolstoy. *War and Peace*. New York, A Norton critical edition, 1966. В скобках указаны страницы.

ниями Перси Леббока; не согласен он и с английским прозаиком Э. М. Форстером, который в своей книге «Аспекты романа» высказал мнение, что единство повествования Толстого — в необычайной широте романического пространства, позволяющей читателю ощутить громадную страну как некое целое. Единство «Войны и мира», говорит А. Кук, не просто в «панорамной универсальности», оно заложено гораздо глубже, — оно заключено прежде всего в авторском «нравственном взгляде» (1399).

С первых же страниц повествования, как показывает Кук, в облике, манерах, движениях, строе речи каждого из действующих лиц обнаруживается и затаенная суть этих людей, и авторское отношение к ним. Многие в их будущей судьбе еще скрыты от читателя, многое окажется даже совершенно непредвиденным. Но контраст фальшивого, показного и человечески подлинного возникает с самого начала. На фоне суетного аристократического общества несветский, неловкий Пьер резко выделяется как человек, потенциально способный к духовному, моральному росту. В этом же плане знаменательна реплика князя Андрея: «эта жизнь не по мне!»

«Пятнадцать частей и эпилог, — пишет А. Кук, — оркестрованы почти что в порядке контрапункта, — война и мир не представляют две независимые друг от друга линии, как думал Перси Леббок, а образуют основу сюжета, чередуясь и взаимодействуя. Тема войны повторяется с вариациями, как и тема мира. Каждая новая стадия мира определяется той вариацией военного периода, которая ей непосредственно предшествует» (1400). В каждой из частей повествования господствует определенная атмосфера, определенное настроение. Стараясь обрисовать эту особую атмосферу каждой части, критик в то же время намечает то общее направление, в котором развиваются основные персонажи — от «поверхностной», суетной жизни и присущих ей нравов и понятий — через преодоление многих иллюзий — к нравственному просветлению.

А. Кук пытается уловить скрытые связи между отдельными частями повествования и иногда делает при этом любопытные наблюдения. Так, он отмечает, что острые конфликты, потрясения в частной жизни персонажей в восьмой части (обостряющаяся враждебность старого князя Болконского к дочери и особенно — вторжение

Анатоля в жизнь Наташи, разрыв ее с женихом) несут с собой сгущение драматизма, как бы предвещают потрясения и тревоги, которые суждено перенести героям романа в дни войны 1812 года <sup>1</sup>. У каждого из главных действующих лиц — свой темп и ритм внутреннего развития: у Пьера он замедленный, нарастающий как бы подспудно, у князя Андрея он — стремительный, включающий внезапные повороты.

Коренная слабость в статье Кука (как и в книге Дж. Бейли и ряде других зарубежных работ о «Войне и мире») — невнимание к народно-героическому содержанию романа-эпопеи. С этим связаны у него и отдельные ошибочные положения. Так, действия партизан в Отечественной войне 1812 года А. Кук характеризует как «сверхреальную жестокость», а участие Пети Ростова в действиях партизан и его гибель — как результат «бессмысленного соблазна» (1408).

И все же эта статья, написанная уже довольно давно, заслуживает доброго слова. Это была несовершенная, но в основе своей плодотворная попытка разглядеть систему внутренних связей, которыми поддерживается единство романа-эпопеи, проанализировать сюжет и композицию «Войны и мира» в свете ее нравственной проблематики <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В более поздней работе Джона Хэгана «О мастерстве «Войны и мира», где автор, вслед за А. Куком, отстаивает тезис о целостности, сюжетной слаженности повествования Толстого и старается показать связи между отдельными ее частями, не заметные на первый, поверхностный взгляд, — эти наблюдения заострены таким образом: «Попытка Анатоля завладеть Наташей — блистательное предвосхищение нашествия Наполеона на Россию, о котором говорится в следующей книге, — ведь Наташа прямо отождествляется с духом ее Родины в знаменитом описании пляски у дядюшки... Что до сцен охоты, которые непосредственно предшествуют этому описанию, то они предвещают последующее поражение французской армии, которую Толстой повторно сравнивает со смертельно раненным зверем» (J o h n H a g a n. On the craftsmanship of *War and Peace*. In: «Essays in criticism», vol. XIII, № 1, January 1965).

<sup>2</sup> Единство структуры «Войны и мира» и ее идейной, этической концепции — тема, привлекающая внимание многих советских исследователей (она затрагивается в работах А. Чичерина, А. Сабурова, С. Бочарова). Но тема эта далеко не исчерпана. В этом плане стоит упомянуть кандидатскую диссертацию Л. Н. Розановой «Своеобразие композиции романа Л. Н. Толстого «Война и мир»» (Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина, 1975).

Отметим те, сравнительно новые, книги зарубежных славистов, которые носят исследовательский характер, и, хотя бы отдельными своими сторонами, представляют полезный вклад в литературу о «Войне и мире».

В 1961 году вышел в ФРГ объемистый труд Эрвина Веделя «История возникновения «Войны и мира» Л. Н. Толстого»; в свое время о нем был дан в нашей печати положительный отзыв<sup>1</sup>.

Эрвин Ведель широко опирался в своей работе на советские научные публикации (в предисловии он говорит, что разделяет основные положения статьи Э. Е. Зайденшнур «История писания и печатания «Войны и мира» помещенной в 16-м томе Юбилейного издания сочинений Л. Н. Толстого). Вместе с тем перед нами — вполне самостоятельный труд. Привлекая множество источников — письма Толстого, свидетельства его современников, Ведель детальным образом проследил ход авторской работы над «Войной и миром». Он попутно выявил мелкие хронологические неточности, допущенные Толстым, ошибки в переводах иностранных текстов, даже опечатки, проскользнувшие в Юбилейном издании. Сопоставляя различные стадии возникновения «Войны и мира» — первые рукописные варианты, журнальный текст «Русского вестника» и текст первого книжного издания 1868 года, Ведель постарался показать сам процесс реализации грандиозного толстовского замысла.

Попутно Эрвин Ведель выдвигает свои аргументы против предположения, которое было впервые высказано Н. Апостоловым, а затем развито Б. Эйхенбаумом, — будто название романа-эпопеи «Война и мир» восходит к одноименному философскому сочинению П. Прудона, которое вышло в русском переводе в 1861 году. В произведениях, черновиках произведений, письмах Толстого Ведель нашел подтверждения тому, что «сочетание слов-антонимов «Война

---

<sup>1</sup> См. рецензию С. Розановой «Как создавалась «Война и мир». — «Вопросы литературы», 1962, № 10. Здесь показаны ценные качества труда Э. Веделя. В рецензии отмечено вместе с тем, что немецкий исследователь исходил из текста Юбилейного издания, считая его каноническим; о том, что некоторые частности этого текста были оспорены специалистами и что для новых изданий был подготовлен ряд поправок к нему, Э. Ведель не мог еще знать, когда готовил к печати свою книгу.

и мир» было в обиходе Толстого с начала его литературной деятельности» (54) <sup>1</sup>. С другой стороны, создатель «Войны и мира» мог встретить это словосочетание далеко не только у Прудона. Ведель обратил внимание на строки из пушкинского монолога Пимена: «Описывай, не мудрствуя лукаво, || Все то, чему свидетель в жизни будешь: || Войну и мир, управу государей...»

Э. Ведель постарался выяснить, как формировались основные образы «Войны и мира», в каких направлениях работала творческая мысль Толстого, когда он вносил изменения и поправки в первоначальные варианты. На ряде примеров исследователь показал, что Толстой устранял длинноты, сокращал пространные описания, сводил развернутые портреты к немногим характерным чертам. Еще более многочисленны и доказательны примеры, свидетельствующие, что Толстой отбрасывал натуралистические подробности, отказывался от тех черт внешности и характера персонажей, которые влекли за собой огрубление образов и ситуаций. Так, в ходе авторской работы отпали штрихи, рисующие внешнюю непривлекательность княжны Марьи; отпал эпизод, в котором упомянуты внебрачные дети старого князя Болконского, родившиеся от крепостной девушки и отправленные один за другим в Воспитательный дом; отпало упоминание о том, что князь Андрей в юности был крайне легкомыслен, против воли отца бросил университет и «пошел в гусары»; отпал вариант, в котором Соня замышляла убийство Анатоля ради спасения Наташи; не вошел в основной текст и эпизод, в котором благочестивые странники, уйдя от княжны Марьи, грубо ссорятся и дерутся из-за украденных у нее башмаков, и т. д.

Изучая характер той редакции, которой Толстой подвергал свои рукописи, Ведель не раз пользуется словом «Milderung» — смягчение. В иных случаях уместно именно это слово. И все же думается, что мотивировка отдельных авторских решений Толстого требует более дифференцированного подхода. Помимо забот о сжатости, ясности повествования, о пластичности образов, о соблюдении художественного такта и чувства меры, у автора «Войны

---

<sup>1</sup> E r w i n W e d e l. Die Entstehungsgeschichte von L. N. Tolstoj's «Krieg und Frieden». Wiesbaden, Bibliotheca Slavica, 1961. В скобках указаны страницы.

и мира» были и более сложные заботы: ведь каждая деталь должна была соответствовать логике ситуации, характера и, главное, найти себе подходящее место на грандиозном полотне эпопеи.

Тут можно привлечь суждение Анны Зегерс, которая по-своему, по-писательски задумывалась над ходом авторской работы Толстого. В статье «Толстой» (1953) она замечает: «В одном из вариантов Элен, жена Пьера, становится любовницей французского офицера. Нам этот вариант кажется до того убедительным, что мы сперва спрашиваем себя — почему же Толстой отказался от него. Наверное, он показался ему слишком заостренным (*überbetont*) и потому нарушающим цельность той картины сопротивления народа, которая нарисована в художественном произведении»<sup>1</sup>. По мысли Зегерс, здесь оказалась неуместной не острота ситуации сама по себе, а именно *такая* острота, которая шла бы вразрез с масштабностью, величием общей картины.

Иной раз мотивировки тех или иных изменений авторского текста, которые дает Э. Ведель, по меньшей мере спорны. Так, он цитирует имеющееся в одном из вариантов признание Наташи, сделанное Николаю по поводу Пьера: «Он уже женат, но все-таки я его люблю по-настоящему... Безухий, помнишь? Он женат и все, но это так, он у меня запасной»<sup>2</sup>. По мнению Веделя, автор не включил этих слов в основной текст, чтобы не раскрывать перед читателем заранее, как завершится судьба Наташи, и «не упустить заблаговременным предсказанием важный момент напряженности» (180). Но дело здесь конечно же не в соображениях напряженности сюжета, а в том, что слова о Пьере как «запасном» заключают в себе оттенок расчетливости, вовсе чуждый натуре Наташи.

Тот анализ авторских поправок к тексту «Войны и мира», который дает Эрвин Ведель, заставляет задуматься и над таким вопросом: всегда ли окончательный вариант той или иной страницы, эпизода, главы был действительно наилучшим? Не было ли тут, наряду с множеством мудрых

---

<sup>1</sup> Anna Seghers. Über Kunstwerk und Wirklichkeit, Band II. Berlin, 1971, S. 161 (А. Зегерс имеет здесь в виду первоначальные планы и заметки к «Войне и миру», где Элен еще называется «Аркадиева жена» и где о ней сказано: «у французов в Москве в связи с генералом» — 13, 21).

<sup>2</sup> См. 13, 555.

и верных находок, и некоторых потерь — и не сказались ли в таких потерях противоречия мировоззрения Толстого? Скажем, эпизод ссоры двух странниц внес бы отрезвляющий корректив в наивные мечтания княжны Марьи. Понятно, что упоминание о детях старого князя, которых он хладнокровно отправлял в Воспитательный дом, оказалось излишним, — оно наложило бы слишком густую тень на благородный облик старого военачальника. Однако не случайно, что автор «Войны и мира» отказался и от ряда других эпизодов, написанных по-толстовски сильно и откровенно рисующих жестокость крепостнических нравов (такова сцена в Отрадном, где крестьяне умоляют управляющего Митиньку уберечь их сыновей от рекрутского набора, — см. 13, 621; такова история Аксины Ларивоновны, бывшей крепостной графа Безухова, в какой-то мере предвосхищающая судьбу Катюши Масловой, — см. 14, 273—274, и т. д.).

В вариантах «Войны и мира», опубликованных в 13—16-м томах Юбилейного издания (которыми Э. Ведель широко пользовался), мы находим иной раз великолепные страницы, представляющие самостоятельный художественный интерес. Таков, например, эпизод, где Наташа в Отрадном купается вместе с дворовыми девушками и «в первый раз в своей жизни» серьезно думает о том, что можно обойтись и без богатства, без просторного дома и толпы слуг (см. 13, 699). Эта сцена не вошла в основной текст, и не зря: здесь Наташа обнаруживает духовную зрелость, которая не вяжется с ее возрастом, средой, воспитанием; но эта сцена, как и другие, подобные ей, по-своему заслуживает внимания, в ней обнаруживаются важные грани толстовской ищущей мысли.

В ряде вариантов, непосредственно касающихся войны 1812 года, основные герои прямо и ясно высказывают свое отношение к событиям. Таковы и слова князя Андрея: «Успех наш — успех солдат, успех мужика — народа» (13, 36), и строки из письма Николая родителям: «Отечество прежде интересов... А коли Россия погибнет, то ничего не нужно. Россия погибнет, а я буду считать прикащиков, я умру от позора» (13, 824), и слова Наташи в разговоре с Пьером: «А теперь самое главное — защита отечества... Я день и ночь думаю, что с нами будет, и я ни за что, ни за что не покорюсь Наполеону» (14, 59) — или же ее слова в другом варианте: «...У меня вся кровь поворачивается

при мысли, чтобы француз Наполеон мог командовать папенькой, или вами, или братом» (14, 314). Можно понять, почему подобные высказывания не вошли в окончательный текст «Войны и мира»: Толстой сознательно избегал в прямой речи наиболее дорогих ему персонажей слишком «лобового» выражения патриотических чувств, — он ценил тот патриотизм, который проявляется в поступках скорей, чем в словах. Но в свете общей идейной концепции романа-эпопеи эти суждения и признания толстовских героев все-таки очень существенны.

Словом, варианты отдельных страниц и сцен «Войны и мира», эпизоды, не вошедшие в основной текст, — это не просто стеснительные покровы, которые отбрасывались Толстым, чтобы наиболее отчетливо выявить главное. В ряде случаев эти варианты тесно связаны с художественной системой «Войны и мира», очень разнообразными способами соотносятся с ней. Понять внутреннюю логику творческой работы Толстого над «Войной и миром» можно, только если исходить не из одних лишь соображений стройности сюжета, литературной техники и т. д.; необходимо видеть место «Войны и мира» в истории духовных исканий Толстого — мыслителя и художника.

Эрвин Ведель крайне осторожен в обобщениях, он почти не касается проблем мировоззрения Толстого; его исследование ни в коей мере не исчерпывает сложной темы. Но оно богато конкретным материалом, оно наталкивает на дальнейшие размышления над историей создания «Войны и мира», — а это само по себе немаловажно.

Любопытно, что именно с творческой истории начинается свою книгу о «Войне и мире» английский исследователь Р. Ф. Кристиан: «Чтобы лучше понять «Войну и мир» и оценить величие произведения Толстого, необходимо принять во внимание тома проб и ошибок, которые пока еще не освоены английскими литераторами, писавшими о его романах» (2) <sup>1</sup>. Р. Ф. Кристиан старается показать, каким образом Толстой, в процессе работы над «Войной и миром», добивался все более отчетливой обрисовки персонажей и взаимоотношений между ними. Очерк творческой истории здесь гораздо более суммарный, чем в обстоятельном исследовании Э. Веделя. Однако Кристиан, как,

---

<sup>1</sup> R. F. Christian. Tolstoy's «War and Peace». A study. Oxford, 1962. В скобках указаны страницы.



одновременно с ним, и Ведель, обращался к первоисточникам, самостоятельно вдумывался в тексты вариантов.

Книга Р. Ф. Кристиана — первая зарубежная синтетическая монография о «Войне и мире». В ней идет речь и об источниках, и о жанре, и о композиции, и о приемах обрисовки персонажей. И в каждой из глав — наряду со сведениями, почерпнутыми из советских публикаций, — имеются и собственные (бесспорные или спорные) суждения и наблюдения автора.

Кристиан детально и в целом трезво рассматривает вопрос об идеологических источниках «Войны и мира». Да, Толстой читал и Прудона и де Местра, общался со славянофилами и знал их труды; в отдельных своих положениях, и прежде всего в резко отрицательной оценке Наполеона, он был близок к взглядам Герцена. Все, что читает великий художник, обязательно оставляет след в его сознании; и все же философия истории Толстого, подчеркивает Кристиан, явление неповторимо своеобразное, итог многолетних размышлений; сводить ее к тем или иным влияниям неверно по существу, тем более что ни в одном случае нельзя доказать факт влияния с полной очевидностью. «...Его центральный позитивный тезис, согласно которому «великие» люди — не те, кто думают, что управляют событиями, а личности, подобные простому, интуитивно мудрому Кутузову, который пассивно поддается ходу событий, когда видит, что не может управлять ими; тезис, согласно которому национальные герои — не генералы или государственные мужи, а многочисленные скромные люди, дворяне или крестьяне, Ростовы, Тушины или Каратаевы, являющиеся, благодаря своей простоте, отсутствию аффектации и лицемерия и врожденной естественной доброте, подлинными представителями русской нации; тезис, согласно которому, чтобы понять историю, надо не описывать дела «великих», а интегрировать бесконечно большое число бесконечно малых человеческих дел, — вот это и есть оригинальный вклад Толстого в роман» (94). Заметим, что несколько далее Кристиан уточняет свое утверждение о пассивности Кутузова: «Несомненно, что символически пассивный Кутузов в «Войне и мире» *действует*. Он спасает свою армию, когда она в опасности. Он принимает важные решения. Он отказывается защищать Вену. Он делает выбор между различными маршрутами... Он *руководит* духом войска, насколько это возможно» (108.)

В главах, посвященных художественному строю «Войны и мира», Кристиан развивает (во многом обоснованно, хотя не без схематизма) мысль о роли принципа контраста в повествовании: он отмечает не только центральный контраст «войны» и «мира», не только различные сопоставления и противопоставления, определяющие группировку персонажей, — но и частую смену атмосферы действия. Радость и горе, рождение и смерть в «Войне и мире» нередко соседствуют, — это усиливает динамичность сюжета и вместе с тем приближает его к реальному движению жизни. Впрочем, подобные замечания уже не раз делались в критической литературе о Толстом. Более существенно, что Р. Ф. Кристиан — единственный среди иностранных исследователей, писавших о «Войне и мире», — включает в свой труд главу «Язык», со знанием материала говорит об исключительном богатстве толстовского словаря, об искусстве индивидуализации речи, о стилистической функции повторов, о сложной ритмической структуре толстовской фразы, так трудно поддающейся переводу на иностранные языки.

Опираясь на труды советских исследователей, Р. Ф. Кристиан попутно с ними спорит. И делает это, надо сказать, не весьма квалифицированно. Он ссылагается на книги А. Сабурова, Я. Билинкиса, на сборники статей о Толстом — и выводит из них некое среднее арифметическое, общую «советскую интерпретацию» «Войны и мира», в которой суть произведения Толстого сводится к прославлению воинской доблести, дворянство противопоставляется народу, а русские — французам. Сам же Кристиан признает, что мнения советских критиков «в такой сгущенной и упрощенной форме неизбежно до некоторой степени искажены» (99); и в то же время он опровергает именно эти — им же самим упрощенные и искаженные — суждения. Он старательно доказывает, что «для Толстого всякая война, даже самая «справедливая» оборонительная война, не может не быть человеческой трагедией» (111), — но где, когда, какой советский критик отрицал или замалчивал трагедийный аспект изображения войны у Толстого? Не менее усердно Кристиан доказывает, что у Толстого не было ненависти к французам как нации, — и об этом в советских работах о «Войне и мире» говорилось не раз и достаточно ясно.

Вместе с тем у самого Кристиана анализ картин войны

в «Войне и мире» дан нечетко, а подчас и неверно. «В сценах войны 1812 года подчеркивается сплоченность русских и дух национальной солидарности, порожденный вражеским нашествием» (126), — да, это безусловно так. «Простой человек, который оказался солдатом, не становится хуже оттого, что он француз, а не русский» (127), — да, и с этим можно согласиться. Но утверждение Кристиана, будто русские генералы «точно так же несимпатичны Толстому, как и французские» (127), явно не соответствует истине — и противоречит тому, что он же сам, на других страницах своей книги, говорил о Кутузове. Кристиан утверждает, что у Толстого в изображении русской и французской армий «на обеих сторонах есть жестокость, на обеих сторонах великодушие, на обеих сторонах — путаница и растерянность» (127). Само собой понятно, что на громадном полотне повествования присутствуют очень различные типы российских военнослужащих, и что обрисованы они с толстовским трезвым реализмом — без прикрас, без идеализации. Но того *уравнения* воюющих сторон, которое хочет увидеть здесь Кристиан, у Толстого нет и не может быть. Английский ученый, по сути дела, проходит мимо такого важного идейного аспекта «Войны и мира», как осуждение наполеоновской агрессии. И с другой стороны — мимо толстовского *собирательного* образа народа на войне, в котором, с большей силой, чем в каких-либо отдельных персонажах, воплощена патриотическая героика романа-эпопеи.

По-своему логично, что Р. Ф. Кристиан, оставляя без внимания народно-героическую тему «Войны и мира» или, во всяком случае, недооценивая ее значение, не может в полной мере оценить и новаторство Толстого-романиста. В главе «Идея и жанр» он возражает тем ученым, советским и зарубежным, которые видят в «Войне и мире» повествование *нового типа* — не просто роман, но эпопею на современной реалистической основе. Кристиан вполне резонно рассуждает о том, что «Война и мир» принципиально отличается и от «Илиады», и от произведений древнерусского эпоса. Но проблема современной эпопеи, точнее, *романа-эпопеи* его ни в коей мере не интересует<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> С книгой А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи» (1-е изд. 1958), в которой разработан вопрос о новаторской жанровой природе «Войны и мира», Р. Ф. Кристиан, судя по всему, незнаком.

«Война и мир» — с этим Кристиан согласен — «века в истории романа». Однако — не благодаря тому, что она знаменует появление нового жанра или по-новому совмещает в себе традиционные жанры. «Война и мир» представляет новую ступень в развитии европейского романа потому, что исторические, социальные, этические и религиозные проблемы ставятся в ней на уровне, которого и не пытались достичь авторы предшествующих романов» (121). Другие большие прозаики мировой литературы, как полагает Кристиан, могли превосходить Толстого занимательностью, экономной манерой письма или даже силой фантазии. «Но у Толстого было единственное в своем роде сочетание ума, воображения и серьезности замысла, глубокой мысли и глубокой взволнованности» (121); «Война и мир» обращена «и к разуму и к сердцу читателя», ее содержание «богаче, полнее, разнообразнее, чем содержание какого бы то ни было из романов, написанных ранее» (122).

Словом, мировое значение «Войны и мира» для Р. Ф. Кристиана — вне всяких сомнений. Но те новаторские свойства «Войны и мира» как эпического произведения, которые сумели разглядеть, еще очень давно, такие мастера романа XX века, как Ромен Роллан и Томас Манн, Кристиану остались не вполне ясны. Книга его, взятая в целом, содержательна и полезна. Однако недооценка народности творчества Толстого все-таки обедняет в этой книге анализ «Войны и мира» — и в плане идейном, и в плане художественном.

В качестве поправки к той концепции «Войны и мира», которая дана у Р. Ф. Кристиана, процитируем несколько строк из большого труда, не так давно вышедшего во Франции, — из докторской диссертации Доминики Мароже о педагогических идеях Толстого. Д. Мароже, пусть мимоходом, но по существу убедительно, говорит о том, как опыт общения с крестьянами повлиял на сознание Толстого-художника.

«Можно сказать, что и из тех уроков истории, которые Толстой давал крестьянским детям, и из той работы, которую он провел в качестве мирового посредника, выросла эпопея русского народа, ведущая идея «Войны и мира». Дело не только в том, что Толстой убедился, как жива в народе ненависть к захватчикам; сотрудничая с крестья-

нами, братски и в духе солидарности, он завоевал право говорить от их имени»<sup>1</sup>.

Внутренний механизм связи между художественным творчеством Толстого и настроениями русских крестьянских масс на самом деле был, разумеется, сложнее, чем он выглядит в приведенных строках. Но важно, что эта связь *была* и что она по-своему сказала и в «Войне и мире».

Великий художник-новатор, завоевавший право говорить от имени многомиллионного земледельческого народа — даже и до того, как он порвал с привычными взглядами своей среды, — таким встает Толстой в сознании наиболее проникательных своих читателей за рубежом. Этим определяется и направление тех новых исследований о «Войне и мире», которые, надо думать, еще будут написаны.

---

<sup>1</sup> Dominique Maroger. Les idées pédagogiques de Tolstoï. Paris, 1974, p. 248.



*Часть третья*

ВЛИЯНИЕ







## **I. ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ**

Толстой оказал сильное, глубокое влияние на мировую литературу, — это широко известно и, в общей форме, давно признано. Наша задача здесь — разобрать хотя бы основные конкретные факты этого влияния, прямо связанные с «Войной и миром». Уместно при этом еще раз задуматься над некоторыми общими вопросами.

Воздействие Толстого на зарубежных писателей сказало-сь очень разнообразно: в сущности, у каждого крупного прозаика конца XIX и XX века был (или есть) «свой» Толстой, свой круг любимых произведений, образов, свой круг проблем, которые ассоциировались с автором «Войны и мира». Вместе с тем тут есть примечательные закономерности.

Ни один из больших художников мира, которые тяготе-ли к Толстому, любили его, учились у него, — ни Томас Манн, ни Ромен Роллан, ни Хемингуэй или Роже Мартен дю Гар — не был сторонником толстовства как доктрины. От религиозно-философского учения Толстого зарубежные писатели, как правило, отмежевывались (в более или менее уважительной форме) или вовсе оставляли его без внимания. А вместе с тем для нас очевидно: международное влияние Толстого никогда не замыкалось в рамки чисто эстетиче-ские, оно было значительно глубже, оно сказывалось, конечно, и в сфере идейной.

На сознание наиболее вдумчивых иностранных читате-лей Толстого, в особенности из мира художественной интел-лигенции, действовала не его проповедь, не система его



философских и религиозных взглядов, а скорей всего — сама постановка «великих вопросов» (Ленин) — коренных вопросов человеческого бытия и всей современной ему социальной жизни. Толстой воспринимался за рубежом как неповторимо оригинальный, единственный в своем роде художник-моралист. А вместе с тем и как часть русской классической литературы, которая покоряла читателей не только новизной жизненного материала, тематики, необычайным эстетическим своеобразием, но и высотой *нравственного* уровня.

Новым и важным для Запада было то, что в русской литературе прочно установился взгляд на художественное творчество как на служение людям. Именно в этом смысле томас-манновский Тонио Крёгер назвал русскую литературу «святой».

Международное влияние Толстого-художника сочеталось, переплеталось, сливалось (реже — сталкивалось) с влиянием Достоевского<sup>1</sup>. Оба русских классика, каждый на свой лад, создали реалистическое искусство нового типа и, при всех очевидных различиях, *вместе* ознаменовали новый этап в развитии всемирной литературы. К творчеству их обоих применимы слова Достоевского о реализме *в высшем смысле*. Это был реализм социальный и в то же время философский и поэтический, — реализм, проникнутый духом нравственной требовательности и беспокойства.

Оба великих русских романиста вошли в мировую литературу в период, когда сам принцип правдивости, достоверности отображения жизни в искусстве был отчасти опорочен (практикой натуралистов), отчасти оспаривался (критикой и практикой декадентских антиреалистических течений).

В те самые годы, когда многие на Западе были склонны думать, что реализм выдохся и сходит со сцены, Толстой и Достоевский показали, что реализм неисчерпаем и таит в себе много возможностей дальнейшего развития и обновления искусства.

Достоевский оказал влияние на мировую литературу посмертно — своими книгами. Толстой в течение четверти века находился прижизненно на вершине мировой славы.

---

<sup>1</sup> См. примечание к стр. 286.

И он воздействовал на младших современников, прежде всего, непосредственно и силою своего гения, и силою своего духа и характера. В нем видели высокий образец писательского бесстрашия и чувство ответственности — человека, умеющего «бичевать самые больные места совести мира» (по словам Б. Шоу), дающего пример «высказывания правды во что бы то ни стало, всем на свете и самому себе» (Р. Роллан). Ополчившись на упадочническое «господское искусство», он дал писателям реалистического, демократического направления опору для противостояния декадентству, эстетству, снобизму, напомнил им о долге художника перед народом<sup>1</sup>. Он предложил мировой литературе новые способы познания человеческой личности в ее сложной динамике, текучести, затаенных движениях души. Он преобразовал искусство драмы — уже тем, что во «Власти тьмы» (пьесе, требовавшей, по словам Ибсена, «беспощадного» исполнения) вывел на сцену простой народ. Он преобразо-

---

<sup>1</sup> Взгляды, выраженные Толстым в трактате «Что такое искусство?» и примыкающих к нему работах, вызывали и продолжают вызывать острые разногласия в зарубежных странах. Иногда западные писатели и литературоведы обращают наибольшее внимание на полемические переклесты Толстого, на те явно односторонние оценки, которые он дал в этом трактате ряду крупных писателей и художников. Само собой разумеется, что мы не можем принять безоговорочно толстовские характеристики Бодлера, Верлена или Метерлинка, не говоря уже о Вагнере, Ибсене или Золя. Однако в работах Толстого об искусстве не устарело главное: борьба против элитарности буржуазной культуры конца XIX—XX века, против проявлений морального распада, которые он пронизательно связал с ницшеанской концепцией «сверхчеловека». Как известно, взгляды Толстого на искусство были сочувственно восприняты такими мастерами, как Роллан, Шоу и Голсуорси. Менее известно, что к числу ценителей эстетики Толстого (включая и его критику декаданса) принадлежал Томас Манн. В недавно опубликованном фрагменте из его записной книжки за 1909 год сказано: «Одна из моих любимых книг — Толстой о современном искусстве... Борьба против своей эпохи и против того, что она триумфально поднимает, вовсе не обязательно происходит из чувства личного озлобления. Великие примеры показывают, что борьба эта может вырастать из воли к самопознанию и стимулировать самопознание эпохи, ее самоопределение» (Peter de Mendelssohn. Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil. 1875—1918. Frankfurt am Main, 1975, S. 787). Эти строки перекликаются с более поздними — уже приводившимися выше — высказываниями Т. Манна о том, что Толстой помогает уберечься от соблазнов манерности и нездоровой игры в искусстве; здесь запечатлены размышления, которые десятилетия спустя воплотились у Томаса Манна в «Докторе Фаустусе».

вал искусство романа, — об этом еще пойдет речь в дальнейшем.

В нашем столетии, когда так явственно обозначилось расщепление буржуазной художественной культуры на рафинированное, болезненно-изошренное искусство «для немногих» и низкопробную массовую продукцию, рассчитанную на невзыскательный вкус, — Толстой поражал и поражает зарубежную художественную интеллигенцию высоким демократизмом своего творчества. Демократизм этот не сводится к тому, что Толстой в трактатах и письмах ополчался на «господское искусство» и требовал искусства народного; или — к тому, что он дал немалое место людям из трудового народа в своих произведениях. Еще важнее другое: сам Толстой как художник сочетал необычайную силу мастерства с эстетической общедоступностью в высоком смысле слова. Его книги — даже такое сложное по структуре произведение, как «Война и мир», — обращены не к немногим избранным, а к широкому кругу читателей. Притом общедоступность этих книг, и в частности «Войны и мира», не в том, что они легки для чтения и не требуют усилий мысли, а скорей в том, что они властно побуждают читателя преодолевать трудности, возникающие при чтении, вызывают в нем встречную активность мысли. В современном мире художественное наследие Толстого противостоит буржуазно-элитарному искусству, и не менее энергично противостоит в то же время вульгарным изделиям «массовой культуры».

Мы видим, что и восприятие, и влияние Толстого за рубежом имеет много граней — в каждую из них стоит вступить.

\* \* \*

В последние десятилетия советские ученые много раз обращались к проблемам межнациональных литературных связей, влияний, преемственности. Современное литературоведение различает контактные связи — те формы литературных взаимодействий, которые возникают при соприкосновении, прямом знакомстве писателя с творчеством зарубежного предшественника (или старшего современника), — и типологические схождения, определяемые общностью или сходством исторических, социальных условий, в которых живут и работают писатели разных стран. О Толстом

вполне можно сказать, что его влияние на мировую литературу совмещало в себе обе формы связи — и «контактную» и «типологическую». Его произведения широко известны в разных странах мира уже в течение почти столетия. Трудно себе представить, по крайней мере в XX веке, серьезного прозаика, который не читал бы Толстого, не задумывался бы над его книгами. Вокруг него возникла широкая *зона влияния*: мимо опыта автора «Войны и мира» не могли и не могут пройти и те писатели, которые не учатся у него и не испытывают к нему осознанного тяготения. Вместе с тем коренные социальные и нравственные проблемы, которые Толстой ставил — и в художественных произведениях, и в публицистике, — в нашем столетии непрерывно ставились и ставятся самую жизнью, самую логикой исторического, общественного развития перед мыслящими людьми разных стран.

Весь ход истории — и истории всемирной литературы — в XX веке дал множество подтверждений тезиса Ленина, высказанного в первой из его статей о Толстом: если перед нами подлинно большой художник, то хотя бы некоторые из существенных сторон революции он должен отразить в своих произведениях. В больших социальных и национальных конфликтах, которыми насыщена история нашего века, то и дело встают те «великие вопросы», над которыми тревожно размышлял и сам Толстой, и его герои: вопросы мира и войны, антагонизм «верхов» и «низов», взаимоотношения мыслящей личности и общества, роль народных масс в истории. И это создает *объективные* предпосылки для появления книг, перекликающихся — и проблематикой, и художественными принципами — с произведениями Толстого.

Конечно, литературное влияние может проявляться по-разному. Иногда оно выражается в частных заимствованиях, в прямом копировании образов и сюжетов. Иногда же — в том, что старший писатель своим примером духовно поддерживает младшего, дает ему стимул к *самостоятельному* творчеству в определенном направлении.

В свое время В. И. Кулешов упрекнул меня в том, что я в книге «О мировом значении Л. Н. Толстого» вовсе не уделила внимания подражаниям и заимствованиям. Он напоминает: «Надо изучать литературный процесс и все формы связей». И по другому поводу дает определение — что такое литературный подражатель. «У прямых подражателей нет принципиального выхода за рамки

образца, традиция остается «правилом», не переходит в новаторство. Но эти прямые подражания также заслуживают пристального изучения. Они таят в себе симптоматические отклонения от образца, количественные накопления нового»<sup>1</sup>. Это все правильно. Я готова согласиться, что и подражания стоит изучать. Но это изучение неминуемо показывает, что на путях подражания серьезные художественные ценности не создаются.

Во французской литературе XIX — начала XX века, на первых порах знакомства Запада с Толстым, не раз появлялись романы, авторы которых пытались перенять те или иные мотивы произведений Толстого (чаще всего «Анны Карениной», реже — «Воскресения»), варьировали эти мотивы на свой лад и конечно же «отклонялись от образца», уже потому, что следовать этому образцу им было не по плечу. Таковы, например, романы П. Бурже «Преступление любви» и «Обетованная земля», М. Прево «Исповедь влюбленного», Эд. Рода «Смысл жизни», «Принесенная в жертву», «Тщетное усилие», таковы наименее удачные из романов Альфонса Доде «Маленький приход» и «Опора семьи» и некоторые книги авторов, совсем уже забытых, например вышедший с печатным посвящением Толстому роман Фелисьена Шансора «Негодяй». Сегодня такие романы представляют разве только специальный историко-литературный интерес — они явно принадлежат прошлому. И не по ним можем мы судить о глубине и размахе влияния Толстого на западные литературы. Принципиально гораздо важнее, что *Толстой вдохновил ряд крупных писателей XX, отчасти и конца XIX века не на заимствования, а на самостоятельные открытия*. Ведь большое искусство создается не копировщиками, а творцами.

Тут стоит напомнить верные суждения Томаса Манна, которые мне уже доводилось цитировать; думается, что в них заключено не просто личное свидетельство, но и некий урок исследователям литературных влияний.

«Впечатляющая сила его повествовательного искусства ни с чем не сравнима, — писал Томас Манн о Толстом в 1928 году, — всякое соприкосновение с ним вливает в душу восприимчивого таланта (но ведь иных талантов

---

<sup>1</sup> В. И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). М., Изд-во МГУ, 1965, стр. 8, 131

и не бывает) живящий поток энергии, свежести, первобытной творческой радости и здоровья... Речь идет не о подражании. Да и возможно ли подражание силе? Ученичество, если только оно подлинно, едва ли распознается как таковое; под воздействием Толстого-мастера могут возникать произведения, как по духу, так и по форме весьма между собою несходные и, что всего существеннее, отличные от произведений самого Толстого»<sup>1</sup>.

Выслушаем и советского писателя, умевшего необычайно тонко судить о специфике художественного творчества, — Ю. Олешу. В книге «Ни дня без строчки» он говорит о преемственных связях Эрнеста Хемингуэя с русской литературой:

«В особенности Лев Толстой был его вдохновителем. Уже само стремление Хемингуэя разрушить литературные каноны стоит в какой-то зависимости от творчества автора «Войны и мира», выступившего среди крепких литературных традиций с новой формой, для которой так и не нашли определения, назвав облегченно эпопеей.

Нелюбовь к литературщине, возможно, возникла у Хемингуэя сама по себе, как и у других писателей той эпохи, когда он начинал. Но, найдя эту нелюбовь уже у Толстого, он не мог не преклониться перед ним».

