

В. Г. ОДИНОКОВ

Проблемы
ПОЭТИКИ
И ТИПОЛОГИИ
РУССКОГО
РОМАНА
XIX в.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“ · СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
В. Г. ОДИНОКОВ

Проблемы
ПОЭТИКИ
И ТИПОЛОГИИ
РУССКОГО
РОМАНА
XIX В.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» · СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ·
НОВОСИБИРСК · 1971

Ответственный редактор
канд. филол. наук
Ю. С. ПОСТНОВ

7-2-2
1971 г.



ВВЕДЕНИЕ

Русский прозаический роман XIX в. прошел долгий и сложный путь эволюции. Исторические, социальные, общественные влияния, разнообразные индивидуальные почерки романистов сформировали эстетически сложную и оригинальную структуру романа.

Понять динамику его развития, расшифровать закономерности идейно-художественного рисунка, наконец, выяснить вклад отдельных мастеров в общее дело создания национальной формы «эпоса нового времени» — насущная задача литературоведения. Многие уже исследовано, но еще больше предстоит сделать, особенно в плане конкретно-исторического изучения проблемы, ибо построение теоретической системы поэтики и типологии романа немыслимо без огромной предварительной подготовки.

В предлагаемой работе рассматриваются некоторые проблемы поэтики романа в типологическом аспекте. Нас прежде всего интересуют оригинальные литературные явления, которые близки роману с точки зрения его внешней архитектоники и внутренней организации. В связи с этим в историческом плане прослеживаются конкретные поэтические формы воплощения важнейших общих законов художественности.

Обращается внимание на монологическую и полифоническую структуры романа и их историческую взаимосвязь, а также на развитие жанровых форм. Выясняются исторически стабильные жанровые признаки и изменения в области жанра, носящие печать времени и творческой индивидуальности художника. Жанровые формы романа и их разновидности анализируются в связи с закономерно менявшейся проблематикой и характером центральных конфликтов.

Чтобы установить более точно типологические особенности романного жанра, мы прежде всего вводим ограничение в

объем изучаемого материала, выделяя одну органическую филиацию писателей — Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Л. Толстой — и попутно привлекая по мере необходимости дополнительные источники и материалы.

Кроме того, в работе ставится задача не столько разграничить жанровые формы романа, сколько под историческим углом зрения проследить пути их интеграции, ибо проблема жанрового синтеза и его поэтических закономерностей — одна из важнейших в изучении жанров в эпоху реализма.

Несмотря на то, что жанровая интеграция — процесс очень широкий, в нем все-таки можно выделить типологические русла, в пределах которых наиболее четко выявляются его закономерности. Такими руслами в данном случае являются прежде всего разновидности реализма. Мы берем для исследования психологическое течение реализма¹.

* * *

Академик М. Б. Храпченко, останавливаясь на типологическом изучении литературы, пишет: «Структура литературного произведения может рассматриваться с разных точек зрения; тогда, когда речь идет о специфике конфликта, особенностях изображения характеров, мы соприкасаемся с чертами творческого метода писателя, метода, который отражается в структуре так же, как и в других свойствах литературного произведения. В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого, характеризуется его жанр. Художественное воплощение конфликта, взятое в аспекте выразительных и изобразительных средств, вводит нас в сферу стиля. Таким образом, в структуре художественного произведения выявляются взаимосвязи творческого метода, жанра и стиля».

Указанная взаимосвязь в границах «структуры» обнаруживает целостный внутренний мир произведения и дает возможность сопоставлять «структуры» по аналогичным признакам.

«Принципы того или иного метода, — замечает далее автор, — равно как и стиля, жанра, реализуются не только в данном, отдельном литературном произведении; они раскрываются и в других творческих созданиях писателя, в произведениях других художников слова. Структурные соотношения

¹ См. статью У. Р. Фохта «Типологические разновидности русского реализма». (В сб.: «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука», 1969).

— тем самым — необходимо рассматривать и в более широкой перспективе»².

Такая широкая перспектива захватывает и проблемы исторической поэтики, в частности, генезис и эволюцию романного жанра.

М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского» отмечает устойчивые наследственные признаки, которые сохраняет любой жанр, в том числе и роман: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянно-му ее *обновлению*, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития»³.

На аналогичную особенность жанра обратил внимание и В. Шкловский: «Жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения.

Структура обычно осуществляется как не вполне предвиденная, удивляющая, находящаяся в исследованной области, но «другая»⁴.

Генетическая связь с прошлым осуществляется в жанре с помощью своеобразного поэтического «кода». Какова бы ни была структура произведения, как бы она ни модернизировалась, «наследственность» остается при этом весьма влиятельным фактором. Он-то и проясняет исторические истоки жанра.

² М. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы. «Вопросы литературы», 1968, № 2, стр. 69.

³ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., 1963, стр. 141—142.

⁴ В. Шкловский. Кончился ли роман? «Иностранная литература», 1967, № 8, стр. 220.

Русский классический роман XIX в. строился на фундаменте «мысли народной». Художественная специфика «мысли народной» определяла развитие романских форм. Она проявлялась порой совершенно оригинально, утрачивая свою ясность, иногда как бы даже растворялась в чуждой ей идеологической атмосфере. И тем не менее «мысль народную» можно обнаружить и в структуре отдельных произведений по особым функциональным признакам, и в динамике жанровых форм как в историческом плане, так и в творчестве отдельных писателей.

Когда писатели обращались к кризисным моментам жизни, к рождению и смерти, к периодам смён и обновлений, они вольно или невольно устремлялись к «мысли народной». И тогда в поэтической атмосфере произведения закономерно возникала своеобразная «разрядка». Отсюда рождался «ка-тарсис» — духовное просветление и «очищение».

Выражение «мысли народной» как функции особой поэтической организации произведения обусловлено многократно повторявшимися традиционно народными формами демократического содержания, народной точки зрения.

Разумеется, в поэтике XIX в. все это бесконечно усложняется.

Жанровая поэтика в произведениях русских писателей XIX столетия складывается на основе тех проблем и конфликтов, которые возникают как отражение конкретных социально-исторических условий. Но исследователь не имеет права не учитывать специфику литературных жанров, их поразительную устойчивость, несмотря на постоянное обновление. При этом следует помнить, что жанр сохраняет не только «форму», но и элементы традиционного содержания.

«Литературный жанр, — пишет С. В. Никольский, — по самой своей природе является носителем сравнительно устойчивых структурных принципов, которые отлагаются и абстрагируются в процессе развития литературы (или частных ее тенденций), выделяются в процессе естественной литературной «селекции» как наиболее удобные для художественного овладения определенным содержанием. Существование многих жанров на протяжении более или менее длительного времени (при всей их внутренней динамике и исторически обусловленной изменчивости), так же, как и интернациональный характер значительной части жанров, свидетельствует об объективных возможностях художественного отражения мира, заложенных в таких структурных формах, отвечающих относительной повторяе-

мости определенных систем жизненных связей, типов их художественного восприятия и овладения ими»⁵.

Исследователи давно заметили, что Достоевский, например, очень часто вводит комические, фарсовые, буффонадные элементы в самую сердцевину трагического.

Однако «смех» у Достоевского служит не разрушению драматического или трагического зерна образа, а созданию глубочайшей его перспективы. Комедийная «тональность», соединенная с трагическим колоритом, создает впечатление зыбкости, неустойчивости кошмарного, жестокого мира, в котором гибнут герои Достоевского, и знаменует в художественном плане потенциальную возможность его изменения и преображения. «Смех» Достоевского как бы восстанавливает утраченную гармонию мира. Генетически он связан с традициями демократической поэтики. Здесь можно указать и на фольклорные источники, и на образцы демократической литературы древней Руси.

Но убегающая в глубь веков перспектива, которая открывает нам художественные истоки произведений Достоевского, проясняет многое в поэтической природе ряда творений и других русских писателей XIX в.: Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Л. Толстого. И хотя жанровая атмосфера романов Достоевского во многом отлична от атмосферы романов Тургенева и Л. Толстого, тем не менее мы можем отметить проникновение ее и в произведения этих писателей.

Поэтическая система Достоевского опосредованно отражает народное сознание, народное мироощущение. Преобразованные, видоизмененные элементы этой системы можно найти в романах многих русских писателей. Они — свидетельство неумирающей мысли народной, которая в «романах-трагедиях» Достоевского формирует особый художественный мир. В эпической линии мысль народная представлена иными художественными средствами, она создает особую жанровую атмосферу. Однако типологические особенности этого жанра наблюдаются и в произведениях Тургенева и Л. Толстого, так как их романы в жанровом отношении генетически связаны с той общей народной средой, с народной психологией, которые питали живительными соками обе ветви русского романа. Правда, мысль народная у Тургенева как «первоисточник» жанровых признаков проявляется в отличных формах по сравнению с Л. Толстым. У Пушкина, Лермонтова, Достоевского мысль народная воплощается в художественном плане типологически сходно.

⁵ С. В. Никольский. О некоторых явлениях жанрового синтеза в чешской литературе 20—30-х годов 20 века. Славянские литературы. «VI Международный съезд славистов». М., «Наука», 1968, стр. 533.

Идеологическая и эмоциональная атмосфера их произведений отличается характерными признаками, выражающими духовное и душевное состояние народных масс. Проникнув в область литературы и перейдя затем в последующие эпохи, эти признаки, превратившиеся в поэтическую систему, стали определять жанровую специфику произведений. Вместе с тем, сама поэтическая система, когда-то возникшая как эманация народного духа, способна и призвана вызывать соответствующий идейно-эмоциональный настрой, т. е., иначе говоря, возродить «мысль народную».

Мы остановимся на том художественном облике мира, который создается Пушкиным в «Повестях Белкина» и Лермонтовым в «Герое нашего времени» для того, чтобы уяснить поэтическую родственность этих произведений, а также дальнейшее видоизменение жанра в творчестве Тургенева и Л. Толстого.

Сцены жизни в «Повестях Белкина», несмотря на пестроту, складываются в целостный облик мира, который характеризуется слиянием трагического и комического. Пушкин ставит читателя перед конечными вопросами — жизнью и смертью. Трагическое и комическое, смерть и жизнь в белкинском цикле соединены, они переходят друг в друга, представляя нерасторжимое единство. При этом проблемы жизни и смерти у Пушкина выступают не в теоретизированных рассуждениях, а в живых сценах, в характерных зарисовках, колоритных образах.

Пушкин создал особый облик мира, протечного, неустойчивого, полного противоположностей, переходящих друг в друга, мир высокий и пародийный одновременно, умирающий и возрождающийся, печальный и смешной, прекрасный и уродливый.

Анализ «Повестей Белкина» раскрывает художественную «системность» цикла, на что и обратил внимание Л. Н. Толстой. Пушкин ведет читателя от мелочей жизни к ее философскому осмыслению. Мы наблюдаем процесс обобщения, «генерализации» пестрого и многоликого художественного материала, процесс «восхождения» от психологических и стилистических сфер рассказчиков скотининско-простаковского типа к той высшей, обобщающей сфере, в которой проявляется личность поэта. Пушкин довел гармоническую правильность распределения предметов до высшей степени совершенства, и этим он преподал урок своему гениальному последователю — Л. Н. Толстому. Жанровая специфика «Повестей Белкина» также не прошла бесследно для автора «Анны Карениной». В «Анне Карениной» мы можем довольно явственно разглядеть элементы пушкинской системы.

Итак, системность, в основе которой лежит единство идеи, и особая жанровая атмосфера цикла станут творческим достоянием Л. Н. Толстого.

В «Герое нашего времени» Лермонтова трагическое и комическое неразрывно спаяны друг с другом. Правда, «смех» в «Герое нашего времени» преобразован и выступает как ирония. Но это не отражается принципиально на том художественном облике мира, который создал Лермонтов в романе.

Этот облик характеризуется неустойчивостью, постоянными переходами высокого в пародийную противоположность, что свойственно и «Повестям Белкина». Ранее уже указывалось на такую особенность в пушкинском цикле. Аналогичное явление наблюдается и в «Герое нашего времени», хотя оно значительно ослаблено и трансформировано. Тем не менее редуцированный смех-ирония выполняет ту же функциональную роль, что и смех у Достоевского: он уничтожает все ходячее и закосневшее, но оставляет нетронутым героическое ядро образа.

Как и в «Повестях Белкина», в «Герое нашего времени» читатель находится в сфере философских вопросов — жизни и смерти. Но проблемы жизни и смерти, смысла жизни, назначения человека решаются не умозрительно (хотя в романе много сентенций теоретического характера), а в живых картинах жизни. Даже в исповеди Печорина стремление уйти от умозрительности ощущается достаточно ясно. Сам о себе он говорит: «И много других подобных дум проходило в уме моем; и я их не удерживал, потому что не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли...». О другом рассказчике, Максиме Максимыче, Печорин сообщает: «Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений».

Кроме того, как и в «Повестях Белкина», в «Герое нашего времени» все дано в момент незавершенного перехода. Эта особенность присуща и произведениям Ф. М. Достоевского. Таким образом, Лермонтов является предшественником Достоевского в плане поэтических традиций, как и Пушкин — автор «Повестей Белкина» и «Пиковой дамы».

Лермонтов создал глубоко драматизированную картину жизни, в которой умирало настоящее и рождалось будущее. Эта грань настоящего и будущего обозначилась иронией и пародией. Ироничен автор-повествователь, ироничен и герой, причем ирония последнего направлена на него самого. После драматического расставания с Верой Печорин записал: «Все к лучшему! Это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. Плакать здорово...»

Трагедия Печорина «умирает» в его собственном «смехе» и в авторской иронии, так же как он, герой времени, умирает в пародийном образе героя Грушницкого.

Проникновение характерных признаков образного мира, свойственного «Повестям Белкина», «Герою нашего времени», «Преступлению и наказанию», в романы Тургенева и Толстого не носит характера механического, стихийного. Да этого и не могло быть у писателей такого масштаба и самобытности.

Структура романов Тургенева и Толстого сопротивляется внесению элементов «чужой» поэтической структуры. Однако этот процесс все-таки происходил, так как русская действительность наталкивала писателей на общие пласты жизни, на исходные проблемы и конфликты, имевшие широкое типологическое значение.

Значительную роль играли и литературные влияния, которые усиливали художественные тенденции, возникавшие на определенной социально-исторической, общественной и психологической почве.

Так, жанровые признаки тургеневского романа складывались не только под влиянием традиции романа частной жизни, но и под влиянием поэтики Шекспира, Сервантеса, Гете. Эти художники заставляли писателя выходить за пределы его обычных художественных «сцеплений», вносили такие осложняющие моменты в художественную структуру тургеневских произведений, что они оказывались на грани своих внутренних возможностей и вот-вот должны были изменить традиционную, устоявшуюся форму.

В. Кирпотин пишет: «Высшего своего развития русский роман частной жизни, роман любви достиг в творчестве Тургенева... В романах Тургенева открывается перспектива в иную жизнь, неведомую и более просторную, но все же оставшуюся за рамками повествования: форма тургеневского романа не способна была ее охватить»⁶.

Эта жизнь действительно остается за рамками повествования, но она просвечивает в поэтической атмосфере романов Тургенева, которые остаются открытыми слову, произнесенному его далекими великими предшественниками — Шекспиром, Сервантесом, Гете и его ближайшими предтечами и современниками — Пушкиным, Лермонтовым, Л. Толстым, Достоевским.

В. Кирпотин в цитированной статье утверждает далее: «Тургенев довел роман любви, роман частной жизни до пре-

⁶ В. Кирпотин. Типология русского романа. «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 105.

дела, дальше которого он должен был или обновиться, или выродиться. Процесс упадка традиционного романа частной жизни можно проследить в творчестве самого Тургенева. В «Дыме» уже нет совершенства и единства «Рудина», «Дворянского гнезда», «Накануне» и «Отцов и детей». Общественные линии в романе внеположны любовной линии и не дают достаточно убедительного результата⁷.

Следует добавить, что процесс обновления жанра постепенно происходил и в предшествующих «Дыму» романах за счет рождения элементов иной жанровой структуры.

Поэтическая традиционность у Л. Толстого менее заметна. Он шел своим, оригинальным путем. Однако в «Анне Карениной» можно заметить признаки художественной структуры «Повестей Белкина», «Героя нашего времени», «Преступления и наказания».

Это объясняется главным образом не литературными влияниями, к которым зрелый Толстой был довольно безразличен, а характером решаемых проблем и спецификой социально-психологических конфликтов.

Толстой в «Воине и мире» воспроизводил картину, в которой были растушеваны внутренние контрасты, так как в героический период русской истории, в момент общенационального подъема художник заметил и запечатлел силы связи и общности, преобладавшие над силами разобщения.

В «Анне Карениной» изображена эпоха ломки всех старых устоев, которая усилила отчуждение мира от людей и людей друг от друга: с катастрофической быстротой и интенсивностью рвались духовные, психологические связи, люди оказывались в плену «отраженной» жизни.

Поэтому жанровая атмосфера изменила свою специфику. Она приняла ту окраску, которая проступала в «Герое нашего времени» и в «Преступлении и наказании».

Появление в романе противоречивой страсти — психологического зерна образа главной героини, элементов пародийности в характере Стивы Облонского, «порога» — железной дороги, у которого устанавливаются и рвутся важные коммуникации, — все это свидетельствует о возрождении писателем жанровой атмосферы перечисленных нами произведений.

Далее. В чувстве Анны Карениной сочетается любовь с ненавистью. Она до конца, до роковой секунды любит Вронского и вместе с тем ненавидит его и своей смертью жаждет отомстить ему.

⁷ Там же, стр. 105—106.

Типично толстовское «любовь — жизнь» теперь сталкивается в одном психологическом комплексе с «любовью — смертью». Традиционный культ духа выступает в нерасторжимом единстве с культом тела, с утверждением жизни здесь, на земле, жизни с ее великими радостями, идущими от наслаждения чувственным, плотским миром; с языческой полнотой ощущения тепла и холода, света и тьмы, сытости и голода (недаром Толстой сравнивает Анну с голодным человеком, которому дали есть).

Анна само противоречие. Вступая в новую жизнь, она испытывает и стыд, и радость, и ужас... Ее отношения с богом также полны противоположных тенденций.

Противоречивы и сны Анны. Радость и ужас охватывают ее, когда она видит во сне двух примиренных «мужей». Лохматый мужик, произносящий французские слова, страшен в системе понятий Анны, но вместе с тем и комичен в объективном плане, как комичен слуга Оленина, вставляющий в свою речь французские фразы, как комичен (в перевернутой, так сказать, проекции) Шиншин, мешающий иностранные слова с просторечными.

Появление мужика в снах Анны подчеркивает неустойчивость мира, в котором живет героиня, и потенциальные возможности его перехода в свою противоположность. Возможность перехода подчеркнута и пародийной параллелью: Анна — Стива Облонский. «Грешник» Степан Аркадьевич «трагически» преобразует трагическую тему Анны. Наконец, важно то, что Толстой главные сюжетные узлы завязывает и развязывает не в уютных обжитых помещениях, а на железной дороге. На железной дороге Анна встречает Вронского, на железной дороге она кончает жизнь. Железная дорога и есть тот «порог», на котором происходят встречи и расставания героев. Железная дорога — это вместе с тем и путь в даль, в иную жизнь.

Весь комплекс художественных средств доказывает присутствие мысли народной, но мысли неустойчивой, ускользающей. И поэтому в романе она в художественном плане стремится к определенности.

Линия Константина Левина в романе проясняет, стабилизирует и отчеканивает формы мысли народной. В левинском сюжетном плане утверждается мысль народная. «Левинский» мужик Федор, противоположный мужику из снов Анны, и устанавливает то «сцепление», которое знаменует зримое торжество народного сознания. Толстой, как мы знаем, увлекался в пору создания «Анны Карениной» прозой Пушкина, в частности, «Повестями Белкина». Это нашло отражение в «Анне Карениной».

С точки зрения типологии конфликта и по особенным признакам жанра «Анна Каренина» стоит на одной магистрали исторического развития романа и с «Героем нашего времени» Лермонтова.

Мир, запечатленный Пушкиным, Лермонтовым и Достоевским в стадии незавершенного перехода, раскрывается в произведениях Толстого не только в его катастрофичной разорванности, но и в гармоничном единстве, освещенном лучом толстовского нравственного идеала.

И чем энергичней утверждается этот идеал в его неколебимой абсолютности, тем уверенней выступает теоретическая основа в произведениях Толстого, тем слабее становятся приемы тех художественных форм, которые типичны для «Повестей Белкина», «Героя нашего времени», «Преступления и наказания».

Именно на этом пути стоит роман «Воскресение», в котором теоретическая основа, трактатность весьма ощутима. И хотя «Воскресение» по сущности центрального конфликта родственно «Пиковой даме» Пушкина, «Герою нашего времени» Лермонтова, «Преступлению и наказанию» Достоевского, по облику изображенного в нем мира, по жанровой специфике оно отличается от этих произведений.

Преимственность в развитии жанра романа в пределах рассматриваемого времени и указанной группы писателей осуществляется также в процессе формирования некоторых общих законов художественности и разработки ведущих, принципиальных конфликтов.

Первое слово в области русского реалистического романа, как известно, принадлежит А. С. Пушкину, его «Евгению Онегину». Но не меньшая заслуга поэта и в создании романа прозаического.

«Повести Белкина» — важный этап на этом пути. Несмотря на кажущуюся идейно-художественную неоднородность повестей, пушкинский цикл отличается стройностью и архитектурностью, которая свойственна лишь «высокоорганизованному» поэтическому созданию, в частности, роману. Пушкин наглядно продемонстрировал торжество принципа художественной завершенности произведения, которая зиждется на единстве развивающейся и исчерпывающей себя до конца идеи. В этом отношении Пушкин — «указующий перст» для последующих поколений русских писателей.

Глубоко прав Ф. М. Достоевский, произнесший пророческие слова о Пушкине: «Все эти сокровища искусства и художественного прозрения оставлены нашим великим поэтом как бы в виде указания для будущих, грядущих за ним художников, для будущих работников на этой же ниве. Положитель-

но можно сказать: не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов. По крайней мере, не проявились бы они в такой силе и с такой ясностью... Но не в поэзии лишь одной дело, не в художественном лишь творчестве: не было бы Пушкина, не определились бы, может быть, с такою непоколебимой силой... наша вера в нашу русскую самостоятельность, наша сознательная уже теперь надежда на наши народные силы, а затем и вера в грядущее самостоятельное назначение в семье европейских народов»⁸.

Принципы организации художественного материала, характер и исход центрального конфликта в «Повестях Белкина» оказались весьма перспективными. Художественная структура пушкинских повестей развивается Лермонтовым. Его «Герой нашего времени» состоит из отдельных повестей и рассказов, обретающих единство не только благодаря «сквозному» действующему лицу — Печорину, но и единству мысли, связывающей их в одно целое. Однако поэтический план «Героя нашего времени» отличается значительной сложностью.

Исход конфликта в романе, как это заметил ещё В. Г. Белинский, оставляет нас как будто без всякой перспективы, без веры в возможность что-либо изменить на этом свете. Единственной отдушиной является внушаемая романом мысль, что если и существует предопределение, то оно ни в малейшей степени не может парализовать активность, волю человека. Но этот тезис обретал оттенок трагической безнадежности. Храброе и холодное отчаяние — вот что демонстрировал Печорин. Но Лермонтов, как и Пушкин, преодолевал трагедию. Выход намечался, прежде всего, в позиции автора, в его отношении к судьбе Печорина.

В. Г. Белинский отметил одну художественную особенность романа Лермонтова, которую он определил как «единство чувства». Какую же роль играет это единство?

Если в характере Печорина видна двойственность, и некоторые его поступки выглядят непривлекательно, а другие предстают в симпатичном свете, то это не вредит целостному восприятию образа. Объясняется это тем, что внутренний антагонизм, раздвоение Печорина «подано» с одной (Л. Н. Толстой сказал бы «нравственной») точки зрения.

В романе — строго определенная, единственная авторская позиция. Лермонтов показал несостоятельность «печоринства» — последней фазы русского «демонизма». Критика в ро-

⁸ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 10 томах, т. 10. М., 1958, стр. 453—454.

мане сосредоточена не столько на личности героя, сколько на явлении и условиях, его породивших. Явление идет к своему крушению, оно изживает себя, мельчает, сходит с романтических высот, обретает пошловатый оттенок. И поэтому достойно иронии и осмеяния.

Автор видит в будущем отсветы нового дня, а герой — и в этом его трагизм — бродит в потемках и погибает в процессе крушения самого явления. Удивительное единство чувства в романе рождается предощущением грядущего светлого дня, канун которого предвосхищен Лермонтовым в «Герое нашего времени».

Наши великие писатели даже в самые мрачные периоды истории были сторонниками и пропагандистами социального и общественного оптимизма.

Победа добра, светлых, гуманных начал проявлялась в различных сферах жизни — классово-социальных, общественных, морально-философских, интимно-психологических. Но это отнюдь не означало поверхностно-бодряческого подхода к проблемам действительности.

В произведениях писателей зло торжествует нередко. Кроме того, оно подчас находилось не только в ряду внешних, противостоящих герою сил, но включалось в сплав его характера, порождая необычайную сложность и запутанность идейно-психологических конфликтов. Верное замечание сделал В. М. Маркович: «Все наблюдения Печорина, весь его опыт ведут к одному выводу: зло проникло внутрь добра, срослось с ним и беспрестанно принимает его образ. При строгом рассмотрении чуть ли не любое из чувств, признаваемых возвышенными и бескорыстными, оказывается обманчивой личиной, непременно скрывающей под собой какое-нибудь эгоистическое побуждение»⁹. Это внутреннее зло, несущее специфический отпечаток самой действительности, окружающего героя общества, преодолевалось с огромным трудом и, как правило, выступало в катастрофических, трагедийных формах.

«Во время катастрофических «происшествий», — пишет В. Кирпотин, — привычное, будничное, житейское разламывается и в изломе можно «подглядеть» внутренние «субстанциальные» силы, скрывающиеся за обыденностью и определяющие наступающий завтрашний день»¹⁰.

«Завтрашний день» не обязательно облекался в форму социальных идеалов: они могли быть и неясными, и глубоко

⁹ В. М. Маркович. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе. «Русская литература», 1967, № 4, стр. 50.

¹⁰ В. Кирпотин. Указ. соч., стр. 122.

противоречивыми. Дверь в будущее нередко открывалась тогда, когда художники обращались к теме зла, которое, ломая героя, изживало себя в психологическом, личном плане. Они типизировали этот конфликт и «прогнозировали» тем самым, исходя из природы человека, неизбежный глобальный процесс гибели мирского зла.

Величайшие писатели-психологи достигли в этом отношении блестящих результатов. Таков был и Лермонтов. Мы знаем, что сущность психологического конфликта в его романе сводится не к борьбе доброго начала со злым, а к «дискредитации» философского зла в логике поступков и развитии характера центрального персонажа.

Мрачная бесперспективность сменяется в романе чувством облегчения. Это происходит потому, что идеал поэта находится не в плоскости печоринского сознания. Он не сформулирован словами, но вытекает с логической неизбежностью из того гармонического целого, которое являет нам роман Лермонтова.

Источники зла, терпящего крушение, могут быть весьма различны. Нас интересуют прежде всего типологические особенности названного конфликта. С этой стороны у Лермонтова есть ближайшие предшественники. Мы имеем в виду «Пиковую даму» А. С. Пушкина. Повесть Пушкина, как и многие другие его произведения, в жанровом отношении является «бездну пространства».

А. В. Чичерин, например, по этому поводу заметил: «В «Пиковой даме» скрыт крайне сжатый роман. И он упирается в свои рамки, они не поддаются, повесть не перерастает в роман. Внутренняя форма «Пиковой дамы» в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен. Сжатость словесного строя органически связана с такой сюжетной и образной сжатостью, которые исключают бытовую, психологическую, сюжетную детализацию, полноту раскрытия многообразного жизненного опыта писателя»¹¹.

Внутренняя романная форма «Пиковой дамы» постигается благодаря центральному конфликту, конфликту большой емкости, такой обобщающей силы, что он в типологическом отношении предопределяет целое направление в русском романе XIX столетия.

Германн — мономан, одержимый идеей обогащения ради утверждения своей личности в кругу сильных мира сего, че-

¹¹ «История русского романа» в 2-х томах, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 173

ловек с профилем Наполеона и душой Мефистофеля, вызывает неизбежные ассоциации и параллели с героями позднейших произведений русских классиков, в частности с Раскольниковым из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Тема «наполеонизма» тесно связывает названных персонажей. Но не только это. Исход главного конфликта приводит к равнозначным итогам.

Германн, детально продумавший тактику овладения тайной трех карт, с холодной душой, педантично рассчитавший все действия, вдруг не выдерживает моральной тяжести проступка. И главную роль в этих моральных последствиях играет не объект преступления — старая графиня, смерть которой никого не удивила и не огорчила, а сам Германн. Что-то перевернулось в его душе. И хотя он попадет в «сумасшедший» дом после проигрыша, безумие охватило его не тогда, когда вместо ожидаемого туза мелькнула коварная дама пик. Гораздо раньше в его душе происходили психологические изменения. Ведь не случайно он пришел на похороны графини, и не случайно был потрясен видом усопшей. Психологическая подоснова поведения Германна — это сохранившаяся в нем человечность.

Пушкин характеризует Германна как героя, задавшегося целью любой ценой добыть богатство с помощью таинственных карт. Это сделало его неумолимым и непреклонным. В минуты, когда пагубная страсть владела им, он был действительно похож на преступника, у которого «по крайней мере три злодейства на душе». И недаром в такие моменты он «удивительно напоминал... портрет Наполеона». Его волевая, собранная «в кулак» натура, его холодное признание в убийстве старухи поразили Лизу. «Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии. Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения».

Испытывая свои нервы, он идет в спальню графини, останабливается перед окаменевшей старухой, долго смотрит на нее, «как бы желая удостовериться в ужасной истине».

Гипнотическая власть идеи обогащения даже ценой преступления цепко держит Германна в своих руках. Он не терзается угрызением совести. Он, подобно Раскольникову, «ни о чем не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно».

Это состояние героя «Преступления и наказания», которое охватило его накануне убийства старухи, весьма сходно с тем, в каком находился Германн после совершенного злодейства.

И слова Раскольникова о «силе» («Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же») точно определяют настроение Германна. Но Германн не удержался на «наполеоновской» высоте. Даже тогда, когда он пробирался к спальне графини, он не мог задавить в себе человека. Послушайте язык сердца и больной души, каким изъясняется с графиней отчаявшийся герой: «Если когда-нибудь,— сказал он,— сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, — всем, что ни есть святого в жизни,— не откажите мне в моей просьбе!— откройте мне вашу тайну!.. Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но и дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню...».

Но через мгновение Германн приходит «в себя». И речь его резко меняется: «Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы,— так я ж заставляю тебя отвечать».

На глазах читателя человеческий облик заменяется «профилем Наполеона». Но уж коли Германну доступен язык мольбы, коли он может пойти на унижение своей гордости и встать на колени перед графиней, это ему — «Наполеону» — не сулит ничего хорошего.

Германн не законченный злодей. Об этом говорит красноречиво одна маленькая деталь. После его рассказа о смерти графини Лиза восклицает: «Вы чудовище!». Германн тут же пытается оправдаться: «Я и не хотел ее смерти,— отвечал Германн,— пистолет мой не заряжен!» Эта вторая сторона натуры заставила его отправиться в монастырь, где должны были отпевать тело графини. Пушкин заметил: «Он не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи!»

Вновь в этой сцене проступает лицо обыкновенного человека, отнюдь не Наполеона и не Мефистофеля. Его нервное напряжение достигает предела. Он, бледный, как сама покойница, поклонился ей до земли, несколько минут лежал на холодном полу. Правда, в поклоне обнаружилась не только совесть, но и страх перед вредными последствиями этой смерти, так как Германн «имел множество предрассудков». Во всяком случае, он был расстроен, много пил за обедом «в надежде заглушить внутреннее волнение». Очевидно, в

этот момент его ум занимала не безвозвратно утраченная тайна трех карт, а графиня, которая не выходила у него из головы. Недаром, когда он проснулся ночью, «он сел на кровать и думал о похоронах старой графини»; не о деньгах, не о богатстве, а о похоронах старухи.

Душевно Германн был уже окончательно сломлен. И его ночное «видение» — яркое свидетельство тому. Галлюцинация Германна включает элементы его собственного психологического состояния. Прежде всего это сознание вины.

Графиня «говорит» ему: «Я пришла к тебе против своей воли... но мне велено исполнить твою просьбу». Дальше вступает в строй чувство совести. Графиня «ставит ему условие», чтобы он «во всю жизнь уже после не играл». Это — плата за тайну. Далее: «Прощаю тебе мою смерть,— произносит старуха, — с тем, чтобы ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...» А это — плата за оскорбленное человеческое достоинство Лизы. Ведь Германн отлично помнил ее горькие слезы. Но тогда они не тревожили «суровой души» его. И вот теперь наступила расплата. В этой сцене он уже не «герой», а «ничтожество», в том смысле, какой вкладывал Раскольников в поведение собственной персоны: «Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все!»

Раскольников не вынес тяжести преступления. Он, как и Германн, не удержался на высоте «наполеоновского» «все дозволено», он мучился от сознания проступка и сломился так же, как Германн: «Я себя убил, а не старушонку! — говорит Раскольников.— Так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...»

Раскольников, ставящий эксперимент убийства старухи-процентщицы, оказывается в результате в тех же психологических «тисках», что и Германн. Весь его расчет, вся предварительная подготовка, моральная «настройка» рухнула, рассыпалась в прах. Правда, он не сходит с ума, но близок к безумию.

С полнейшего краха «наполеонизма» начался медленный и мучительный процесс нравственного воскресения Раскольникова. «...Он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим...».

Германн не знал и не чувствовал этого. После проигрыша он впал в безумие. Да и до роковой карты он уже почти забыл о старухе. Но нравственный результат всего пережитого Германном с очевидностью доказывает уродливость и гибельность идеала «сверхчеловека», стоящего над людьми. Разобщение с ними, насилие над гуманной природой индиви-

дуума жестоко мстит за себя. И в самой гибели героя — «Наполеона», «Мефистофеля» — отражена глубокая вера Пушкина в духовное возрождение личности, в ее нравственные силы. Пушкин не формирует свое «кredo». Но в трагедии одинокой сильной личности в безлюбном мире сконцентрирован положительный нравственный заряд.

Объективная позиция Пушкина в «Пиковой даме» может быть охарактеризована словами Л. Н. Толстого, сказанными им о Мопассане в 1894 г.: «Он мучается не только неразумностью материального мира и некрасивостью его, он мучается нелюбовью, разъединенностью его...

Он не умеет еще назвать то, чего ищет, не хочет назвать этого одними устами, чтобы не осквернить своей святыни. Но его неназываемое стремление, выражающееся ужасом перед одиночеством, зато так искренне, что заражает и влечет к себе сильнее, чем многие и многие только устами произносимые проповеди любви»¹².

Эта мысль заключена в концепции пушкинской повести, она составляет ее «потаенный» смысл, который будет и в жизни, и в литературе привлекать многих последующих писателей, в частности Достоевского.

Достоевский — преемник Пушкина — объективно вложил этот глубокий смысл в «Преступление и наказание» и довел пушкинскую мысль до логического конца.

Зло в аналогичном конфликте может принимать форму социального заблуждения, когда носитель зла не достигает гипертрофированных размеров Наполеона, Мефистофеля, Демона.

Герой в такой ситуации вполне рядовой представитель среды, без исключительных претензий. Но когда он освобождается от классового, социального дурмана, то испытывает те же муки совести и переживает губительные результаты «слепоты», как и в случае с сознательным, философским злом.

Такой характер обрел описанный конфликт в творчестве Л. Н. Толстого. Достаточно в качестве примера сослаться на романы «Анна Каренина» и «Воскресение».

Положительный социально-этический идеал, позиция писателя, выразителя этого идеала, влияет на жанровую форму романа.

Роман-эпопея Толстого «Война и мир» вырос на почве мысли народной, которая противостоит античеловечному «наполеоновскому» принципу. Мысль народная переходит и в последующие романы Толстого, в которых она определяет характер и исход конфликта, а также общую идейно-художественную

¹² Сб. «Л. Н. Толстой о литературе». М., ГИХЛ, 1955, стр. 289.

ственную структуру произведения. И «Анна Каренина», и «Воскресение» имеют четко проступающую эпическую основу. Эпичность русского романа брала начало в мысли народной.

У одних писателей, как, например, у Л. Н. Толстого, эпичность наблюдается в каждом романе, у других, скажем у Тургенева, она выступает как тенденция, как «конечная цель» в серии романов, в видоизменениях морфологии его произведений. Торжество мысли народной более подчеркнуто у Толстого, чем у Тургенева. Однако мы вправе утверждать, что преодоление пессимистических настроений, иллюзий кажущейся безрезультатности борьбы связано с верой в народные силы.

Одну из важных точек соприкосновения обоих писателей мы находим при сопоставлении тургеневского рассказа «Смерть» и толстовского «Как умирают русские солдаты». В них художники изобразили могучие силы живой жизни.

Толстой в своем творчестве очень быстро поставит знак равенства между субстанциальным и народным. Тургенев пойдет более сложным, окольным путем в поисках этой истины. В своих романах он создаст галерею «красивых героев», которые, по мысли автора, воплощают лучшие качества национального характера, а следовательно, и некоторые субстанциальные моменты жизни.

Но человек — пусть даже герой, недюжинная натура — представляет собой «заблуждение индивидуальности», говоря словами Толстого, и вместе с тем он ограничен рамками земного существования. Тургенев видел в неизбежности смерти глубочайшую трагедию личности. И даже наиболее оптимистические его романы 50—60-х годов — «Накануне» и «Отцы и дети» — заканчиваются трагическими сценами. Правда, Тургенев стремится несколько просветлить финалы темой примирения с вечной природой, однако трагедия одиночества избранного героя остается непреодоленной.

«Равнодушная природа» с ее вечной красотой, которая сияет у гробового входа, едва ли могла заменить утраченный в связи с неизбежной смертью смысл жизни. И вот Тургенев сделал очень мудрый и значительный шаг в своем творчестве. Оказавшись вместе со своим «красивым героем», как он называл его, в безнадежном разладе с вечными, могучими силами жизни, Тургенев стал искать выхода из одиночества и разъединения с миром. Выход был им найден, как и Толстым, в народности. Мысль народная уничтожила противоречие между личностью и миром, ее окружающим. Это движение к мысли народной наблюдается не только в «Записках охотника», но и в его романах. Тургенев возвеличил «натуру» человека. Он искал «натуру» в своих героях, начиная с романа

«Рудин». Сила природы была силой той почвы, из которой она выросла. Русская история помогла писателю связать природу с почвой народной. К такому результату Тургенев пришел через разочарование в «красивом герое». Обуславливалось оно острой ломкой всех старых устоев России. После реформы 1861 г. Тургенев возвращается к истокам своего творчества и в 70-е годы продолжает «Записки охотника». Все его внимание теперь поглощено процессами, происходящими в крестьянской массе.

Начавшийся глубинный процесс общественного созревания народных масс, период «хорового» развития привел к окончательному отказу от «красивого героя». После «безгеройного» романа «Дым», в котором ярко проявились и ноты общественного скептицизма, и поиски «натуры» в сфере национальной хоровой жизни, он изобразит окончательное падение деятеля прежнего типа в романе «Новь». Трагедия Нежданова, закончившего жизнь самоубийством, подписывала приговор «гениальным натурам», которые теперь, в изменившуюся эпоху, были не нужны.

70-е годы, на новом уровне повторившие в сознании и творчестве Тургенева эпоху 40-х годов, приблизили его к Толстому. Эпичность тургеневской концепции жизни в «Нови» была одним из важнейших завоеваний писателя, опровергавшим его пресловутый европеизм в области художественной формы романа. В этом смысле прав Б. И. Бурсов, который заметил: «Толстому действительно не нравились тургеневские романы, однако это вовсе не дает основания отрывать Тургенева-романиста от русской традиции...»¹³.

Тургенев и Толстой в 70-е годы сошлись на почве пушкинской традиции. Тургенев, как и Толстой, изображая во многих произведениях зло, лишал его внутреннего трагизма. Глубокие психологические коллизии захватывали лишь сферу добра.

Но в толстовском творчестве 70-х годов найдет продолжение и вторая пушкинская традиция, наметившаяся в «Пиковой даме». В романе «Анна Каренина» значительно усложняется конфликт. Зло в романе по драматическому характеру, по своим разрушительным последствиям живо напоминает «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского.

В основе романа Толстого лежит вечная тема борьбы добра и зла. Она наполняется конкретным содержанием эпохи, когда в России все перевернулось и только укладывается.

¹³ Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 77.

Борьба добра и зла захватывает социально-историческую и интимно-психологическую сферы.

Сущность центрального психологического конфликта раскрывает особенности социально-исторической структуры общества. Конфликт в романе отличается сложностью и богатством морально-философских аспектов. Он включает в себя не только трагедию Анны, но и драму Константина Левина, так как толстовское произведение построено на концепции духовной близости этих двух персонажей.

Трагедия Анны оказывается не узко личной. Она останавливается в своем страстном стремлении к подлинной человеческой жизни, а Константин Левин идет далее, утверждая принцип «добра», связанный с народным мировоззрением, с «точкой зрения мужика».

Финал романа подчеркивает пагубность зла, которое является не только внешней силой, противостоящей натуре центральной героини, но и внутренним компонентом, вошедшим в сплав ее характера.

Отсюда — запутанность и сбивчивость мотивов и побуждений Анны, приведших ее к самоубийству. Смерть для нее не только избавление от нравственных мук, не только искупление «стыда и позора» Алексея Александровича и Сережи, но и месть Вронскому, «средство наказать его и одержать победу в той борьбе, которую поселившийся в ее сердце злой дух вел с ним».

Смерть Анны, разрубив узел субъективных противоречий, продемонстрировала вместе с тем ее нерасторжимую связь с добром, с живой жизнью.

Толстой в «Анне Карениной» показал, как в условиях отчуждения людей друг от друга, в атмосфере безлюбивого общества добро и любовь, вольно или невольно, превращаются «волшебной» силой зла в уродливые существа. И вернуть им их первоначальный облик способно только самопожертвование героя.

В типологическом плане с аналогичным социально-психологическим конфликтом мы сталкиваемся в «Герое нашего времени» и «Преступлении и наказании». Однако Толстой заострил «мысль народную», открывшую выход из трагического тупика. Проблема трагедии и ее преодоления в «Анне Карениной» роднит Толстого с Пушкиным, оказавшим на него огромное влияние в пору создания романа.

Конфликт в «Анне Карениной» демонстрирует острую схватку добра со злом и внутреннее изживание зла, когда его крах влечет за собой гибель подверженного болезни «зла» человека.

Толстой развил и углубил типологическую структуру характера, которую мы встречаем, с одной стороны, в «Пиковой даме», «Герое нашего времени», «Преступлении и наказании», а с другой — в романах Тургенева.

В «Воскресении», которое создано писателем после перехода на позиции патриархального крестьянства, иначе звучит прежняя тема светлого счастья и живой жизни. Она выступит в диалектическом единстве с темой беспредельного господства социального и морального зла. Резкое осуждение зла в образе Нехлюдова, его нравственные муки и конечное воскресение обнажат ужасающую порочность социально-общественных и моральных устоев дворянского общества.

Психологизация и драматизация злого начала в романе, а также утверждение религиозного возрождения человека в финале произведения роднят «Воскресение» с «Преступлением и наказанием» едва ли не больше, чем «Анну Каренину».

Нехлюдов, как и Раскольников, наказан судом совести. Как тот, так и другой спасаются «падшими» женщинами, сохранившими глубокие и святые человеческие чувства, не разрушенные развратом. Как тот, так и другой открывают для себя в евангелии великую правду и закон жизни.

Тема преступления и наказания, а также тема нравственного воскресения лежат в основе романов Толстого и Достоевского.

В творчестве обоих писателей мы находим трагедийно-драматические мотивы, которые усиливаются с ростом противоречий русской жизни. Раскрывая глубочайшие коллизии добра и зла, художники изображали непримиримый жестокий спор полярных принципов. Спор, полемика обнажали драматизм действия и влияли непосредственным образом на структуру романа. В русском романе обнаруживается весьма отчетливо принцип «полифонии», который М. Бахтин отнес к завоеванию лишь одного Ф. М. Достоевского. Однако уже в «Герое нашего времени» этот принцип стал достаточно очевидным. Г. Фридлендер писал: «В своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин выдвинул точку зрения на Достоевского как на творца новой формы «полифонического» романа, в которой устойчивая «монологическая» точка зрения автора растворена в «голосах» отдельных героев. В действительности, как свидетельствует анализ «Героя нашего времени», тенденция к своеобразному социально-психологическому полифонизму определилась в русской литературе до Достоевского»¹⁴.

¹⁴ Г. Фридлендер. Лермонтов и русская повествовательная проза. «Русская литература», 1965, № 1, стр. 45.

И даже Л. Толстой, в произведениях которого доминировала монологическая структура, в «Анне Карениной» явно отступил от нее.

Полифонический принцип в русской литературе имел глубокие корни в самой жизни. И. С. Тургенев писал А. И. Герцену (22 сентября 1856 г.): «Земля наша не только велика и обильна — она и широка — и обнимает многое, что кажется чуждым друг другу»¹⁵.

М. Бахтин утверждает, что Достоевский создал новую жанровую разновидность романа. Не отрицая значения монологических форм романа, он все-таки подчеркивает, что «мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера бытия этого сознания во всей своей глубине и специфичности недоступны монологическому художественному подходу. Они стали предметом подлинно художественного изображения впервые в полифоническом романе Достоевского»¹⁶.

Однако проблема монологического романа далеко не так однозначна, как может показаться на первый взгляд. Полифонизм не просто сменил монологическую структуру. Он вступил в сложные отношения с ней. Полифонизм в разной степени проявлялся не только у Достоевского. Мы можем отметить его у Лермонтова в «Герое нашего времени» и даже у молодого Л. Толстого. Толстой создает такое полифоническое произведение, как «Записки маркера».

В нем все диалогично: имеется большой диалог, ограничен авторский кругозор, отсутствует доминанта авторского отношения к двум заключительным сентенциям — в записке маркера и в записке Нехлюдова. «Правда» того и другого обретает абсолютный смысл. Есть в рассказе также «правда» слуги-крестьянина. Элементы полифонии присутствуют и в «Альберте», в диалогически «размноженном» самосознании центрального героя. Этим Альберт напоминает героя «Записок из подполья» Достоевского, который «старается угадать и предвосхитить все возможные чужие определения своей личности»¹⁷.

Именно это и происходит в сознании Альберта. И недаром поэтому «Альберт» тяготеет к «Запискам маркера» не только по комплексу специфических проблем, но и по своей художественной структуре.

Принцип полифонии, таким образом, намечается в творчестве «раннего» Толстого. Он обнаруживается в субъективной незавершенности, открытости авторского «я», которое просту-

¹⁵ И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Письма, т. 3, стр. 11.

¹⁶ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 360.

¹⁷ Там же, стр. 78—79.

пает в оригинальном «цикле»¹⁸ его повестей и рассказов, написанных до «Войны и мира», и в отдельных произведениях этого периода.

И все-таки Толстой не пошел по такому пути. Монологичность толстовского романа — это не только реакция на полифонический принцип, т. е. на поэтику иного плана, чуждого Толстому, — это реакция на идейно-образный мир Достоевского.