Ю. Олеша напоминает, что Хемингуэй, в частности, очень высоко ценил повесть «Казаки», — и переходит к обобщению:

«Большой писатель не подражает, но где-то на дне того или иного произведения писателя, внимательно относившегося при начале своей деятельности к кому-либо из уже ушедших писателей, всегда увидишь свет того, ушедшего. Так, порой на дне творчества Хемингуэя видишь свет Толстого — «Казаков», «Севастопольских рассказов», «Войны

---

<sup>1</sup> Т о м а с М а н н. Собрание сочинений, т. 9. М., Гослитиздат, 1960, стр. 622—623. Перевод цитируется с существенной поправкой. Томас Манн пишет: «Ein Schülertum, das diesen Namen verdient, wird als solches kaum je zu erkennen sein» (Т h o m a s M a n n. Gesammelte Werke, Elfter Band, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, S. 187). Тут глубокая и верная мысль: ученик, заслуживающий называться таковым, не копирует учителя, не старается быть похожим на него, а воспринимает его уроки творчески. В переводе же — полная отсебятина: «Никогда, пожалуй, нельзя будет сказать, что Толстой создал литературную школу в общепринятом смысле слова» (!)

и мира», «Фальшивого купона». Если сказать точнее, то этот свет есть любовь Хемингуэя к Толстому»<sup>1</sup>.

«Свет» ушедшего писателя «на дне» (или — в глубине, в основе) произведения младшего — это, конечно, метафора, а не литературоведческая дефиниция. И все-таки тут уловлено что-то очень существенное в самом механизме художественной преемственности. Той глубинной преемственности, которую далеко не всегда можно обнаружить посредством прямых текстуальных или сюжетных параллелей.

Устанавливая литературные влияния по принципу «похожести», мы рискуем ошибиться. В очень давней статье «Мировое значение Льва Толстого» («Советская книга», 1946, № 1) я высказала предположение, что роман Теодора Фонтане «Перед бурей» (1878) написан под влиянием «Войны и мира». В самом деле — в этом романе идет речь о начале национального подъема в Пруссии перед войной против Наполеона; эпизоды из быта помещной аристократии чередуются с народными сценами, в романе множество действующих лиц из разных социальных слоев — автор постарался дать широкую картину страны и эпохи.

Вместе с тем (как и было отмечено в названной статье) здесь нет и тени толстовской идейной глубины, нет эпической цельности. Можно было бы считать этот роман слабым, неудавшимся подражанием эпопее Толстого, которая появлялась в 70-е годы прошлого века по-немецки только во фрагментарных газетных публикациях. Но Теодор Фонтане работал над своей первой крупной вещью пятнадцать лет, — замысел романа «Перед бурей» сложился задолго до его выхода. И даже перед завершением романа он мог знать «Войну и мир» разве только по отрывкам или понаслышке. Предположение, будто Фонтане хоть в чем-то следовал примеру Толстого, таким образом, неправильно.

Я вспомнила здесь об этом давнем своем промахе для того, чтобы извлечь из него вывод: нельзя рассматривать факт литературного влияния — или подражания, ученичества — в отрыве от творческой биографии того писателя, в котором мы предполагаем ученика. А черты типологи-

---

<sup>1</sup> Ю р и й О л е ш а. Избранное. М., «Художественная литература», 1974, стр. 511—512.

ческой общности можно устанавливать только в тех случаях, когда произведения, в которых нам видится общность, по своему художественному уровню если не равноценны, то, по крайней мере, сопоставимы.

Влияние большого писателя на его преемников или младших современников в каждом отдельном случае приходит во взаимодействие с индивидуальностью младшего, с его национальными традициями, склонностями, проблематикой его творчества. Притом литературное влияние — это всегда *динамический* процесс, оно по-разному сказывается на разных этапах развития писателя, воспринимающего влияние. Вполне возможно написать ряд монографий о том, как воспринимали Толстого, чему учились у него крупные зарубежные прозаики XX века. (В моей книге «О мировом значении Л. Н. Толстого» Ромену Роллану уделено сто страниц печатного текста; к истории взаимоотношений Толстого и Роллана я возвращалась в статьях последующих лет; есть и ряд работ других авторов по этому вопросу. Однако публикации писем и дневников Роллана вносят в эту историю все новые оттенки, — исследователям еще есть что сказать.)

Наш разговор о влиянии Толстого, и в частности «Войны и мира», на идейное и творческое развитие, на ход художественных исканий ряда зарубежных мастеров прозы, в сущности, был начат уже выше — в главе «Глазами писателей». Ведь те эссе, статьи, страницы дневников или писем этих мастеров, которые цитировались и анализировались в названной главе, — прямой результат творческой встречи с Толстым, вызвавшей в них ответный поток чувств и мыслей.

Но если попытаться разобрать, как отозвалось чтение Толстого в писательской деятельности каждого из них на протяжении ряда лет, — потребовалась бы целая серия развернутых историко-литературных этюдов, где духовное общение этих прозаиков с Толстым было бы рассмотрено во взаимодействии со всеми другими факторами, определившими их развитие, и каждый раз — на широком фоне эпохи, страны, биографии.

Здесь ставится задача более скромная, без претензии исчерпать тему. Постараемся выяснить, каковы *основные* аспекты воздействия «Войны и мира» на международный литературный процесс, точнее — на западные и славянские литературы конца XIX — XX века.



Придется оставить в стороне ряд индивидуальных казусов, ряд частных аспектов этого воздействия, второстепенные, сомнительные и спорные случаи. Влияние Толстого — автора «Войны и мира» на иностранных писателей вряд ли уместно рассматривать как сумму отдельных фактов, арифметическое сложение примеров. Гораздо существеннее — выявить закономерности, прочертить основные силовые линии и определить, какие именно открытия, сделанные Толстым-художником в его романе-эпопее, были *творчески* продолжены, развиты его младшими литературными собратьями за рубежом.



## II. «ВОЙНА В НАСТОЯЩЕМ ЕЕ ВЫРАЖЕНИИ»

Зарубежные писатели и критики не раз называли «Войну и мир» лучшим, самым сильным произведением мировой литературы о войне. Но это, собственно говоря, лишь часть истины. «Война и мир» — книга о войне, но и *не только* о войне. «Военные» и «мирные» части в ней тесно взаимодействуют, сочетаются по принципу контрапункта, входят на равных правах в величественное художественное целое.

Американский поэт Аллен Тэйт, участвуя вместе с Х. Кэрнсом и К. Ван Дореном в беседе о «Войне и мире»<sup>1</sup>, сделал любопытное замечание. У Толстого «война придает повышенную интенсивность всем тем переживаниям, с которыми мы встречаемся в сценах частной жизни. Эти сцены значительны сами по себе, независимо от войны, — но они становятся тем более убедительными, живыми, драматичными благодаря тому, что подспудное напоминание о войне сообщает им особую интенсивность. Они таким образом как бы поднимаются на более высокий уровень». Это само по себе верно, но еще с большим основанием можно сказать, что, с другой стороны, и военные сцены «Войны и мира» приобретают особый драматизм благодаря тому, что в них присутствует «подспудное напоминание» о мирной жизни: взаимодействие военных и невоенных эпизодов работает как своего рода эмоциональный усилитель, заставляющий с

---

<sup>1</sup> Эта беседа трех литераторов (в которой, наряду с отдельными интересными наблюдениями, высказано и немало банальных истин) опубликована Х. Кэрнсом в книге: Huntington Cairns. *Invitation to Learning*. New York, 1941, pp. 152—166.

особой, пронзительной остротой ощущать жестокую противостественность войны.

Толстой писал Фету 7 ноября 1866 года: «Кроме замысла характеров и движения их, кроме замысла столкновений характеров, есть у меня еще замысел исторический...» (61, 149) — и признавался, что связать эти замыслы воедино очень нелегко. Так или иначе, люди, характеры, их развитие, взаимоотношения были для Толстого исходным пунктом в его работе, — ведь мы помним, что первоначальные планы и заметки к «Войне и миру», опубликованные в 13-м томе Полного собрания его сочинений, начинаются с подробных характеристик основных действующих лиц. Толстому было важно провести одних и тех же людей и через сферу войны и через сферу мира, завязать разные нити человеческих судеб в один тугой узел. И «замысел исторический» сам по себе, широкий художественный синтез большой эпохи в жизни России, обязательно требовал сопоставления, взаимодействия картин жизни военной и жизни мирной.

«Величайшая книга о войне» — так назвал свою статью о «Войне и мире», появившуюся в 1940 году, ирландский писатель и литературовед Шон О'Фаолейн. И с первых же строк он сделал оговорку: заголовок статьи неточен, недостаточен. «Война и мир» — один из величайших романов, какие есть во всемирной литературе, безотносительно к теме. Анализируя структуру «Войны и мира», О'Фаолейн поражен цельностью, слаженностью этой структуры — и широтой жизненного содержания книги Толстого. «Это чередование войны и мира, жизни и смерти, гибели и рождения волнует нас до глубины души. Порой жизнь предстает здесь в своем великолепии и героизме; порой в своем ничтожестве; порой люди полны гордости и мужества; порой они пришиблены и вынуждены склонить голову. Каждая сцена, сменяя следующую, с новой ударной силой потрясает нас, заставляет нас говорить: «да, правда именно *здесь*», так что мы все время противоречим сами себе и под конец повергнуты в трепет — но не подавлены — огромностью и таинственностью жизни, которую нам здесь дано увидеть и почувствовать». И лишь под конец статьи автор пытается определить место «Войны и мира» среди книг о войне. «Много превосходных романов появилось с тех пор, как этот великий роман впервые вышел в свет... В наших интересах, наших взглядах на психологию человека произошли опре-

деленные сдвиги, но знаменательно и достойно внимания, что, когда за последней европейской войной последовал урожай романов, ни один из них не превзошел, не отодвинул в сторону «Войну и мир». «Самое большое испытание для книги, пишет далее Шон О'Фаолейн, — это — способность читателя воспринимать описанные в ней события как нечто свежее, живое через семьдесят лет после того, как она была написана. «Война и мир» всегда останется в этом смысле современной книгой (a modern book), и читать ее — значит чувствовать радость при мысли, что творческая сила человека торжествует над теми ужасами и разрушениями, которые в ней описаны»<sup>1</sup>.

Так ирландский писатель в работе, вышедшей в дни второй мировой войны, подвел своих читателей к выводу: «Война и мир» противостоит силам ужаса и разрушения — не только правдивыми картинами боев, смертей, несчастий, но и помимо того, и за пределами того своим духом жизнелюбия и широтой эпических просторов. «Война и мир» величайшая во всемирной литературе книга о войне — в немалой степени и потому, что это книга не только о войне.

Но нам пора обратиться в более прямом и непосредственном смысле к опыту Толстого как военного писателя. То есть — к тем новаторским свойствам «Войны и мира», которые были подготовлены его ранней военной прозой, и в особенности «Севастопольскими рассказами».

Эрнест Хемингуэй, читая «Севастопольские рассказы», задумался над тем, какое огромное преимущество дает писателю личный воинский опыт. «Война, — замечает он, — одна из самых важных тем, и притом такая, когда труднее всего писать правдиво...»<sup>2</sup>

«Севастопольские рассказы» появились на основных западноевропейских языках почти непосредственно вслед за «Войной и миром». И в рассказах, и в романе вдумчивые читатели увидели общее: небывало высокую достоверность изображения войны. Понятно, что решающее значение тут имел не просто личный фронтовой опыт Толстого, но прежде

---

<sup>1</sup> Sean O'Faolain. The greatest of war books. In: «Yale Review», September, 1940, pp. 141—149.

<sup>2</sup> Эрнест Хемингуэй. Собрание сочинений, т. 2. М., «Художественная литература», 1968, стр. 337.

всего его новаторский художественный метод, необычайно трезвый реализм, исключавший всякую фальшь и приукрашивание.

В «Севастопольских рассказах», как не раз отмечали советские исследователи<sup>1</sup>, уже намечаются те творческие принципы, которые Толстой как военный писатель утвердил позднее, в «Войне и мире». Е. Н. Купреянова пишет о рассказе «Севастополь в мае»: «В целом рассказ можно рассматривать как первую эстетическую декларацию Толстого. Декларацию воинствующего протеста против всякой идеологической, а конкретно — официозной лакировки действительности. Лакирующему значению официозной фразы, выделенной Толстым курсивом — «павший на поле брани, за веру, престол и отечество», противостоит в рассказе противоречивая психологическая реальность»<sup>2</sup> — вся многосложная, горькая правда войны. Это верно; но, пожалуй, первая эстетическая декларация была сделана Толстым еще раньше, в рассказе «Севастополь в декабре месяце»: «Вы... увидите войну не в правильном, красивом и блестящем строю, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а увидите войну в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти».

Новое у Толстого в «Войне и мире», по сравнению со всей предшествующей ему художественной прозой XIX века, русской и иностранной, — не только в том, что война, как большое событие национальной истории, показана, проанализирована на всем своем протяжении, от истоков и до исхода, и становится движущей силой сюжета большого повествования; и не только в том, что страшная реальность войны воспроизводится с максимально возможной, никем до Толстого не достигнутой правдивостью. Новое здесь и в том, что эта реальность войны, «в крови, в страданиях, в смерти», последовательно, настойчиво противопоставляется разнообразным искаженным представлениям о войне: романтическим иллюзиям необстрелянной юности, лжи казенных реляций, ура-патриотической фразеологии светских салонов, схемам немецко-генеральских диспозиций, фальшивым кон-

---

<sup>1</sup> См., напр.: Г. К р а с н о в. Герой и народ. М., «Советский писатель», 1964.

<sup>2</sup> Е. Н. К у п р е я н о в а. Эстетика Л. Н. Толстого. М. — Л., «Наука», 1966, стр. 184.

цепциям официозной исторической науки. *Антитеза лжи о войне и правды о войне* — это было одно из тех больших открытий Толстого, которые оказали глубокое влияние на всю литературу XX века <sup>1</sup>.

Однако новаторство Толстого как военного писателя не ограничивается этим. Не менее важно, что он первым в мировой литературе раскрыл — разносторонне и в разных ракурсах — *душевный мир человека на войне*, в походе и бою, в дни поражений и побед, в разных ситуациях фронтовой жизни. (Тут следует вспомнить и еще одну эстетическую декларацию молодого Толстого — из варианта рукописной редакции рассказа «Набег»: «Мне интереснее знать, каким образом и под влиянием какого чувства убил один солдат другого, чем расположение войск при Аустерлицкой или Бородинской битве» — 3, 228.) И не менее важно, что у него в центре действия воинских эпизодов стоит солдатская масса, — именно она в конечном счете определяет исход сражений, исход войны в целом. Художническому взору Толстого были доступны переживания дворянина-офицера и крестьянина-солдата, психология воина как личности и коллективная психология войска. Передовые и мыслящие толстовские герои, которые в состоянии осознать, критически оценить ход событий на фронте, прислушиваются к «мнению народному», и настроение солдатской массы для них — необходимый и надежный ориентир.

*Народная точка зрения* — надежный ориентир и для самого Толстого, — уже здесь, в «Войне и мире», произведении, возникшем почти за два десятилетия до перелома во взглядах писателя. Народная точка зрения определяет в романе-эпопее — если не во всем, то во многом, в основном — систему нравственных оценок, авторское отношение к отдельным лицам и фактам. И прежде всего — отношение к войне. Она в любом случае тягчайшее бедствие, источник страданий для миллионов людей, «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». А в то же время защита родной земли от захватчика — благородное

---

<sup>1</sup> Известно, что Толстой высоко оценил то изображение войны, которое дано в эпизоде сражения при Ватерлоо в «Пармском монастыре» Стендаля, и что он сам себя считал обязанным Стендалю. О том, насколько новым было изображение войны в «Войне и мире» по сравнению с «Пармским монастырем», литературоведы писали много раз, здесь можно к этому не возвращаться.

и справедливое дело. Резкое осуждение агрессии, военных авантур идет у Толстого из того же источника народной мудрости, что и прославление патриотического воинского подвига.

...В 1901 году Эмиль Золя написал заметку для сборника «Приветствие Толстому», который был издан группой литераторов в знак протеста против отлучения русского писателя от церкви. Золя выразил свое «величайшее восхищение» Толстым-романистом, свое несогласие со взглядами Толстого-«евангелиста». И закончил заметку словами: «Помимо его писательского гения, отмечу его доброту и его ненависть к войне, которую я разделяю»<sup>1</sup>.

Говоря о ненависти Толстого к войне, Золя явно имел в виду не только и не столько его публицистику, такие трактаты, как «Христианство и патриотизм», «Царство Божие внутри вас» (с которыми Золя, убежденный атеист, во многом не был согласен), сколько, прежде всего, художественное творчество. Общность взглядов на войну — главное, что сближает в прямом идейном плане роман Золя «Разгром» с «Войной и миром».

«Разгром» по главной своей сути — роман антивоенный. Франко-прусская война раскрывается в нем как великое зло и бедствие, преступление против человечности. Наполеон III, втянувший Францию в войну, доведший страну до катастрофы, обрисован с гневом и презрением — не меньшими, чем Наполеон I у Толстого. Во французском романе, как и в русском, главный субъект действия — народ, солдатская масса; патриотический ратный труд французов, стремящихся защитить свою страну от вражеского нашествия, воссоздан Эмилем Золя любовно и уважительно. Ход войны, от начала и до конца, исследование чувств, переживаний, поступков людей, вовлеченных в орбиту военных событий, на фронте и в тылу, нравственная проверка, которую проходят многие и разные лица из разных классов в дни испытаний, тяжелых для всей нации, — таков в романе «Разгром» главный предмет изображения. Уже это дает основание сопоставить роман «Разгром» с «Войной и миром». Неудивительно, что такие сопоставления делались, хотя бы мимоходом и бегло, во французской и русской критике сразу же после выхода «Разгрома». А в наше время

---

<sup>1</sup> «Hommage à Tolstoy». Paris, Librairie de La Plume, 1901.

к этой теме обратились советские литературоведы, не стоит повторять здесь то, что ими уже сказано<sup>1</sup>.

Тут необходимо оговориться. Между «Войной и миром» и «Разгромом» имеются существенные различия — не только в сюжете, характере изображаемой исторической ситуации, в стиле, способах обрисовки персонажей (все это разумеется само собой), но и в более серьезном, принципиальном смысле — в художественном методе. В «Разгроме», как и в других лучших своих романах, Золя выступает, конечно, как реалист и во многом отходит от своих натуралистических деклараций. Но реализм Золя все-таки глубоко отличен от толстовского.

Вспомним размышления молодого Толстого из раннего, оставшегося неоконченным очерка «Поездка в Мамакай-Юрт» (1852) — размышления, в которых, пусть приблизительно и смутно, обозначалось направление его будущих писательских поисков. Кавказ, говорил он, мало похож на условные поэтические изображения, к которым привык

---

<sup>1</sup> Первым из советских исследователей тему «Лев Толстой и Эмиль Золя» разработал Ф. Я. Прийма: его статья под таким названием появилась в «Ученых записках» ЛГПИ им. Герцена в 1946 году. Недавно она была перепечатана в его книге «Русская литература на Западе. Статьи и разыскания» (Л., «Наука», 1970). В этой работе, богатой фактическим материалом и наблюдениями, есть недостаток, который при повторном чтении становится особенно заметен. Не довольствуясь установлением сходства между «Войной и миром» и «Разгромом» в общем подходе к войне, в изображении армии и народа на войне, Ф. Я. Прийма настойчиво доказывает «зависимость» Золя от Толстого, отыскивает в «Разгроме» элементы прямого подражания, прибегая к частным и не всегда существенным аналогиям. Например: «Случай с Николаем Ростовым в кавалерийской атаке под Шенграбенем (падающая под ним лошадь, его любимый Грачик, придавила ему ногу) и рассказ его об этом напоминает рассказ Проспера об аналогичном случае, происшедшем в бою с ним и с его любимцем Зефиром. Заботливое отношение к раненым и уход за ними Наташи в «Войне и мире» соответствует изображению ухода за ранеными Генриэтты в романе Золя» (стр. 218). Думается, что такие поиски частных совпадений не проясняют сути вопроса.

Гораздо убедительнее и тоньше развернутое сопоставление «Разгрома» с «Войной и миром» в книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопеи». Однако вряд ли вполне точно по отношению к «Разгрому» жанровое обозначение «роман-эпопея». Ведь «Разгром» — часть эпического цикла «Ругон-Маккары», идейно и сюжетно связанная с другими частями. Поражение Франции во франко-прусской войне, как оно показано в «Разгроме», — логическое следствие длинной цепи событий, которые были раскрыты в образах и сюжетах предшествующих томов «Ругон-Маккаров».



читатель, тут нет ни воинственных черкесов, ни голубоглазых черкешенок. «От многих еще звучных слов и поэтических образов должно вам будет отказаться, ежели вы будете читать мои рассказы. Желал бы, чтобы для вас, как и для меня, взамен погибших, возникли новые образы, которые были бы ближе к действительности и не менее поэтичны» (3, 216).

Эти размышления претворились у Толстого в практику и в «Севастопольских рассказах», и в «Войне и мире». Отказываясь начисто от романтизации и идеализации войны, от условной батальной красоты, противопоставляя всему этому беспощадно правдивое изображение войны как она есть, в крови, в страданиях, в смерти, — Толстой находил высокую поэзию в чувствах, переживаниях своих героев, в интенсивной работе их сознания; да и сама напряженная авторская мысль в философских пассажах расширяет рамки военных картин за пределы непосредственно изображаемого и поднимает эти картины на более высокий духовный уровень.

В противовес этому, в реализме «Разгрома» отсутствует поэтический и философский компонент. Действующие лица романа Золя, даже фигуры первого плана, и крестьянин Жан Маккар, и молодой интеллигент Морис Левассёр, носят отпечаток умственной заурядности, — дистанция, отделяющая их от толстовских героев, очень велика. Не говорим уже о том, что в художественной структуре «Разгрома», в его композиции мы не находим темы мира, которая у Толстого встает как антитеза войне.

И все же очевидно, что между обоими романами существует и глубокое сходство. Притом не столько в частности (где сходство всегда может быть и случайным), сколько в главных линиях, в осуждении войны как народного бедствия, в утверждении народа как решающей силы истории. Надо еще подумать — в какой мере это сходство можно считать результатом влияния Толстого.

«Войну и мир» Золя прочитал, вероятно, вскоре после выхода первого издания, получив его в начале 1880 года в подарок от Тургенева. Однако замысел романа о франко-прусской войне у него намечался гораздо раньше — еще тогда, когда он обдумывал общий план «Ругон-Маккаров»: многотомная «естественная и общественная история одной семьи в годы Второй империи» должна была закончиться картиной военной катастрофы, положившей этой империи

конец. (Как известно, «Разгром» — предпоследний том «Ругон-Маккаров», но социально-политическая тема всего цикла завершается именно здесь, а не в последнем, двадцатом томе, гораздо более камерном, «Доктор Паскаль».)

«Разгром» вышел в 1892 году. Но еще задолго до того — и, очевидно, до первого прочтения «Войны и мира» — у Золя возникла мысль выпустить сборник рассказов о франко-прусской войне. В этот сборник, «Меданские вечера», он включил свой рассказ «Осада мельницы», а также «Пышку» Мопассана. Другими авторами книги были П. Алексис, Ж.-К. Гюисманс, А. Сеар, Л. Энник.

Мопассан в письме к Флоберу от 3 января 1880 года изложил идейную концепцию, которая была положена в основу «Меданских вечеров». Это должен был быть «сборник, совсем не шовинистический и весьма своеобразный» — авторы хотели дать «правдивую картину войны», очищенную «от шовинизма в духе Деруледа, а также от фальшивого энтузиазма», хотели проявить «добросовестность в оценке военных событий»<sup>1</sup>. В таком же духе написаны и более поздние рассказы Мопассана о франко-прусской войне: носители подлинной любви к родине тут — простые люди, а сам их патриотизм — негромкий, непоказной, выражающийся не в пышных словах, а в поступках, самостоятельных и подчас неожиданных. Подобный же взгляд на войну и патриотизм — близкий взгляду Толстого — выражен и в «Разгроме» Золя.

Опыт Толстого как военного писателя, по всей вероятности, помог Золя в работе над «Разгромом», а быть может, помог и Мопассану в работе над его рассказами, такими, как «Папаша Милон», «Тетка Соваж», «Два приятеля», «Пленные», «Дуэль». Разумеется, творческая задача, которую поставил себе Золя в «Разгроме», была особо сложной, — во французской литературе еще не было большого повествования, которое дало бы целостную, объемную картину войны на всем ее протяжении, в разных ее аспектах. Толстой тут был для Золя прямым предшественником, на которого Золя мог опереться в своих поисках, в своем анализе военных событий.

---

<sup>1</sup> Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений, т. XIII. М., Гослитиздат, 1950, стр. 429.

Думается, что черты сходства между «Войной и миром» и «Разгромом» — не только результат возможного влияния, тут есть и типологическая общность. В последнее десятилетие работы над «Ругон-Маккарами» Золя проявлял все более живой интерес к проблемам социализма, рабочего движения<sup>1</sup>. Оставаясь сторонником мирного, эволюционного развития общества, он вместе с тем настойчиво задумывался над положением и будущностью трудящихся масс, видел в них активный фактор истории. Нарастание демократических тенденций в творчестве Золя сказалось, вслед за «Жерминалем», и в «Разгроме». На этой основе он и смог воспринять, плодотворно и по-своему, традицию, идущую от «Войны и мира».

К концу XIX века тема войны приобретала для мировой литературы все более острую актуальность<sup>2</sup>. Развертывалась борьба империалистических держав за раздел и передел мира, — опасность всемирного побоища нависала над народами.

Небольшая повесть молодого писателя Стивена Крейна «Алый знак доблести», которая вышла в США в 1895 году,

---

<sup>1</sup> Новые данные об этом см. в книге: André-Marc Vial. *Germinal et le «socialisme» de Zola*. Paris, Editions Sociales, 1975.

<sup>2</sup> Недавно американский славист В. Эджертон отмегил, что в западноевропейской литературе конца XIX века есть роман, написанный под влиянием «Войны и мира» и не изученный советским литературоведением, — «Мир в войне» Мигеля де Унамуно (1897). Об этом В. Эджертон говорит в статье «Достоевский и Унамуно», где он, выходя за пределы поставленной им темы, рассматривает отношение крупнейшего испанского прозаика к русской литературе в целом. Мигель де Унамуно высоко ценил русский роман, — он, в частности, писал в 1920 году: «В России роман — это не жанр, не литература. И не беллетристика. Это вселенная, это целый мир, облеченный в плоть. Это также история; история, которую не только рассказывают, но и творят. И эта сотворенная история становится пророчеством». Мигелю де Унамуно принадлежат также строки: «Толстой был одним из тех людей, которые меня потрясли; его произведения оставили в моей душе неизгладимый след» (см.: В. Э д ж е р т о н. Достоевский и Унамуно. В сб.: «Сравнительное изучение литератур». Л., «Наука», 1976, стр. 191). «Мир в войне» Унамуно, первый его роман, в заголовке которого как бы перефразируется название романа-эпопеи Толстого, посвящен событиям гражданской войны 1870-х годов в Испании и близок к некоторым положениям толстовской философии истории. Краткая характеристика этого романа (с указанием на влияние Толстого) дана В. Столбовым во вступительной статье к книге: М и г е л ь д е У н а м у н о. Назидательные новеллы. М. — Л., Гослитиздат, 1962, а также И. А. Тертерян в ее книге: Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., «Наука», 1973, стр. 80—82.

сразу обратила на себя внимание и стала литературной сенсацией. Эта книга была вовсе лишена политической тенденции; в основе ее сюжета — переживания молодого солдата, участника Гражданской войны Севера и Юга на стороне северян. Крейн писал потом, что хотел создать «психологический этюд на тему о страхе»<sup>1</sup>. Это была, в сущности, скромная задача. Но читатели увидели в повести большее, чем имел в виду сказать сам автор. Изображение грубой прозы войны, какую ее видит и воспринимает неопытный юноша, отвечало стихийным антивоенным чувствам множества людей.

Вспомним, что Джон У. Дефорест, автор романа «Мисс Равенел уходит к северянам», прочитав «Войну и мир», в письме к Толстому самокритически судил о своей книге: «Я не посмел сказать миру, каковы истинные чувства человека, даже и храброго, на поле битвы»<sup>2</sup>. Стивен Крейн посмел сказать об этом — и произнес новое слово в литературе своей страны. В письме к редактору журнала «Lesly's Weekly», написанном в ноябре 1895 года, Крейн кратко формулировал свои взгляды на литературное творчество: «Я решил, что чем ближе писатель подходит к жизни, тем больше он вырастает как художник, и большая часть моих прозаических произведений направлена к цели, которая обозначается словом, толкуемым по-разному и нередко произносимым всуе, — реализм. Толстой — писатель, которым я восхищаюсь больше всего»<sup>3</sup>.

Крейн был рад успеху своей повести. На него произвела впечатление, в частности, статья видного чиновника британского военного ведомства, где говорилось, что «книга выдерживает сравнение с самыми живыми сценами из «Войны и мира» Толстого и «Разгрома» Золя»<sup>4</sup>. Сопоставление с Толстым повторялось в ряде рецензий. Несколько лет спустя, в 1900 году, Герберт Уэллс в статье-некрологе, высоко оценивая талант безвременно умершего Стивена Крейна, писал об «Алом знаке доблести»: «Если искать тут источники, сразу приходит мысль о Толстом; но, хотя ясно, что Толстой оказал могучее влияние на концепцию, если не на выполнение этой книги, — в ней есть вместе с тем нечто

---

<sup>1</sup> Stephen Crane. Letters. London, 1960, p. 158.

<sup>2</sup> См. выше, стр. 201.

<sup>3</sup> Stephen Crane. Letters, p. 78.

<sup>4</sup> Там же, стр. 158.

совершенно оригинальное и новое»<sup>1</sup>. (И несколько далее Уэллс сравнивал манеру письма Крейна с живописью Уистлера.)

Современный исследователь Крейна Р. У. Столлмен попытался опровергнуть мнение, давно уже вошедшее в литературоведческий обиход, о влиянии Толстого на «Алый знак доблести». Он сослался на критические суждения американского писателя о Толстом. Крейн ценил в прозе краткость, сжатость и считал, что «Война и мир» могла бы быть значительно короче; ему не нравилась склонность Толстого к «проповедничеству»<sup>2</sup>. По мысли Столлмена, в повести «Алый знак доблести» вообще нельзя обнаружить следы каких бы то ни было литературных влияний, — по стилю, по приемам письма Крейн был ближе к французским импрессионистам, чем к Толстому или Золя.

Верно, что стиль у Крейна свой и совсем не толстовский. Но прав Г. Уэллс: воздействие Толстого сказалось, скорей всего, именно в общей концепции крейновской повести. Есть основание верить и самому Крейну в том, что Толстой был для него образцом правдивости, реализма в самом широком смысле слова.

Вслед за Толстым Крейн заострил контраст между иллюзорно-радужным представлением о войне — и жестокой фронтовой реальностью. Вслед за Толстым он показал армейские будни через восприятие и чувства юноши-солдата, который (подобно Николаю Ростову под Шенграбенем) и боится, и стыдится своей трусости, а потом, получив первое ранение, втягивается в воинскую жизнь.

Приведем последние абзацы повести. Близость к Толс-

---

<sup>1</sup> Stephen Crane. Letters, p. 310. (Статья Уэллса о Крейне перепечатана полностью в сборнике писем Крейна.) Об отношении самого Уэллса к Толстому, и в частности к «Войне и миру», см. статью-комментарий Ю. И. Кагарлицкого в книге: «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 153—156. В этой статье цитируется письмо Уэллса к Толстому от 21 ноября 1906 г., содержащее строки: «Я думаю, что прочел все ваши произведения, переведенные на английский язык. И, на мой взгляд, «Война и мир» и «Воскресение» — самые замечательные, самые всеобъемлющие романы, какие мне когда-либо довелось прочитать». Там же цитируется отрывок из книги Уэллса «Опыт автобиографии»: «...если в чем-то и можно найти оправдание тому, чтобы оживлять историю и придавать ей очарование при помощи вымышленных сцен и состояний души, то это оправдание доставляет «Война и мир».

<sup>2</sup> См. комментарий Р. У. Столлмена к повести «Алый знак доблести». В книге: Stephen Crane. An omnibus. London, 1954, p. 182.

тому здесь — и в противопоставлении подлинного, «сдержанного» мужества мужеству показному, и, главное, в поэтическом мотиве «тихого неба», которое ассоциируется с вечным миром и противостоит кошмару войны:

«... Он ощутил в себе спокойное мужество, не показное, а сдержанное и стойкое. Он уже не струсит, когда те, кого он признает своими вожаками, пошлют его в дело. Он коснулся рукой всесильной смерти и понял, что в конце концов это всего лишь всесильная смерть. Он стал мужчиной.

... Лил дождь. Шеренги усталых солдат смешались. Люди уныло тащились под нависшим, тоскливым небом, вполголоса бранясь и с трудом вытаскивая ноги из бурого месива. Но юноша улыбался, ибо жизнь по-прежнему была для него жизнью, тогда как уделом многих стали только проклятия и костыли. Он выздоровел от алого недуга войны. Удушливый кошмар рассеялся. Он был измученным животным, выбивавшимся из сил в пекле и ужасе боя. Теперь он вернулся с неистребимой жадой увидеть тихое небо, свежие луга, прохладные родники — все, что исполнено кроткого вечного мира.

Золотистый луч пробился сквозь воинство свинцовых облаков, нависших над рекой»<sup>1</sup>.

Вместе с тем расхождение с Толстым (как и с Золя) в этой повести тоже есть, и очень существенное. Стивен Крейн вовсе воздерживается от конкретного исторического анализа данной войны — ему как художнику принципиально безразлично, кто с кем воюет и из-за чего воюет. Перед его взором война «вообще» — как нечто жестокое, противоестественное, враждебное самым основам человечности. По отношению к той войне, которая велась сторонниками Линкольна против рабовладельцев Юга, такой взгляд, строго говоря, исторически неоправдан. Но в преддверии XX века повесть Крейна, по объективному своему звучанию, противостояла империалистической, милитаристской пропаганде — и стала основополагающей книгой антивоенной художественной прозы США.

Первая мировая война вызвала в литературе необозримое множество откликов. И тут необходимо вспомнить прежде всего о произведении, написанном на фронте и вы-

---

<sup>1</sup> С т и в е н К р е й н. Алый знак доблести. Рассказы. М. — Л., Гослитиздат, 1962, стр. 145—146.

росшем в общественное, не только литературное, событие мирового уровня, — о романе Анри Барбюса «Огонь».

Первые же французские рецензенты, писавшие об «Огне» (или о тематически связанном с ним следующем романе Барбюса «Ясность»), отмечали тут, пусть в беглой форме, преемственную связь с Толстым<sup>1</sup>. Вместе с тем любопытно, что и Горький и Ромен Роллан в своих статьях о романе «Огонь» сопоставляли его с «Войной и миром» именно для того, чтобы выявить несходство: им хотелось подчеркнуть прежде всего то новое, что внес Анри Барбюс в литературу о войне.

Сегодня, с дистанции времени, нетрудно оспорить несправедливое замечание Горького, который противопоставлял суровую правду Барбюса — «парадной книге гениального Льва Толстого»<sup>2</sup>. Понятно, что эпический размах «Войны и мира», ее общий жизнеутверждающий колорит, продиктованные самою ее темой и идейным замыслом, не имеют ничего общего с «парадностью». Понятно в то же время, что у Барбюса иные пропорции света и тени: мрачные, трагические тона должны преобладать в повествовании о войне несправедливой с обеих сторон, о бессмысленном взаимном истреблении народов.

Нетрудно оспорить и утверждение Ромена Роллана, что Барбюс, в отличие от Толстого, ставит себе целью изображение массы, а не анализ психологии отдельных личностей<sup>3</sup>. У Барбюса обобщенное изображение солдатского коллектива включает и моменты индивидуальной психологии, — то один, то другой из персонажей выдвигается на первый план действия, раскрывается в своих переживаниях — то Эдор (глава «Отпуск»), то Вольпат (глава «Великий гнев»),

---

<sup>1</sup> Vladimir Brett. Henri Barbusse, sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté. Prague, 1963, pp. 122, 124, 152, 158.

<sup>2</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 199. Наши читатели, конечно, знают, что мнение Горького о Толстом никак не сводится к этой, брошенной мимоходом, полемической фразе. Горькому принадлежит, помимо известного очерка-воспоминаний о Толстом, и ряд высказываний о нем — пронизательных, а подчас и спорных — в статьях и письмах. Заслуживает внимания свидетельство И. Бабеля: Горький «всю жизнь писал большую книгу о Толстом, которая, он мне сказал, ему не удавалась» (И. Бабель. О творческом пути писателя. «Наш современник», 1964, № 4).

<sup>3</sup> См.: Р. Роллан. Собрание сочинений, т. XVIII. Л., изд-во «Время», 1935, стр. 146.

то, наконец, убежденный антимиитарист капрал Бертран. И собирательный образ «одного взвода» складывается именно из живых, конкретных лиц — что близко напоминает принципы изображения солдатской массы в «Войне и мире».

В одном из фронтовых блокнотов Барбюса имеется перечень его любимых книг, тех, о которых он вспоминал на войне, — тут названы и «Война и мир», и «Анна Каренина»<sup>1</sup>. Дистанция, отделяющая писателя-революционера Барбюса в идейном плане от Толстого, совершенно очевидна. Но есть все основания предполагать, что творческий опыт Толстого именно как военного писателя был важной опорой для автора «Огня».

В последней главе книги Барбюса мы находим почти что парафраз памятных строк из первого севастопольского рассказа о войне «в настоящем ее выражении». «Война», говорит Барбюс, это «не атака, похожая на парад, не сражение с развевающимися знаменами... это чудовищная, сверхъестественная усталость, вода по пояс, и вши, и мерзость. Это заплесневелые лица, изодранные в клочья тела ...»<sup>2</sup>. Автор «Огня» тут вовсе не имел намерения повторять Толстого. Однако толстовская антитеза лжи о войне и правды о войне разворачивается в разных вариациях на всем протяжении романа Барбюса. Его герои клеймят презрением и гневом тех, кто насаждает заведомо фальшивые представления о войне, — будь то «окопные туристы» из редакций парижских газет или обыватели, самодовольно благоденствующие в тылу.

Один из ключевых эпизодов «Огня» — рассказ летчика: находясь в воздухе над линией фронта, он увидел и услышал, как французские и немецкие военные части в одно и то же время служили мессу о ниспослании им победы. Это прямо напоминает горестные размышления Пьера Безухова о том, как сильна «всеми признаваемая ложь»: испанцы через католическое духовенство благодарят бога за победу над французами, а французы — за победу над испанцами (см. 10, 296). Заимствование? Вряд ли. В обоих случаях выражены чувства, общие для Толстого и для Барбюса:

---

<sup>1</sup> См.: Ф. Н а р к и р ь е р. Французская революционная литература. М., «Наука», 1965, стр. 40.

<sup>2</sup> А н р и Б а р б ю с. Избранные произведения М., Гослитиздат, 1950, стр. 307.



ненависть к войне и к общественному лицемерию, которое освящает войну. У Барбюса здесь — намеренное заострение ситуации, видимое нарушение правдоподобия (вряд ли летчик мог бы, даже спустившись низко, услышать крики молящихся, различить слова «С нами Бог!», произносимые одновременно на французском и немецком языках). Художественная условность нужна здесь Барбюсу, она помогает ему наглядно, зримо представить жестокую бессмыслицу империалистического побоища.

Здесь, как и во многих других эпизодах «Огня», Барбюс по своей стилистике далек от спокойно-простой толстовской манеры. Он нередко повышает свой голос почти до крика, не избегает обнаженной патетики, не отказывается от резких устрашающих эффектов. (Перечитаем главу «На перевязочном пункте»: тут «в призрачной пещере» «кишат вереницы и гроздя призраков», изувеченные тела, «куски мяса», «длинные ленты внутренностей»...) В главе «Грубые слова» автор-повествователь обещает фронтовым товарищам, что будет писать обо всем пережитом, ничего не смягчая: «Я поставлю грубые слова, где нужно, потому что это правда»<sup>1</sup>. В этом кратком диалоге личность автора впервые, и, в сущности, единственный раз, выделяется из солдатской массы. Тут Барбюс и декларирует свои творческие принципы, полемически противопоставленные буржуазной батальной беллетристике, и раскрывает свое отношение к «пролетариям битв», среди которых он находится: он намерен быть рупором этих пролетариев, он всецело усвоил *их* точку зрения на события. Солдаты у Барбюса не только сражаются и страдают: они думают, тревожно и напряженно, хотят разобраться в том, что происходит. И повествователь вместе с ними, не отделяя себя от них, совершает трудное восхождение по ступеням революционного сознания.

Вслед за Толстым Барбюс выдвигает на первый план эпического действия народную, солдатскую массу как движущую силу истории. Но в «Огне» складывается новая, непривычная для литературы прошлого столетия художественная концепция народа: он осознается здесь как сила, потенциально способная перестроить мир, установить новый общественный строй и положить конец войнам.

---

<sup>1</sup> А н р и Б а р б ю с. Избранные произведения, стр. 172.

В «Войне и мире» ход исторических, военных событий непосредственно направляет судьбы героев, и личное время каждого из них включено в поток исторического времени. У Барбюса трактовка художественного времени иная. Ход военных действий, передвижение армий — все это для романиста несущественно. На фронте время как бы остановилось, солдатам кажется, что нет конца-края ненавистной войне... Однако в романе есть связный сюжет, есть движение. Оно определяется духовным развитием солдат, пробуждением их протеста.

И эта революционная направленность романа Барбюса, отделяющая его, в идейном плане, от «Войны и мира», в то же время и приближает его к художественной традиции Толстого, вносит в сжатое по объему повествование элемент эпической героики. Есть основание прислушаться к суждениям французского критика-марксиста Жана Реленже об эпоепийной природе «Огня». За небольшим солдатским коллективом стоит весь трудовой народ, вся Франция или даже все человечество, находящееся на крутом историческом переломе. Дух эпопеи здесь — в масштабности действия: из грубой прозы фронтовых будней вырастает поэзия высоких чувств, сильных человеческих переживаний, — частное, индивидуальное вливается в общенародное. «Эпическое дыхание возникает особенно в последних главах, — все, что им предшествовало, поднимает их на высший уровень эмоционального напряжения. Перечитаем описание атаки в главе «Огонь»: Анри Барбюс обнаруживает здесь эпический талант. Он умеет привести в движение солдатскую толпу и в ее общем безумном порыве, и во всем многообразии поведения отдельных людей... Он вместе с тем умеет приобщать и природу и стихии к чудовищному человеческому страданию»<sup>1</sup>.

В то самое время, когда Анри Барбюс писал и готовил к печати свой роман «Огонь», — по другую сторону фронта, в Германии, создавал свои страстные антивоенные стихотворения и поэмы молодой Иоганнес Р. Бехер, ставший впоследствии, наряду с Барбюсом, одним из зачинателей западноевропейской социалистической литературы.

---

<sup>1</sup> Jean Relinger. «Le Feu» d'Henri Barbusse: une épopée réaliste? «La Pensée», № 107, 1963, p. 103.

Летом 1916 года Бехер читал «Войну и мир» — и говорил своему старшему другу Гарри Кеслеру, что это чтение дается ему трудно<sup>1</sup>. В ту пору Бехер, один из ведущих поэтов левого экспрессионизма, относился к классической литературе, вообще говоря, скорее настороженно — и склонен был считать жанр романа устаревшим. Оба романа Бехера, написанные впоследствии, «Люизит» (1924) и «Прощание» (1940), по структуре и манере резко отличаются от толстовской прозы. Но Бехер еще в годы молодости восхищался Толстым как моралистом, противником войны. Его небольшая поэма «Толстому», написанная в экспрессионистской манере, верлибром, с взволнованной ораторской интонацией, вышла в сборнике «Ewig im Aufbruch» («Вечно мятежные») в 1920 году. Автор «Войны и мира» вставал здесь перед поэтическим зрением Бехера, как «гранитно-огненная стена справедливости», «старый добрый крестьянин, божий друг и покрытый копотью стрелочник»; Ясная Поляна рисовалась ему как «извечно-надежная пристань бездомных», «Оазис изгнанников, всех солдат истомленных, истерзанных вечный приют». Толстой уже в то время смутно связывался в представлении Бехера с революционным обновлением человечества, осознавался как антитеза империалистическому угнетению, варварству, войне.

Позднее, в годы эмиграции, живя в Москве, Бехер читал «Войну и мир» повторно. И при этом новом чтении, в преддверии второй мировой войны, Бехера особенно взволновал эпизод, где князь Андрей на поле Аустерлица всматривается в высокое небо. В романе «Прощание» юный Ганс Гастль — лицо отчасти автобиографическое — ищет у Толстого поддержки в своем противодействии мещанскому, милитаристскому духу той среды, в которой он родился; образ высокого бесконечного неба из «Войны и мира» становится как бы символом тех высоких нравственных ценностей, к которым тяготеет совестливый подросток, стремящийся к великой Перемене (Anderswerden) — к честной, достойной человека жизни<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Граф Гарри Кеслер был публицистом и общественным деятелем пацифистского толка. Рукопись его дневника за 1916—1918 гг. хранится (в копии) в Архиве Иоганнеса Р. Бехера, Берлин, ГДР. Краткие записи о чтении Бехером «Войны и мира» сделаны дважды в июне 1916 года.

<sup>2</sup> См.: И о г а н н е с Р. Б е х е р. Избранное. М., «Художественная литература», 1974, стр. 454.

«Высокое небо над полем боя» (Hoher Himmel über dem Schlachtfeld) — так назвал Иоганнес Р. Бехер сборник стихов, над которым работал в 1939—1941 годах. Стихотворение, давшее название сборнику, носит подзаголовок «По эпизоду из романа Толстого «Война и мир». Толстовский мотив здесь поэтически переосмыслен: перед раненым, который всматривается в бесконечное небо, встает видение грядущей мирной жизни, вселенского рукопожатия, содружества людей.

А он лежал под бесконечным небом,  
И небо стало выше. И просвет,  
Какой просвет ему открылся вдруг!  
Там, в глубине, в небесной глубине  
Опять была земля, и он, который  
В своей крови лежал на поле боя,  
Увидел в этом бесконечном небе,  
Как тянутся стада, как лист слетает,  
Как стаи птиц летят, как из лесов  
Выходят звери, как в морской пучине  
Мелькает рыба... И сильнее слов,  
И громче слов звучала тишина.  
Безмолвный взгляд — сияние; рука,  
Сжимавшая без слов другую руку,  
Касалась небывалого, тянулась  
В безвременную даль, — рука несла

Земную твердь. Так мир сиял над ним,  
Когда в крови лежал на поле боя  
Он под высоким бесконечным небом<sup>1</sup>.

\* \* \*

Во второй половине 20-х годов в западных литературах сложился тип реалистического антивоенного романа, который во многом отличался от «Огня» Барбюса. Отличался не только у писателей, которых принято относить к «литературе потерянного поколения», Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, Э. М. Ремарка, но и у тех прозаиков, которые шли навстречу передовым социальным движениям эпохи, — Л. Ренна, А. Цвейга<sup>2</sup>. Различия тут были и в идейном и в

---

<sup>1</sup> Иоганнес Р. Бехер. Избранное, стр. 88—89.

<sup>2</sup> Арнольд Цвейг стоит особняком в этом ряду уже потому, что его роман «Спор об унтере Грише» (1927) стал начальным звеном большого повествовательного цикла, над которым писатель работал потом всю жизнь. О нем пойдет речь отдельно, несколько дальше.

художественном строе. Все названные писатели, стремясь к достоверному изображению войны, избегали резкой экспрессивности Барбюса, его обнаженной тенденциозности — и в своих выводах были далеки от его прямого мятежного пафоса, отразившего на исходе первой мировой войны нарастание интернационального революционного подъема.

Эти романы создавались в условиях, когда относительная стабилизация капитализма шла на убыль, надвигался мировой экономический кризис и на горизонте все более зловеще обозначались очертания грозящей народам второй мировой войны. И здесь преобладала тенденция: критически задуматься над недавним прошлым, всмотреться в окружающий мир и самого себя. Здесь в основе сюжета была, как правило, судьба одного человека, душевно близкого автору и показанного крупным планом. Раздумья, переживания этого человека, рожденные тяжким опытом войны, не приводили, по крайней мере на начальном их этапе, к революционным выводам. Фронтовик, испытывавший глубокое разочарование во всех основах своего прежнего, довоенного социального бытия, в иных случаях оставался на полпути, в состоянии трагической растерянности (у Хемингуэя, Ренна, Цвейга), и ему предстояло продолжать поиски; в иных же случаях (у Олдингтона, Ремарка) повествование завершалось «смертью героя», — смертью, после которой все оставалось «без перемен».

Все названные писатели в разной мере осознанно опирались на опыт предшествующей литературы о войне — и в особенности той литературы, которая бескомпромиссно, страстно осуждала войну как противоестественное, враждебное человеку дело. Не могли они пройти, конечно, и мимо опыта Барбюса, книгу которого они прочитали, как правило, уже вскоре после первой мировой войны и которую прочно запомнили, пусть даже и не поняв и не приняв ее революционных выводов.

Тем более не проходили они мимо творческих заветов Толстого, причем традиции «Войны и мира» и «Севастопольских рассказов» доходили до них и непосредственно, и через посредствующие звенья — через «Разгром», «Алый знак доблести», «Огонь».

Эрих Мария Ремарк, насколько мы знаем, не имел обыкновения высказываться о своих литературных взглядах

и вкусах. Остальные мастера антивоенного романа 20-х годов в разной форме дали свидетельства о своей глубокой привязанности к наследию Толстого. Нам памятни слова Хемингуэя о том, что именно у автора «Войны и мира» он учился писать, и в частности о войне, «как можно более правдиво, прямо, объективно и скромно». Р. Олдингтон в 1957 году писал советской исследовательнице Д. Жантиевой: «...совершенно уверен в том, что вы найдете много признаков русского влияния на тех писателей, которые порывали с буржуазными викторианскими традициями Редьярда Киплинга... Я уверен, что Толстой и как романист и как «пророк» пользовался бóльшим влиянием, чем другие писатели. После катастроф двух великих войн и несмотря на бродячую жизнь, у меня до сих пор сохранились переводы «Войны и мира», «Анны Карениной», «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонаты»...»<sup>1</sup>

Людвиг Ренн в 1966 году в письме к немецкому литературоведу (ГДР) Хорсту Шмидту сообщал, что еще в молодые годы изучал русский язык, читал в оригинале Пушкина, Гоголя, Тургенева, а в немецком переводе Толстого и Достоевского. «Если на меня в моем творчестве кто-либо повлиял, то это — Пушкин, Гоголь, Тургенев и «Севастополь» Льва Толстого»<sup>2</sup>.

Конечно, наиболее известные антивоенные романы 20-х годов различны по манере письма, — у каждого из авторов свой художественный почерк, во многом несхожий с толстовским.

Строгая деловитость Л. Ренна; лаконизм Э. Хемингуэя, таящий глубинный психологический подтекст; просто-душно-доверительные интонации Ремарка; едкий сарказм Олдингтона — во всем этом сказывается и личность каждого из писателей, и их национальные художественные традиции.

Есть в этих романах и нечто общее, очень существенное, что отделяет их от «Войны и мира»: сама их концепция как

---

<sup>1</sup> Д. Г. Жант и е в а. Эстетические взгляды английских писателей и русская литература. В книге: «Из истории литературных связей XIX века». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 192.

<sup>2</sup> H o r s t S c h m i d t. Deutsche Arbeiterbewegung und russische Klassik. 1917—1933. Berlin, 1973, S. 228.

бы исключает возможность войны за правое дело, героизм на поле боя<sup>1</sup>.

И тем не менее «на дне» (как сказал бы Ю. Олеша) каждого из наиболее значительных антивоенных романов конца 20-х годов есть элементы, восходящие к Толстому. Это прежде всего — тщательное внимание к психологии рядового человека на войне.

Николай Ростов в Островненском сражении взял в плен француза. Впервые он увидел противника совсем близко. Николаю запоминается лицо этого человека, «бледное и забрызганное грязью, белокурое, молодое, с дырочкой на подбородке...». И остается чувство неловкости, неясного нравственного беспокойства: «И разве это я делал для отечества? И в чем он виноват со своею дырочкой и голубыми глазами?» (11, 66). В романе Ремарка «На Западном фронте без перемен» мы находим подобный же психологический мотив. Пауль Боймер размышляет над трупом убитого им француза: «...Я смотрю на твое лицо, думаю о твоей жене и вижу то общее, что есть у нас обоих... Прости меня, товарищ: как мог ты быть моим врагом?»<sup>2</sup> Историческая ситуация и сам характер войны — все это в романе Ремарка, конечно, иное, чем в «Войне и мире». И у героя Ремарка толстовский мотив заостряется, нравственное беспокойство выливается в развернутый внутренний монолог, обращенный к убитому. Тут есть доля наивной риторики, но есть и здоровая нота стихийного внутреннего протеста, направленного против бессмысленно жестокого массового побоища.

В каждом из антивоенных романов 20-х годов фронтовая действительность противопоставляется не только наивным иллюзиям новичка, впервые попавшего на поле боя, но и — штампам милитаристской пропаганды, мифам и басням, насаждаемым буржуазным общественным мнением. И тут близость к Толстому становится иногда очень заметной.

<sup>1</sup> Это существенное различие очень живо почувствовал в дни Отечественной войны писатель-фронтовик Юрий Крымов. Он писал в июле 1941 года: «Впечатлений столько, что даже рассказывать трудно. Но, странное дело, у меня нет того ощущения от войны, какое я чувствовал у всех участников 14-го года: роман Ремарка «На Западе без перемен» совершенно не соответствует моему восприятию. Гораздо ближе «Война и мир». Я вижу, как разгорается в людях великая ненависть, как с каждым днем в них все меньше остается страха и все яснее проступает решимость и презрение к смерти» (Ю р и й К р ы м о в. Письма с фронта. «Знамя», 1944, № 3).

<sup>2</sup> Э р и х М а р и я Р е м а р к. На Западном фронте без перемен. Возвращение. Три товарища. Л., Лениздат, 1959, стр. 155.

Вспомним снова Николая Ростова, — когда гвардейские офицеры, только что приехавшие в действующую армию, расспрашивают его про Шенграбенское сражение, он невольно поддается общепринятой лжи, рассказывает то, что от него хотят услышать. «Не мог же он им рассказать так просто, что поехали все рысью, он упал с лошади, свихнул руку и изо всех сил побежал от французов в лес» (9, 296). В подобном же положении оказывается ремарковский Пауль Боймер, когда приезжает в отпуск. От него ждут рассказов о доблести кайзеровской армии, у него спрашивают: «Итак, вы, значит, с фронта? Как вы находите боевой дух наших войск? Изумительно, просто изумительно, ведь правда?» Боймер на первых порах растерян и лишь после того, как ему успели порядком опротивить подобные расспросы, отваживается признаться: «...каждый из нас с удовольствием поехал бы домой»<sup>1</sup>.

В романе Р. Олдингтона «Смерть героя» — аналогичная ситуация. Фронтовику Джорджу Уинтерборну приходится во время отпуска выдерживать словесные атаки модного литератора мистера Тобба: «О, ведь наши солдаты такие молодцы, такие молодцы, вы же знаете, не то что немцы. Вы, наверное, уже убедились, что немцы народ малодушный? Знаете, их приходится приковывать к пулеметам цепью». Уинтерборн шокирует Тобба встречным вопросом: «Ничего такого не замечал. Надо сказать, дерутся они с поразительным мужеством и упорством. Вам не кажется, что предполагать обратное не очень-то лестно для наших солдат?»<sup>2</sup>

Контраст между облегченно-парадным представлением о войне и прозаической и страшной военной реальностью разворачивается у Олдингтона и по другому поводу. «Издали людям кажется, будто сражение — это что-то героическое, волнующее: лихая штыковая атака или кучка исполненных решимости воинов, которые ни за что не отступят, пока уцелел хоть один пулемет». Рассуждать так — все равно что «замечать в жизни одни праздничные обеды с шампанским». На деле же первая мировая война принесла множеству солдат «мучительные тяготы и лишения», «смерть, увечье и крах»<sup>3</sup>. Р. Олдингтон, высоко ценивший Толстого

---

<sup>1</sup> Эрих Мария Ремарк. На Западном фронте без перемен. Возвращение. Три товарища, стр. 119.

<sup>2</sup> Ричард Олдингтон. Смерть героя. М., Гослитиздат, 1961, стр. 374.

<sup>3</sup> Там же, стр. 298—299.



не только как мастера, но и как «пророка», конечно, задумывался над толстовской критикой общественной лжи и лицемерия. Прямой откликом на авторские размышления в «Войне и мире» звучит вывод Олдингтона, выраженный с суровой прямоотой: «Именно лицемерие, царившее до войны, помогло с такой легкостью лицемерить *во время войны*»<sup>1</sup>.

В отрицании империалистической войны, вместе со всеми словами-фетишами, употребляемыми ради ее оправдания, в попытках разобраться, докопаться до ее сути и причин — во всем этом герои антивоенных романов 20-х годов, в разной степени осознанно, ориентируются на тружеников в шинелях, несущих главные тяготы фронта. Никто из авторов этих романов не мог бы сказать с такой уверенностью, с какой сказал Барбюс вскоре после выхода «Огня»: «Моя книга стремится представить прежде всего точку зрения простого солдата»<sup>2</sup>. Но для писателей XX века невозможно прошли те времена, когда можно было писать на военные темы, игнорируя судьбу народов в войне, народную, солдатскую массу как решающую силу войны. И тут опыт Толстого оказывается необычайно важен. Ведь именно он ввел в большую литературу солдат как полноправных литературных героев и широко предоставил им слово для оценки событий.

Солдатам симпатизируют, к ним тянутся и Джордж Уинтерборн у Олдингтона, и — более явственно — лейтенант Генри у Хемингуэя; Людвиг Ренн, сам выходец из дворянско-офицерской касты, в романах «Война» и «После войны» перевоплощается в унтер-офицера, бывшего столяра, чтобы представить судьбы Германии его глазами; ремарковский Пауль Боймер вовсе не выделяется из массы рядовых, — впрочем, не возвышаясь и над их умственным уровнем. Так или иначе, солдатские разговоры — необходимая составная часть почти всех реалистических романов о первой мировой войне.

В эпосе Толстого солдатские суждения о военных событиях не обязательно совпадают, но — соотносятся, взаимодействуют с размышлениями основных героев, интеллигентов-дворян и самого автора-повествователя; Барбюс ведет своих героев, рядовых «пуалю», к революционной истине и сам движется вперед вместе с ними. Для Ремарка, тем более для Олдингтона, отчасти и для Хемингуэя «точка зрения

<sup>1</sup> Р и ч а р д О л д и н г т о н. Смерть героя. М., Гослитиздат, 1961, стр. 254.

<sup>2</sup> А н р и Б а р б ю с. Избранные произведения, стр. 419.

простого солдата» не всегда и не во всем представляет объективный критерий истины; в диалогах солдат проскальзывают бунтарские нотки, которые западают в память главных героев, но все же не определяют их дальнейший путь. Однако сам факт внимания к солдатской массе, к ее настроениям повышает антимилитаристский идейный потенциал этих романов. Близость к художественной традиции Толстого (подчас невольная для авторов, не вполне осознанная ими) сказывается благотворно.

Она сказывается и в другом, более широком смысле. Русские классики еще в прошлом столетии ввели в мировую литературу героя-правдоискателя — героя, для которого поиски смысла жизни неизмеримо более существенны, нежели устройство личной карьеры и фортуны. Этот пафос правдоискательства у Барбюса принимает революционно осознанное направление. У героев Ремарка он резко ослаблен (лишь бы спастись!), у героя Ренна (напомним — вовсе не автобиографического <sup>1</sup>) он долгое время заторможен давлением привычно соблюдаемой дисциплины, у героев Олдингтона и Хемингуэя он принимает индивидуалистический характер, окрашивается желанием выйти из нечестной игры и заключить сепаратный мир. Однако, так или иначе, в персонажах антивоенных романов 20-х годов нарастает смутное ощущение, что их обманули, втянули в чудовищное массовое преступление, что все основы прежнего, довоенного уклада жизни необратимо поколеблены, — и отсюда вырастает желание понять, додуматься: почему, зачем? И — как жить дальше? Мы знаем, что в последующем своем развитии, в 30-е годы, и писатели так называемого «потерянного поколения» и их герои двигались вперед в своих исканиях, пусть ощупью, пытались — хотя чаще всего не могли — выйти за пределы индивидуалистического кругозора. Крупная нравственная, не только творческая, победа большого художника на этом пути — роман Хемингуэя «По ком звонит колокол», где тема войны за правое дело и подлинного, непоказного героизма звучит в полную силу.

Трудно и, пожалуй, невозможно выяснить, в какой мере в духовной лаборатории каждого из названных писателей толстовская традиция продолжала «работать» и после того, как они написали свои основные антимилитаристские книги.

---

<sup>1</sup> Сам Людвиг Ренн вступил в Коммунистическую партию Германии в 1928 году — в год выхода его романа «Война».

Но само тяготение этих писателей к интроспекции, к передаче затаенных чувств и мыслей героя, побуждало их широко применять те средства изображения личности, которые были введены в мировую литературу именно Толстым. Характерна в этом смысле поэтика развернутых внутренних монологов, иногда диалогов, с раздвоением личности на спорящие «голоса», посредством которых передана в романе «По ком звонит колокол» напряженная духовная жизнь, колебания, поиски Роберта Джордана.

Движение от правды личной к правде общей, от интеллигентской замкнутости к слиянию с борющимся народом — таким было направление пути Арнольда Цвейга. Оно сказалось уже в идейном и образном строе романа «Спор об унтере Грише», с которого началась для него работа над циклом «Большая война белых людей».

В статье «Лев Толстой», написанной в 1949 году, А. Цвейг вспомнил о былом знаменательном разговоре с Томасом Манном. «...Когда автор военного романа «Спор об унтере Грише» навестил на берегу Цюрихского озера своего коллегу по перу и эмиграции — немецкого мастера слова Томаса Манна и последний пытался запугать младшего заявлением, что «лучшим романом о войне все-таки остается «Война и мир»!», младший воскликнул: «Толстой! Но это же само собой разумеется. Кто может с ним равняться! Хотя бы потому, что он изобразил наполеоновскую войну пятьдесят лет спустя, и ему, следовательно, уже не приходилось опасаться давления материала!» Тогда я лишь таким образом намекнул на преимущество, которое дает художнику свободная игра фантазии и при овладении исторической тематикой. В качестве гостя Томаса Манна я не был склонен вступать в профессиональный спор и указывать на то, что в Амстердаме только что вышел четвертый роман из моего цикла романов о первой мировой войне, и сопоставление с «Войной и миром» имело бы смысл только после завершения всего сочинения»<sup>1</sup>.

Мы видим, что Арнольд Цвейг сам рассматривал свою работу над циклом романов о первой мировой войне если не как творческое соревнование с автором «Войны и мира», то все же как попытку приблизиться к великому толстовскому образцу. Но при этом он вовсе не был намерен подражать Толстому. Самостоятельность А. Цвейга обнаружи-

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 171—172.

вается уже в том, что он построил свое многотомное произведение о первой мировой войне *не* как целостное повествование типа романа-эпопеи, а именно как эпический цикл<sup>1</sup>: у каждого из романов свой особый сюжет.

А. Цвейг вовсе не ставил себе задачей отобразить в едином романическом действии историю участия Германии в первой мировой войне. В его романах чаще всего показан даже не фронт сам по себе, не сражения, не жизнь в окопах, а прифронтовая полоса. И в основе сюжета каждый раз — не события войны сами по себе, а отдельные человеческие драмы, вопиющие случаи произвола (в романе «Спор об унтере Грише» — беззаконная казнь русского пленного, в романе «Воспитание под Верденом» — гибель юного унтер-офицера Кристофа Кройзинга, которого, в наказание за непокорство, послали на верную смерть его же начальники). В таких ситуациях наглядно обнаруживается разбойничья, бесчеловечная природа германского империализма, его идеологии, его военно-бюрократического аппарата. Нам не безразлично здесь, что среди любимых, многократно читанных Арнольдом Цвейгом произведений Толстого было «Воскресение» (он сказал это в беседе с московскими литераторами в апреле 1952 года). Возможно, что этот роман дал Арнольду Цвейгу пример: можно и через единичный моральный или юридический казус раскрыть порочность целой социальной системы.

Через романы Арнольда Цвейга о первой мировой войне проходит сквозной герой, интеллигент-правдоискатель, психологически и даже биографически близкий автору, — писатель и солдат нестроевой службы Вернер Бертин. Ему сопутствует (а в романе «Возведение на престол» выходит на первый план) другой герой того же типа, молодой офицер Пауль Винфрид. Вместе с тем от литературы «потерянного поколения» романы Цвейга отличаются не только идейным, но и художественным строем. Здесь начисто отсутствует лирический элемент, столь важный для Хемингуэя или Ремарка. Интерес повествования никогда не сосредоточивается вокруг одного лица, и манера повествования строго объективная. Очень возможно, что именно Толстой укрепил в А. Цвейге тяготение к эпическому синтезу — оно сказывается у него в широте социальной панорамы, в обилии мно-

---

<sup>1</sup> Анализ этого цикла в целом дан в книге: П. Т о п е р. Арнольд Цвейг. М., «Советский писатель», 1960.

гораздличных персонажей, от представителей высшего генералитета до солдат и рабочих.

Заявка на эпичность в оригинальной форме дана кратким поэтическим зачином романа «Спор об унтере Грише»: «Земля, земной шар, малая планета, без устали кружится в черном как уголь мертвом ледяном пространстве, пронизанном бесчисленными волнами эфира ...»<sup>1</sup> Космический мотив «земли» присутствует в разных вариациях и в романе «Воспитание под Верденом», в виде зачина романа в целом и отдельных его частей. Так автор сразу дает понять, что стремится выйти за пределы рассказа о частных судьбах или за пределы картин войны, представляющих фактографический интерес: он хочет побудить читателя к размышлениям в глобальном масштабе. В этом сказывается сознательная ориентация романиста на философскую обобщенность.

Не менее знаменательно на второй странице романа о Грише описание часового. «На нем серая, цвета железа, шинель, с слепыми красными четырехугольниками на вороте у подбородка и полосками синего сукна с номером на каждом плече. Он думает о горохе и сале, а под мышкой у него зажата длинная тяжелая палка, именуемая винтовкой, — кусок дерева с железными частями фабричного производства. С помощью этого предмета он может, искусно его направляя, вызывать вспышки пороха и убивать других людей на далеком расстоянии, но может и промахнуться... Человеку приказано сторожить других людей»<sup>2</sup>. Манера наивного удивления может напомнить здесь и описание оперы в «Войне и мире», и описание церковной службы в «Воскресении». Так с самого начала — спокойно и недвусмысленно — выражена антивоенная позиция автора. И образ часового как своего рода символ, и авторская интонация намеренного простодушия вместе с тем сразу дают понять, что солдаты займут во всем повествовании принципиально важное место.

И в самом деле: солдаты в романах А. Цвейга — не только эпический фон, но и двигатель действия. Среди персонажей есть те, кого не было у Ремарка и кто лишь эпизодически промелькнул в романе Хемингуэя «Прощай, оружию!», — революционные рабочие в шинелях, активные противники войны. По мере работы Цвейга над циклом доля их участия

---

<sup>1</sup> А. Ц в е й г. Спор об унтере Грише. М., Гослитиздат, 1961, стр. 17.

<sup>2</sup> Там же, стр. 18—19.

в действии становилась все более заметной. Именно под влиянием таких людей, поддаваясь общей атмосфере брожения в войсках, движутся влево и Бертин и Винфрид.

В «Войне и мире», по верному замечанию Н. Я. Берковского, «разрабатывается тема обогащения личности через народ, объективный мир и национальную историю»<sup>1</sup>. Подобный путь обогащения личности раскрывается — на новый лад, в условиях XX века, — и в романах Барбюса «Огонь» и «Ясность», и в романе Хемингуэя «По ком звонит колокол». Обогащение личности через приобщение к народу видим мы и в судьбах героев А. Цвейга. Речь тут идет не только о мятежной энергии масс, которая силою событий внедряется в сознание былых индивидуалистов. Иной раз сами тяготы фронтового быта помогают человеку из мира обеспеченных узнать жизнь с новой, неизведанной ранее стороны.

Пьер Безухов в плену нашел новые источники простейших житейских радостей. «Здесь, теперь только, в первый раз Пьер вполне оценил наслаждение еды, когда хотелось есть, питья, когда хотелось пить, сна, когда хотелось спать, тепла, когда было холодно, разговора с человеком, когда хотелось говорить и послушать человеческий голос» (12, 97—98). У Цвейга Бертин размышляет о том, что дало ему пребывание на фронте, лишения, тяжелый физический труд. «...Он усвоил применение инструментов, рук, мускулов, перенял много навыков и стал товарищем и сожителем тех, чей труд — основа всего общества»<sup>2</sup>.

Связь антивоенного цикла А. Цвейга с «Войной и миром» особенно наглядно сказывается в образе унтера Гриши. В советских критических работах не раз отмечалось, что это фигура художественно спорная, с немалой примесью «кара-таевского» благостного смирения, вовсе не характерного для русского солдата 1917—1918 годов. Но в Грише есть — и в конечном счете преобладает — другое: стойкость, трудолюбие, по сути дела и нравственная сила, обнаруживающаяся в преддверии смерти. Гриша в романе Арнольда Цвейга не только пассивный объект в распре влиятельных военных лиц, из которых одни пытаются его спасти, а другие желают ему погибели. Этот образ русского человека

<sup>1</sup> Н. Я. Берковский. О мировом значении русской литературы. Л., «Наука», 1975, стр. 60.

<sup>2</sup> Арнольд Цвейг. Воспитание под Верденом. М., Гослитиздат, 1954, стр. 404.

вырастает в большое обобщение: он олицетворяет волю страдавших народов к прекращению войны, к мирной трудовой жизни.

На другом полюсе повествования Цвейга — воплощение гнетущего аморального духа прусской военщины, генерал Шиффенцан. Это тоже своего рода человек-символ, зловещий и в то же время внутренне ничтожный (характерная изобразительная деталь: «Он лишь в сидячем положении казался великаном, а на самом деле был невысокого роста»<sup>1</sup>). Обобщающий характер, который придается образу Шиффенцана, подчеркнут параллелями — он по ходу действия соотносится то с Наполеоном, то с Иродом<sup>2</sup>. Притом образ этот — не просто отталкивающая гипербола: он, как и другие персонажи цикла, включая самых непривлекательных, дан жизненно достоверно и временами «изнутри» — ему предоставляется простор и для высказываний и для размышлений. Толстовское мастерство сатиры заметно содействовало Цвейгу в работе над этой фигурой империалистического «сверхчеловека», сеятеля смерти.

Вообще говоря, в романах Цвейга много раз появляются представители кайзеровского военного командования на разных уровнях, детально и зримо рисуется внутренняя жизнь армейских канцелярий, сложные отношения субординации и соперничества между генералами и офицерами, — впервые в мировой литературе после «Войны и мира» с такой конкретностью, безукоризненно достоверно изображен и как бы разъят на части аппарат, управляющий военными действиями. И в этом тоже — одна из черт преемственности, связующей А. Цвейга с Толстым.

Немецкий исследователь П. Кеслер (ГДР) отметил, что опыт Толстого был важен для Арнольда Цвейга и в силу его собственного обостренного интереса к проблеме времени в романе. Вслед за Толстым Цвейг стремился как можно более плотно, органически включить судьбы своих персонажей в большой поток исторического времени, воссоздать силу эпического искусства «бесконечное поступательное движение жизни и истории». Это стремление все более ошутимо сказывалось по мере работы А. Цвейга над его антивоенным циклом (уточним — по мере того как поиски цвейговских героев связывались с революционным подъемом

---

<sup>1</sup> А. Цвейг. Спор об унтере Грише, стр. 191.

<sup>2</sup> См. там же, стр. 219, 310, 339.

в Европе на исходе первой мировой войны). В таких романах, как «Возведение на престол», «Затишье», действие приурочено к тем отрезкам времени, когда особенно отчетливо обнаруживаются причинные связи событий — «то, что социально существенно, что проясняет исторические закономерности»<sup>1</sup>.

Напомним: еще в 1910 году А. Стриндберг первым заметил, что в «Войне и мире» Толстой раскрывает «тайные пружины войны». В последующие десятилетия вопрос: как возникают войны? — много раз вставал перед писателями. На этот вопрос постарался ответить художник, открыто и очень тесно связанный с толстовской традицией, Роже Мартен дю Гар.

Конечно, содержание его романа «Семья Тибо» не исчерпывается военной темой. Но в последних частях, «Лето 1914 года» и «Эпилог», встает именно эта тема. В речи при вручении ему Нобелевской премии (о которой уже упоминалось выше, в главе «Глазами писателей») Р. Мартен дю Гар резюмировал содержание «Лета 1914 года»: «Я попытался воссоздать тревожную атмосферу Европы накануне мобилизации 1914 года; я попытался показать слабость тогдашних правительств, их колебания, неосторожные поступки, тайные аппетиты; я попытался, главное, дать почувствовать поразительную инертность мирно настроенных масс перед надвигающимся катаклизмом, жертвой которого им предстояло стать и который оставил после себя девять миллионов убитых, десять миллионов искалеченных»<sup>2</sup>.

В «Лете 1914 года» и в «Эпилоге» — как и во всем своем большом романе — Р. Мартен дю Гар очень близок Толстому по конкретным приемам письма — по искусству художественной пластики, по изображению характеров в их подвижности, «текучести», по способам строения диалога, даже — по манере передавать движения души через жесты и портретные детали. Изобразительная сила Мартен дю Гара ярко сказывается и в завершающих частях «Семьи Тибо».

Вспомним, например, последние страницы «Лета 1914 года», где спутанный, мучительный внутренний монолог

---

<sup>1</sup> P. K e ß l e r. Probleme des Romanschaffens von Arnold Zweig und der Realismus L. N. Tolstoj's. In: «Zeitschrift für Slavistik», Band XVIII, 1973, Heft 3.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 167—168.



умирающего Жака Тибо перебивается прозаическими эпизодами армейского быта, обрывками солдатских диалогов, картинками панического бегства французских военных частей, отступающих в Эльзасе.

«Кругом грубые громкие голоса, перебивающие друг друга. Ему больно. Он ранен. Очевидно, он жертва какого-то несчастного случая. Пить... Он чувствует у своих пылающих губ край жестяной кружки. «Нет, дружище, их винтовки — это пустяки. Зато пулеметы!.. И они наставили их повсюду, эти скоты!» — «А у нас разве нет пулеметов? Вот погоди, увидишь, что будет, когда мы выставим наши!..»