Толстой, искавший нравственную опору в исторически и социально авторитетной среде, признал за таковую крестьянскую массу. Он видел идеал моральности, чистоты нравственного сознания в народной среде. И завершающее монологическое «слово» Толстого опиралось на авторитет этой среды.

Всякий спор, всякий диалог в тенденции стремится к завершающему слову. Толстой в своих произведениях довел эту тенденцию до логического конца. Люди жаждут этого слова, ибо до тех пор, пока оно не произнесено, мир находится во власти антиномий, обнаруживает свою неустойчивость, призрачность, неразрешимую двойственность, мечется между противоположными полюсами, не находя выхода.

Толстой наблюдал такое состояние мира с неменьшей зоркостью, чем Достоевский. Но он пытался остановить раскачивание гигантского «коромысла» антиномий внесением избыточного авторского знания о мире, которое отражало бы авторитетную, устойчивую позицию. Сама позиция должна была определиться субстанциальными моментами жизни, которые представлялись Толстому вместе с тем проявлением божества.

Оставляя мир своих произведений и характеры объективно открытыми, Толстой субъективно замыкал их «последним» монологическим словом.

Монологическая замкнутость произведений Толстого является следствием и еще одной важной тенденции, на которую обратил внимание М. Бахтин: «Между характером героя и сюжетом его жизни должно быть глубокое органическое единство. На нем зиждется биографический роман. Герой и окружающий его объективный мир должны быть сделаны из одного куска. Герой же Достоевского в этом смысле не воплощен и не может воплотиться. У него не может быть нормального биографического сюжета. И сами герои тщетно мечтают и жаждут воплотиться, приобщиться к нормальному жизненному сюжету, Жажда воплощения... — одна из важных тем Достоевского»¹⁹.

¹⁸ См. об этом в кн.: В. Г. Одинокое. Л. Н. Толстой — художник. (Проблемы поэтики романов), гл. I. «Учебное пособие по спецкурсу для студентов НГУ». Изд. Новосибирского ун-та, 1966.

¹⁹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 135—136.

Эта «жажда воплощения», стремление приобщиться к «нормальному жизненному сюжету» реализуется в произведениях Толстого. Такая тенденция также связана с мыслью о гармоничности мира.

Монологическая структура некоторых толстовских произведений соответствовала характеру исторических событий. В этом отношении весьма показателен роман «Война и мир». Толстого привлекло единство нации в борьбе с врагом, он исследовал силы связи, силы единения, «дух народный», мысль народную, которая объединяла представителей различных классов, сословий и общественных групп в одну монолитную силу, о которую разбилось наполеоновское нашествие. Сам изображаемый мир, говоря условно, был монологичен и целенаправлен. Разумеется, он был противоречивым, в нем существовал напряженный диалог, но под пером Толстого он не превратился в поэтическую доминанту изображения действительности.

Иное дело — в «Анне Карениной», когда «устойчивость» мира была нарушена, когда все перевернулось. В романе «Анна Каренина» появляются элементы полифонии, хотя в конечном итоге и этот художественный мир оказывается «закрытым» авторским монологическим словом. В этом была своя внутренняя художественная логика: диалогичность и полифонизм разрушали авторитарный строй романа.

Вся линия Анны и Вронского в одном из аспектов строилась по принципу не только объектной, но и субъектной открытости. Константин Левин находился в диалогических отношениях с Анной. И на некотором этапе их диалог не завершился и не стремился к завершенности, что напоминало произведения Достоевского. Толстой «отсутствовал» в этом споре, о чем он заявил сам. И только в конце романа он транспонировал мир Анны и Левина в одну «тональность», тональность авторского повествования. Он «защитил» позицию Левина силой своего авторитета, который имел, как уже сказано, надличный характер.

Толстой-автор прямолинейно обнаружит себя в дальнейшем в романе «Воскресение».

Мир в романах И. С. Тургенева также монологизирован. Позиция писателя при этом связана в своей последней инстанции, в последнем слове со сферой национального сознания. Авторитетность тургеневского слова основана на избыточном знании всей области национального самосознания, в которой так или иначе «воплощается» каждый человек, взятый в общественном и нравственно-психологическом аспектах.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что русский монологический роман с точки зрения эволюции его поэтики

не просто сменялся полифоническим, но вступал с ним в сложные отношения. Он то сближался с ним, то удалялся, развиваясь параллельно. Монологический роман занимал свое вполне «законное» место в процессе развития поэтики жанра. Он не исключался полифоническим романом. Наоборот, монологический роман являлся на свет в результате творческой установки как следствие тех тенденций, которые существовали в самой жизни и которые формировались в писательской лаборатории.

С точки зрения исторической перспективы монологический роман более «консервативен», так как его обновление всегда связано с изменением, перестройкой последнего завершающего монологического «слова». А оно, в свою очередь, обусловлено обновлением той авторитетной среды, в недрах которой родилось.

Полифонический роман открыт навстречу будущему как незавершенный диалог.

На первый взгляд, русский роман развивался вне всякой типологии, и казалось, что каждый великий романист создавал нечто неповторимое и оригинальное (И. С. Тургенев в одном из писем к Л. Н. Толстому тонко заметил: «Системами дорожат только те, которым вся правда в руки не дается...»²⁰). Тем не менее великое многообразие творческих манер русских романистов складывается в определенную систему. Этой стороне художественного творчества уделил серьезное внимание Г. А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя». Следует только оговориться, что у Гуковского проблема эстетического единства нескольких произведений решается на примере отдельной творческой индивидуальности. Но то, что касается одного, методологически может быть отнесено и к целой группе писателей в рамках определенной эпохи и в соответствующих национальных границах.

Г. А. Гуковский утверждает, что каждый художник создает, по существу, систему поэтических творений, которая представляет «новое и грандиозное произведение искусства, объемлющее все частные, отдельные и вполне завершенные произведения поэта»²¹.

«Творчество великого писателя, — пишет исследователь, — в своем развитии, в своей эволюции, даже в своих переломах и нередко — радикальных изменениях являет, тем не менее, некое действительное единство, динамическое и диалектическое, но все же законченное и замкнутое. Это — единство идейного и творческого пути, единство, не разрушаемое отказами

²⁰ И. С. Тургенев. Письма, т. 3, стр. 75.

²¹ Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 21.

поэта от прежних и достигнутых уже решений, единство внутренней закономерности самого развития поэта...»²².

Аналогичное единство внутренней закономерности развития писателя можно наблюдать и в других литературных явлениях, в частности, в эволюции жанра романа. Русские романисты XIX в. двигались по разным, но сопряженным орбитам, которые в совокупности образовали оригинальную поэтическую систему.

В этой системе творческое развитие каждого писателя находится в соответствии с общим литературным процессом. Б. Эйхенбаум подчеркивал, что логика всякого творческого процесса «отражает общую историческую закономерность»²³.

Рассмотрение некоторых аспектов типологии русского романа XIX в. дает основание утверждать, что в анализируемой ветви трагическая тема была ведущей. Нужно учитывать вместе с тем русскую демократическую традицию в трактовке трагического. Такое понимание трагического нашло теоретическое обоснование в диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».

Ужасные, безобразные стороны русской действительности — «безобразное огромное» — поднималось до степени возвышенного²⁴ и становилось предметом изображения романа-трагедии (мы имеем в виду не драматургическую структуру, а проблемно-тематический план). Но были такие исторические периоды, когда безобразное, уродливое постепенно изживало себя, когда оно становилось мелочным и превращалось в эстетическом плане в комическое. Чернышевский в связи с этим писал: «Безобразное мелочное принадлежит к комическому, безобразное огромное или страшное принадлежит к возвышенному...»²⁵. Этот переход от безобразного огромного и страшного к безобразному мелочному и потому комическому зафиксирован в русской литературе определенной жанровой разновидностью романа, противоположной роману-трагедии. Этот роман силой иронии и смеха «снимал» те трагические конфликты, которые в романе-трагедии разрешались в эпическом, а не комедийном плане, на почве «мысли народной».

Комедийная стадия исторического зла запечатлена в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя. Один из исследователей творчества Гоголя Д. Е. Тмарченко говорит о несоответствии между

²² Там же.

²³ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 228.

²⁴ Н. Г. Чернышевский писал, ссылаясь на Фишера, что «возвышенное... может быть безобразным» («Н. Г. Чернышевский об искусстве». М., 1950, стр. 33).

²⁵ Н. Г. Чернышевский. Там же.

внутренней пошлостью жизни и ее внешними покровами, разоблаченном в «Мертвых душах». По справедливому мнению ученого, это несоответствие отражало «реальное противоречие эпохи, которое состояло в том, что крепостное право и связанные с ним отношения еще существовали, но исторически уже настолько изжили себя, что их обреченность становилась очевидной даже заинтересованным сословиям — дворянству и чиновничеству»²⁶.

Гоголь в «Мертвых душах» наносит сильнейший удар тому, что исторически изживает себя. Он собрал в России все дурное и разом заклеял его иронией, смехом. Разумеется, трагическое также присутствует в поэме. Трагическое, по мнению Д. Е. Тамарченко, состоит в раскрытии противоречия общественных форм русской жизни с ее субстанционным началом, на что указывал В. Г. Белинский. Гоголь как бы открывает трагическое в комическом. Однако, пожалуй, правильней было бы сказать, что комедийную фазу переживали лишь некоторые формы общественной жизни. Они-то и подвергались критике смехом, поскольку в данном случае уродливое становилось мелким и ничтожным. Но окончательного решения конфликта, в исходе которого была бы очевидной победа субстанционального начала, Гоголь видеть не мог. И эта вторая, нерешенная сторона проблемы обусловила элемент трагического в «Мертвых душах».

На перепутье от трагического к комическому находился и роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». В нем, однако, сильнее проступала трагическая струя. Но автор уже понимал, что его герой очень легко может переступить границу, отделявшую трагическое от комического. И для сохранения необходимого равновесия Лермонтов создает, с одной стороны, «кривое зеркало» Печорина—Грушницкого, а с другой — скептика Вернера, отнимающего право иронии у читателя и критика²⁷. Б. М. Эйхенбаум писал о Печорине: «Удары отведены от героя на его «alter ego» — на его отражение в кривом зеркале»²⁸.

Гоголь, как известно, резко заявит: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Мы знаем, что в новых исторических условиях «печоринство» переросло в «обломовщину». Лермонтов зафиксировал в своем романе фазу динамического равновесия двух начал — трагического и комического. Не было еще бесспорного перевеса ни того, ни другого, по край-

²⁶ «История русского романа» в 2 томах, т. I, стр. 334.

²⁷ См. об этом в кн.: «История русского романа» в 2 томах, т. I, гл. VI.

²⁸ Там же, стр. 311.

ней мере, для Лермонтова. Но очевидно, что, создавая «Героя нашего времени», поэт переживал мучительные сомнения, раздвоение собственной натуры. Это определило и угнетающее душу безвыходно-тяжкое настроение, какое возникает при чтении романа, и вместе с тем неожиданное облегчение, приходящее к читателю после того, как перевернута последняя страница. Замечания В. Г. Белинского в этом плане можно объяснить той жанровой фазой русского романа, когда он, будучи романом с трагической коллизией, уже стоял на пороге романа-комедии, романа-сатиры.

Отечественный роман XIX в. с точки зрения центрального конфликта выливался по преимуществу в роман-трагедию. Его герой нес, как правило, огромную идейно-психологическую нагрузку, так как он сам решал или через него решалась проблема целого народа.

В. В. Кожин отмечил эту особенность русского романа в его вершинных проявлениях:

«Едва ли не главное художественное открытие Толстого и Достоевского — способность в повседневных, будничных, и, с другой стороны, глубоко личных, даже интимных движениях и переживаниях человека отразить самый грандиозный, всеобщий, всемирный смысл»²⁹.

Далее автор продолжает: «Простые», обыкновенные люди в повседневной будничной жизни непосредственно воплощают у Толстого и Достоевского такую же всеобщую сущность человека, какую воплощали царь Одиссей или царь Эдип...

Именно в этом направлении развивалось с самого начала искусство романа, но лишь теперь цель была достигнута в полной мере»³⁰. В сознании героя и судьбе его намертво завязывался узел противоречий между идеалом и «действительностью жизни» (В. Г. Белинский). И разрубить этот узел удавалось только ценой гибели героя.

Спасительные моменты, выпадавшие на его долю, часто были связаны с возможностью положительного решения дилеммы действительного (общественные формы жизни) и должного (субстанциальное начало). Обычно такое решение намечалось на путях перехода героя на позиции народной массы.

Все это поднимало русский роман высоко над «частной» жизнью и изнутри разрывало стесняющие узы семейно-бытовых форм.

²⁹ В. В. Кожин. Роман-эпос нового времени. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», кн. 2. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, стр. 138.

³⁰ Там же, стр. 139.

Анализируя поэтику и устанавливая общность поэтических структур различных жанровых форм романа, мы стремимся избежать одной из главных опасностей в такого рода исследованиях—схематизации³¹. Предотвращение этой опасности, нам думается, заключается в том, чтобы жанровая типология (это касается и типологии методов) характеризовалась не как сумма признаков, хотя это и не исключается (скорее включается), а как процесс со всеми вытекающими отсюда диалектическими тонкостями социально-общественного и поэтического анализа.

Типологическое изучение романа невысказанно без проникновения в его поэтическую структуру. Прав С. О. Машинский, утверждая, что «типологические исследования могут быть успешными при едином неизменном условии — если они будут вестись в содружестве с изучением *внутренней структуры* произведения»³².

Рассматривая художественное своеобразие отдельных произведений, мы стремимся проследить уровни национальной эстетической мысли, которые резко повышали наши великие романисты XIX в. — Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой.



³¹ На это указывает Н. И. Пруцков. См. журнал «Русская литература», 1970, № 1.

³² См. сб.: «Проблемы типологии русского реализма». М., «Наука». 1969, стр. 138—139.

Часть I

НЕКОТОРЫЕ ПУТИ
ФОРМИРОВАНИЯ
И РАЗВИТИЯ
ПОЭТИКИ
РУССКОГО
РОМАНА
В XIX В.

ПУШКИН И ПРОЗАИЧЕСКИЙ РОМАН

Новый русский роман, возникновение которого следует отнести к 30-м годам XIX в., резко отличался от своих предшественников — нравоописательного, дидактического, авантюрного. События Отечественной войны 1812 г., декабрьское восстание 1825 г., отразившись на литературе, произвели коренную ломку в области традиций, идей, художественной структуры романа.

Формирование нового романа происходило медленно и постепенно. Он «собирался» по частям. Начало этому сборанию положили циклы повестей и рассказов¹.

Самым знаменательным в этом отношении был цикл «Повестей Белкина» А. С. Пушкина. Не случайно именно «Повести Белкина» оказали огромное влияние на Л. Н. Толстого-романиста. В письме к Н. Н. Страхову от 11 мая 1873 г. он сообщал: «Я пишу роман (речь идет об «Анне Карениной». — В. О.)... Пишу уже более месяца и начерно кончил. Роман этот — именно роман, первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечен весь... В письме, которое я не послал вам, я писал об этом романе и о том, как он пришел невольно и благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки и с новым восторгом перечел всего...»². Несколько раньше Л. Н. Толстой обращался к П. Д. Голохвастову: «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу — прочтите с начала все «Повести Белкина». Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение»³.

¹ См. об этом в кн.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961; Г. Фридлиндер. Лермонтов и русская повествовательная проза. «Русская литература», 1965, № 1.

² Сб. «Л. Н. Толстой о литературе». М., ГИХЛ, 1955, стр. 144.

³ Там же.

Что же в смысле романной формы мог дать Толстому «божественный Пушкин»?

«Повести Белкина» представляют собой единый цикл не столько потому, что объединены личностью рассказчика, имеют общее композиционное обрамление (это даже не так важно), сколько благодаря своему ансамблевому построению, необыкновенно гармоничной внутренней архитектонике. Частные мелкие события и разрозненные образы отдельных повестей подчинены одной, «высшей» идее. Для Пушкина, как и для Толстого, очень важна была эта гармония целого, искусное сочетание «мелочности» и «генерализации». В результате такого построения цикла описываемые характеры и события обретали дополнительный важный смысл, наполнялись глубоким содержанием. Идеино-эстетическая соотнесенность повестей, входящих в белкинский цикл, создавала такую поэтическую монолитность всего художественного материала, которая была свойственна роману.

Л. Н. Толстой в письме к П. Д. Голохвастову (апрель 1873 г.) высказал мысль о том, что все предметы поэзии распределены по известной иерархии, и у великих художников, у Пушкина в частности, гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства.

По мнению Б. М. Эйхенбаума, Л. Н. Толстой, читая «Повести Белкина», «почувствовал именно системность Пушкина — художественную принципиальность в обращении с материалом, в его распределении и обработке». «Толстой, — пишет исследователь, — мечтает о высоком искусстве, которое бы не только «отражало» жизнь, но и умело бы посмотреть на нее с высоты «подмосток», умело бы говорить большую, важную правду. Отсюда — мысли о художественной «иерархии» и о «гармонической правильности распределения высоких и низких предметов»⁴.

Выработка целостного мировоззрения и всеобъемлющей концепции жизни заставляла Пушкина и Толстого искать такую художественную структуру произведения, которая выражала бы чрезвычайно сложное и многообразное содержание, «сцепление всего со всем». На этом и строился роман.

В. Г. Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» определяет некоторые особенности романа: «Он менее горд, менее прихотлив, нежели драма, ибо, пленяя не столько частями и отрывками, сколько целым, допускает в себя и такие подробности, такие мелочи, которые при всей своей кажущейся ничтожности, если на них смотреть отдельно, име-

⁴ Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, семидесятые годы. Л., 1960, стр. 184.

ют глубокий смысл и бездну поэзии в связи с целым, в общности сочинения...»⁵.

И далее, говоря о повестях как о листках из великой книги жизни, он добавляет: «Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составила бы из них!»⁶.

Итак, роман представляет в своих истоках соединение частей, фрагментов, деталей, образно говоря, «листочков из книги жизни», которые, хотя и представляют индивидуальные, единичные явления, но в своей общности отражают сложную, многообразную и достаточно полную картину мира⁷.

Однако никакое простое сложение многочисленных повестей и рассказов еще не может «перерасти» в структуру романа, даже в том случае, если цикл имеет сложную сюжетно-композиционную организацию и связан единым стилем повествования. Тонкий и глубокий ансамбль гоголевского «Миргорода» только цикл, но не роман. То же можно сказать и о «Записках охотника» И. С. Тургенева. Идеино-художественный масштаб названных циклов мог вполне бы соответствовать, условно говоря, уровню предполагаемого, гипотетического романа. Однако «качественного» перехода в роман не произошло ни в том, ни в другом случае.

Роман должен заключать развивающуюся идею, он должен быть динамичным, и отнюдь не в событийном плане (этого может и не быть), а с точки зрения того высшего смысла, который является «сверхзадачей» художника.

С этой позиции «Повести Белкина» представляют характерное и замечательное явление. В них, помимо объединяющих идейных, сюжетно-композиционных моментов, есть внутреннее развитие и обогащение единой идеи, что является особенностью романа, а не цикла повестей. Поэтому названный цикл с полной справедливостью можно отнести к эскизу нового русского прозаического романа, хотя он и не обрел завершенной жанровой формы, как цикл «Героя нашего времени»⁸.

⁵ В. Г. Беллинский. Собрание сочинений в 3 томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1948, стр. 112.

⁶ Там же, стр. 112—113.

⁷ См. у Гегеля: «Роман в собственном смысле, подобно эпосу, требует полноты миро- и жизнеописания, его многообразный материал и содержание проявляется в пределах индивидуального события — это и составляет центр всего» (Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стр. 274).

⁸ Г. А. Гуковский по этому поводу писал: «Мы знаем даже случаи, когда отдельные новеллы, вышедшие в печати отдельно в журнальных публикациях и вполне самостоятельные во всех отношениях, затем образовали не просто цикл, а вполне слитный, единый роман, где составляющие его рассказы как бы потеряли самостоятельность, которая, однако, есть в них...» (Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 66).

Трудность установления единства «Повестей Белкина» заключается в их пестроте, калейдоскопичности, которая не укладывается, на первый взгляд, в границы какого-либо четкого рисунка. Единственно, что так или иначе связывает повести, — это личность повествователя Ивана Петровича Белкина, которая до сих пор остается до конца не определенной. В исследовательской литературе образ Белкина — нерешенная проблема. Обычно при характеристике Белкина ссылаются на письмо ненарадовского помещика⁹.

При этом каким-то странным образом не учитывается откровенная ирония Пушкина по адресу «биографа» И. П. Белкина¹⁰. Эта ирония сквозит и в эпиграфе к предисловию «От издателя», и в рекомендации издателем письма этого «биографа». «Помещаем его (письмо.— В. О.) безо всяких перемен и примечаний, как драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества, а вместе с тем, как и весьма достаточное биографическое известие».

Однако текст письма сразу же вступает в противоречие с рекомендацией. «Житийное» начало биографии Белкина («родился от честных и благородных родителей»), переходящее в официальную форму полицейской анкеты («был росту среднего, глаза имел серые, волоса русые, нос прямой; лицом был бел и худощав»), возбуждает совершенно законный скепсис в отношении «достаточного биографического известия»¹¹.

Кроме того, в названном «документе» Белкин характеризуется как человек, обладавший «недостатком воображения», и, следовательно, во всех пересказанных им историях (он их слышал, как известно, от разных лиц) остававшийся лицом творчески пассивным.

Но зададим себе первый и самый простой вопрос: кто «придумал» великолепные эпиграфы к повестям? А. С. Пушкин адресовал их Белкину. Могут возразить, что эпиграфы расставлены издателем, который прозрачно подписался: «А. П.». Од-

⁹ См. в кн.: Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, стр. 225—226.

¹⁰ Исследователь «Повестей Белкина» А. Г. Гукасова верно подметила, что ненарадовский помещик больше характеризует себя самого, чем Белкина (А. Г. Гукасова. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, стр. 80).

¹¹ Вспомним по этому поводу «анкетные» данные Дубровского, над которыми глумится Троекуров: «От роду 23 года, роста среднего, лицом чист, бороду бреет, глаза имеет карие, волосы русые, нос прямой. Приметы особые: таковых не оказалось».

— И только, — сказал Кирила Петрович.

— Только, — ответил исправник, складывая бумагу.

— Поздравляю, г-н исправник. Ай да бумага!.. Бьюсь об заклад, три часа сряду будешь говорить с самим Дубровским, а не догадаешься, с кем бог тебя свел».

нако это не так, иначе нужно признать, что он перерабатывал повести И. П. Белкина, так как некоторые эпитафии попадают в контекст повествования.

Возьмем для примера эпитафия к «Станционному смотрителю»: «Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор». Следует заметить, что текст Вяземского несколько изменен. Кроме того, характеристика Вырина не совпадает с той, какая дана Вяземским «почтовой станции диктатору». Таким образом, творческий элемент, а следовательно, и поэтическое воображение присутствует уже в эпитафии.

Эпитафия дает толчок мысли рассказчика: «Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский? Не настоящая ли каторга? Покою ни днем, ни ночью».

Итак, эпитафия и текст начала повести принадлежат, очевидно, Белкину. Далее в контексте не наблюдается смены рассказчика. После пространных рассуждений о «каторжной» должности смотрителей следует: «Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия смотрителей». После этого повествователь приступает к конкретному изложению события: «В 1816 году, в мае месяце, случилось мне проезжать через ***скую губернию... Находился я в мелком чине, ехал на перекладных...».

По логике повествования это тоже можно отнести к Белкину. Действительно, в 1816 г. ему было 18 лет, и он мог иметь мелкий чин. Но есть в повести одна фраза, которая противоречит нашим допущениям. Фраза эта такая: «В течении двадцати лет сряду изъездил я Россию по всем направлениям».

А нам известно, что И. П. Белкин умер на тридцатом году от рождения. Не с десяти же лет он начал ездить самостоятельно по России. В чем же дело? Кто же все-таки рассказывает в «Станционном смотрителе»? Белкин или?.. И здесь возникает мысль: уж не «титularный» ли «советник», о котором известно, что он сообщил Белкину эту историю. Но тогда рождается еще большее недоумение: откуда у «титularного советника» такие познания в поэзии, такое мастерство в обрисовке характеров, такой выработанный литературный слог? А может быть, это какой-то исключительный «титularный советник»? Но тогда нужно признать, что историю о гробовщике Белкин слышал от исключительного «приказчика», ибо тот отыскал отличный эпитафия из державинского «Водопада».

Но если даже эпитафия на этот раз выбрал сам Белкин, то все-таки остается необъяснимой поразительная эрудиция и творческая смелость «приказчика», который очень свободно рассуждает о Шекспире и Вальтере Скотте.

Столь же необъяснимо и поэтическое дарование неизвестной «девицы К. И. Т.», которая могла изъясняться, например,

так: «Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидали государя...» («Барышня-крестьянка»). Примеры можно было бы увеличить. Но из сказанного ясно одно: все повести созданы поэтическим воображением рассказчика Белкина, который не тождествен героям, от имени которых ведется повествование. Он выступает в них талантливым художником.

Совершенно очевидно, что Белкин не то лицо, каким изобразил его ненародовский помещик. Он представляется нам большим писателем, умершим молодым человеком, непризнанным, непонятым и неизвестным. И то, что он рассказал, не пустяки. Издатель, рекомендовавший читателю произведение Белкина и личность его «биографа», подчеркивал огромную дистанцию между тем, как понимал произведения Белкина ненародовский помещик и как надо их понимать.

Противопоставление двух «портретов» Белкина вытекает прежде всего из системы эпитафий. Предисловие предпослано диалог из фонвизинского «Недоросля»:

Г-жа Простакова

То, мой батюшка, он еще сызмала к историям
охотник.

Скотинин

Митрофан по мне.

Таковыми приблизительно кажутся ненародовскому помещику «истории» Белкина. В действительности они диаметрально противоположны подобным «историям». Эпитафии к повестям в своей совокупности опровергают эпитафию к предисловию «От издателя». Таким образом, вступление «От издателя» — это своеобразный шуточный (а, может быть, и не очень шуточный, с примесью горечи и драматизма) пролог к главному, к тому, что излагается в пяти повестях, имеющих определенную последовательность, свой идейно-художественный рисунок и глубокий, постепенно открывающийся философский смысл. «Загадка» Белкина как бы предполагает «загадку» его повестей. Окончательная разгадка его человеческой и творческой индивидуальности связана с «разгадкой» всего цикла как единого целого.

Какую бы повесть из цикла мы ни взяли, везде можно обнаружить философскую тему жизни и смерти человека. Исключение составляет только «Барышня-крестьянка», в которой доминирует тема жизни и счастья, а тема смерти дробится, мельчает, превращаясь в своеобразный рудимент, который еле-еле обнаруживается в виде «мертвой головы» на черном кольце Алексея Берестова. Но водевильная, жизнерадостная

«Барышня-крестьянка» занимает особое место в цикле, о чем мы скажем дальше.

Зато в первой повести «Выстрел» тема гибели человека достигает трагического звучания. Все перипетии «Выстрела», главная его коллизия по своему характеру чрезвычайно сходны с трагедией. Справедливые по своей социальной сущности притязания плебея Сильвио, ненавидевшего богатых и удачливых, которым все дается легко, оборачиваются постепенно нарушением нравственного закона. Это нарушение проявляется как насилие над человеком, лично не виновным перед Сильвио. Герой сам откровенно признается: «Я его возненавидел. Успехи его в полку и в обществе женщин приводили меня в совершенное отчаяние. Я стал искать с ним ссоры». Мстить Сильвио графу Б*** по прошествии нескольких лет, в пору счастливой женитьбы, выглядит жестокой и несправедливой. Правда, Сильвио не убил графа, он только насладился его страхом и унижением. «Преступление» Сильвио не оборачивается «наказанием», которое бы вытекало из сущности конкретного конфликта между ним и графом, как того требовала трагическая развязка. Но Сильвио все-таки погибает. Погибает, продолжая борьбу, которую он начал дуэлью; а кончил сражением под Скулянами в одном из отрядов Александра Ипсиланти.

Одержимость Сильвио, его целеустремленная натура, дерзко вмещающаяся в установившийся «миропорядок», его predeterminedенная всем ходом событий и сущностью природы гибель — все это читается в повести как трагедия. Д. Благой увидел связь героя «Выстрела» с персонажами «маленьких трагедий»: «По силе характера, твердости воли, сосредоточенности на одной идее, ставшей его страстью, образ Сильвио, несомненно, напоминает героев-мономанов «маленьких трагедий» Пушкина, создававшихся им как раз одновременно с «Выстрелом», все той же болдинской осенью 1830 года»¹².

Тема трагической судьбы человека переходит и в повесть «Метель».

И не важно, что ее героем является «маленький человек». Пушкин вносит в трагедию новое, демократическое содержание.

Напомним, как И. С. Тургенев представлял себе трагическое в жизни. В одном из писем к Е. Е. Ламберт (октябрь 1858 г.) он говорил: «Мне недавно пришло в голову, что в судьбе почти каждого человека есть что-то трагическое, — только часто это трагическое закрыто от самого человека пошлой поверхностью жизни. Кто останавливается на поверхности

¹² Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 237.

(а таких много), тот часто и не подозревает, что он — герой трагедии»¹³.

Пушкин прозорливо разглядел за пошлой поверхностью жизни истинную трагедию «маленького человека». Социально и исторически детерминированная, судьба этого человека была настолько безнадежной, что, казалось, какая-то злая и безжалостная сила прилагает невероятные усилия к тому, чтобы погубить его.

Жизнь и смерть Владимира в «Метели» обретают оттенок фатальной предопределенности, какой-то роковой неизбежности. На эту мысль наводит и эпиграф из баллады В. А. Жуковского: «Черный вран, свистя крылом, вьется над санями; вещий стон гласит печаль!».

Все усилия Владимира обрести счастье оказались тщетными, как и стремление Сильвио стать выше той общественной ступени, на которой он оказался в связи со своим социальным и имущественным положением. А граф Б*** и Бурмин получили благо буквально из «рук судьбы», ибо ни тот, ни другой не приложили ни малейшего усилия для того, чтобы достичь его.

Н. Г. Чернышевский писал по поводу фаталистических представлений людей: «Случай уничтожает наши расчеты — значит судьба любит уничтожать наши расчеты, любит посмеяться над человеком и его расчетами; случай невозможно предусмотреть, и невозможно сказать, почему случилось так, а не иначе, — следовательно судьба капризна, своенравна; случай часто пагубен для человека — следовательно судьба любит вредить человеку, судьба зла; и в самом деле у греков судьба — человеконенавистница...»¹⁴.

Д. Благой замечает, что во второй половине 20-х годов Пушкин признавал «власть», воззлавшую человека к жизни, враждебной властью, «то есть, если мир кем-либо и создан, то создан он не богом, а дьяволом». Примерно об этом же писал Пушкин в период следствия над декабристами в письме к П. А. Вяземскому, сравнивая «судьбу», тяготеющую над человеком, с «огромной обезьяной, которой дана полная воля»¹⁵.

Именно такой предстает судьба в жизни героев «Выстрела» и «Метели». Между этими двумя повестями существует устойчивая идейно-художественная связь, которая видна не только в общей концепции, но и в деталях.

¹³ И. С. Тургенев. Письма в 13 томах, т. III, стр. 354.

¹⁴ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Сб. «Н. Г. Чернышевский об искусстве». Изд. Академии художеств СССР, М., 1950, стр. 30.

¹⁵ Д. Благой. Литература и действительность. М., ГИХЛ, 1959, стр. 326.

Необходимо отметить, что Сильвио и Владимир, несмотря на различия в индивидуальных свойствах их натур, родственны друг другу по социальному и общественному положению. Оба они — бедняки: Сильвио «ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке», а Владимир «был бедный армейский прапорщик».

Оба они страстно стремятся разорвать цепи стерегущей «судьбы», обрести счастье, и оба оказываются убитыми, а счастье выпадает на долю других людей. При этом и Сильвио и Владимир погибают как герои на поле брани, борясь за правое дело.

По логике повествования благополучие графа Б*** и Маши («Выстрел»), Бурмина и Марьи Гавриловны («Метель») было «жестоким», построенным на «костях» Сильвио и Владимира. Но затем в генеральном плане цикла начинается постепенное преодоление и «снятие» мотивов трагической безвыходности и призрачности доброго человеческого счастья. Перелом наступает в «Гробовщике», который в композиции цикла занимает центральное место (две повести идут до «Гробовщика» и две после).

Повесть «Гробовщик» представляет собой фарс, бурлеск. Ничего трагического, кроме эпитафия («Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной?»), в ней, разумеется, нет. Трагическая тема присутствует только в форме своей противоположности, ибо, как пишет один из современных исследователей, «шут — это неудавшийся трагик», а «всякая до конца изжитая трагедия обращается в фарс, и труп героя — в трофей шута...»¹⁶.

Сцена посещения дома Адрияна Прохорова его «клиентами» является в этом отношении весьма показательной.

Несмотря на кажущуюся обособленность, «Гробовщик» прямыми и косвенными нитями соединен с предшествующими повестями. В самом общем плане повесть «Гробовщик» развивает знакомую уже нам вечную тему жизни и смерти, хотя и в ином идейно-художественном ключе, чем повести «Выстрел» и «Метель». «Гробовщик» в своей основе пародийное произведение.

Страшный сон с мертвецами сменяется счастливым пробуждением героя. И это обстоятельство заставляет вспомнить балладу В. А. Жуковского «Светлана», из которой взяты строки эпитафия к «Метели». Ситуация «Гробовщика» воскрешает в памяти фразу из «Светланы», которая осталась за пределами эпитафия: «Здесь несчастье — лживый сон; счастье — пробужденье».

¹⁶ Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 6.

Если посмотреть на эту фразу через контекст «Гробовщика», то она будет звучать слегка пародийно (при этом необходимо принять во внимание достаточную серьезность повествования в «Метели»).

«Гробовщик», внося элемент трагестийности в трагедийную тему, «перелицовывая» на комический лад литературный первоисточник эпитафии «Метели», тем самым производит резкое смещение идейно-художественных акцентов во всем цикле.

Центральная мысль автора, устремляясь по избранному руслу и придерживаясь единого, однажды намеченного направления, в «Гробовщике» достигает границы, от которой начинается новый ее «уровень». На этом уровне она теряет свою категоричность (счастье одних влечет беды других), из нее улетучивается вера в фатальное избранничество «баловней судьбы».

Все не так, как бы говорит нам автор, во всяком случае, все может быть иначе, чем в двух первых повестях.

В «Станционном смотрителе», несмотря на глубокую драму Самсона Вырина, уже нет той трагической безысходности, которая захватила в свои железные объятия Сильвио и Владимира. Жизнь смотрителя печальна и одинока. Но она была бы менее драматична, если бы он был уверен, что его любимая дочь будет счастлива. А ведь случилось именно так. И Пушкин подчеркивает, что символические картинки, изображавшие историю «блудного сына», оказались опровергнутыми. Тема счастья человека (на этот раз намного менее «жестокого», чем счастье Маши и Бурмина) преобладает в рассказе. Д. Благой справедливо заметил, что «бесконечно унылый, безнадежно печальный колорит повести получает чисто пушкинское оптимистическое разрешение.

У гробового входа играет младая жизнь»¹⁷.

И наконец, в «Барышне-крестьянке», в «водевиле» с переодеванием, мы видим апофеоз счастья. Веселая, задорная, искрящаяся юмором, она заключает «Повести Белкина».

Жизнеутверждающий эмоциональный заряд произведения в общей идейно-художественной структуре цикла взрывает настроение подавленности, горя, безвыходности. Несмотря ни на что, жизнь продолжается: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

«Барышня-крестьянка» перекликается с «Метелью». Посмотрите, как похожи в той и другой повести некоторые сюжетные мотивы и отдельные фрагменты. Ситуация неожиданных совпадений лежит в основе и «Метели», и «Барышни-кре-

¹⁷ Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 245.

стьянки», хотя в первой повести она носит драматический характер, а во второй — комедийный.

Мотив деспотической родительской власти, усиливающей сложность взаимоотношений влюбленных, также повторяется в обеих повестях: «Наши любовники были в переписке, и всякий день видались наедине в сосновой роще или у старой часовни. Там они клялись друг другу в вечной любви, сетовали на судьбу и делали различные предположения. Переписываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения: если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам обойтись без нее?» («Метель»);

«Он (Алексей Берестов. — В. О.) ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской... В первый раз видел он ясно, что он в нее страстно влюблен; романтическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову... Он написал Акулине письмо самым четким почерком и самым бешеным слогом, объявлял о грозящей им гибели, и тут же предлагал ей свою руку». («Барышня-крестьянка»).

Переключаются и финалы повестей. Случай сводит Бурмина с Марьей Гавриловной, с которой он был когда-то обвенчан. Благодаря такому сюжетному повороту мгновенно разрешается, казалось бы, тупиковый конфликт. Аналогичный сюжетный ход есть и в «Барышне-крестьянке». Открытие, сделанное Алексеем Берестовым, разрушает одним ударом узел противоречий: любимая им крестьянка Акулина и его предполагаемая невеста Лиза Муромская оказываются одним лицом.

При этом следует обратить внимание на одинаковую эмоциональную атмосферу, в которой разыгрываются сцены узнавания.

Вот коротенький заключительный эпизод «Метели»:

«— Боже мой, боже мой! — сказала Марья Гавриловна, схватив его руку, — так это были вы! И вы не узнаете меня?

Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...»

Финальная сцена «Барышни-крестьянки» разворачивается в том же эмоционально-психологическом ключе. Пораженный Берестов видит свою невесту — и... вдруг радостно узнает в ней милую Акулину.

«Лиза... нет Акулина, милая смуглая Акулина, не в сарафане, а в белом утреннем платье, сидела перед окном и читала его письмо: она так была занята, что не слыхала, как он и вошел. Алексей не мог удержаться от радостного восклицания... «Акулина! друг мой, Акулина!» — повторял он, це-

луя ее руки... В эту минуту дверь отворилась, и Григорий Иванович вошел.

— Ага! — сказал Муромский, — да у вас, кажется, дело совсем уже слажено...

Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку».

Последняя фраза вполне могла бы завершать и повесть «Метель».

Характерно, что эпиграфом к «Барышне-крестьянке» служит фраза из поэмы Богдановича «Душенька»: «Во всех ты, душенька, нарядах хороша».

Известно, что «Душенька» оказала несомненное влияние на Пушкина, когда он создавал «Руслана и Людмилу». След этого влияния особенно заметен на образе Людмилы. Poleмизуя с «унылым романтизмом» В. А. Жуковского, Пушкин противопоставил свою героиню балладной героине Жуковского.

Эпиграфом к «Метели» Пушкиным взяты строки из баллады Жуковского. Правда, не из «Людмилы», а из «Светланы». Но это ничего принципиально не меняет. Как поэма «Руслан и Людмила» внутренне полемична по отношению к балладам Жуковского, так «Барышня-крестьянка» полемична по отношению к «Метели».

Но, учитывая единство цикла, нужно заметить, что «Барышня-крестьянка» не только противостоит другим повестям, но и вытекает из них, является следствием движения, эволюции общей идеи цикла.

Чтобы лучше понять смысл этого пушкинского заключения, полезно обратиться еще раз к его «маленьким трагедиям», которые создавались в одно время с «Повестями Белкина», в частности, к «Пире во время чумы». Г. Р. Державин писал: «Где стол был яств, там гроб стоит». Пушкин в «Пире во время чумы» «гробам» противопоставил «стол яств». То же он сделал и в «Повестях Белкина». Державинским «гробам» из эпиграфа к «Гробовщику» демонстративно противостоит «пир жизни» в «Барышне-крестьянке».

Важно отметить, что и в лирике Пушкина второй половины 20-х годов наблюдается усиление трагедийных конфликтов, которые, однако, как и в «Повестях Белкина», получают чисто пушкинское, оптимистическое разрешение¹⁸.

Произведение Пушкина, конечно, лишено поверхностного налета бодрячества. Трагическое в жизни остается неизбежно,

¹⁸ См. об этом статью Д. Благого «Трагедия и ее разрешение (об одном цикле лирики Пушкина второй половины 20-х годов)» в его кн. «Литература и действительность».

но человек не должен впадать в уныние и пессимизм, не должен быть пассивным. Песнь Вальсингама проливает ясный свет на пушкинскую концепцию жизни и смерти, которая лежит в основе «Повестей Белкина»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы...

Итак — хвала тебе, Чума,
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не страшит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы
И девы-розы пьем дыханье, —
Быть может... полное Чумы!

Следовательно, в цикле «Повести Белкина» представлен не просто объединяющий внешний композиционный рисунок и даже не обычная внутренняя соотнесенность, какая часто бывает в циклах рассказов, а, что особенно важно, показано развитие идеи, проходящей различные стадии и фазы художественного воплощения, идеи, имеющей свое гармоническое завершение внутри цикла. Все это дает возможность с достаточным основанием отнести «Повести Белкина» к истокам русского прозаического романа XIX в.

* * *

В «Повестях Белкина» сквозь множество рассказчиков проступает личность автора, создающего подлинное единство цикла. Идеино-художественный уровень его определяется в конечном результате Пушкиным, а не тем quasi-автором, который означен в заголовке повестей. Благодаря искусно созданной структуре цикла, глубине и гармонической завершенности центральной идеи личности повествователя — того повествователя, который является «высшей инстанцией», — превращается во всезнающее и всеведающее существо, творящее сложный поэтический мир.

Пушкин, вводя систему рассказчиков, выдвигает определенное условие беседы с читателем. Такая авторская мотивировка должна убедить читателей в безыскусственной правдивости историй¹⁹. Это первоначальное условие можно назвать

¹⁹ Д. Благой пишет: «Наличие рассказчика — человека, так или иначе соприкоснувшегося с предметом повествования, должно как бы гарантировать читателям реальность повествуемого» (Д. Благой. Литература и действительность, стр. 272).

термином «конвенция», удачно использованным В. Шкловским в определении жанра²⁰.

Постепенно Пушкин производит внутреннюю перестройку поэтической системы цикла и создает новую «конвенцию», которая в полной мере обнаруживает позицию художника и ведет к пониманию поставленной им «сверхзадачи».

В «Повестях Белкина» Пушкин решал сложную проблему реалистического повествования. Исходным пунктом в этой проблеме было доверие читателя к тому, что рассказывается, а конечным итогом — «заражение» его мыслями и чувствами самого автора, который выступает в этом плане как демиург, как существо внеличное, как «начало всех начал».

Направление пушкинских творческих поисков форм повествования в реалистической прозе выявляется из сравнения двух его крупнейших произведений — «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки».

Пушкин двигался от локальных идейно-психологических сфер, создаваемых отдельными рассказчиками, к условно-обобщенной сфере, к рассказчику-«универсу». В «Повестях Белкина» и «Капитанской дочке» Пушкин овладел «тайной» перехода от локального к универсальному. Она заключалась в тонкой и незаметной для читательского глаза смене художественных «конвенций».

Введение рассказчиков указывало именно на способ восприятия структуры произведения. Исследователи отмечали, что рассказчики у Пушкина определяли не столько стиль, сколько эмоционально-психологическую тональность повествования. Так, Г. А. Гуковский, отмечая, что Пушкин разбил «единодержавие единственного субъекта», пишет: «Сам субъект предстал... как явление объективного мира, определенный в этом мире своим историческим и социальным местом. Тем не менее все же именно характер субъекта изложения обосновывает и определяет здесь «атмосферу» повествования»²¹.

Однако Пушкин, создавая такую структуру названных прозаических произведений, одновременно выходил за ее пределы. Атмосфера повествования характеризовалась в новой системе уже не личностью условного рассказчика, а самим Пушкиным. Это нарушало первоначальный договор, вносило элемент нового, неожиданного, создавало эффект открытия особенного мира, не похожего на внутренний мир рассказчика.

²⁰ См. его статью «Кончился ли роман?» («Иностранная литература», 1967, № 8).

²¹ Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 255.

Весьма характерна в этом отношении поэтическая структура «Капитанской дочки». Пушкин очень строго обосновал исходную систему повествования в связи с важностью и «криминальностью» проблематики произведения.

Опыт «Повестей Белкина» ему пригодился как нельзя кстати. Мы можем проследить путь формирования характера рассказчика в «Капитанской дочке» на примере своеобразной трилогии, какую представляют «Повести Белкина», «История села Горюхина» и «Капитанская дочка».

«История села Горюхина» интересна в этом смысле тем, что рассказчик «Истории...» представляет собой связующее звено между повествователями Белкиным и Гриневым.

По отдельным биографическим данным Белкин «Истории села Горюхина» близок Белкину «Повестей...»; факты сообщенные ненарадовским помещиком и упомянутые в «Истории села Горюхина», почти одни и те же.

Рассказчик «Истории...» в выражениях ненарадовского помещика говорит о себе: «Я родился от честных и благородных родителей в селе Горюхине...».

Нужно заметить, что эта застывшая стилистическая формула придает дополнительный оттенок характеру рассказчика «Истории...». Она делает его более простоватым и наивным по сравнению с И. П. Белкиным в «Повестях Белкина», так как вложена в уста Белкина, а не соседа-помещика.

Пушкин изменил в «Истории села Горюхина» дату рождения Белкина, сохранив почти нетронутыми остальные факты, сообщенные «биографом» Ивана Петровича. Более подробно в «Истории...» описано (что вполне естественно) увлечение «летописца» литературой. Он сообщает, что дерзкая мысль сделаться писателем поминутно приходила ему в голову: «Не будучи более в состоянии противиться влечению природы, я сшил себе толстую тетрадь с твердым намерением наполнить ее чем бы то ни было. Все роды поэзии (ибо о смиренной прозе²² я еще не помышлял) были мною разобраны...».

Далее говорится о «творческом пути» повествователя: «Я хотел низойти к прозе. На первый случай, не желая заняться предварительным изучением, расположением плана, скреплением частей и т. п., я вознамерился писать отдельные мысли, без связи, без всякого порядка...». Знаменательно, что в творчестве самого Пушкина можно наблюдать аналогичные подступы к повествовательной прозе. П. В. Измайлов, ссылаясь на книгу А. Лежнева «Проза Пушкина», пишет: «Устанавливается такая последовательность появления прозаических

²² Характерно, что Пушкин в тех же выражениях писал о себе: «Унижусь до смиренной прозы».

жанров в творчестве Пушкина: «Сначала дневники, критические заметки, анекдоты... наброски мыслей и наблюдений, письма, трактованные как литературная данность..., только потом повествовательная проза». Эта филиация, насколько нам позволяет судить имеющийся материал, в общем отвечает действительности...»²³.

Таким образом, в рассказчике «Истории села Горюхина» есть грань пушкинской творческой субъективности, которая является не просто любопытной внешней деталью, но играет важную роль в повествовательной системе «Капитанской дочки».

После первоначальных опытов И. П. Белкин принимается за повествовательную прозу и «создает» уже известные нам «Повести...»: «Принялся я за повести, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения». Морфология белкинского цикла свидетельствует и об этом.

Но автор не собирается останавливаться на «анекдотах». Он помышляет о том, чтобы изобразить великие происшествия: «Быть судьей, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею ступенью, доступной для писателя».

Это вновь пушкинский голос, который дальше «глушится» автором, чтобы соблюсти первоначальное условие повествования: «Но какую историю мог я написать с моей жалкой образованностью, где бы не предупредили меня многоученые, добросовестные мужи?». Наконец, ему приходит в голову написать историю «меньшего объема», историю «губернского нашего города».