Пить... Несмотря на то, что он на солнце и весь в поту, у него озноб. Его зубы стучат о жель. Рот — сплошная рана. Он жадно отпивает глоток и давится. Струйка воды стекает по подбородку. Он хочет поднять руку — руки в кандалах и привязаны ремнями к носилкам. Ему хотелось бы попить еще. Но рука, державшая кружку, отстранилась... Вдруг он вспоминает. Все! Листовки... Обуглившаяся кисть Мейнестреля, аэроплан, пылающий костер... Он закрывает глаза; их жжет солнце, пыль, пот, жгут слезы. Пить... Ему больно. Он равнодушен ко всему, кроме своей боли. Но гул голосов, раздающихся вокруг, заставляет его открыть глаза.

Его окружают пехотинцы; у всех расстегнутый ворот, голая шея, волосы слиплись от пота. Они ходят взад и вперед, разговаривают, окликают друг друга, кричат. Жак лежит у самой земли на носилках, поставленных в траву на краю дороги, где полно солдат. Скрипучие фуры, запряженные мулами, медленно проезжают мимо него, не останавливаясь, поднимая густую пыль. В двух метрах, на обочине, жандармы, стоя, пьют по очереди, не прикладываясь губами, высоко поднимая блестящую солдатскую манерку. Винтовки, составленные в козлы, сложенные штабелями ранцы бесконечной линией вытянуты вдоль дороги. Солдаты, группами расположившись на откосе, беседуют, жестикулируют, курят. Самые измученные спят на солнцепеке, растянувшись на спине, заслонив рукой лицо. В канаве, совсем близко от Жака, сложив руки крестом, лежит молодой солдатик; широко раскрытыми глазами он смотрит на небо и жуёт травинку. Пить, пить... Ему больно»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Роже Мартен дю Гар. Семья Тибо, т. 2. М., Гослитиздат, 1957, стр. 594—595.

Роже Мартен дю Гар тут, конечно, не подражал той манере, в которой написаны памятные нам страницы «Войны и мира» — скажем, эпизод ночи после Шенграбенского сражения, когда контуженный Николай Ростов лежит у костра, или — картина полубредового состояния князя Андрея в лазарете в Мытищах. Но до Толстого о войне, о страданиях человека на войне никто не писал так.

Толстой помог Роже Мартен дю Гару изобразить фронтовую действительность точно и беспощадно. Еще гораздо важнее, что он вдохновил его на самостоятельное исследование тех исторических событий, которыми ознаменовалось — и навсегда запомнилось человечеству — лето 1914 года.

Французский романист берет здесь на себя задачи историка, — подчас, правда, несколько перегружая повествование политической хроникой, — но ни в коей мере не переставая быть художником. Личные судьбы братьев Тибо и множества других персонажей, созданных авторским воображением, вливаются в поток общественной жизни предвоенных недель. Роже Мартен дю Гар воспроизводит факты военной и дипломатической истории, определившие судьбу народов Европы, с педантическим соблюдением хронологии и документально проверенной истины. И при этом он как бы демонтирует скрытый механизм подготовки войны, выявляет постыдную роль буржуазных политиков и капитуляцию лидеров II Интернационала. Следуя урокам Толстого-реалиста, Роже Мартен дю Гар по существенным пунктам спорит с Толстым-философом. Принимая, воплощая в зримые образы мысль своего учителя о рядовых людях, «бесконечно малых величинах», чьи действия и судьбы, в их сложнейшем переплетении, определяют ход истории, — автор «Семьи Тибо» в то же время отвергает присущий толстовской философии элемент религиозного фатализма. Он не согласен с тем, что только бессознательная деятельность приносит плоды. Напротив — он стремится пробудить в своих читателях сознание их исторической ответственности.

Роже Мартен дю Гар не берется давать рецепты — какими именно способами возможно предотвратить войну; он трезво демонстрирует неизбежный крах героической попытки Жака Тибо — восстать в одиночку против разразившейся уже катастрофы. Но в принципе Мартен дю Гар не отрицает, что люди могут соединенными усилиями

противостоять войне, и даже убежден, что ей необходимо противостоять. Именно это убеждение и подвигнуло его на то, чтобы, воспользовавшись творческими уроками Толстого, создать роман, способный помочь народам в их борьбе за мир.

Еще за десять лет до того, как Роже Мартен дю Гар завершил работу над «Летом 1914 года», его старший друг и отчасти литературный наставник Ромен Роллан записал в дневник: «Теперь, когда от меня требуют, чтобы я предал забвению то, что я говорил и думал о войне, я снова скажу это — и опубликую в следующем томе «Очарованной души»...»<sup>1</sup> Старый писатель-гуманист сам рассматривал третий том «Очарованной души», «Мать и сын», действие которого происходит в годы первой мировой войны, как вызов буржуазному общественному мнению.

«Очарованная душа» — роман многоплановый, много-томный, его можно рассматривать в разных аспектах. Критики не раз его анализировали как психологическую или даже психоаналитическую, сугубо интимную историю женщины XX века; как роман-исповедь, где автор, повествуя об идейных поисках европейской интеллигенции, воссоздает свой собственный путь; как роман-панораму, широкую картину Европы, в особенности 20-х годов. Но по меньшей мере столь же важен и еще один аспект «Очарованной души» — антивоенный.

В художественную историю первой мировой войны, созданную соединенными усилиями писателей-реалистов нескольких стран, Ромен Роллан вписал свои страницы, не повторяющие того, что было сделано другими. Третий том «Очарованной души» в этом смысле развивает некоторые мотивы прежних произведений того же автора, написанных еще в военные годы, — «Пьер и Люс», «Клерамбо». Ромен Роллан показал не фронт, а тыл империалистической войны: безвинную гибель людей из гражданского населения, страдания раненых, горе семей, потерявших близких, а с другой стороны — разгул милитаристской пропаганды, массовую моральную деформацию обывателей, охваченных шовинистическими страстями.

Материал для этих горьких страниц Роллану дала в первую очередь сама действительность, — на этом он настаивал

---

<sup>1</sup> Jean-Bertrand Barrère Romain Rolland par lui-même. Paris, 1966, p. 118.

вал, об этом он прямо писал одному из своих зарубежных корреспондентов, У. В. Черчу, в апреле 1930 года: «Критики обычно ошибаются, предполагая, что мы черпаем наши темы в истории или в книгах. Книга жизни богаче Бальзака и Толстого. Я много раз перелистывал ее»<sup>1</sup>.

В работе над «Очарованной душой» Ромен Роллан не ориентировался, конечно, на какой-либо литературный образец. Но в Толстом он видел величину вовсе не только литературную. В годы первой мировой войны, как не раз свидетельствовал сам Роллан, Толстой был для него моральной опорой.

В роллановском «Дневнике военных лет» (в сокращенном опубликованном варианте) имя Толстого встречается не менее семидесяти раз. А с «Дневником военных лет» — как показано в одном из новых французских исследований — «Очарованная душа» связана очень тесно, местами почти текстуально<sup>2</sup>. Именно из размышлений и впечатлений Роллана в те годы, из тех фактов, о которых он узнавал и которые записывал в дневник, вырос ряд эпизодов «Очарованной души», — в частности, сильно написанный эпизод, где Аннета Ривьер, учительница в провинциальном лицее, пытается усовестить своих согражданок, которые издеваются над ранеными военнопленными.

Связь «Очарованной души» с «Войной и миром» проявляется прямо только один раз — на тех страницах, о которых уже упоминалось выше. Аннета Ривьер глубоко удручена тем, что ее ученики разговаривают о войне, о жизни на фронте в развязно-веселом тоне, словно бы речь шла о параде или развлечении. Она читает вслух в классе отрывок из «Войны и мира» — смерть Пети Ростова. После урока она беседует с одним из тех школьников, которых это чтение, как ей кажется, задело за живое. «Она спрашивает, понравился ли ему Петя, его юный брат. Мальчик заливается краской, он смущен. Аннета напоминает ему о сне, который приснился в последнюю ночь чуткому к поэзии ребенку. Как прекрасна была эта жизнь! Могучая и хрупкая жизнь! Жизнь, которая могла бы быть! Жизнь, которой не будет!.. Понял ли он?» И Аннета прямо задает ученику вопрос: «А тебе не приходило в голову, что и ты мог бы быть на месте

---

<sup>1</sup> См.: Bernard Melet. *L'Fros d'une héroïne. Trois études sur L'Ame Enchantée*. Paris, 1976, p. 37.

<sup>2</sup> Там же, стр. 151—153.

Пети?»<sup>1</sup> Мальчик озадачен и уклоняется от ясного ответа. Но Аннете все же кажется, что она хоть часть своих слушателей заставила задуматься... «Война и мир» здесь выступает как противоядие против человеконенавистничества и обывательского равнодушия.

...Кажется, наиболее поздняя по времени выхода книга крупного западного писателя о первой мировой войне — роман Уильяма Фолкнера «Притча» (1954), тот самый роман, которому автор предсказывал счастливую судьбу, ссылаясь на успех новых изданий «Войны и мира» в США<sup>2</sup>.

Надежды Фолкнера не оправдались — его антивоенная книга не завоевала популярности. Возможно, что тут сыграло роль прохладное отношение к ней со стороны американской критики. Но прежде всего — то, что роман этот крайне труден для чтения. Фолкнер здесь заметнее, чем в какой-либо другой своей книге, нарушил один из основных эстетических заветов Толстого, требование художественной общедоступности. Читателей, которые успели уже привыкнуть к громоздкому синтаксису Фолкнера, к его психологическим загадкам и сюжетным хитросплетениям, на этот раз могла смутить необычная структура романа.

И в самом деле. Эпизод из истории первой мировой войны, бунт группы французских солдат, отказавшихся стрелять в противника, сплавлен здесь с евангельским преданием. Реалистическая достоверность сочетается с аллегорией, условностью. Так достигается большая широта обобщения, — поступок горстки противников войны ассоциируется с теми религиозно-гуманистическими чувствами, которые разделяются на Западе миллионами людей. Но вторжение евангельского сюжета в европейскую действительность XX века все же оказывается нарочитым — хитроумно разработанная система аналогий между судьбой мятежного французского капрала и легендой о Христе не получает в романе Фолкнера убедительного художественного воплощения. В то же время писателю удается — там, где он рисует Европу военного времени реалистическими средствами, — добиться большой остроты и силы в критике империа-

---

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Собрание сочинений в четырнадцать томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1956, стр. 64.

<sup>2</sup> См. выше, стр. 243.

лизма. Роман «Притча», взятый в целом, — оригинальный и заметный вклад в международную антивоенную литературу. Не зря он сразу же по выходе вызвал интерес за пределами США, появился в немецком переводе в Швейцарии и ГДР, получил дружественный отклик в советской печати <sup>1</sup>.

В чем же здесь связь с «Войной и миром» и есть ли она? Она прежде всего — в общей гуманистической направленности романа Фолкнера. Война рассматривается здесь, вполне в духе Толстого, как враждебное человеческому разуму и всей человеческой природе событие; власти милитаристов, эксплуататоров, тех, кому выгодны войны, логикой действия противопоставлена не только горстка непокорных солдат, но и те, кто стоят за этими солдатами, — народные массы разных стран, жаждущие мира.

В книге Дж. Стейнера «Толстой или Достоевский», где автор, как мы видели, во многом несправедлив к Толстому, мимоходом сделано вполне обоснованное замечание: «... у Толстого пессимизм смягчался коренным убеждением в том, что люди способны не только «перетерпеть», но и, если воспользоваться определением Фолкнера, «выстоять» <sup>2</sup>.

Человек способен «перетерпеть и выстоять» (endure and prevail) — это центральный тезис речи, которую Фолкнер произнес в Стокгольме в 1950 году, при получении Нобелевской премии. В романе «Притча», вышедшем четыре года спустя, эта формула появляется несколько раз, причем подчас в любопытных вариациях, — не только человек, но и человеческая масса, угнетенные, Народ (с большой буквы) — вот кто «перетерпит и выстоит» <sup>3</sup>. Это убеждение, выстраданное Фолкнером в многолетних поисках, становится идейной основой романа-притчи. Вот здесь прослеживается некая глубинная духовная общность между Фолкнером и одним из его любимых классиков.

---

<sup>1</sup> См.: Е. Романова. Антивоенные мотивы в творчестве У. Фолкнера. «Иностранная литература», 1955, № 6. О романе «Притча» см. также: Т. Мотылева. Зарубежный роман сегодня. М., «Советский писатель», 1966, стр. 200—209; Н. Анастасьев. Фолкнер. Очерк творчества. М., «Художественная литература», 1976, стр. 172—175.

<sup>2</sup> George Steiner. Tolstoy or Dostoevsky. New York, 1961, p. 228.

<sup>3</sup> William Faulkner. A Fable. New York, 1954, pp. 242, 302.

Современные авторы книг на военные темы могут быть, по конкретным приемам письма, как угодно далеки от Толстого; все равно для них «Война и мир» — органическая составная часть той художественной и нравственной культуры, без которой писатель нашего времени не может обойтись.

Исторический опыт народов дает современным романистам богатые возможности нового прочтения «Войны и мира» или отдельных ее частей. Это касается, в частности, тех страниц романа-эпопеи, которые много раз вызывали споры: страниц, где действует Наполеон.



### III. РАЗРУШЕНИЕ НАПОЛЕОНОВСКОЙ ЛЕГЕНДЫ

В сентябре 1928 года мировая печать отметила столетие со дня рождения Толстого, — в связи с этой датой активизировались и почитатели, друзья толстовского гения, и его недруги. Один из последних, Поль Судэ, влиятельный критик консервативного направления, опубликовал серию статей «Столетие Толстого»<sup>1</sup>. Для Судэ автор «Войны и мира» — не столько великий художник, сколько опасный противник. «В области политической Толстой коммунист, — в том смысле, что он хочет отдать землю крестьянам и осуждает частную собственность...» С этим связана у Толстого, по мнению критика, и «ярость нивелировки, реалистической и антифранцузской». В самом реализме ему видится нечто подозрительное: «В области моральной и социальной реализм влечет за собой отрицательное следствие, — он придает слишком большое значение реальности и ее неизбежным недостаткам и тем самым ведет либо к неутешному горю, либо к неумеренному гневу и революционным утопиям». С «манией реализма», свойственной Толстому, Судэ связывает и его «ненависть к Наполеону» — и видит в этом тяжкий грех, который нельзя простить русскому классическому — даже в дни столетнего юбилея.

Тут перед нами типичный пример тех атак справа, которым Толстой не раз подвергался за рубежом — и при жизни, и посмертно. Во Франции такие атаки иной раз принимали острый характер. В частности, и из-за того, что трактовка личности Наполеона в «Войне и мире» представлялась

---

<sup>1</sup> Paul Souday. Le centenaire de Tolstoy. «Le Temps», 6. IX, 13. IX, 20. IX 1928.



литераторам-националистам совершенно одиозной и «анти-французской».

Но ведь мы знаем, что толстовский взгляд на Наполеона был и в самом деле спорным, крайним, открыто полемичным по отношению к взглядам почти что общепринятым; и что с Толстым в этом не соглашались подчас и серьезные ученые (например, историк Альбер Сорель), и крупные художники, высоко его ценившие, — например, Э. Хемингуэй.

Вопрос о том, соответствует или не соответствует исторической правде толстовский образ Наполеона, поднимался не раз и в работах советских исследователей. Иногда в доказательство точности и верности этого образа приводятся документальные источники, которыми пользовался Толстой: и отдельные факты жизни Наполеона, и штрихи его внешности, и реплики, которые он произносит в «Войне и мире», — все это можно найти в мемуарах его современников<sup>1</sup>. Но ведь не в деталях дело, не в отдельных фактах. То, что вызывало и вызывает споры, — не та или иная реплика, а именно образ Наполеона, взятый в целом, — тот образ, который создан творческим гением Толстого.

Никто не оспаривает права художника на резкую антипатию к агрессору, напавшему на его родную землю. Но как мог Толстой так резко и демонстративно недооценить выдающиеся качества Наполеона как исторического деятеля и полководца — его ум, волю, энергию, военный талант?<sup>2</sup>

При оценке толстовского Наполеона конечно же необходимо помнить, что «Война и мир» — художественное произведение, а не труд историка. Образ императора-завоевателя встает там в *тех* ракурсах и в *той* мере, в каких его судьба и деятельность были связаны с историческими судьбами России. В первых частях романа-эпопеи он преломляется через много различных индивидуальных восприятий, —

---

<sup>1</sup> Об этом говорится, например, в книге Н. Н. Арденса «Творческий путь Л. Н. Толстого». М., «Наука», 1962

<sup>2</sup> В одной из черновых редакций эпилога к «Войне и миру» имеется следующая примечательная характеристика Наполеона: «...Презрение к людям, любовь к фразе (называемой славой), несомненная смелая лживость, *яркие умственные способности, затемненные безумием самобожания...*» (15, 205. Курсив мой. — Т. М.). С другой стороны, в 1904 году Толстой в беседе с французским журналистом Бурдоном сказал: «Наполеону, несомненно, свойственны были редкие качества: энергия, упорство, активность, однако в умственном отношении этот полководец был довольно ограничен» («Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 55).

о нем по-разному думают, говорят, судят Аннета Шерер, Андрей Болконский, старый князь Болконский, Пьер Безухов, Билибин. Из этих перекрещивающихся восприятий и оценок достаточно отчетливо следует, что Наполеон — даже и на первых порах после коронования его императором — воспринимался современниками прежде всего как деятель, выдвинутый французской революцией, как антипод старых феодальных монархий Европы. И конечно, как личность сильная, незаурядная. Но он выступает перед читателями непосредственно, зримо, крупным планом — главным образом уже в период похода на Россию, когда он вовсе растерял мятежный пыл своей молодости, в какой-то мере утратил и свой полководческий дар.

Обратимся к капитальному биографическому труду советского историка А. Манфреда. Здесь с полной мерой научной объективности раскрыты те редкостные качества Наполеона, которые обусловили его стремительное восхождение. И здесь детально, шаг за шагом, показана та трансформация или, лучше сказать, *деформация* личности Наполеона, которая происходила в годы его императорской власти. В главе, выразительно названной «Вверх и вниз», биограф говорит о том, как движение Наполеона «вверх», к высотам могущества, сопровождалось для него как человека движением «вниз».

«Пылкий ученик Руссо и Рейналя, убежденный республиканец и поборник равенства к сорока годам превратился в циника, без идеалов, без иллюзий, ни во что не верящего и ничего не признающего, кроме желаний своего ненасытного честолюбия ...» «Наполеона часто называли, да и сейчас называют гениальным человеком. Он был действительно человеком необычайно одаренным. Но если настаивать на слове гениальный, то, вероятно, правильное всего было бы сказать, что с определенных пор он стал гениально ограниченным человеком... Лучше, чем кто-либо из его современников, он воплотил в себе все сильные стороны буржуазного мышления, буржуазного духа. Но это же стало и источником его слабости. Превратившись из буржуазного революционера в буржуазного императора, деспота, агрессора, он потерял присущую ему в молодости дальнорзоркость ...» «Ограниченность его кругозора помешала ему разглядеть, что избранная им дорога ведет его не к триумфу, как он полагал, а к крушению»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> А. З. М а н ф р е д. Наполеон Бонапарт. Второе, исправленное и дополненное издание. М., «Мысль», 1973, стр. 586, 593.

Эти выводы современного исследователя подтверждают ту глубину исторической правды, которая заключена в толстовской фигуре Наполеона.

Тут важно иметь в виду и другую сторону дела — моральную. Очень верно заметил А. Сабуров: для Толстого, как и для Пушкина, «гений и злодейство две вещи несовместные»<sup>1</sup>. Император французов в «Войне и мире» задуман не только как портрет данной, конкретной исторической личности, но и, прежде всего, как *собирательный образ* агрессора, деспота. Об этом говорят записи Толстого в дневнике, сделанные в период работы над романом-эпопеей. По ассоциации Толстой вспоминал: «Александр Македонский называл себя сыном Юпитера, ему верили», — а о Наполеоне писал: «Любит ездить по полю битвы. Трупы и раненые — радость... Еще человек первое время и сильный своей односторонностью — потом нерешителен — чтоб было! а как? Вы простые люди, а я вижу в небесах мою звезду» (48, 60). Наполеон для Толстого, по сути дела, прежде всего «представитель жадного буржуа-эгоиста» (49, 108), попирающий «простых людей» в угоду своему личному честолюбию. Он совершил много страшных дел, но он сам по себе не страшен — его надо показать так, чтобы «снять с него ореол» (48, 106). И не только с него, но и с личностей, подобных ему.

«Наполеон, — справедливо говорит К. Симонов, — не перестал от этого оставаться в нашем сознании полководцем, но, последовательно сокрушая его с разных сторон, Толстой с такой силой обрушился на саму идею неограниченной власти и на безнравственность мнимого превосходства одного человека над другими, что и век спустя, читая эти гневные страницы «Войны и мира», чувствуешь всю мощь нравственной высоты и прозорливости Толстого»<sup>2</sup>.

Новизна и смелость толстовской трактовки Наполеона становится для нас тем более очевидной, когда мы вспоминаем, как долго жила «наполеоновская легенда» в западноевропейских литературах — не только в литературе французской — и какие большие художники отдали ей дань.

Правда, ни в коем случае не следует думать, что осуждение Наполеона в мировой литературе началось с «Войны

<sup>1</sup> А. А. С а б у р о в. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., Изд-во МГУ, 1959, стр. 293.

<sup>2</sup> К о н с т а н т и н С и м о н о в. Сегодня и давно. М., «Советский писатель», 1974, стр. 175.

и мира»<sup>1</sup>. У Наполеона было немало убежденных противников среди прозаиков и поэтов его времени. Достаточно назвать Шатобриана, Жермену де Сталь, Бенжамена Констан, достаточно напомнить, что с яростными инвективами против императора французов выступали в стихах и прозе (в последние годы его царствования) немецкие писатели-патриоты Теодор Кёрнер, Эрнст-Мориц Арндт. Однако в европейской литературе и публицистике, направленной против Бонапарта — узурпатора и завоевателя, его облик нередко вставал в демонических очертаниях, он рисовался как исчадие ада, сатана, чудовище. Если покорная императору печать усердно его прославляла, то во враждебном ему общественном мнении тоже складывался своего рода культ его личности — но с обратным знаком. Слова Аннеты Шерер на первой странице «Войны и мира»: «право, я верю, что он Антихрист» (9, 3) — необычайно характерны для атмосферы тех лет, когда образ Бонапарта приобретал сверхъестественные масштабы даже в представлении самых страстных его врагов.

И пусть это не покажется парадоксом: в художественной литературе культ Наполеона стал утверждаться именно после его падения.

Мастера поэзии и прозы разных стран, разных поколений, от Байрона и Гейне до Гюго и Теккерея, обращались к наполеоновской теме. В годы Реставрации образ свергнутого императора, оваянный воинской героикой, в сознании многих мыслящих людей Запада противостоял торжествующей мещанской посредственности и гнетущему мракобесию Священного союза. И у Байрона, и у Гейне — да и у нашего Лермонтова — идеализация Наполеона как дерзновенной и могучей личности была формой оппозиции реакционным силам, господствовавшим в Европе.

Во Франции, в среде крестьян и ремесленников, сложился, и долго держался, миф о Наполеоне — народном благодетеле; яркая и трагическая судьба императора, выдвинувшегося «из простых» силою храбрости и таланта, разбитого соединенными армиями старых монархий, стала темой многочисленных радужных преданий. Для стендалевского Жюльена Сореля Наполеон — кумир и вели-

---

<sup>1</sup> О тенденциях критики Наполеона в творчестве русских писателей до Толстого см. в книге: М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1963, стр. 106—109.

чественный образец; в романе Бальзака «Сельский врач» отставной солдат Гоглá рассказывает односельчанам историю славных походов, и воодушевленные им слушатели восклицают: «Да здравствует Наполеон — отец народа и солдат!»; в стихотворении Беранже «Народная память» старая крестьянка хранит, как священную реликвию, стакан, из которого император когда-то выпил вина, проходя через ее деревню... Понятно, что у каждого из названных мастеров отношение к Наполеону было по-своему сложным, противоречивым, подчас драматичным, оно включало не только восхищение, но и осуждение. Однако первое, как правило, преобладало <sup>1</sup>.

Справедливость требует напомнить, что в 60-е годы два французских романиста решительно отошли от традиции почитания Наполеона. Эти писатели, оба демократы и республиканцы, работавшие в соавторстве, выступавшие под двойной фамилией — Эмиль Эркман и Александр Шатриан, — в бесхитростных исторических повестях «Рекрут 1813 года» (1864) и «Ватерлоо» (1865) рассказали о том, какими тяжкими жертвами обернулись для народа наполеоновские войны. Произведения Эркман-Шатриана в свое время переводились и пользовались успехом в России, об их романе «История одного крестьянина» с симпатией писал Д. И. Писарев. Передовая общественность Франции и поныне ценит наследие Эркман-Шатриана, их книги переиздаются <sup>2</sup>. Однако все их творчество отмечено известной художественной наивностью, — явлением мировой литературы оно не стало.

В 1869 году К. Маркс в предисловии ко второму изданию своей работы «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» отметил книгу Шарраса (вышедшую в Брюсселе в 1857 году) «История кампании 1815 года. Ватерлоо». «Полковник Шаррас, — писал Маркс, — открыл атаку на культ Наполеона в своем сочинении о походе 1815 года. С тех

---

<sup>1</sup> О наполеоновской теме во французской классической литературе см.: Я. Ф р и д. Стендаль. М., «Художественная литература», 1967; А н д р е В ю р м с е р. Бальзак и Наполеон. В его книге: «Не посмотреть ли на известное по-новому?». М., «Прогресс», 1975. См. также статьи, опубликованные в специальном номере журнала «Эроп»: «Napoléon et la littérature». «Europe», 1969, Avril — Mai.

<sup>2</sup> См. о них: Л. А. В а л и т о в а. Исторические романы Эркман-Шатриана и общественно-политическая борьба в период Второй империи. В книге: «Проблемы метода, жанра и стиля». Днепропетровск, 1975.

пор, и особенно в последние годы, французская литература с помощью оружия исторического исследования, критики, сатиры и юмора навсегда покончила с наполеоновской легендой. За пределами Франции этот резкий разрыв с традиционной народной верой, эта огромная духовная революция мало обратила на себя внимания и еще меньше была понята»<sup>1</sup>.

Заметим здесь слова Маркса о том, что культ Наполеона был во Франции «традиционной народной верой», что разрыв с ним представлял своего рода «духовную революцию». Однако понятно, что такая революция в умах не могла совершиться сразу и совершалась далеко не во всех умах. Наполеон, одна из сложнейших фигур мировой истории, продолжал вызывать споры, это и не могло быть иначе. Художественная литература (если не считать Эркман-Шатриана) расставалась с культом Наполеона медленно и не без колебаний. И еще на пороге нового столетия парижская публика могла аплодировать бонапартистской пьесе Эдмона Ростана «Орленок».

Даже большим художникам было нелегко отрешиться от «традиционной народной веры». Пример тому — эпизод Ватерлоо в «Отверженных» Гюго. Критика Наполеона там осуществляется в такой патетически приподнятой форме, о нем говорится в таком гиперболическом тоне, что он остается для читателя «огромным человеком» и после того, как романист показал неминуемость его падения.

Наполеон у Гюго настолько приподнят над всеми остальными людьми, что его поражение при Ватерлоо может мотивироваться только фаталистически — вмешательством высших сил, «немилостью рока». Мы знаем, что «тень фатализма» (выражение В. Ф. Асмуса) лежит и на исторической концепции «Войны и мира»<sup>2</sup>, — она местами заметно сгущается в авторских размышлениях. Но логикой образов эта тень рассеивается, — силы, сокрушившие захватчика, встают во всей полноте их реального, земного бытия. Толстой смотрит на императора французов глазами русских народных масс — того самого «мужика — народа» (13, 36), который одолел его. Поэтому Наполеон в «Войне и мире» — в сущности, впервые в большой художественной литературе —

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 16, стр. 375.

<sup>2</sup> См.: В. Ф. Асмус. Философия истории в романе «Война и мир». «Яснополянский сборник 1976». Тула, Приокское книжное издательство, 1976, стр. 99.

свергнут с пьедестала величия, показан в свой нормальный человеческий рост, не более того. Сатирический эффект достигается совершенно естественно, выбором тех ситуаций, когда читателю дается возможность увидеть императора вблизи, в невыигрышные, негероические моменты его жизни: вспомним сцену на Поклонной горе<sup>1</sup>.

Развенчание императора-завоевателя в «Войне и мире» художественно оправдано — уже в свете того бесславного финала, которым завершилась его попытка покорить Россию. Но, помимо того, оно оправдано и международной политической действительностью тех лет, когда это произведение создавалось. В литературе первой половины XIX века поэтизация Наполеона еще могла быть выражением оппозиционных чувств по отношению к власти Бурбонов или к Июльской монархии. Однако после государственного переворота Луи-Наполеона Бонапарта «наполеоновская легенда» стала использоваться бонапартистами для укрепления власти нового императора и оправдания его военных авантур. Правда, уже в годы Второй империи — как и отметил Маркс — легенда эта была основательно поколеблена стараниями передовых публицистов и историков. Но к концу XIX века она стала возрождаться в новых вариациях — откровенно агрессивных, империалистических.

Как и все большие художественные обобщения, толстовский образ Наполеона заключал в себе немалую долю предвидения. В нем были как бы угаданы характерные черты империалистического деятеля. Сам Толстой в своей публи-

---

<sup>1</sup> Любопытно замечание, которое сделал американский критик Х. Кэрнс: по его словам, Толстой, в сущности, «обращается с Александром, своим собственным государем, так же, как обращается с Наполеоном. Всюду, где в действие вводится Александр или Наполеон, и тот и другой, с помощью одних и тех же технических приемов, какового-нибудь прилагательного или описательного предложения, сводится с пьедестала, на котором эти люди стояли. В момент, когда Александр выходит на балкон, чтобы показаться толпе, Толстой изображает его доедающим бисквит. Когда появляется на сцене Наполеон, упоминаются его пухлые руки» (Huntington Cairns. *Invitation to Learning*. New York, 1941, p. 155). И в самом деле: толстовский принцип «снятия ореола», приобретающий особую остроту, понятно, именно в изображении Наполеона, направлен, по сути дела, в самом широком смысле против сильных мира сего, носителей неограниченной власти. Стоит напомнить известную дневниковую запись Толстого от 19 марта 1865 года: «Сейчас меня облаком радости и сознания возможности сделать великую вещь охватила мысль написать психологическую историю романа Александра и Наполеона Вся подлость, вся фраза, все безумие, все противоречие людей их окружавших и их самих» (48, 60).

цистике последних десятилетий жизни много раз вспоминал о Наполеоне, обличая воинственную антинародную политику буржуазных государств: французский император был и оставался для него образцом жестокого, деспотичного и глубоко безнравственного правителя. В трактате «Что такое искусство?» Наполеон, как и Нерон, и как и Чингизхан, ассоциируется у Толстого с ницшеанской идеей сверхчеловека (см. 30, 173). Любопытно, с другой стороны, что Ницше в разные периоды своей деятельности проявлял живой интерес к личности Наполеона<sup>1</sup>.

В эпоху империализма Наполеон приобрел особо притягательную силу для буржуазных литераторов и мыслителей: он стал осознаваться как воплощение «воли к власти», как избранник судьбы, повелевающий толпами. В произведениях французских писателей реакционной, милитаристской ориентации Наполеон уже не сын Революции, не полководец, поднявшийся из низов и любимый простым народом, а — всесильный диктатор, носитель торжествующего «латинского духа». Именно в такой трактовке оживает «наполеоновская легенда» у воинствующего националиста Мориса Барреса. И не только у него.

...В Яснополянской библиотеке хранится роман Поля Адана «Сила» (1899) с дарственной авторской надписью: «Льву Толстому в знак преклонения». Тут было нечто большее, чем простой акт вежливости: Адан, на свой лад, пытался учиться у Толстого-художника.

Путь этого способного прозаика был довольно извилистым. В молодости он увлекался то эстетским бунтом декаданса, то философским спиритуализмом, и при всем этом не раз в самых восторженных выражениях высказывался в печати о Толстом, которого ставил выше всей современной ему французской литературы. Постепенно он шел на сближение с империалистической реакцией, — об этом свидетельствовал и его роман «Сила», первая часть большого повествовательного цикла о трех поколениях одной буржуазной семьи.

Действие этого романа происходит в годы австрийских походов Наполеона; главное действующее лицо — молодой офицер Бернар Эрикур, который делает стремительную военную карьеру и умирает в тридцать лет, в чине полков-

---

<sup>1</sup> См. об этом: И. Е. В е р ц м а н. Ницше. «История немецкой литературы», т. 4. М., «Наука», 1968, стр. 338, 347.



ника, на поле Аустерлица. По-видимому, Поль Адан в работе над романом исходил из того, что изображать войну по старинке, прибегая к условной батальной романтике и декоративным эффектам, после «Войны и мира» уже невозможно. Нельзя сказать, чтобы Адан вовсе чуждался подобных эффектов, иногда у него эпизоды сражений сопровождаются восторженной авторской риторикой, — но наряду с этим он много и откровенно говорит о гнетущей прозе фронтовой жизни. Притом Адан не только отказывается оспаривать все то, что сказано в «Войне и мире» об эгоизме, карьеризме, тщеславии Наполеона и его приближенных, но и с готовностью добавляет к нелестному портрету, созданному Толстым, свои штрихи. В начале одной из глав своего романа Адан прямо копирует толстовский прием — передает многоголосый диалог французских солдат и офицеров, отправляющихся в поход, нестройный хор их отрывочных реплик — и вкладывает в уста персонажей откровенно циничные признания: они воюют ради корысти, карьеры, орденов, денег. Наполеон в изображении Адана — ловкий и одаренный авантюрист, которому повезло; главная страсть, которая управляет поступками его сподвижников, — жажда обогащения. Однако, претендуя на трезвость, на правдивость в изображении войны и наполеоновской армии, Поль Адан кружным путем приходит к утверждению реакционных, антигуманистических идей. Для него нет героизма, нет подвига, — есть лишь грубая сила, которою движет личный интерес, — и эта сила торжествует. Подражание Толстому в данном случае скрывает под собою глубочайшее идейное расхождение с ним <sup>1</sup>.

Плодотворно воспользоваться уроками Толстого-художника могли только писатели, духовно ему близкие, пусть и несхожие с ним по личному творческому складу. Об этом свидетельствует, в частности, пример Анатоля Франса.

«Толстой — это великий урок» <sup>2</sup>. «Создатель эпических полотен, Толстой — наш общий учитель...» <sup>3</sup> Так определял

<sup>1</sup> Вполне закономерно, что несколько лет спустя Поль Адан в романе «Новые сердца» (1907) вступил в открытую полемику с социальными идеями Толстого с буржуазно-охранительных позиций, рассматривая учение Толстого как разновидность утопического социализма — и утверждая незыблемость буржуазных отношений. От былого «преклонения» Адана перед русским классиком не осталось и следа.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 126.

<sup>3</sup> А н а т о л ь Ф р а н с. Собрание сочинений, т. VIII. М., Гослитиздат, 1960, стр. 718.

А. Франс свое отношение к старшему русскому собрату. На вопрос парижского журналиста, заданный после смерти Толстого, какое из его произведений лучше всех, — Франс ответил: «Без сомнения — «Война и мир», если не считать, однако, «Анны Карениной», которая по своей красоте и гениальности принадлежит уже не Толстому, а всему человечеству»<sup>1</sup>.

И в речи памяти Толстого, произнесенной в Сорбонне, и в краткой статье о нем, впервые опубликованной в 1908 году, Франс отмечал великие заслуги Толстого в разных планах — и художественном, и социальном, и нравственном. Однако у него были свои причины особенно высоко ставить роман-эпопею о победе русского народа над Наполеоном. Самого Франса всю жизнь занимала тема Наполеона, у него был даже замысел написать роман о нем (точнее, о «Ста днях»), так и оставшийся неосуществленным.

Образ молодого Бонапарта, напористого честолюбца, для которого «власть — все, остальное — ничто», со спокойной и трезвой иронией обрисован Франсом в рассказах «Мюирон» и «Бонапарт в Сан-Миньято». В романе «Красная лилия» (1894) Наполеон присутствует, так сказать, в косвенной форме, — о нем вспоминают, говорят, спорят различные персонажи.

Граф Шарль Мартен-Беллем, муж героини романа Терезы, — видный правительственный чиновник, слегка напоминающий Каренина: это человек сухой, строгий, бесцветный, всецело поглощенный своей карьерой, — в финале он становится министром. Франс мимоходом, беглыми штрихами, набрасывает историю рода Мартенов. Дед нынешнего графа усердно служил Наполеону, который однажды, в минуту гнева, грубо набросился на него. «С тех пор граф Мартен уже всю жизнь дрожал и заикался» и даже сыну передал «наследственную дрожь». Однако и внук наполеоновского сановника, Шарль Мартен-Беллем, остается почитателем императора, — и когда гости, собравшиеся в его салоне, обмениваются мнениями о Наполеоне, хозяин дома оценивает его «весьма высоко». Изящная ирония Франса прямо метит здесь в тех деятелей Третьей республики, которые по инерции — и, собственно говоря, в ущерб собственному достоинству — продолжают чтить былого властелина Франции.

---

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, стр. 387.

Однако в момент, когда происходит действие «Красной лилии», репутация Наполеона уже несколько подорвана, по крайней мере в глазах парижской интеллектуальной элиты. Об этом свидетельствует беседа гостей у Мартен-Беллемов. «Разговор теперь сосредоточился на Наполеоне, уже несколько раз выведенном на сцене, а за последнее время изображенном в нескольких ходких книгах; это был модный персонаж, возбуждавший всеобщее внимание, уже больше не народный герой, не отечественный полубог в ботфортах, как в те дни, когда Норвен и Беранже, Шарле и Раффе создавали о нем легенду, а любопытная личность, занимательный, живой человек, чей образ нравился артистам, чьи жесты приводили в восторг зрительный зал». Для Франса очевидно, что тот образ Наполеона, который был в свое время восторженно запечатлен в историческом труде Норвена, в стихах Беранже, на картинах художников-баталистов Шарле и Раффе, уже перестал удовлетворять образованную публику. Но каким же был он на самом деле? В разговоре гостей он встает в разных ракурсах, как бы отражающих различные грани противоречивой, но, так или иначе, критической мысли самого Франса.

По мнению скульптора Дешартра, Наполеон — это «революция в ботфортах». Депутат Гарен, построивший «свою политическую карьеру на ненависти к империи», усматривает в Наполеоне всего лишь «кондотьера» и даже готов поверить, что он воровал золотые табакерки у своих подчиненных. Художник Дювике сомневается в гениальности императора, — в его посмертной маске, привезенной с острова Святой Елены, не видно «знакомых черт прекрасного и властного лица, сохраненного благодаря медалям и бюстам». Наиболее пространно высказывается на спорную тему писатель Поль Ванс, персонаж, близкий автору. «... Я не особенно люблю рубак и головорезов, а завоеватели представляются мне просто-напросто опасными безумцами. И все же образ императора занимает меня, как он занимает и публику...» Для Поля Ванса Наполеон — носитель той бездуховности, умственной посредственности, которая, по его мнению, вообще свойственна людям действия. «Не бывало у него мысли, которая не становилась бы поступком, а все его поступки были велики и заурядны»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А н а т о л ь Ф р а н с. Собрание сочинений, т. III. М., Гослитиздат, 1958, стр. 35—41.

В «Красной лилии» Франс судит о Наполеоне, так сказать, с позиций духовного аристократизма. В последующие годы писатель прошел большой путь развития. Включившись в общественную жизнь, он стал мыслить политически. И в его романе-сатире «Остров пингвинов» (1908) наполеоновская тема взята в широком, социально-политическом аспекте. Критерием оценки исторического деятеля становится благо народных масс, противопоставляемое условному понятию воинской славы. Анатолий Франс теперь не просто иронизирует над Наполеоном как личностью духовно ограниченной, но принимает, по сути дела, толстовское определение Наполеона как палача народов.

Император воплощен здесь в гротескно-зловещей фигуре полководца Тринко, который покорил полмира, а потом потерял все завоеванное. «Он оставил после себя Пингвинию обнищавшей и обезлюдившей. Цвет нашего народа погиб во время этих войн. После его падения в нашем отечестве остались только горбатые да хромые ...»<sup>1</sup> Глава «Тринко» завершается на резко саркастической ноте: пингвины, понесшие тяжкие жертвы по вине авантюриста-завоевателя, продолжают преклоняться перед его памятью: ведь он принес им славу! И по всей Пингвинии по-прежнему расставлены обелиски, статуи, арки, прославляющие Тринко. Гнев писателя-сатирика направлен здесь против современной ему военщины, против буржуазных идеологов, поддерживающих культ Наполеона в националистических целях.

Разумеется, сатирические приемы Франса отличаются от толстовских — они ближе к искусству Свифта или Рабле. Но тут есть и нечто общее: вслед за Толстым Анатолий Франс снял ореол ложного величия с прославленного агрессора. Актуальный смысл главы «Тринко» подчеркивается ее соседством с другой главой, где изображено государство Новая Атлантида, затевающее одну войну за другой ради захвата рынков. В романе Франса, по верному замечанию советского исследователя, «маски пингвинов надеты на современных политиков, и читатели отлично видели, кому Франс наносит удары... Пингвинский полководец Тринко Великий — Наполеон, но не только он. Подобно Пикрохолью в романе Рабле, он и обобщенный образ милитариста»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А н а т о л ь Ф р а н с. Собрание сочинений, т. VI. М., Гослитиздат, 1959, стр. 117.

<sup>2</sup> Я. Ф р и д. Анатолий Франс и его время. М., «Художественная литература», 1975, стр. 288—289.

В десятилетия, предшествовавшие первой мировой войне, писатели гуманистической ориентации все более отчетливо видели, какую опасность для духовного здоровья народов представляет идеал властной и аморальной личности, кровавая романтика воинских авантур — весь тот комплекс идей и чувств, который на Западе привыкли связывать с именем Наполеона. В 1902 году Ромен Роллан писал в личном письме: «В нынешней Европе, которая целиком захвачена лихорадкой империализма, колониальных захватов, военного и финансового пиратства, национализма, — не следует прославлять культ энергии. Достаточно ясно видно, какое зло причиняет такой человек, как Киплинг. Все, что способно возродить наполеоновский дух, представляется мне сегодня вредным»<sup>1</sup>. Об этом же писал он и в 1911 году: «Говорят, в Берлине Наполеон стал самым популярным из героев и самым почитаемым. Ну, а я не такой наполеоновец, как они. Я люблюсь этим чудовищем, самым крупным из кондотьеров. Но, по-моему, очень опасно пропагандировать его культ... И так в настоящее время хватает охотников прославлять насилие»<sup>2</sup>.

Сам Ромен Роллан, не отрицая талантливости «этого чудовища», противостоял «наполеоновскому духу», как мог, — и своим «Жан-Кристофом», проникнутым идеей дружбы народов, и своим циклом героических биографий, в который он включил, в частности, и книгу «Жизнь Толстого». Другие писатели, встревоженные нарастающей лихорадкой империализма, обращались к наполеоновской теме и более непосредственно. И среди них Бернард Шоу, горячий почитатель Толстого и убежденный антимилитарист: еще в 1895 году он создал пьесу «Избранник судьбы» (любопытно, что Ромен Роллан заинтересовался этой пьесой и выписал из нее большой отрывок с примечанием: «О грабительских действиях французской армии и об успехах, которых Наполеон добился благодаря своей глубокой аморальности»<sup>3</sup>).

Пьесе «Избранник судьбы», написанной вполне в духе Шоу, дерзко и парадоксально, с неожиданными сюжетными поворотами, ее автор придавал серьезное значение. По мно-

---

<sup>1</sup> Cahiers Romain Rolland. Chère Sofia, vol. 1, Paris, 1959, p. 55.

<sup>2</sup> R o m a i n R o l l a n d. Sur Napoléon. «Europe», 1969, Avril—Mai, p. 7.

<sup>3</sup> Там же, стр. 15.

гим письмам Шоу можно видеть, как он беспокоился об ее сценической будущности. Он считал принципиально недопустимым, чтобы роль Наполеона в ней сыграл тот же актер, какой исполняет эту роль в легковесной пьесе Сарду и Моро «Мадам Сан-Жен»; а когда известный артист Генри Ирвинг сделал выбор в пользу Сарду и Моро, Шоу не на шутку обиделся: «Вы остановились в конце концов на «Мадам Сан-Жен», сэр Генри Ирвинг? Прекрасно. Домотканый Наполеон для вас недостаточно наряден? Ну что ж, посмотрим ...»<sup>1</sup>

«Домотканый» тут, видимо, значит — *натуральный*, не бьющий на эффект. Шоу явно хотел нарушить сложившуюся уже сценическую традицию, представлявшую Наполеона в качестве завлекательного «модного персонажа» (как пишет А. Франс в «Красной лилии»).

Полемика с общепринятыми представлениями начинается уже во вступительной авторской ремарке. Драматург дает краткую, отнюдь не апологетическую, характеристику молодого генерала Бонапарта (действие происходит в 1796 году) и напоминает о тех обстоятельствах, которые облегчали ему победы над австрийцами. «...Поскольку неприятель связан по рукам и ногам австрийскими государственными соображениями, академическим руководством и требованиями аристократической структуры венского общества, Наполеону удастся быть непобедимым, даже не совершая чудес героизма». Но, говорит Шоу, «свет любит чудеса, любит героев», — и «кто-то уже начал творить легенду о L'Empereur». Перекличка с Толстым<sup>2</sup> тут — и в спокойной отрезвляющей интонации, и в уничтожающей оценке австрийского военного командования, и даже в том, что генерал вначале описан таким, каким его видит деревенская девочка (вспомним девочку Малашу, глазами которой показан военный совет в Филях):

«Наполеона, который сидит за столом лицом к ней, девочка увидела впервые. Он усердно трудится — частично над обедом, который научился уничтожать в десять минут, штурмуя все блюда одновременно... частично над военной

---

<sup>1</sup> Б е р н а р д Ш о у. Письма. М., «Наука», 1971, стр. 18, 36.

<sup>2</sup> Творческие связи Шоу с Толстым, вообще говоря, сказались многообразно — в переписке с ним, в трех больших статьях, которые Шоу в разное время посвятил Толстому, и в нескольких его пьесах. Подробнее об этом см.: «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 88—97 и 132—136.

картой, на которой он время от времени отмечает расположение войск, вынимая из рта виноградную кожицу и большим пальцем налепляя ее на карту, как облатку... Когда он особенно внимательно склоняется над картой, его длинные волосы попадают в блюдо с ризотто». Это описание столь же вызывающе-прозаично, как и сцена утреннего туалета Наполеона в «Войне и мире». А цинизм молодого корсиканца, роднящий его с толстовским персонажем, обнаруживается уже в одной из первых его реплик: «Кровь ничего не стоит. Вино стоит денег»<sup>1</sup>.

Все сказанное отнюдь не значит, что Наполеон изображен здесь односторонне-негативно. Напротив, драматург не отказывает ему ни в уме, ни в находчивости, ни в хладнокровии. Больше того: Бонапарту доверено перед финалом пьесы произнести монолог, высмеивающий лицемерие колониальной политики англичан и явно выражающий мысли самого автора. Именно поэтому, как свидетельствует В. Булгаков, «Избранник судьбы» не понравился Толстому: «Описываемые лица говорят не то, что могли бы говорить, а то, что хочет говорить через них Шоу»<sup>2</sup>. Но такое превращение персонажа в рупор авторских идей — драматургический прием, по-своему органичный для Шоу, он прибегает к нему и в других пьесах.

Исследовательница творчества Шоу А. Образцова пишет об «Избраннике судьбы»: «Шоу развенчивал Наполеона, культ которого усилился в 90-х годах в связи с расширением экспансионистских планов империализма. Он свергал Наполеона — героя театральных подмостков своего времени. Но он искренно любовался такими качествами своего персонажа, как потрясающая трудоспособность, трезвость, основанное на опыте знание того, как проявляется человеческая природа в общественных делах»<sup>3</sup>. Да, конечно, Шоу и не хотел изобразить молодого Наполеона личностью примитивной и посредственной. Но, отмечая его работоспособность и энергию, Шоу совершенно бескомпромиссно осуждает его в плане моральном. Этой задаче и служит вся запутанная сценическая интрига, в итоге которой Бонапарт

---

<sup>1</sup> Б е р н а р д Ш о у. Избранные произведения в двух томах, т. I. М., Гослитиздат, 1956, стр. 195.

<sup>2</sup> В а л е н т и н Б у л г а к о в. Л. Н. Толстой в последний год его жизни. М., Гослитиздат, 1957 стр. 232.

<sup>3</sup> А. О б р а з ц о в а. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., «Наука», 1965, стр. 260.

намеренно закрывает глаза на неверность жены, лишь бы не ссориться с лидером Директории Баррасом. Зритель убеждается, что «избранник судьбы» с готовностью жертвует своей честью ради карьеры. В оригинальной и неожиданной форме пьеса Шоу разрушает легенды, идеализирующие Наполеона.

Очень своеобразно и сложно встает наполеоновская тема в одном из значительных произведений европейской повествовательной прозы начала XX века, в романе Стефана Жеромского «Пепел» (1902—1903). В нем развернута широкая панорама жизни Польши с 1797-го и до августа 1812 года. Жеромский высоко ценил художественный гений Толстого, в частности «Войну и мир», которую еще в молодости прочитал в оригинале. Родство «Пепла» с «Войной и миром» уже в самом непосредственном тематическом плане совершенно очевидно, оно не раз отмечалось и польской и советской критикой.

Подробную сопоставительную характеристику обоих романов дает польский литературовед Б. Бялокозович в своей книге «Из истории русско-польских литературных связей в XIX веке». «Именно чтение «Войны и мира» убедило Жеромского в необходимости написать повествование не об одном или нескольких героях, а о людях той бурной эпохи, в необходимости связать судьбы отдельных личностей или семейств с судьбами всей нации в этот важный и переломный исторический период». В обоих романах «история героев показана в тесной связи с реальными историческими событиями, определяющими человеческие судьбы. Следует подчеркнуть и тот факт, что в обоих произведениях показано развитие национального самосознания и формирование современной нации»<sup>1</sup>.

Сам Жеромский дал «Пеплу» подзаголовок: «Роман-хроника конца XVIII — начала XIX столетия». И в самом деле, тут — роман-хроника скорей, чем эпопея: повествование не претендует на сюжетную цельность, личные судьбы персонажей часто развиваются обособленно и совершенно независимо одна от другой, — единственным скрепляющим началом тут служат исторические, и прежде всего военные, события, в которые вовлечены главные действующие лица. Соприкосновение с «Войной и миром» заметно не

---

<sup>1</sup> Bazyli Białokozowicz. Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. Warszawa, 1971, str. 175.



только в военных эпизодах, но и в главах, посвященных мирной жизни, быту поместной шляхты. Реалистически трезвыми штрихами передана и бесхозяйственность, безалаберность жизненного уклада старого барства, и тяжелое положение крестьян. Но вместе с тем Жеромский тщательно и любовно воссоздает национально-патриархальные бытовые традиции, — очень красочны у него сцены охоты и зимнего праздничного гулянья. Несомненно близка к тексту «Войны и мира», и по отдельным деталям, и по общему тону сдержанной иронии, сцена посвящения молодого шляхтича Рафаэля Ольбромского в масоны. Возможны тут и другие частные сопоставления. Но обратимся к тому, что является в «Пепле» действительно самым важным, к военной и в особенности наполеоновской теме.

Главные персонажи «Пепла» сражаются в рядах польских легионов, входящих в состав наполеоновской армии; действие ряда глав, особенно в третьем томе, разворачивается в походах, в сражениях. Анализируя эти части «Пепла», Б. Бялокозович проводит убедительную контрастную параллель: Жеромский — Сенкевич. Автор «Потопа» и «Пана Володыевского», поэтизируя яркие моменты национальной истории, рисуя увлекательные приключения героев-рыцарей, ориентировался на традиции Вальтера Скотта и в особенности Дюма. У Жеромского трактовка войны принципиально иная. В батальных картинах «Пепла» он следует традиции Толстого, передает страшные военные будни неприкрашенно и зримо. Тут проявляется глубокая антимилитаристская настроенность Стефана Жеромского. Война для него прежде всего зло, источник бедствий — и для солдат, и для населения тыла, и для польского народа, и для других народов. Писатель с глубокой скорбью повествует о том, что польские легионеры, вступившие в наполеоновскую армию в надежде на восстановление национальной независимости собственной страны, сами оказались в роли душителей национальной свободы других народов, кто на Гаити, кто в Испании. Наполеоновское войско выступает в романе «Пепел» как войско захватническое, несущее народам не свободу, а порабощение.

С явной симпатией освещена в романе Жеромского борьба испанских патриотов, сопротивляющихся армии Наполеона — а значит, и польским легионам, входящим в состав этой армии. Один из драматичных моментов в действии «Пепла» — признание польского капитана Выгановского,

убедившегося, что он «позорит свое оружие», сражаясь с испанцами под наполеоновским знаменем. «Не могу я вынести этой службы. Не могу! Задыхаюсь я, погибаю. Не затем я пошел на военную службу, чтобы жечь живьем испанских мужиков, истреблять целые деревни с бабами и детьми, усмирять огнем и мечом города. Говорю вам прямо: в душе я на их стороне ...»<sup>1</sup>

Такая трактовка наполеоновских войн была в польской литературе совершенно новой, можно сказать даже больше — она шла вразрез с установившейся традицией. В Польше «наполеоновская легенда» имела особые, глубокие корни и особый национальный оттенок. В конце XVIII — начале XIX века патриотически настроенное польское дворянство считало французского полководца другом своей страны, надеялось, что Бонапарт, давший полякам оружие в руки, поможет возродить единство и самостоятельность польского государства. Так возник — и сохранился надолго — романтический культ Наполеона, поддержанный видными историками, публицистами и в особенности крупнейшими поэтами, начиная с Мицкевича. Широчайшую популярность получила строка из «Пана Тадеуша»: «С Наполеоном Бог, и мы с Наполеоном...»

В романе «Пепел» Стефан Жеромский опроверг наполеоновскую легенду в ее специфически польском варианте, опираясь на опыт Толстого.

В памятном трагическом эпизоде «Войны и мира» польские уланы пытаются перейти вброд Вилию, — в этом нет никакой военной необходимости, но они горят желанием доказать свою преданность Наполеону. Человек сорок из них гибнут, и лишь немногим удается перебраться на другой берег...

Немного времени спустя французский император самодовольно говорит Балашову: «Да что мне эти ваши союзники?.. У меня союзники — это поляки: их 80 тысяч, они дерутся, как львы» (11, 28). Для читателя очевидно, что Наполеон, только что принявший как должное жертву улан, меньше всего озабочен благом Польши, ее национальной будущностью; польские legionеры, способные драться как львы, для него — орудие осуществления его честолюбивых планов.

---

<sup>1</sup> Стефан Жеромский. Избранные сочинения, т. 4. М., Гослитиздат, 1958, стр. 255.

Этот мотив творчески развит Жеромским в романе «Пепел» — всей логикой сюжета. Правда, польский романист не столь категоричен в осуждении Наполеона, как Толстой, он вносит даже своего рода внутренний драматизм в изображение судьбы императора, изменившего революционным идеалам своей молодости. Но доминанта этого образа так или иначе — острокритическая.

Один из ключевых моментов в сюжете «Пепла» — сцена, где молодой польский улан Кшиштоф Цедро, раненный в Испании, обращается к императору с бессвязными и горячими словами: «Я ушел из дома отца... Я верил, что мою отчизну... А теперь... На чужой... Скажите, что не напрасно, что для моей отчизны...» Следует авторский комментарий: «Быть может, в это мгновение корсиканец взвешивал на чашах весов свою любовь к свободе и корону властелина чужих народов, скипетр Карла Великого...» Но на раненого польского юношу он смотрит «каменным взором» и на его отчаянный возглас «Да здравствует Польша!» отвечает лишь одним словом: «Soit» (пусть так) <sup>1</sup>.

В августе 1812 года происходит вторая встреча Кшиштофа Цедро с императором. Цедро и его друг Ольбромский, проводившие несколько лет в рядах наполеоновской армии, участвуют в походе на Россию. Им кажется, что сбывается наконец мечта их жизни, — они готовы своей кровью помочь завоевать независимость Польши. Кшиштоф Цедро с беззаветной «солдатской преданностью» всматривается в лицо императора, который делает под Оршей смотр своим войскам. Но лицо это «было холодным и равнодушным, как каменная глыба. Взгляд скользил по лицам, по устремленным на него глазам тысяч людей, словно по мертвой дороге» <sup>2</sup>. Таков в изображении Жеромского человек, по велению которого шли сражаться и умирать преданные сыны Польши.

Смотром под Оршей завершается действие, — читателю хорошо известно, что за этим последовало. Надежды польских патриотов, доверившихся Наполеону, обернулись прахом, «пеплом». Толстовский образ «палача народов» обогатился в повествовании Жеромского новыми штрихами.

---

<sup>1</sup> Стефан Жеромский. Избранные сочинения, т. 4, стр. 109—110.

<sup>2</sup> Там же, стр. 270.

В десятилетия, когда над человечеством все более зримо нависала угроза мировой войны, наполеоновская тема приобретала острую актуальность, давала повод задуматься над проблемами войны и мира, над судьбами человечества в целом. И писатели разных стран, независимо друг от друга и подчас даже не зная друг о друге, шли по следам толстовской эпопеи именно в этом тематическом плане. В те же годы, когда Стефан Жеромский заканчивал и готовил к печати «Пепел», на другом краю Европы, в Англии, прославленный романист и поэт Томас Гарди интенсивно трудился над большим произведением о наполеоновских войнах, драматической поэмой «Династы»<sup>1</sup>. Она публиковалась отдельными частями с 1904-го по 1908 год.

28 июня 1904 года в газете «Times» было напечатано открытое письмо Томаса Гарди в защиту «философской проповеди графа Толстого о войне». Гарди решительно поддерживал толстовский «обвинительный акт против войны как современного принципа, со всеми его бессмысленными и алогичными преступлениями»<sup>2</sup>. Сам Гарди, подобно Толстому, был убежденным противником империализма и войн. Идея осуждения войны — и Наполеона, как захватчика, — лежит в основе «Династов».

Это произведение было задумано автором еще в 1874 году, то есть задолго до того, как «Война и мир» стала известна зарубежным читателям. Но в ходе многолетней работы над «Династами» Гарди познакомился, конечно, и с романами Толстого, и с его публицистикой. Система взглядов Томаса Гарди сложилась независимо от Толстого, — известно, что он внимательно изучал Шопенгауэра и испытал влияние этого философа, хотя и не разделял его крайних пессимистических выводов. Но, так или иначе, с Толстым-мыслителем Гарди сходилась прежде всего в отрицании войн.

«Династы» — произведение необычайно масштабное, и по размеру и по охвату событий, — исследователи сопостав-

---

<sup>1</sup> О «Династах» см.: Ю. М. Кондратьев. Гарди. «История английской литературы», т. III. М., Изд-во АН СССР, 1958; Л. В. Дороев. Война как народная трагедия в эпической драме Т. Гарди «Династы». В книге: «Вопросы русской и зарубежной литературы». Хабаровск, 1966; Harold Orel. Thomas Hardy's epic drama. A study of *The Dynasts*. Kansas, Lawrence, 1963.

В моей книге «О мировом значении Л. Н. Толстого» характеристика «Династов» была дана слишком бегло и, по сути дела, упрощенно — здесь она пересматривается.

<sup>2</sup> «История английской литературы», т. III, стр. 228.

ляют его и с «Илиадой», и с философскими поэмами Мильтона и Шелли. Сравнение с «Войной и миром», казалось бы, напрашивается само собой, — а в то же время тут есть и глубокие различия — не только в философской, но и в художественной концепции, в самом способе освещения исторических событий.

Гарди дал «Династам» подзаголовок «Эпическая драма о войне с Наполеоном». Произведение это, написанное не для постановки, а для чтения, включает развернутые драматические сцены-диалоги в стихах и прозе, «немые сцены», как бы предвосхищающие современное искусство киносценария, и поэтические монологи, произносимые от имени условных персонажей — духов Времени, Молвы, Сострадания, Иронии. Сам автор в предисловии сообщал, что главная тема драмы — «Великое Историческое Бедствие или Столкновение Народов», что он старался быть как можно ближе к реальной хронике исторических событий и вовсе не стремился к связности действия, требуемой законами драмы. Образы духов, «сверхъестественных свидетелей земных событий», читатель должен принимать, по словам Гарди, просто как «порождения фантазии»<sup>1</sup>.

Те, кто названы здесь «династами», — монархи, вершители судеб Европы. Именно они и их приближенные — придворные, министры, маршалы, члены королевских и императорских фамилий — главные персонажи драматических сцен. Действия этих людей бесчеловечны и абсурдны: они мнят себя хозяевами положения, но на самом деле они не более чем марионетки, они не ведают, что творят. Они выдвинуты автором на первый план именно для того, чтобы тем яснее стало их бессилие. Подлинная движущая сила истории, по мысли Гарди, — «Имманентная воля»: она предопределяет и поступки «династов», и в конечном счете — крах их честолюбивых замыслов.

Наряду с историческими деятелями, надолго завладевающими вниманием читателя, в «Династах» эпизодически появляются и простые люди, представители народных масс, солдаты, моряки, ремесленники, — те, кто несет тяготы войны и подчас откровенно выражают свой гнев по адресу власти имущих. Характерна сцена в Авиньоне: жители города осыпают проклятиями Наполеона, уезжа-

---

<sup>1</sup> Thomas Hardy. The Dynasts. London. Macmillan, 1929, pp. VIII—IX. Далее страницы указываются в скобках.

ющего в ссылку на Эльбу. Впрочем, объект осуждения в «Династах» — не один Наполеон. Его противники, наследственные монархи, не менее лживы и корыстны, чем он, не в меньшей мере равнодушны к судьбам своих народов. Об этом выразительно напоминает, например, сцена тильзитского свидания Наполеона и Александра I: оба вчерашних врага уверяют друг друга в своей горячей дружбе, оба лицемерят, каждый на свой лад.

В своих романах Т. Гарди не раз проявлял себя выдающимся художником-психологом. Здесь, в «Династах», сама форма, избранная автором, не дает ему простора для психологического анализа, — персонажи предстают преимущественно в своем официальном, государственном или военном бытии и обрисованы как фигуры двухмерные, лишённые внутренней жизни. И в этом, пожалуй, одно из наиболее существенных различий между «Династами» и «Войной и миром» в плане художественном.

Роман-эпопея Толстого не была для Гарди образцом, но стала для него в процессе работы ценным источником исторических, фактических сведений. Именно отсюда почерпнул автор «Династов» свои знания о России, о войне русского народа с Наполеоном, и некоторые оценки.

Близок к тексту «Войны и мира», например, эпизод «Династов», где показано заседание военного совета перед битвой при Аустерлице. Вейротер читает диспозицию, Кутузов то дремлет, то просыпается, Ланжерон, поддерживаемый Милорадовичем, высказывает скептическое отношение к плану Вейротера; притом у Гарди Кутузов под конец откровенно выражает презрение ко всяческим диспозициям («Все такие планы — лишь бумага!») и произносит слова, которые у Толстого принадлежат Милорадовичу: «Завтра все увидим на поле сражения» (115). Фигура Кутузова на гигантском полотне «Династов» занимает сравнительно немного места. Но у Гарди, как и у Толстого, в сцене военного совета Кутузов со своим естественным, здравым взглядом на вещи противопоставлен австрийским военачальникам, носителям воинского шаблона и рутины. Этим как бы предвосхищается та роль, которую ему суждено сыграть позже, в дни Отечественной войны 1812 года.

К «Войне и миру» непосредственно восходит в «Династах» и эпизод, предшествующий Бородинской битве: Боссе привозит Наполеону портрет римского короля, где ребенок изображен играющим в бильбоке, с земным шаром

вместо мяча, — и Наполеон выставляет портрет перед палаткой, чтобы его увидели солдаты. За этим следует другой любопытный эпизод. Императору сообщили, что в русских войсках идет богослужение, — и он замечает:

Они не верят в собственные силы,  
Надеются на помощь сил небесных.  
Что ж, я не богослов, но мне смешно.  
Война, пусть нападение иль защита,  
Всегда — язычество, по самой сути,  
Враждебное учению Христа (342).

Насмешливо-циничный тон этих слов вполне характерен для Наполеона, каким он представлен в «Династах». Но в конце короткого монолога явственно слышится голос самого автора. Война, с точки зрения Гарди, представляет нечто «языческое», противное христианству и человечности, — в любой исторической ситуации.

В соответствии с этим изображена и борьба русского народа против нашествия французов. Драматург вовсе оставляет в стороне такой важный для Толстого мотив, как «дубина народной войны», и лишь суммарно сообщает о Бородинском сражении. Зато с полным сочувствием, крупным планом, воссоздан подвиг жителей Москвы, которые покинули столицу, обрекли ее на пожары и разграбление, но не покорились завоевателю. Наполеон тщетно ожидает на Поклонной горе, что ему вручат ключи от города (в «Войне и мире» он ждет «баяр», в «Династах» — «губернатора»). Гарди дает тут слово одному из фантастических своих персонажей, духу Молвы:

Нет, не пришел московский губернатор,  
Не отдал в знак покорности ключей.  
Дома закрыты, улицы безлюдны,  
И всюду гробовая тишина.  
Шумят одни пришельцы, провозя  
По улицам грохочущие пушки,  
Даль оглашая топотом сапог.  
«Москва пустынна. Это ужас, ужас!»  
И он презрительно повел плечами:  
«Вот как они воюют, москвичи!» (348).

И уже очень скоро завоеватель принимает решение:

...Уйдем отсюда,  
Иначе нам Москва могилой станет (351).

Несколько сцен «Династов» посвящено мучительному отступлению французских войск из России. В последней из них Кутузов проходит с отрядом мимо группы француз-

ских солдат, лежащих неподвижно на снегу. Он требует, чтобы их разбудили: «Мы не убиваем спящих». Но оказывается, что они мертвы, — их сразили голод и мороз. Фельдмаршал говорит: «Хорошо. Так погибают враги России» (359).

В «Войне и мире» Кутузов, при последнем своем появлении, произносит, как мы помним, совсем иные слова: он считает, что поверженных врагов теперь «и пожалеть можно. Тоже и они люди» (12, 188). Но Гарди, непримиримый к войне и ее носителям, исключает здесь мотив жалости.

По словам Толстого, «царь — есть раб истории» (11, 6). У Гарди мысль о бессилии всех земных владык заострена до предела. В финале «Династов» дух Времени говорит Наполеону: «Люди, подобные тебе... похожи на ничтожных насекомых ...» (521). Очень существенно здесь это «подобные тебе». Для Гарди, как и для Толстого, Наполеон — не просто историческая личность, но прежде всего *тип* жестокого и деспотичного властелина, — не зря он поставлен в круг «династов», среди которых он выделяется разве только более энергичной агрессивностью. Подобно Толстому (и независимо от него), Гарди тщательно изучал, широко использовал разнообразные исторические источники. Но у обоих художников главный смысл монументального произведения — философский, выходящий за пределы изображенной исторической эпохи.

Тема романа-эпопеи Толстого не исчерпывается «войной» — именно с идеей *мира*, в широком, множественном значении этого слова, связан жизнеутверждающий итог романа-эпопеи, где так много человеческих трагедий, страданий, смертей. Иное у Гарди. Его картина европейской действительности носит печать безысходности от начала и до конца. Накануне первой мировой войны старый английский писатель выражал глубочайшую тревогу по поводу новых «Великих Исторических Бедствий», грозивших человечеству. Именно в этом — и нравственное и художественное оправдание той всепроникающей трагедийности, которой проникнуто у него изображение давно минувшей эпохи.

\* \* \*

В годы второй мировой войны международная слава толстовской эпопеи пережила новый стремительный взлет. «Войну и мир» читали, перечитывали, о ней думали и пи-



сали во всех странах антигитлеровской коалиции<sup>1</sup>. Об этом отчасти уже шла речь выше. Но к этому новому этапу восприятия «Войны и мира» за рубежом здесь необходимо вернуться.

В большой статье «Подлинный Толстой», которую опубликовал вскоре после разгрома фашизма французский критик Клод Руа, исходный тезис формулирован так: «История литературы — это в значительной мере история того, как читают». И дальше критик свидетельствует о том, что значила «Война и мир» для его соотечественников в военное время. «...В годы оккупации французы (и, наверное, не одни они) жадно читали «Войну и мир»... Николай Ростов под Аустерлицем, Денисов у Тарутина, князь Андрей под Бородином гораздо более похожи на солдат 1939—45 гг., чем на воинов Фукидида, Монлюка или даже Виньи... Стендаль и Толстой открыли антиплутарховский способ

---

<sup>1</sup> О судьбе «Войны и мира» в гитлеровской Германии и союзных с ней странах мы знаем очень мало. Но есть факты, которые надо отметить.

В Германии в годы фашистской диктатуры постановка пьес Толстого не разрешалась, но его произведения не числились в списке запрещенных книг; в конце 30-х годов «Война и мир» вышла даже новым изданием (в Иене, в издательстве Дидерихса). Примечательна статья о «Войне и мире», которая появилась — большим подвалом на первой полосе — в солидной буржуазной газете «Kölnische Zeitung» от 19 ноября 1937 года. Автор, Эрнст фон Нибельшюц, сравнивал Толстого по силе мастерства с Гомером, Шекспиром, Гёте. В «Войне и мире», утверждал он, Толстой выступает не только как художник, но и как моралист, проповедник христианской любви; чтобы восхищаться этой книгой, «не надо быть русским, достаточно быть просто человеком» (цитирую по фотокопии, которую любезно предоставил мне литературовед ГДР д-р Экберт Пехштедт). По смыслу и тону эта статья резко расходится со всем направлением гитлеровской пропаганды. Естественно предположить, что «Война и мир» была для автора статьи, как и для определенного круга его читателей, опорой в противостоянии — пусть пассивном — человеконенавистническому духу, насаждавшемуся идеологами третьего рейха.

Любопытен и другой факт. В Будапеште в 1942 году вышла книга под названием «1812 год» — монтаж глав «Войны и мира», показывающих крах наполеоновского нашествия на Россию. В предисловии к книге переводчик Ференц Шафари сообщал основные сведения о Толстом, утверждал, что классическая русская литература была «средством борьбы угнетенного русского народа за свое освобождение». Понятно, что в условиях хорстистской Венгрии публикация этой книги была замаскированным выступлением в защиту Советского Союза. Под псевдонимом Ф. Шафари скрывался Шандор Пал — писатель, участник антифашистского Сопротивления. (Займствую эти сведения из неопубликованной работы Е. В. Умняковой «Толстой в Венгрии».)

описания войны, — наверное, только он годится теперь для того, чтобы показывать людей, погруженных по шею в великий, чудовищный и кровавый хаос всеобщего узаконенного побоища».

«Помимо всего этого, — говорит Руа, — французы и другие народы оккупированных стран находили в эпопее Толстого исторические основания для того, чтобы надеяться, очевидные аналогии между их положением и положением русских в 1812 году. Гитлер продвигался со своей армией в глубь России, — ему желали той же участи, какая постигла Наполеона. Наши подпольщики укрывались в «маки», и Денисов, Долохов, Тихон Щербатый представлялись нам не только предками Зои и Чапаевых 1944 года, но и предшественниками наших партизан. Военнопленные, Пьер Безухов и Платон Каратаев, обрели немало братьев среди наших. Читая «Войну и мир», мы поддавались чудесной мечте, будто читаем самую прекрасную, самую ободряющую из нелегальных газет. И, наконец, «Война и мир» с изумительным искусством атаковала миф о сверхчеловеке-завоевателе, и нас вполне удовлетворяло изображение Наполеона в виде толстяка, тело которого растирает лакей, ибо, наталкиваясь на имя Наполеона, мы тут же вспоминали Гитлера».

В пространной статье Клода Руа (анализирующей творчество Толстого в целом, содержащей и некоторые спорные положения) заслуживает внимания конечный вывод: «Толстой населяет нашу память необычайно живыми существами, и музыка, которая звучит в его книгах, уравновешивая и преодолевая идею небытия, это — музыка жизни»<sup>1</sup>. Отсюда ясно следует, что «Война и мир» могла действовать ободряюще на западных читателей, конечно, не только в силу возможных, и по необходимости поверхностных, аналогий между Наполеоном и Гитлером. И наверное, прав был Луи Фюрнберг, говоря, что в годы второй мировой войны многие читали роман Толстого вовсе не в поисках аналогий, а скорее для того, чтобы «почерпнуть в нем мужество, вдохновиться образцами коллективного героизма, согреться его теплом ...»<sup>2</sup>. Однако ассоциативная связь между толстовским Наполеоном и Гитлером все же не раз возникала,

---

<sup>1</sup> Claude Roy. Tolstoï réel. «Europe», 1947, Juin.

<sup>2</sup> См. выше, стр. 250.

естественно и сама собой, у зарубежных читателей «Войны и мира».

Об этом вспоминала, например, широко известная у нас чешская писательница Мария Пуйманова в письме в Союз писателей СССР от 31 мая 1953 года:

«Война и мир», действительно, мой самый любимый роман, начиная с юных лет, и сопровождает меня в течение всей жизни. Лев Николаевич Толстой произвел и производит на меня до сих пор глубокое впечатление — и тем, с какой правдивостью, без всякой условности, он изображает своих героев, и своим абсолютным знанием психологии. В этом отношении я научилась у него многому. А во время Великой Отечественной войны «Война и мир» была для меня — как и для многих чехов — источником утешения и надежды, что Гитлер кончит так же, как кончил Наполеон, как кончит каждый, кто осмелится напасть на Советский Союз».

Трилогия Марии Пуймановой «Люди на перепутье» (1937), «Игра с огнем» (1948), «Жизнь против смерти» (1952)<sup>1</sup> — одно из тех больших реалистических произведений мировой литературы XX века, где преемственность с Толстым сказывается разнообразно — и в конкретных приемах психологического анализа, и в самом замысле большого эпического повествования, тесно связывающего индивидуальные судьбы с перипетиями национальной истории. Имя французского императора возникает здесь по разным поводам. Чешская семья Скриживанеков возвращается домой из Советского Союза: «Позади остались города — Горький из белого камня, Москва со своими маковками церквей, с Лениным в стеклянном гробу, позади — путь Наполеонова бегства ...»<sup>2</sup> Передовой общественный деятель Гамза после Мюнхенского соглашения обращается к своим соотечественникам, призывает их сопротивляться агрессивной политике Гитлера: «Не бойтесь его временной силы. Ни одно дерево не дорастает до неба. Вспомните Наполеона!»<sup>3</sup> В годы фашистской оккупации, свидетельствует Мария Пуйманова, жители Праги «читали, как библию, «Войну и мир» и вообще наслаждались книгами о Наполеоне, который захотел захватить весь свет, а окончил свои дни изгнан-

<sup>1</sup> Подробно о ней см. в книге: И. А. Б е р н ш т е й н. Творческий путь М. Пуймановой. М., Изд-во АН СССР, 1961.

<sup>2</sup> М. П у й м а н о в а. Игра с огнем. М., Изд-во иностранной литературы, 1949, стр. 127.

<sup>3</sup> Там же, стр. 252.

ником на маленьком островке»<sup>1</sup>. О «Войне и мире» вспоминают узники концлагеря Равенсбрюк — советская девушка, грузинка Кето и чешская учительница Ева Казмар. Кето спрашивает:

«— Ты читала «Войну и мир»?