Итак, перед нами уже почти готовая «конвенция», которая будет реализована в «Капитанской дочке». Мы будем слушать историю Пугачева, но «меньшего объема», проследим события, происходившие в Белогорской крепости, что равнозначно истории «губернского города». Но вместе с этим в условие повествования будет входить и та позиция, которая выражена Пушкиным в словах о судьейско-пророческой роли писателя.

Повествователь в «Капитанской дочке» повторяет в главном облике характер своего предшественника — И. П. Белкина. Петр Андреевич Гринев, как и Иван Петрович Белкин, родился «от честных и благородных родителей». Отец Грине-

²³ «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». М.—Л., «Наука», 1966, стр. 477.

ва имел чин майора, как и отец Белкина. Правда, Андрей Петрович Гринев был «премьер-майором», а Петр Иванович Белкин — «секунд-майором». Но эта деталь говорит, скорее, не о различии, а о сходстве персонажей. Очевидно, не случайна и комбинация имен и отчеств отца и сына Белкиных и Гриневых. Отца Белкина звали Петром Ивановичем, а сына — Иваном Петровичем; отца же Гринева — Андреем Петровичем, сына — Петром Андреевичем. В сходных выражениях сообщается о женитьбе отца Белкина и отца Гринева. Совпадают и детали биографий их сыновей. Иван Петрович Белкин получил первоначальное «образование» от деревенского дьячка; Петр Андреевич Гринев — от стремянного Савельича. Подчеркнута страсть обоих героев к литературе. Петр Гринев сообщает о себе: «Я уже сказывал, что я занимался литературой. Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны».

Следовательно, излагая «семейную историю», он, как и горюхинский летописец, выступает отчасти и художником.

Исходным условием повествования в «Капитанской дочке» является определенная, детерминированная историческая и социально-психологическими факторами личность.

Такой прием введения читателя в мир рассказчика создает необходимую для реалистического произведения атмосферу правды и, соответственно, доверия к тому, о чем будет сказано в дальнейшем. В этом заключается первое условие «конвенции». Что же происходит в дальнейшем? Оказывается, эта конвенция с «секретом». Совершенно незаметно для читателя сущность рассказа становится чуть-чуть значительней, чем это должно быть по смыслу первоначального условия. Эту значительность вносят эпиграфы. Они органично входят в ткань повествования, начиная с эпиграфа «Береги честь смолоду», который повторяется в контексте. «Трамплином» для начала «записок» Гринева является эпиграф из комедии Княжнина «Хвастун», который заканчивается вопросом: «Да кто его отец?» Далее идет «текст Гринева»: «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе...»

Эпиграфы осложняют первоначальную систему общения с читателем, так как мы можем вполне логично приписывать их самому Гриневу. Этому не противоречит и хронология литературных источников, которые вполне доступны рассказчику, дожившему до правления Александра I.

Эпиграфы — зерно новой системы, которая в границах нашего «доверия» расширит и углубит смысл романа. В эпизоде Пушкин «отберет» эпиграфы у Гринева: «Мы, — пишет Пушкин от имени издателя, — решились, с разрешения родственников, издать ее (рукопись.— В. О.) особо, приислав к

каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена». Но эта оговорка в соблюдении первоначального условия уже ничего изменить не может. Читателю нет никакого дела до того, кто приписал эпиграфы, так как смысл романа раскрыт им с последней его страницей и тем самым решена главная задача.

Но стоило сделать одно отступление от заданной системы повествования, стоило только незаметно направить читателя чуть-чуть в сторону от личности Гринева, как появилась возможность развить и разветвлять эту новую систему.

Новая «конвенция» имеет своим последствием не только единый «стиль», но и единую эмоционально-психологическую тональность рассказчика. Кроме того, сама ограниченность этой тональности искусно используется автором для уничтожения монополии одной личности, о чем будет сказано дальше.

Существенным элементом новой системы повествования, которая постепенно выводит рассказ в «Капитанской дочке» за рамки субъективной тональности Гринева, является весьма умеренная историческая стилизация речи рассказчика. Мы узнаем, правда, что Петр Андреевич Гринев дожил до начала XIX в., но едва ли он мог так быстро избавиться от поэтических рецидивов века предшествующего. Пушкин знакомит нас с образчиками поэзии XVIII в. Так, он приводит стихи молодого Гринева:

Мысль любовну истребляя,
Тшусь прекрасную забыть,
И ах, Машу избегая,
Мышлю вольность получить!
Но глаза, что мя пленили,
Всемиутно предо мной;
Они дух во мне смутили,
Сокрушили мой покой.

Эти стихи находят стилевую «опору» в эпиграфах. Вот, например, эпиграф из стихотворения Хераскова «Разлука» к главе IX, которая так и озаглавлена — «Разлука».

Сладко было спознаваться
Мне, прекрасная, с тобой;
Грустно, грустно расставаться,
Грустно, будто бы с душой.

Эпиграф в этом отношении служит стилевым паспортом, удостоверяющим «подлинность» поэзии Гринева, образцы которой мог «похвалить» Александр Петрович Сумароков.

В самом «мемориале» Гринева мы также сталкиваемся с исторической стилизацией речи повествователя. Но это лишь

отдельные образчики, лишь вкрапления. Прозаические фрагменты на этот раз имеют стилевую опору в исторических документах и эпистолярном материале.

Так, после текста «послания» Гринева-отца идет соответствующее стилю письма пояснение: «Чтение сего письма возбудило во мне разные чувствования. Жестокие выражения, на которые батюшка не поспешил, глубоко оскорбили меня. Пренебрежение, с каким он упоминал о Марье Ивановне, казалось мне столь же непристойным, как и несправедливым».

Там, где речь ведется о поэзии, Гринев замечает: «Я уже сказывал, что я занимался литературою. Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны...»

Для этого прозаического текста, трактующего «вопросы поэзии», отыскивается стилевой паспорт в эпитафии к I главе: «Изрядно сказано! пускай его потужит...» (Княжнин). В этой стилевой тональности фиксируется личность Петра Гринева. Но отклонения от этой тональности встречаются сплошь и рядом. Характерно, что после цитированного нами эпитафия к IX главе следует текст, явно лишенный всякой исторической стилизации: «Рано утром разбудил меня барабан. Я пошел на сборное место. Там строились уже толпы пугачевские около виселицы, где все еще висели вчерашние жертвы».

Однако утрата стилевых примет «исторического» Гринева еще не означает разрушения его эмоционально-психологической тональности. Его тональность проступает даже в сопроводительных ремарках к диалогам, которые носят, как правило, объективно-информационный характер:

«Кровь моя закипела.

— А почему ты об ней такого мнения? — спросил я, с трудом удерживая свое негодование.

— А потому, — отвечал он с *адской усмешкою* (выделено нами. — В. О.), — что знаю по опыту ее нрав и обычай».

«Адская усмешка» в этом примере отражает психологическое состояние рассказчика.

Но именно в диалогах наблюдается и отход от тональности рассказчика. В следующем диалоге автор бережно сохраняет не только лексико-стилистическую характеристику, но и психологическую тональность другого персонажа — Ивана Игнатьевича:

«— Помилуйте, Петр Андреевич! Что это вы затеяли? Вы с Алексеем Иванычем побранились? Велика беда! Брань на вороту не виснет. Он вас побранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье — и разойдитесь...»

Разрушают единство тональности Гринева и вставленные в контекст «Капитанской дочери» песни, исторические справки, письма. Но самым поразительным образцом такого

нарушения является та часть рассказа Гринева, из которой мы узнаем о посещении Машей резиденции царицы.

Сцены в Царском Селе описаны так, что в них отчетливо заметен «эффект присутствия» рассказчика. На самом деле, описание строится на допущении того, что все изложенное принадлежит Марье Ивановне, впечатления которой зафиксировал затем Петр Гринев. Однако некоторые детали говорят о такой всеобъемлющей осведомленности и психологической проницательности рассказчика, которые не могут быть оправданы первоначальной «конвенцией», положенной в основу повествования. Такова, например, следующая сцена: «Однажды вечером батюшка сидел на диване, перевертывая листы Придворного календаря; но мысли его были далеко, и чтение не производило над ним обыкновенного своего действия».

Чтобы описать столь детально занятие Андрея Петровича Гринева, нужно было, по меньшей мере, находиться с ним в одной комнате. А чтобы определить его душевное состояние, требовалось быть незаурядным физиономистом, тонким психологом... Разумеется, для Марьи Ивановны, которая одна лишь могла об этом сообщить Гриневу, такая задача была совершенно не под силу.

В дальнейшем мы вообще расстаемся с Гриневым-рассказчиком. Он уходит от нас как участник событий и вместе с ним исчезает его эмоционально-психологическая сфера. Повествование в «Капитанской дочке» ведется теперь от «условного» рассказчика, но с сохранением фрагментов эмоционально-психологической тональности Маши Мироновой: «На другой день рано утром Марья Ивановна проснулась, оделась и тихонько пошла в сад. Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно. Проснувшиеся лебеди важно выплывали из-под кустов, осеняющих берег... Вдруг белая собачонка английской породы залаяла и побежала ей навстречу».

Характерно это «вдруг», которое создает «эффект присутствия». Действие совершается именно сейчас, на глазах читателя. В описанной сцене совершенно не чувствуется какой-либо ретроспективности. Кто же в данном случае рассказывает? По исходной «конвенции» — Петр Гринев, а по новой, которая незаметно сменила предыдущую, — автор — Пушкин, который сохранил некоторые элементы субъективности, характеризующие Машу Миронову. Эта новая «конвенция» просматривается и в сцене встречи Маши с Екатериной II. «Она (Екатерина II. — В. О.) была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок.

Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую».

Авторская речь, окрашенная субъективностью персонажей, станет типичной для повествовательной манеры Л. Толстого. Пушкин в этом отношении предшественник Толстого. Вместе с тем Пушкин в «Капитанской дочке» обращает внимание не только на то, кто рассказывает, но и на то, что рассказываетя. И в зависимости от объекта избирается тональность описания. Сцены с императрицей нарисованы в умирительно-розовых тонах. Глаза и улыбка царицы «имели прелесть неизъяснимую»; все в ней «неволью привлекало сердце и внушало доверенность». «Государыня ласково... обратилась» к Маше. «Обласкав бедную сироту, государыня ее отпустила».

Восторженно-верноподданнический тон здесь мотивирован личностью Маши и Петра Гринева. Но это — тонкая маскировка. Главное в названных сценах — банальность. Эта доминанта определена не столько субъектами повествования, сколько объектом. Описание Екатерины — трафарет «венценосца», клише раз и навсегда высочайше дозволенной трактовки личности «милостивой» государыни. Такой характер изображения царицы входит в «сверхзадачу» художника, о чем мы скажем позже.

Пушкин — «союзник» Гоголя, так как в его повествовательной манере специфика эмоциональной тональности, как и у Гоголя, мотивирована не только характером личности, воспринимающей действительность, но и «характером самой изображаемой, оцениваемой и раскрываемой действительности, притом действительности, по преимуществу оцененной в ее социальном облике»²⁴.

Пушкин, как мы видели, выходит за пределы личности Гринева путем «преодоления» его субъективной тональности. Но в некоторых случаях тональность Петра Гринева помогает объективности описания. Это происходит тогда, когда офицер, дворянин Гринев, попадает в чуждый ему лагерь оставших и когда его субъективная позиция характеризуется своеобразной «остраненностью».

Состояние «остраненности» героя дает возможность показать наблюдаемые им явления и характеры вне принятых официозных схем и предписаний. Пушкин прибегает к изображению такого состояния рассказчика в моменты, когда он встречается с Пугачевым и пугачевцами.

Вот несколько примеров: «Я изумился (выделено нами.— В. О.). В самом деле, сходство Пугачева с моим вожатым бы-

²⁴ Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 255.

ло разительно. Я удостоверился, что Пугачев и он были одно и то же лицо, и понял тогда причину пощады, мне оказанной. Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств (выделено нами.— В. О.): детский тулуп, подаренный бродяге, избавил меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоянным дворам, осаждал крепости и потрясал государством!»

Эмоциональная реакция рассказчика заставляет пристально всматриваться в значительные явления исторической действительности, глубже осмыслить личность и характер Пугачева. Читатель должен понять, что речь идет не о «бунтовщике», «воре» и «разбойнике», а человеке значительном, даже великом, и о событиях, выходящих далеко за пределы «семейных записок».

В другом месте мы встречаемся с аналогичным описанием: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом».

Такое состояние «остраненности» Гринева наблюдается и в других сценах. Вступая в резиденцию Пугачева, рассказчик замечает: «Необыкновенная картина мне представилась...». Наблюдая соратников Пугачева, Гринев восклицает: «Но в век не забуду его товарища».

Такого рода описания складываются в систему, проясняющую сущность происходящего и проливающую яркий свет на личность Пугачева, который выступает подлинным историческим героем.

Если в основе характеристики Екатерины лежит банальная схема, то в трактовке образа Пугачева все оригинально и неповторяемо. Через столкновение и противопоставление разных художественных систем, входящих в структуру «Капитанской дочки», раскрывается величие Пугачева как вождя крестьянского восстания, его человеческая ценность и самобытность и ничтожество «тартюфа в юбке», как называл Екатерину II Пушкин.

Путем мастерского сочетания различных поэтических «конвенций» Пушкин укрупняет масштабы описываемых событий, углубляет их исторический и социально-политический смысл.

Апперцепция Гринева помогает решению еще одной идейной проблемы: авторского отношения к убийствам и насилиям, творимым пугачевцами. Тональность Гринева здесь просто необходима. Она — лучший способ выяснения сущности этих насилий.

Сцены эти изображены в обычном, тривиальном аспекте. Как появился такой аспект? Ведь, казалось, кровавые, жестокие сцены должны были потрясти Гринева. Но этого почему-то не происходит. А не происходит потому, что психология Петра Гринева подготовлена эпохой и средой. Он видит, как истязают пленного башкирца, у которого вместо языка во рту какой-то обрубок. По этому поводу Гринева пишет: «В наше же время никто не сомневался в необходимости пытки: ни судьи, ни подсудимые. Итак, приказанье коменданта никого из нас не удивило и не встревожило».

Лишено внутренней взволнованности и описание казни Ивана Кузмича: «На ее перекладине очутился верхом изуверченый башкирец, которого допрашивали мы накануне. Он держал в руке веревку, и через минуту увидел я бедного Ивана Кузмича, вздернутого на воздух».

Кроме эпитета «бедного», никакой дополнительной эмоциональной окраски эпизоду не придано. Так же буднично, как констатация факта, дано описание смерти Василисы Егоровны: «Унять старую ведьму!» — сказал Пугачев. Тут молодой казак ударил ее саблей по голове, и она упала мертвая на ступени крыльца. Пугачев уехал; народ бросился за ним».

Единство эмоциональной тональности во всех указанных сценах подчеркивает их идейный смысл: жестокость правительственного лагеря вызывает законную жестокость восставших.

В действиях Пугачева есть своя логика, жестокая логика. И это также реализуется в художественной ткани произведения. Пушкин как бы говорит: долг платежом красен. В эпиграфе к главе VII («Приступ») словами народной песни рассказывается о том, что ожидает «служивых»:

Только выслужила головушка
Два высокие столбика,
Перекладинку кленовую,
Еще петельку шелковую.

А в следующей главе («Незванный гость») мы узнаем, чем пожалует «православный царь» «детинушку». В песне «Не шуми, мати зеленая дубравушка...» поется:

Я за то тебя, детинушка, пожалую
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладной.

В этом идейно-психологическом контексте добро, сделанное Пугачевым Петру Гринева и Маше Мироновой, характеризует вождя крестьянского восстания как человека широкой души. А милость императрицы выглядит весьма сомнительной. Для:

Пугачева Гринев и Маша действительные враги, а для царицы они ее сторонники. Екатерина «милует» в сущности невинного человека, даже героя (с официозной точки зрения). Так что весь спектакль с «помилованием» и «добродетелью» рисует Екатерину в резко отрицательных тонах по сравнению с Пугачевым. Милость Пугачева дается в романе как «открытие», а добродетель Екатерины как затертая «притча» о «милостливой государыне».

Мы видим, что Пушкин, выбирая одну художественную систему, одну «конвенцию» в «Капитанской дочке», затем выходит за ее пределы.

Пушкин не только разрушил единое державие личности, не только определил тональность описания объективной социальной действительностью, но и ввел в художественную практику различные художественные системы, комплекс различных «конвенций», который дает возможность выявить многообразные, часто противоречивые аспекты мира в их диалектической связи.

Мастерское сочетание различных художественных систем сделало его новатором и в области жанра. Создавая роман частной жизни, он тут же изнутри и разрушил его, формируя новую, необычную жанровую «конвенцию», в которой «семейные записки» превращались в широкое историческое и социальное полотно.

Так в жанрово-повествовательной форме совершается движение от частного, «локального», к историческому, общему, «универсальному».

Эта проблема волновала и молодого Л. Толстого. Система личного повествования стесняла его и не давала возможности выйти в область крупных форм. Выход из-под власти одной личности наметился Толстым в результате поисков принципа единения людей. Толстой, как и Пушкин, искал такую художественную систему, которая создавала бы атмосферу полнейшей безыскусственной правды рассказа и вместе с тем воздвигала бы подмостки, с которых видна была бы связь «всего со всем». В сущности, Толстой решал чисто пушкинскую задачу, но в другую художественную эпоху, когда «интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий»²⁵.

Он берет исповедь личности как условие правды, как условие доверия читателя к тому, что рассказывает автор, но вместе с этим он ищет в психологии, в состояниях человека такие кульминационные моменты, которые открывают в индивидуальном сознании нечто общее всем людям. В такие периоды

²⁵ Запись в дневнике 31 октября 1853 г. (Л. Н. Толстой: Юбилейное издание, т. 46. М., ГИХЛ, стр. 188).

человек может «видеть» то, что ему не дано в обычном состоянии, он может наблюдать, условно говоря, «сквозь каменную стену».

Убеждение в возможности духовного «озарения» человека в кризисные моменты жизни, в минуты потрясений, в периоды нравственных катаклизмов — исходное условие для такой формы повествования, которая открывает глубочайшие тайны личности и бытия.

Автор-повествователь в этом случае является не только существом всезнающим и всеведующим, надличным началом, но и демиургом нового мира. Б. М. Эйхенбаум писал о Л. Толстом: «Для настоящей работы ему нужно было сознание, что он делает открытие, что он развязывает главный узел жизни, что он уясняет нечто совершенно новое и совершенно необходимое. Пусть это окажется заблуждением, но без этой «энергии заблуждения» (как выразился Толстой в письме к Страхову) настоящая творческая работа для него невозможна. Ему должно казаться, что «сорок веков смотрят на него с высоты этих пирамид» и что «весь мир погибнет», если он остановится. В этом — основной стимул его работы, ее подлинная героика»²⁶.

«Энергия заблуждения» должна перейти к читателю. И тогда он, вольно или невольно, примет условия повествования, выдвинутые писателем. Г. Гуковский обратил особое внимание на проблему «всезнания» автора: «Отвлеченно-всеобъемлющий автор (например, автор в романах Льва Толстого) берет себе право все знать — и то, что случилось со всеми его героями, и то, что они думают и чувствуют; это право или эта претензия на право составляет одну из серьезнейших и, пожалуй, труднейших проблем изучения литературы...»²⁷. Гуковский далее задает вопрос: «Откуда берется убедительность во всезнании автора для читателя?».

Мы смогли увериться в том, что «всезнание» Пушкина становится убедительным для читателя благодаря эстетическому эффекту, получаемому в результате искусной подмены одной художественной системы повествования другой, точнее, перехода одной системы в другую.

Пушкин выходит за пределы личности одного рассказчика, хотя этот рассказчик вначале составляет главное условие повествования. Писатель устанавливает новый уровень взаимоотношений с читателем, заключает с ним новый договор, в котором появляется пункт, оговаривающий известное «всезнание»

²⁶ Б. Эйхенбаум. Лев Толстой, семидесятые годы, стр. 164—165.

²⁷ Г. А. Гуковский. Указ. соч., стр. 47.

ство» автора. При этом «всезнайство» Пушкина в «Капитанской дочке» еще достаточно ограничено по сравнению, например, с Толстым-романистом. К Пушкину в этом плане, пожалуй, ближе И. С. Тургенев. Г. Бялый так пишет о нем: «Он не присваивает себе дара всеведения. Он не стремится увидеть то, чего не дано видеть смертному взору. То, что показывает Тургенев, может, в принципе, видеть каждый, если только наделен даром художественной наблюдательности. Единственное преимущество автора — «видеть» то, при чем он не присутствовал, за исключением этой условности, все остальное в тургеневском психологическом анализе как бы поддается проверке»²⁸.

Таким образом, в данном случае «энергия заблуждения» читателя вызвана условием возможности, так сказать, «экспериментальной проверки» описанного. Это мы наблюдаем и у Пушкина. Но у Тургенева-романиста отсутствует то начальное условие, которое мы отметили в «Капитанской дочке»: рассказчик-образ. Тургенев в своем «договоре» с читателем «вычеркивает» это условие доверия. Оно становится лишним. В чем же здесь дело? Очевидно, наступила новая художественная эпоха, когда в сознании читателей укрепилось и стало стабильным доверие к новой художественной системе, в которой может отсутствовать рассказчик-повествователь как названная личность. Пушкин в «Капитанской дочке» отделил, «отслоил» «безличный» тип повествования и придал ему самостоятельное значение. И в новой художественной системе оно стало исходным, закрепилось и в творческой практике писателей, и в читательском восприятии. Первоначально существовавшая «конвенция» — частное условие разговора с читателем — превратилась в художественную категорию, определявшую характер повествования в реалистической прозе XIX в.

Л. Толстой в поисках форм повествования прошел путь Пушкина. Но он не остановился ни на пушкинском, ни на тургеневском уровне. Он создал новую «конвенцию» (разумеется, на основе достигнутого), в пределах которой «энергия заблуждения» читателя достигла своего максимума. Толстой смело вторгся в ранее «запретные» области психологического анализа, в святая святых человеческой души. Те художественные подмости, которые воздвиг Пушкин, он достроил на несколько этажей выше и с них взглянул на мир и людей — и только тогда увидел связь «всего со всем». Но как бы ни был велик Л. Толстой, без гения Пушкина это сделать было бы невозможно.

²⁸ Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, стр. 89.



РОМАН ЛЕРМОНТОВА

Проблема трагедии и ее исхода продолжает разрабатываться в романе Лермонтова «Герой нашего времени». Структурно роман, как и «Повести Белкина», состоит из отдельных повестей и рассказов. Все части произведения, имеющие более или менее самостоятельное значение, объединяются в единое целое. Как же возникает это целое?

В статье, посвященной «Герою нашего времени», В. Г. Белинский задается вопросом: какова причина полноты впечатления от романа? И тут же отвечает: «Она заключается в *единстве мысли*, которая выразилась в романе и от которой произошла эта гармоническая ответственность частей с целым, это строго соразмерное распределение ролей для всех лиц, наконец, эта оконченность, полнота и замкнутость целого»¹ (выделено нами. — В. О.).

Несомненно, что единство мысли играет немаловажную роль в художественной завершенности, внутренней замкнутости романа. Однако трагедия героя времени, обретшая классическую форму трагедии той эпохи, оставляет читателя без всякой перспективы. Фигура Печорина скрывается в конце романа такой же таинственной и неразгаданной, какой она была и в начале. Идея трагической обреченности поколения печориных не переливается непосредственно, как у Пушкина, в идею преодоления трагизма жизни. Разве только призыв вторгаться в ход событий, вопреки всякого рода фаталистическим представлениям, намечает выход из тупика. Но этот выход несет печать какого-то холодного отчаяния и до конца не изжитого скептицизма. Трагедия «печоринства» разрешается не в плане мысли, которую утверждает главный герой. Она

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3 томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1948, стр. 558.

снимается авторским «кредо». Такая художественная концепция трагедии Печорина породила в оценках В. Г. Белинского как бы некоторое противоречие. Критик, несколькими страницами ранее писавший о единстве мысли в романе, вдруг начинает утверждать как будто бы противоположное: «Роман, поражая удивительным единством ощущения, нисколько не поражает единством мысли и оставляет нас без всякой перспективы, которая невольно возникает в фантазии читателя по прочтении художественного произведения...»².

Однако это противоречие—не элементарный недосмотр автора. В «смене позиции» обнаруживается логика, которая отражает специфику и «загадку» художественной структуры романа.

Единство мысли — его следовало бы назвать первым единством, — объединяя все части романа, не является главным. Оно не поражает воображение читателя, так как не открывает тайны авторской позиции. «Загадка» Печорина так и остается неразгаданной. Великое и ничтожное борются в нем. И как это ни странно, ничтожное берет верх. Что же это за трагедия, с таким необычным исходом? Идея, завершив свое развитие, в заключительной фазе не открыла никакой перспективы. Может быть, в романе ее нет совсем. Оказывается, есть. Но увидеть перспективу помогает не первое единство, а второе, на которое и обратил внимание Белинский,— единство чувства.

Единство чувства — вот что поражает читателя.

Мы уже говорили о том, что в образе Печорина показана коллизия добра и зла. Теоретическое, философское зло как явление испытывает кризис. Морально-философские принципы героя, «печоринство», обнаруживая историческую и чисто человеческую бесплодность, психологически ломают носителя этих принципов, приводят его к полнейшему духовному краху. В типическом плане испытывает кризис явление, возникшее на арене истории как следствие социально-исторических изменений после подавления декабрьского восстания. Вместе с явлением погибал человек, обладавший недюжинным умом и способностями. И мы вольно или невольно сочувствуем ему, скорбим по поводу его гибели. Потому-то Белинский и писал, что в романе есть что-то неразгаданное до конца и что-то тяжелое в том впечатлении, которое он производит. Разгадку судьбы Печорина могла дать только история, но она пока молчала...

² Там же, стр. 627.

Однако роман Лермонтова все-таки не безнадежен. Белинский по этому поводу сказал: «Это вопль страдания, но вопль, который облегчает страдание...»³.

Над этим стоит задуматься. Почему так происходит? Очевидно, трагедия Печорина, как и всякая трагедия, должна закончиться «очищением», катарсисом. В бессмысленной смерти героя мы, однако, не находим этого катарсиса. По-видимому, в самой сущности трагедии Печорина имеются какие-то тонкие и еле заметные трансформации, и нарастание их направляет трагедию по новому руслу.

Смещение русла можно заметить, если сравнить Печорина с лермонтовским Демоном. А. Н. Соколов отмечал, что «Печорин реалистически воплощает характер «демонического» героя Лермонтова»⁴. Но знаменовал ли переход от романтического метода изображения «демонического» характера к реалистическому какое-либо изменение сущности образа «демонического» героя? Реалистический метод предполагал строго аналитическое исследование характера в определенной конкретно-исторической и социальной обстановке. Сам метод подсказал и оценку демонического героя. «Демонизм», опущенный на землю, выступил далеко не тем возвышенным явлением, каким он предстал в романтической поэме.

Автор раскрыл в романе «механизм» гибели возвышенного в реальных условиях «эпохи безвременья».

В «Герое нашего времени» происходит крах злого, антигуманного начала. Внутренний психологический конфликт роднит роман с поэмой «Демон». Но «Демон» — трагедия, а «Герой нашего времени» — уже нечто другое. Трагедийность сохраняется в романе как сколок с сущности конфликта «Демона». Печорин в психологическом плане потенциально равен трагическому герою, но в плане реализации трагических потенций он переходит в противоположную область. На эту сторону обратил внимание еще Ап. Григорьев.

Один из современных исследователей творчества Лермонтова пишет: «Как и Белинский, Ап. Григорьев считал, что Печорин — не выдуманый, а реалистический, жизненный образ, натура глубоко трагическая, но носящая родимые пятна светского общества. Критик различал в нем две стороны: внутреннюю, впитавшую «наши лучшие соки», и внешнюю, условную его сторону, благодаря которой Печорин одной ногой стоял уже в области комического, что несколько позже невольно и

³ Там же.

⁴ А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. I. Изд-во МГУ, 1960, стр. 748.

неопровержимо было доказано писателем Авдеевым в его Тамарине»⁵.

Нужно заметить, однако, что «внешняя» сторона должна быть названа не условной, а обусловленной, обусловленной средой и эпохой.

Два начала — высокое, «демоническое», и обыденное, «земное», — характеризуют структуру образа Печорина.

Два слоя намечаются и в самосознании героя. О себе он говорит: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?..». Тот человек, который живет в полном смысле этого слова, и есть непосредственная реализация неясного второго, который мыслит и судит Печорина — его «Демона».

Управляет живущим непосредственной жизнью «высшее начало», которое не исчезает со смертью человека и которое остается вечным его спутником и его господином. Это высшее, «демоническое», улавливается и другими персонажами. Вера, обращаясь к Печорину, дает ему такую характеристику, которая напоминает «Демона»: «Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин, не потому, чтоб ты был лучше их, о нет! но в твоей природе есть что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть необходимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно; ничей взор не обещает столько блаженства; никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами, и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном».

Демоническая «тоска любви» и даже «тяжелая слеза» повторяются в «Герое нашего времени»: «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилела; рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

В этой сцене мы видим полное «падение» того «второго», «вечного» существа в Печорине, которое не жило, а только мыслило, судило и презирало. Вспомним, что и в поэме «Демон» герой ее переживает аналогичное «падение»:

Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз;
Он хочет в страхе удалиться...

⁵ А. П. Марчик. Аполлон Григорьев о М. Ю. Лермонтове. «Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина», т. 248. М., 1966, стр. 131.

Его крыло не шевелится!
И, чудо! Из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...

Человеческое на лицах этих «профессиональных грешников» появилось как результат глубочайшего нравственного потрясения. И все-таки Демон и Печорин остаются в гордом одиночестве.

Нужно отметить, что Вера в судьбе Печорина играет ту же роль, что и Тамара в судьбе Демона. Вера пробуждает в Печорине благородные, человеческие чувства. Оттого-то в ней, как и в «герое времени», есть что-то таинственное и недосказанное. Но если в поэме «Демон» борьба добра и зла носит титанический характер, то в «Герое нашего времени» под влиянием законов «водяного общества» конфликт во внешнем плане мельчится, а сама борьба захватывает характеры дробные, ничтожные и опускается до уровня оскорбленного мелкого самолюбия.

Истинные драмы Печорин превращает в «комедии» и действует в них по принципам «игры», которую сам выдумывает и навязывает другим. Печорин признается: «Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как пищу, поддерживающую мои душевные силы». Узнав от Вернера, что княжна Мери спрашивала о Грушницком, Печорин восклицает: «Завязка есть!.. Об развязке этой *комедии* (выделено нами. — В. О.) мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтоб мне не было скучно».

Эта фраза не повисает в воздухе. Печорин позаботился о том, чтобы «комедия» получила завершение. После дуэли с Грушницким он бросает фразу: „*Finita la comedia*“. Развязка затеянной Печориным «комедии» привела к гибели Грушницкого и страданиям княжны Мери. А сам Печорин выходит из игры, как из надоевшего спектакля.

И вот мы встречаем его незадолго до смерти, по дороге в Персию: «...Положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала». Теперь уже о самом Печорине можно сказать его же словами: „*Finita la comedia*“. Душа Печорина, которая была ареной демонических страстей, опустошена и убита. Теперь он уже не герой. Трагические герои не превращаются в перезрелых кокеток и не умирают как обыватели «просто так». А Печорин, как мы узнаем из романа, «возвращаясь из Персии, умер». Умер, как десятки и сотни обыкновенных людей. Таким образом, путь Печорина оказался странным и противоречивым — от могучего, беспокойного, трагич-

ного «Демона» до нелепой «тридцатилетней кокетки». Белинский был прав, когда писал о том, что Печорин порой впадал в Грушницкого, впрочем, «более страшного, чем смешного». Но сама принципиальная возможность такого перехода предопределила его перемещение из сферы трагедии в область комедии.

Реалист Лермонтов изобразил Печорина жертвой среды и вместе с тем представителем этой среды. И хотя Печорин как человек вызывает сочувствие и сожаление, как тип, характеризующий состояние среды, породившей его самого, он подвергается критике и осуждению. Это вызывает иронию Лермонтова. К личности Печорина ирония относится только в той степени, в какой он сам является зеркалом общества. Главный же иронический акцент поставлен не на Печорине-человеке, а на «печоринстве» как явлении. Белинский писал о том, что Лермонтов изобразил переходное состояние духа, «в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет и в котором человек есть возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем»⁶.

Лермонтов верил в обновление личности. Но едва ли можно утверждать, что Печорин как тип русской жизни олицетворял «возможность чего-то действительного в будущем». Сам Лермонтов нарушил эту перспективу, сравнив опустошенного и ушедшего героя с тридцатилетней кокеткой. Мужественный, волевой, неукротимый и остро критический талант поэта заставил его порвать с любимым детищем, спутником жизни — Демоном, чтобы в «Герое нашего времени» произнести над ним суд беспощадный.

А. И. Герцен в работе «О романе из народной жизни в России (письмо к переводчице «Рыбаков»)» писал: «Одним из свойств русского духа, отличающим его даже от других славян, является способность время от времени оглядываться на самого себя, отречься от собственного прошлого, взглянуть на него с глубокой, искренней, *неумолимой иронией* (выделено нами. — В. О.) и иметь смелость признаться в этом без цинизма закоренелого злодея и без лицемерия, которое винит себя только для того, чтобы быть оправданным другими»⁷.

Это высказывание очень точно соотносится с концепцией лермонтовского романа. «Печоринство» отвергается без цинизма. В нем заключено много подлинно драматического и трагического, и тем не менее в «Герое нашего времени» звучит не оправдание, а смертный приговор тому, что Белинский назвал «призраком в настоящем».

⁶ В. Г. Белинский. Указ. соч., т. 1, стр. 612—613.

⁷ А. И. Герцен. Сочинения в 9 томах, т. 7. М., ГИХЛ, 1958, стр. 126.

Д. И. Писарев пронизательно уловил диалектику положительного и отрицательного в Печорине, сравнивая лермонтовского героя с Базаровым: «Печоринский и базаровский типы ненавидят и отталкивают друг друга. Печорины и Базаровы решительно не могут существовать вместе в одном обществе, потому что и Печорины и Базаровы выделяются из одного материала: стало быть, чем больше Печориных, тем меньше Базаровых и наоборот. Вторая четверть XIX столетия особенно благоприятствовала производству Печориных; новых Печориных жизнь уже не отчеканивает, а старые, потускнелые и поблекшие, никак не желают понять, что их время прошло. Прошло ли оно невозвратно, этого никто не решится сказать, но что Печорины в настоящую минуту не стоят на первом плане—это несомненно. Печорины и Базаровы совершенно не похожи друг на друга по характеру своей деятельности; но они совершенно сходны между собою по типическим особенностям натуры...»⁸.

Замечание Писарева о материале, из которого выделяются Печорины и Базаровы, полно глубокого исторического смысла. Оно объясняет характер того переходного момента в русской истории, когда на смену дворянскому периоду в освободительном движении шел разночинский. Лермонтов еще не мог видеть в реальной жизни тип нового героя. Но скептицизм Лермонтова знаменовал переход в русской литературе к новому герою. Он окажется связанным узами преемственности со своими предшественниками (станет выделяться из одинакового материала), но ковать его будет новая эпоха. Печорины же — герои старой формации — превратятся постепенно в сознании общества в «обломовцев». Н. А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» обращает внимание именно на это новое переосмысление явлений и типов прошлого. Он говорит не о том, кем бы могли стать герои, подобные Печорину, в иных условиях, а о том, как относятся к этим типам русской жизни современные Добролюбову люди, осознавшие необходимость «настоящего дела».

Лермонтов, разумеется, не предполагал, как могут воспринять и оценить его героя революционные демократы, но его авторская позиция явилась рубежом, за которым открывались новые идейные горизонты. Сочетание в романе трагизма и иронии явилось отчетливым симптомом духовного перелома Лермонтова.

Лермонтов в романе стоял на грани умиравшего прошлого и рождавшегося будущего. Он уже ушел от прошлого, но

⁸ Д. И. Писарев. Сочинения в 4 томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1956, стр. 28—29.

еще не мог вызвать в литературе того, что не сформировалось достаточно ясно в самой действительности. В связи с этим вспоминаются мудрые слова И. С. Тургенева, сказанные им в письме к Е. Е. Ламберт (3/15 ноября 1857 г.): «В человеческой жизни есть мгновенья перелома, мгновенья, в которые прошедшее умирает и зарождается нечто новое. Горе тому, кто не умеет их чувствовать,— и либо упорно придерживается мертвого прошлого, либо до времени хочет вызвать к жизни то, что еще не созрело»⁹.

Лермонтова в романе «Герой нашего времени» отличает историческая прозорливость и вместе с тем величайшее чувство меры и художественный такт.

Как уже говорилось, автор прощается с прошлым. Незрелее новое он не мог показать в реалистических образах. Но его авторская позиция свидетельствует о тяготении к новому, о предощущении грядущего, настоящего дня русской жизни. Каким же образом эта позиция проявляется? Мы уже писали о том, что в романе звучат иронические ноты. Автор расстаётся со своим героем навеки и, что особенно примечательно, с легкой душой. В произведении до сих пор сохранилось одно «темное» место, которое, на наш взгляд, недостаточно прокомментировано. Без особого внимания оно осталось очевидно, потому, что как-то не вяжется с традиционным толкованием романа как трагедии Печорина. Место это следующее: «Ему (автору. — В. О.) просто было *весело* (выделено нами. — В. О.) рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал».

Почему все-таки весело? Не противоречит ли это тому, что писал Белинский, оценивая роман как грустную думу «о нашем времени». В. А. Мануйлов в комментарии к «Герою нашего времени», цитируя слова «ему просто было весело...», ограничивается литературной параллелью из стихотворения Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» (1840 г.):

И как-то весело и больно
Тревожить язвы старых ран...
Тогда пишу. Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум...¹⁰

В этих строках знаменательно утверждение «весело и больно тревожить язвы старых ран». Для Лермонтова «печоринство», очевидно, старая рана. Но это еще далеко не все. Лермонтовское «весело» означает преодоление трагизма, знамену-

⁹ И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 12 томах, т. 12. М., ГИХЛ, 1958, стр. 282.

¹⁰ В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., 1966, стр. 60.

ет переход трагедии Печорина в новую фазу, фазу комедии, в том ее классическом варианте, о котором писал К. Маркс: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»¹¹.

«Печоринство» развенчано Лермонтовым в плане и психологической трагедии, и социальной комедии. Переход от «Демона» к «Герою нашего времени» с исторической точки зрения может рассматриваться как преодоление трагедии. С этой же позиции разочарование и скепсис Печорина возможно истолковать как «демонические одежды», донашиваемые им на рубеже новой эпохи, в которой они постепенно потеряют свою таинственность и привлекательность и превратятся в обломовский халат. Недаром рассказчик прозрачно намекает на нечто подобное: «Разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и что нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье как порок».

В то время, когда «демонический» плащ донашивается «низшими» слоями общества и когда он постепенно превращается в шутовское одеяние, трудно сохранить трагедийный «статус» героя. Печорин вот-вот вместе с изжившей себя исторической формой общественной жизни должен перейти в область комического. Лермонтов зафиксировал эту стадию, остановив историческое «мгновение». Ирония в авторской позиции не отвергается и самим Лермонтовым. В предисловии к «Журналу Печорина» он говорит: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. «Да это злая ирония!» — скажут они. — Не знаю».

Что означает лермонтовское «не знаю»? Оно может быть истолковано как несогласие с категоричным утверждением того, что роман — злая ирония. Однако это несогласие только частичное. Когда человек решает какую-либо дилемму и говорит «не знаю», то очевидно, что в его сознании столько же «за», сколько и «против», иначе был бы однозначный ответ. В. Г. Белинский писал: «А между тем этот роман совсем не

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 418.

злая ирония, хотя и очень легко может быть принят за иронию...»¹².

Поясняя далее свое отношение к персонажу, Лермонтов скажет: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар».

И поэтому логично заявление автора-повествователя о том, что известие о смерти Печорина его «очень обрадовало». Это обстоятельство давало право печатать «записки».

Деятельность героя без всякой цели, деятельность во имя того, чтобы наполнить бездонную пустоту своего духа, была бесполезной для общества, для людей. Гораздо более полезны и поучительны были его записки—история души человеческой, писанная «без тщеславного желания возбудить участие или удивление».

«Итак, одно желание пользы, — пишет «издатель», — заставило меня напечатать отрывки журнала, доставшегося мне случайно».

Эти и подобные акценты в романе дополнительно «провоцируют» иронию. Б. М. Эйхенбаум признавал, что в окончательной формулировке заглавия есть иронический оттенок, но падающий не на слово «герой», а на слово «нашего», т. е. не на личность, а на эпоху. «Значит, — пишет Б. М. Эйхенбаум, — это действительно отчасти и ирония, но адресованная не к «характеру» Печорина, а к тому времени, которое положило на него свою печать»¹³.

Ирония, безусловно, адресовалась времени, эпохе. Но вместе с тем Лермонтов гениально предугадал на многие годы и даже десятилетия вперед, к какому общественному результату должны прийти Печорины. Оценки Печорина Добролюбовым и Писаревым продиктованы не только новой эпохой, но и самим Лермонтовым. В авторской позиции художника объективно наметилась явная тенденция к развенчанию Печорина, точнее, «печоринства» как порождения уходящей в прошлое эпохи. Над Печориним нельзя потешаться, но над ним не стоит и скорбеть. Суд над героем романа творит не толпа насмешников и злых завистников, готовых заметить малейшую

¹² В. Г. Белинский. Указ. соч., т. 1, стр. 624.

¹³ «История русского романа» в 2 томах, т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 299.

слабость человека, мельчайший просчет, чтобы стащить за полу с героического пьедестала. Суд над Печориным творит история. Именно она сделала из жизни героя трагикомедию. И автору, которому многое было внутренне близко в нем, пришлось отчасти и поддерживать его драматическое положение, чтобы не отдать его толпе злобных насмешников, ибо Печорин был не только «маскированным гвардейцем», по выражению Ап. Григорьева, но и олицетворением в известной степени людей иной, «титанической эпохи», готовых играть жизнью при всяком удобном и неудобном случае. Б. М. Эйхенбаум предполагал, что эти люди — декабристы, «герои начала века»¹⁴.

Все это осложняло позицию автора, вносило в роман даже какую-то кажущуюся непоследовательность и сбивчивость. Однако в произведении Лермонтова не было того, за что Л. Н. Толстой упрекал Мопассана: не объявлялось в одном месте дурное хорошим, в другом — дурное дурным и хорошее хорошим.

У Лермонтова была прочная позиция в оценке Печорина и «печоринства». А те недоразумения, которые начинаются буквально с заглавия романа, объясняются довольно просто, если принять во внимание то, что говорилось ранее: произведение Лермонтова представляет сложную модификацию жанра, воплощавшего переходные явления жизни, находящиеся на перепутье от возвышенного к комическому.

Итак, мы установили, что психологическая трагедия Печорина в романе «Герой нашего времени» зафиксирована художником в тот момент, когда общественные и социальные формы жизни, породившие «печоринство», переживают глубокий кризис.

В эстетическом плане это находит явное отражение: уродливое огромное, которое мы наблюдали в «Демоне», становится уродливым мелким и ничтожным в «Герое нашего времени». Возвышенное переходит в комическое. В историческом аспекте этот переход знаменует безвозвратное исчезновение старых форм жизни, с которыми человечество расстается весело, и становление новых форм.

Момент перехода возвышенного, трагедийного в комическое порождает «очищение», своеобразный катарсис. Наступление катарсиса, просветление эмоционального горизонта и есть то главное ощущение, которое поражает читателя в романе и придает ему удивительное единство.

¹⁴ Там же, стр. 301.



ТУРГЕНЕВ-РОМАНИСТ

Итак, наступление катарсиса обусловлено верой художника в неизбежное и закономерное обновление мира, в те могучие субстанциальные силы, которые были залогом этого прогрессивного процесса. Субстанциальное наиболее отчетливо проявлялось в народной массе. Русский роман весьма различно, в многообразных формах демонстрировал торжество мысли народной, утверждая ее как панацею от социальных и нравственных болезней. На почве мысли народной завершались просветляющими финалами трагические коллизии российской жизни.

Творчество Л. Н. Толстого — наглядный пример такого выхода из жестоких противоречий действительности. Но Толстой не единственный писатель в этом роде. Рядом с ним можно назвать И. С. Тургенева. И хотя привычней противопоставлять Тургенева Толстому, мы все-таки попробуем установить их внутреннюю близость.

Б. И. Бурсов писал о толстовском романе-эпопее: «Едва ли верна мысль, что «Война и мир» «вобрала все лучшее, что достигнуто романистами». Не говоря уже о романе Чернышевского «Что делать?», даже романы Тургенева не так были важны Толстому, как тургеневские же «Записки охотника»¹.

Л. Н. Толстому действительно форма романов Тургенева была чужда. Да и сам автор «Рудина» и «Накануне» подчеркивал отсутствие в его произведениях эпической основы. В письме к И. А. Гончарову (7 апреля 1859 г.) Тургенев заявлял: «Кому нужен роман в эпическом значении этого слова, тому я не нужен; но я столько же думаю о создании романа как о хождении на голове: что бы я ни писал, у меня выйдет ряд эскизов»².

¹ Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман. М.—Л., 1963, стр. 125.

² И. С. Тургенев. Собрание сочинений в 12 томах, т. 12. М., ГИХЛ, 1958, стр. 305.

И все-таки были моменты наибольшего приближения Тургенева к Толстому, так как логика их индивидуального художественного развития отражала историческую закономерность эволюции романного жанра в России во второй половине XIX в.

Первый пункт дружеской творческой встречи Тургенева и Толстого — «Записки охотника». В генезисе жанра романа «Записки охотника» показательны как органичный, связный цикл, воздвигнутый на фундаменте «мысли народной». Они открыли русскому читателю тот огромный и прекрасный мир, который удивлял Л. Толстого своей естественностью, величием и неиссякаемой энергией живой жизни³.

Тургенев был поражен тем, как умирает русский человек. В рассказе «Смерть» он писал: «Удивительно умирает русский мужик! Состояние его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто». В конце рассказа повествователь еще раз воскликнет: «Да, удивительно умирают русские люди!»

Л. Н. Толстой в рассказе «Как умирают русские солдаты» словно продолжает логику тургеневских рассуждений: «Велики судьбы славянского народа! Недаром дана ему эта спокойная сила души, эта великая простота и бессознательность силы».

А когда Тургенев после долгих поисков найдет своего героя времени, он покажет нам, как он умирает. Величие судеб славянского народа означится особо и в гибели Рудина, и в смерти Инсарова, и в мужественном конце Базарова, и даже по-своему в самоубийстве Нежданова.

Испытание смертью — это не только толстовская тенденция, но и тургеневская.

Тургенева, как и Толстого, увлекает эпическая широта характера русского человека. Замечательно, что своих «Певцов» он сближал с гомеровским эпосом. В письме к Полине Виардо (26 октября 1850 г.) Тургенев сообщал: «Работа моя для «Современника» окончена и удалась лучше, чем я ожидал. Это, в добавление к «Запискам охотника», еще рассказ, где я в немного прикрашенном виде изобразил состязание двух народных певцов, на котором я присутствовал два месяца назад.

³ А. И. Герцен отмечал: «Итак, наступило время, когда Золушка вошла в бальный зал. Течение снизу стало брать верх. Цивилизованная Россия начала, наконец, как бог у Беранже, смотреть с любопытством на лежащий внизу мир, который роился на полях и работал. «Смотрите-ка, ведь они больше похожи на людей, чем мы думали! Удивительно!». Это было действительно великое открытие!» (А. И. Герцен. Собрание сочинений в 9 томах, т. 7. М., ГИХЛ, 1958, стр. 130).