Ева Казмар знала эту книгу и находила в ней моральную опору, когда гитлеровцы напали на Советский Союз. Ведь в романе Толстого рассказано, как прискорбно завершился наполеоновский поход на Россию.

— Вот! — воскликнула Кето. — Так будет с каждым, кто посмеет вторгнуться в нашу страну»<sup>2</sup>.

Своим изображением Наполеона Толстой не просто опровергал укоренившиеся в мировой литературе идеализирующие представления об определенной исторической личности: он обрушивался (как говорит К. Симонов) на «самую идею неограниченной власти», он атаковал (как говорит Клод Руа) сам «миф о сверхчеловеке-завоевателе». И уже поэтому мысль о толстовском Наполеоне могла вставать у писателей-антифашистов не только по прямой аналогии с «фюрером», но и в связи с принципиальными проблемами идеологической борьбы с фашизмом.

Над этими проблемами глубоко задумывалась Анна Зегерс. В статье «Германия и мы», впервые опубликованной в Мексике в 1941 году, она рассказала о том, как, находясь на нелегальном положении в оккупированном гитлеровцами Париже, беседовала с молодыми немецкими солдатами, пыталась выяснить — что на уме, что на душе у этих юнцов, воспитанных в духе нацизма? Некоторые из них, говорит она, «воспринимали войну как великое *«все позволено»*... Для них война — крайнее следствие фашизма — была и той крайней возможностью, которую даровал фашизм: чувствовать себя господами, пинать слабых в живот, плевать на разнесчастные народы, которые дали себя покорить»<sup>3</sup>.

В русских романах, давно читанных и любимых с юных лет, Анна Зегерс в годы эмиграции находила не только моральную поддержку и основание для надежды, но и духовную опору в борьбе против той идеологии, которая выра-

<sup>1</sup> М. П у й м а н о в а. Жизнь против смерти. М., Изд-во иностранной литературы, 1954, стр. 167.

<sup>2</sup> Там же, стр. 231.

<sup>3</sup> A n n a S e g h e r s. Über Kunstwerk und Wirklichkeit, Bd. I. Berlin, 1970, S. 189.

жена формулой «все позволено». Так складывалась концепция статей Зегерс о Толстом и Достоевском<sup>1</sup>. Оригинальность этих ее работ не просто в том, что она сумела по-своему выявить *общее* в творчестве великих русских художников, которых западная критика столько раз объявляла антиподами. Еще важнее, что в этих работах Зегерс наследие обоих классиков убедительно и без натяжки обращено в сторону острейших проблем нашего века. И «Война и мир», и «Преступление и наказание», по мысли Зегерс, своей критикой «наполеоновской идеологии власти» духовно вооружают современных борцов против империалистической реакции.

Наполеоновская тема живо заинтересовала Анну Зегерс — вначале как литературного критика и публициста, а затем и как художника. Притом заинтересовала опять-таки в актуальном аспекте: в связи с борьбой народов, населяющих острова Карибского бассейна, за свою независимость. Так возник известный советским читателям цикл «Карибских рассказов»: «Свадьба на Гаити» (1949), «На Гваделупу вернулось рабство» (1949), «Свет на виселице» (1961).

В трех рассказах или, вернее, повестях Зегерс, действие которых происходит на рубеже XVIII и XIX веков на Гаити, Гваделупе, Ямайке, прослеживаются истоки нынешних освободительных движений народов колониальных и зависимых стран. И вместе с тем — истоки нынешней империалистической политики, основанной на порабощении и ограблении колоний. Ни в одной из этих повестей Наполеон не показан непосредственно. Но в каждой из них он встает как бы издали, на горизонте, как зловещая и угрожающая тень. Именно политикой Наполеона обусловлены трагические повороты в жизни действующих лиц этих повестей — негров, борющихся за свои человеческие права, и белых, помогающих им.

Великая французская революция пробудила освободительные силы в отдаленных от Франции точках земного шара. Угнетенные разных стран с надеждой прислушались к призыву Робеспьера, требовавшего гражданского равенства для всех людей, независимо от цвета кожи. Но Наполеон, ставший первым консулом, заявил, что не потерпит офицерских эполет на плечах у черных. И в последующие

---

<sup>1</sup> См. о них выше, стр. 251—252.

годы наполеоновские власти подавили (хоть и с большим трудом и жертвами) восстание негров Гаити, восстановили рабовладельческие порядки на Гваделупе, по сути дела помогли и британской монархии расправиться с мятежными неграми на Ямайке.

В повести «Свет на виселице» французский моряк Мальбек, преданный идеям революции, рассуждает о Наполеоне: «Говорят, что Бонапарт ненавидит негров. Может быть, и так, почем я знаю? Во всяком случае, они ему нужны. Ему нужны рабы в колониях»<sup>1</sup>. О том, что Бонапарт терпеть не может негров, напоминают по разным поводам различные персонажи «Карибских рассказов». Для читателя очевидно, что дело тут не в личной прихоти Наполеона: идеология расизма продиктована корыстными интересами собственнических классов. Повести Зегерс позволяют яснее увидеть отдаленные исторические корни расистского варварства в его современных разновидностях.

В сознании Анны Зегерс «Карибские рассказы» внутренне связаны по своей социальной, исторической проблематике с романом-эпопеей Толстого. В большой статье о «Войне и мире» (1954) писательница заметила как бы мимоходом: «Наполеон, ослепленный культам собственной личности, жаждой славы и власти, никогда не понимал значения и силы масс... Оставляя в стороне несоизмеримость масштабов, можно рассматривать в одном ряду поражения, понесенные Наполеоном на Гаити, в Испании и в России»<sup>2</sup>.

Не менее важен в «Карибских рассказах» и другой их аспект — этический, тема солидарности, человеческого долга. В финале повести «На Гваделупу вернулось рабство» некий полковник наполеоновской армии проводит отпуск у родных. К этому времени «первый консул Бонапарт стал императором Наполеоном. Он завоевал пол-Европы. Ему предстоял поход на Россию»<sup>3</sup>. О давних кровавых событиях на Гваделупе знают и помнят лишь немногие. Но полковник, участвовавший в усмирении негров Гваделупы, охотно рассказывает об этих событиях. Среди его слушателей — двенадцатилетний мальчик. Он узнает о том, как мулат, комендант форта, поддерживавший мятежных негров, сам

<sup>1</sup> А н н а З е г е р с. Карибские рассказы. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 129.

<sup>2</sup> А н н а S e g h e r s. Über Kunstwerk und Wirklichkeit, Bd. II. Berlin, 1971, S. 172.

<sup>3</sup> А н н а З е г е р с. Карибские рассказы, стр. 115.

взорвал свой форт и как потом в куче мертвых тел был найден труп белого человека. Значит, и комендант, и даже еще какой-то белый человек *добровольно* разделили судьбу негров, приняли смерть ради них? Мальчик глубоко взволнован. Героическая гибель безвестного мулата и безвестного белого вызвала живой отклик в душе юного француза, навсегда запечатлелась в ней. Это и есть, комментирует автор, та настоящая слава, которая дороже барабанной дроби и триумфальных арок.

«Карибские рассказы» Анны Зегерс далеки от «Войны и мира» и по сюжетам, и по месту действия, — далеки и в силу революционной идеи, которая одушевляет их. Однако их объединяет с «Войной и миром» не одно лишь осуждение захватнической политики Наполеона, но и нечто более глубинное, нравственно значимое: антитеза славы ложной и подлинной, военной агрессии — и гуманистического подвига. В этом нравственном плане повести немецкой писательницы-коммунистки внутренне родственны русскому роману-эпопее, в котором всем традиционным апологиям Наполеона противопоставлен неопровержимо ясный аргумент: «...Нет величия там, где нет простоты, добра и правды» (12, 165).



#### IV. ЖИЗНЕСПОСОБНОСТЬ РОМАНА-ЭПОПЕИ

Знакомясь с иностранными откликами на «Войну и мир», писательскими и литературоведческими, мы имели возможность убедиться, что ее жанровая природа вызывала разнообразные толки, споры, размышления. Что это за роман, пренебрегающий законами романического строения, — да и роман ли он? Вопрос этот приобретал все большую остроту по мере того, как становилось очевидным, что повествовательное искусство Толстого повлияло не просто на отдельных зарубежных мастеров, но в конечном счете и на все развитие реалистической художественной прозы в XX веке.

Веские суждения по этому вопросу имеются в исследовании Г. Фелпса о восприятии русского романа английскими писателями.

«Нет никакого сомнения, что роман Толстого оказал далеко идущее влияние на всю концепцию прозы»: именно Толстой, говорит Фелпс, первый показал, что роман может вместить в себя самое значительное историческое, философское, политическое содержание. «...С Толстым, раздвинувшим рамки прозы, в ней появились новый простор и глубина, — и верен вывод, что толстовское влияние сказалось, в той или иной форме, на большей части значительных по замыслу книг XX века. В особенности книг большого пространственного и временного охвата, развертывающих жизнь массы людей на еще более широком человеческом фоне, — или других, освещающих сознание отобранной группы героев, прослеживая в них воздействие меняющихся обстоятельств на череду поколений».

Далее критик уточняет: «Детальное изображение мысли и эмоции было едва ли ново в литературе: это черта не



только толстовского, но и всего русского романа. Новым у Толстого было сопоставление великого и малого, сочетание исключительной точности наблюдения с широтой фона и внутреннего пространства в романе, головокружительные переходы от одного к другому, дающие ощущение острого и резкого сужения художественного поля. В этом смысле можно сделать твердое заключение, что толстовские эксперименты с использованием быстро меняющейся перспективы предложили новую модель реалистической техники, которая содействовала развитию романа в XX веке — и о которой мало кто из современных романистов мог не знать»<sup>1</sup>.

Эти соображения существенны. И они помогают понять, каким образом, в каком смысле Толстой-художник смог оказать влияние на развитие повествовательного искусства за рубежом, несмотря на все недостатки переводов, о которых подробно говорилось выше.

Многие тонкости толстовского мастерства для иностранных читателей пропадали или не полностью доходили до них. Но открытия Толстого в области *структуры* романа были очевидны и для тех, кому Толстой был недоступен в оригинале.

Отметим свидетельство английского ученого, что Толстой как романист *экспериментировал*, что он указал пути реалистической прозе не только в смысле расширения диапазона повествования, но и в смысле обновления *техники*, — вопреки шаблонным представлениям об авторе «Войны и мира» как консерваторе в области формы. Отметим также, что, по мысли Фелпса, не одна лишь «Война и мир», но и другие большие романы Толстого — произведения новаторские по своему строению. Это, конечно, верно. Но в чем же все-таки та особая новизна, которая отличает именно «Войну и мир»?

«Обширнейшая эпопея нашего времени, современная Илиада...» «Мир, возможно, не знал другого художника, в ком вечно-эпическое, гомеровское начало было бы так сильно, как у Толстого». Первое из этих высказываний принадлежит Ромену Роллану, другое — Томасу Манну. Однако мы уже видели, что оба зарубежных писателя-мыс-

---

<sup>1</sup> Gilbert Phelps. The russian Novel in english Fiction. London, 1956, pp. 148, 149.

лителя понимали Толстого, и даже эпическую природу его творчества, очень по-разному.

«Войну и мир» сравнивали с «Илиадой» множество раз — с легкой руки самого Толстого. Но все-таки что сделало «Войну и мир» эпопеей *нашего* времени, способной трогать, волновать читателя, будоражить его мысль в нашем веке, быть может, даже еще сильнее, чем в веке минувшем?

В предыдущих главах «Война и мир» много раз была названа и «романом», и «эпопеей» — в каждом из этих наименований есть свой резон, и пользоваться ими вполне возможно, — так сказать, для краткости. Однако гораздо точнее то жанровое обозначение «Войны и мира», которое уже довольно прочно установилось в советском литературоведении: *роман-эпопея*. Это жанр новый, впервые созданный именно Толстым. (Инициатива теоретической постановки этого вопроса принадлежит А. В. Чичерину, книга которого «Возникновение романа-эпопеи», впервые вышедшая в 1958 году, не раз упоминалась выше<sup>1</sup>.) Этим термином обозначают у нас ряд выдающихся книг советской прозы — «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон», «Хождение по мукам», военную трилогию К. Симонова. Над проблемами романа-эпопеи размышляют авторы работ о советской литературе, русской и многонациональной, — подчас в этой связи возникают споры<sup>2</sup>. Не будем затрагивать их здесь. Теоретические вопросы, касающиеся природы романа-эпопеи, занимают нас сейчас постольку, поскольку они имеют отношение к теме данной книги — международной судьбе «Войны и мира».

Заслуживает внимания та сопоставительная характеристика «Илиады» и «Войны и мира», которую сделал Г. Д. Гачев<sup>3</sup>. Тут есть верные исходные соображения. Эпопея (в ее древней или новой форме) по своей сути «книга наро-

---

<sup>1</sup> См. также сжатое определение в другой книге того же автора: «Роман-эпопея — это *роман*, который внутренне и внешне выходит из своих рамок, в котором частная жизнь людей пропитана историей и философией истории, в котором человек представлен как живая частица своего народа. Роман-эпопея захватывает смену исторических периодов, смену поколений, он обращен к будущим судьбам народа или класса» (А. В. Ч и ч е р и н. Идеи и стиль. Изд. 2-е. М., «Советский писатель», 1968, стр. 267).

<sup>2</sup> См.: В. П и с к у н о в. Советский роман-эпопея. М., «Советский писатель», 1976.

<sup>3</sup> Г. Д. Г а ч е в. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., «Просвещение», 1968. В скобках указаны страницы.

да», она «трактует самые коренные вопросы бытия: жизнь и смерть, войну и мир». «Эпопейное мирозерцание есть мышление с бытия в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности» (82). Только события широкого, всенародного масштаба способны стать основой эпопей: произведения такого типа складываются в эпохи больших сдвигов, перемен. «Эпос — это память, и он рождается с острым чувством времени; а оно может возникнуть лишь на каком-то историческом сломе, когда бросается в глаза отличие настоящей жизни людей от жизни прошлых поколений ...» (97). Это на самом деле так. Переломной для России была и эпоха, когда появилась «Война и мир»; переломным для всех народов, для всего человечества является наше бурное революционное столетие, благоприятствующее, как показывает опыт многих крупных писателей, появлению книг широкого эпопейного масштаба.

Однако потребность спорить с Г. Гачевым возникает там, где он переходит к конкретным сопоставлениям «Войны и мира» с гомеровским эпосом. «Л. Н. Толстой замахнулся на то, чтобы понять всё. Всё — это самые коренные вопросы и ситуации в жизни человечества, общества, человека в их взаимной жизни и переплетении закономерностей», — да, это верно. Но дальше мы читаем: «В новое время он сумел возвыситься до той широты и целостности обзора бытия, которые были даны литературе в поэмах Гомера...» (118) — это сказано по меньшей мере неточно. Понять все (или понять *главное*) — это вовсе не значит обозреть все, отобразить все. Толстой, согласно собственным его признаниям, вовсе и не стремился к целостности «обзора» бытия<sup>1</sup>. Тяготение к универсальной полноте охвата действительности — это, как было известно еще во вре-

---

<sup>1</sup> В одном из вариантов предисловия Толстой отводил возможные упреки в том, что в «Войне и мире» действуют по преимуществу «князья и графы». Он вполне отдавал себе отчет, что русская действительность той эпохи вовсе не сводилась к этим людям. Однако, писал Толстой, «жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократов того времени, благодаря памятникам того времени и по другим причинам, интересна и мила» (13, 55). Здесь есть доля полемической запальчивости, и вряд ли можно принять буквально утверждение Толстого, что жизнь, скажем, мужиков ему в ту пору была вовсе неинтересна. Но важно тут другое: защита права художника на выбор той сферы действительности, которая знакома и близка ему.

мена Гегеля, существенная особенность древней эпопеи<sup>1</sup>. Но в романе-эпопее нового времени, когда жизнь общества, по сравнению с гомеровской эпохой, необыкновенно *усложнилась*, — такая полнота недостижима, по сути дела и не нужна. Толстой *хотел* писать историю народа — и в то же время отдавал себе отчет, что история народа шире, разнообразнее, чем тот круг людей и событий, который может быть охвачен даже в очень большом повествовании. И не зря во второй части эпилога мимоходом сделано замечание: «Жизнь народов не вмещается в жизнь нескольких людей; ибо связь между этими несколькими людьми и народами не найдена» (12, 313). Или, скажем, найдена только в основном, не во всем, не полностью. Художник ставит коренные вопросы эпохи, общества, человека, *отбирая* по-своему те явления действительности, которые он помещает в фокус своего изображения.

Тенденция «подтягивания» романа-эпопеи Толстого к древнему эпосу обнаруживается в книге Г. Гачева и по другому поводу. «Эпос не полагает преимущественный интерес в отыскании причин вещей, он не допытывается дотошно: почему совершилось данное событие? — но принимает его на веру: такова воля богов, порядок вещей, и т. п. И в эпопее нового времени — «Войне и мире» Л. Н. Толстого — самые слабые места — это рефлексии по поводу причин событий» (48). Противоречия «рационалистической мысли» Толстого, которые обнаруживаются в его философских отступлениях, Г. Гачев объясняет тем, что рассуждения вообще противопоказаны эпопее, — художник нарушил законы жанра и потому не мог вполне связать концы с концами, в этом сказалась «властная содержательность эпической формы» (48). Впрочем, говорит Г. Гачев далее, «Война и мир» по основной сути своей это «стабильное бытие, не утверждение, не отрицание — без никакой оценки» (49).

Да нет же, дело обстоит не так просто! Толстовские размышления, со всей их противоречивостью, — не спады, не срывы, не «слабые места» в романе-эпопее Толстого, а по-своему необходимая ее часть, и тот, кто пропускает эти места при чтении, много теряет: к такому выводу все более единодушно приходят современные исследователи, а вместе

---

<sup>1</sup> См.: Гегель. Сочинения, т. XIV. М., Соцэкгиз, 1958, стр. 230—231, 260—261.

с ними и такие вдумчивые читатели-художники, как Я. Ивашкевич, Ч. П. Сноу, Г. Бёльль. И не в одних лишь философских пассажах суть: «Война и мир» *вся целиком пронизана рефлексией*, над великими вопросами бытия, как и над конкретными событиями жизни России, размышляет то и дело и автор-повествователь, и его герои. Древняя эпопея могла принимать события истории народа на веру и не пыталась объяснять их, — такова, мол, воля богов. Роман-эпопея — явление реализма, а он *ничего не принимает на веру*. Аналитическое, интеллектуальное начало в романе-эпопее совершенно необходимо. Недаром Роже Мартен дю Гар говорил о том, что искусство Толстого несет в себе «тревожное вопрошение о смысле жизни». Тут — один из водоразделов между эпосом гомеровским и толстовским.

По утверждению Г. Гачева, «мир эпопеи бесклассов: доклассов, как в гомеровском обществе, или *сверх*классов, как у Толстого. Ибо здесь ломаются классовые перегородки и открывается возможность жить людям прямым общением, как живут дворяне (граф Пьер и князь Андрей) одной жизнью с солдатами на войне» (128).

Так ли это? Не так, даже если обратиться к тем простейшим примерам, на которые дана здесь ссылка. Пьер Безухов для воинов Бородина «наш барин», а князь Андрей для солдат своего полка «наш князь»: но оба они, при всей искренности тяготения к народу, остаются для «нижних чинов» людьми из другого социального мира, и это не может быть иначе. Когда князя Андрея, раненного гранатой, поспешно несут на перевязочный пункт, один из раненых солдат, давно дожидаящихся помощи, бросает сердитую реплику: «Видно и на том свете господам одним жить» (11, 256). Слова эти несправедливы — ведь князь Андрей в смертельной опасности, — но тут прорвались многолетние обиды. Давний глухой гнев угнетенных масс против «господ» живет и в высокие минуты общенародного патриотического подъема.

А уж в мирное время — и подавно. Деление нации на антагонистические классы отчетливо выступает даже в эпизодах патриархального усадебного быта. В. Камянов в опубликованной недавно работе, выявляя с большой чуткостью скрытые параллели, аналогии и контрасты, скрепляющие сложное единство толстовского эпоса, показывает, в частности, как предвосхищается в эпизоде охоты расстановка социальных сил, сложившаяся впоследствии, в дни войны.

«Судьба охоты попадает в мужицкие руки Данилы, органического ее участника... А господ? Старый граф позорно прошляпил зверя. Чрезмерно чувствительный Николай в решающий момент тоже потерялся и весьма бестолково гарцевал возле волка, облепленного собаками. Исход дела решил Данило, пришедший на выручку замывшимся господам и смело «сострунивший» зверя. Таким образом в эпизоде охоты было как бы начерно «проиграно» распределение ролей между двумя главными сословиями в предстоящей борьбе со «зверем» наполеоновского нашествия»<sup>1</sup>.

Нет, мир толстовской эпопеи не бесклассов и не сверхклассов. В книге С. Бочарова верно подмечено, что в «Войне и мире» многозначно не только понятие «мир» (о чем шла речь выше), но и понятие «война»: ведь и в невоенное время идет тайная война между разными людьми, столкновение личных интересов, игра интриг<sup>2</sup>. Добавим: столкновение не только личных, но прежде всего общественных, классовых, политических интересов, — невозможное в гомеровском эпосе, но неизбежное и необходимое в реалистическом романе-эпопее.

У Ленина есть замечания, которые, относясь непосредственно к мировоззрению Толстого, бросают неожиданный свет и на его художественный метод. В ленинской характеристике Толстого, наряду с такими определениями, как свежесть, сила чувства, искренность, стоит емкая формула «бесстрашие в стремлении «дойти до корня»»<sup>3</sup>. Поэт бессмертной природы, вечно возобновляющегося бытия был неотделим в Толстом от мыслителя-аналитика, который видел анатомию общества яснее, беспощаднее, чем многие великие писатели до него. Гомеровский размах, поэтическая сила стихийного жизнелюбия — все это сочеталось у автора «Войны и мира» с бескомпромиссностью социально-критического познания. Беспокойный и нарастающий критицизм присутствует в толстовском романе-эпопее от начала и до конца — от сатирически окрашенных эпизодов в салоне Аннеты Шерер и горького признания князя Андрея: «Эта

---

<sup>1</sup> В. К а м я н о в. Языком игры (из наблюдений над образной системой романа Л. Н. Толстого «Война и мир»). «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1977, № 1, стр. 43.

<sup>2</sup> С. Б о ч а р о в. Роман Л. Толстого «Война и мир». М., Гослитиздат, 1963, стр. 134.

<sup>3</sup> В. И. Л е н и н. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 40.

жизнь — не по мне!» (9, 31) — до мятежного сновидения Николеньки Болконского в эпилоге.

Нет никаких оснований говорить о «стабильности бытия» в «Войне и мире». Напротив — роман-эпопея Толстого опровергает концепцию стабильности бытия, довольно прочно установившуюся в западноевропейском романе XIX века. Роман этот, по словам Гегеля, отображал *«прозаически упорядоченную действительность»*<sup>1</sup>. То есть действительность более или менее устоявшуюся: молодой человек XIX столетия, входящий в жизнь, искал и находил в ней свое место. В русском романе, и прежде всего в «Войне и мире», социальная действительность собственнического строя *пришла в движение*, обнаружила непрочность своих основ.

Взору гениального художника открыты не только межнациональные, но и внутринациональные антагонизмы. Война с Наполеоном, сплачивая силы русских людей («без различия сословий», как сказано в неслышной молитве Наташи), в то же время и обостряет, вызывает на поверхность противоречия глубинного социального порядка. Гул волнующегося народного моря не может быть заглушен благостной каратаевской проповедью. Невидимая война классов напоминает о себе то бунтом богучаровских крестьян, то беспорядками на улицах Москвы перед приходом французов. Естественно, что интерес повествования не угасает, не «развязывается» вместе с разгромом Наполеона: захватчик повержен, но острые проблемы русской жизни не разрешены. Политический спор Пьера с Николаем Ростовым в эпилоге предвещает крах семейно-поместной идиллии: страна, победоносно вышедшая из войны, движется навстречу новым потрясениям.

Ромен Роллан называя «Войну и мир» современной «Илиадой», в то же время конкретизировал: здесь «чувствуешь размеренную и грозную поступь истории, и перед тобой предстает целое, где все нерасторжимо связано между собой...», «Величие «Войны и мира» заключается прежде всего в воскрешении исторической эпохи, когда пришли в движение целые народы...»<sup>2</sup> И в самом деле. *Народные массы как двигатель эпического действия* — причем массы,

---

<sup>1</sup> Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 273.

<sup>2</sup> Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. 2. М., Гослитиздат, 1954, стр. 261, 260.

изображенные не суммарно-обобщенно, как в древнем эпосе, а реалистически *конкретно*, — это был не просто возврат к античным образцам, но необычайной смелости новаторство. Сопоставление «Войны и мира» с гомеровским эпосом оказывается плодотворным для исследователей лишь в том случае, если реализм Толстого — *самый трезвый реализм*, по словам Ленина! — не растворяется в эпической первозданности, а раскрывается в его живой, конкретно-исторической содержательности и силе.

Для изучения жанровой природы «Войны и мира» многое могут дать теоретические работы М. М. Бахтина, в особенности этюд «Эпос и роман», относящийся к 1941 году. В нем нет постановки вопроса о романе-эпосе (в ту пору никто еще не занимался этим типом повествования как теоретической проблемой). Но здесь высказаны оригинальные гипотезы о происхождении романа, о его народных истоках; здесь развернут вместе с тем ряд остроумных антитез, позволяющих уяснить художественное своеобразие романа, его отличие от произведений древнего и средневекового эпоса.

Предметом эпосеи, пишет М. М. Бахтин, «служит национальное эпическое прошлое», ее источник — национальное предание (а не личный опыт и художественный вымысел автора); эпический мир отделен от современности — то есть от времени автора и его публики — «абсолютной эпической дистанцией» (456) <sup>1</sup>. Роман же, по сути своей, обращен к современности, соприкасается со стихией незавершенного настоящего. Изображение прошлого в романе *тоже*, по сути дела, обращено к современности. Более того. «...Подлинно объективное изображение прошлого как прошлого возможно только в романе. Современность с ее новым опытом остается в самой форме видения, в глубине, остроте, широте и живости этого видения...» (472).

Эпосея — произведение художественно завершенное, она подчиняется определенным художественным канонам, — роман же никаких канонов не признает, он бесконечно изменчив. «Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то

---

<sup>1</sup> М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Художественная литература», 1975. В скобках указаны страницы.



в прямое политическое выступление ...» «Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда» (476).

Эпопея не знает нерешенных проблем, она не ставит вопросов. «Эпический мир знает одно-единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для автора, и для слушателей. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает один-единый и единственный готовый язык» (477). Иное в романе. Если эпопея увековечивает события в памяти людей, то задача романа — подвергнуть анализу изображаемую им действительность. В нем взаимодействуют, сталкиваются разные мировоззрения — и разные языковые системы. О стилистической многоплановости как свойстве романа М. М. Бахтин говорит в ряде работ, в частности в большом теоретическом этюде «Слово в романе». «Роман — это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноразличие, и индивидуальная разноречивость» (76). Если в эпопее доминирует речь повествователя-рапсода, то в романе у каждого или почти каждого персонажа — свой строй речи.

Круг идей, выдвинутых в работах М. М. Бахтина, не раз вызывал и продолжает вызывать споры. Но никто не оспаривает, что работы эти, взятые вместе, обогатили современную литературную науку. В частности, приведенные сопоставления эпопеи и романа помогают яснее увидеть своеобразие «Войны и мира» как явления художественной прозы. Те признаки романа, о которых говорит М. М. Бахтин, присущи «Войне и миру» в полной и высокой степени. Проблемность, дух анализа, включение «внехудожественных» элементов в ткань художественного повествования, изображение прошлого в свете острых вопросов современности, принципиальное неподчинение каким-либо канонам — все это коренные свойства «Войны и мира». А многоплановость языка! В повествовании Толстого она выражена, быть может, ярче, чем в каком-либо ином произведении мировой литературы, и мы помним, сколько затруднений она доставляла и доставляет переводчикам. В самом деле, нелегко воспроизвести на иностранных языках все это социальное и индивидуальное разноречие, все эти архаизмы, славянизмы, галлицизмы, обороты фронтового, официально-придворного, воинского обихода, и — «свой своих поби-

ваша», и «Архитектон природы», и «бальную робу», и «облическое движение», и в особенности все эти элементы народной речи, пословицы, обрывки песен, деревенские словечки вроде «замолаживать», «зеленя», «подсед», «помкнуть», «гвоздить», и еще многое, многое другое, что неотъемлемо входит в художественное целое романа-эпопеи. Не говорим уже о толстовском синтаксисе, так тесно связанном с аналитической природой мысли художника — и так резко отличающемся от спокойно-торжественного строя древнего эпоса.

Свести это сложнейшее многокрасочное целое к гомеровской или какой-либо иной древнеэпической традиции никак невозможно. Да, «Война и мир» обладает гомеровским размахом, широтой художественного видения, придающей повествованию особую и неповторимую прелесть; она вобрала в себя, в преображенном виде, и некоторые конкретные черты гомеровской поэтики<sup>1</sup>. И в то же время

---

<sup>1</sup> Характерная черта стиля «Войны и мира», роднящая его со стилем гомеровского эпоса, — обилие сравнений, конкретных, наглядных, подчас очень неожиданно сопрягающих разные сферы жизни. Достаточно напомнить сравнение Москвы, покинутой жителями, с ульем, оставленным пчелами; или генерала Дохтурова (а потом Коновницына) с шестерней, которая, не треща и не шумя, составляет самую существенную часть машины; или французского войска в Москве — с распущенным стадом. Подобных же сравнений немало и в философских отступлениях «Войны и мира», например во второй части эпилога: в размышлениях автора о законах, управляющих движением народов, и о природе власти, встает го образ паровоза (12, 304) или корабля (12, 321), то развернутая картинка — «люди тащут бревно», и приказывает тот, кто сам меньше действует руками (12, 319—320). Мы, кстати сказать, и на этих примерах видим, что философские пассажи «Войны и мира» по своему стилю входят в одно целое с художественным повествованием.

Советский исследователь пишет, анализируя особенности поэтического стиля Гомера: «Гомеровские сравнения в «Илиаде» расширяют наше поле зрения далеко за пределы битвы. Они открывают нам просвет из мрачных картин истребления, гибели, смерти — в обстановку жизни, мира, труда, радости и усиливают, углубляют чувство трагизма войны... Гомеровское видение жизни в ее образной конкретности обуславливает такие расширения и подробности описания, которые с точки зрения рационалистической аналитики лишни и не нужны для сравнения. Но именно через эти внешние «ненужные» детали пространных описаний достигается не только эпическая широта, но и пластическая и живописная зримость...» (Н. С а х а р н ы й. Гомеровский эпос. М., «Художественная литература», 1976, стр. 140—141).

Все это вполне можно отнести и к Толстому. Однако назначение наглядных сравнений, кратких или развернутых в описание, у него нередко иное, не гомеровское. Они не только придают изображаемому

она, по способам исследования и воплощения действительности, *опирается на богатую культуру реалистического романа*, созданную мировой, и в особенности русской, литературой предшествующих эпох. И само возникновение «Войны и мира», произведения, где автор сознательно и намеренно *отклонялся* от всех известных ему, проверенных временем, литературных образцов, подтверждает точку зрения Бахтина на роман как на жанр *становящийся*, постоянно изменяющийся.

А все-таки прав был Толстой: «Война и мир» — не роман, а нечто качественно иное. И не зря он сам (и писатели, учившиеся у него) сравнивал «Войну и мир» с «Илиадой». Попробуем, отчасти суммируя, отчасти дополняя то, что уже было сказано, определить, в чем новаторство Толстого как создателя романа-эпопеи и какие именно художественные открытия, сделанные им, оказались особенно продуктивными для литературы XX века.

1. Первое, что напрашивается, что лежит на поверхности, это — критерий количества. Роман-эпопея, как правило, произведение значительного размера, с многочисленными персонажами, с большой пространственной и временной протяженностью. Некоторых зарубежных читателей, при первом знакомстве с «Войной и миром», особенно поражала именно эта сторона дела. Толстой, конечно, раздвинул рамки романа и в этом, самом прямом смысле. Но не в этом главная суть современной эпопеи, — и одних количественных признаков для нее, во всяком случае, недостаточно. Об этом надо сказать потому, что в текущей литературной практике иногда любой цикл, или серия романов, или даже просто объемистый роман объявляется эпопеей<sup>1</sup>. Очевидно, скажем, что «Человеческая комедия»

---

пластическую зримость, осязаемость, расширяют поле зрения читателя, но и — подкрепляют обобщающую мысль автора, а подчас несут и полемическую или сатирическую функцию. (Таково, например, сравнение Наполеона с ребенком, который держится за тесемочки, привязанные внутри кареты, и воображает, что правит; или сравнение салона Аннеги Шерер с прядильной мастерской, а самой Аннеты — с метрдотелем, который сервирует обыкновенный кусок говядины, как нечто сверхъестественно утонченное.) Даже и в этой частной сфере повествовательного искусства Толстой не просто усваивает гомеровскую традицию, но и по-своему преобразует ее.

<sup>1</sup> Верные замечания об отличии эпического цикла от романа-эпопеи см. в книге: Г. А н и к и н. Английский роман 60-х годов XX века. М., «Высшая школа», 1974, стр. 4—7.

Бальзака, куда входят десятки произведений разного жанра (романы, повести, рассказы), из которых каждое обладает своим законченным сюжетом, — не эпопея. Очевидно, с другой стороны, что огромное повествование Пруста, где и действие, и, главное, способ видения героя-повествователя замкнут в узкие пределы частной жизни, частного сознания, — не роман-эпопея. Не является признаком эпопеи и большая длительность действия или большой диапазон действия в пространстве. Романы, где от начала до конца протекает несколько десятилетий, не столь редки в литературе XIX века (пример — «Жизнь» Мопассана), но большая временная протяженность еще не делает их романами-эпопеями. С другой стороны, в нашу эпоху иной раз появляются романы большого пространственного размаха, — скажем, в романе М. Фриша «Гомо Фабер» географический диапазон очень велик, от Латинской Америки и до Греции, — однако это не роман-эпопея. С другой стороны, существенные черты романа-эпопеи изредка присутствуют и в произведениях небольшого объема — пример тому «Огонь» Барбюса, «Железный поток» Серафимовича<sup>1</sup>. Да, разумеется, произведение, оперирующее событиями (и, главное, проблемами) широкого, общенародного или общечеловеческого значения, нуждается в широком плацдарме для действия. И все же несравненно важнее, и в «Войне и мире», и в типологически близких ему произведениях зарубежных писателей, не внешние параметры, а глубина тех сдвигов, значимость тех народных движений, которые отражены художником.

2. Известны слова Толстого: в «Войне и мире» он любил мысль народную, а в «Анне Карениной» мысль семейную. Не надо толковать это свидетельство слишком буквально и категорически, — ведь и в «Анне Карениной» встают острые проблемы народной жизни, и в «Войне и мире» мотивы семьи занимают немалое место и по-своему связаны, конечно, с эпопейной природой повествования. Но главное, что делает «Войну и мир» романом-эпопеей и что было плодотворно воспринято многими писателями XX века, это именно «мысль народная». И притом — в разных аспек-

---

<sup>1</sup> Об эпопейной природе «Огня» Барбюса см. выше, стр. 335. Напомним, что и Б. Л. Сучков говорит, в общей форме, о «романах-эпопеях Серафимовича, Барбюса и других» (см.: Б о р и с С у ч к о в. Исторические судьбы реализма. Изд. 2-е. М., «Советский писатель», 1970, стр. 315).

тах: мысль *о народе*, утверждение его роли в истории, его судьба, будущность, как проблема, стоящая перед автором и центральными персонажами, — и мысль *самого народа*, его точка зрения на вещи, разделяемая автором, определяющая его способ видения.

В «Войне и мире» народная масса — не основной предмет изображения (не забудем, центральные персонажи — «князья и графы»!), но именно она, эта масса, направляет и развитие действия, и внутреннее развитие героев. Толстой как автор «Войны и мира» *ввел судьбы главных своих персонажей в широкий поток народной, национальной жизни*<sup>1</sup>, — и его примеру в литературе нашего века последовали многие другие. Опыт Толстого и тех мастеров прозы, которые прошли проложенными им путями, показывает, что роман-эпопея требует от повествователя не столько широты обзора народной жизни, сколько *широты социального кругозора*, позволяющего соотнести, органически связать судьбы отдельных лиц с судьбами трудящегося большинства.

3. В «Войне и мире», как и в «Илиаде», центр действия — всенародная война. Подъем сил нации, их сплочение во имя общей задачи создает атмосферу героики, придает повествованию особый поэтический тон. В романе-эпопее

---

<sup>1</sup> Недавно Г. М. Фридлиндер в докладе на Международной конференции славистов в Берлине высказал верные общие соображения о народности русского классического романа. Тема народа была широко поставлена перед русской литературой уже Радищевым и декабристами, она органически вошла в творчество Пушкина. «Рисуя жизнь главных героев на фоне народной жизни, постоянно по-разному соотнося их судьбы и психологию с судьбой и психологией народных масс, рассказывая о том, как в решающие моменты своей личной жизни Татьяна ищет поддержки у няни, о том, как Андрей Болконский перед Бородиным задумывается над психологией русского солдата или как позднее Пьер ищет решения мучающих его нравственных вопросов и сомнений, приглядываясь к Каратаеву, о том, как у Дмитрия Карамазова нравственный перелом вызывает сон, героем которого является плачущее крестьянское «дитё», Пушкин, Толстой, Достоевский нашли такой принцип построения романов, который позволял им рисовать национальную жизнь в ее единстве» (Г. М. Ф р и д л и н д е р. Русский реалистический роман в контексте общеевропейского литературного развития «Zeitschrift für Slavistik», 1976, № 4). Все это справедливо. Но «Война и мир» представляет в этом смысле нечто качественно новое по сравнению и с лучшими романами других русских классиков. Здесь народ — не только нравственно-эстетическая проблема, встающая перед главными героями, но и решающая сила в судьбе страны, в критический момент ее истории.