Детство всех народов сходно, и мои певцы напоминают мне Гомера»⁴.

И хотя писатель в 1847 г. жалуется той же Полине Виардо на «критическое и переходное» время, когда жизнь стала раздробленнее, когда все художественные произведения, самое большее, представляют «лишь индивидуальные мнения и чувства, лишь смутные и противоречивые размышления»⁵, он в этой раздробленности ищет общее, вечное, непреходящее.

Поисками «синтеза» разнородных, разнохарактерных явлений на основе мысли народной занимался примерно в те же годы и молодой Толстой.

В «Записках охотника» мелкие «осколки» жизни складываются в целостную эпическую картину. В них, как и в «Повестях Белкина», заметна гармоническая правильность распределения предметов, иерархия высокого и низкого. В цикле два поэтических «слоя», которые не изолированы друг от друга: как в живописи, в нем один слой просвечивает через другой, создавая оригинальный эффект, недостижимый смешением красок.

В «Записках охотника» Тургенев вовсе не певец обыденного. Наоборот, многие истории поражают необычностью, яркостью, романтической приподнятостью. Таковы «Певцы», «Живые мощи», «Конец Чертопханова» и др. Некоторые ситуации подлинно трагичны. На трагедийной коллизии — на борьбе чувства и долга — построен «Бирюк». Аналогичная борьба происходит и в душе Чертопханова, когда герой собирается убить любимого коня: «Он шел на это дело не то чтобы спокойно, а самоуверенно, бесповоротно, как идет человек, повинувшийся чувству долга». И то, что происходит потом, после рокового выстрела, напоминает исход трагического конфликта. Чертопханов почувствовал, что оборвалась последняя нить, связывавшая его с жизнью. Он ощутил безмерную пустыню одиночества. И, не выдержав этого чувства, погиб.

Позднее проблема чувства и долга войдет и в тургеневские романы.

Высокие «предметы» находятся в центре внимания Тургенева в ряде других рассказов. В «Певцах», как уже отмечалось, есть нечто гомеровское — золотое детство человечества. «Живые мощи» — апофеоз силы и чистоты человеческой натуры, в невинном страдании достигшей вершин какой-то древней святости. «Хорь и Калиныч» — исследование различных сторон русского национального характера. «Петр Петрович Карата-

⁴ И. С. Тургенев. Указ. соч., т. 12, стр. 97.

⁵ Там же, стр. 59.

ев» — ода всепокоряющей силе любви, которая ломает общественные, социальные барьеры.

Все это и составляет первый художественный пласт, который легко обнаруживается затем в романах Тургенева 50—60-х годов. В нем сконцентрировано то, что свойственно нации в ее лучших проявлениях.

Но процесс реализации этого лучшего в конкретных социально-исторических условиях давал искаженные, а иногда даже уродливые результаты. Второй пласт — это тот пепел, та грязь русской жизни, которая была следствием «жизнедеятельности» самодержавно-крепостнической России. Накладываясь на первый, он дает необычное смещение исходных художественных форм, вносит элементы призрачности, создавая эффект двойного видения мира. В результате возникают ложные параллели характеров, пародийные искажения их «нормы». Это связывает Тургенева уже с Гоголем.

Так, в характеристике Бирюка возникают весьма отталкивающие детали. Бедный мужик кричит в отчаянии Бирюку: «Душегубец окаянный, зверь, зверь, зверь!» Ему брошено в лицо обвинение, какое заслуживает, скажем, только такой зверь, как бурмистр Софрон. О нем один из крестьян отзывался так: «Зверь — не человек, сказано: собака, пес, как есть пес». Однозначность характеристик двух совершенно разных людей подчеркивает калечащую уравнительную силу среды, обстоятельств, в которых гибнет и уродуется человеческая личность.

В «Записках охотника» возникает и другая ложная параллель двух «государственных» умов — Хоря и Софрона. «Хорь был человек положительный, практический, административная голова...». Но и Софрон считался «государственным человеком».

Такого рода параллелизмы акцентируют абсурдность общественного и социального бытия героев. В абсурдном мире смешиваются понятия истинной и мнимой ценности людей. Возникают искажения «нормы», напоминающие пародийные явления. Они могут быть откровенными, как Гамлет Щигровского уезда, полускрытыми, как Чертопханов, зашифрованными, как Петр Петрович Каратаев. Но «пародийность» в данном случае — не способ осмеяния героя, а прием раскрытия калечащего уклада жизни, порочности социального строя. Высшим выражением этой пародийности, пожалуй, является Сучок из рассказа «Льгов». Сучок, произведенный в какие-то нелепые «кофишенки», олицетворяет полное обезличение человека. Исследование характера с точки зрения его «нормы» и искажения в равной степени близко и Гоголю, и Л. Толстому. Будет оно продолжено и в романах Тургенева.

Уроdlивое и мертвое в «Записках охотника» разрушается живой жизнью. Недаром цикл «Записок...» заканчивается очерком «Лес и степь», в котором оттенен вечный процесс обновления природы и, следовательно, человека как ее неразрывной части. Слова рассказчика: «Весной легко расставаться, весной и счастливых тянет вдаль...» — являются мажорным аккордом, который вытекает из глубинного смысла всех рассказов, составляющих в целом эпическую картину народной жизни.

Возвращение к субстанциальному должно было оздоровить и общественные формы жизни. К такому выводу пришел в своих произведениях наряду с Толстым и Тургенев. Правда, он не принял «мысль народную» за исходный пункт в построении концепции жизни в романах 50—60-х годов. Но он пытался найти связи между персонажами и народной почвой. Для этого ему потребовался особый герой — «гениальная натура», в котором была «натура» как показатель и «мера» субстанциальных сил, и гениальность, создававшая резкую контурность выражения этих сил.

Однако Тургенев-романист придет постепенно к выводу о бесполезности «красивого героя». Но вначале он в разных планах проанализирует его общественную деятельность, его внутренний, интимный мир.

«Красивый герой» его окажется в своеобразном заколдованном круге, из которого один выход — смерть. Смерть у Тургенева чрезвычайно многолика. Она, как и у Толстого, является мерой ценности человека в разных обстоятельствах. Мы сталкиваемся с ней сразу же, в первом романе «Рудин».

Рудин у Тургенева — подлинно трагическая фигура, человек, до конца выполнивший свой долг, о котором он сам, вероятно, смутно догадывался и о чем совершенно ясно сказал Лежнев: «Каждый остается тем, чем сделала его природа, и больше требовать от него нельзя!.. А почему ты знаешь, может быть, тебе и следует так вечно странствовать, может быть, ты исполняешь этим высшее, для тебя самого неизвестное назначение...».

Рудин выполнил это назначение.

И в исполнении гражданского, общественного долга оказалась его «гениальность». Но он не обладал «натурой», не выполнил «долга» человеческого и за это был «наказан». Он не выдержал испытания любовью, но выдержал проверку смертью. Смерть его была весьма необычной. Один из героев романа «Новь» Нежданов рассуждает: «Право, мне кажется, что если бы где-нибудь теперь происходила народная война — я бы отправился туда не для того, чтобы освободить кого бы

то ни было (освобождать других, когда свои несвободны!!), — но чтобы покончить с собою...».

Рудин поступил именно так. При встрече с Лежневым он цитирует Кольцова: «До чего ты, моя молодость, довела меня; домыкала, что уж шагу ступить некуда...». В этих словах обрисовано положение Рудина, из которого его может вывести только смерть. Он сам об этом мечтает, когда произносит слова: «Угол есть, где умереть...». «Ты всегда был строг ко мне, — продолжает он, обращаясь к Лежневу, — и ты был справедлив; но не до строгости теперь, когда уже все кончено, и масла в лампаде нет, и сама лампада разбита, и вот-вот сейчас докурится фитиль... Смерть, брат, должна примирить наконец...» Но похоронить себя заживо Рудин не мог. Не в силах он был и пассивно ждать смерти, а поэтому и отправился умирать во Францию за чужую свободу по той программе, которую предлагал Нежданов.

Тургенев в финальном эпизоде заметил, что защитники баррикады покидали ее «и только думали о собственном спасении». В это время и появился Рудин. Он, очевидно, не боялся быть убитым. Поведение его в этот критический момент было лишено здравого смысла: «В одной руке он держал красное знамя, в другой — кривую и тупую саблю и кричал что-то напярженным, тонким голосом, карабкаясь кверху и помахивая и знаменем и саблей».

Знаменательные детали — тупая сабля, которой он не махал, а «помахивал», его не доходящий ни до кого крик — все это характеризует психологическое состояние Рудина, сознательно подставляющего грудь пуле неприятеля. И падает он, как будто благодаря за избавление от тяжких нравственных мук. В таком расчете с жизнью, однако, мы видим не разрыв с идеалами, а самую непосредственную связь с ними и утверждение их. Как писал Л. Фейербах, «жизнь — это связь с любимыми предметами, добровольная смерть — это разлука с ними, но такая разлука, которая выражает лишь нерасторжимость этой связи...»⁶.

В этом отношении «самоубийца» Рудин с общественной точки зрения стоит выше Печорина. Печорин не убил себя ни как Рудин, ни как Нежданов. Он предпочел умереть в дороге. И тем самым доказал бесплодность своей «программы».

Трагедия Печорина связана с уходящей эпохой, в которой исчерпали себя живые силы; трагедия Рудина обусловлена новым временем, в котором еще не созрели условия для большого общественного дела. «Философское» самоубийство

⁶ Л. Фейербах. Избранные философские произведения, т. 1. М., 1955, стр. 447.

Рудина вносит в роман звучную трагедийную ноту и тем самым преобразует форму семейно-бытового романа. Развитие трагедийной темы мы находим и в «Дворянском гнезде», и в «Отцах и детях».

В образах новых тургеневских героев была сделана по сравнению с Рудиным существенная поправка на «натуру». «Натуры» у Лаврецкого и Базарова хоть отбавляй. И это крепкими узами свяжет их с родиной, с народным сознанием. Лаврецкий, подобно Святогору-богатырю, весь ушел в «землю». В нем были мощь и умная простота, которые помогли пустить крепкие корни в русскую почву. Неспроста Лаврецкий в гнев приносит слова: «Вы со мной напрасно пошутили; прадед мой мужиков за ребра вешал, а дед мой сам был мужик». Базаров, подобно Лаврецкому, с гордостью скажет: «Мой дед землю пахал».

Оба героя благодаря этому всей своей жизнью и деятельностью предельно отчетливо выразят «русскую суть». И вместе с тем, как и Рудин, они окажутся без перспективы. Более того, человеческая полноценность в условиях русской действительности заставила их страдать едва ли не сильнее, чем Рудина. Борьба чувства и долга достигла благодаря крепости их «натуры» необычайной напряженности. Они не могли решить проблемы их сочетания и сошли с земного поприща, терзаемые сомнениями, угнетаемые мыслью о бесполезности своего существования.

Лаврецкий и Базаров при всем их различии оказались «самоломанными». И самоломанность отомстила за себя. Их благородная жертвенность выглядит также своеобразным философским самоубийством, не физическим, но нравственным.

А ведь оба они имели сильнейшее стремление к обновлению общественных форм жизни, чтобы дать простор субстанциальным силам. Они первые начали пахать почву не поверхностно скольльзящей сохой, а глубоко забирающим плугом, но, по сути дела, погибли, надломленные непосильной борьбой. Сам Тургенев косвенно объяснил трагизм своих героев в письме И. С. Аксакову 3 марта 1852 г., в котором он говорит о Гоголе: «Трагическая судьба России отражается на тех из русских, кои ближе стоят к ее недрам, — ни одному человеку, самому сильному духу не выдержать в себе борьбу целого народа...»⁷.

Лаврецкий проник сердцем в самые недра народного бытия и сознания. Он прислушивался к новой для него жизни, погружившись в нее, как на дно реки: «Вот когда я на дне реки, — думает опять Лаврецкий. — И всегда, во всякое время

⁷ И. С. Тургенев. Указ. соч., т. 12, стр. 108.

тиха и неспешна здесь жизнь... кто входит в ее круг, — покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом». Лаврецкий, как и герои Л. Толстого, подчиняется непреодолимо могучему потоку естественной жизни, ощущая равновесие духа и необычное спокойствие: «В то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь; здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни; скорбь о прошедшем таяла в его душе, как весенний снег, — и странное дело! — никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины».

В уходящей и утекающей жизни Лаврецкий ощутил процесс ее вечного обновления.

Лаврецкий, казалось, сделал все, что от него зависело. Он выполнил свой «долг» и «имел право быть довольным: он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудиться не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян».

Выполнил он свой долг и в отношении молодого поколения, которое пришло ему на смену. Он признал «правду» этой российской «нови». «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть — и сколько из нас не уцелело! — а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами».

Вера в обновление мира приводит его к внешне несколько странному, но внутренне глубоко оправданному восклицанию: «Здравствуй, одинокая старость!». В этом скорбном приветствии видны и трагическая безысходность одинокого человека, сломавшего свою личную жизнь, изгнавшего любовь, «поборовшего» свое счастье во имя «высшего» принципа и теперь глубоко страдающего, и преклонение перед живой жизнью, ее неистребимым движением и процветанием.

Тургенев верил в обновление дворянских гнезд: «Дом Марьи Дмитриевны не поступил в чужие руки, не вышел из ее рода, гнездо не разорилось...» Его наполнили молодые голоса. Жизнь продолжалась.

Но история вносила свои поправки. Дворянские гнезда приходили в упадок. Не из них выпорхнуло новое поколение, которое, засучив рукава, стало ломать старое. Устами Базарова российскому дворянству подписывался приговор: «Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благород-

ного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим».

Но и Базаров окажется в трагическом тупике, из которого один выход — вечное «примирение» с природой, подчинение ее неизменным и мудрым законам. Лаврецкий вплотную подошел к мысли о неизбежности смерти и смирился с этим. К такому же мироощущению приходит и Базаров: «А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет...» Этот психологический надрыв смягчается финалом романа: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной».

В сущности, здесь вновь торжествует «правда» Лаврецкого. Входящий в «круг» этой вечной жизни, покоряйся и помни: только тому и удача, кто прокладывает тропинку не топаясь, как пахарь борозду плугом.

Это «откровение» войдет в идейно-поэтическую структуру «Нови». Более того, перед смертью Базаров коснеющим языком выразит мысли, которые Тургенев продолжит в «Нови». Он признает свою ненужность и скажет «пророческие» слова: «Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник...»

Сам Тургенев в 70-е годы подтвердит историческое предвидение своего героя: «Базаров все-таки еще тип, провозвестник, крупная фигура, одаренная известным обаянием, не лишенная некоторого ореола: это все теперь неуместно — и смешно толковать о героях или художниках труда»⁸.

В романе «Накануне» Тургенев несколько смягчает трагедию «красивого героя». На первый взгляд, может показаться, если еще учесть трактовку романа Н. А. Добролюбовым, что «Накануне» — наиболее «благополучное» произведение писателя. Однако это не так. В конце романа наблюдается мощный всплеск трагического чувства: «След Елены исчез навсегда и безвозвратно, и никто не знает, жива ли она еще, скрывается ли где, или уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение, и настала очередь смерти. Слу-

⁸ И. С. Тургенев. Указ, соч., т. 12, стр. 466.

чается, что человек, просыпаясь, с невольным испугом спрашивает себя: неужели мне уже тридцать... сорок... пятьдесят лет? Как это жизнь так скоро прошла? Как это смерть так близко надвинулась? Смерть, как рыбак, который поймал рыбу в свою сеть и оставляет ее на время в воде: рыба еще плавает, но сеть на ней, и рыбак выхватит ее — когда захочет».

Смысл этого рассуждения напоминает размышления Базарова. Ведь смерть Базарова знаменует конец «маленькой игры» жизни, ее «легкого брожения». Он сам прекрасно сознает это. Трагический конец человеческого существования в тургеневских романах обесмысливает в значительной степени «земную» деятельность героя, который бьется в сетях, находясь до времени в воде, пока не выхватит его своей костлявой рукой безжалостный «рыбак». Роман «Накануне» в известной мере предопределил трагическую безысходность судьбы Базарова.

В «Накануне» вместе с тем есть и то, что связывает его с «Дворянским гнездом». Елена рассуждает совершенно в духе героини «Дворянского гнезда», когда думает о расплате за свое счастье.

«Ей стало страшно своего счастья. «А если этого нельзя? — если это не дается даром? Ведь это было небо.., а мы люди, бедные, грешные люди...»

Но если это — наказание, — подумала она опять, — если мы должны теперь внести полную уплату за нашу вину? Моя совесть молчала, она теперь молчит, но разве это доказательство невинности? О боже, неужели мы так преступны! Неужели ты, создавший эту ночь, это небо, захочешь наказать нас за то, что мы любили? А если так, если он виноват, если я виновата, — прибавила она с невольным порывом, — так дай ему, о боже, дай нам обоим умереть по крайней мере честной, славной смертью — там, на родных его полях, а не здесь, не в этой глухой комнате».

Во внутреннем монологе Елены Стаховой звучит чисто русский мотив покаяния, тема «совести». И рядом с этим вновь возникает уже знакомая нам проблема философского самоубийства. А то, что Елена стремится к такого рода самоубийству, подтверждают ее слова: «Дай нам обоим умереть...»

Не о жизни молит Елена, а о смерти, смерти честной, славной, которая подтвердила бы ее преданность жизни и любви. Это намерение становится совсем ясным из письма Елены родителям после смерти Инсарова: «Там готовится восстание, собираются на войну; я пойду в сестры милосердия; буду ходить за больными, ранеными. Я не знаю, что со мною будет... Я приведена на край бездны и должна упасть. Нас судьба соединила недаром: кто знает, может быть, я его уби-

ла; теперь его очередь увлечь меня за собою. Я искала счастья — и найду, быть может, смерть. Видно, так следовало; видно, была вина... Но смерть все прикрывает и примиряет, — не правда ли?»

Смерть Елены Стаховой должна, по мысли автора, доказать ее неразрывность «с любимыми предметами», как об этом писал Л. Фейербах в цитированном выше отрывке. И если в произведениях Достоевского вошел «философский убийца»⁹, то в романах Тургенева появился «философский самоубийца». Он, как и герой Достоевского, весьма энергично трансформировал традиционный семейно-бытовой роман.

Отношение к самоубийце изменится у Тургенева к 70-м годам, когда он найдет новую концепцию характера и снимет ореол героизма с «красивого героя». Именно тогда и появится его «студия русского самоубийства» — «Стук-стук».

В письме к А. П. Философовой (18 августа 1874 г.) Тургенев пишет: «Как-то неловко защищать свои вещи — но вообразите Вы себе, что я никак не могу согласиться, что даже «Стук-стук» — нелепость. Что же оно такое? спросите Вы... А вот что: посильная студия русского самоубийства, которое редко представляет что-либо поэтическое или патетическое, а, напротив, почти всегда совершается вследствие самолюбия, ограниченности, с примесью мистицизма и фатализма»¹⁰. Однако в явлении самоубийства для Тургенева, особенно в 50-е годы, была и общественная, и социальная сторона. А вместе с тем — и поэтическая, и патетическая. Напомним слова Л. Фейербаха о самоубийстве: «Как одна и та же причина своим присутствием создает день, а своим отсутствием ночь, так и здесь — одно и то же основное стремление, одна и та же сила заставляет любить жизнь и жизнь покидать, бежать от смерти и смерти искать. Смертный приговор несчастливца: «Я без тебя не существую» — имеет тот же самый смысл, что и выражение счастливого: «Я существую только тогда, когда я возле тебя». Даже тот, кто умирает смертью героя, отдает жизнь за родину, за свободу или за свои убеждения, — объявляет тем самым, что он не может абстрагировать от этих благ, что эта свобода и эти убеждения являются для него необходимостью, стоят в неразрывной связи с его существом и его жизнью»¹¹.

Именно эту мысль выражали тургеневские «философские самоубийцы» Рудин и Елена Стахова. Но Тургенев пытался

⁹ См. статью: В. Кирпотин. Типология русского романа. «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 119.

¹⁰ И. С. Тургенев. Указ., соч. т. 12, стр. 463.

¹¹ Л. Фейербах. Указ. соч., т. 1, стр. 447.

утвердить положительный идеал не только на зыбком пьедестале философского самоубийства, но и на фундаменте серьезной практической деятельности. Лаврецкий и Базаров уверенно держатся на родной земле. Они пытаются преобразовать ее, перепахать и обновить, но оба заканчивают жизнь в тупике. Лаврецкий скажет: «Догорай, бесполезная жизнь!», а Базаров с горечью произнесет: «Я нужен России... Нет, видно, не нужен».

Эти люди выполнили свой долг. Великое служение долгу, жертвы, которые они приносили ему, не решили, однако, в тургеневской интерпретации ни общественной, ни личной проблемы.

Романами 50-х годов Тургенев создал замкнутый гармоничный цикл. Рудин утверждает положительный идеал актом своеобразного самоубийства на чужбине; Лаврецкий—практической деятельностью на родной земле. Елена Стахова, как и Рудин, уезжает за границу, чтобы героической смертью доказать любовь к идеалам свободы и справедливости. Базаров, подобно Лаврецкому, связан с русской «почвой», которую он пытается расчистить для будущей созидательной деятельности.

Но эта циклизация не статична. Она обладает внутренней динамикой. Рудин совершает жизненный подвиг, не понимая до конца своего назначения. Близок ему в этом плане Лаврецкий. Елена Стахова уже сознательно-героическая натура. В сфере практической, преобразовательной деятельности может быть охарактеризован как сознательно-героическая натура и Базаров.

Трагизм наложил отпечаток на все названные романы. Герои, оторванные от того животворного слоя, который наметился в «Записках охотника», не могли преодолеть ограниченности своей индивидуальности, какой-то почти фатальной бесперспективности развиваемой ими деятельности.

И тем не менее романы Тургенева 50-х годов, как всякая подлинная трагедия, завершаются просветляющими финалами. Катарсис наступает потому, что герои, хотя и гибнут, остаются верны долгу. Они мучаются, страдают и в них всегда побеждают подлинно человеческие принципы. Они никогда не остаются эгоистами, действуя ради людей, жертвуя своими личными удобствами и интересами. Трагические коллизии еще сильнее подчеркивают неугасаемую веру Тургенева «в торжество света, добра и нравственной красоты», на что указал в свое время М. Е. Салтыков-Щедрин: «Тургенев был человек высоко развитый, убежденный и никогда не покидавший почвы общечеловеческих идеалов. Идеалы эти он проводил в русскую жизнь с тем сознательным постоянством, которое и

составляет его главную и неоцененную заслугу перед русским обществом. В этом смысле он является прямым продолжателем Пушкина и других соперников в русской литературе не знает. Так что ежели Пушкин имел полное основание сказать о себе, что он пробуждал «добрые чувства», то то же самое и с такою же справедливостью мог сказать о себе и Тургенев. Это были не какие-нибудь условные «добрые чувства», согласные с тем или другим переходящим веянием, но те простые, всем доступные общечеловеческие «добрые чувства», в основе которых лежит глубокая вера в торжество света, добра и нравственной красоты»¹².

Положительный идеал становится спутником трагедии. Тургенев попытается выйти из замкнутого круга и найти такую концепцию жизни, в которой герой не станет жертвой долга. Исполняя долг, он обретет гармонию разума и сердца. Но для этого нужно было перешагнуть через трагедию одинокой сильной личности.

Как известно, после «Отцов и детей» у Тургенева наступил духовный кризис, который объясняется и политической реакцией, и личными причинами: нервно-психической усталостью, сменой отношения к ранее дорогому.

В романах Тургенева 50-х годов мы можем наблюдать смену контрастных настроений — от скепсиса и безверия к надежде и просветлению, и снова к чувству неудовлетворенности, сознанию трагической бессмысленности земного бытия, а затем к новому душевному подъему. Все эти моменты последовательно прослеживаются в романах «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне».

В «Отцах и детях» вера и безверие достигли наивысшего напряжения. Умная, волевая, целеустремленная, яркая личность, нашедшая наконец большое полезное дело на родной земле, гибнет от случайного пореза пальца. Величие и ничтожество личности предстало в романе одновременно. Роман «Отцы и дети» был драматическим взлетом, после которого наступила пессимистическая «каденция» в «Призраках» и «Довольно».

В «Довольно», подводя итог своим мрачным наблюдениям, Тургенев заявит, что ничто не ново на земле, что все с унылым однообразием повторяется: «Все это было, было, повторялось, повторяется тысячу раз — и как вспомнишь, что все это будет продолжаться так целую вечность — словно по указу, по закону, — даже досадно станет!» Да, в тургеневских романах мы находим повторения, но они лишены тавтологии.

¹² Сб. «Н. Щедрин о литературе». М., ГИХЛ, 1952, стр. 618—619.

Елена Стахова не простое повторение Рудина, хотя, как мы уже говорили, в их конечной судьбе много общего. И Базаров не дублер Лаврецкого с точки зрения исполненного долга и печального конца. Каждый новый роман Тургенева, несмотря на трагические эпилоги (или именно благодаря им), открывал широкую общую перспективу, ведущую к светлым горизонтам человечества. В «Довольно» он субъективно нарушил эту перспективу.

Но если даже встать на позицию Тургенева, то все равно он оказывается глубоко неправ. «Что в том, — задаст он вопрос, — что в двух шагах от меня, среди тишины и неги и блеска вечера, в росистой глубине неподвижного куста, соловей вдруг сказался такими волшебными звуками, точно до него на свете не водилось соловьев и он первый запел первую песню о первой любви?»

Писатель как бы нарочно не замечает великого «естественного» закона, когда для рождающегося любящего и умирающего существа все, что оно делает, и все, что его окружает и волнует, — самое «первое», самое новое. Тургенев как будто забыл слова, вложенные им в уста Базарова: «Старая шутка смерть, а каждому внове». Вот где истина, а не в утверждении тривиальной повторяемости явлений.

Но через эту внутреннюю драму автор должен был пройти, чтобы двинуться дальше.

В полном отчаянии Елена Стахова спрашивала: что там, вне нас, вне человека. «О боже! — думала Елена, — зачем смерть, зачем разлука, болезнь и слезы? или зачем эта красота, это сладостное чувство надежды, зачем успокоительное сознание прочного убежища, неизменной защиты, бессмертного покровительства? Что же значит это улыбающееся, благословляющее небо, эта счастливая, отдыхающая земля? Уже ли это все только в нас, а вне нас вечный холод и безмолвие? Уже ли мы одни... одни.., а там повсюду, во всех этих недосыгаемых безднах и глубинах, — все, все нам чуждо?».

В «Довольно» Тургенев развивает те же мысли: «Мы одни, одни в целом мире; кроме нас двоих нет ничего живого; за этими дружёлюбными стенами мрак, и смерть, и пустота. То не ветер воет, то не дождик струится ручьями: то жалуется и стонет Хаос; то плачут его слепые очи».

Но сознание одиночества и потерянности постепенно исчезнет. Еще в рассказе «Смерть» воображение писателя захватила не совсем ясная, но необычайно мудрая сила, которая дает человеку спокойную уверенность при переходе через «роковую черту». Значит, не слепой хаос окружает его. Л. Толстой видит в этой силе проявление божества. Тургенев подходит к этому вопросу иначе.

Герой Тургенева постепенно обретает смысл жизни, оптимистическое мироощущение в общении со многими людьми, с народом. Об этом писал и Л. Толстой. Но в 70-е годы он уже уверенно поставит знак равенства между божественным откровением смысла жизни и народным отношением к бытию. Тургенев же построит свой роман «Новь» только на «мысли народной» без примеси религиозной морали.

Обращение к «безгеройному» роману «Дым» было весьма знаменательным как показатель исторического поворота Тургенева от «культурного слоя» нашего общества к народной массе. Д. И. Писарев упрекнул писателя в том, что он «потерял» Базарова в новом романе. По мнению критика, художник утратил высокую точку зрения, расставаясь с Базаровым. Но в отходе его от базаровского типа видно не простое отступление с прежних позиций, а прозрение в будущее. Оно с очевидностью обнаруживается в высказываниях Тургенева.

Еще в мае 1852 г. Тургенев сообщал в письме к Луи и Полине Виардо: «Буду продолжать свои очерки о русском народе, самом странном и самом удивительном народе, какой только есть на свете»¹³.

Разочарование в герое «культурного слоя» приводит его вновь к мыслям о «самом странном и самом удивительном народе». Это был выход из кризисного состояния, духовное обновление автора.

В письме к А. П. Философовой он в сущности отвечает на возражения Писарева по поводу романа «Дым»: «Вы начали с Базарова: и я с него начну. Вы ищите его в действительной жизни; и Вы его не найдете: я Вам сейчас скажу, почему. Времена переменялись; теперь Базаровы *не нужны*. Для предстоящей общественной деятельности не нужно ни особенных талантов, ни даже особенного ума — ничего крупного, выдающегося, слишком индивидуального; нужно трудолюбие, терпение; нужно уметь жертвовать собою без всякого блеску и треску...»¹⁴.

А в романе «Новь» Марианна скажет Нежданову: «Мы будем полезны, наша жизнь не пропадет даром, мы пойдем в народ... Мы будем работать, мы принесем им, нашим братьям, все, что мы знаем, — я, если нужно, в кухарки пойду, в швеи, в прачки... Ты увидишь, ты увидишь... И никакой тут заслуги не будет, а счастье, счастье...»

Теперь Тургенев скажет, что смешно толковать о героях или «художниках труда», так как Россия вступает в эпоху только «полезных людей». Это будут, по мнению писателя,

¹³ И. С. Тургенев. Указ. соч., т. 12, стр. 110.

¹⁴ Там же, стр. 465.

лучшие люди; их будет много, но «красивых, пленительных — очень мало».

Такое убеждение зиждилось на наблюдениях за процессами, происходящими в недрах народных масс. «Народная жизнь, — пишет Тургенев, — переживает воспитательный период внутреннего, хорошего развития; разложения и слоения; ей нужны помощники — не вожаки, а лишь только тогда, когда этот период кончится, снова появятся крупные, оригинальные личности»¹⁵. И не случайно Тургенев именно в 70-е годы обратился к продолжению «Записок охотника». Они явились для него своеобразным «камертоном», по которому он «настраивал» роман «Новь».

П. В. Анненков недоумевал, зачем понадобилось продолжение «Записок охотника». После опубликования в «Вестнике Европы» (1872, № 11) рассказа «Конец Чертопханова» он писал Тургеневу: «Какая прибавка, какие дополнения, украшения и пояснения могут быть допущены к памятнику, захватившему целую эпоху и выразившему целый народ в известную минуту? Он должен стоять — и более ничего. Это сумасбродство — начинать сызнова «Записки»¹⁶.

Внешне такое продолжение действительно могло показаться странным. И если все-таки Тургенев стал продолжать «Записки», это не могло быть нелепой случайностью. «Записки охотника» уже многое предопределили в развитии романного творчества Тургенева. Теперь, в 70-е годы, они воскрешали для него идейно-поэтическую атмосферу сороковых годов. Они давали еще раз почувствовать то идеальное, которое заключалось в русском народе. А ведь в «Нови» Тургенев снова заговорит о судьбах русского мужика и нации в целом. Представители «культурного слоя» войдут в непосредственное общение с русским крестьянином. Их значение в жизни нации, смысл их личной жизни теперь будет определяться тем, насколько плодотворным становится их труд на благо народа.

Герои романа «Новь» утратят ореол избранничества, они превратятся в «землепашцев», поднимающих тяжелым и изнурительным трудом российскую «новь».

При этом ими будет руководить сознание нравственного величия русского народа, его неисчерпаемых духовных сил. Нежданов в письме к своему другу восклицает: «А ты неведомый нам, но любимый нами всем нашим существом, всю кровь нашего сердца, русский народ, прими нас — не слыш-

¹⁵ Там же, стр. 466.

¹⁶ См. там же, стр. 444.

ком безучастно — и научи нас, чего мы должны ждать от тебя?».

Знаменательна также с этой точки зрения реакция Тургенева на беседу со стариком-крестьянином, о которой он сообщал Я. П. Полонскому. Старик вспомнил голод 1841 г.: «Вот и мы в 1841 году все пухлые ходили». «А! в 1841 году! — подхватил я. — Страшное было время?» — «Да, батюшка, страшное». — «Ну и что? — спросил я, — были тогда беспорядки, грабежи?» — «Какие, батюшка, беспорядки? — возразил с изумлением старик, — ты и так богом наказан, а тут ты еще грешить станешь?»

«Мне кажется, — добавляет Тургенев, — что помогать такому народу, когда его постигает несчастье, священный долг каждого из нас»¹⁷.

Вера в народ, в возможность его возрождения отразилась в положительных героях «Нови».

Базаров еще подсмеивался над мужиком: «Ну, — говорил он ему, — излагай мне свои воззрения на жизнь, братец: ведь в вас, говорят, вся сила и будущность России, от вас начнется новая эпоха в истории, — вы нам дадите и язык настоящей и законы».

И даже Потугин, который хорошо понимал роль русской нации в судьбах мира, иронизирует: «Мы, мол, образованные люди, — дрянь; но народ... О, это великий народ! Видите этот армяк? вот откуда все пойдет. Все другие идолы разрушены; будемте же верить в армяк». Впрочем, эта ирония смягчается последующим рассуждением: «Весь вопрос в том — крепка ли натура? а наша натура — ничего, выдержит: не в таких была передрягах. Бояться за свое здоровье, за свою самостоятельность могут одни нервные, больные да слабые народы...».

Эти и им подобные моменты в романах Тургенева фиксируют его колебания в оценках отдельных героев времени. Но несомненно одно — писатель расстается со своими прежними любимыми персонажами, с «красивым героем».

В этом отношении он был более историчным, чем Писарев, упрекавший писателя в «потере» Базарова. Но Тургенев поступил так с Базаровым не по причине политического «поправления». Как великий художник он почувствовал знаменательный процесс в русской действительности и литературе — выход на арену борьбы за обновление жизни нового героя из народных слоев.

Первое в этом смысле решительное слово в русской литературе, однако, принадлежало не Тургеневу, а А. Н. Остров-

¹⁷ Там же, стр. 454.

скому, его «Грозе». Островский уловил важную историческую тенденцию в жизни русского общества — протест, исходящий из демократических глубин. И революционно-демократическая критика сразу же отдала ему должное. Н. А. Добролюбов противопоставил Катерину тургеневским персонажам как подлинную героиню своего времени. Этого, однако, не понял Д. И. Писарев.

Писарев считал, что Добролюбов увлекся характером Катерины и принял ее личность за светлое явление. По мнению критика, взгляд Добролюбова неверен, так как ни одно светлое явление не может ни возникнуть, ни сложиться в «темном царстве» патриархальной русской семьи, выведенной в драме Островского. «Гроза» в статье Добролюбова, с его точки зрения, подвергалась лишь «эстетическому» анализу. Добролюбов «стал восхищаться общим впечатлением, вместо того, чтобы подвергнуть это впечатление спокойному анализу». «В каждом из поступков Катерины,— замечает Писарев,— можно отыскать привлекательную сторону; Добролюбов отыскал эти стороны, сложил их вместе, составил из них идеальный образ...»¹⁸.

Писарев признает положительные качества характера Катерины. Но он считает, что стихийный протест Катерины как «метод» борьбы не может привести к положительному результату. Добролюбову важно было подчеркнуть именно этот *стихийный протест*, пробуждение человеческого самосознания в забитом и задавленном социальным и семейным гнетом человеке. Образ Катерины в статье Добролюбова перерастает в символ поднимающегося народного протеста. И на этом основании критик называет Катерину «лучом света».

Писарев же считает, что нужна иная мерка для определения светлых явлений жизни: «Вы должны считать светлым явлением только то, что в большей или меньшей степени может содействовать прекращению или облегчению страдания; а если вы расчувствуетесь, то вы назовете лучом света — или самую способность страдать, или ослиную кротость страдальца, или неленные порывы его бессильного отчаяния, или вообще что-нибудь такое, что ни в коем случае не может образумить плотоядных карликов»¹⁹.

Писарев не мог считать важным историческим симптомом стихийный протест героини драмы Островского; в это время, по его мнению, «русская жизнь, в самых глубоких своих недрах, не заключает решительно никаких задатков самостоя-

¹⁸ Д. И. Писарев. Сочинения в 4 томах, т. 2. М., ГИХЛ, 1955, стр. 368.

¹⁹ Там же, стр. 384.

тельного обновления; в ней лежат только сырые материалы, которые должны быть оплодотворены и переработаны влиянием общественных идей»²⁰.

Писарев считает главным двигателем прогресса распространение знаний. Он ссылается на английского историка Бокля, который писал: «Чем больше реальных знаний, тем сильнее прогресс; чем больше человек изучает видимые явления и чем меньше он предается фантазиям, тем удобнее он устраивает свою жизнь и тем быстрее одно усовершенствование быта сменяется другим»²¹.

Тургенев в этом пункте согласен с Писаревым, но он учитывает и те громадные изменения, которые происходили в среде русского крестьянства. Совершенно определенно сказал он о процессе хорового развития народной жизни, когда нужны не герои, а помощники. Кроме того, Тургенев во всех своих романах очень высоко ценил «натуру» человека. Он акцентировал не только само понятие натуры, но и слово, которое, начиная с романа «Рудин», постоянно находится в лексическом арсенале автора.

Понятие «натуры» очень подходит к характеристике поведения и поступков Катерины. Недаром Г. В. Плеханов в статье «Добролюбов и Островский» писал: «Больше всех привлекает Добролюбова Катерина тем, что в своих поступках руководствуется не отвлеченными принципами, а «натурой», своим своим существом. Это — цельный характер.

В цельности заключается его сила и его необходимость. Старые, дикие отношения продолжают держаться только внешней механической связью. Чтобы разрушить их, нужна не столько логика — логикой самодура не пробыть,— сколько та непосредственная сила «натуры», которая сказывается в каждом поступке Катерины»²².

Отвлеченные принципы, как правило, господствовали над тургеневскими персонажами. Долг побеждал чувство, рационализм брал верх над «натурой». В 70-е годы Тургенев еще упорней ищет сильную «натуру» в жизни. В рассказах из цикла «Записки охотника» — «Конец Чертопханова», «Живые мощи», «Стучит» — все внимание автора поглощено изучением тайны «натуры». В этих рассказах мы наблюдаем апофеоз цельных характеров.

Все это, а также тот факт, что Тургенев распрощался в «Отцах и детях» с Базаровым, лишний раз свидетельствует

²⁰ Там же, стр. 393.

²¹ Там же, стр. 373.

²² Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения в 5 томах, т. 5. М., 1958, стр. 680.

об его исторической чуткости, за которую высоко ценила Тургенева революционно-демократическая критика. Разумеется, нужно учитывать, что поиски нового не обходились без блужданий, противоречий, но главная магистраль идейно-художественного развития Тургенева совпадала с прогрессивным путем всей русской литературы второй половины XIX в.

Атмосфера творческих исканий характерна для времени создания романа «Новь». Д. Н. Овсяннико-Куликовский обратил внимание на то, что после «Отцов и детей» художник свернул на дорогу «субъективного» творчества. Так появились «Призраки» и «Довольно». «Призраки» и «Довольно», — пишет Овсяннико-Куликовский, — хронологически и психологически следуют за «Отцами и детьми», за смертью Базарова. Ничего подобного этим, в своем роде эпилогам, этому добавочному творчеству не находим мы после «Нови». Творческая энергия, затраченная на «Новь», была исчерпана вся с последним восклицанием Паклина «безымянная Русь!» — и то, что Тургенев создал после «Нови», принадлежит уже другим приливам творчества, не имеющим органической связи с тем, которое дало бытие последнему из «социальных» романов Тургенева»²³.

Тургенев преодолел пессимизм «Призраков» и «Довольно», он ушел в сторону от трагедии личности. Действительность в «Нови» осмысливалась иначе, чем в предыдущих романах.

Далее Д. Н. Овсяннико-Куликовский свидетельствует: «Первые впечатления и наблюдения, которые впоследствии должны были дать материал или отправные точки для создания Соломина, были собраны Тургеневым еще в раннюю пору его творчества, когда он присматривался к народным типам...»²⁴.

Возрожденный интерес к народным типам, к безымянной Руси, к русской сути заставил Тургенева раздвинуть привычные для него рамки романа-эскиза, придав ему эпический характер. Он, как и Гоголь, стремится показать Русь в широких хронологических границах, охарактеризовать различные уклады жизни. Правда, достичь эпической полноты картины, какая наблюдается у Гоголя или Гончарова, ему удастся не вполне. Рецидивы старой манеры довольно сильны. И все-таки эпическая тенденция весьма ощутима. Тургенев знакомит нас не только с веком девятнадцатым, но и с восемнадцатым. История о Фомушке и Фимушке с этой точки зрения — не

²³ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений, т. II. Изд. 5. М., ГИЗ, 1923, стр. 89.

²⁴ Там же, стр. 93.

вставной эпизод, выпадающий из общего стиля романа, а органичная часть общего замысла.

Важно обратить внимание на принцип эпической окраски повествования. Тургенев пользуется в данном случае литературными реминисценциями, которые придают контексту особый колорит, углубляют идейно-поэтическую основу романа. Вспомним мастерское использование литературных цитат и образов в «Повестях Белкина», и мы увидим, что они не орнаментальные украшения, а художественная плоть и кровь всего цикла. Так и у Тургенева в «Нови» Фомушка и Фимушка — отголоски старой, гоголевской Руси, которая, однако, не отгорожена непроходимым вром от тургеневской современности. Тургенев этими образами оттеняет переходный период изображаемого времени — перепутье от старой крепостной России к новой, буржуазной, которая олицетворена в фигуре купца Голушкина.

Автор не скрывает литературного источника, который лежит в основе эпизодов, изображающих «старосветских помещиков» Фомушку и Фимушку. В «Нови» есть даже текстуальная перекличка с гоголевской повестью об Афанасии Ивановиче и Пульхерии Ивановне. Тургенев пишет: «Время, казалось, остановилось для них; никакое «новшество» не проникало за границу их «оазиса». Читаем у Гоголя: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол...»

Автор и сам прозрачно намекает на литературные прототипы своих героев: «Паклин вообще заметил, что на людей вроде Субочевых цитаты из Гоголя действуют весьма сильно и как-то порывисто...»

В «Нови» в совмещенном «кадре» показана Русь XVIII в., которая постепенно теряется в исторических даях, и Русь XX в., открывающаяся в туманной дымке будущего. Ироничное замечание Паклина: «Ну, что ж!.. Были в восемнадцатом веке — валяй прямо в двадцатый!» — не лишено серьезного смысла.

В эту художественную «формулу» эпической Руси органично входит понятие «русская суть». Оно появилось из раннего творчества Тургенева и имеет широкую перспективу в будущем. О «русской сути» рассуждают многие персонажи «Нови».

Нежданов думает: «И эти два существа, которые теперь идут перед ним, этот Маркелов, этот Соломин, которого он знает еще мало, но к которому чувствует такое влечение, — разве они не отличные образчики русской сути, русской жизни?..»

Размышлял о «русской сути» и Паклин: «И там чепуха — и здесь чепуха... Только та чепуха, чепуха восемнадцатого века,

ближе к русской сути, чем этот двадцатый век». И даже Сипягин щеголял, что «знаком с самой сутью народной жизни». Поиски «русской сути» приводят к осмыслению жизни России не только в историческом аспекте, но и в социальном. Поэтому герои «Нови» идут в народ, стремятся «опроститься». «Опроститься» — второе ключевое понятие в романе. Опрощение — путь к русской сути. Слово «опроститься» настойчиво повторяется в разных контекстах:

— Опроститься! — повторяла Марианна.— Слышишь, Алеша, мы с тобой теперь опростелые!

Нежданов засмеялся и тоже повторил:

— Опроститься! Опростелые!

Нежданов повторяет это странное для него, необычное и какое-то гипнотическое слово: «Вон Марианна верит. С утра работает, возится с Татьяной — тут есть одна такая баба, добрая и неглупая; кстати, она про нас говорит, что мы опроститься желаем...».

— А! Марианна! — пролепетал он (Нежданов.—*В. О.*), — ты все говорила: о...опрос... опростелые; вот теперь я настоящий опростелый.

С опрощением связано счастье главных героев, в частности Марианны: «Радуетя, что руки покраснели да заскорузли, и ждет, что вот-вот и она сейчас, коли нужно, на плаху! Да что на плаху! Она даже башмаки с себя пробовала снять; ходила куда-то босая и вернулась босая. Слышу — потом — ноги себе долго мыла; вижу, наступает на них с осторожностью, потому с непривычки — больно; а лицом вся радостная и светлая, словно клад нашла, словно солнце ее озарило».

Заметим, что Пьер Безухов, находясь в плену и глядя на свои грязные босые ноги, испытывал подобные чувства.

Опрощение и слияние с народом было залогом нравственного возрождения толстовских героев. Герои «Нови» идут этим же путем. А те из них, которые, как Нежданов, не могут опроститься, слиться с народной массой, терпят крушение всех надежд и заходят в тупик, из которого один выход — смерть. «Я не умел опроститься; оставалось вычеркнуть себя совсем», — пишет в предсмертной записке Нежданов.

Марианна спасается тем, что она могла это сделать. Ее союз с Соломиным подчеркивает благотворное влияние демократических «низов» на нравственное чувство человека, на его веру в жизнь и счастье.

Нежданов погиб, так как не в состоянии был уверовать в народ. Он пишет Силину: «Уверяют, что нужно сперва выучиться языку народа, узнать его обычаи и нравы... Вздор! вздор! вздор! Нужно верить в то, что говоришь, — говори, как хочешь!» И от безверия в силы народа и в благотворную

роль его в жизни он кончает жизнь самоубийством. Однако в отличие от других романов в «Нови» не ощущается трагизма, который был, по Тургеневу, вечным спутником человека, особенно деятельного и талантливое. Трагизм не выступает в «Нови» на первый план, так как смерть Нежданова представлена в ряду случайностей, обусловленных характером его личности и судьбы. Самоубийство его объясняется «вывихнутостью» героя. «Я был рожден вывихнутым.., хотел себя вправить, да еще хуже себя вывихнул»,— признается Нежданов. Кроме того, его смерть воспринимается как утверждение неразрывности героя с идеалами свободы, справедливости, счастья. Его уход из жизни знаменует отрицательным способом необходимость положительных идеалов и борьбы за них. Не найдя их в жизни и будучи не в силах жить без них, он уходит из нее, подобно Рудину. Как и Рудина, его привлекает гибель в героическом поединке с врагом. Если уж расставаться с жизнью, которая не сулит ничего доброго, то ее последний миг должен быть насыщен большим историческим и гражданским смыслом. Исследователь творчества Тургенева Г. Бялый, принимая во внимание сходство Нежданова и Рудина, писал: «И все-таки «Новь» ближе к старому типу романа Тургенева, чем «Дым», только «Новь» не прямо продолжает прервавшуюся в «Отцах и детях» традицию, а как бы возвращается к истокам, к «Рудину», который тоже был романом о «неудачнике», о «ненастоящем» герое. В основе «Рудина и «Нови» лежит противоречие между исторической несостоятельностью героя и исторической же значительностью самого его образа, самого факта в русской жизни»²⁵.

Следует, однако, обратить внимание на то, что «Новь» — это не роман о «неудачнике» типа Рудина. Тургенев, как мы видели, разочаровался в прежнем герое. Историческая значительность такого характера, как Нежданов, подвергается сомнению. Нежданов «разжалован» из героев. И в романе он сам отчетливо сознает свою бесполезность. Устами Фимушки будет произнесен приговор Нежданову: «Какой ты человек...— протянула Фимушка,— жалкий ты — вот что!»

Нет, не Нежданов — герой романа Тургенева. Соломин и Марианна — вот кто, по Тургеневу, олицетворяет новые силы России, вот в ком видна русская суть. Они связаны с народной почвой, в них отчетливо проступает «мысль народная». А эта мысль пришла из «Записок охотника», из 40-х годов XIX в. Тот круг творчества, на который указал Г. Бялый, замкнулся не героем-неудачником, а героем-победителем.

²⁵ Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, стр. 234.

В Соломине читателю показан такой человек, который «суть настоящий». И такие, как он, «серые, одноцветные, народные люди», по мнению автора, только и нужны.

Тургенев соединил героя романа с «русской сутью», с «безымянной Русью». Соломин охарактеризован как «человек с идеалом — и без фразы; образованный — и из народа; простой — и себе на уме». Тот творческий настрой, который породил «Записки охотника», теперь, в 70-е годы, вызвал новый прилив творчества и привел Тургенева к созданию романа особого типа, оказавшегося значительно ближе, чем все его романы, к принципу эпического изображения жизни и характеров.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский тонко подметил близость автора «Записок охотника» и автора «Нови»: «Записки охотника» принадлежат к числу наиболее наивных произведений Тургенева: здесь он — меньше всего «мыслитель» и, не мудрствуя лукаво, любопытными, добрыми глазами всматривается в явления, которые проходят перед ним, — но он не равнодушный зритель — много теплоты душевной, много сочувствия, любви затрачено на эти наблюдения. И — в преобразованном, конечно, виде, *mutatis mutandis* — тот же характер наивности творчества чувствуется в «Нови», и все те же глаза, любопытные и добрые, с сочувствием, с любовью всматриваются в новые явления русской жизни»²⁶.

Роман «Новь» обрывается на высокой драматической ноте, которая звучит в диалоге Паклина и Машуриной:

«— Ну, скажите, пожалуйста, хоть одно: вы все по приказанию Василия Николаевича действуете?»

— На что вам знать?

— Или, может, кого другого, — Сидора Сидорыча?

Машурина не отвечала.

— Или вами распоряжается безымянный какой?

Машурина уже перешагнула порог.

— А может быть, и безымянный!

Она захлопнула дверь.

Паклин долго стоял неподвижно перед этой закрытой дверью. — «Безымянная Русь!» — сказал он наконец».

Тургеневская «опрошенная» безымянная Русь в романе «Новь» сливалась в единой идейно-художественной концепции с той безымянной Русью, навстречу которой в 70-е годы упорно шел Л. Н. Толстой, соединивший с ней позднее свою личную и писательскую судьбу. Мучительный и сложный, полный внутренних терзаний и озарений путь Тургенева вел его к

²⁶ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Указ. соч., т. II, стр. 93.

эпической форме, требовал выхода за пределы любимых им традиционно «тургеневских» жанровых конвенций.

А. Г. Цейтлин, сравнивая Тургенева с другими русскими романистами, писал: «Какое место занимал Тургенев среди современных русских романистов? Отвечая на этот вопрос, следует прежде всего подчеркнуть его слабую творческую связь с такими мастерами русского психологического романа, как Лев Толстой и Достоевский»²⁷.

Так ли это, может ответить не анализ приемов художественного письма, а целостная картина развития Тургенева-романиста.

Ясно выраженная внутренняя тенденция к созданию эпического романа на основе «мысли народной» роднит его с Толстым, а разработка проблемы трагизма русской жизни и связанного с ней философского самоубийства приближает Тургенева к тем идейно-психологическим сферам, которые в равной степени были близки и Толстому, и Достоевскому.



²⁷ А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958, стр. 417.

Часть II

ПОЭТИКА
РОМАНОВ
Л. Н. ТОЛСТОГО



ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОСТИ В РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР»

Л. Н. Толстой, замечательный художник-реалист, умел открыть доступ в свои произведения могучему и бесконечно сложному потоку жизни, добиться впечатления полной ее безыскусственности и вместе с тем придать художественному материалу необыкновенную внутреннюю стройность. В творениях Толстого всегда есть центральная мысль, которую он нередко формулирует сам. Но «прочесть» ее — значит проанализировать всю поэтическую партитуру, от первого такта до последнего.

«Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала», — говорит Л. Н. Толстой в письме к Н. Н. Страхову 23 апреля 1876 г.¹

Дальше он поясняет: «Каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами, описывая образы, действия, положения»².

Писатель подчеркивает, что вывод, итог как сложное целое, как результат познания мира путем образного мышления, вытекает из бесконечного лабиринта сцеплений, «в котором и состоит сущность искусства»³.

Благодаря «сопряжению», внутренней — «непроизвольной» связи картин, поступков героев, художественных деталей и т. п. Толстой достигает высшей степени объективизации повествования, иллюзии реальной жизни, свободной от всякой преднамеренности.

¹ Сб. «Л. Н. Толстой о литературе». М., ГИХЛ, 1955, стр. 155.

² Там же.

³ Там же, стр. 156.

В потоке событий и проходящих перед глазами читателя действующих лиц открываются шаг за шагом контуры стройного поэтического ансамбля.

В книге «Реализм Гоголя» профессор Г. А. Гуковский касается важного вопроса эстетического единства художественного творения. Он пишет: «Каждая из картин, составляющих роспись Сикстинской капеллы Микеланджело, — это самостоятельное и глубочайшее создание гения; но в целом, в единстве всего грандиозного замысла и в единстве композиционного соотношения, они образуют смыслы, идеи, образы, не сводящиеся только к арифметической сумме ряда произведений, а возникающие из внутреннего, идейного соотношения их друг с другом, из суммы и из общности их»⁴.

И далее: «И разве не тот же принцип мы видим в архитектурных ансамблях великих мастеров (например, Росси), где каждое здание самостоятельно прекрасно, но высшая идея выражена именно данной совокупностью зданий, где отдельность одного здания перекликается с отдельностью другого, и деталь обработки угла Чернышевой площади находит свое соотношение в рисунке фасада Александринского театра на расстоянии, может быть, в две-три сотни метров»⁵.

Речь в книге Гуковского идет о циклизации рассказов. Но и для многопланового толстовского романа-эпопеи, являющегося гармоничным комплексом отдельных поэтических «сооружений», такое построение характерно в высшей степени.

Л. Толстой по поводу «Войны и мира» заметил, что он любил «мысль народную вследствие войны 12-го года»⁶. Мысль народная в романе приняла многообразные художественные формы, проступая в различных аспектах поэтического плана.

Отрицая возможность научного познания законов исторического процесса, Толстой склонялся к мысли, что течение, направление и характер событий определяются сложением бесчисленного количества факторов, в том числе психологических. Передвижение стрелок на часах истории, по убеждению писателя, зависит от вращения множества сцепленных друг с другом колесиков. Этими колесиками оказываются люди с бесконечным разнообразием характеров, устремлений⁷.

⁴ Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 65.

⁵ Там же, стр. 66.

⁶ «Дневник С. А. Толстой 1860—1891». М., 1928, стр. 37.

⁷ Л. Н. Толстой пишет в «Войне и мире»: «Большая часть людей того времени не обращали никакого внимания на общий ход дел, а руководились только личными интересами настоящего. И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени». Ср. в «Анне Карениной»: «Я думаю, — сказал Константин, — что никакая деятельность не может быть прочна, если она не имеет основы в личном интересе. Эта общая истина, философская, — сказал он...»

Отказываясь уяснить первопричину исторических событий, Толстой старается в определенный исторический момент найти равнодействующую тех, по его мнению, не учитываемых никакой наукой сил, которые приводят в движение стрелки на циферблате истории. Эта равнодействующая определяется им как дух народа.

Но художник не может выразить общее, не раскрывая это общее в частном, особенном. И Толстой создает огромную галерею характеров, которые в целом, сливаясь в стройный художественный ансамбль, дают возможность обнаружить нечто общее, проступающее в психологии представителей различных классов и социальных групп в один из напряженных моментов отечественной истории.

Все многочисленные потоки внешнего действия романа-эпопеи тесно спаяны с психологической основой развития сюжета. Центральный кульминационный момент «Войны и мира» — победа на Бородинском поле — несет психологический заряд огромной силы. Это достигается тем, что исторический конфликт соотнесен с основным нравственно-психологическим конфликтом, который трактуется автором как столкновение ложного и истинного понимания смысла жизни.

Толстой ищет правильную линию поведения человека, смысл его жизни и в будничной обстановке мира, и в трагедийных сценах мирового исторического масштаба. В этих поисках он интересуется великим и малым, на первый взгляд, незначительным, но объясняющим великое. Писатель смело сопоставляет, эстетически «сопрягает» сцены частной жизни людей с эпизодами крупного государственного, исторического значения.

Народное торжество на поле Бородина, победа над Наполеоном осмысливается писателем с морально-философской точки зрения как победа справедливости, человечности над злом жизни, над уродующими человека общественными, социальными предрассудками. В сущности, основная тема нравственно-философского плана эпопеи — это поражение всего «наполеоновского» как определенной философии, определенного принципа жизни.

Отношение автора к этому принципу с позиции мысли народной составляет главный идейно-художественный нерв «Войны и мира», основу прочного единства всех его частей, глав, фрагментов.

В «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопассана» Толстой писал: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного

человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету...

И потому писатель, который не имеет ясного, определенно-го и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения»⁸.

Порожденное этим самобытным нравственным отношением автора к «предмету» внутреннее единство произведения обусловило гармонию художественной структуры романа. Упомянутый принцип ансамблевости конкретно проявлялся в своеобразной циклизации материала, истоки которой находились в раннем творчестве Толстого.

Размышляя над формой своего сочинения, писатель говорит в одном из вариантов вступления следующее: «Мне кажется, что, ежели есть интерес в моем сочинении, то он не прерывается, а удовлетворяется на каждой части этого сочинения и что вследствие этой-то особенности оно и не может быть названо романом.

Вследствие этого-то свойства я и полагаю, что сочинение это может быть печатаемо отдельными частями, нисколько не теряя вследствие того интереса и не вызывая читателя на чтение следующих частей.

Вторую часть нельзя будет читать, не прочтя первую, но прочтя первую часть, очень можно будет не читать второй»⁹.

Такое «раскрепощение» читателя, вероятно, связано с творческой свободой и самого автора, творящего не по традиционным образчикам устоявшегося жанра, а по законам самой жизни, сложной, противоречивой, таинственной, порой странно неожиданной, которая бурным потоком захлестывала страницы толстовского произведения.

Поэтому малейший след «литературности» болезненно отражался на чутком и тонком поэтическом сознании создателя «Войны и мира».

В одном из черновых вариантов начала романа Толстой сетует: «То мне казался ничтожным прием, которым я начинал, то хотелось захватить все, что я знаю и чувствую из того времени, и я сознавал невозможность этого, то и чаще всего — простой, пошлый, литературный язык и литературные приемы романа казались мне столь несообразными с величественным,

⁸ Л. Н. Толстой. Юбилейное издание, т. 30, стр. 18—19.

⁹ Там же, т. 13, стр. 56.

глубоким и всесторонним содержанием, то необходимость выдумкою связывать те образы, картины и мысли, которые сами собою родились во мне, так мне становились противны, что я бросал начатое и отчаивался в возможности высказать все то, что мне хотелось и нужно было высказать»¹⁰.

Каковы же конкретные проявления особого взгляда Толстого на мир и самобытного нравственного отношения к нему?

Разумеется, чтобы дать полный ответ на этот вопрос, нужно слово в слово повторить тот самый роман, который Толстой написал. Однако главные программные тезисы романа все-таки можно сформулировать.

Магистральное направление толстовской мысли определяется пересмотром и критикой установившихся традиционных воззрений на исторические проблемы, события и отдельные личности и утверждением общих положительных тенденций, которые он видел в прошлой эпохе.

А. И. Герцен устами доктора Крупова высказал очень близкое Толстому положение: «Историки... стремятся везде выставить после придуманную разумность и необходимость всех народов и событий; совсем напротив, надобно на историю взглянуть с точки зрения патологии, надобно взглянуть на исторические лица с точки зрения безумия, на события — с точки зрения нелепости и ненужности»¹¹.

А в дневнике Толстого (19 марта 1865 г.) находим такое замечание: «Я зачитался историей Наполеона и Александра. 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 окруживших, и их самих».

Это одно из важных соображений, положенных в основу «Войны и мира». Второе принципиальное соображение касалось общего характера исторической эпохи. В одном из черновых вариантов романа автор писал: «Как и теперь, как и всегда, так и тогда было, что около молодых людей, боровшихся за новое, и екатерининских стариков, боровшихся за старое, были толпы людей, в этой борьбе видевших только удобство найти лишние рубли, кресты и чины, и были толпы людей, только совершенно отвлеченно разделявших эту борьбу, но работавших не для борьбы, а для своих страстей и потребностей».

Но, несмотря на общий всем временам характер борьбы старого и нового, время это имело для России как государст-

¹⁰ «Литературное наследство», т. 69, кн. 1. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 334.

¹¹ А. И. Герцен. Сочинения в 9 томах, т. 1, М., ГИХЛ, 1955, стр. 377.

ва, еще особенный характер счастливой и исполненной надежд красивой молодости»¹².

Намеченная в «Двух гусарах» концепция двух эпох теперь находит не только глубокую и детальную разработку, но обогащается идеей народности, которая и конструирует общий план романа-эпопеи, и проявляется в мельчайших деталях его художественной формы.

* * *

Решение величайшего исторического конфликта, изображенного в «Войне и мире», дается писателем в сценах Бородинской битвы. Толстой трактует победу русских как победу нравственного духа народа. В поэтическом отношении весь массив романа повернут в едином ансамблевом строе к этому идейно-композиционному центру.

Бородинский бой не просто батальная картина, поражающая яркими красками, динамичным ритмом, точностью наблюдений и т. п.—одним словом, это не только пластическое изображение, но драматический взлет, кульминация в психологической партитуре романа. Завоеватель повержен, вражеское войско поставлено на колени. Толстой-психолог открывает внутреннее состояние того, кто вдохновлял всю кампанию, кто, казалось, обладал волшебной, необычайной силой и кто своей личностью олицетворял непреклонное зло мира,— Наполеона.

В этот момент повержен сам Наполеон. Он деморализован, подавлен, уничтожен страшным видом поля сражения.

«Страшный вид поля сражения, покрытого трупами и ранеными, в соединении с тяжестью и с известиями об убитых и раненых двадцати знакомых генералах и с сознанием бессильности своей прежде сильной руки произвели неожиданное впечатление на Наполеона... В этот день ужасный вид поля сражения победил ту душевную силу, в которой он полагал свою заслугу и величие... Личное человеческое чувство на короткое мгновение взяло верх над тем искусственным призраком жизни, которому он служил так долго. Он на себя переносил те страдания и ту смерть, которые он видел на поле сражения. Тяжесть головы и груди напоминали ему о возможности и для него страданий и смерти. Он в эту минуту не хотел для себя ни Москвы, ни победы, ни славы... Одно, чего он желал теперь,— отдыха, спокойствия и свободы».

Наполеон сдал свои главные позиции. «Наполеоновское» было убито в нем самом. И произошло это в результате ги-

¹² Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 13, стр. 182—183.

гантских усилий всего народа, физических и нравственных. Победило глубоко человеческое патриотическое чувство. Вспомним, как Пьер на Бородинском поле замечает скрытую теплоту чувства, светящуюся на лицах солдат. Скрытая теплота обратилась в огонь, спаливший Наполеона и все нашествие: «...и ярко во всех лицах горел тот огонь, за разгоранием которого следил Пьер».

Человеческое в русских людях и античеловеческое в Наполеоне вступают в жестокую схватку, в открытый конфликт. Наполеон терпит поражение как носитель зла. Но он не может переродиться, он не в силах отказаться от «призрака жизни». «...И никогда, до конца жизни своей, не мог понимать он ни добра, ни красоты, ни истины, ни значения своих поступков, которые были слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего *человеческого* (выделено нами. — В. О.), для того, чтобы он мог понимать их значение. Он не мог отречься от своих поступков, восхваляемых половиной света, и потому должен был отречься от правды и добра и всего человеческого».

«Наполеоновское» в романе воплощается не только как сумма идей, но и как принцип «неизменчивости», стабильности взглядов и психологии героев, а также отдельных социальных и общественных группировок.

Таким образом, «наполеоновское» начало генерализует, типизирует огромную массу частных явлений и разнообразных характеров по признакам положительного или отрицательного отношения к этому началу.

* * *

С общим историко-психологическим планом соединяются сцены частной жизни. Возможность такой внутренней соотносительности частного и общего намечается Толстым во внутреннем монологе Пьера после дуэли его с Долоховым: «А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика XVI казнили за то, что его считали преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» — спрашивал он себя.

Аналогично развивается и художественная мысль самого автора. Толстой отталкивается от малого, от частного, но важного для понимания глубокого смысла происходящего. Через сопряжение ряда эпизодов или характеров достигается типизация явления или образа, которые в своей совокупности и соотносительности с исторически масштабными явлениями раскрывают главную мысль произведения.

Нравственное поражение Наполеона подчеркивает мысль о величии народного сознания, народного духа. Толстой видит в «естественных» законах, по которым живет простой народ, идеал, к которому должны стремиться и люди господствующего класса.

Преодоление дворянскими героями «Войны и мира» элементов «наполеоновской» психологии: всего искусственного, эгоистического, утверждение ими правды и любви воспринимается в общем поэтическом ансамбле эпопеи как торжество «мысли народной».

Посмотрим, как это воплощается конкретно в художественной ткани произведения.

Одной из идейно значительных сцен романа, имеющих антинаполеоновский характер, является «встреча» раненого князя Андрея Болконского с французским императором на Аустерлицком поле.

Болконский, мечтавший о своем Тулоне, понял ничтожество подобных мыслей и желаний перед лицом того вечного и великого, которое впервые открылось ему при виде высокого аустерлицкого неба. И Болконский говорит себе: «Да, я ничего, ничего не знал до сих пор». Когда Наполеон произносит напыщенную фразу: «Вот прекрасная смерть», Болконским эта похвала воспринимается как жужжание мухи. Наполеон кажется ему маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что открылось его сознанию в эти минуты.

Преодоление «наполеоновского» идеала составляет сущность эволюции Андрея Болконского. Андрей — отпрыск старинного, знатного княжеского рода — прочными нитями связан с обжитым, уютным, комфортабельным столичным и усадебным миром.

Но в бурную эпоху наполеоновских войн на все это дунуло острым сквозняком новых идей и новых понятий. Явился и герой, принесший с собой соблазн буржуазной свободы. Пошатнулись старые устои, закружились головы молодых людей. «Все Бонапарте всем голову вскружил; все думают, как это он из поручиков попал в императоры?», — говорит граф Ростов.

Мощный исторический импульс вызвал на поверхности русской жизни широко расходящиеся круги. Они охватывали различные классы и различные социальные и общественные слои русского общества. «Наполеонизм», излучаемый, по мнению Толстого, ничтожным человеком, принимал под влиянием разнообразных исторических и психологических факторов мистифицированные формы. Это был уже не реальный полководец и государственный деятель, а некий «дух», в котором для людей воплощалась непонятная и непостижимая ими за-

кономерность истории. Эпоха начертала на своем знамени профиль человека в сюртуке и треуголке с традиционно скрещенными на груди руками.

Толстой ясно понимал сущность этого поветрия. Он понимал также главное в истории — силу движения народных масс. Он совершил подвиг развенчания «наполеонизма» и торжественно утвердил мысль народную.

«Наполеоновское» в «Войне и мире» появляется упорно и настойчиво в разных формах, в различных одеждах. «Дух» Наполеона проникает глубоко в поры русского дворянского общества.

Кружок Анны Шерер с присущей ему светской гибкостью очень быстро ассимилировал этот «дух». Наполеон «породнился» с членами кружка через галльскую речевую стихию и «вошел» в салон Шерер как очень близкий, вполне свой человек. Виконт Мортемар, рассказывая о Бонапарте пустяковую анекдотическую историю, делает его для всех присутствующих интимно-домашним и совсем уж не страшным, не «антихристом», а таким, какими были они все, разделявшие общество «любезной Annett». Для Андрея Болконского Наполеон — гений, он боялся его гения, «который мог оказаться сильнее всей храбрости русских войск, и вместе с тем не мог допустить позора для своего героя». Болконский устремился всем своим существом в погоню за идеалом, который был рожден деятельностью «кумира» — Наполеона.

«Как только он узнал, что русская армия находится в таком безнадежном положении, ему пришло в голову, что ему-то именно предназначено вывести русскую армию из этого положения, что вот он, тот Тулон, который выведет его из рядов неизвестных офицеров и откроет ему первый путь к славе!»

Расставание с «кумиром» было для Болконского очень трудным и болезненным. Он понял ничтожность земной славы.

Нарушая общепринятое понимание великого, Толстой утверждает свой взгляд в последующих главах романа. Наиболее знаменательно описание родов княгини Болконской. Автор подчеркивал, что в доме господствовало «сознание чего-то великого, непостижимого...». Соответствует смыслу происходящего и тон изложения: «Таинство торжественнейшее в мире продолжало совершаться. Прошел вечер, наступила ночь. И чувство ожидания и смягчения сердечного перед непостижимым не падало, а возвышалось. Никто не спал».

Обе сцены объединяются в единой линии сюжета (Болконский после ранения возвращается домой во время родов жены), но связь их этим не ограничивается. В этих эпизодах герою открываются таинство и смысл жизни. В художественном отношении обе сцены построены по принципу контраста

та. Блестящий Наполеон выглядит ничтожной фигурой, а незаметная, ничем не выделяющаяся княгиня Болконская поднимается на пьедестал. И смерть княгини оттеняет ее величие, величие матери, дающей жизнь новому человеку. В этом исполнении вечного закона Толстой видит нечто несравненно более важное, чем те государственные дела, которыми занимаются люди гражданские и военные, составляющие различного рода законы, реляции, диспозиции и т. п.

Антипод Наполеона, Кутузов, проявляет, по мнению автора, истинную мудрость именно потому, что он целиком подчиняется не ложным, писаным, а истинным, неписаным законам жизни. Толстой заостряет эту мысль, изображая чтение генералом Вейротером диспозиции Аустерлицкого сражения: «В эту минуту для главнокомандующего дело шло о гораздо важнейшем, чем о желании высказать свое презрение к диспозиции или к чему бы то ни было: дело шло для него о неудержимом удовлетворении человеческой потребности — сна. Он действительно спал».

Вот почему Наташа Ростова, воплощающая эту мудрую стихийность жизни, «естественное» течение ее, является идеалом Толстого и, в сущности, главным героем «Войны и мира». Андрей Болконский и Пьер Безухов в своих мучительных поисках смысла жизни постоянно озаряются отблесками ее духовного света. Сама того не подозревая, Наташа помогает духовному возрождению князя Андрея. Все, что открыл он для себя в момент ранения под Аустерлицем и после смерти жены, чем поделился Пьер, внушивший ему новые принципы жизни,— все это он вдруг понял не умом, а всем существом своим тогда, когда он встретился и сблизился с Наташей Ростовой.

И недаром в цепи воспоминаний Болконского все это связывается в один узел: «И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна — и все это вдруг вспомнилось ему».

«Князь Андрей чувствовал в Наташе присутствие совершенно чуждого для него, особенного мира, преисполненного каких-то неизвестных ему радостей, того чуждого мира, который еще тогда, в отраденской аллее и на окне в лунную ночь, так дразнили его. Теперь этот мир уже более не дразнил его, не был чуждый мир: но он сам, вступив в него, находил в нем новое для себя наслаждение».

Когда Наташа поет, князь Андрей чувствует подступающие слезы. «Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределенным, бывшим в нем,

и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время пения».

Чувства Болконского воскрешают в памяти читателя то, что пережил герой когда-то под Аустерлицем. И становится ясной внутренняя эволюция князя Андрея, которая совершается в направлении от принципов жизни, воплощенных в Наполеоне, к тем, каким бессознательно следовала Наташа. Именно Наташе, по мысли Толстого, суждена подлинно великая миссия. Она помогла князю Андрею окончательно освободиться от гипнотического влияния наполеоновского идеала. И она сыграла, в сущности, ту же роль, что и весь русский народ, с которым у Наташи были прочные духовные связи.

Князю Андрею Болконскому после Аустерлица пришлось еще раз встретиться с призраком Наполеона — теперь уже со Сперанским. Болконский приехал в Петербург в то время, когда слава молодого Сперанского достигла апогея. Вновь, казалось, повеяло молодостью и свободой. «Теперь осуществлялись и воплощались те неясные, либеральные мечтания, с которыми вступил на престол император Александр...»

И Болконский вновь увлекся... Оказалось, что «дух» Наполеона истребить чрезвычайно трудно. «Лукавый» был силен... Однако в таких делах князь Андрей был уже не новичок. Тень Аустерлица шла за ним по пятам. Болконский обнаружил в Сперанском Наполеона.

Толстой настойчиво подчеркивает ряд совпадений в облике и характере этих исторических деятелей. Сперанский был «высочка», как и Наполеон. Он, как и его «двойник», достиг власти и крепко держал ее в своих белых, пухлых руках. Характерная деталь — белые пухлые руки Сперанского и власть его над людьми постоянно напоминают Наполеона. «Все было так, все было хорошо, но одно смущало князя Андрея: это был холодный, зеркальный, не пропускающий к себе в душу взгляд Сперанского, и его белая, нежная рука, на которую невольно смотрел князь Андрей, как смотрят обыкновенно на руки людей, имеющих власть». Болконский сразу заметил руки Сперанского. Он ни у кого не видал «такой нежной белизны лица и особенно рук, несколько широких, но необыкновенно пухлых, нежных и белых».

Мы невольно вспоминаем такие же руки Наполеона, когда он награждает русского солдата Лазарева в Тильзите. «Наполеон чуть повернул голову назад и отвел назад свою маленькую пухлую ручку, как бы желая взять что-то». И через несколько строк — та же деталь: «Маленькая белая рука с орденом дотронулась до пуговицы солдата...», «Лазарев мрачно взглянул на маленького человека с белыми руками...»

Николаю Ростову тоже «вспоминался этот самодовольный Бонапарте с своею белой ручкой...».

Властные ассоциации заставляют еще раз сопоставить Сперанского и Наполеона. Князь Андрей наблюдал все движения «этого человека, недавно ничтожного семинариста и теперь в руках своих — этих белых, пухлых руках — имевшего судьбу России...»

Наконец, автор окончательно проясняет смысл этой параллели, описывая отношение князя Андрея к Сперанскому: «Первое время своего знакомства с Сперанским князь Андрей питал к нему страстное чувство восхищения, похожее на то, которое он когда-то испытывал к Бонапарте». Этим пояснением предопределяется перспектива их отношений. Болконский, похоронивший свой идеал на Аустерлицком поле, был психологически уже вполне подготовлен, чтобы низвергнуть и второго кумира, так поразительно похожего на первого.

Л. Н. Толстой как-то заметил относительно особенности психологии главного героя романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: «Вопросы эти решались не тогда, когда он, убив одну старуху, стоял с топором перед другой, а тогда, когда он не действовал, а только мыслил, когда работало одно его сознание и в сознании этом происходили чуть-чутьочные изменения»¹³.

Андрей Болконский в своем сознании уже значительно раньше преодолел психологический барьер, за которым кончалось гипнотическое влияние на него личности Наполеона. Поэтому со Сперанским все обстояло гораздо проще: не потребовалось трагического стечения обстоятельств, чтобы понять характер «настоящей жизни». Писатель был убежден, что «настоящая жизнь людей, с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей, шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований».

Итак, Наполеон и Сперанский оказываются исключенными из сферы настоящей жизни. Кто же ее представляет в том обществе, в котором находится Болконский? Прежде всего, Наташа Ростова. Наташу не занимали ни государь, ни важные лица, ни политические, государственные проблемы. «Она ничего не заметила и не видела из того, что занимало всех на этом бале».

«Она была на той высшей ступени счастья, когда человек

¹³ Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 27, стр. 280.

делается вполне добр и хорош и не верит в возможность зла, несчастья и горя».

И как будто бы по какому-то внутреннему сигналу в этот момент у князя Андрея появляется необычайная ясность, простота и точность суждений. «Самая простая мысль приходила ему в голову: «Какое дело мне и Биккому, какое дело нам до того, что государю угодно было сказать в совете? Разве все это может сделать меня счастливее и лучше?»»

«И это простое рассуждение вдруг уничтожило для князя Андрея весь прежний интерес совершаемых преобразований». И тотчас же померк Сперанский: «Все, что прежде таинственно и привлекательно представлялось князю Андрею в Сперанском, вдруг стало ему ясно и непривлекательно». Таким образом, Болконским сделан еще один шаг в сторону настоящей жизни. Но борьба еще не была закончена.

Тот «внутренний человек» в Болконском, который так похож на Наполеона и Сперанского, был обескровлен и потерял силы. Болконский не стал ни Наполеоном, ни Сперанским, хотя и мог бы быть и тем и другим. Мог—и не стал. Не стал потому, что не обладал их недостатками. Толстой, очевидно, не случайно резко сказал об этих недостатках в черновой главе: «Наука может быть полезна для умственной гимнастики, но для успеха войны нужны только сытые, озлобленные и послушные солдаты и как можно побольше.

И это знал Наполеон лучше всех и выигрывал свои сражения не оттого, что он был гений (я убежден, что он был очень от этого далек), а напротив оттого, что он был глупее своих неприятелей, не мог увлекаться умозаключениями и заботился только о том, чтоб солдаты были сыты, озлоблены, послушны и чтоб их было очень много»¹⁴.

Среди людей круга Болконского были свои, так сказать, домашние Наполеоны и Сперанские, которые от духовных «отцов» унаследовали их безмерный эгоизм, самоуверенность, жажду славы и блеска, чувство превосходства над другими людьми. Таков был Анатолий Курагин.

План характера Наполеона простукает очень четко в следующем отрывке: «Видно было, что только то, что происходило в его душе, имело интерес для него. Все, что было вне его, не имело для него значения...»

«Все, что было вне его, не имело для него значения»...— это определяет и натуру Анатоля:

«Правительство в глазах Анатоля было учреждение, назначенное для того, чтобы его отцу, а посредством его отца и

¹⁴ Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 13, стр. 137.

ему самому, давать почет и деньги. Война для того бывала, чтобы ему иметь случай получить золотую саблю и Георгия, когда он этого пожелает. Брак — было учреждение, предназначенное для того, чтобы дать ему возможность иметь много денег после того, как он промотает все свои деньги»¹⁵.

Как один похож на другого! И вот Андрей Болконский сталкивается с этим человеком в нравственном поединке. Сложность и острота борьбы заключается не только в том, что он — соперник Болконского в любви, но и в том, что он — проекция Наполеона, частица его «внутреннего человека» и вместе с тем с некоторых пор его идейный противник.

Волею автора их соперничество обретает глубокий смысл, ибо это не просто борьба за любимую девушку, но в «подводном» течении романа — борьба за утверждение царства «настоящей жизни».

Андрею Болконскому придется еще раз столкнуться с Анатолом после Бородинского сражения. В сюжете романа их встреча не менее важна, чем встреча Болконского с Наполеоном на Аустерлицком поле, так как это звенья одной цепи — духовного обновления героя, постигающего смысл жизни.

В походном госпитале Анатолю режут раздробленную ногу, а Болконского в это время терзает не столько физическая, сколько духовная рана. Контраст, возникающий из сопоставления телесного и духовного, тонко и точно характеризует и Анатоля, и князя Андрея. Анатолий сейчас, в ужасной мясорубке войны, по сути дела уже мертв как человек. Он просто гора костей и мускулов, просто «мясо». Болконский и среди «мяса» остается духовным (и потому живым) человеком.

Тема возрождения князя Андрея и победы его над призраком жизни возникает в контексте описания разбушевавшейся кровавой плоти.

«Все, что он видел вокруг себя, слилось для него в одно общее впечатление обнаженного, окровавленного человеческого тела, которое, казалось, наполняло всю низкую палатку, как несколько недель тому назад в этот жаркий, августовский день это же тело наполняло пруд по Смоленской дороге.

Да, это было то самое тело, та самая *chair à saupon* (пушечное мясо.— *В. О.*), вид которой еще тогда, как бы предсказывая теперешнее, возбудил в нем ужас». И неожиданно среди этого людского месива мелькнуло знакомое Болконскому тело. Тело здоровое и белое. И это здоровое белое тело режет хирург. Тело принадлежит Курагину. Курагин чувствует

¹⁵ Из черновой главы «Войны и мира» (Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 13, стр. 256).

только одно: что его режут. Он весь ушел в страдание. Болконский, который наблюдает сцену, весь погружен в мучительные мысли и не чувствует боли от раны.

«Да, это он; да, этот человек чем-то близко и тяжело связан со мною,—думал Андрей, не понимая еще ясно того, что было перед ним.— В чем состоит связь этого человека с моим детством, с моею жизнью?»—спрашивал он себя, не находя ответа».

Значение цитированного отрывка гораздо шире его текстуального смысла. Курагин был связан с Болконским не только благодаря тому чувству, которое пережила к нему Наташа; он был связан с ним нитями морали, идеями, принадлежностью к светской среде. Курагин «жил» в Болконском как вторая, негативная, сторона его натуры. Болконский отсек эту часть, как хирург ногу Анатолю. Теперь Болконский не думает о величии и ничтожности людей, о жизни и смерти. Он погружается в воспоминания «из мира детского, чистого и любовного». В этот момент он соединяет в своем сознании переживания ребенка и умирающего человека. Как будто не было мучительного пройденного им расстояния, которое отделяло эти два пункта его жизни. И в таком соединении, связи двух концов Болконский ощутил идеальное состояние души. Это было мгновение. Но в это мгновение напряжением физических и духовных сил герой собрал, слил воедино все лучшие качества своей натуры.

Недаром он тут же вспоминает Наташу. В сущности, она помогла ему бороться с «курагинско-наполеоновским» началом и в жизни, и в нем самом. «Он вспомнил Наташу такую, какою он видел ее в первый раз на бале 1810 года, с тонкою шеей и тонкими руками, с готовым на восторг, испуганным, счастливым лицом; и любовь и нежность к ней, еще живее и сильнее, чем когда-либо, проснулись в его душе. Он вспомнил теперь ту связь, которая существовала между им и этим человеком, сквозь слезы, наполнявшие глаза, мутно смотревшим на него. Князь Андрей вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце».

Болконский не напрасно вспомнил Наташу на балу в 1810 г., так как именно в то время он, пожалуй, впервые ощутил в себе с необыкновенной ясностью могучую силу «естественной» жизни. И теперь любовь к Наташе заставила его окрасить все окружающее этим живым чувством и простить Анатоля Курагина, на которого упал отраженный луч любви. Дальше в мыслях Болконского появляется то типично «толстовское», за что писателя неоднократно упрекали исследователи. «Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам — да, та любовь, которую про-

поведовал бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив. Но теперь уже поздно. Я знаю это!»

Однако в данном случае религиозная мораль не искажает идейно-психологической структуры образа в целом. Толстой убедительно показал внутреннее преображение Болконского, но не на основе религиозного мировоззрения, а под влиянием живой жизни. Религиозно-этическая струя не заглушает голоса трезвой правды. Мы понимаем, что и без помощи религии герой сумел бы преодолеть ложный идеал и достичь морального совершенства.

Умиравший Болконский демонстрирует не победу религиозного сознания, а победу в нем естественного начала. Смерть для князя Андрея в его новом состоянии лишена ужаса и трагизма, так как переход «туда» так же естествен, как приход человека из небытия в этот мир. Смерть для него — это особого рода мираж, психологическая условность. Н. С. Лесков очень точно определил толстовскую формулу смерти. «Какая простая и поистине прекрасная неподражаемая картина смерти! — писал он. — Это не шекспировское «умереть — уснуть», не диккенсовское «быть восхищенным», не материалистическое «перейти в небытие», — это тихое и спокойное *«пробуждение от сна жизни»*. Глядя таким взглядом на смерть, умирать не страшно. Человек уходит отсюда, и это хорошо, и окружающие чувствуют, что в самом деле хорошо, что это прекрасно»¹⁶.

Пробуждение от сна жизни — это очищение от «наследных грехов», это полная победа «настоящей жизни». Укрупняя масштабы свершившегося в сознании Болконского, Толстой сопрягает частное с общим, с тем, что происходит в данный момент в России. Наполеон и «наполеоновское», низвергнутые в мыслях, во взглядах князя Андрея, оказываются поверженными и в историческом плане. Следом за сценой в полевом госпитале идет глава, в которой повествуется об итогах Бородинской битвы и психологическом состоянии потрясенного ужасной картиной поля боя Наполеона. В одном случае мы видим торжество духа Болконского, в другом — духа русского народа. Эти две победы перекликаются друг с другом. Вместе они открывают читателю истоки величайшего исторического торжества, которые находились в душе русского человека. Мысль народная таким образом органично включается в структуру образа Андрея Болконского.

¹⁶ Цит. по ст. И. В. Столярова «Н. С. Лесков в «Биржевых ведомостях» и «Вечерней газете» («Уч. зап. ЛГУ», 1960, вып. 58, № 295, стр. 106).

Рядом с Болконским стоит Наташа Ростова. Необыкновенной чистотой и цельностью натуры она олицетворяет те силы, которые победили в Болконском и на поле брани.

Только раз Наташа, казалось, изменила себе. Это произошло тогда, когда в отсутствие князя Андрея она увлеклась Анатолом. Что заключено в этом факте? Как его трактует писатель?

В истории любовной страсти Наташи Толстой видит общий план ее характера и те психологические глубины, которые обычно ускользают от поверхностного взгляда.

Увлечение Наташи — неудержимая стихия. Стихия чувств подхватила ее, нарушила «правильность» ее жизни и поведения. И за это она поплатилась горьким разочарованием, приведшим ее к мысли о самоубийстве. Однако писатель убежден, что в неправильностях, во всякого рода психологических anomalies таится не только опасность заблуждений, но и залог обновления человека, его вечного, неудержимого движения к идеалу. В «странном» человеке заключена большая духовная ценность, чем в так называемом нормальном, правильном. На страницах «Войны и мира» мы находим множество подтверждений этой мысли. Так, безукоризненная «правильность» мертворожденных схем Вейротера в диспозиции Аустерлицкого сражения оборачивается кровавой неудачей. А «возмутительная» неправильность действий капитана Тушина оказывается спасительной для многих людей, благородным, геройским подвигом.

То же — и в частной жизни. Вера Ростова была очень правильной, всегда рассуждала верно и здраво, слова ее приходились к месту и были логичны. Но все это вызывало в других людях лишь раздражение.

Иное дело Наташа. Она вся была какая-то неправильная. И лицо было неправильным, и поступки порой неуместными, и слова некстати сказанными.

В черновых набросках портрета Наташи Толстой настойчиво подчеркивает эту ее особенность: «Все черты лица ее были неправильны, глаза узки, лоб мал, нос хорош, но нижняя часть лица, подбородок и рот так велики и губы так несоразмерно толсты, что рассмотрев ее, нельзя было понять, почему она так нравится»¹⁷.

И вот эта-то «неправильная» Наташа полюбила Анатоля. Здесь все закономерно. Мастер в раскрытии «диалектики души» Толстой прослеживает различные фазы и оттенки чувства Наташи.

¹⁷ «Литературное наследство», т. 69, кн. 1. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 338.

Наташа не рассуждала в том состоянии, в котором находилась, когда встретила с Анатодем Курагиным. «Ей нужно теперь, сейчас нужно было обнять любимого человека и говорить, и слышать от него слова любви, которыми было полно ее сердце».

Но князя Андрея не было рядом. Кроме того, натура Болконского, более рационалистическая, нежели страстная, не гармонировала с пылкими чувствами Наташи. И вдруг на ее пути встал Курагин. До того, как Болконский и Курагин волею судьбы окажутся вместе после Бородинского сражения, они сойдутся «в поединке» в душе Наташи.

«Князя Андрея она любила — она помнила ясно, как сильно она его любила. Но Анатоля она любила тоже, это было несомненно. «Иначе, разве бы все это могло быть? — думала она. — Ежели я могла после этого, прощаясь с ним, могла улыбкой ответить на его улыбку, ежели я могла допустить до этого, то значит, что я с первой минуты полюбила его. Значит, он добр, благороден и прекрасен, и нельзя было не полюбить его. Что же мне делать, когда я люблю его и люблю другого?» — говорила она себе, не находя ответов на эти странные вопросы».

Любопытна и знаменательна логическая путаница в рассуждениях Наташи и наивное, но верное эмоциональное восприятие ею этих людей, как бы сливающихся в один образ.

Эмоциональная точность восприятия обусловлена органичной цельностью Наташиной природы. Недаром в своих сомнениях она апеллирует именно к «натуре». Ее характерное «ежели я могла...» говорит о том, что она верит больше чувству, чем разуму. И, действительно, разум ее в цитированном отрывке допускает ошибку. Ошибка в том, что решив для себя вопрос о чувстве к Курагину, она заключает: «Значит, он добр, благороден, прекрасен». Нелогичность Наташи в том, что в указанном отношении Курагин ничем не дополнял князя Андрея, ибо Болконский обладал всем этим в высшей степени. И Наташе совсем не нужно было искать аналогичного человека, тем более такого, как Курагин. Наташа просто перенесла на него то, что знала в Болконском. Все это, однако, еще ни в малейшей степени не отвечает на вопрос: за что же Наташа полюбила Курагина? А причина была, но не та, которую она сама придумала. То, что не поддавалось Наташиному логическому анализу, была родственная ей самой природная цельность природы Анатоля (и, конечно, само собой разумеющееся мужское обаяние).

Анатолю не терзается сомнениями, не рефлектирует, он живет по законам своей природы и по правилам своего общества.

Ему чужды размышления и колебания. Когда Долохов перед готовящимся похищением Наташи спрашивает Курагина: «Ну, деньги выйдут, тогда что?», — тот отвечает: «Тогда что? А? — повторил Анатолий с искренним недоумением перед мыслью о будущем. — Тогда что? Там я не знаю что... Ну что глупости говорить! — Он посмотрел на часы. — Пора!»

Даже Пьера, человека с критическим складом ума, привлекает это качество Анатоля. «И право, вот настоящий мудрец! — подумал Пьер, — ничего не видит дальше настоящей минуты удовольствия, ничто не тревожит его, и оттого всегда весел, доволен и спокоен. Что бы я дал, чтобы быть таким, как он!» — с завистью подумал Пьер.

Но вместе с тем в Анатоле было и нечто враждебное Наташе. Это враждебное идет от уродливых, фальшивых законов «света», в котором Анатолий чувствует себя как рыба в воде. Наташа тотчас это поняла. «Все казалось ей темно, неясно и страшно. Там, в этой огромной освещенной зале... там, под тенью этой Элен, там это было все ясно и просто; но теперь одной, самой с собой, это было непонятно».

Вся эта любовная история закончилась печально, но Наташа осталась жить. Нравственное чувство Наташи способствует ее воскресению. Анатолий потерпел поражение в поединке с Болконским. Наташа, как и Болконский, поняла этого человека и предала его «проклятию».

В системе рассмотренных нами «сцеплений» «Воины и мира» победа и возрождение Наташи и аналогичная победа Болконского знаменуют в типическом плане торжество мысли народной. Толстой показывает сокровенный источник духовного света, который согревал всех, кто встречался с Наташей. В сценах охоты и пляски Наташи в доме дядюшки раскрывается ее истинно русский, национальный, народный характер, несмотря на графский титул и аристократическое воспитание.

Наташа сразу оценила игру на балалайке Митьки-кучера. Она с восторгом слушала и народную песню в исполнении дядюшки. Безукоризненно исполнила Наташа русский народный танец. Автор по этому поводу говорит: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, — этот дух, откуда она взяла эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка...

Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и

в бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было в Анисье и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

Так постепенно Толстой сталкивает два принципа, два начала жизни, воплощенные в Наполеоне и Наташе. В психологическом плане эпопеи крах Наполеона контрастно оттеняется апофеозом Наташи.

Писатель изображает один из глубоко драматических моментов в ходе Отечественной войны 1812 г. Сдана Москва. Город освещен зловещим заревом пожара, в котором гибнут остатки былой славы наполеоновской армии. Россия в глубоком трауре. И вместе с тем она уже накануне своего освобождения. Скоро «дубина народной войны» окончательно истребит врага на священной русской земле.

В это время семья Ростовых останавливается в Мытищах, в простой крестьянской избе. Здесь же — умирающий Болконский. В пожаре Москвы, отблески которого видит Наташа, сгорела вся ее прошлая жизнь. На волоске от смерти находится князь Андрей. И рядом с этим — «нерешенный, висящий вопрос жизни или смерти не только над Болконским, но над всею Россией...».

Этот «генерализующий итог сводит воедино личное, индивидуальное и историческое. Решение исторического конфликта связано с победой народного духа, с той нравственной силой, которой обладали русские люди. Неисчерпаемый запас нравственной стойкости был и в Наташе. Это хрупкая, нежная графинечка оказалась сродни могучему исполину-народу. В этот тяжелый момент у нее хватило сил не пасть духом, не опустить руки. Огонь любви ярко горел в сердце Наташи. И свет любви уничтожил ужас смерти. В контексте романа, в общем поэтическом строе его эта сцена, обогащаясь глубоким смыслом «сопряженных» с нею эпизодов, перерастает в широкое типическое обобщение.

«Мысль народная», воплощенная в образе Наташи, органически включается в структуру образа не только Болконского, но и Пьера.

В конце второго тома «Войны и мира» Толстой описывает чувства Пьера Безухова после разговора с Наташей. Пьера не страшит знаменитая комета 1812 г., которую оценивали как предвестницу всяких ужасов и конца света: «Но в Пьере светлая звезда эта с длинным лучистым хвостом не возбуждала никакого страшного чувства. Напротив. 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. Пьеру казалось, что это звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветающей к новой жизни, размягченной и ободренной душе.

Его оптимизм смыкается с народной верой в неизбежную победу над врагом.

В сцене Бородинского боя Толстой показал духовное единение Пьера Безухова с народом. Во время боя Пьер «весь был поглощен в созерцание этого, все более и более разгорающегося огня, который так же (он чувствовал) разгорался в его душе».

Но такое единение возможно было лишь тогда, когда народное начало, «мысль народная» победила в той сложной психологической борьбе, какая происходила в Пьере. Духовное общение с Наташей помогло ему выйти из лабиринта личных противоречий.

«С того дня, как Пьер, уезжая от Ростовых и вспоминая благодарный взгляд Наташи, смотрел на комету, стоявшую на небе, и почувствовал, что для него открылось что-то новое,— вечно мучивший его вопрос о тщете и безумности всего земного перестал представляться ему. Этот страшный вопрос: зачем? к чему?, который прежде представлялся ему в середине всякого занятия, теперь заменился для него не другим вопросом и не ответом на прежний вопрос, а представлением *ее*. Слышал ли он, или сам вел ничтожные разговоры, читал ли он, или узнавал про подлость и бессмысленность людскую, он не ужасался, как прежде, не спрашивал себя, из чего хлопочут люди, когда все так кратко и неизвестно, но вспоминал ее в том виде, в котором он видел ее в последний раз, и все сомнения его исчезали, не потому, что она отвечала на вопросы, которые представлялись ему, но потому, что представление о ней переносило его мгновенно в другую, светлую область душевной деятельности, в которой не могло быть правого или виноватого, в область красоты и любви, для которой стоило жить».