Толстого «распадение прежних условий жизни» оказывается творческим состоянием»<sup>1</sup>: в драматических испытаниях проявляется суть человека, многое суетное, наносное становится несущественным, — и народные массы, и отдельные личности обнаруживают качества, до того им самим неизвестные. Значит ли все это, что роман-эпопея может существовать только как повествование о войне? Думается, что не следует смешивать жанр с темой. Сдвиги, перемены, переломы в жизни народов возможны конечно же не на одних лишь путях войны. Опыт советской литературы показал, каким высоким и достойным предметом для романа-эпопеи является революция. И не только революция в момент взрыва, подъема, но и в период подготовки, накопления сил, когда назревающий переворот по-новому освещает и людей и события (пример почти хрестоматийный — «Жизнь Клима Самгина»). Двадцатый век богат резкими сдвигами, поворотами, кризисными моментами в жизни народов. И в практике романа-эпопеи XX века разнообразные события общенационального или международного значения образуют основу эпического действия.

Существенно при этом, что в романе-эпопее возникает новое качество историзма. В романе XIX века повороты частной жизни персонажей мотивировались событиями истории: битва при Ватерлоо определяет судьбы Европы, а попутно и судьбы семьи Седли и Бекки Шарп у Теккерея, Мариуса и Тенардье у Гюго. В «Войне и мире» Бородинское сражение, конечно, определяет судьбы Пьера Безухова, Андрея Болконского, Наташи — и еще многих других лиц. Но каждое из этих лиц входит в то великое народное целое, которое решает исход Бородинского сражения.

В XX веке отдельный человек, больше чем когда-либо, втянут в орбиту исторических сдвигов и поворотов. Возникает — и в действительности и в литературе — множество ситуаций, когда «распадение прежних условий жизни» по-новому формирует характеры и судьбы людей, и встает вопрос об ответственности личности за то, что делается в мире, о человеке как субъекте истории.

4. Отсюда — то особое, новое значение, которое приобретает в романе-эпопее психологический анализ. Если в классическом эпосе событие, по словам Белинского,

---

<sup>1</sup> С. Бочаров. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». М., Гослитиздат, 1963, стр. 17 (Курсив мой. — Т. М.).

«подавляет собою человека, заслоняет своим величием и своею огромностью личность человеческую»<sup>1</sup> — то роман-эпопея приносит с собой, напротив, *повышенное развитие личностного начала*. Он не поднимает человека над массой и не растворяет человека в массе, а соотносит его с движением масс. В романе обычного типа раскрытие переживаний героя связано прежде всего с устройством его личной судьбы; в романе-эпопее душевная жизнь человека приобретает новые измерения оттого, что он включен в события общенародного масштаба, должен уяснить, найти свою роль и место в этих событиях, определить свое отношение к ним. (Скажем, характер Наташи раскрывается с неожиданной стороны в момент, когда она добивается спасения раненых.) *Многомерность психологического анализа*, о которой верно говорит Л. Гинзбург<sup>2</sup>, свойственна всем основным произведениям Толстого; но в «Войне и мире» она сказывается особенно отчетливо — именно потому, что там отношения человека к миру в самом широком смысле, к миру природы и «миру» людскому, социальной среде, семье, обществу, государству, — особенно богаты и многообразны. В лучших образцах романа-эпопеи XX века мы видим усиленное внимание авторов к личности — и особенно к тем граням личности, которые обнаруживаются в условиях исторических поворотов и испытаний.

---

<sup>1</sup> В. Г. Б е л и н с к и й. Разделение поэзии на роды и виды. Собрание сочинений в трех томах, т. II. М., Гослитиздат, 1948, стр. 17.

<sup>2</sup> «Персонаж Толстого — сложное многомерное устройство...» «Посредством одного и того же персонажа Толстой исследует разные области бытия, в разных аспектах. Этому соответствует сложный состав персонажа. В нем можно различить первичные органические свойства, еще не прошедшие этическую обработку, свойства, социально выработанные, и даже социальные и типологические свойства, в остром толстовском преломлении» (Л и д и я Г и н з б у р г. О психологической прозе. Л., «Советский писатель», 1971, стр. 324—325) Л. Гинзбург раскрывает свои положения, анализируя образ Пьера Безухова. У него есть органические свойства, присущие ему от природы, отчасти унаследованные от отца; Пьер вместе с тем — воспитанный за границей образованный русский барин преддекабристской поры; он входит в традиционный литературный ряд чудаков-мыслителей, и вместе с тем в ряд правдоискателей Толстого, со всеми особенностями толстовских решений занимающих их вопросов. «Из соотносительности биологического и социального, устойчивого и текучего, первичного и производного возникает характер Пьера Безухова... Через Пьера познаются процессы самой жизни, притом взятой в предельном ее напряжении» (там же, стр. 326).

5. С этим связана и *интеллектуальная*, проблемная природа романа-эпопеи, столь заметно отличающая этот жанр от эпопей гомеровского типа. Движущаяся картина исторических событий включает в себя осмысление событий, философскую и нравственную их интерпретацию — и от лица автора, и от лица персонажей, духовно близких автору. Герой романа-эпопеи, свидетель и участник больших событий, выступает в качестве правдоискателя, — подчас он с трудом определяет свое место в исторических конфликтах времени, но так или иначе старается докопаться, додуматься до их смысла. Направление этих исканий очевидно: это движение от жизни эгоистической, частной к жизни общей — тот *путь мыслящей личности к народу*, которым пошли, вслед за героями русской классической прозы, многие герои прогрессивной зарубежной литературы XX века.

...Понятно, что роман-эпопея — категория жанра, а не категория художественного качества. Однако мы и в житейском, и в литературном обиходе говорим «плохой роман», «слабое стихотворение», — а вот сказать «плохой роман-эпопея» язык как-то не поворачивается. Жанр романа-эпопеи требует от художника очень многого — и самостоятельно анализирующей мысли, и высокой способности к художественному синтезу. Он не мирится с иллюстративностью, поверхностной хроникальностью, с беспорядочным мельканием бегло очерченных лиц, с газетной безликостью языка. Далеко не все, что пишется на исторически ответственную тему и занимает много печатных страниц, заслуживает быть названным эпопеей или романом-эпопеей: это совершенно очевидно. И не случайно, что в мировой литературе романы насчитываются тысячами, если не десятками тысяч, а романы-эпопеи — единицами.

И все же мы не можем согласиться с Франсуа Мориакom, который — как мы помним — считал, что «Война и мир» заключает в себе некий утерянный секрет, недоступный писателям нашего века. Произведения, аналогичного «Войне и миру» по жанру, структуре, силе художественного воздействия, в литературе нашего времени нет, и это, в сущности, естественно — каждое великое явление искусства по-своему уникально. Но творческие принципы, на которых строится «Война и мир», стали достоянием мировой литературы, преломились во многих и разных книгах.



Границы между романом и романом-эпопеей подвижны, в известной мере условны — и это не может быть иначе. Пожалуй, ни одно из произведений зарубежных писателей, о которых пойдет речь ниже, не может считаться романом-эпопеей в такой бесспорной, классической форме, как «Война и мир». Но каждое из них по-своему обнаруживает черты типологической общности с великим произведением Толстого.

\* \* \*

Классик болгарской литературы Иван Вазов, беседуя со своим другом, литературоведом Шишмановым, высказал огорчение по поводу того, как несправедливо оценили критики его роман «Новая земля». «Особенно я был обижен упреками... что в моем романе нет главного героя, как будто, например, в «Войне и мире» имеется такой»<sup>1</sup>. О «могущественном гении» Толстого, о его «широкой эпичности» Вазов с восхищением говорил и по другим поводам в интервью, заметках, статьях. Однако приведенные слова примечательны: «Война и мир» привлекала Ивана Вазова как произведение неканоническое, со свободной, нетрадиционной структурой.

Преемственная связь Вазова как художника с Толстым сказалась, впрочем, не столько в романе «Новая земля» (1896), критикующем нравы буржуазного общества, сколько в произведении более раннем, получившем международную известность: в национально-героическом романе-эпопее «Под игом» (1889).

Необходимо сразу же оговориться: связь эта — не в манере письма, не в стиле. Молодая болгарская проза в ту пору тяготела скорее к романтическим образцам; любимым романом Вазова в западноевропейской литературе были «Отверженные». С Гюго его роднило пристрастие к приподнятости тона, к сюжетным неожиданностям, резким контрастным эффектам. Именно так написан роман «Под игом», отмеченный динамичностью действия, обилием острых, подчас авантюрных ситуаций. А в то же время, по коренным чертам своей структуры, это — роман-эпопея, где личные судьбы многочисленных персонажей целиком

---

<sup>1</sup> Проф. Ив. Д. Шишманов. Ив. Вазов. Спомени и документи. София, 1930, стр. 372.

включены в большое историческое событие — апрельское восстание 1876 года против турецкого владычества.

Повествование замкнуто в неширокие временные и пространственные границы — оно разворачивается на протяжении одного года в городке Бяла-Черква и соседних с ним местах. Но, освещая один участок восстания, писатель, по сути дела, воссоздает судьбы целой страны в критический момент национальной истории. С любовью и доброй усмешкой рисует он провинциальные будни, быт отдаленных деревень, почти не тронутых городской цивилизацией, — это дает ему возможность показать народную основу национально-освободительного движения, его высокую героинку, но в то же время и черты наивности, стихийности. Художественное воздействие романа, по мысли болгарской исследовательницы, основано на том, что «он передает и особое очарование этого старого, во многом патриархального мира, — пусть даже изнывающего под тяжелым бременем рабства, — и величие национального самосознания, которое с неодолимой силой заставляет народ жертвовать уютом семейного очага во имя свободного будущего страны»<sup>1</sup>.

Читателю дано увидеть, как накануне восстания складывается народное единство — в борьбу вовлекаются и люди из зажиточных слоев, и лучшие представители православного духовенства. Вместе с тем болгарский народ не показан у Вазова как монолитное целое. Национально-освободительная тема сочетается с темой социальной, — писатель подвергает трезвому анализу поведение людей из разных классов в условиях драматического испытания. Сквозь обилие индивидуальных, подчас неожиданных, психологических казусов и поворотов просвечивает историческая закономерность: чорбаджийская (буржуазная) верхушка сотрудничает с турецкими властями, а в качестве центральных фигур национального сопротивления выдвигаются люди из передовой интеллигенции и крестьянства. Боевой дух трудящихся деревни, их преданность делу освобождения воплощены в красочной, можно сказать, символической фигуре народного богатыря Ивана Боримечки, добродушного по натуре и беспощадного в своем гневе против угнетателей. Иван Боримечка у Вазова —

---

<sup>1</sup> М. Ц а н е в а. Роман Ивана Вазова «Под игом». М., «Художественная литература», 1975, стр. 27.

образ типологически родственный толстовским крестьянам-партизанам, поднявшим «дубину народной войны».

Естественно, что в романе-эпопее «Под игом» отразились особенности национальной истории. Произведение такого размаха, такого страстного патриотического звучания могло быть создано именно там, где народные массы проявили большую активность и героизм в борьбе за независимость своей страны. Однако работа художника над этой книгой была делом очень нелегким, в частности и оттого, что в Болгарии XIX века еще не сложилось прочных традиций реалистической прозы. Иван Вазов в своих романах, повестях, рассказах шел как бы по целине, опираясь в немалой степени и на опыт русской литературы, которую он хорошо знал, любил, читал в оригинале. Понятно, как много значила для него «Война и мир» и как много она дала ему.

Близость к художественным основам «Войны и мира» сказалась и в классическом произведении чешской литературы — романе Алоиса Ирасека «Ф. Л. Век» (1888—1906). Все основные произведения Ирасека, взятые вместе, представляют художественную летопись народной героики, показывают активность масс в борьбе против феодального и иноземного гнета. Нетрудно догадаться, какой живой отзвук вызвала в чешском писателе толстовская «мысль народная» и какую важную творческую поддержку он мог в ней найти. (Напомним, что еще в конце 70-х годов Ирасек пытался содействовать изданию «Войны и мира» на чешском языке.)

В романе «Ф. Л. Век» воссоздана эпоха национального возрождения — конец XVIII и начало XIX века. Кризис феодальных отношений в Европе дал сильный толчок развитию национального самосознания чехов, живших под гнетом империи Габсбургов. Ирасек прослеживает развитие движения «будителей», патриотов-просветителей, которые противостояли насильственной германизации, закладывали основы новой литературы, печати, театра на родном языке. Фигуры первого плана здесь — лица исторические или вымышленные: представители творческой интеллигенции, ученые, священнослужители, просвещенные буржуа. Деятельность этих людей находит опору в народе, — крестьяне берегут из поколения в поколение старые чешские книги; мелкий городской люд, ремесленники, учащаяся молодежь бурно аплодируют любительским постановкам чешских пьес. На протяжении всего обширного повествования ро-

манист противопоставляет патриотически настроенные массы — оторванной от народа аристократической верхушке, онемеченной, презирающей родной язык, связанной с правящими австрийскими кругами. И тут оказываются необходимы способы речевой характеристики, хорошо нам знакомые по «Войне и миру»: в прямой речи различных персонажей, в различных ситуациях, чешский язык взаимодействует и сталкивается то с латинским, то с немецким языком.

В десятилетия, когда история всей Европы насыщена бурными конфликтами, перемены, назревающие в империи Габсбургов, выходят на поверхность лишь медленно, исподволь. В итоге многолетних усилий «будителей» происходит событие, которым завершается роман: разрешено преподавание чешского языка в школах, — этим открывается путь к дальнейшему общественному и культурному развитию чехов как нации, хотя до завоевания ими политической независимости еще очень далеко.

В повествовании, где идет речь о судьбах национальной культуры, оказался необходим анализ духовной, внутренней жизни героев. До тех пор талант Ирасека проявлялся скорее в умении строить массовые сцены, воскрешать атмосферу минувших эпох, чем в передаче мыслей и чувств персонажей. В «Ф. Л. Веке» писатель выступает психологом — больше, чем в каком-либо из предшествующих его произведений. Правда, как замечает автор одной из новых советских работ, психологический анализ в этом романе остался на «дотолстовском» уровне<sup>1</sup>, — тут нет «текучести» характеров, нет «диалектики души» в толстовском смысле (это можно сказать с тем же правом и об уровне психологического анализа у Ив. Вазова). Однако духовный мир отдельных героев, их душевная и умственная жизнь, их поиски своего пути в жизни и размышления о судьбах страны — все это привлекает пристальное внимание Ирасека. Можно предположить, что изучение творческого опыта Толстого и в этом смысле сказалось плодотворно.

Исторический материал, на котором строится повествование, определил особенности художественной структуры «Ф. Л. Века». Тут нет и не может быть того стремительно развивающегося действия, которым отмечен, например,

---

<sup>1</sup> В. Г. З и н ч е н к о. «Ф. Л. Век» А. Ирасека и чешский исторический роман конца XIX — начала XX столетия. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Киев, 1975, стр. 13.

роман И. Вазова «Под игом». Медлительный ход исторического процесса непосредственно отражается здесь в известной разбросанности и рыхлости сюжета, в замедленном ритме бытовых эпизодов. Вместе с тем внимание автора к будничной жизни разных социальных слоев позволяет ему создать разнообразную, широкую картину жизни страны — столицы и провинции, города и деревни. По своей структуре «Ф. Л. Век» напоминает другое крупное произведение, рисующее национальную судьбу славянского народа, — «Пепел» С. Жеромского. И там и здесь действие развивается экстенсивно, на очень широком пространстве, по принципу хроники, фиксируя основные события в жизни нации, происходящие за определенный исторический период. Однако роман А. Ирасека в сравнении с романом С. Жеромского, уступая ему в широте международного кругозора, обладает большей цельностью действия. Он тяготеет в разных своих ответвлениях к идейно-сюжетному центру — движению «будителей», ведущих борьбу, на плацдарме культуры, с австрийским абсолютизмом. Тут есть единый исторический конфликт, реализующийся в многообразных конфликтных ситуациях, определяющий всю структуру произведения и судьбы главных действующих лиц. В этом смысле можно говорить о близости романа Ирасека «Ф. Л. Век» к типу романа-эпопеи.

Последние тома «Ф. Л. Века» по времени действия совпадают с «Войной и миром», — тут идет речь об эпохе наполеоновских войн. Исторические события, показанные в «Войне и мире», на страницах «Ф. Л. Века» отражаются косвенно, преломляются в разговорах, размышлениях многочисленных действующих лиц. Чешские патриоты резко судят об австрийском военном командовании, терпевшем поражения в боях с Наполеоном в 1805—1806 годах; особенно достается генералу Маку, виновнику катастрофы под Ульмом. С другой стороны, с живой симпатией и уважением говорят герои романа о русской армии и русском народе. Именно в России видят они ту силу, которая способна избавить Европу от тирании Наполеона. И когда это предвидение оправдывается, поборники чешской свободы испытывают глубокую радость, — победа России внушает им веру в силы славянства. А значит, и в собственные силы.

«Под игом», «Пепел», «Ф. Л. Век» — каждое из этих трех произведений показывает, что толстовское мастерство

романа-эпопеи еще на рубеже XIX и XX столетий помогло ведущим прозаикам славянских стран художественно осмыслить национальные судьбы их народов.

В иных — и притом различных — аспектах восприняли эпическое искусство Толстого писатели Запада.

В западных литературах конца XIX — начала XX века мы знаем, в сущности, лишь одно значительное произведение, где претворилась толстовская патриотическая героинка: это «Разгром» Золя. Другие крупные писатели, прочитавшие «Войну и мир» вскоре после первого ее появления в переводах, особенно живо реагировали не столько на ее историческую, гражданскую тему, сколько — на толстовское человековедение. В литературах западноевропейских стран к тому времени уже был накоплен богатый опыт изображения частной жизни, отдельной личности, отъединенной от общества, противопоставляющей себя ему. «Война и мир» открыла нечто другое: поэзию *связи* между людьми.

Толстой писал одному из своих корреспондентов в 1891 году: «Есть самое важное — жизнь, как вы справедливо говорите, но жизнь наша связана с жизнью других людей и в настоящем, и в прошедшем, и в будущем. Жизнь — тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, с общей жизнью. Вот эта-то связь и устанавливается искусством в самом широком смысле его слова» (65, 220).

Искусство — великая сила, соединяющая людей: это одно из коренных положений эстетики Толстого, он высказывал его много раз — и в трактате «Что такое искусство?» и примыкающих к нему работах, и в знаменитом письме к молодому Ромену Роллану. Но мысли, приведенные выше, имеют и другое значение: Толстой-художник и в изображении своих героев исходил из того, что именно «связь с жизнью других, с общей жизнью» придает смысл существованию людей, делает человека человеком. Это — одна из основ эпического искусства Толстого. Не отъединенность человека от других, не столкновения личностей-атомов, подчиняющихся волчьим законам «войны всех против всех», а контакты между людьми, в разнообразных масштабах, малых, семейных, или широких, общественных, — предмет его постоянного художнического внимания. Опыт Толстого и в этом смысле оказался поучителен — в частности, для писателей, создавших лучшие образцы западноевропейского семейного романа.

Как мы помним, Томас Манн свидетельствовал, что в работе над первым его романом, «Будденброки», ориентиром для него была не только «Анна Каренина», но и «Война и мир». Для Джона Голсуорси предметом особо сильной писательской привязанности была «Анна Каренина», вместе с тем он высоко ценил и «Войну и мир»: внимательное чтение обоих романов Толстого отозвалось в его «Саге о Форсайтах».

«Будденброки» и «Сага о Форсайтах» — роман начинающего немецкого писателя, написанный на материале семейных преданий, и громадный эпический цикл, над которым многоопытный английский романист работал в течение почти четверти века, — в известном смысле сопоставимы. И там и здесь перед нами «роман поколений», история одной буржуазной семьи, прослеженная на протяжении нескольких десятилетий. В XX веке такой тип повествования получил широкое распространение. Напрашивается предположение: родоначальником «романа поколений» был Эмиль Золя, автор «Ругон-Маккаров», — отчасти это на самом деле так. Но лишь отчасти. «Ругон-Маккары» носят подзаголовок: «естественная и социальная история одной семьи». «Будденброки» и «Сага о Форсайтах» могли бы носить подзаголовок: «социальная и духовная (или — социальная и психологическая) история одной семьи». И в этом — их связь с творческим наследием Толстого.

Тут можно повторить: «мысль семейная» присутствует не только в «Анне Карениной», но и в «Войне и мире». Для Толстого семья — элементарная форма межличностной связи, которая входит как составная часть в единство более широкое — социальное, национальное. «В романах Толстого», замечает Н. Я. Берковский, «люди не только живут, но и общаются семьями, группами, они и дружат и любят не поодиночке, а от семьи к семье... От обычного семейного романа роман Толстого отличается тем, что это, так сказать, открытая семья, с отворенной дверью, — она только начинается кровным союзом, она готова распространиться, — путь в семью — это путь к людям»<sup>1</sup>. Ругоны и Маккары, объединенные волею автора на гигантском полотне двадцатитомного цикла, не образуют единства. Толстовские семьи — и Ростовы, и Болконские — образуют единство,

---

<sup>1</sup> Н. Я. Берковский. О мировом значении русской литературы. Л., «Наука», 1975, стр. 44.

несмотря на несхожие черты, разногласия или подчас даже ссоры, разъединяющие их. Толстой новаторски разработал искусство семейно-группового психологического портрета, поставив в тесную связь судьбы отдельных семейных «гнезд» с судьбами общества в его историческом развитии. Это искусство по-своему преломилось у молодого Томаса Манна, по-своему — у зрелого Голсуорси.

Дело не просто в том, что оба романиста передали атмосферу семьи, ее особые нравы и традиции, сложные оттенки взаимоотношений между поколениями, или — братьями и сестрами в пределах одного поколения, диалектику семейного сродства и несходства. Важнее, что история Форсайтов, как и история Будденброков, органически включена в историю страны, общества. Притом общества, в котором назревает *кризисная ситуация*. «Распадение прежних условий жизни» не только подрывает устои, казавшиеся незыблемыми, но и вызывает интенсивную работу мысли, побуждает наследников старинных буржуазных родов критически взглянуть и на окружающий их мир, и на самих себя. Искусство, философия, вообще высшие формы духовной деятельности, стимулируемой исторически переломной эпохой, оказываются антитезой собственничеству, напоминают об относительности, непрочности тех ценностей, на которых было основано благополучие нескольких поколений респектабельных буржуа. И Томас Будденброк, читающий Шопенгауэра, и Сомс Форсайт, по-своему искренне любящий живопись, с течением времени осознают, что устои былого бюргерского (или британско-собственнического) существования непоправимо подорваны.

«Мысль народная» присутствует в обоих романах лишь в слабой степени, преимущественно в косвенных формах, — но присутствует. Сколь бы ни была жизнь обоих почтенных имущих семейств замкнута в пределы узкого круга «своих» — мир неимущих напоминает о себе, хотя бы эпизодически. Даже Будденброкам, упорно отгораживающимся от всего того, что находится за рамками бюргерской касты, приходится прислушиваться иногда к «окрикам» жизни, раздающимся из другого социального мира<sup>1</sup>. В «Саге о Форсайтах», завершенной уже после Октябрьской революции, проблема народа встает под занавес — остро и тревожно.

---

<sup>1</sup> См. об этом: М. Кургина. Романы Томаса Манна. М., «Художественная литература», 1975, стр. 137—147.



Правда, события, происходящие за воротами фамильных особняков, отражены и там и здесь по преимуществу через восприятие главных действующих лиц, — революция 1848 года показана такой, какой ее увидели Будденброки, всеобщая стачка 1926 года в Англии — такой, какой ее увидели Форсайты. Но голос автора, и в том и в другом произведении, тактично и ненавязчиво вмешивается, вносит свои дополнения и коррективы. В обоих повествованиях, — не только логикой самих событий, но и силою психологического анализа, гибкого, богатого, учитывающего тонкие и неуловимые душевные движения героев, — отражен факт всемирно-исторического значения: «верхи» буржуазного общества уже не могут, и скоро вовсе не смогут, жить по-старому. И там и здесь рассказ о судьбах одной семьи перерастает рамки частной жизни, вместе с тем — и традиционные рамки романа; история семьи становится в какой-то мере историей общества, эпохи, — это особенно заметно в форсайтовском цикле, которому насыщенность социальными, историческими мотивами (даже если и оставить в стороне чисто количественные «показатели») придает черты романа-эпопеи. Связь с традициями «Войны и мира» тут лишь частичная. Но без «Войны и мира» оба эти произведения не могли бы быть написаны<sup>1</sup>.

Для Голсуорси форсайтовский цикл был вершиной творческого пути, для Томаса Манна «Будденброки» стали бли-

---

<sup>1</sup> Здесь следует отметить одну особенность «Будденброков», родящую этот ранний роман Томаса Манна (при всех различиях) с «Войной и миром», — ярко выраженную многоплановость языка. Читая романы Толстого в переводах, пусть выполненных добросовестно, но все же очень несовершенных, Томас Манн не мог получить верного представления о своеобразии толстовского стиля. Но, добываясь, по примеру любимого им русского писателя, максимальной пластичности, жизненной достоверности в изображении персонажей и среды, молодой Т. Манн *самостоятельно* выработал в себе большое мастерство социальных и индивидуальных речевых характеристик. Речь действующих лиц в «Будденброках» — предмет продуманного, очень тщательного изображения. В диалогах, репликах отдельных персонажей отражается склад мышления, культурный облик разных бюргерских поколений; французские слова при этом порой соседствуют с простонародным «платдейч»; почти у каждого из действующих лиц свой особый разговорный язык, по-разному окрашенный коммерческим жаргоном, канцелярской витиеватостью, налетом геллертерской отвлеченности или бытовым просторечием, включающим колоритные, лейтмотивно повторяющиеся словечки. Здесь Томас Манн как повествователь-стилист типологически сближается со своим великим русским учителем, не подражая ему, но исходя из близких ему творческих принципов.

стательным и обещающим началом. «Мысль народная» и в последующих произведениях Т. Манна живет лишь подспудно, в опосредствованных, осложненных формах. Однако в любой его книге встает проблематика и философия эпохи, возникает нравственная тема поисков истины: в сущности, и «Волшебная гора», и «Доктор Фаустус», не говоря уже о тетралогии «Иосиф и его братья», — не только романы, но и нечто большее, не столько по внешним, сколько по внутренним масштабам. Первоначальный импульс, полученный Томасом Манном от Толстого и от русской литературы в целом еще в молодые годы, дал весомые творческие результаты.

«Сага о Форсайтах», очень продуманно выстроенная как цикл, чередование романов и новелл-«интерлюдий», в то же время представляет целостное повествование эпической значимости, и не зря она названа *сагой*. Структура этого повествования дает повод задуматься над тем, какое значение получила в прозе XX века циклизация<sup>1</sup>, интеграция отдельных произведений в более крупном художественном целом, — связующими звеньями тут служат общие персонажи, отдельные нити сюжета, черты изображаемой среды. Да, конечно, цикл и роман-эпопея вовсе не одно и то же: цикл может строиться и как цепь романов или повестей, остающихся в камерных пределах «частной жизни». Однако иной раз именно эпический цикл дает художнику возможность показать людей и их взаимоотношения углубленно, масштабно, во взаимодействии с эпохой, с национальным целым. И в таких случаях перед нами — своеобразное преломление толстовской традиции. Примером может служить незавершенный цикл романов Томаса Вулфа, в каждом из которых за поворотами судьбы героя встает обобщенный образ Америки; или, тем более, — весь громадный цикл разножанровых произведений Фолкнера, посвященных Йокнейпатофе. К циклизации прибегали и современные мастера, о которых речь еще пойдет дальше, — Анна Зегерс, Арагон.

---

<sup>1</sup> Над этой проблемой размышляют и исследователи литературы XIX века. В. Г. Одинокоев в книге о русском классическом романе замечает, что «в циклизации произведений, в их ансамблевой соотнесенности» осуществляется «углубление содержания, укрупнение проблем» (В. Г. Одинокоев. Художественная системность русского классического романа. Новосибирск, «Наука», 1976, стр. 190).

Но теперь нам пора обратиться к одному из ближайших литературных последователей Толстого — Ромену Роллану. Как известно, он видел в Толстом мастера «современной Эпопеи». И сам он почувствовал тяготение к повествованию большого масштаба и в то же время большой психологической глубины вскоре после памятного обмена письмами с Толстым<sup>1</sup>.

Несколько раз, начиная с января 1888 года, студент Роллан заносил в дневник раздумья о том большом художественном сочинении на историческую тему, которое он собирался написать в будущем. «Я хочу создать Историю реалистическую и психологическую — историю душ...» «Война и мир» — вот образец для меня...»<sup>2</sup> Планы молодого Ромена Роллана осуществились, хотя и совсем не так, как были первоначально намечены. К исторической теме он обратился не в прозе, а в драмах о французской революции. А в двух больших своих романах, «Жан-Кристоф» и «Очарованная душа», он реализовал давние замыслы обширного повествования, сочетающего художественный синтез эпохи и психологическую «историю душ», — то есть создал, на свой лад, «современные Эпопеи».

Для Роллана, как мы помним, понятие эпического необходимо включало действенный, героический элемент.

---

<sup>1</sup> В. Е. Балахонов в своей книге о «Жан-Кристофе» обращает внимание читателя на то, что «Жизнь Толстого», содержащая анализ «Войны и мира» как эпического повествования о судьбах народов, была написана уже тогда, когда «Жан-Кристоф» был почти полностью закончен: нельзя, пишет он, изображать дело так, «будто Роллан чуть не сразу оценил эпический размах романа Толстого, реалистическое изображение в нем народной жизни» и «попытался сделать нечто подобное в «Жан-Кристофе» (В. Е. Балахонов. Ромен Роллан и его время. «Жан-Кристоф». Изд-во ЛГУ, 1968, стр. 43). Само собой разумеется, что «Жан-Кристоф» не был задуман как своего рода *подобие* «Войны и мира». Разумеется и то, что понимание реализма Толстого у Ромена Роллана с годами углублялось. В «Жизни Толстого» сказался и тот интеллектуальный и творческий опыт, который был накоплен самим Ролланом за годы работы над собственным романом-эпопеей и помог ему глубже понять, точнее оценить новаторство его русского учителя. Однако сам же В. Е. Балахонов утверждает: «Русский роман, «Война и мир» в особенности, научил Роллана многому. Именно он очень рано определил интерес писателя к большим формам, широким картинам жизни, к необычному размаху повествования. У Толстого Роллан обнаружил целый «океан душ» (там же). Вот об этом и идет здесь речь».

<sup>2</sup> Cahiers Romain Rolland. Le cloître de la rue d'Ulm. Paris, 1952, p. 189.

Сразу после завершения работы над «Жан-Кристофом» он определял XX столетие как «Эру Эпопеи», «героический век»<sup>1</sup>. Эта концепция века отозвалась в обоих крупнейших его произведениях. И там и здесь Роллан поставил в центр сюжета незаурядную, яркую личность, — но понятно, что «Жан-Кристоф» не просто история одного музыканта, так же как «Очарованная душа» не просто история одной женской судьбы. В обоих произведениях перед взором писателя современная Европа, современный мир в целом, неизбежность глубочайших социальных сдвигов, перемен, которым суждено преобразовать лицо человечества: анти-теза «смерти одного мира» и рождения мира нового, раз-вернувшаяся и принявшая конкретные очертания в «Очарованной душе», присутствует, пусть в лирически абстрагированной форме, и в «Жан-Кристофе». Именно этот дух исторических сдвигов, который Роллан сумел выразить в художественном повествовании раньше, сильнее, чем кто-либо из его литературных современников на Западе, определяет приподнятый поэтический тон его прозы. Жан-Кристоф и Аннета Ривьер, каждый из них по-своему, воплощают в себе напряжение и порыв исторически переломной эпохи.

И тут уместно вспомнить слова Толстого: «Что такое Война и Мир? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. Война и Мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (16, 7). Для нас ясно: «Война и мир» — не роман в обычном смысле слова, но все-таки и роман. «Война и мир» — не поэма, но все-таки... Видимо, не зря она в мыслях автора соотносилась не только с романом и исторической хроникой, но и с *поэмой*<sup>2</sup>. То есть с произведением, в основе которого — целостное, поэтическое восприятие действительности. И Ромен Роллан, видимо, не зря определил роман-эпопею Толстого как «поэму современного мира»<sup>3</sup>: в этом отразилось и направление его собственных исканий как прозаика. И «Жан-Кристоф», и — в меньшей мере — «Очарованная

---

<sup>1</sup> Письмо к Г. Совбуа от 27. II 1913. Cahiers Romain Rolland. Un beau visage à tous sens. Paris, 1967, p. 116.

<sup>2</sup> Кстати, на начальном этапе своей работы, 20 марта 1865 года, Толстой записал в дневник: «План истории Наполеона и Александра не ослабел. Поэма, героем которой был бы по праву человек, около которого все группируется...» (48, 61. Курсив мой. — Т. М.).

<sup>3</sup> См. выше, стр. 216.

душа» тоже представляют в своем роде поэмы в прозе; в основе каждой из них лежит не только исследование, отображение действительности, размышление о ней, но и — ярко эмоциональное ее восприятие в свете гуманистического нравственного идеала.

С этим связаны (при всем несходстве стилей толстовского и роллановского) и некоторые конкретные черты близости, в частности, «Жан-Кристофа» к «Войне и миру». Например, повышенное, необычайно чуткое внимание повествователя к миру природы, постоянно соотносимо с внутренним миром героя. Автор интересной новой работы о поэтике «Жан-Кристофа» М. А. Тахо-Годи сравнивает Роллана в этом плане не только с Толстым, но и с Г. Келлером, Т. Гарди, Г. Гессе. У Роллана, как и у них, «все естественное, связанное с миром патриархальных, близких к природе и народу отношений, становится важнейшим фактором для характеристики положительного героя», — человек здесь не противостоит природе, а вместе с нею страдает от общественных отношений и нравов, основанных на несправедливости, жестокости, враждебных всему человеческому<sup>1</sup>.

В обрисовке центральных персонажей обоих роллановских романов-эпопей, и Жан-Кристофа и Аннеты Ривьер, в самом складе личности каждого из них (как и сопутствующих им, близких им персонажей) сказались, разумеется, индивидуальные художнические склонности Ромена Роллана. Однако вслед за Толстым он избрал своими героями людей интенсивно мыслящих, нравственно цельных, обладающих большой полнотой эмоциональной жизни, непреклонных и страстных в своем искании истины<sup>2</sup>. Вслед за

---

<sup>1</sup> М. А. Тахо-Годи. Поэтика романа «Жан-Кристоф» Ромена Роллана. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Изд-во МГУ, 1976, стр. 22.

<sup>2</sup> Отметим в той же работе верное частное наблюдение над образом человека у Роллана. В портрете Жан-Кристофа, как и некоторых других, Роллан заостряет контраст между внешним и внутренним обликом человека. Иные его герои некрасивы, но это «некрасивость особого рода, освещенная внутренним светом духовного благородства. Она включает в себя характерность, нестандартную, не подлаживающуюся ни под какие привычные образцы, неконформистскую человеческую индивидуальность» (там же, стр. 17). Все это прямо применимо и к Пьеру Безухову, и к княжне Марье, и к капитану Тушину. Мы снова видим тут свидетельство глубинного тяготения автора «Жан-Кристофа» к толстовскому образцу.

Толстым Роллан наделил их ярко выраженной способностью к духовному росту, показал этот рост, совершающийся через драматические перипетии, кризисы, через настойчивые, в конечном счете плодотворные, попытки приобщения мыслящей личности к жизни народа, шире даже — к жизни народов в их исторически поступательном движении. Вслед за Толстым, наконец, Ромен Роллан в передаче идейных исканий своих героев широко воспользовался и внутренней речью, богатой и гибкой, и развернутым философским диалогом, в котором сопоставляются и сталкиваются точки зрения людей духовно родственных и в то же время глубоко различных (дружба Жан-Кристофа и Оливье, включающая постоянные разногласия, споры, напоминает в этом смысле отношения друзей-антиподов Пьера Безухова и Андрея Болконского).

Близость Ромена Роллана как мастера «современной Эпопеи» к традициям Толстого сказалась и в том, как безбоязненно и обильно ввел он в ткань обоих больших повествований внефабульный элемент, авторскую публицистику, тесно связанную с содержанием жизни и мысли героев. Есть все основания считать, что опыт Толстого помог Роллану (как и, на другой лад, и Томасу Манну, и, возможно, Анатолию Франсу) заложить основы интеллектуального романа в западноевропейской литературе XX века.

Следование творческим урокам Толстого неотделимо у Ромена Роллана от новаторства — не только в плане идейном (что понятно само собой), но и в плане художественном. Напомним, что он уже в «Жан-Кристофе» смело расширил романическое пространство, включив в орбиту действия четыре страны — Германию, Францию, Швейцарию, Италию. В «Очарованной душе» это пространство еще шире, оно затрагивает и Румынию, и — мимоходом — США; в систему образов вплетаются мотивы и символы индийских легенд; революционная Россия, не входя непосредственно в круг художественного изображения, издали воздействует и на ход событий, и на строй идей автора и его героев. Одним из первых в мировой литературе Ромен Роллан внес в современный роман-эпопею элементы *глобальной*, международной проблематики — и показал, самым ходом действия обоих своих больших романов, взаимосвязь исторических судеб различных наций. Интернационализм Ромена Роллана, реализующийся в сюжетах, композициях обоих его больших повествований, разумеется, приобретает

акценты, свойственные передовой литературе именно нашего столетия. Однако главное, что связывает обе роллановские эпопеи с толстовской в прямом идейном плане, — это их активная гуманистическая направленность, абсолютная непримиримость к реакции, агрессии, утверждение *мира* между людьми и народами в том широком смысле, какой придавал этому слову Толстой.