Внешним проявлением, знаменовавшим резкое изменение отношения Пьера к Наполеону, было решение убить его. Однако такое намерение вовсе не означало преодоления «наполеоновского» идеала. Наоборот, подвиг Пьера должен был, очевидно, с его точки зрения, возвести его на необыкновенно высокий и почетный пьедестал, показать миру лицо дотоле неизвестного героя. Одним словом, пресловутый «Тулон» Андрея Болконского и мечта Пьера были одинаковы по существу. Героизм Пьера носил ярко выраженную «наполеоновскую» окраску. В черновой характеристике Пьера Толстой весьма определенно сказал: «М-г Риегге мечтал быть оратором, государствен-

ным человеком вроде Мирабо или полководцем вроде Кесаря и Наполеона»¹⁸.

Подлинное преодоление «наполеоновского» мировоззрения шло иными путями. Толстой внимательно прослеживает «чуть-чутьочные» изменения во взглядах, психологии Пьера, которые являлись залогом его духовного прозрения. Он идет к этому окольными путями. На многое в жизни открыла ему глаза дуэль с Долоховым.

Долохов в судьбе Пьера Безухова играет такую же роль, как Анатолий Курагин в судьбе Болконского.

Частный эпизод из жизни Пьера перерастает в типическое обобщение. Не случайно в сознании героя возникают исторические параллели: «Людовика XVI казнили за то, что *они* говорили, что он был бесчеловечен и преступник (пришло Пьеру в голову), и они были правы с своей точки зрения, так же как правы и те, которые за него умирали мученической смертью и причисляли его к лику святых. Потом Робеспьера казнили за то, что он был деспот. Кто прав, кто виноват? Никто. А жив — живи: завтра умрешь, как мог я умереть час тому назад. И стоит ли мучиться, когда жить остается одну секунду в сравнении с вечностью?».

Для Пьера Долохов — враг, злой и беспощадный. «Да, он брeтер, — думал Пьер, — ему ничего не значит убить человека, ему должно казаться, что все его боятся, ему должно быть приятно это. Он должен думать, что и я боюсь его. И действительно, я боюсь его, — думал Пьер...».

Пьеру необходимо было решить: простить, оправдать врага или нет? Рассудок диктует ему компромиссный вывод: живешь и живи! Но нравственное чувство подсказывает, что этот враг не просто дуэлянт и волокита. Нравственное чувство вызывает к борьбе, ибо в лице Долохова Пьер сталкивается с определенным принципом жизни, как и Болконский в поединке с Курагиным.

Наташа сразу почувствовала внутреннюю сущность Долохова. «Она настаивала на том, что он злой человек, что в дуэли с Безуховым Пьер был прав, а Долохов виновен, что он неприятен и неестествен». «Нечего мне понимать! — с упорным своевожеством кричала Наташа, — он (Долохов. — В. О.) злой и без чувств. Вот ведь я же люблю твоего Денисова (говорит она Николаю Ростову. — В. О.), он и кутила, и все, а я все-таки его люблю; стало быть, я понимаю. Не умею, как тебе сказать; у него все назначено, а я этого не люблю».

Наташа разглядела в Долохове неестественность, позу, фальшь. Эти качества натуры Долохова, как и жестокость,

¹⁸ Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 13, стр. 227.

представляли сумму «наполеоновских» задатков. Кроме того, Долохову, как и Наполеону, нравилась Элен Курагина, которую возненавидел Пьер Безухов. Таким образом, ненависть Пьера к Элен и Долохову знаменовала отрицание им того, что роднило всех этих людей. Но это еще не все. Толстой одной характерной деталью определяет место Долохова в системе образов романа. Он ставится, подобно Анатолию Курагину, рядом с Наполеоном.

Как проводится это «разоблачение» Долохова? Несколько неожиданно: оказывается, что он нежный сын.

«Ростов... к великому удивлению своему узнал, что Долохов, этот буйн, бретер — Долохов, жил в Москве с старушкой матерью и горбатой сестрой и был самый нежный сын и брат».

В этом пункте характеристика Долохова обретает типическое значение. Дело в том, что писатель настойчиво обыгрывает так называемую «сыновнюю» любовь. При этом главный удар Толстой направляет в Наполеона. Но он нацелен и в Долохова, смотрящего в «Наполеоны» всей сутью своего мировоззрения и характера.

Долохов, обольститель и волокита, и Долохов, любящий сын, — в этих двух качествах он уменьшенная в сотни раз копия Наполеона. Толстой, как ни покажется на первый взгляд странным, избирает для разоблачения Наполеона и его многочисленных и многообразных проекций и модификаций тему «любви».

Наполеон, готовый свершить «великое» историческое деяние — войти в Москву, издали наблюдает город. В этот момент писатель открывает затхлые кладовые души французского полководца, отсутствие в нем всяких следов благородства. Подловатая, чисто долоховская растленность психики выступает с режущей глаза очевидностью.

Толстой писал о Москве: «Всякий русский человек, глядя на Москву, чувствует, что она мать; всякий иностранец, глядя на нее и не зная ее материнского значения, должен чувствовать женственный характер этого города, и Наполеон чувствовал его». Он решает для себя, что «город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность». Порхающая игривость мысли Наполеона рядом с глубочайшей исторической народной драмой вызывает чувство возмущения, слова проклятия позеру, актеру на арене истории, осквернившему духовные национальные святыни русского народа. Еще ярче проступает лицемерие Наполеона, когда он рассуждает в «русофильском» духе.

Вначале Наполеон смотрит на Москву с точки зрения тех возможных солдатских «утех», какие обычно выпадают на долю победителя. «...Он смотрел на лежавшую перед ним, неви-

данную еще им восточную красавицу... В ясном утреннем свете он смотрел то на город, то на план, проверяя подробности этого города, и уверенность обладания волновала и ужасала его».

Но актерство и внутренняя фальшь толкают Наполеона к тому, чтобы перед неблагоприятным и зазорным делом произнести маскирующие слова о справедливости, милосердии, произнести «ясно, торжественно, велико».

И вот здесь-то и начинается нагнетание компрометирующих Наполеона смысловых и стилевых деталей. Он узнает о том, что в Москве множество богоугодных заведений.

«И, чтоб окончательно тронуть сердца русских, он, как и каждый француз, не могущий себе вообразить ничего чувствительного без воспоминания о *ma chère, ma tendre, ma pauvre mère*¹⁹, он решил, что на всех этих заведениях он велит написать большими буквами: *Etablissement dédié à ma chère Mère*. Нет, просто: *Maison de ma Mère*²⁰, решил он сам собою».

Забудем на минуту о Наполеоне. И вспомним Долохова. Как он поразительно «смахивает» на Наполеона в этих контрастных переходах от вожделиний опытного Дон-Жуана к сентиментальным чувствам любящего сына и брата. Это одно из совпадений. И вот другое. В матримониальных мечтаниях *m-lle Bourienne*, легкомысленной и развратной француженки, амурные мысли непременно соседствуют с воспоминаниями о «бедной матери».

«У *m-lle Bourienne* была история, слышанная ею от тетки, dokonченная ею самою, которую она любила повторять в своем воображении. Это была история о том, как соблазненной девушке представлялась ее бедная мать, *sa pauvre mère* и упрекала ее за то, что она без брака отдалась мужчине. *M-lle Bourienne* часто трогалась до слез, в воображении своем рассказывая *ему* соблазнительную эту историю. Теперь этот *он*, настоящий русский князь, явился. Он увезет ее, потом явится *ma pauvre mère*, и он женится на ней».

Поясним, что «русский князь» — это Анатолий Курагин, который оказывается в одном ряду и с *m-lle Bourienne*, и с Долоховым, и с Наполеоном, и всеми ему подобными. Однако и это еще не все. Впечатляющей наполеоновской «проекцией» с сохранением отмеченных морально-психологических особенностей является французский капитан Рамбаль, с которым случайно встречается Пьер Безухов.

«С легкою и наивною откровенностью француз капитан рассказал Пьеру историю своих предков, свое детство, отрочество и возмужалость, все свои родственные, имущественные и

¹⁹ моей милой, нежной, бедной матери.

²⁰ Учреждение, посвященное моей милой матери. Дом моей матери.

семейные отношения. «Ma pauvre mère»²¹ играла, разумеется, важную роль в этом рассказе».

Мы сразу догадываемся, что, коли упомянута «бедная мать», тотчас же должна появиться «любовь». И действительно, Рамбаль заявляет, что «все это только вступление в жизнь, сущность же ее — это любовь. Любовь!..» И конечно, — об этом тоже нетрудно догадаться — любовь должна быть того самого «клубничного» сорта, с которым мы уже не раз сталкивались в аналогичных повествованиях.

Так оно и есть: «Капитан рассказал трогательную историю любви к одной обворожительной тридцатилетней маркизе и в то же время к прелестному невинному, семнадцатилетнему ребенку, дочери обворожительной маркизы. Борьба великодушная между матерью и дочерью, окончившаяся тем, что мать, жертвуя собой, предложила свою дочь в жены своему любовнику, еще и теперь, хотя уже давно прошедшее воспоминание, волновала капитана».

История Рамбаля в реальном, заземленном плане трактует нравственный облик Наполеона, стоящего у ворот опустевшей Москвы. Грязная история безнравственного вояки французской армии «фокусирует» наполеоновское начало, сгущает и типизирует все отрицательное в жизни, уничтожает, казнит и самого Наполеона и тех, которые следуют ему. Характерна при этом стандартность мышления, чувств и поведения упомянутых персонажей. Толстой, провозгласивший принцип «текучести» человека, в данном случае этому принципу не следует.

Пьер, выслушавший признания Рамбаля, не может понять такой любви. Он вспоминает о своей любви к Наташе и говорит, «что он во всю свою жизнь любил и любит только одну женщину», хотя эта женщина «никогда не может принадлежать ему».

Таким образом, правда Наташи вновь торжествует. Из сложного лабиринта противоречий Пьер выбирается на путь, ведущий к пониманию истинного смысла жизни, который определяет поведение человека, весь его нравственный облик.

Духовное обновление Пьера происходит не только под влиянием Наташи, но и Платона Каратаева. Кстати, Платон появляется как спаситель тогда, когда рядом с Пьером не оказывается Наташи. Любопытно, что нравственное воздействие Наташи на Пьера удивительно сходно с влиянием на него Платона Каратаева.

После расстрела «поджигателей» в душе Пьера «все завалилось в кучу бессмысленного сора». «Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти». Когда же Пьер

²¹ «Моя бедная мать».

Безухов встретил Каратаева, сблизился с ним, он почувствовал, «что разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, воздвигался²² в его душе».

Каратаев произвел на Пьера огромное впечатление не «идеологическим» содержанием своих «речей» и реплик, а поведением, элементарным здравым смыслом и целесообразностью действий и поступков. Это случилось в то время, когда из души Пьера была вдруг «выдернута... пружина, на которой все держалось и представлялось живым». «В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в бога».

Пьер признал силу какого-то непонятного «порядка», который убивал людей и его самого. Когда Пьер встретил Каратаева, он понял, что власти этого порядка противостоит другой порядок, другая логика, логика жизни, которую нельзя уничтожить никакой силой. После огромного нервного напряжения, после морального потрясения Пьер вдруг попадает как бы в иной мир. Он видит, как какой-то человек аккуратно устроил в углу все свое «хозяйство», как к нему подошло другое живое существо — собачонка, чем-то добрым связанная с этим человеком. Сам незнакомец вдруг заговорил об очень простом и понятном, предложил Пьеру картофелину, похвалил еду.

Все это будничное, обычное в прежних условиях, теперь Пьеру показалось чудом, великим откровением истины жизни. А Платон бормотал бессмысленные слова молитвы, тотчас же забывая, что говорил...

И в этот момент Пьер ощутил новую красоту недавно разрушенного мира. «Каратаевское» вошло в Пьера не как теория или система воззрений, а как ощущение утраченной героем целесообразности бытия. Толстой в связи с этим «обезличил» Каратаева, так как главным в нем был олицетворенный принцип «естественной» жизни, обнаженный корень ее.

Общее в нем явно преобладало над индивидуальным. Вот как Толстой характеризует Каратаева: «Он все умел делать, не очень хорошо, но и не дурно»; «Часто он говорил совершенно противоположное тому, что он говорил прежде, но и то и другое было справедливо»; «Привязанностей, дружбы, любви, как понимал Пьер, Каратаев не имел никаких; но он любил и любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь, и в особенности с человеком — не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед глазами. Он любил свою шавку, любил товарищей, французов, любил Пьера, который был его

²² Чтение этого слова дается с учетом текстологических разысканий Э. Зайденшнур (см. статью «По поводу текста «Войны и мира». «Новый мир», 1959, № 6).

соседом; Пьер чувствовал, что Каратаев, несмотря на свою ласковую нежность к нему., ни на минуту не огорчился бы разлукой с ним. И Пьер то же чувство начинал испытывать к Каратаеву». Эта любовь ко всем была в Каратаеве — человеке недалеком, примитивном — проявлением великого природного, соединяющего людей начала, которое, как думал Толстой, убивается «неестественной» средой, уродливо организованным обществом.

Вспомним, как Оленин в «Казаках» думает о своей любви к Марьяне: «Может быть... через меня любит ее какая-то стихийная сила, весь мир божий, вся природа вдавливает любовь эту в мою душу и говорит: любви. Я люблю ее не умом, не воображением, а всем существом моим. Любя ее, я чувствую себя нераздельною частью всего счастливого божьего мира».

В каратаевской любви ко всему живому, к людям сквозит именно «стихийная сила». И поэтому Каратаев ощущает себя нераздельною частью мира, как впоследствии и Пьер, перенесший тяжкие страдания и страх смерти.

Но «каратаевское» в Пьере было только первой ступенью в сложном процессе поисков истины и «норм» человеческих взаимоотношений. Пьер по своему характеру, интеллекту, тонко организованной психике не мог остановиться на каратаевском кредо. Он и понимал это кредо лишь как исходное, как своеобразную «субстанцию» мира. «Каратаевское» для Пьера было отнюдь не завершающим этапом его духовных исканий, а только поворотным пунктом. В этом отношении Пьер пошел дальше и Каратаева, и Андрея Болконского, который остановился перед смертью именно на каратаевской позиции.

«Чем больше он (Болконский.—В. О.), в те часы страдальческого уединения и полубреда, которые он провел после своей раны, вдумывался в новое, открытое ему начало вечной любви, тем более он, сам не чувствуя того, отрекался от земной жизни. Все, всех любить, всегда жертвовать собой для любви значило никого не любить, значило не жить этою земною жизнью. И чем больше он проникался этим началом любви, тем больше он отрекался от жизни и тем совершеннее уничтожал ту страшную преграду, которая, когда у нас нет любви, стоит между жизнью и смертью».

Внутреннее единение Болконского и Каратаева подчеркнуто характерным совпадением отношений окружающих к смерти того и другого. Пьер воспринял смерть Каратаева как должное, как закономерность, как таинство...

Наташа Ростова и княгиня Марья почти так же отнеслись к смерти князя Андрея. Любящими сердцами они почувствовали его новое состояние. «Они обе видели, как он глубже и глубже,

медленно и спокойно, опускался от них куда-то туда, и обе знали, что это так должно быть и что это хорошо».

«Наташа и княжна Марья, — пишет Толстой, — теперь тоже плакали, но они плакали не от своего личного горя; они плакали от благоговейного умиления, охватившего их души перед сознанием простого и торжественного таинства смерти, совершившегося перед ними».

Так умирал аристократ, дворянин, князь Болконский. Умирал он необычно, «не типично» для людей его класса. Он уходил «туда» так же, как мужик Платон Каратаев. Эта была огромная нравственная победа князя Андрея, ибо он объективно, по Толстому, приблизился к вере, которую исповедовали крестьянин Платон и тысячи, миллионы русских людей.

Спору нет, налет религиозного мировоззрения в этих сценах заметен. Но более важно то, что Толстой сблизил своего героя с крестьянином, показал возможность (правда, не осуществленную до конца в данной ситуации) отпадения от сословного, классового мировоззрения героя-дворянина и перехода его на точку зрения мужика. Таким образом, в упорной борьбе «толстовство» уступило место «разуму», который проявился в демократической позиции писателя, в «мысли народной», и здесь нашел выход сквозь сеть религиозно-этических «предрасудков».

С точки зрения «мысли народной» вполне закономерным является несколько неожиданное сравнение Болконского с Каратаевым, которое делает Пьер. «Он вспомнил о Каратаеве. о его смерти и невольно стал сравнивать этих двух людей, столь различных и вместе с тем столь похожих по любви, которую он имел к обоим, и потому, что оба жили и оба умерли».

Равенство Болконского и Каратаева имеет принципиальное значение не только для характеристики Болконского, но и Пьера.

Как для себя Пьер объясняет это равенство?

Оно видится ему, во-первых, в том, что он, Пьер, одинаково любил их. Пьер в данном случае очень похож на Наташу Ростову, когда она размышляет о любви к князю Андрею и Анатолю. Пьер обращается не к логике, а прежде всего к чувству. Если он их одинаково любил, значит они, независимо от внешнего различия, равны друг другу. Во-вторых, кажущееся наивным рассуждение о том, «что оба жили и оба умерли», для Пьера полно глубокого смысла. Болконский и Каратаев — дети великой матери-природы. Их жизнь и смерть — закономерное звено природы, которая дала им жизнь и в лоно которой они, как и тысячи им подобных, должны были вернуться. Пьер философски и в чувствах преодолел ограниченность отдельного человека. Он ощущал себя частью всего человечества, частью природы.

Природа, ее «естественные» вечные законы с особой силой, по мнению Толстого, проявляются в Наташе Ростовой после замужества. Она также становится «равной» Каратаеву. И Пьер это ясно осознает. Наташа все больше и больше обнаруживает то «субстанциальное» начало, которое мы замечаем в Каратаеве. Поэтому «в душе Пьера теперь не происходило ничего подобного тому, что происходило в ней в аналогичных обстоятельствах во время его сватовства к Элен.

Он не повторял, как тогда, с болезненным стыдом слов, сказанных им, не говорил себе: «Ах, зачем я не сказал этого, и зачем я сказал тогда „je vous aime” («я люблю вас». — В. О.)? Теперь, напротив, каждое слово ее, свое он повторял в своем воображении со всеми подробностями лица, улыбки и ничего не хотел ни убавить, ни прибавить: хотелось только повторять».

С этой точки зрения превращение милой, живой, грациозной Наташи в «сильную, красивую и плодовитую самку» не должно вызывать недоумения. Нужно заметить, что Толстой не дает сенсационного противопоставления «двух» героинь. Наташа везде одна и та же, в отличие от «двух» Болконских и «двух» Пьеров.

Вспомним, что задолго до событий эпилога Пьер интуитивно постиг сущность натуры Наташи. В присутствии Наташи он не задавался мучительными вопросами. Он представлял ее, и все вопросы исчезали. Наташа не наталкивала на вопросы, а отвечала на них, отсекая все дурное и оставляя только хорошее.

Прошли годы... Пьер, однако, и теперь в себе «чувствовал все хорошее и дурное смешанным и затемнявшим одно другое». «Но на жене его отражалось только то, что было истинно хорошо: все не совсем хорошее было откинуто. И отражение это происходило не путем логической мысли, а другим — таинственным, непосредственным путем».

Но ведь нечто совершенно похожее испытывал Пьер во время первой встречи с Каратаевым, о чем мы уже говорили. Наташа жила по каратаевскому принципу: «живешь и живи». В этом тезисе для писателя была заключена величайшая мудрость. Недаром Пьер после дуэли с Долоховым спрашивает себя: «Кто прав, кто виноват?» И отвечает: «Никто. А жив — и живи...»

Сам Л. Н. Толстой записал в дневнике (3 марта 1863 г.): «Идеал есть гармония. Одно искусство чувствует это. И только то настоящее, которое берет себе девизом: нет в мире виноватых. Кто счастлив, тот и прав!»²³.

²³ Сб. «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 96.

Гармония Наташи и воплощала, по Толстому, идеальный принцип бытия. Проснувшаяся в героине сила жизни покоряла окружающих ее людей. Эту силу чувствовали и княжна Марья и Пьер. В «сильной, красивой, плодovитой самке» теперь особенно было заметно что-то, напоминавшее казачку Марьяну. И это не удивило и не разочаровало Пьера, так как «в плену, в балагане, Пьер узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей...»

Можно, конечно, уверенно спорить с таким идеалом, доказывать его односторонность и даже несостоятельность, но необходимо учитывать его конкретные особенности.

Во-первых, это утверждение нужно рассматривать в сравнении со взглядами дворянско-аристократического общества. Знаменательно как бы вскользь брошенное Толстым замечание в начале IV тома «Войны и мира» о том, что петербургская жизнь была озабочена «только призраками, отражениями жизни». Наташа, инстинктивно исповедовавшая закон живой жизни, оставалась положительным героем и в эпилоге романа.

Во-вторых, какому веку недоставало всякого рода интеллектуальных тонкостей и ухищрений? Но как мало, порой, оставалось простора для проявления простых человеческих чувств. Вероятно, поэтому Толстой полемически заострил образ Наташи в эпилоге: «Толки и рассуждения о правах женщин, об отношениях супругов, о свободе и правах их, хотя и не назывались еще, как теперь, *вопросами*, были тогда точно такие же, как и теперь; но эти вопросы не только не интересовали Наташу, но она решительно не понимала их».

Писатель произвел сознательную детипизирующую операцию. Наташа выступает в романе не как общественный тип, а как образ, имеющий общечеловеческое значение. Ведь и Каратаев в общественном смысле также детипизирован. Именно в этом качестве Наташа и Платон Каратаев оказываются равными величинами.

«Родовое» значение этих героев определяет их внутреннюю близость массе, народу. Они — идеальное, как органическая часть идеального целого — народа.

Таким образом, в романе человеческий идеал, идущий от корня жизни, от природы, определяет общественный идеал. Свообразная философско-этическая пирамида, построенная Толстым в «Войне и мире», в основании своем опирается на «каратаевское», но в вершине несет, несомненно, «безуховское» в том новом его качестве, которое появилось в Пьере после хождения его по мукам.

Следует заметить, что «каратаевское» в романе подвергается проверке и оценке с разных сторон. Это типично для Толстого, так как он ничего не принимал на веру, без долгих и мучительных размышлений. Аналогичный процесс мы наблюдаем и в «Войне и мире».

Андрей Болконский, уходящий по ту сторону «роковой черты» с «каратаевским» отношением к жизни и к людям, однако не может постоянно и твердо пребывать в таком состоянии. Любовь ко всем у него перебивается любовью к избранным. Любовь к избранным вступает в противоречие с любовью ко всем. Вместе с тем мы видим, что и такая любовь имеет право на существование. Она тоже в природе человека. Посмотрим, когда появляется любовь *ко всем* у Болконского. Она проступает в критический момент накануне смерти, приближение которой он ясно чувствует. Натура Болконского, сложная и противоречивая, далекая от каратаевского примитива, влечет его к отдельным, симпатичным ему людям: «После той ночи в Мытищах, когда в полубреду перед ним явилась та, которую он желал, и когда он, прижав к своим губам ее руку, заплакал тихими; радостными слезами, любовь к одной женщине незаметно закралась в его сердце и опять привязала его к жизни. И радостные и тревожные мысли стали приходиться ему. Вспоминая ту минуту на перевязочном пункте, когда он увидел Курагина, он теперь не мог возвратиться к тому чувству: его теперь мучил вопрос о том, жив ли он? И он не смел спросить это».

Следовательно, «каратаевское» активно помогает герою лишь тогда, когда решаются вечные вопросы. В обычной жизни любовь как принцип единения людей предстает в ином виде. Андрей Болконский, приблизившись к каратаевскому миропониманию и самочувствию, увидел, по утверждению Толстого, бога. Но когда к нему приходила любовь к Наташе, «божеское» уступало место человеческому. Каратаевское опровергалось.

В этом была, очевидно, своеобразная проблема, которая однозначно не решалась. Во всяком случае, так называемая, «каратаевщина» в плане «мысли народной» не возводилась Толстым в образец. То, что было в Каратаеве, представляется писателю лишь самым общим положительным направлением нравственных усилий людей, а не формой человеческого и общественного идеала.

Здесь мы должны обратиться к «безуховскому» началу в романе. Оно шире и глубже, чем «каратаевское». «Безуховское» на гораздо более высоком уровне синтезирует то, что было в Каратаеве, с одной стороны, и в Андрее Болконском, с другой. Сочетание в сознании Пьера духовного облика князя Андрея

и Платона в перспективе предусматривает этот дополнительный смысл. Пьер, как и Андрей Болконский, пытается угадать провиденциальный смысл жизни. Ему кажется, что этот смысл приоткрывается в Каратаеве. «Он в плену узнал, что бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной».

И «прежде разрушавший все его умственные постройки странный вопрос: зачем? теперь для него не существовал. Теперь на этот вопрос — зачем? в душе его всегда готов был простой ответ: затем, что есть бог, тот бог, без воли которого не спадают волос с головы человека».

В сильной степени аналогичное состояние охватывает Пьера и в присутствии Наташи. В черновике романа есть характерный момент, когда Пьер размышляет о женитьбе на Наташе: «Одно сомнение: она скажет: он с ума сошел. Он, Пьер, человек, а мне нужно такого же бога, как я»²⁴.

Это не просто эмоциональное преувеличение. В приведенной фразе есть мысль, которая определяет новое миропонимание Пьера.

Перед этим Пьер думает: «Жизнь, которая есть во мне, в Каратаеве, во всех — бог, перемещается и движется по какому-то мне неизвестным законам, и пока есть жизнь, есть все блаженство самознания божества»²⁵.

Каратаев и Наташа помогли Пьеру снять один из главных вопросов: «зачем?» Теперь, когда этот вопрос уже не волновал его, Пьер идет дальше. Активное отношение к жизни, свойственное Болконскому, овладевает и Пьером. Он хочет соединить людей в одно братство, в котором торжествовали бы добро, справедливость, любовь. Но это братство не должно напоминать «Ноев ковчег». В него попадут только «избранные».

«Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо делать только то же самое».

В таком делении людей на два лагеря, в противопоставлении силы силе нет ничего «каратаевского». Поэтому так неопределенно звучит ответ Пьера Наташе, когда она спрашивает, как отнесся бы к деятельности Пьера Платон Каратаев. «Платон Каратаев? — сказал он и задумался, видимо искренно стараясь представить себе суждение Каратаева об этом предмете. — Он не понял бы, а впрочем, может быть, что да...

— Нет, не одобрил бы, — сказал Пьер, подумав».

Толстой показал нам процесс движения мысли Пьера, в котором все очень важно.

²⁴ Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 15, стр. 163.

²⁵ Там же, стр. 137 (из чернового варианта).

Прежде всего, Пьер говорит, что Каратаев не понял бы того, что делает он, Пьер. Безграмотный «дурачок» Платон, действительно, не мог бы понять многого в планах Безухова. Пьер, глубоко уважая Каратаева, не старается подделаться под него.

Второй этап мысли Пьера: «Впрочем, может быть, что да». Что могло вызвать одобрение Каратаева? Послушаем, что говорит Пьер о своих планах: «Возьмитесь рука с рукою те, которые любят добро, и пусть будет одно знамя — деятельная добродетель».

Добро и добродетель, равная доля любви ко всем — это по-каратаевски. Каратаев мог одобрить такое, мог бы встать под «знамя»... Но нет, Пьер решительно отрицает: «Нет, не одобрил бы». «Деятельная добродетель» — это уже не по-каратаевски.

«Да» и «нет» Пьера освобождают «каратаевское» начало от налета всякого догматизма так же, как «да» и «нет» Болконского перед смертью.

Каратаевы, по Толстому, составляют своеобразную «протоплазму» жизни, но вся жизнь не может состоять из протоплазмы. Мы видим, как утверждается в романе осознанный и целенаправленный гуманизм, стремление преобразовать мир на началах добра и справедливости. Правда, Пьер, как и сам автор, не знал реальных конкретно-исторических путей его изменения. Но народное чувство во многом помогало ему. Толстой писал о Кутузове: «Источник этой необычной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его».

Пьер Безухов в результате упорных идейных поисков и внутреннего совершенствования пришел к этому источнику. Состояние Пьера видят и окружающие. Недаром слуги Терентий и Васька «находили, что он много попростел». Но народное чувство, пробудившееся в Пьере, не заставляет его подгонять всех людей под каратаевский шаблон. Наоборот, то особое, что появилось в Пьере после плена, «была новая черта, заслужившая ему расположение всех людей: это признание возможности для каждого человека думать, чувствовать и смотреть на вещи по-своему».

Пьер значительно удалился от дворянско-аристократического общества, он намного опередил и своего друга Болконского. Но вся деятельность Пьера, направленная на истинное благо людей, по сути дела является реализацией тех тенденций, которые были в характере князя Андрея. Эта преемственность подчеркнута в романе символической деталью. Николеньке Болконскому снится сон. Это один из тех особых «вещих» снов, которые так любил Толстой. Во сне мальчику видится «дядя Пьер», они идут впереди огромного войска. Вот Николенька оглянулся

на Пьера, «но Пьера уже не было. Пьер был отец — князь Андрей...». Такое замещение оправдано всей логикой романа, как и дальнейшие размышления мальчика: «Отец был со мною и ласкал меня. Он одобрял меня, одобрял дядю Пьера».

Оба героя, таким образом, объединяются на почве положительного идеала. Победа этого идеала в идейно-художественном контексте романа равнозначна торжеству мысли народной «вследствие войны двенадцатого года».

* * *

Духовная эволюция Андрея Болконского и Пьера Безухова становится особенно заметной на неподвижном фоне салона Шерер.

В России происходят изменения огромного исторического значения. В горниле этих событий переплавляются души десятков, сотен и даже тысяч людей, а в салоне господствует дух мертвечины и неподвижности. Все те же сплетни, все тот же церемониал, тот же светский идиотизм, столь неподражаемо представленный фигурой Ипполита Курагина.

Салон Шерер играет в романе не только роль контрастного фона, но и типической среды, из которой вышли Болконский и Безухов. Разумеется, эти герои с самого начала находятся в противоречии со светским обществом, но не вступают в открытый конфликт. И князь Андрей и Пьер посещают салон Анны Шерер, ведут там беседы по важным и принципиальным для них вопросам. Им пока некуда идти, так как ни Болконский, ни Безухов еще ничего не могут противопоставить «свету», кроме полускрытого недовольства или шокирующей «бестактности». Это чувствует и Анна Павловна. Прощаясь с Пьером, она говорит ему: «Надеюсь увидеть вас еще, но надеюсь тоже, что вы перемените свои мнения, мой милый мсье Пьер...».

«Когда она сказала ему это, он ничего не ответил, только наклонился и показал всем еще раз свою улыбку, которая ничего не говорила, разве только что: «Мнения мнениями, а вы видите, какой я добрый и славный малый». И все и Анна Павловна невольно почувствовали это».

С описанием салона Шерер в роман с первых его страниц входит тема Наполеона. Она проявляется и в стихии французской речи, и в содержании бесед присутствующих. Начинает эту тему Анна Павловна, продолжают ее другие, в том числе Пьер и князь Андрей.

В салоне Шерер Пьер утверждает «величие души» Наполеона; с этим мнением соглашается и Андрей Болконский, хотя и замечает, что некоторые поступки Наполеона трудно оправдать. Отсюда, из салона, герои уйдут в большой и неизведан-

ный ими мир, чтобы больше никогда туда не вернуться. Салон останется вехой в жизни Болконского и Безухова, которая отметит начало их пути к правде, к идеалу нравственного совершенства. «Наполеоновское» окончательно померкнет и в историческом и в психологическом аспектах. Искусственное, мертворожденное, космополитическое «объединение» Анны Павловны Шерер сменится гражданственным, патриотическим обществом, идею которого вынашивает Пьер Безухов. Так постепенно, шаг за шагом в романе открывается необычайно широкая перспектива, ведущая к «мысли народной».

Мы рассмотрели ту часть многочисленных эстетических связей и сопряжений психологического плана «Войны и мира», которые в своей совокупности формируют «мысль народную». В этом плане возникают и решаются свои специфические конфликты. Но он постоянно находится в сложных отношениях с планом историко-философским, и вместе они составляют гармоническое художественное единство.





ХАРАКТЕР ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКА («АННА КАРЕНИНА»)

Л. Н. Толстой в записной книжке (5 апреля 1870 г.) заметил: «История — искусство, как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предметом ее может быть описание жизни всей Европы и описание жизни одного мужика в XVI веке»¹. Это возможно потому, что «одно искусство не знает ни условий времени, ни пространства, ни движения, — одно искусство... *дает сущность*»² (выделено нами. — В. О.).

Всякий талантливый писатель «*дает сущность*» своего времени, своей эпохи или той, которую изображает. При этом каждый мастер слова воплощает сущность времени в наиболее близких ему аспектах³. Однако различие художников этим не ограничивается. Своеобразие их индивидуального поэтического мышления сказывается на самом *принципе* изображения главных, ведущих тенденций эпохи, на художественной структуре произведения в целом⁴.

¹ Л. Н. Толстой. Юбилейное издание, т. 48, стр. 126.

² Там же, стр. 118.

³ Д. И. Писарев в рецензии на роман И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» писал: «Внутренняя, духовная жизнь эпохи может отразиться только в художественном произведении. На этом основании некоторые подобные произведения стоят наряду с драгоценнейшими историческими памятниками» (Д. И. Писарев. Сочинения в 4 томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1955, стр. 20). Ср. рассуждение А. И. Герцена: «Каждый человек, — говорит Гейне, — есть вселенная, которая с ним родилась и с ним умирает; под каждым надгробным камнем погребена целая всемирная история», — и история каждого существования имеет свой интерес; это понимали Шекспир, Вальтер Скотт, Теньер, вся фламандская школа: интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление» (А. И. Герцен. Сочинения в 9 томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1955, стр. 48).

⁴ С этой точки зрения большой интерес, на наш взгляд, представляет статья Н. Пруцкова «О художественном своеобразии Гончарова-романиста» («Русская литература», 1961, № 4).

Н. Г. Чернышевский определил оригинальную особенность Л. Толстого — способность раскрывать «диалектику души» человека. Это качество толстовского таланта повлияло на принципы создания характеров его героев, особенности типизации их, на специфику отражения исторических событий.

В произведениях Л. Толстого «фон» эпохи, ее внутренний смысл, «ритм», психологические коллизии и конфликты взаимно соответствуют друг другу. И то и другое совпадает по своему общему философскому смыслу и морально-этическим оценкам.

Авторская «концепция эпохи» влияет на различные художественные детали изображаемой действительности, на характер поэтических «сцеплений» и сама проявляется из этих «сцеплений».

В «Анне Карениной» эта спаянность общего (исторического) и частного (индивидуально-психологического) в рамках «концепции эпохи» проявляется особенно отчетливо.

Б. М. Эйхенбаум, говоря об исторических замыслах Л. Толстого после «Войны и мира», писал: «В одном из ранних набросков... мелькнула фраза, оказавшаяся потом лишней: «Все смешалось в царской семье»; она пригодилась для нового романа: «Все смешалось в доме Облонских». Эта стилистическая связь скрывает в себе связь самих замыслов, казалось бы, столь далеких друг от друга. Идеологическая тональность обоих замыслов одна и та же: Толстому нужно найти «узел жизни», чтобы решить проблему человеческого поведения»⁵.

Узел жизни был найден писателем в сочетании «исторического» и «психологического», получивших в романе равные художественные права. «Историческое» выступает в «Анне Карениной», как и «Войне и мире», в роли структурного, организующего начала, но жизненная полнота «исторического», убедительность его художественного воплощения находится в прямой зависимости от гениального психологического мастерства Толстого.

В. И. Ленин в словах Константина Левина о том, что в России все *переворотилось* и только укладывается, увидел меткую и глубокую оценку общего характера той эпохи⁶.

«Переворотившийся» строй показан писателем в сценах, рисующих хозяйственно-политическую жизнь страны, в деталях, передающих интеллектуальную атмосферу того времени и бытовой колорит.

Но этого мало. Толстой раскрыл психологический «подтекст» эпохи. Чутким ухом гениального художника Толстой

⁵ Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой, семидесятые годы. Л., 1960, стр. 130.

⁶ См. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 100—101.

услышал, как своеобразно резонировала каждая «клеточка» человеческой души, отзываясь на события мирового масштаба. Он проследил, что изменялось в людях, в их психологии с изменением характера эпохи. И эти изменения вели к перестройке художественной формы произведений, отражавших различные этапы русской истории.

Так, в «Войне и мире» — произведении, обращенном к эпохе славных побед России над врагом, к эпохе общенационального подъема, решение центрального конфликта связано с победой народа на поле брани и с победой «мысли народной» в сознании положительных героев. Народное торжество на поле Бородина, победа над Наполеоном осмысливаются писателем с морально-философской точки зрения как победа справедливости, человечности над злом жизни, над уродующими человека общественными, социальными предрассудками. В сущности, основная тема нравственно-философского плана романа-эпопеи — это поражение «наполеоновского» как определенной философии, определенного принципа жизни.

При всей сложности и многоплановости поэтической «партитуры» «Войны и мира» характеры героев предстают в очень ясной, четкой перспективе, ведущей к торжеству «народного начала». «Мысль народная» освобождает передовых представителей дворянства от «заблуждений индивидуальности» и классовых, сословных предрассудков. Оптимистический настрой произведения обусловлен сознанием единства лучших сил русской нации в общем прогрессивном историческом движении.

Иная картина в «Анне Карениной». «Народное» ушло навсегда из той сферы жизни, где находились прежние толстовские герои. Разрушилась основа духовного единения людей, остро зазвучала тема одиночества.

Толстого и в этот период волновала «мысль народная». В народном сознании, в принципах народной жизни он видел источник морального возрождения для людей дворянского общества. Но в хаосе «переворотившихся» основ жизни путь к народу оказался необычайно трудным и драматичным. Острота этого драматизма усиливалась с углублением противоречий эпохи. Та ясная перспектива характеров, которая наблюдалась в «Войне и мире», была сломана в романе «Анна Каренина».

Это прежде всего относится к образу Анны, в душе которой происходила жестокая борьба «добра» со «злом», борьба «живой жизни» с мертвым, отжившим. Исход этой борьбы, однако, не демонстрирует очевидную победу «добра». Трагический финал произведения раскрывает только потенциальные возможности преодоления «зла». Анна, в сущности, ос-

танавливается в своем страстном стремлении к подлинной человеческой жизни где-то «на грани», за которой открывается лишь чисто умозрительная перспектива иного пути, ведущего к спасению. Эта остановка «на грани» со всей очевидностью показала, что живые силы нации исчерпали себя в дворянстве и теперь проявляются только в народной массе.

Вся «линия» Левина подтверждает эту мысль. Константин Левин утверждает принцип добра, связанный с народным мировоззрением, «с точкой зрения мужика». Но победа Левина возможна потому, что он почти «выломился» из того общества, в котором гибнет Анна.

Константин Левин, по существу, идет тем путем, какой внутренне близок Анне Карениной. Но в его поведении не обнаруживается «состава преступления» и не возникает проблема наказания, так как он находится вне «света» и избегает губительного влияния законов, возникших в сфере «отраженной» жизни.

Проблема «преступления и наказания» Анны связана именно с психологией и моралью господствующей дворянско-аристократической верхушки, отмеченной печатью деградации, которая стала особо заметной в эпоху острой ломки всех старых устоев.

* * *

Смена мысли «народной» мыслью «семейной» с этой точки зрения знаменательна. В «Войне и мире» мысль «семейная», как мы знаем, присутствовала, но она ассимилировалась мыслью народной, более емкой философски, более значительной исторически.

Частная жизнь людей в эпоху великих событий Отечественной войны в силу сложившихся объективных исторических условий органично включалась в общий ритм движения русской жизни первых десятилетий XIX в. Это касалось всех классов и всех сословий.

Л. Н. Толстой утверждал, что «та барыня, которая еще в июне месяце с своими арапами и шутихами поднималась из Москвы в Саратовскую деревню с смутным сознанием того, что она Бонапарту не слуга, и со страхом, чтоб ее не остановили по приказанию графа Ростопчина, делала просто и истинно то великое дело, которое спасло Россию».

В последующую эпоху, которая предстает в «Анне Карениной», подобного быть не могло. Господствующие классы в новых исторических условиях были отделены от народа пропастью. Вырождение дворянско-аристократической верхушки началось еще задолго до этого. А. И. Герцен в «Былом и ду-

мах», останавливаясь на жизни России после 1825 г., писал: «Нравственный уровень общества пал, развитие было прервано, все передовое, энергическое вычеркнуто из жизни. Остальные — испуганные, слабые, потерянные — были мелки, пусты; дрянь александровского поколения заняла первое место; они мало-помалу превратились в подобострастных дельцов, утратили дикую поэзию кутежей и барства и всякую тень самобытного достоинства; они упорно служили, они выслуживались, но не становились сановитыми. Время их прошло».

В эпоху острой ломки всех старых устоев процесс деградации русского дворянства еще более усилился.

На страницах «Анны Карениной» появляются исторические модификации прежних толстовских героев. «Антихрист» Наполеон со своим «звериным» апокалиптическим числом превращается в «мелкого беса» Рябинина. Родовитый аристократ князь Болконский, мучительно решающий вопрос о смысле жизни, назначении человека, добре и зле, трансформируется в ординарного Стиву Облонского.

Конфликт Болконского и Наполеона оканчивается великой моральной победой князя Андрея. Конфликт Облонского и Рябинина в сравнительном плане носит «травестийный» характер и, к стати, заканчивается победой Рябинина. В «Войне и мире» торжествует народный дух, «мысль народная». Наполеон повержен. В «Анне Карениной» духовные дети «антихриста» Наполеона — хищники-буржуа — справляют свой победный «шабаш».

В этих условиях русское дворянство, занимая оборонительные рубежи, все более и более замыкалось в узких сферах своего сословного бытия, все более и более подчинялось законам «отраженной» жизни. Толстой воспринимал этот процесс очень остро. Избирая «мысль семейную» для своего нового романа, он нашел в новых условиях эквивалент «мысли народной». Ведь семья демонстрирует родовую принадлежность человека. Субъективно она дает ощущение связи со многими людьми. Кроме того, семья строится на фундаменте любви. А любовь, по Толстому, есть жизнь.

Но любовь ушла из того общества, в котором жила Анна. Семья сплошь и рядом лишалась этой опоры, а люди все дальше и дальше отдалялись от живой жизни и друг от друга. Толстой теперь уже твердо знал и был убежден в том, что истинная любовь и живая жизнь сосредоточены на другом социальном полюсе. Поэтому мысль семейная устремилась в русло мысли народной. Толстой, давая монографическое исследование формирования и распада семьи, решает проблему в контексте мысли народной.

Сложность художественной структуры романа «Анна Ка-

ренина» заключается в смещении видимой и, так сказать, скрытой перспективы образа центральной героини. Эта сложность еще более усугубляется полярностью как будто бы не сводимых в единое целое точек зрения на ее «проступок» и намеренной «неясностью» авторской позиции.

В. В. Ермилов в книге «Толстой-романист» (М., 1965) утверждал, что над Анной суда в романе не происходит. Суд шел только в критике. Нам кажется такое утверждение неверным. Суд над Анной разворачивается на протяжении всего романа. Но главное, однако, не в том, что этот суд происходит, а в том, как он ведется. А ведется он очень искусно, но не по юридическим законам, а методом, если так можно выразиться, морально-психологического эксперимента. Толстой очень свободно распоряжается своим правом «высшей инстанции». Он может пересадить подсудимого на место обвинителя, оправдать того, кто, казалось бы, заслуживает обвинения, доказать виновность того, кто претендует на реабилитацию.

В особой сложности характера «суда» видно стремление художника найти главную пружину общественного механизма, который губит людей, и отыскать противоядие этому губительному влиянию.

«Диалогическая» структура романа, в которой исчезают широкие «генерализации» «Войны и мира», отражает разобщение людей, автономизацию их мнений, большую частность и ограниченность их суждений⁷.

Толстой устанавливает в романе особого рода «переключку» характеров и ситуаций. Они сплетаются в сложном многоголосом хоре: разные мнения, различные точки зрения. И трудно понять, на первый взгляд, кто прав, кто виноват. И правые, и виноватые, и «судьи», и «подсудимые» меняются местами. И тот, кто сейчас имеет право произнести приговор, оказывается в следующую минуту низвергнутым. Такова была сознательная творческая задача, поставленная художником.

По свидетельству А. Д. Оболенского, сам Толстой утверждал, что в «Анне Карениной» он стремится сделать свое личное отношение, свои пристрастия незаметными для читателя, ибо всякая вещь, всякий рассказ производит впечатление только тогда, когда нельзя разобрать, кому сочувствует автор⁸. Но это отнюдь не означает полнейшего хаоса в логико-

⁷ Р. Иванов-Разумник заметил: «В «Войне и мире» сценой была вся Европа, в «Анне Карениной» — узкая полоса петербургских и московских гостинных и подмосковных деревень» («История русской литературы 19 в.», т. V. Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1910, стр. 374).

⁸ См. в кн.: «Толстой. Памятники творчества и жизни», вып. 3. М., 1923.

художественной структуре романа. Л. Н. Толстой в дневнике 24 октября 1853 г. записал: «Бывают и такие сочинения, в которых автор аффектирует свой взгляд или несколько раз изменяет его. Самые приятные суть те, в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд и вместе с тем остается постоянно верен ему везде, где он обнаруживается»⁹.

Тот общий взгляд, та единая нравственная точка зрения, которая проявляется в «Войне и мире», очевидна и здесь. За шифром внешних событий и оценочных одежд можно определить генеральную линию, генеральную характеристику героя, но она выясняется только в системе многочисленных сцеплений, через столкновение различных мнений и оценок. Шкала этих оценок очень подвижна. Но в ней всегда угадывается объективная логика движения «сгущенной» художественной мысли.

Один из главных вопросов романа: виновата ли Анна? Традиция учит нас отвечать: нет, не виновата. Это верно. Но такой ответ прямолинейно прост. В нем есть правда только одной части целого. Вспомним, как художник Михайлов воспринимает оценки своей картины — главного творения его жизни. Каждый из посетителей — Вронский, Анна и Голенищев — делали одобрительные замечания, и эти замечания радовали художника, хотя каждое из них было «одно из того миллиона верных соображений, которое можно было найти в его картине». И только он сам, когда остался один и «стал смотреть на свою картину всем своим полным художественным взглядом», пришел в состояние уверенности в совершенстве и значительности своего произведения.

В такой же плоскости разворачивается и ответ на вопрос: виновата ли Анна? Одна система оценок оправдывает ее. Доли, терпеливая, «домашняя» Доли, ангел-хранитель большой и не очень складной семьи Облонских, Доли, на которую, кажется, можно равняться в семейной жизни почти как на идеал, рассуждает: «В чем же она виновата? Она хочет жить. Бог вложил нам это в душу. Очень может быть, что и я бы сделала то же. И я до сих пор не знаю, хорошо ли сделала, что послушалась ее в это ужасное время, когда она приезжала ко мне в Москву. Я тогда должна была бросить мужа и начать жизнь сначала. Я бы могла любить и быть любима по-настоящему. А теперь разве лучше?».