По естественной ассоциации вспоминается здесь снова «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара. Каково ее место в кругу западноевропейских романов-эпопей? О ней иногда судят так: история Тибо началась как семейный роман и лишь в последних частях, в «Лете 1914 года» и «Эпилоге», она переросла в эпопею. Такая точка зрения на «Семью Тибо» выражена, например, в книге Г. Гачева. Для того чтобы роман мог переплавиться в эпопею, «понадобилась ситуация войны...». «Потому во втором томе герои уже и сюжетно оказываются на периферии, а центром выступает сама история войны, государств и народов»<sup>1</sup>. С этим трудно согласиться. «Семья Тибо» уже в начале действия выходит за рамки обычного романа, повествующего о «частной жизни». Конфликт поколений здесь — глубоко принципиальный, он носит не только интимный, но и общественный, идейный характер. Собственнический мир, олицетворенный прежде всего в фигуре старого Тибо, демонстрирует свою обветшалость, обреченность, непрочность основ.

Разлом в семействе Тибо связан с кризисными тенденциями, назревающими в буржуазном обществе. Начало войны 1914 года выводит эти тенденции на поверхность; тема коренного обновления жизни и раньше подспудно звучала в «Семье Тибо», — теперь необходимость такого обновления становится очевидной. Да, в «Лете 1914 года» рамки повествования раздвигаются, и оно приобретает новые черты. Но не только потому, что в действие входят государства и народы. Не менее важно другое: главные герои тут вовсе не оттесняются на периферию, а, напротив, раскрываются с новых сторон, их внутренняя жизнь становится глубже, богаче, интереснее для читателя. Динамика интимных переживаний вступает в тесную связь с динамикой жизни народов, — драматические события, затрагивающие судьбы миллионов людей, стремительно преобразуют, обо-

---

<sup>1</sup> Г. Д. Г а ч е в. Содержательность художественных форм. М., «Просвещение», 1968, стр. 86.

гащают духовную жизнь главных героев, заставляют их мерить более крупными масштабами собственные переживания и поступки.

По-новому складываются отношения Антуана и Жака, Жака и Женни; каждый из центральных персонажей «Семьи Тибо» ощущает военную катастрофу как своего рода нравственный императив, побуждающий строго, требовательно относиться к самим себе и принимать ответственные решения. Психологическое искусство Роже Мартен дю Гара, столь близкое искусству Толстого и по этической направленности, и по конкретным художественным формам, в последних частях романа-эпопеи не ослабевает, а, напротив, вырастает в полную свою силу. Сильно, по-толстовски звучит в «Семье Тибо» тема смерти, понимаемой как проверка ценности человека: в противовес жалкому умиранию Оскара Тибо, оба его сына обнаруживают в смертный час ту духовную силу, которая в них заложена.

Опыт Роже Мартен дю Гара, как и опыт Ромена Роллана, подтверждает, что искусство романа-эпопеи в литературе XX века принимает формы очень разнообразные и вовсе не обязательно сводится к утверждению воинской героики. В эпоху движения человечества от капитализма к социализму общественные конфликты внутри наций принимают не меньшую остроту, ставят перед людьми не менее сложные проблемы, нежели конфликты межнациональные, военные.

Напомним еще раз: «Война и мир» — произведение многомерное, многоплановое не просто по разнообразию персонажей, по обилию «сюжетов в сюжете», социальных и индивидуальных речевых манер, но прежде всего — по историческому, общественному, нравственному содержанию развернутых в нем конфликтов. Не случайно сделанное мимоходом сравнение Аракчеева с Даву: оба эти крупных деятеля враждующих между собою государств во многом схожи, оба они — олицетворение сил, несовместимых с человечностью. Эгоистическое начало, с наибольшей силой воплощенное в Наполеоне, в сниженных, измеленных образцах присутствует и в Анатоле (да и во всем курагинском «клане»), и в Борисе Друбецком, и — очень заметно — в Берге. И в каждом из этих нравственно отталкивающих персонажей романа-эпопеи — своя историческая типичность. Так подготавливается, морально мотивируется зарождение новых острых коллизий в эпилоге.



Многоплановость конфликтов в высокой степени свойственна романам-эпопеям XX века. Для Аннеты Ривьер или Жака Тибо героизм, мужество — не в противостоянии внешнему врагу, а скорее в противостоянии реакционным, антинародным силам как вне, так и внутри собственной страны. Эта многоплановость конфликтов приобретает новую остроту в романе-эпопее Арагона «Коммунисты».

Арагон, — как мы уже знаем, внимательный читатель Толстого, — говорил не раз о ценности «Войны и мира» для людей современной эпохи. Он затронул эту тему в речи (недавно перепечатанной) на XIII съезде ФКП. Ссылаясь на статью Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» и на суждения Энгельса о Бальзаке, Арагон подчеркнул, что «Война и мир», как и бальзаковские «Утраченные иллюзии», — часть того культурного наследия, над которым должны работать, которое должны осваивать французские коммунисты. «Самое важное для нас в этих великих произведениях — это связь их с историей народов, связь политическая, и понимать ее надо в свете политическом, сочетая уважение к величию этих произведений — с критическим духом, который позволяет нам, отправляясь от них, двигаться дальше»<sup>1</sup>. Все это было сказано в 1954 году, вскоре после завершения романа-эпопеи «Коммунисты», представляющего последнее звено в эпическом цикле Арагона «Реальный мир»<sup>2</sup>.

Арагон — наследник большой французской традиции, включающей классиков романа и XIX и XX века. Еще недостаточно исследована, в частности, связь Арагона как художника с творчеством Ромена Роллана — а она существенна<sup>3</sup>. В цикле Арагона «Реальный мир» встает в широком историческом плане антитеза «смерти одного мира» и рождения мира нового (тема революционного преобразования жизни звучит, в поэтически приподнятом ключе, уже в финале «Базельских колоколов»). И через все романы цикла

---

<sup>1</sup> A r a g o n. Intervention au XIII<sup>e</sup> Congrès du P. C. F. In: «La Nouvelle Critique», № 95, 1976, Juin—Juillet.

<sup>2</sup> См. об этом цикле: Т. Б а л а ш о в а. Творчество Арагона. М., «Наука», 1964. См. также статьи И. М. Никитиной и Н. П. Орлик, напечатанные в сборнике «Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе». Днепропетровск, 1969.

<sup>3</sup> Об этом напомнил французский исследователь Жан Альбертини в сообщении, сделанном на коллоквиуме памяти Ромена Роллана в г. Невере (Франция) в марте 1976 года.

проходит в разных исторических и психологических вариациях тема: мыслящий человек и народ. Иногда она дается в негативном решении (в образах Орельена в одноименном романе, Пьера Меркадье в «Пассажирах империи»), иногда же в позитивном — в частности, в образе Армана Барбентана, которого мы видим юношей в «Богатых кварталах» и человеком зрелых лет и зрелых революционных убеждений — в «Коммунистах».

Роман-эпопея Арагона «Коммунисты» (который обрел новую жизнь в новой авторской редакции, вышедшей массовым изданием в 1967 году) связан с предшествующими частями цикла «Реальный мир» общностью ряда персонажей и входит как составная часть в созданную Арагоном многотомную летопись французской судьбы. Однако именно здесь выдвигаются на первый план действия лучшие люди страны, живые, передовые силы нации. И уже в этом — связь «Коммунистов» с романами-эпопеями Роже Мартен дю Гара, Ромена Роллана, а более отдаленно — и с «Войной и миром».

Характерен эпизод из последней книги «Коммунистов». На одной из страниц, где описан Париж перед приходом немецко-фашистских войск, появляется Матильда Висконти, жена одного из тех реакционных политических деятелей, которые вовсе не расположены воевать с Гитлером всерьез. «Ей хотелось показать приятельнице свое новое приобретение. Конечно, мебель. И старинная. Она решила посоветоваться с Сесиль, какой тканью обить внутри небольшой секретер XVIII века»<sup>1</sup>. Тут нам, естественно, вспоминается Берг, приобретающий «шифоньерочку и туалет» для жены — перед самым приходом французских войск в Москву. Совпадение с «Войной и миром» здесь — случайная и невольная реминисценция, не более того. Но оно примечательно. Даже в этом мельчайшем эпизоде просвечивает бдительное внимание Арагона к тем противоречиям, не только нравственным, но прежде всего социальным, политическим, которые раздирали Францию и накануне второй мировой войны, и в дни гитлеровского нашествия. Матильде Висконти, как и ее весьма влиятельному супругу, мало дела до судеб страны. А именно такого пошиба люди — как показывает Арагон логикой своего повествования — решали

---

<sup>1</sup> Арагон. Собрание сочинений, т. 7. М., Гослитиздат, 1959, стр. 559—560.

участь Франции, когда в нее вторглись фашистские армии. Если в «Войне и мире» встает историческая ситуация, когда факторы, объединяющие Россию перед лицом врага, берут верх над факторами разобщения, — ситуация «Коммунистов» иная. Антагонизм двух наций в пределах одной нации достигает небывалой, трагической остроты. «Мысль народная» в романе-эпопее Арагона обращена против гитлеровского нашествия — но в то же время и против внутренних сил, этому нашествию потворствующих.

Социальный диапазон арагоновской эпопеи огромен: от министров Третьей республики до парижских металлистов и шахтеров Севера. Романист-поэт, владеющий, как немногие, разнообразными регистрами французского литературного и народного языка, с необычайной гибкостью передает манеру речи, а вместе с тем и строй мыслей и чувств многочисленных своих персонажей в эти ответственные для Франции дни. И он тонко, по-своему применяет при этом способы психологического анализа (или микроанализа), выработанные предшествующей французской и русской литературой.

Т. Балашова вполне справедливо пишет: «Арагону близок толстовский размах изображения народа на войне, — панорамы боевых действий, путей движения армий, параллельного описания сцен войны и мира». Вместе с тем она — отчасти споря с тем, что было сказано о психологизме Арагона в моей книге «О мировом значении Л. Н. Толстого», — замечает: «Арагон скорее идет от Толстого... не в рисунке потока сознания, но в методе изображения потока истории, — могучего, бурно увлекающего в свой водоворот народные массы...»<sup>1</sup> Думается, что такое противопоставление вряд ли правомерно. Само собой разумеется, что внимание романиста сосредоточено здесь — несравненно больше, чем в какой-либо другой из предшествующих его книг, — именно на потоке истории. Но исторический процесс представлен у него в живых людях, — и эти многочисленные французы разных общественных положений, профессий, взглядов, возрастов показаны изнутри, в раздумьях и чувствах.

Арагон сам пишет в послесловии к новой редакции «Коммунистов»: «Политика — это не только те действия,

---

<sup>1</sup> Т. Балашова. Творчество Арагона. М., «Наука», 1964, стр. 216—217.

которые совершаются на виду у всех, — она вызывает в человеке, в личности, непредвидимый отзвук»<sup>1</sup>. Вот этот, подчас неслышный, «отзвук», который рождают события большой политики у очень разных людей, от кадрового пролетария Рауля Бланшара до жены миллионера Сесили Виснер, передается в романе-эпопее Арагона с напряженным художническим вниманием. Рисунок «потока сознания», порой незаметно переходящего в авторскую речь, у Арагона, конечно, свой, неповторимый. Однако опыт Толстого-психолога, у которого внутренние монологи персонажей, впервые в истории художественной прозы, приблизились к непосредственной реальности психического процесса, давно и широчайшим образом вошел в международный литературный обиход. Мимо этого опыта не прошел и Арагон.

Сказанное никак не идет в ущерб признанию заслуг Арагона как историка. Его «Коммунисты» — не в меньшей мере, нежели «Война и мир» или «Семья Тибо», — плод большой исследовательской работы над историческими источниками. В круг действия вовлечено много политических и военных деятелей Франции тех лет, — Арагон по-толстовски непринужденно связывает нитями сложного и слаженного сюжета персонажей вымышленных и подлинных, названных настоящими их именами. Он проявляет скрупулезное внимание к военно-историческим реалиям, к подробностям боевых действий, маршей, сражений, — в издании 1967 года налицо даже такой «внехудожественный» элемент, как географические карты, позволяющие яснее представить себе топографию событий на фронтах в мае — июне 1940 года. В последних частях романа-эпопеи встает множество имен, названий, фактических деталей, количество их читателю-нефранцузу подчас кажется чрезмерным, но читателю-французу они говорят многое. Ведь во всем этом изобилии военно-исторических сведений у Арагона немало подспудной полемики — ему важно восстановить истину, нередко искажаемую буржуазной публицистикой и историографией.

Есть своя полемичность, элемент прямого политического вызова, и в самом названии произведения Арагона. Однако это название оправдано — не одним лишь содержанием романа, но и его поэтикой. И оно наводит на обобщающие размышления.

---

<sup>1</sup> A r a g o n. La fin du monde réel. (Postface). In: A r a g o n. Les communistes, tome 4. Paris, Editeurs Français Réunis, 1967, p. 419.

У нас выше уже были поводы задуматься над тем, насколько существенна во всей системе образов «Войны и мира» идея *связи*, единения людей — на разных уровнях, семейном, духовном, национальном (даже и военном — вспомним, как важен малый полковой «мир» для Николая Ростова). В романе-эпопее XX века, перерастающем рамки обособленных частных существований, необходимый компонент — некое единство, сообщество людей. И в каждом романе-эпопее это единство осуществляется по-своему.

Иногда это связь в узких масштабах, связь семейная, — скажем, у Голсуорси. Иногда — связь в смысле более широком. У Вазова и Ирасека действует коллектив патриотов, отстаивающих, в плане политическом или хотя бы духовном, право своей нации на существование. В обоих романах-эпопеях Романа Роллана перед нами — малый коллектив гуманистов разных наций, противостоящих современному варварству. В «Огне» Барбюса — тоже малый коллектив, но иной: люди «одного взвода», товарищи не только по оружию, не только по страданиям, но и по тому пути идейного прозрения, который они проходят совместно.

У Арагона встает особый тип коллектива: Коммунистическая партия. Писатель-коммунист показал свою партию не просто как политический организм, но именно как сообщество, союз людей, духовно близких друг другу (не зря в разговорах и раздумьях персонажей возникает сравнение: Партия — большая Семья). Сплоченность этого союза придает ему особую притягательную силу в глазах мыслящих интеллигентов-одиночек, ищущих пути к народу в дни военной катастрофы. Так угадываются будущие истоки героики Сопротивления... И пусть даже роман-эпопея Арагона написан местами художественно неровно, пусть даже не все его страницы в одинаковой мере выдерживают проверку временем, — оригинально задуманный коллективный образ Коммунистической партии принадлежит к тем открытиям писателя, которые имеют непреходящее значение.

По своему идейному и художественному строю роман-эпопея «Коммунисты» во многом родствен некоторым крупным произведениям, которые сегодня осознаются как часть классического художественного достояния социалистических стран Европы. Таковы, в частности, произведения

писателей, глубоко привязанных к художественному наследию Толстого, — Анны Зегерс, Марии Пуймановой, Ярослава Ивашкевича<sup>1</sup>. Каждый из названных мастеров литературы социалистического реализма применил по-своему — в свете передовых, революционных идей нашей эпохи — толстовский принцип «сопряжения» интимно-личного и социального, поставил в связь судьбы отдельных лиц с большими историческими движениями XX века.

Анна Зегерс уже в ранних произведениях проявила себя как вдумчивый психолог и моралист, для которого коренные нравственные проблемы гуманности, долга, смысла жизни неотделимы от освободительной борьбы народных масс.

Эти свойства писательницы определили своеобразие и силу антифашистских романов и повестей, написанных ею в годы эмиграции и после второй мировой войны.

Сегодня, с дистанции времени, стало очевидным, что разнообразные по жанру произведения о Германии, созданные Анной Зегерс за четверть века, — от повести «Оцененная голова» (1934) до дилогии «Решение» и «Доверие» (1959, 1969) — представляют единый повествовательный цикл, объединенный не просто общностью мест действия, но прежде всего — исторической и нравственной проблематикой.

Сюжетные связи между разными книгами, возвращение к отдельным типическим персонажам — во всем этом выражалось стремление автора осмыслить исторические пути страны на протяжении десятилетий — на конкретных человеческих примерах.

Роман Анны Зегерс «Седьмой крест», завершенный накануне второй мировой войны и получивший международное признание, по своей жанровой сути не может быть назван романом-эпопеей. Временные и пространственные границы здесь намеренно сужены — всего лишь одна неделя, всего лишь небольшой участок германской территории, треугольник между Рейном и Майном; а в центре сюжета, строго говоря, всего лишь одна человеческая судьба.

---

<sup>1</sup> Содержательная сопоставительная характеристика этих произведений дана в работе И. А. Бернштейн «Человеческие судьбы и история (роман-эпопея)» — главе из коллективного труда «Герой художественной прозы. Социалистические страны Европы». М., «Наука», 1973.

И все же повествование, необычное по своей интенсивности, перерастает традиционные рамки романа, находится как бы на полпути к эпосе. За теми несколькими десятками людей, которых встречает на своем опасном пути коммунист Георг Гейслер, бежавший из концлагеря, угадывается народ Германии, придавленный фашистскими насильниками, замороженный фашистскими демагогами, но не раздавленный вовсе, а скорее притаившийся, не утративший способности к возрождению. Те неожиданные душевные сдвиги, которые вызывает в различных людях их встреча с беглецом, та цепная реакция человеческой солидарности, благодаря которой Георгу в конечном счете все-таки удастся спастись, — все это несет в себе исторические и нравственные обобщения высокого уровня.

Тяготение Анны Зегерс к большому эпическому синтезу проявилось в романе-эпосе «Мертвые остаются молодыми» (книга эта, вышедшая в 1948 году, создавалась в годы эмиграции — тогда же, когда были написаны первые статьи Анны Зегерс о Толстом). Масштабы действия тут очень широкие, даже и в самом прямом смысле: действие разворачивается от конца первой до конца второй мировой войны, с «заходами» в Испанию, Китай, Советский Союз (тенденция к глобальности сюжета еще более отчетливо сказалась впоследствии в дилогии Зегерс «Решение» и «Доверие»).

Однако еще важнее, что перед нами повествование большого социального охвата, летопись немецкой судьбы, где показаны, в разнообразнейших человеческих характерах, практически все классы и слои, составляющие население Веймарской республики, а затем третьего рейха. В самом размахе повествования проявляется напряженная аналитическая мысль писательницы, несомненно свойственное ей «бесстрашие в стремлении «дойти до корня», добраться до истоков национального позора. Исследуя фашизм как социально-исторический феномен, типологию и психологию гитлеровского движения не только в самых крайних и кошмарных актах варварства, но и в варварстве будничном, «обыкновенном», Анна Зегерс вводит в круг действия различные компоненты этого движения, представленные в живых лицах. Здесь и рейнские магнаты, финансировавшие нацистскую партию, и последыши прусской милитаристской касты, и юнцы с берлинских рабочих окраин, деморализованные безработицей и поставляющие кадры для штурмо-

вых отрядов. Притом для Зегерс как художника-социолога характерна определенная личная сдержанность: никакой лирики, никакой публицистики, — все раскрывается через переживания и судьбы персонажей. И панорама германской жизни на протяжении четверти столетия, история зарождения и краха гитлеровского режима встает с небывалой до того художественной рельефностью.

Внутренняя ориентация на Толстого здесь — и в широте национального синтеза, и в той пытливости, с какою ведется исследование психологии людей. Вместе с тем очевидна оригинальность писательского почерка Зегерс. В романе-эпопее «Мертвые остаются молодыми» (как и в «Седьмом кресте») картины повседневной действительности, покоряющие своей достоверностью, включены в рамки сюжета, в котором есть нечто от легенды или притчи<sup>1</sup>. Образ убитого революционера, который «остается молодым» и воскресает в своем сыне, — поэтическое обобщение, своего рода символ. По логике притчи, порок должен быть наказан — и он наказан, виновники гибели спартаковца Эрвина в конечном счете умирают сами, — нравственная справедливость совпадает здесь со справедливостью исторической.

Персонажи романа-эпопеи живут в разных ярусах германской социальной иерархии, — так возникает несколько сюжетных линий, развивающихся независимо одна от другой, почти не пересекаясь. Это не мешает повествованию быть стройным и цельным, — события частной жизни каждого из действующих лиц очень естественно вплетены в историю страны.

Своеобразная структура этого произведения Зегерс дает повод вспомнить слова Толстого (из письма к С. Рачинскому по поводу «Анны Карениной»): «Связь постройки сделана не на фабуле, не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» (62, 377).

Можно понять, почему в большом романе о судьбах гитлеровской Германии — написанном, не забудем, в 40-е годы, на исходе второй мировой войны, — героинка германского антифашистского движения намечена в лучшем случае пунктиром и присутствует как бы на периферии повест-

---

<sup>1</sup> Как сообщила мне Анна Зегерс в личной беседе, первоначальное зерно этого сюжета — услышанная ею когда-то старинная сказка о «пяти палачах», которые, предав казни невинного человека, сами потом погибли, один за другим.



вования. Она воплощена скорей в образе-символе юного Эрвина, в связанном с ним мотиве революционной преемственности, нежели в конкретных картинах антигитлеровского подполья. Однако ближе к финалу действия Анна Зегерс как бы мобилизует антифашистские резервы, таящиеся в душах людей, она внимательно подмечает сдвиги в умонастроении рядовых немцев, вызванные кризисом гитлеровской системы: в этих условиях силы, потенциально способные противостоять фашизму, пробуждаются, медленно и трудно, после долгого оцепенения. Тут сказываются черты таланта Зегерс, сближающие ее с Толстым<sup>1</sup>: умение уловить, разглядеть и незаметные сдвиги в духовном мире людей — и вместе с тем внимание к узловым моментам человеческого бытия, таким, как рождение, смерть, смена поколений.

В исполненном трагизма повествовании, в котором умирают, один за другим, очень многие персонажи, на последней странице возникает ободряющий образ-символ: существо, которому еще только предстоит родиться, дитя расстрелянного антифашиста, внук расстрелянного спартаковца. Этот будущий ребенок напоминает о вечном возобновлении жизни — и о перспективе грядущего возрождения страны. (Напрашиваются параллели: Николенька Болконский в финале «Войны и мира», маленький Жан-Поль, сын погибшего бунтаря Жака, — в последней строчке «Семьи Тибо».)

Талант Анны Зегерс всегда проявлялся и проявляется именно в повествовательном искусстве: она художник эпический по самой своей сути. И Толстой укрепил в ней отчасти именно те творческие задатки, которые с самого начала были ей свойственны. В отличие от нее Мария Пуйманова — не только прозаик, но и поэт, лирик; в прозе она на первых порах выступала как художник «малой» темы, знаток детской и женской души. Когда она, уже в зрелые годы, пришла к большому социальному эпосу, Толстой, издавна любимый русский классик, читанный

---

<sup>1</sup> О творческом родстве Анны Зегерс с Толстым говорит — именно в связи с анализом романа «Мертвые остаются молодыми» — французский критик Клод Прево во вступительной статье к избранным сочинениям Анны Зегерс на французском языке. См.: Claude Prévost. Préface. Anna Seghers et l'histoire In: Anna Seghers. Oeuvres. Paris, Livre-Club Diderot, 1977, p. XXXVI—XXXVII.

и перечитанный неоднократно, с самых юных лет, помог ей, по собственному ее свидетельству, в «эпическом понимании материала».

Трилогия Марии Пуймановой «Люди на перепутье», «Игра с огнем», «Жизнь против смерти» (1937—1952) началась как история двух семей, живущих в одном доме. Но семьи эти принадлежат к разным общественным слоям, — дети адвоката-коммуниста Гамзы живут в иной среде, растут в иных условиях, чем дети вдовы-работницы Урбановой. Тема классовой розни входит в повествование с самого начала, сфера действия постепенно расширяется, в круг ее входят новые персонажи; уже в первой части трилогии автор исследует не только жизненные пути отдельных лиц, но и исторические судьбы Чехословакии с момента возникновения независимой буржуазной республики. Основные действующие лица трилогии — рядовые интеллигенты или рядовые рабочие — не вершат судеб истории, но каждый по-своему причастны ей. Социальные противоречия, нарастающие в буржуазной Чехословакии, надвигающаяся угроза гитлеровской агрессии, Мюнхенское соглашение, черные годы «протектората» — и освобождение Праги советскими войсками, — драматические события большой национальной истории за четверть века преломлены через восприятие, мысли, чувства разнообразных персонажей трилогии. Всем ходом действия писательница утверждает мысль, которую не раз высказывала и в публицистической форме, в статьях: сдвиги, перемены, потрясения, которыми богата современная эпоха, касаются каждого человека, никто не вправе и не может отвернуться, отгородиться от них.

С «Войной и миром» трилогия Марии Пуймановой связана не только прямыми перекличками, антинаполеоновскими мотивами, о которых говорилось выше<sup>1</sup>, но и, в гораздо более значительном смысле, эпической широтой действия, в котором позиция повествователя совпадает с «мыслью народной».

В чешской литературе имеется своя развитая традиция исторического социального романа, представленная в особенности творчеством А. Ирасека. Мария Пуйманова могла опереться в своей работе, конечно, и на отечественное

---

<sup>1</sup> См. стр. 384—385.

литературное наследие. Однако она внесла новое в художественную практику чешского романа — как писатель революционного, социалистического мировоззрения и в то же время как писатель-психолог, усвоивший уроки Толстого. Новизна творческой манеры Пуймановой становится очевидной, если сопоставить ее трилогию с романом Ирасека «Ф. Л. Век».

И там и здесь — повествование большого размаха, большой национальной проблематики. Но Пуйманова существенно отличается от своего предшественника по способам художественного воплощения человека: ей доступна «диалектика души», она тщательно исследует психологический «микромир» своих персонажей, те, малоприметные на первый взгляд, перемены в людях, которые совершаются под влиянием исторических событий.

Во второй части трилогии Пуймановой, «Игра с огнем», глава «Родина», где речь идет о Мюнхенском соглашении, отозвавшемся глубокой болью в душах миллионов людей, начинается так: «Никогда в семье, встречаясь, не говорят: «Я тебя люблю. Ты мне дороже всех на свете. Я не могу без тебя жить» — и тому подобные фразы из романов. Каждый занимается своим делом, все сходятся за столом, говорят об обычных вещах или просто болтают о пустяках. Но когда в семье кто-нибудь заболевает, когда кому-нибудь плохо, даже самый шумливый и тот ходит на цыпочках...»<sup>1</sup>. Так преломляются у Пуймановой мысли Толстого о «скрытой теплоте патриотизма».

Своего рода творческой декларацией звучат слова автора трилогии: «Живое всегда противится ранжиру, живого человека не подведешь под мерку»<sup>2</sup>. Марии Пуймановой хотелось познать человеческую душу в ее подвижности и сложности. Этой задаче служат и широко применяемая ею внутренняя речь, и выразительные портретные детали, и метко схваченные особенности жеста, мимики, — все это помогает писательнице выявить существенное в людях, дать им нравственную оценку.

Сопоставляя «Хвалу и славу» Ярослава Ивашкевича (1963) с большими повествованиями Анны Зегерс и Марии

---

<sup>1</sup> Мария Пуйманова. Игра с огнем. М., Изд-во иностранной литературы, 1949, стр. 216—217.

<sup>2</sup> Мария Пуйманова. Люди на перепутье. М., Изд-во иностранной литературы, 1949, стр. 358.

Пуймановой, мы особенно отчетливо видим и сходство и несходство между тремя социалистическими романами-эпопеями — немецким, чешским, польским. Во всех трех отражен один и тот же исторический период, двадцать пять или тридцать лет, завершающиеся разгромом гитлеровской Германии. Во всех трех личные судьбы персонажей, двух или нескольких семейств, вплетены в историю страны, со всеми ее драматическими перипетиями; эта история раскрывается в чередовании эпизодов частной и общественной, мирной и военной жизни, во взаимодействии межнациональных и внутринациональных конфликтов. Все три романа-эпопеи объединены общностью идейной, политической направленности; но вместе с тем у каждого автора выдвигается своя, особенно ему близкая, нравственно-психологическая проблема. Для Анны Зегерс это (не только в романе «Мертвые остаются молодыми», но и в «Седьмом кресте») преемственность революционных традиций, верность передовым идеалам века даже в самых неблагоприятных исторических условиях. Для Марии Пуймановой это — неминуемость вторжения больших событий истории в «малый» мир частных интересов.

В повествовании Ярослава Ивашкевича с особой остротой ставятся проблемы культуры, искусства — автор и его герои задумываются над судьбами и долгом творческой интеллигенции в век социальных катаклизмов. И здесь выдвигается вместе с тем близкая кругу идей Толстого нравственная антитеза ложной, призрачной «славы» — и той заслуженной «хвалы», право на которую дается только честными и добрыми делами.

На страницах «Хвалы и славы» представлены люди из разных классов общества. Но здесь нет тех массовых народных сцен, какие нам знакомы по трилогии Пуймановой, образы рабочих далеки от той художественной конкретности, с какою представлена у Анны Зегерс берлинская пролетарская семья Гешке и ее окружение. Внимание автора отдано по преимуществу людям утонченной духовной культуры, у которых отвращение к буржуазному делачеству, лицемерию, шумихе переходит в неприязнь ко всякому социальному действию. Романист не торопится осуждать этих людей и не ускоряет их идейного развития.

Однако «мысль народная» проявляется в «Хвале и славе» уже в той трезвости, взыскательности и вместе с тем тонком

понимании, с какими показаны здесь сложные пути и перепутья интеллигентов-правдоискателей, трагически оторванных от народа, мучительно старающихся преодолеть этот разрыв.

Ярослав Ивашкевич говорит в предисловии к польскому изданию «Войны и мира», что Толстой ставит в центр действия людей из высших классов и при этом сам — всем сердцем, всем инстинктом — на стороне народных масс: именно такова авторская позиция самого Ивашкевича в его большом повествовании. Советская исследовательница Я. Станюкович справедливо пишет, суммируя суждения польской и советской критики о «Хвале и славе»: «Ивашкевич сторонится назидательности, дидактичности, многое в обрисовке персонажей не досказано (автор рассчитывает, что читатель сможет разгадать его мысль), но он вместе с тем не хочет умолчать о главном: вся логика развития повествования говорит о закономерной гибели старого мира, мира буржуазного, с его классовыми предрассудками, кастовой спесью, ленью, иллюзией избранности и сознанием якобы особой миссии шляхты — сохранения интеллектуальных ценностей...» «Эпопея Ивашкевича — не только документ о жизни польского общества, но и волнующая книга о проблемах, касающихся каждого современного человека. Близок современнику и глубинный оптимизм этого реалистического повествования при всей трагичности изображенных в нем событий»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Живет ли роман-эпопея в современной литературе? Вопрос не праздный. Ведь те крупные произведения, о которых шла речь выше, были созданы далеко не сегодня. Правда, «Хвала и слава» Я. Ивашкевича появилась всего пятнадцать лет назад, а «Доверие» Анны Зегерс, завершающая часть ее большого цикла романов о судьбах Германии, вышло в 1969 году; в круг социалистических романов-эпопей входят и другие произведения, сравнительно новые, например «Пьяный дождь» Йожефа Дарваша; повествования широкого эпопейного плана появляются подчас и в рево-

---

<sup>1</sup> Я. В. Станюкович. Международное значение современного польского реализма. Домбровская и Ивашкевич. В книге: «Художественный опыт литератур социалистических стран». М., «Наука», 1967, стр. 116, 121.

люционной литературе современного Запада, пример тому — романы Жан-Пьера Шаброля и Пьера Гамарра, посвященные Парижской коммуне. Не говорим уже о широком развитии романа-эпопеи в многонациональной советской литературе.

И все-таки для нас очевидно, что в зарубежной прозе наших дней это жанр далеко не преобладающий. Многих видных прозаиков привлекают сегодня произведения иного типа, с концентрированным, сжатым сюжетом<sup>1</sup>, с небольшим числом персонажей, нередко — с изложением от первого лица или нескольких «первых лиц»; большое распространение получают новые жанровые вариации — роман-расследование, роман-исповедь, роман-притча, заключающий в себе социальное или философское иносказание, или, напротив, роман-документ, в котором художественный вымысел сведен к минимуму или вовсе отсутствует.

Однако те замечательные произведения, о которых говорилось в этой главе, — и «Жан-Кристоф», и «Сага о Форсайтах», и «Семья Тибо», и «Мертвые остаются молодыми» — живут в нашем духовном обиходе вот уже на протяжении десятилетий, вошли в сознание сотен тысяч, если не миллионов читателей. Уже в этом смысле мы вправе говорить о жизнеспособности того литературного жанра, который был впервые введен в искусство прозы именно Толстым — и в известной мере определил лицо литературы нашего столетия.

В свое время Толстой открыто, с полной убежденностью декларировал свое право художника — писать «Войну и мир», отступая от привычной романической формы. Более того: он напоминал, что в русской прозе «нет ни одного художественного произведения, немного выходящего из посредственности, которое вполне бы укладывалось в форму романа, поэмы или повести» (16, 7). Поиски нового, стремление выйти за рамки того, что уже сделано другими, — закон художественного творчества. И во времена Толстого, и, тем более, в наше время. «Война и мир», отклонившаяся от всех до того существовавших «моделей» художественного

---

<sup>1</sup> См. об этом: Д. Затонский. Искусство романа в XX век. М., «Художественная литература», 1973. См. также дискуссию о чертах современной зарубежной прозы в журнале «Вопросы литературы» за 1976 год.

повествования, не может быть раз навсегда установленной моделью и для современных романистов. Это совершенно естественно.

Однако открытия, сделанные Толстым в «Войне и мире», живут (порой в неувлечимом и «снятом» виде) во многих книгах, авторы которых по своему индивидуальному складу совсем непохожи на Толстого. Прав Г. Фелпс, правы и другие критики, писавшие, что Толстой *раздвинул рамки художественной прозы*. И вовсе не только в плане повествовательной «техники», но и в смысле гораздо более важном.

В структуре «Войны и мира», в сложнейшем взаимодействии национально-государственных, социальных, нравственных, личных конфликтов сказалась стереоскопичность видения жизни, присущая гению Толстого. Это был громадный шаг реалистического искусства вперед, в сторону более разностороннего, трезвого понимания законов, управляющих жизнью народов и отдельных людей. И понятно, что опыт автора «Войны и мира» не мог пройти бесследно для литературы XX века — безотносительно к смене художественных вкусов, к эволюции способов письма, к личным склонностям отдельных писателей.

Сегодня уже кажутся анахронизмом романы или повести, где общество выглядит стабильным, а герои замкнуты в узкие пределы своей «частной судьбы» и заняты устройством личного благополучия. Во всяком случае, такого рода герои мало способны взволновать читателей и привлечь их симпатии. В произведениях лучших, виднейших художников нашего времени — даже в романах небольшого, казалось бы, камерного плана — отражается динамика социального бытия, личность ощущает себя частью большого человеческого целого, самым ходом повествования ставятся коренные нравственные и социальные вопросы эпохи.

И в этом широком смысле художественное наследие Толстого — активно действующая сила в литературе наших дней. Не как образец для подражания, но — как вдохновляющий пример.

Слово-лейтмотив толстовской эпопеи, многозначное русское слово «мир» с необычайной простотой и искренностью выразило стремление художника к жизни без войн, «всем вместе», «без вражды». В философии Толстого многое принадлежит прошлому. А многозначное слово «мир»

живет — и как философское понятие, и как художественный образ-обобщение, и как призыв, обращенный к человечеству.

Есть изречение Спинозы, которое любил цитировать Ромен Роллан: «Мир — не только отрицание войны, но доблесть, вырастающая из силы духа». Современные писатели, деятели культуры разных стран, проявляющие доблесть в отстаивании мира, в борьбе за счастливое будущее людей, продолжают, каждый на свой лад, дело Толстого.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . . .	3
---------------------	---

### *Часть первая*

#### ПЕРЕВОДЫ

I. Вступительные замечания . . . . .	7
II. Франция . . . . .	13
III. Германия . . . . .	57
IV. Англия и США . . . . .	91
V. Другие страны. Выводы . . . . .	131

### *Часть вторая*

#### КРИТИКА

I. Первые отклики . . . . .	173
II. Глазами писателей . . . . .	211
III. Глазами литературоведов . . . . .	264

### *Часть третья*

#### ВЛИЯНИЕ

I. Вступительные замечания . . . . .	309
II. «Война в настоящем ее выражении» . . . . .	319
III. Разрушение наполеоновской легенды . . . . .	357
IV. Жизнеспособность романа-эпопеи . . . . .	389

*Тамара Лазаревна Мотылева*

**«ВОЙНА И МИР» ЗА РУБЕЖОМ**

М., «Советский писатель», 1978, 440 стр. План выпуска 1978 г. № 377  
Художник *М. Ф. Лохманова*. Редактор *К. Н. Полонская*. Худож. редактор  
*Н. С. Лаврентьев*. Техн. редактор *М. А. Ульянова*. Корректоры *Б. Ш. Котт*  
и *И. Ф. Сологуб*

ИБ № 1131

Сдано в набор 23.09.77. Подписано к печати 22.02.78. А07240. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 23,1.  
Уч.-изд. л. 24,91. Тираж 30 000 экз. Заказ № 1566. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Советский писатель», Москва, ул. Воровского, 11.  
Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленин-  
градское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени  
А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета  
Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
197136, Ленинград П-136, Гатчинская ул., 26,

1р. 40к.