Но это еще не все. «Крамольные» мысли увлекают Доли дальше и дальше: «Думая о романе Анны, параллельно с ним Дарья Александровна воображала себе свой почти такой же роман с воображаемым собирательным мужчиной, ко-

⁹ Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 46, стр. 182.

торый был влюблен в нее. Она, так же, как Анна, признавалась во всем мужу. И удивление и замешательство Степана Аркадьевича при этом известии заставляло ее улыбаться».

Как же теперь судить Анну?..

Героиню преследует кошмар «двоемужества». Но Толстой, как бы опровергая заранее этот аргумент вины Анны, рассказал нам в «Войне и мире» историю любовной страсти Наташи Ростовой. Ее мысли и желания в несколько преобразованном виде реализуются в судьбе Анны.

Наташа, как ни странно, мечтает о двух мужьях. Но то что для Наташи кажется величайшим и непостижимым, фантастичным благом, для Анны становится мучительным кошмаром¹⁰.

Наташа терзается не тем, что она оказалась между двух огней, а тем, что их нельзя соединить в один большой костер, который только и мог согреть ее в необычном состоянии любовной лихорадки, а может быть, даже и испепелить ее, как мотылька, летящего в пламя.

«Она во всей прежней силе вспоминала свою любовь к князю Андрею и вместе с тем чувствовала, что любила Курагина. Она живо представляла себя женою князя Андрея, представляла себе столько раз повторенную ее воображением картину счастья с ним и вместе с тем, разгораясь от волнения, представляла себе все подробности своего вчерашнего свидания с Анатолем».

«Отчего же бы это не могло быть вместе?—иногда, в совершенном затмении, думала она. — Тогда только я бы была совсем счастлива, а теперь я должна выбрать и ни без одного из обоих я не могу быть счастлива».

Анне было легче: она уже сделала выбор. Алексей Александрович был нелюбимым человеком. Конечно, Анна должна была уйти из семьи, и ее моральная ответственность являлась источником страданий. Но если к этому разрушению каренинской семьи подойти не с формальной стороны, а с самой существенной — с человеческой, с позиции искреннего чувства,— можно увидеть правоту Анны. И все-таки ее положение кажется ей кошмарным — так безнадежно омертвел тот мир, в котором она жила.

Если в «Войне и мире» общество салона Анны Шерер было лишь мертвым островом, омываемым океаном живой жизни, бушевавшим вокруг, то в «Анне Карениной» карти-

¹⁰ Алексей Александрович поддерживает в таком состоянии Анну, говоря: «Нужно выйти из того униженного положения, в которое вы поставлены: нельзя жить втроем». Для Наташи Ростовой «жить втроем» не унижение, а счастье.

на меняется: мертвое море омывает небольшой островок живой жизни. И обитатели мертвого моря ненавидели и боялись то, что демонстрировало ростки этой жизни.

Алексей Александрович — типичный представитель безжизненной стихии — ужаснулся, когда волна живой жизни с ног до головы обдала его: «Алексей Александрович стоял лицом к лицу пред жизнью, пред возможностью любви в его жене к кому-нибудь, кроме его, и это-то казалось ему очень бестолковым и непонятым, потому что это была сама жизнь. Всю жизнь свою Алексей Александрович прожил и проработал в сферах служебных, имеющих дело с отражениями жизни. И каждый раз, когда он сталкивался с самой жизнью, он отстранялся от нее. Теперь он испытывал чувство, подобное тому, какое испытывал бы человек, спокойно прошедший над пропастью по мосту и вдруг увидавший, что этот мост разобран и что там пучина. Пучина эта была — сама жизнь, мост — та искусственная жизнь, которую прожил Алексей Александрович. Ему в первый раз пришли вопросы о возможности для его жены полюбить кого-нибудь, и он ужасался пред этим».

Общество, в котором выросла и воспитывалась Анна, оказывается, утратило не только любовь, но даже реальное представление о любви. И капли из «мертвого моря» попали на Анну. Она не могла уберечься от влияния общества. Ее кошмары отражают тот ужас, который овладевал Алексеем Александровичем.

«Он впервые живо представил себе ее личную жизнь, ее мысли, ее желания, и мысль, что у нее может и должна быть своя особенная жизнь, показалась ему так страшна, что он поспешил отогнать ее. Это была та пучина, куда ему страшно было заглянуть». Но ведь и Анне страшно заглянуть в «пучину» ее собственной жизни. И страшно потому, что само общество так настроило ее. Какой-то всеобщий страх перед будущим, ощущение того, что счастье уже позади, свойственны не только Анне и Вронскому, но и Левину. Вронский чувствует, «что лучшее счастье было уже позади». А Левин «во всем видел только смерть и приближение к ней».

Смятение Анны отражает всеобщее смятение окружавшего общества. Сама же она не виновата.

Толстой приводит мнение ребенка, Сережи: «Она не виновата, а боится его (отца. — В. О.) и стыдится чего-то». Это мнение имеет особую ценность, так как известно, что для Толстого дети — идеал совершенства, они чутко реагируют на фальшь и часто служат барометром в отношениях между взрослыми.

Но в романе существует и другая система оценок поступков и поведения Анны. В этой системе есть откровенно враж-

дебные голоса, опровергающие невинность Анны, ее честность и человечность». Таково мнение княгини Щербацкой: «Гадкая, отвратительная женщина, без сердца,— сказала мать, не могшая забыть, что Кити вышла не за Вронского, а за Левина». Графиня Вронская вторит ей: «Ах, что говорить! — сказала графиня, махнув рукой.— Ужасное время! Нет, как ни говорите, дурная женщина. Ну что за страсти какие-то отчаянные! Это все что-то особенное доказать. Вот она и доказала. Себя погубила и двух прекрасных людей — своего мужа и моего несчастного сына».

Эти слова вложены в уста врагов Анны. Здесь все ясно, ибо вытекает из заранее определенных автором оценок тех, кто произносил эти суждения. Но вдруг тема «греховности» начинает звучать с необыкновенной утверждающей силой в мыслях самой Анны. Ее обвинения Алексею Александровичу оказываются мстью за ее собственную вину. Толстой как-то заметил, что мы любим людей за то хорошее, за то доброе, которое мы им сделали, и не любим за то зло, которое причинили. Так и здесь: «Это не человек, а машина, и злая машина, когда рассердится,— прибавила она, вспоминая при этом Алексея Александровича со всеми подробностями его фигуры, манеры говорить и его характера и в вину ставя ему все, что только могла она найти в нем нехорошего, не прощая ему ничего за ту страшную вину, которую она была пред ним виновата» (выделено нами. — В. О.).

Автор как будто даже сам склонен оправдать Алексея Александровича и обвинить тем самым Анну. Правда, это обвинение не прямое, а косвенное, в виде тени, которая ложится на Анну за ее несправедливо резкое отношение к Алексею Александровичу. Вот ведь графиня Лидия Ивановна совсем иначе воспринимает Каренина: «Каренина она любила за него самого, за его высокую непонятную душу, за милый для нее тонкий звук его голоса с его протяжными интонациями, за его усталый взгляд, за его характер и мягкие белые руки с напухшими жилами».

В этой тираде, конечно, все — от самой графини Лидии Ивановны. Но главное не в этом. Оказывается, все-таки можно любить и уважать этого человека. Значит, он не вовсе безнадежен. Значит, все-таки какая-то вина Анны есть.

Итак, в одних случаях Толстой реабилитирует Анну, в других обвиняет. Здесь — столкновение различных нравственно-этических систем. Эти системы «жесткие», неизменчивые сами по себе. Но между ними образуются сложные переходы. Две системы оценок теряют свою категоричность в движущемся потоке жизни, в столкновении характеров, точек зрения, психологических состояний.

Вот примитивно-прямолинейный обмен мнениями в светской гостиной, «объясняющий» положение Анны:

« — Нет, я думаю, без шуток, что для того, чтоб узнать любовь, надо ошибиться и потом поправиться, — сказала княгиня Бетси.

— Даже после брака? — шутливо сказала жена посланника.

— Никогда не поздно раскаяться, — сказал дипломат английскую пословицу.

— Вот именно, — подхватила Бетси, — надо ошибиться и поправиться».

В этом диалоге воспроизведен «внешний рисунок» истории «ошибок» и «исправления» Анны. Но то, что для «света» было пикантной адюльтерной историей, для Анны обернулось величайшей трагедией. Она «пройдет» по шкале оценок княгини Щербацкой и графини Вронской, она точно подтвердит и мнения Долли и Сережи. Анна оказалась настоящим человеком. Любовь и жизнь наполнили ее тревожное, взволнованное сердце. Для нее не существовало отдельно какого-то шаблонного, освященного ходячей моралью варианта личной судьбы.

Она обращалась к людям разными гранями своей натуры, и люди видели в ней и грешницу, и «святого» человека. В ней все переместилось и перемешалось. «Она чувствовала, что в эту минуту не могла выразить словами того чувства стыда, радости и ужаса пред этим вступлением в новую жизнь...» Она, «как голодный человек, которому дали есть».

В Анне смешались и стыд, и ужас, и радость... Стыд за свое новое необычное положение, ужас перед неизвестным, перед призрачной карающей «десницей» и — радость освобождения, наслаждения полнотой бытия. Но «свет», окруживший ее, не мог быть спокойным. Губитель живой жизни, он стал вводить бурный «поток» в «узаконенные» рамки и тем самым убивал Анну. Светское общество предельно суживает возможное пространство ее подлинной внутренней свободы и независимости. Единственным островком, как ей кажется, остается лишь любовь к Сереже. «Она вспомнила ту, отчасти искреннюю, хотя и много преувеличенную роль матери, живущей для сына, которую она взяла на себя в последние годы, и с радостью почувствовала, что в том состоянии, в котором она находилась, у ней есть держава, независимая от положения, в которое она станет к мужу и к Вронскому. Эта держава — был сын». Однако Анна лишилась этой державы после рождения дочери. Теперь у нее было двое «мужей» и двое детей. И не осталось никакой державы. Оставался пока Вронский. А когда рухнула и эта держава, Анна убила себя. Но такое решение было принято не вследствие минутного нап-

тия, не в результате слабости характера, вполне серьезно, после «генеральной репетиции» смерти.

Притча-сон о двух счастливых и примиренных мужьях воплотилась у постели умирающей Анны, которая увидела, как мужья-убийцы «воскресают» на ее глазах. А оба были действительно убийцами. Вронский это почувствовал скоро. Тема убийства звучит в романе очень явственно. Она аллегорически подчеркнута гибелью лошади Фру-Фру, символически — гибелью сторожа и совершенно реально — судьбой Анны. Толстой пишет о Вронском: «Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его, так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи».

Вронский убивает Анну любовью. Алексей Александрович — ненавистью: «Он не мог отогнать предположения о том, что смерть ее развяжет сразу трудность его положения». Писатель уравнивает этих двух людей в психологическом плане: «Спокойствие и самоуверенность Вронского здесь, как коса на камень, наткнулась на холодную самоуверенность Алексея Александровича».

Роль набожного и «праведного» Каренина в убийстве Анны гораздо более сложная, чем Вронского. Алексей Александрович знает те стороны человеческой психики, которые подвержены наиболее сильному разрушительному влиянию. Каренин заботится о внешнем поведении Анны, о сохранении формы брака без содержания. «Вопросы о ее чувствах, о том, что делалось и может делаться в ее душе, это не мое дело, это дело ее совести и подлежит религии,— сказал он себе, чувствуя облегчение при сознании, что найден тот пункт узаконений, которому подлежит возникшее обстоятельство». Тезис о совести и религии не исчезает в романе бесследно. Алексей Александрович предчувствовал, что рано или поздно с этими вопросами Анна столкнется. И, действительно, это произошло. Первое же сознание «греха» связано с апелляцией к богу.

«— Боже мой! Прости меня! — всхлипывая говорила она, прижимая к своей груди его руки.

Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения; а в жизни теперь, кроме его (Вронского.— В. О.), у ней никого не было, так что она и к нему обращала свою мольбу о прощении».

В странном «кощунственном» рассуждении Анны «бог» и Вронский оказались рядом. Поворот в сторону от религии

наполовину совершился в этот момент. Далее она отвернулась от нее совсем: «Она беспрестанно повторяла: «Боже мой! Боже мой!». Но ни «боже», ни «мой» не имели для нее никакого смысла. Мысль искать своему положению помощи в религии была для нее, несмотря на то, что она сомневалась в религии, в которой была воспитана, так же чужда, как искать помощи у самого Алексея Александровича. Она знала вперед, что помощь религии возможна только под условием отречения от того, что составляло для нее весь смысл жизни».

Религия теперь для нее невольно связывается с Алексеем Александровичем. В сложном психологическом комплексе Вронский и Алексей Александрович вновь оказываются вместе. Их ждет скорое раскаяние. Но это раскаяние будет достигнуто дорогой ценой: Анна окажется на краю могилы. И как раз в этот момент отчетливо начнет выступать мотив ее совести, тема покаяния в «грехах». С ней связана евангельская притча о раскаявшейся грешнице.

Тема притчи впервые прорисовывается в беседе Константина Левина с «грешником» Стивой Облонским. Стива ведь тоже изменил семье и теперь утверждает, что в душе его страшная драма.

Константин Левин резко опровергает:

«...Те, что понимают только неплатоническую любовь, напрасно говорят о драме. При такой любви не может быть никакой драмы. «Покорно вас благодарю за удовольствие, мое почтение», вот и вся драма. А для платонической любви не может быть драмы, потому что в такой любви все ясно и чисто...» Хотя речь идет здесь о предметах, как будто не касающихся Анны, мы не можем не чувствовать, что главный в этом споре — не Стива и его увлечения, а Анна. Стива отвечает Левину: «Ты хочешь тоже, чтобы деятельность одного человека всегда имела цель, чтобы любовь и семейная жизнь всегда были одно. А этого не бывает. Все разнообразие, вся прелесть, вся красота жизни слагается из тени и света». И это — тоже об Анне.

В контексте беседы Левина и Облонского возникает и тема «грешницы». Левин говорит Стиве:

«— Я прелестных падших созданий не видал и не увижу, а такие, как та крашенная француженка у конторки, с завитками, — это для меня гадины, и все падшие такие же.

— А евангельские?

— Ах, перестань! Христос никогда бы не сказал этих слов, если бы знал, как будут злоупотреблять ими, изо всего евангелия только и помнят эти слова».

Весь план беседы характеризует Анну с различных нрав-

ственных позиций. А сама Анна своей судьбой, личностью объединяет эти позиции. Толстой как бы говорит: вы можете думать как угодно, ваши оценки могут казаться очень справедливыми, но жизнь сложнее каких-либо догм. В запутанной ситуации Анна нашла выход, ее оправдывающий, — смерть.

Как уже сказано, во время родов Анны происходит «генеральная репетиция» смерти. Она влечет события двойного значения.

Во-первых, притча о прекрасной грешнице оживает в словах умирающей Анны. Прелестное «падшее» создание оказалось Анной Карениной. Анна Каренина произносит: «Одно мне нужно: ты прости меня, прости совсем! Я ужасна, но мне няня говорила: святая мученица — как ее звали? — Она хуже была».

Каренин принимает этот евангельский вариант «на вооружение». Графине Лидии Ивановне он говорит: «А кто бросит камень? — сказал Алексей Александрович, очевидно, довольный своей ролью. — Я все простил и потому не могу лишать ее того, что есть потребность любви для нее, — любви к сыну...»

Вронский вторит Каренину. «Он возлагал большие надежды на Варю, жену брата. Ему казалось, что она не бросит камня и с простотой и решительностью поедет к Анне и примет ее». Анна Каренина в этом пункте оправдана дважды: близостью смерти и смыслом притчи о «святой мученице».

Второе значение упомянутого события связано с нравственным возрождением Каренина и Вронского. Пред лицом гибели человека, потрясенные ее страданиями и муками, признанием вины, они выходят из своей светской скорлупы. Притча-сон, о котором уже говорилось, как и притча о грешнице, демонстрируется в реальном плане: «Алексей Александрович взял руки Вронского и отвел их от лица, ужасного по выражению страдания и стыда, которые были на нем.

— Подай ему руку. Прости его. — Алексей Александрович подал ему руку, не удерживая слез, которые лились из его глаз».

По мнению писателя, эти люди раньше брели в потемках, «без понятия того, что есть добро, без объяснения зла нравственного». Теперь Каренин «вдруг почувствовал, что то самое..., что казалось неразрешимым, когда он осуждал, упрекал и ненавидел, стало просто и ясно, когда он прощал и любил». Вронский также прозрел. Он «чувствовал его высоту и свое унижение, его правоту и свою неправду. Он почувствовал, что муж был великодушен и в своем горе, а он низок, мелочен в своем обмане». И Вронский стреляется, демонстри-

руя таким актом свое пробуждение от «сна жизни», не совсем угасшую в нем человечность.

Анна все это угадала, все поняла: «Генеральная репетиция» смерти открыла ей глаза на многое. Она определила нравственную силу смерти, срывающую маски с людей, выводящую их из состояния глубокой спячки. Сами герои в изображенной ситуации выглядят невиновными. Виновной является «система», которой они подчиняются. Людями они становятся тогда, когда «выламываются» из системы. Толстой подчеркнул, что бывает это в исключительных случаях, в глубоко драматических обстоятельствах. Как тот философ, о котором рассуждает Константин Левин, приходит к пониманию смысла жизни сомнительным, неестественным путем всякого рода странных умозаключений¹¹, так и Каренин и Вронский приблизились к человечности сомнительным и жестоким путем.

Таковыми их сделала среда. В дальнейшем Анна воспользуется испытанным «оружием» — смертью, чтобы изменить отношение окружающих ее людей к себе.

В связи с этим в романе возникает мотив мести. Он упорно варьируется в мыслях Анны Карениной: «И я накажу его и избавлюсь от всех и от себя»; «Умереть — и он будет раскаиваться, будет жалеть, будет любить, будет страдать за меня».

Вронский понял смысл ее поступка, «он старался вспомнить ее такую, какую она была тогда, когда он в первый раз встретил ее тоже на станции, таинственной, прелестной, любящей, ищущей и дающей счастье, а не жестоко-мстительную (выделено нами.— В. О.), какую она вспоминалась ему в последнюю минуту».

Таким образом, субъективно для Анны самоубийство не представляется наказанием. Оно для нее благо избавления от страданий. Сама Анна считает, что ее смерть явится наказанием для других, прежде всего — для Вронского. Мотив мести Анны за поруганное человеческое достоинство, за опороченное чувство любви сливается в романе с темой отмщения «профессиональным грешникам», обществу, которое погубило Анну.

В этом плане частный факт перерастает в широкое типическое обобщение. Мечь Анны Карениной «поддерживает»

¹¹ К. Левин думает: «И разве не то же делают все теории философские, путем мысли, странным, не свойственным человеку, приводя его к знанию того, что он давно знает, и так верно знает, что без того и жить бы не мог? Разве не видно ясно в развитии теории каждого философа, что он вперед знает так же несомненно, как и мужик Федор, и ничуть не яснее его, главный смысл жизни и только сомнительным умственным путем хочет вернуться к тому, что всем известно».

сам автор, создавая резко обличительные картины светской жизни и давая убийственные характеристики типичным представителям «света». Эпиграф романа «Мне отмщение и аз воздам» может рассматриваться в таком аспекте как позиция художника, срывателя «всех и всяческих масок»¹².

С другой стороны, утверждая справедливость мести Анны, писатель настойчиво убеждает нас в том, что Анна должна жить. Героиня романа, в отличие от других толстовских персонажей, демонстрирует не тихое, просветленное «пробуждение от сна жизни», как например, Андрей Болконский, смиренно уходящий по ту сторону «роковой черты», а бунт, психологический надрыв, заставляющий содрогнуться живых людей, ужаснуться открывшейся бездне небытия.

Пробуждение от «сна жизни» рождает в Анне Карениной не евангельское смирение, а бурный протест. Анна не зажигает тихую лампаду вечного света, а резко гасит «свечу жизни».

Смерть Анны противоестественна, мучительна, безобразна, жестока. Такого откровенного осуждения смерти у Толстого еще не было. Как правило, раньше (да и позже) писатель стремился «ввести» смерть в «естественный» круг жизни. Поэтому герои как бы очищались смертью. В описаниях смерти людей у Толстого обычно присутствует атмосфера успокоения, смирения. В повести «Детство» о покойной матери Николеньки говорится: «Отчего выражение всего лица так строго и холодно? Отчего губы так бледны и склад их так прекрасен, так величествен и выражает такое неземное спокойствие?..».

В лице мертвой княгини Болконской отражался вопрос: «Я вас всех люблю и никому дурного не делала, и что вы со мной сделали?» — говорило ее прелестное, жалкое, мертвое лицо».

У Ивана Ильича, «как у всех мертвецов, лицо было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано; и сделано правильно...»

В «Анне Карениной» Толстой прокликает смерть. Распростертое, окровавленное тело Анны, ее открытые глаза — весь ее облик — кричащий упрек; упрек и протест, а не смирение перед вечностью. Она вся — воплощение насильственно прерванной жизни. А человек должен жить! И не только духовно,

¹² М. Б. Храпченко верно заметил: «К тому, что подлечит «отмщению», относятся различные проявления зла и несправедливости, отступления от глубинных законов жизни. С точки зрения всеобщих принципов, которые защищал Толстой в это время, осуждения заслуживают не столько Анна или Вронский, сколько Каренин, Бетси Тверская, графиня Лидия Ивановна и другие ревнители застойной морали» (М. Б. Храпченко, Лев Толстой как художник. М., 1963, стр. 218).

но и теплом, плотью... Бессмертие тела — так же страстно желаемый Толстым идеал, как и бессмертие духа.

Вронский вспомнил: «...на столе казармы бесстыдно растянутое среди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни; закинутая назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице, с полуоткрытым румяным ртом, застывшее странное, жалкое в губках и ужасное в остановившихся незакрытых глазах, выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово — о том, что он раскается, — которое она во время ссоры сказала ему».

Нет в выражении лица ее ни земного спокойствия, ни уверенности в правильности содеянного. Наоборот, детскость и нежность прекрасного лица «жалкого в губках», тут же перечеркивается выражением ужаса в остановившихся незакрытых глазах. Незакрытые глаза говорят не только об ужасе смерти, но неугасимом желании продолжать жизнь. В смерти Анны, как в неразвязанном, не перерубленном узле, — нерешенный вопрос, вставший не только перед героиней, но и перед автором с неумолимой требовательностью и трагической бесперспективностью.

Г. В. Плеханов писал: «Толстой... не мог бы найти ничего убедительного в доводах Фейербаха против мысли о личном бессмертии. Эта мысль являлась для него психологической необходимостью. А если вместе с жаждой бессмертия в его душе жило, можно сказать, языческое сознание своего единства с природой, то это сознание вело у него лишь к тому, что он не мог, подобно древним христианам, утешаться мыслью о *загробном* бессмертии. Нет, *такое* бессмертие было для него слишком мало заманчивым. Ему нужно было то бессмертие, при котором вечно продолжала бы существовать противоположность между его личным «Я» и прекрасным «НЕ-Я» природы. Ему нужно было то бессмертие, при котором он не переставал бы чувствовать вокруг себя жаркий воздух, «клубясь, уходящий в бесконечную даль» и «делающий глубокую голубизну бесконечного неба». Ему нужно было то бессмертие, при котором продолжали бы «жужжать и виться мириады насекомых, ползать коровки, везде кругом заливаясь птицы». Короче для него не могло быть ничего утешительного в христианской мысли о бессмертии души: *ему нужно было бессмертие тела*. И едва ли не величайшей трагедией его жизни явилась та очевидная истина, что такое бессмертие невозможно»¹³.

¹³ Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения в 5 томах, т. V. М., 1958, стр. 612.

Анна дошла до предела своего земного бытия. Но и мертвая, она звала к жизни.

Константин Левин поставлен автором перед тем же самым «обрывом», с которого скатилась Анна. Проблема зла глубоко взволновала Левина. «Надо было прекратить эту зависимость от зла. И было одно средство — смерть». Но Левин все-таки остался жить. «Когда Левин думал о том, что он такое и для чего он живет, он не находил ответа и приходил в отчаянье, но когда он переставал спрашивать себя об этом, он как будто знал и что он такое и для чего он живет...». Левин рассуждает: «Разумом, что ли, дошел я до того, что надо любить ближнего и не душить его? Мне сказали это в детстве, и я радостно поверил, потому что мне сказали то, что было у меня в душе. А кто открыл это? Не разум, разум открыл борьбу за существование и закон, требующий того, чтобы душить всех, мешающих удовлетворению моих желаний. Это вывод разума. А любить другого не мог открыть разум, потому что это неразумно».

Анна перед самоубийством открывает разумом безлюбивый, холодный мир. Ее внутренний монолог настроен в «резонанс» с мыслями Левина.

«Да, о чем я последнем так хорошо думала? — старалась вспомнить она... Да, про то, что говорит Яшвин: «борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей».

Константин Левин, решив, что разум не может диктовать закон любви, размышляет далее: «Да, гордость, — сказал он себе, переваливаясь на живот и начиная завязывать узлом стебли трав, стараясь не сломать их. — «И не только гордость ума, а глупость ума. А главное — плутовство, именно плутовство ума. Именно мошенничество ума», — повторил он».

Мотив гордости и мошенничества ума звучит и в указанном внутреннем монологе Анны: «Да, в нем (Вронском. — В. О.) было торжество тщеславного успеха. Разумеется, была и любовь, но большая доля была — гордость успеха. Он хвастался мной. Теперь это прошло. Гордиться нечем. Не гордиться, а стыдиться. Он взял от меня все, что мог, и теперь я не нужна ему».

Вронский действовал по эгоистическому, жестокому закону борьбы за существование. Он душил тех, кто мешал ему. Вольно или невольно он губил и Анну. Вронский открыл перед ней бездну зла. И «демон зла» увлек за собой Анну. «Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других?» — думает она. Неожиданно увидев целиком все бесконечное море зла, Анна вынашивает чудовищный план собственного нравственного спасения и возрождения в глазах близких людей. Как мы видели,

Левин понял, что основу нормального гуманного общества людей составляет не «борьба за существование», не закон джунглей, а чувство любви и взаимного уважения. Но этот закон он познал в деревне, в жизни народа. Левин понял еще и то, что чувство человеческой приязни, спаянности, взаимной поддержки рождается в труде. Даже раздоры и противоречия между участниками коллективного труда и им, помещиком Левиным, стираются в радостном процессе созидания.

«Некоторые из тех самых мужиков, которые больше всех с ним спорили за сено, те, которых он обидел, или те, которые хотели обмануть его, эти самые мужики весело кланялись ему и, очевидно, не имели и не могли иметь к нему никакого зла или никакого не только раскаяния, но и воспоминания о том, что они хотели обмануть его. Все это потонуло в море веселого общего труда.

Анна усвоила иной закон, который открыл разум и который устами Яшвина формулировался так: «Он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!». Но это была одна частная правда для общества Яшвиных, Карениных, Вронских. Недаром даже «всемогущий» Алексей Александрович в то время, когда он испытывал истинное горе, понял что «люди уничтожат его, как собаки задушат истерзанную визжащую от боли собаку».

Этот час настал для Анны. И она, не видя и не понимая того, что видел и понимал или о чем догадывался Левин, — чем люди живы, — она избирает смерть для себя сама перед угрозой неизбежной смертельной травли «света». «Разум» подсказал ей выход. Толстой обыгрывает этот термин в различных сценах. Слово «разум» в контексте романа обретет многогранный смысл, в том числе и социальный. Недаром этим понятием так охотно пользуются несимпатичные Толстому люди — типичные порождения искусственной, отраженной жизни. Вот и Анне, мучительно ищущей выхода из тупика, в который она зашла, подсказывает этот выход неприятная, болтливая дама, говорившая о чем-то своем, но вклинившаяся своей болтовней в строй мыслей Анны. Дама эта роняет фразу: «На то дан разум, чтоб избавиться от того, что его беспокоит...». Анну поражает эта фраза. Она подхватывает: «Избавиться от того, что беспокоит...» И продолжает: «Да, очень беспокоит меня, и на то дан разум, чтоб избавиться, стало быть, падо избавиться. Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это?.. Все неправда, все ложь, все обман, все зло!»

Однако в этом пункте Анна опровергается Левиным. Левин наблюдает жизнь трудового народа и открывает в ней не закон разъединения, а закон соединения. Он подозревает ка-

кую-то недоступную ему, скрытую, могучую, неугасимую, неисчерпаемую силу, господствующую в мире.

Анна и Константин Левин сошлись в отрицании, в субъективном бунте против духовного оскотления человека, против царящего зла. Мы видим, как эти два героя идут уже совсем рядом, как они готовы подать друг другу руки. Но, увы, Анне не дано преодолеть пропасть, которая отделяет ее от другого мира, того, в котором живет Константин Левин. Она трагически обречена. Но Анна — человек, как и Левин, как обыкновенные мужики и бабы, которые открывают Левину смысл земного существования. И перед смертью напряжением всех своих душевных сил Анна высвобождается из пут злого, закостеневшего в неправде общества. Перед ней — мир радости, добра и счастья. На мгновение перед набегаящими колесами поезда на нее нахлынул «целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями». Но следом за этим свеча потухла... На лице мертвой Анны как бы окаменели, застыли эти чувства: ясно видны были следы борения жизни и смерти. Ярче всего об этом поведали ее остановившиеся открытые глаза. Этот последний рывок к счастью, к свету был проявлением могучего родового инстинкта, как бы идущего от всех людей, от человечества. Судьба Левина доказала, что человек должен жить и может жить, но иначе, в другой системе нравственных понятий. Ему постепенно открываются все новые и новые стороны жизни, упрямой, несгибающейся, упорно пролагающей себе путь через несчастья и беды. «Рассуждения приводили его в сомнения и мешали ему видеть, что должно и что не должно. Когда же он не думал, а жил, он не переставая чувствовал в душе своей присутствие непогрешимого судьи, решавшего, который из двух возможных поступков лучше и который хуже; и как только он поступал не так, как надо, он тотчас же чувствовал это».

подавальщик Федор прояснил в сущности то, что Левин уже знал. Он своим наивным рассуждением лишь сформулировал опыт народного бытия: жив — и живи! Но живи так, чтобы ощущать себя органической частью человеческого рода. Для этого не следует только противопоставлять себя другим, «жить для брюха». Левин понял: «Если добро имеет причину, оно уже не добро; если оно имеет последствие — награду, оно тоже не добро. Стало быть, добро вне цепи причин и следствий».

И его-то я знаю, и все мы знаем. А я искал чудес, жалел, что не видал чуда, которое бы убедило меня. А вот оно чудо,

единственно возможное, постоянно существующее, со всех сторон окружающее меня, и я не замечал его!

Какое же может быть чудо больше этого?».

Таким добром вне цепи причин и следствий является любовь. С Анной Карениной свершилось чудо, больше которого не было, по мысли Толстого, на свете: она полюбила и все отдавала Вронскому, не думая о награде. Но постепенно началось то, что мужик Федор попросту определил «жизнью для брюха». Левин видел в этом закон так называемого «цивилизованного» общества, его «разум»: «Федор говорит, что Кириллов дворник живет для брюха. Это понятно и разумно. Мы все, как разумные существа, не можем иначе жить, как для брюха».

«Разумное» общество Вронских, Яшвиных, Карениных заставляет все потерявшую Анну жить для себя. Ведь иначе она поступить не может. Она нищая. У нее осталась только ее собственная, маленькая, ничтожная жизнь, «пузырек» во вселенной.

Левин думает: «В бесконечном времени, в бесконечности материи, в бесконечном пространстве выделяется пузырек — организм, и пузырек этот подержится и лопнет, и пузырек этот — я». План мысли Левина несомненно вызывает образ Анны. Это философия полнейшего одиночества, в котором оказалась Анна. Она борется за себя, за свое «я», но становится еще более одинокой.

«Моя любовь все делается страстнее и себялюбивее, а его все гаснет, и вот отчего мы расходимся, — продолжала она думать. — И помочь этому нельзя. У меня все в нем одном, и я требую, чтоб он весь больше и больше отдавался мне. А он все больше и больше хочет уйти от меня».

«Если б я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я не могу и не хочу быть ничем другим. И я этим желанием возбуждаю в нем отвращение, а он во мне злобу, и это не может быть иначе». Так решает для себя Анна. Она права. Права она и в том, что добро из чувства долга — уже не добро. Она «согласна» в этом с Левиным: «Если он (Вронский. — В. О.), не любя меня, из долга будет добр, нежен ко мне, а того не будет, чего я хочу, — да это хуже в тысячу раз даже, чем злоба!».

Эта новая «диалогическая» связь Левина и Анны ясно обнаруживает сходство и расхождение позиций героев в самый ответственный момент их биографии.

Анна буквально «рвется» к Левину. Но пропасть разделяет их. Оба героя чувствуют роковую власть смерти. Но Анна не смогла понять связь с другими людьми, с массой людей, с народными принципами жизни и потому уходит в себя,

остаётся одна в огромном, пустынном для нее мире. А Левин от страха смерти уходит к мужику, который утвердил в нем веру в живую «вечную жизнь».

Трагедия Анны — это трагедия одиночества в духовно омертвевшем обществе. Толстой открывает читателю структуру этого общества-убийцы. Индивидуализм Анны оправдан через осуждение среды. Ее болезненная защита собственного «я» вытекает из сознания равнодушия окружающих к болям и скорбям человека и из сознания незащищенности его перед неумолимым концом, который она постоянно чувствовала через всякого рода «предзнаменования».

Небезынтересно отметить, что поведение Анны, ее психологии в условиях разъединения с людьми, с чуждым обществом напоминают нам лермонтовского Печорина. Вспомним его рассуждения в «Фаталисте» о «людях премудрых», веривших в то, что «целое небо с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!...» А теперь «... мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья...»

В рассуждении Печорина, если не принимать во внимание того специфического, что внесено в него личностью героя и эпохой, есть уверенная переключка с мыслью Толстого. Анна оказалась в результате в положении человека, скитающегося по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме сжимающей сердце мысли о неизбежном конце. Но и это все-таки значительно лучше, чем самодовольная успокоенность «профессиональных грешников», погруженных в беспробудный «сон жизни». Писатель резко отделил Анну от Стивы Облонского, который, казалось бы, также виновен, как и его сестра. Но Анна взбунтовалась против «сна жизни», доведя этот бунт до трагического конца, а Стива намеренно, сознательно погрузился в него; так было удобно и привычно. Анна предпочла физическую смерть, Стива — духовную. После ссоры с женой Облонский в полной растерянности думает, что же делать. «Ответа не было, — пишет Толстой, — кроме того общего ответа, который дает жизнь на все самые сложные и неразрешимые вопросы. Ответ этот: надо жить потребностями дня, то есть забыться. Забыться сном уже нельзя, по крайней мере до ночи., стало быть, надо забыться *сном жизни* (выделено нами. — В. О.)¹⁴.

¹⁴ Метафора «сон жизни» очень важна для Толстого. Н. Н. Гусев в

Автор постепенно подводит читателя к окончательной реабилитации Анны Карениной, показывая ее духовное превосходство над «грешниками» из ее общественного круга.

Анна хочет жить¹⁵ и любить. И она всеми силами стремится осуществить это. Но почему тогда она избирает смерть? Почему любовь не мешает смерти?

Любовь Анны обнажила ее душу, сняла с нее покровы хитрости и лжи, которыми она пыталась прикрыть вначале свое чувство к Вронскому. И вместо того, чтобы быть силой, любовь сделала ее язвимой. И люди сразу устремились уничтожить ее. Она думала, что борется с Вронским, а боролась с «порядком вещей», который воплощался во Вронском.

Анна судит о Вронском жестоко, но справедливо. «Гордость успеха» побеждала чувство любви. От Анны Вронский требовал то, что находилось уже вне пределов ее любви к нему. Чтобы была видимость успеха и привычная, традиционная «форма» любви, потребовались жертвы. Анна предполагала, что можно ограничиться одной жертвой. Но стоило это сделать, как пришлось жертвовать всем другим. Эти жертвы приносились якобы во имя поддержания любви, а на самом деле любовь-жертва сама становилась ущербной, иссушалась этими жертвами, становилась эгоистичной, не приносящей блага ни Анне, ни любимому ею человеку.

Любовь Анны и Вронского не развязала сложности их жизни, как любовь Андрея Болконского и Пьера Безухова к Наташе, Левина к Кити¹⁶, а породила новую сложность, так как приняла противоестественное, уродливое направление и подчинилась вольно или невольно фальшивым законам светского общества. Анна отрывала от себя по крупицам то дорогое, что в иных условиях никогда не могло послужить жертвой. И в этом сказывается уродливая, античеловеческая сущность окружающей ее среды.

Анна вынуждена «променять» Сережу, она «лишилась» любви к дочери, она готова пойти на унижение ради призрака счастья.

связи с этим отмечает настойчивое повторение этой метафоры в черновиках романа: «Эта метафора... неоднократно повторяется...: «сон жизни, опьяняя, охватил его», «Степан Аркадьевич уж находился в полном заблуждении сна жизни», «во сне жизни он был тем, чем его родила мать» (Н. Н. Гусев. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 281).

¹⁵ Л. Н. Толстой пишет: «Ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить».

¹⁶ Ср.: «И все то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, все вдруг исчезло... Там только, в этой быстро удаляющейся и переехавшей на другую сторону дороги карете, там только была возможность разрешения столь мучительно тяготившей его в последнее время загадки его жизни».

Анна думает о Вронском: «Он правдив, он честен, он любит меня. Я люблю его, на днях выйдет развод. Чего же еще нужно? Нужно спокойствие, доверие, и я возьму на себя. Да, теперь, как он придет, скажу, что я была виновата, хотя я и не была виновата...»

Анна не замечает противоречивости своих рассуждений: если есть искренняя любовь, зачем брать на себя несуществующую вину?

Но ведь это тоже жертва.

И эти промены и жертвы отнимали у нее и без того неполную, изъеденную сомнениями и печальями лучшую часть жизни, наказывали ее как женщину, как мать¹⁷.

И вот, чтобы вернуть хотя бы частицу любви Вронского, чтобы возродить «духовное» в их отношениях, Анна решает принести последнюю жертву: убить себя.

«И, смерть, как *единственное* (выделено нами. — В. О.) средство восстановить в его (Вронского.— В. О.) сердце любовь к ней, наказать его и одержать победу в той борьбе, которую поселившийся в ее сердце злой дух вел с ним, ясно и живо представилась ей».

Итак, смерть для Анны, как уже говорилось, не наказание. Л. Фейербах сказал: «Смерть — благо и даже право — священное естественное право придавленного злом на освобождение от зла. Смерть — это не кара за совершенные грехи, это награда за перенесенные страдания и битвы. Потому-то древние греки и римляне и возлагали на своих умерших венки, как знаки победы и чести»¹⁸.

Смерть вместе с тем означает для Анны «возрождение» во мнении других людей, обновление ее потускневшего, опустошенного, изболевшегося нравственного сознания. Анна думает: «И стыд и позор Алексея Александровича и Сережи, и мой ужасный стыд — все спасается смертью...».

Наказание Анны — в ее совести, произносящей свой жестокий и беспапелляционный приговор и над окружающей ее средой, и над ней самой.

Л. Фейербах в цитированном сочинении рассуждает: «Голос совести — это эхо призыва к мести потерпевшего. Думали, что откроют в совести некую сверх- и внечеловеческую

¹⁷ Л. Н. Толстой говорил своей жене: «Анна лишена этих радостей заниматься этой женской стороной жизни потому, что она одна, все женщины от нее отвернулись, и ей не с кем поговорить обо всем том, что составляет обыденный, чисто женский круг занятий» (цит. по кн.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. М., ГИХЛ, 1958, стр. 462).

¹⁸ Л. Фейербах. Избранные философские произведения, т. 1. М., 1955, стр. 451.

сущность, но из-за этого *deus ex machina* забыли, что и в со-
вести также *homo homini deus est* (человек для человека —
бог); только этот человеческий бог является не избавителем, а
мстителем... Моя совесть есть не что иное, как мое «я», ставя-
щее себя на место оскорбленного «ты», не что иное, как пред-
ставитель счастья другого человека, на основе и по повелению
собственного стремления к счастью. Ибо только потому, что
я знаю из собственного ощущения о том, что такое боль, толь-
ко по тем самым мотивам, по которым я избегаю страдания,
я могу испытывать угрызения совести по поводу страданий,
причиненных другим. Только по тому самому основанию, по
которому я не хочу, чтобы мне вредили, я могу испытывать
раскаяние по поводу вреда, причиненного другому...»¹⁹.

В таком плане можно раскрыть еще один аспект смысла
эпиграфа романа.

Объективно, однако, Анна не столь виновата, чтобы быть
наказанной лишением жизни. Суд ее над собой — слишком
жестокый суд. Реабилитация Анны началась Толстым еще с
первой черновой редакции романа. Н. Н. Гусев по этому по-
воду пишет: «Даже самоубийство ее получает нравственный
характер: она уходит из жизни, чтобы распутать тот сложный
клубок противоречий, в котором запуталась ее жизнь и жизнь
Каренина и Вронского. Раньше желавшая смерти своему муж-
жу, Анна теперь решает, что не ему, «доброму, хорошему», а
ей нужно умереть. И умирает она в приподнятом настроении,
с мыслью о том, что она «не гадка, а жалка и прекрасна». Ясно,
что автор оправдывает свою героиню в ее самоубийстве,
подобно тому как за двадцать лет до этого он также оправдал
кончающего самоубийством героя «Записок маркера»
Нехлюдова²⁰.

Анна положила на жертвенный алтарь любви все, что
было дорогого и заветного в жизни, и взамен получила толь-
ко страдания. Всю жизнь она «читала исполненную тревог,
обманов, горя и зла книгу», всю жизнь ее с момента встречи
с Вронским преследовал призрак смерти.

Анна всем существом своим предвидела смерть. Дыхание
смерти, начиная с гибели железнодорожного сторожа и кон-
чая «вещими» снами, ощущалось Анной даже тогда, когда
еще далек был трагический финал.

Вводя «мотив смерти», Толстой почти незаметно для чи-
тателя реабилитирует Анну, подчеркивая ту «духовность», ко-
торая в высшей степени присуща ей и которая последователь-
но убивалась Вронским и «светом».

¹⁹ Там же, стр. 471.

²⁰ Н. Н. Гусев. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1870 по
1881 год, стр. 294—295.

Ощущение нравственного превосходства «грешницы» над людьми ее круга возникает из художественного «сцепления», в котором «сопрягаются», казалось бы, далекие области жизни и сознания толстовских героев.

На первый взгляд сцена смерти брата Константина Левина, Николая, и тот душевный настрой, который возник у Константина в связи с этой смертью, «нейтральны» по отношению к главной героине романа. Но если вдуматься в поэтическую структуру произведения, то можно видеть их взаимную связь.

Во время мучительных родов Кити Константин Левин думает о смерти своего брата.

«Он знал и чувствовал только, что то, что совершилось, было подобно тому, что совершалось год тому назад в гостинице губернского города на одре смерти брата Николая. Но то было горе, — это была радость. Но и то горе и эта радость одинаково были вне всех обычных условий жизни, были в этой обычной жизни, как будто *отверстие, сквозь которое показывалось что-то высшее*²¹ (выделено нами. — В. О.). И одинаково тяжело, мучительно наступало совершающееся, и одинаково непостижимо при созерцании этого высшего поднималась душа на такую высоту, которой она никогда и не понимала прежде и куда рассудок уже не поспевал за нею».

Эта мысль имеет самое непосредственное отношение и к Анне Карениной. В этих словах звучит оправдательный приговор героине романа, в них — признание того, что хотя разум Анны и находился в плену сложной сети предрассудков, но душа ее уже поднималась на самую высокую ступень нравственного сознания, поскольку она, ощущая смерть, видела и то «отверстие», «сквозь которое показывалось что-то высшее».

И это «высшее» снимает с Анны вину в земных «грехах» и передает суд над ней не грешникам из дворянско-аристократического общества, а тому судье, который был в душе Анны и который должен был произнести слова: «аз воздам».

Люди из светского дворянско-аристократического общества, лишенные чистоты нравственного чувства, лишены и мук совести. И поэтому они оказываются безнаказанными.

Б. И. Эйхенбаум верно заметил: «Тут — проблема высшей этики. Бетси Тверская и Степан Аркадьевич, как и все светское общество, живут вне всякой этики или морали и потому стоят вне этой проблемы. Анна и Вронский стали подлежать

²¹ А. А. Фета глубоко поразила эта мысль. Он писал Л. Н. Толстому: «Я так и подпрыгнул, когда дочитал до двух дыр в мир духовный, в нирвану. Эти два видимых и вечно таинственных окна: рождение и смерть» (цит. по кн.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого, стр. 471).

собственному моральному суду («вечному правосудию») только потому, что они, захваченные подлинной страстью, поднялись над этим миром сплошного лицемерия, лжи и пустоты и вступили в область человеческих чувств. Там, где есть Левин, Анна и Вронский, Толстому и его богу незачем возиться с Бетси Тверской и прочими «профессиональными грешниками»: они существуют в романе как реальное социальное зло, которое подлежит суду истории»²².

Нам думается при этом, что Вронский подпадает под верховный суд своей совести только в исключительные моменты душевных потрясений. По своей внутренней сущности он ближе к «профессиональным грешникам». Анна это чувствовала, иначе она не прибегла бы к крайнему средству — самоубийству, чтобы в сознании Вронского свершился акт глубокого раскаяния. Недаром Вронский видит на мертвом лице Анны выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово — о том, что он раскается, — которое она во время ссоры сказала ему.

«Вечное правосудие» вершится в душах Анны и Левина. Эти два образа, которые Толстой отделил друг от друга внешне, внутренне очень близки. Писатель указывает тот духовный источник, из которого оба героя черпали незамутненную влагу «живой жизни»: нравственное чувство человека, его совесть, законы добра.

Толстой еще в «Войне и мире» показал, что нравственное совершенство человека лежит на путях народного сознания, связано с победой «мысли народной».

Художественная перспектива образов Анны и Константина Левина ведет также к «мысли народной», которая является непогрешимым руководителем в жизни человека.

Левин утверждает в правильности понятий им принципов добра и человечности тогда, когда слышит от крестьянина Федора слова о старике Фоканыче. Крестьянское, мужицкое начало, «мысль народная» победила в сознании Левина и возродила его к жизни после мучительных раздумий о смысле человеческого существования и мысли о самоубийстве.

Эта прямая перспектива «сломана» в образе Анны. Она в силу своего социального и общественного положения не могла, естественно, вступать на путь Левина.

Особенности ее нравственного сознания объясняются не влиянием «мужицкой правды», а непосредственной врожденной чистотой нравственного чувства. Но это нравственное чувство через образ Левина «сцеплено» с народной правдой, на путях которой, по утверждению Толстого, человека господствующего класса ждет подлинное духовное возрождение.

²² Б. Эйхенбаум. Указ. соч., стр. 204.

Так открывается вторая перспектива образа Анны, перспектива не завершенная, но в глубинных моментах также ведущая к «мысли народной».

Ассоциативность поэтического мышления Толстого приводила к сложной переключке фрагментов, деталей произведения, которые в совокупности раскрывали единую сложную мысль писателя.

Примечательны в этом отношении «вещие» сны Анны.

Следует отметить, что сны толстовских героев раскрывают их психологию, их душевное состояние. Образный строй снов в свободной группировке отдельных реальных элементов проясняет перспективу развития характера, авторские этические оценки.

Так, сон Дутлова в рассказе «Поликушка» — картина пробуждения совести богатого мужика, нашедшего «нечистые» деньги. Все дальнейшее поведение Дутлова связано с «мистикой» сна. Смятенное состояние Анны, ощущение «кошмара» ее реального положения также передано в картине сна: «Одно сновиденье почти каждую ночь посещало ее. Ей снилось, что оба вместе были ее мужья, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновиденье, как кошмар, давило ее, и она просыпалась с ужасом».

«Пророческие» сновидения Анны, имея совершенно ясный аллегорический характер, вместе с тем не просто «картины», которые включаются только во внешние сюжетно-композиционные «сцепления», но составляют неотъемлемый элемент общей художественной структуры образа.

Характерно, что в снах Анны фигурирует мужик. Внешне образ мужика связан с воспоминанием Анны о раздавленном колесами поезда железнодорожном стороже. Во внутреннем, философско-психологическом плане романа образ мужика «обогащается» целым рядом «сопряженных» сцен и включается в художественную структуру образа Анны. «Мужик» углубляет перспективу образа главной героини и устанавливает новое «сцепление» с образом Константина Левина. Это «сцепление» связано с «мыслью народной», которая волновала Толстого в период создания «Анны Карениной».

Образ Константина Левина вырастает именно на почве «мысли народной». Смысл жизни Левина и спасение его от самоубийства связаны именно с правдой народной жизни, с теми «естественными» законами, по которым живут люди из народа.

«Мысль народная» в образе Левина предстает в совершенно четкой, прямой перспективе. В образе Анны эта перспектива намечается лишь как «подводное течение». Анна отделена от народа «китайской стеной». Но вследствие того, что «бунт» Анны Карениной в своих истоках был связан с живой жизнью, она перед смертью выходит на порог левинского сознания. Духовным зрением она увидела мир, откуда пришел странный мужик — герой ее снов, в котором жил странный барин Левин, напоминавший бурлака.

«И ясность, с которой она видела теперь свою и *всех людей* (выделено нами. — В. О.) жизнь, радовала ее». «Так и я, и Петр, и кучер Федор, и этот купец, и все те люди, которые живут там по Волге, куда приглашают эти объявления, и везде, всегда», — думала она...»

И после того, как она представила ясно жизнь *всех людей*: и Петра, и кучера Федора, и других, — страшный *мужик* из вещей снов превратился для нее в «мужичка», который уже не говорил по-французски, а бормотал какие-то слова и был не страшен.

Мужичок и ясность ее мысли, которая отыскала иной, противоположный мир, сочетаются тогда, когда Анна бросается под колеса поезда: «Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Жизнь «*всех людей*» стала понятна Анне лишь перед смертью. До этого «*другой мир*», в котором живет и спасается Левин, был для нее далек и неясен.

Психология Анны создала образ офрануженного мужика, страшного не только потому, что он напоминал о раздавленном на железной дороге человеке, но и своей непонятностью, фантастическим сочетанием в образе двух противоположных социальных миров.

Константину Левину нельзя было приписать подобного сна, не нарушив жизненной правды образа, ибо этот сон связан с совершенно иной классовой психологией. Крестьянско-мужицкий мир для Левина был его собственным миром. «Для Константина Левина деревня была место жизни, то есть радостей, страданий, труда».

«Фантастика» образа мужика из снов Анны выходит за пределы индивидуальной психологии героини. Эта «фантастика» несет явные оттенки типического. Нужно при этом заметить, что за мужиком из «вещих» снов стоит мужицкий мир. В главе XXIX (ч. 1) появляется мужик с «длинною талией» — истопник. В главе XXX (ч. 1) вновь появляется человек, на-

поминающий «страшного мужика»: «Согнутая тень человека проскользнула под ее ногами, и послышались звуки молотка по железу».

В сне Вронского — это мужик-обкладчик, который играл «важную роль на медвежьей охоте». В сне Анны, который приснился ей одновременно с Вронским, — это какой-то незнакомый мужик. А предсказывает смерть Анне слуга Корней.

Наконец, перед смертью Анна вновь видит реального мужика: «Испачканный уродливый мужик в фуражке, из-под которой торчали спутанные волосы, прошел мимо этого окна, нагибаясь к колесам вагона».

И этот мужичиный мир осмысливается в сознании людей господствующего класса, которым этот мир был либо совершенно чужд, либо представлялся как нечто противоположное «нормальному» человеческому обществу.

Этот «стык» двух миров находил специфическое отражение в психологии и мировоззрении людей господствующего класса: дворян-аристократов, далеких от жизни народа.

В психологическом плане своеобразным alter ego мужика, произносящего французские слова, был один из персонажей «Войны и мира» — Шиншин, характерной особенностью которого было то, что он соединял «самые простые народные русские выражения с изысканными французскими фразами»²³.

Аналогичный «синкретизм» мышления свойствен и Сергею Ивановичу Кознышеву из «Анны Карениной», который любил и хвалил деревенскую жизнь, но «знал народ, как что-то *противоположное* вообще людям» (выделено нами. — В. О.).

Толстой подчеркнул, что Анна мыслила традиционно, подчиняясь законам своего общества. Она душой постигала смысл жизни, но разум ее был в плену сословных взглядов.

Писатель раскрыл это через противопоставление Анне Дарьи Александровны:

«Дарье Александровне не хотелось уходить от баб, так интересен ей был разговор с ними, так совершенно одни и те же были их интересы».

Это ощущение истины жизни искажается в дворянско-аристократическом обществе. И вот какова реакция Дарьи Александровны на утверждение Анны о том, что не следует иметь детей: «Дарья Александровна не возражала. Она вдруг почувствовала, что стала уж так далека от Анны, что между ними существуют вопросы, в которых они никогда не сойдутся и о которых лучше не говорить».

²³ Вот образец его речи: «... la balanse y est... немец на обухе молотить хлебец, comme dit le proverbe», — перекалывая янтарь на другую сторону рта, сказал Шиншин и подмигнул графу».

И хотя верность Анны принципам живой жизни привела к тому, что она увидела другой мир, «*всех людей*», она все-таки остановилась на пороге левинского сознания.

Выход из «заблуждения индивидуальности» она нашла только в смерти²⁴. И именно в смерти она слилась с «общим», к которому были направлены ее душевные усилия. А это «общее», в понимании Толстого, воплощалось в жизни природы и жизни народа, подчиненной законам природы.

Офранцузенный мужик открыл путь Анне в небытие. Только благодаря ему она освободилась от классово-аристократических заблуждений.

На этом «доброе» дело мужика из снов Анны кончилось. Его продолжает мужик из левинского мира, на пороге которого остановилась Анна. Мужик этот произносит слова, которые открывают Левину общий смысл жизни и которые спасают его от смерти, от угрозы самоубийства. Но для этого нужно было жить именно *среди* народа, его жизнью, его принципами. И смерть Анны утверждает в общей структуре романа правоту и спасительную силу «мира» Левина, в котором торжествовала победу «мысль народная».

Благодаря близости к народу Левин слился с «общим» уже здесь, на земле. Он почувствовал себя частицей общей жизни всех людей и подчинился ее законам легко и просто, так как впитал органически те принципы «естественной» жизни, которые не могла, по понятным причинам, усвоить Анна.

Но оба эти персонажа в конце романа породнились: она — в смерти, он — в новой жизни.

Так Толстой всей структурой романа страстно утверждал принцип народности, противопоставив его основам той жизни, из которой ушли, с которой порвали, каждый по-своему, его главные герои — Анна Каренина и Константин Левин.

В «Анне Карениной» «мысль народная» ассоциируется не только с крестьянским миром, но и с неким высшим, «божественным» началом. Уже эпитафия романа вносит в морально-этический план произведения религиозный оттенок.

Кроме того, знание человеком того, что нужно и что не нужно делать в жизни, связано, с одной стороны, по Толстому, с духовным единением человека с народом, а с другой, — с «непогрешным духом», который руководит людьми.

После разговора с крестьянином Федором о «дяде» Фоканыче Левин думает: «И я, и миллионы людей, живших века тому назад и живущих теперь, мужики, нищие духом, и

²⁴ В записной книжке от 21 июля 1870 г. Л. Н. Толстой заметил: «Умереть — значит избавиться от заблуждения, через которое все видишь индивидуально. Родиться — значит из жизни общей перейти к заблуждению индивидуальности» (Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 28, стр. 127).

мудрецы, думавшие и писавшие об этом, своим неясным языком говорящие то же, — мы все согласны в этом одном: для чего надо жить, и что хорошо. Я со всеми людьми имею только одно твердое несомненное и ясное знание и знание это не может быть объяснено разумом — оно вне и не имеет никаких причин и не может иметь никаких последствий».

Сам Толстой в записных книжках отметил именно эту мистическую сторону нравственного сознания человека. 15 декабря 1877 г. он записал: «Законы добра, выражающие сознание масс людей — всех — и не подлежащие разуму и потому спору, суть проявления божества»²⁵. Далее он продолжает: «Почему этические законы — проявление божества? Потому, что знать, что хорошо и дурно, что надо любить, однозначуще знанию того, зачем я есть, куда я иду, к чему стремлюсь?»²⁶.

Определяя источник подобных мыслей Толстого, В. И. Ленин в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» писал: «Он рассуждает отвлеченно, он допускает только точку зрения «вечных» начал нравственности, вечных истин религии, не сознавая того, что эта точка зрения есть лишь идеологическое отражение старого («переворотившегося») строя, строя крепостного, строя жизни восточных народов»²⁷.

Далее Ленин поясняет: «Пессимизм, непротивленство, апелляция к «Духу» есть идеология, неизбежно проявляющаяся в такую эпоху, когда весь старый строй «переворотился» и когда масса, воспитанная в этом старом строе, с молоком матери впитавшая в себя начала, привычки, традиции, верования этого строя, не видит и не может видеть, *каков* «укладывающийся» новый строй, *какие* общественные силы и как именно его «укладывают», какие общественные силы *способны* принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных эпохам «ломки»²⁸.

Так острая ломка всех старых устоев отразилась на художественном воплощении «мысли народной» и обусловила ее характерные отличительные особенности по сравнению с «Войной и миром».

С «мыслью народной» Толстой соединял понятия нравственного совершенства человека и гармонического, «естественного» течения жизни.

В «Анне Карениной» народное начало было резко отделено от «переворотившегося» мира, от людей господствующего класса. Вследствие этого стала особенно заметной утрата

²⁵ Там же, т. 48, стр. 347.

²⁶ Там же, стр. 348.

²⁷ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 101.

²⁸ Там же, стр. 102.

человеческих ценностей представителями этого класса. «Перевооружившийся» мир был жесток к тем, кто нес с собой принципы человеческой, гуманистической морали, которая шла из иной сферы нравственного сознания — сферы мало-понятной и потому враждебной.

Человеческое все реже проступает на лицах «профессиональных грешников». Чтобы это человеческое проявлялось, нужны особенные, чрезвычайные обстоятельства, которые могут потрясти даже такого человека, как Алексей Александрович Каренин. Общество, в котором живет Анна Каренина, ненормально. И ненормально потому, что необходимо, как правило, трагическое стечение обстоятельств, чтобы в душах представителей «света» показали проблески человеческого чувства.

Так, превращение Алексея Александровича Каренина из «злой машины» в человека началось только у постели умиравшей Анны. Только тогда Вронский увидел это человеческое в Каренине. Да и сам Вронский правильно оценил свое поведение и поступки тогда, когда зашел в трагический тупик и решил кончить жизнь самоубийством.

«Это кончено для меня, — сказал он себе. — Надо обдумать, что делать. Что осталось?» Мысль его обежала жизнь вне его любви к Анне.

«Честолюбие? Серпуховской? Свет? Двор?» Ни на чем он не мог остановиться. Все это имело смысл прежде, но теперь ничего этого уже не было... «Так сходят с ума, — повторил он, — и так стреляются... чтобы не было стыдно», — добавил он медленно».

Второе «возрождение» Вронского произошло после смерти Анны. Анна точно рассчитала, что только ее смерть возродит человеческие чувства Вронского.

«Он помнил ее только торжествующую, свершившуюся угрозу никому не нужного, но неизгладимого раскаяния. Он перестал чувствовать боль зуба, и рыдания искривили его лицо». И Вронский уезжает в Сербию, чтобы там скоротать свою жизнь, а может быть, и умереть в бою²⁹.

Но как только прошла острота момента, как только «профессиональные грешники» увидели, что их чувства зашли слишком далеко по пути искренности, они вновь надели маски, скрывавшие их человеческие образы.

²⁹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский писал: «Закончу характеристику Вронского указанием на то выгодное для него впечатление, которое он производит после смерти Анны, в последней сцене, где мы встречаем его именно на дебаркадере железной дороги, на пути в Сербию...» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений, т. III. М., ГИЗ, 1923, стр. 148).

Первые главы VIII части романа, в которых рассказывается о вещах, далеких от судьбы Анны, эстетически очень точно рассчитаны Толстым. Трагедия Анны Карениной «растворяется» в мелочах быта и ничтожных подробностях существования тех людей, от которых она ушла. Психологическая острота конфликта глушится реакцией представителей «света». «...Степан Аркадьевич уже вполне забыл свои отчаянные рыдания над трупом сестры», а графиня Вронская изрекает свой приговор: «Да она кончила, как и должна была кончить такая женщина. Даже смерть она выбрала подлую, низкую».

Итак, «отраженная» жизнь вновь торжествует свою победу. Но Толстой написал свой роман для того, чтобы всей силой своего художественного гения опровергнуть мнение графини Вронской. Семь частей романа раскрыли читателю внутреннюю структуру «переворотившегося» дворянско-аристократического общества, гонителя и преследователя «живой жизни». В. Шкловский верно сказал: «Величие Толстого в том, что он показал, как истинное человеческое не помещается в обычном сегодняшнем»³⁰.

Таков результат жизнедеятельности господствующего класса, в котором происходит исторически неизбежный процесс омертвления когда-то живых сил. Такова психологическая подоснова главного идейно-художественного тезиса романа: «У нас теперь все это переворотилось и только укладывается».



³⁰ В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961, стр. 489. Здесь же Шкловский замечает относительно Анны Карениной: «Ее несчастье типично, как трагедия полноценности».



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА РОМАНА «ВОСКРЕСЕНИЕ»

Три романа Л. Н. Толстого — «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» — три огромных картины состояния общества, три ступени осмысления художником исторической действительности, «двух миров», в которых постепенно менялись пропорции человеческого и античеловеческого и в одном из которых наблюдался постоянный процесс вытеснения человеческого из «обычного сегодняшнего».

В «Воскресении» «два мира» уже совершенно разъединены. Они противостоят друг другу как два вражеских лагеря. Между ними оборваны связи, исчезли «полутона», «точки схода». Господский мир оказался замкнутым в себе, верным хранителем законов «отраженной» жизни. В таком изображении сказался не только объективный исторический процесс деградации господствующих классов русского общества, но и субъективная позиция Толстого, мыслителя и художника, смотрящего снизу от 100 миллионов.

Резкость, острота поставленных в романе проблем при четкости классовой позиции автора изменила его структуру и характер типизации героев. Произошло определенное «упрощение» художественной структуры романа за счет очень четкого теоретического «костяка», носящего характер исследования, «трактата».

25 января 1891 г. Толстой записал в дневнике. «Как бы я был счастлив, если бы записал завтра, что начал большую художественную работу. Да, начать теперь и написать роман имело бы такой смысл. Первые, прежние мои романы были бессознательное творчество. С «Анны Карениной», кажется больше 10 лет, я расчленил, разделял, анализировал; теперь я знаю, что и могу все смешать опять и работать в этом смешанном»¹.

¹ Цит. по кн.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. М., ГИХЛ, 1960, стр. 15—16.

Таким результатом расчленения, разделения и анализа и явился, с одной стороны, роман «Воскресение». Трактованность повествования в «Воскресении» гораздо более заметна в черновиках². Но и в окончательном варианте она очень четко просматривается. Трактованность есть, несомненно, и в «Войне и мире», но там она не имеет структурного, организующего характера.

В «Воскресении» же «теория» составляет органические звенья повествовательного стиля автора, «несущие» элементы его общей поэтической архитектоники. При этом мысль Толстого развивается в двух направлениях: обличительном и учительно-религиозном. В дневнике 7 июля 1889 г. Толстой сделал запись: «Надо выписывать и собирать все, что поражает — в 2-х направлениях. 1) Обвинительный акт и 2) наступление Царства Божия»³.

Следует сказать, что в самом начале романа эти два направления четко определены: первый пункт — в эпиграфически лаконичном и ясном начале повествования; второй — в программной серии евангельских заповедей. Нужно при этом учитывать также, что оба эти «эпиграфа» раскрываются как в системе последующих «генерализаций» в авторском тексте, так и в системе художественных «сцеплений», «картине» развития характеров героев.

Таким образом, теоретическая основа как бы «впитывается» в общую образную ткань романа, срastaется с ней в целостное гармоническое единство.

Этим достигается также обострение «граней» типического, подчеркнутость главных, существенных сторон характера или явления. Но этот готовый итог не лежит на поверхности: он вытекает именно из художественных сцеплений, хотя нельзя не признать, как правильно заметил Леонид Леонов,

² В. А. Жданов пишет о черновых вариантах «Воскресения»: «Спасавший свою душу помещик поехал в деревню, чтобы по-справедливому организовать пользование крестьянами барской землей.

В первых вариантах, сказав несколько слов о поездке Нехлюдова и о цели ее, Толстой совсем «забыл» о своем герое и стал говорить о земле и крестьянстве. В этом месте рассуждения его звучат как научный трактат по аграрному вопросу, а не как глава художественного произведения» (В. Жданов. Творческая история романа Л. Н. Толстого «Воскресение». М., 1960, стр. 345—346).

³ Л. Н. Толстой. Юбилейное издание, т. 50, стр. 92. Несколько ранее, в дневнике от 30 апреля 1889 г. писатель и выдвинул такой «обвинительный акт»: «Думал: вот 7 пунктов обвинительного акта против правительства. 1) Церковь, обман, суеверия, траты. 2) Войско, разврат, жестокость, траты. 3) Наказание, развращение, жестокость, зараза. 4) Земле-владение крупное, ненависть бедноты города. 5) Фабрики — убийство жизни. 6) Пьянство. 7) Проституция» (Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 50, стр. 76—77).

что во второй части романа можно найти как бы «зачерненные места», где «пламень совести и гнева лизал толстовское вдохновение в ущерб живому изобретательному чувству»⁴.

Усиление «идеального» содержания романа «Воскресение» привело не только к идейной противоречивости его, но и к определенным последствиям в области художественной формы. Реалистические средства выражения умозрительного идеала оказывались непригодными. Более того, они мешали. Содержание вступило в сложные отношения с художественной формой, форма романа постепенно перестраивалась.

В отличие от предшествующих произведений в «Воскресении» Толстой сразу же объясняет общую концепцию романа. Несколько таинственный и многоликий эпиграф к роману «Анна Каренина» заменяется в «Воскресении» серией однозначных сентенций. Три из них призывают к прощению, четвертая дает рецепт исправления зла путем личного усовершенствования.

В начале романа Толстой заявляет, что будет говорить о зле. Но мы только что прочли: «И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревна в своем глазе не чувствуешь?», «...Кто из вас без греха, первый брось на нее камень».

Мораль ясна: прости людям их грехи. Читаем дальше: «Ученик не бывает выше своего учителя; но и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его».

Эти положения подтверждаются в конце произведения. «Так выяснилась ему (Нехлюдову. — В. О.) теперь мысль о том, что единственное и несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя виноватыми перед богом и потому неспособными ни наказывать, ни исправлять других людей».

В публицистических отступлениях Толстой произносит проклятие безумному миру, признавая жизнь людей господствующего класса ненормальной.

А. И. Герцен писал в повести «Доктор Крупов»: «Разверните какую хотите историю, везде вас поразит, что вместо действительных интересов всем заправляют мнимые, фантастические интересы; взгляните, из-за чего льется кровь, из-за чего несут крайность, что восхваляют, что порицают, — и вы ясно убедитесь в печальной на первый взгляд истине..., что все это следствие расстройств умственных способностей»⁵.

⁴ Леонид Леонов. Слово о Толстом. М., ГИХЛ, 1961, стр. 20.

⁵ А. И. Герцен. Сочинения в 9 томах, т. 1. М., ГИХЛ, 1955, стр. 376.

Отлично видя эти расстройтва, Толстой часто ссылается на безумие.

«И прежний вопрос о том, он ли Нехлюдов, сумасшедший, или сумасшедшие люди, считающие себя разумными и делающие все это, с новой силой восстал перед ним и требовал ответа».

Другой пример: «...В конторе губернской тюрьмы считалось священным и важным не то, что всем животным и людям даны умиление и радость весны, а считалось священным и важным то, что накануне получена была за номером с печатью и заголовком бумага...»

Далее, благородное, гуманное намерение Нехлюдова отдать землю крестьянам расценивается мужем его сестры, Игнатием Никифоровичем, как «по поступок», граничащий с ненормальностью...» Сам Нехлюдов констатирует: «Все дело в том..., что люди эти признают законом то, что не есть закон, и не признают законом то, что есть вечный, неизменный, неотложный закон...»

Герцен в названной повести ставит вопрос: «Что же ты, занимавшийся столько лет исторической психиатрией, — открыл ли какие-нибудь средства лечения? Что же плод твоих трудов?»

— Во-первых, истина, во-вторых, точка зрения, в-третьих, я далеко не все сказал, а намекнул, означил, слегка указал только»⁶.

Толстой в «Воскресении» сказал все. Недаром В. И. Ленин называл его срывателем всех и всяческих масок. Точка зрения писателя определена очень ясно. Именно о «точке зрения» говорит он, когда рассматривает так называемых преступников.

«Люди, судьбою и своими грехами-ошибками поставленные в известное положение, как бы оно ни было неправильно, составляют себе такой взгляд на жизнь вообще, при котором их положение представляется им хорошим и уважительным. Для поддержания же такого взгляда люди инстинктивно держатся того круга людей, в котором признается составленное ими о жизни и о своем в ней месте понятие. Нас это удивляет, когда дело касается воров, хвастающихся своею ловкостью, проституток — своим развратом, убийц — своей жестокостью. Но удивляет это нас только потому, что кружок — атмосфера этих людей ограничена и, главное, что *мы находимся вне ее* (выделено нами. — В. О.). Но разве не то же явление происходит среди богачей, хвастающихся своим богатством, то есть грабительством, военачальников, хвастаю-

⁶ Там же, стр. 379.

щихся своими победами, то есть убийством, властителей, хвастающихся своим могуществом, то есть насильничеством? Мы не видим в этих людях извращения понятия о жизни, о добре и зле для определения своего положения только потому, что круг людей с такими извращенными понятиями больше и мы сами принадлежим к нему».

Следовательно, Толстой точно определяет позицию, точку зрения человека, могущего произнести справедливый суд. Нужно выйти из круга, из атмосферы жизни людей. Совсем выйти, порвать с ними. Сам художник, как мы видим, выходит из него. Этим определяется система оценок-приговоров в «Воскресении». Если в «Анне Карениной» множественность точек зрения обретала известную правомерность, то в «Воскресении» утверждается одна точка зрения, единственно справедливая. Она-то, по существу, и является той истиной, о которой говорил Герцен. В романе это народно-крестьянская точка зрения.

Но характер идейно-художественных обобщений, «генерализации» в «Воскресении» отличен от аналогичных обобщений в других произведениях.

В «Войне и мире» «сопрягались» разные социальные сферы. Представители различных классов и сословий объединялись на почве «мысли народной». В «Анне Карениной» такие «генерализации» исчезли, ибо исчезла историческая почва для единения. Вновь они появились в «Воскресении» в новом качестве для того, чтобы подчеркнуть полную несовместимость и враждебность двух социальных миров.

Резкое смещение авторской позиции сказалось на общей художественной картине жизни. Она предстала в новом и необычном ракурсе.

Толстой «поместил» весь народный мир в тюрьму. Не безбрежные просторы русской земли, а места заключения, этапы, судебные палаты. Не «вольный землепашец», русский крестьянин, а арестант, каторжник и ссыльный. Не мир добра и любви, а мир зла и насилия.

Центральный герой романа был поставлен Толстым в такое сложное положение, в котором не находился до этого ни один из его героев. Вина Нехлюдова не вызывает сомнения. Автор возлагает право суда не только на совесть героя, но судит его сам бескомпромиссным судом. «Отмщение мое...» — этот первоначальный эпиграф романа «Анна Каренина» воплощается в «Воскресении». Однако, хотя личность автора в последнем романе проявляется с несомненной очевидностью, все-таки, как и в «Анне Карениной», это не отдельное лицо, а собирательное, связанное определенной внеличной

позицией. Она может проявляться в авторских «ссылках» на поступки и мысли тех, кто может явиться истинным судьей.

Таких мотивировок в романе много. Когда вели по городу «преступницу» Маслову, «извозчики, лавочники, кухарки, рабочие, чиновники останавливались и с любопытством оглядывали арестантку; иные покачивали головами и думали: «Вот до чего доводит дурное, не такое, как наше, поведение». И только «один деревенский мужик, продавший уголь и напившийся чаю в трактире, подошел к ней, перекрестился и подал ей копейку. Арестантка покраснела, наклонила голову и что-то проговорила».

С этой мужицкой копейки и началось оправдание не только Масловой, но всего народа, загнанного в одну большую тюрьму.

Такую же роль играют описания чувств мальчика, сидящего в богатой коляске, которому «было жалко их (арестантов. — В. О.), и он испытывал ужас и перед теми людьми, которые были закованы и обригты, и перед теми, которые их заковали и обрили».

Но в романе есть одно поразительное по мысли и образности место, где автор как будто бы сам спускается с интеллектуальных высот, отвлекается от всякого рода тонких общественных, социальных, морально-философских вопросов и становится просто на точку зрения здравого смысла, того здравого смысла, который был утрачен в сумасшедшем мире и оставался во всей чистоте и непосредственности в мире народном. Место это следующее: Нехлюдов наблюдает на улице смерть арестанта. И Толстой пишет: «Какое это было прекрасное, сильное, ловкое человеческое животное, как животное, в своем роде гораздо более совершенное, чем тот буланый жеребец, за порчу которого так сердился бранд-майор».

Все эти точки зрения не сталкиваются, не вступают в спор, а становятся в один стройный логический ряд, выступают как части единой народной позиции автора.

Развитые с этой позиции теоретические положения подкрепляются тем, в чем Толстой был величайшим мастер, — психологическим анализом, показом эволюций духовного мира героев.

Роман «Воскресение» повернут и целеустремлен, если так можно выразиться, к финалу. Именно в финал, в отличие от других романов Толстого, вливается могучий поток жизни, и там он «каменеет», застывает, как вулканическая лава, обретая заданные Толстым формы «царства божия».

Как это сделано?

Уже сказано, что в романе, по существу, два эпитафия: мы читаем первый — евангельский (состоящий из серии за-

поведей) и переходим ко второму, который вводит нас сразу *in medias res*: «Люди считали, что священо и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ, — красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священо и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».

И дальше начинается описание острога. Осторожная жизнь превращается в романе в некий символ: вся Россия — огромный острог, в котором томится русский народ и лучшие люди, вставшие на его защиту. Люди «выдумали» острог, они «выдумали» и соответствующее судилище, где творится неправедный суд. В системе авторских обвинений правительству суд занимает одно из главных мест.

Над Катюшей в романе происходят два «офицерских» суда: окружной и сенатский. При этом форма и сущность их остаются одинаковыми, соответствующими смыслу эпитафического начала.

Толстой интересовался деталями и оттенками ритуала сенатского суда⁷, но принципиально построил сцену так, чтобы все было именно как в окружном суде, типизируя этим всю судебную-бюрократическую машину царской России. «Зала заседаний сената была меньше залы окружного суда, была проще устройством и отличалась только тем, что стол, за которым сидели сенаторы, был покрыт не зеленым сукном, а малиновым бархатом, обшитым золотым галуном, но те же были всегдашние атрибуты мест отправления правосудия: зеркало, икона, портрет государя. Так же торжественно объявлял пристав: «Суд идет». Так же все вставали, так же входили сенаторы в своих мундирах, так же садились в кресла с высокими спинками, так же облакачивались на стол, стараясь иметь естественный вид». И так же происходит разбирательство дела: при полном равнодушии судей к судьбе людей, находящихся в их руках: «Все дело решалось голосом Сквородникова. И этот голос стал на сторону отказа преимущественно потому, что решение Нехлюдова жениться на этой девушке во имя нравственных требований было в высшей степени противно ему».

Это, в сущности, доказательство тезиса, сформулированного как итог жизненных наблюдений героя: «...Нехлюдову с необыкновенной ясностью пришла мысль о том, что всех этих людей хватали, запирали или ссылали совсем не

⁷ «Толстой расспрашивал приглашенного к обеду В. А. Маклакова, «как происходят заседания в Сенате, какие департаменты, какие костюмы у сенаторов, как говорят» (цит. по кн.: Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого, М., ГИХЛ, 1960, стр. 306).

потому, что эти люди нарушали справедливость или совершали беззакония, а только потому, что они мешали чиновникам и богатым владеть тем богатством, которое они собирали с народа».

Толстой в общую идейно-стилевую структуру романа вводит даже своеобразные притчи. Таков рассказ Тараса из ХLI главы II части о жене, которая хотела его отравить, и об истории их примирения. «Притча» заканчивается в стиле «народных рассказов»: «Я и говорю: «Как же ты это, Федосья, то дело вздумала?»—«А как вздумала, говорит, не хотела с тобой жить. Лучше, думаю, умру, да не стану». — «Ну, а теперь?» — говорю. — «А теперь, говорит, ты у меня у сердце». — Тарас остановился и радостно улыбнулся, удивленно покачал головой. — «Только убрались с поля, повез я пеньку мочить, приезжаю домой, — подождал он, помолчав, — глядь, повестка — судить. А мы и думать забыли, за что судить-то».

А вот «притча» иного плана: история Селенина, человека, призванного творить справедливый суд. Селенин — товарищ оберпрокурора. Толстой рассказывает о его жизни (гл. XXIII, ч. II), в которой все было «не то». Неглупый, правдивый и честный, он попадает в сложный механизм сословных правил, мнений, привычек, законов. И вот в его службе, в браке, в отношении к религии начинают ясно звучать фальшивые ноты. Он становится типичным представителем «отраженной жизни». «И от этого у него всегда были грустные глаза. И от этого, увидав Нехлюдова, которого он знал тогда, когда все эти лжи еще не установились в нем, он вспомнил себя таким, каким он был тогда; и в особенности после того, как он поторопился намекнуть ему на свое религиозное воззрение, он больше чем когда-нибудь почувствовал все это «не то», и ему стало мучительно грустно».

Все эти «притчи», фрагменты находятся в самой непосредственной художественно-логической связи с эпиграфическим началом романа, раскрывая основной его тезис. Вместе с тем они вступают в органический сплав с романическим планом «Воскресения» как грани, своеобразные аспекты жизни.

Толстой признал зло, осудил его и четко поставил вопрос о его преодолении и уничтожении. И в соответствии со своими взглядами на этот вопрос он дает решение конфликта. А. П. Чехов по этому поводу заметил: «Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия,— это уж очень побогословски»⁸.

⁸ А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. XVIII, стр. 313.

Это действительно так. Но в подобном окончании была своя логика: это обуславливалось учительско-трактатным, «доказательным» характером романа.

Внутреннее слияние автора и героя в финале и вытекающее отсюда единение романической, художественной и учительско-трактатной основ привело к нарушению «норм» поэтического повествования. Писатель, однако, пытается найти в самой стихии жизни и развитии характера главного героя убедительные аргументы спасительной силы нравственного самоусовершенствования и любви к людям⁹.

Наивно было бы полагать, что такой художник, как Лев Толстой, терпит полное поражение именно в этом качестве. Чтобы понять смысл чеховского упрека, посмотрим, как достигается «доказательство» исходного религиозно-этического положения образно-поэтическими средствами.

Нехлюдов «входит» в роман, сопровождаемый тенью «проклятия». Вот краткий диалог двух крестьян: «Подпишись, говорит, — продолжал лохматый мужик свое суждение о речи барина. — Подпишись, он тебя живого проглотит.

— Это как есть, — ответил старый».

Так судят о барине мужики, даже в тот момент, когда он движим подлинно гуманными чувствами к обезземеленному крестьянству.

Аналогичная реакция возникает и в сознании Катюши Матросовой, когда Нехлюдов предлагает ей стать его женой: «Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись».

Фронт всеобщего недоверия настолько прочен, что его не так легко разбить. Нехлюдов получает удар за ударом. Какими-то дальними логическими ассоциативными путями он приходит к мысли: «Да, разумно сделать больно человеку, чтобы он вперед не делал того же, за что ему сделали больно, и вполне разумно вредному, опасному для общества члену отрубить голову. Оба эти наказания имеют разумный смысл».

Это рассуждение, не вяжущееся с канонической формой «толстовства» и даже находящееся в явном противоречии с религиозно-этическими положениями писателя, имеет, однако, определенное психологическое обоснование. Именно с чувства нравственной боли, которую он испытал, находясь

⁹ В. Шкловский заметил: «Он (Толстой.— В. О.) хочет, чтобы истинное понимание явления было бы не приложено к описанию, а добыто из него, извлечено, так сказать, вымыслено.

Из самого явления надо извлечь его философскую сущность путем многократного и различно организованного сопоставления частей, извлеченных из «действительности» (В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы, стр. 462).

среди присяжных, судивших Маслову, началось его пробуждение «от сна жизни».

Конечно, в положении Нехлюдова по отношению к Катюше Масловой боль была только относительным благом, но все-таки благом. При этом нужно учитывать, кого Толстой считал истинным преступником. А преступниками, как известно, он считал не тех, которых сажали в тюрьмы, а тех, которые сажали. На этом основании он сочувствовал даже революционерам, так как их поведение тысячекратно оправдывалось невиданными жестокостями правительства.

«Говорят, ужасны Пугачевы, Разины. Эти в тысячу раз ужаснее», — продолжал он (Нехлюдов. — В. О.) думать. — Если бы была задана психологическая задача: как сделать так, чтобы люди нашего времени, христиане, гуманисты, просто добрые люди, совершали самые ужасные злодеяния, не чувствуя себя виновными, то возможно только одно решение: надо, чтобы было то самое, что есть, надо, чтобы эти люди были губернаторами, зрителями, офицерами, полицейскими...»

К этому миру зла и принадлежал герой романа, и первым сигналом о том преступлении, соучастником которого он являлся, была душевная боль. Человек он, как и большинство людей, был не до конца испорченный. Еще тогда, когда он был молодым и когда делал первый оступающий шаг, он шел, «как будто собираясь на преступление». А теперь, когда Нехлюдов видит очевидный результат своего преступления, он мучительно ищет выхода из скверного психологического состояния.

«Недобитая птица бьется в ягдташе: и противно, и жалко, и хочется поскорее добить и забыть.

Такое смешанное чувство испытывал теперь Нехлюдов, слушая допрос свидетелей».

Каторга и Сибирь «сразу уничтожали возможность всякого отношения к ней: недобитая птица перестала бы трепаться в ягдташе и напоминать о себе». Ошибочное жестокое судебное решение предложило этот легкий вариант. Но Нехлюдов преодолел соблазн подобного выхода из сложившихся обстоятельств.

Чем ярче разгоралась искра добра и жалости к Катюше, тем омерзительнее казался ему его поступок. Чем больше светлела его душа, тем сильнее сгущалась тьма над его прошлым. Внутренне Нехлюдов разделился на два человека, которые вели борьбу друг с другом. И как только он признал себя виновным, так вместе с болью и презрением к себе родилось в нем чувство радости, радости от маленькой, но все-таки победы.

«И удивительное дело: в этом чувстве признания своей подлости было что-то болезненное и вместе радостное и успокоительное».

Желание чем бы то ни было помочь Катюше, проявление ласки и добра со стороны Нехлюдова вдруг свернуло с места тяжелый нравственный камень. Первым ощущением освобождения была также боль, острая боль от сознания погубленной жизни.

«Если бы он не попытался загладить, искупить свой поступок, он никогда бы не почувствовал всей преступности его; мало того, и она бы не чувствовала всего зла, сделанного ей. Только теперь это все вышло наружу во всем своем ужасе. Он увидел теперь только то, что он сделал с душой этой женщины, и она увидела и поняла, что было сделано с нею».

Прежде взгляды Катюши и Нехлюдова, убежденность в законности и необходимости образа жизни, который они вели, и той системы нравственных понятий, которой они придерживались, — все это рухнуло.

Добро и человечность разрушили замкнутый мир «отраженной жизни», вывели их из мрака заблуждения. Эта первая победа повлекла за собой ряд других. Победа над злом, говорит Толстой, совершилась помимо и вопреки юридическим законам. Нехлюдов сделал шаг в другую сферу жизни, из которой он давно ушел. Он шагнул к свету. И чем ближе приближался он к источнику света, тем длиннее и гуще была тень от прежнего нравственного, точнее безнравственного, убежища, в котором он находился.

Теперь он все яснее и яснее понимает, что страдания, которые испытала Катюша и ей подобные, и ее падение были следствием утонченно-паразитической и безнравственной жизни, которую ведут люди его круга. Он думает: «Отвратительна животность зверя в человеке... но когда она в чистом виде, ты с высоты своей духовной жизни видишь и презираешь ее, пал ли, или устоял, ты останешься тем, чем был; но когда это же животное скрывается под мнимо эстетической, поэтической оболочкой и требует перед собой преклонения, тогда, обоготворяя животное, ты весь уходишь в него, не различая уже хорошего от дурного. Тогда это ужасно».

Все рассуждение Нехлюдова пронизано не только моральным, но и социальным светом. И он делает попытку очиститься от «наследных грехов», воспринятых от общества, звериный, животный лик которого он теперь ясно увидел. Нехлюдов хочет исправить себя. Он не притязает на исправление Катюши, он не может даже думать об этом, понимая, что первая ступень

преступления, которая связана с ее падением, пройдена им первым. Когда сестра Нехлюдова говорит: «Ведь разве ты можешь надеяться исправить ее после такой жизни?» — Нехлюдов отвечает: «Я не ее исправить, а себя исправить хочу...».

Для него это означало отказаться от себя, от удовлетворения своих эгоистических потребностей. Он готов служить Катюше до тех пор, пока она находится в заключении, и готов жертвовать всем, что раньше для него представляло огромную ценность. Эти мысли и чувства увлекают героя далеко за пределы его среды, в которой человек человеку — волк. Толстой уводит Нехлюдова в чистый мир его прошлого, его юности. И здесь несколько неожиданно возникают мотивы и образы ранних произведений писателя — «Детства», «Отрочества», «Юности», «Записок маркера», «Утра помещика» и др. Сам Дмитрий Иванович Нехлюдов приходит к читателям из молодости автора. Эта тема молодости связана с обновлением и нравственной «чисткой» героя. Из трилогии вдруг появляется Николенька Иртеньев, как бы скрепляя предысторию героя, раскрытую в произведениях раннего цикла, тем, что рассказано в «Воскресении».

Друг Нехлюдова давно умер, но Нехлюдов с душевным трепетом и теплом повторяет в своей памяти прошлое: «Он... почувствовал себя таким, каким был, когда они с Николенькой Иртеньевым решали, что будут всегда поддерживать друг друга в доброй жизни и будут стараться сделать всех людей счастливыми».

Толстой открывает глубокую жизненную перспективу центрального персонажа, необычайно раздвигая границы романа. Он стремится охватить и осмыслить огромный материал в широких пределах времени и пространства.

Ассоциативная мысль Толстого увлекает его в эпоху, которая, в сущности, скрыта от взора читателя, если он знакомится только с одним названным романом. Но здесь с очевидностью проявился тот самый процесс художественного мышления Толстого, который описан нами в первой главе. Цикличность художественных замыслов писателя видна и в последнем романе. Следует сказать, что замысел «Романа русского помещика» в главных пунктах как бы осуществляется в «Воскресении». Это касается и «зла правления русского» и «дидактичности» романа.

А ноты глубокого разочарования и чувство скорби об утраченных идеалах сближают Нехлюдова из «Воскресения» с Нехлюдовым из «Записок маркера» и с Делесовым из «Альберта».

«...И он не то что вспомнил себя восемнадцатилетним мальчиком, каким он был тогда, но почувствовал себя таким же,

с той же свежестью, чистотой и исполненным самых великих возможностей будущим, и вместе с тем, как это бывает во сне, он знал, что этого уже нет, и ему стало ужасно грустно».

Но герой «Воскресения» не убил себя, как Нехлюдов из «Записок маркера». Тема молодости Нехлюдова переходит в тему нравственного возрождения его. Войдя в роман из давно прошедшей жизни, герой уйдет от нас в финале в неизведанное будущее. Толстой показал читателю этап жизни человека, запутавшегося в противоречиях, с грязным пятном на совести, но который подчинился призыву совести, услышал голос «духовного человека» и возродился, восстал из нравственного сна, бросил вековые заблуждения своего класса.

Через тюрьмы и этапы, через соблазны спокойного, обеспеченного счастливого существования он пронесет верность идее нравственного усовершенствования. Видя безбрежное море зла, он не может с ним мириться. Опыт жизни и особенности его социальной и индивидуальной психологии не могли привести его к революционным выводам. Убить себя он не смеет, так как жизнь ему нужна для Катюши, для ее благополучия. Нехлюдов в ясном свете видел, что жить в мире зла невозможно, но не знал вместе с тем, как же ему поступить в таком случае.

Проблема зла в финале встает с особой силой. И не только проблема зла, но и проблема выхода, победы над злом.

Нехлюдов видит труп Крыльцова и думает: «Зачем он страдал? Зачем он жил? Понял ли он это теперь? ...и ему казалось, что ответа этого нет, что ничего нет, кроме смерти, и ему сделалось дурно».

Ф. М. Достоевский устами Мармеладова задал вопрос о трагических путях человеческого бытия: «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостливый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? — вдруг припомнился ему (Раскольникову. — В. О.) вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...».

Перед Нехлюдовым этот вопрос тоже стоял очень остро. «Все то страшное зло, которое он видел и узнал за это время и в особенности нынче, в этой ужасной тюрьме, все это зло, погубившее и милого Крыльцова, торжествовало, царствовало, и не виделось никакой возможности не только победить его, но даже понять, как победить его».

Для Нехлюдова в этом его внутреннем состоянии возникла проблема, сформулированная Мармеладовым: «Надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно пойти». И он в результате мучительных исканий, по той самой удивительно

точной логике психологического развития, которая в высшей степени была присуща мастерству Толстого, приходит к примиряющему и успокаивающему религиозному решению вопроса: «Так выяснилась ему теперь мысль о том, что единственное и несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя виноватыми перед богом и потому неспособными ни наказывать, ни исправлять других людей».

И с этого момента, по утверждению писателя, начался новый период жизни Нехлюдова. Но показа этого периода в произведении нет. Роман странным образом обрывается, и «крестьянская» жизнь Нехлюдова, которая виделась автору, в роман не вошла и не была написана.

Что здесь? Непродуманность композиции или нехватка жизненного материала. Разумеется, ни то, ни другое. Думается, в этом случае вступил в силу «рабский» закон творчества, по которому художник волен делать не все, что ему захочется.

«Теоретичность» романа дала себя знать в самый ответственный момент развития действия и центрального характера, в котором Толстой субъективно связывал позитивное решение главного вопроса жизни.

Как только читатель, покоренный художественной мощью таланта Толстого, уверовал в окончательное «обновление» Нехлюдова и ждет продолжения дела его жизни в новых условиях, автор прерывает повествование, спеша подвести нужный ему, заданный уже ранее эпитафией итог, текстуально в конце романа повторяя слова эпитафии: «...Тогда Петр приступил к нему и сказал...— Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня. До семи ли раз?

...Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз».

Так Толстой «благословил» мысли Нехлюдова, почерпнутые из евангелия. С точки зрения структуры трактата все стало на свои места. Никакого продолжения уже не требовалось. Нужно было ставить точку. И Толстой ее поставил.

Толстой в эту пору был убежден, что «все словесные сочинения и хороши, и нужны не тогда, когда они описывают, что было, а когда показывают, что должно быть»¹⁰.

Такая позиция художника ясно ощутима в романе. С момента, когда на яростный выпад Катюши Нехлюдов отвечает: «Я все-таки буду служить тебе», — до последних страниц романа, когда Катюша попадает в среду политичес-

¹⁰ Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 26, стр. 308.

ких заключенных, вокруг нее все теснее и теснее смыкается мир добра и любви, который и спасает ее как человека.

«Вот плакала, что меня присудили, — говорит она. — Да я век должна благодарить. То узнала, чего во всю жизнь не узнала бы».

Мы знаем, что Катюша похоронила воспоминания о своем прошедшем в «ту ужасную темную ночь, когда он (Нехлюдов. — В. О.) приезжал из армии и не заехал к тетушкам». Она перестала верить в добро. Мучительно долго восстанавливалась в душе ее эта вера. Окончательно она была восстановлена, как уже сказано, в тюрьме, так как Катюша столкнулась с людьми, нравственный уровень которых был значительно выше среднего уровня общества. К таким людям принадлежал и Симонсон, один из «самых лучших общества».

Не случайно, что атмосфера сердечности и почти повальной влюбленности господствовала в среде политических заключенных. Из уважения к Нехлюдову Катюша старалась не вести себя дурно, чтобы не огорчить его. Доброжелательное внимание Симонсона «заставляло ее стараться быть такой хорошей, какой она могла быть».

Симонсон говорит Нехлюдову, что ему самому ничего не нужно, он хочет только одного, чтобы эта пострадавшая душа отдохнула. И так как Нехлюдов движим в отношении Катюши тем же чувством, оба они оказываются не соперниками, как Каренин и Вронский, а друзьями, единомышленниками в одном большом и благородном деле спасения человека.

«Симонсон встал и, взяв за руку Нехлюдова, потянулся к нему лицом, застенчиво улыбнулся и поцеловал его».

В исключительных, невероятно тяжелых условиях острожно-этапной жизни пришло единственно правильное решение «проблемы трех тел», как шутливо говорил умиравший Крыльцов. «Теоретическую базу» под этот финал подводит бездомный странный старик, которого Нехлюдов встречает на пароме: «Значит, верь всяк своему духу, и вот будут все соединены. Будь всяк сам себе, и все будут заедино».

Притчей о виноградарях и заключительными словами «ищите царства божия и правды его, а остальное приложится вам» Толстой типизирует рассказанную историю двух погибших и спасшихся людей. Он делает обобщение, справедливое, по его мнению, для всех людей. Но те обобщения, которые касаются зла, вступают в противоречие с обобщениями, которые указывают путь его преодоления. Чисто словесные формулы не могут заменить реалистического показа торжества над всеобщим злом, насилием, несправедливостью. Положение о благотворной роли добра и любви

для каждого человека доказано Толстым, но осталось совершенно недоказанным и не могло быть доказано на самих фактах жизни положение о том, что любовь и всепрощение могут быть реальной силой преобразования мира на новых началах свободы и братства¹¹. Поэтому писатель и прибегает к цитации священных книг, чтобы желаемое идеальное в его теории сделать убедительней для читателей.

В. Г. Короленко писал о Толстом: «Не видя еще ясных очертаний искомого будущего, он покидает образ и начинает рационализировать, стараясь найти то, что ему нужно, наведением и мыслью»¹².

Именно поэтому в «Воскресении» появился такой теоретический конец. Формы притчи, легенды, сказки были очень удобны для выражения «идеального» содержания. И то, что Толстому никак не удавалось выразить в реалистическом произведении, нередко в поздний период воплощалось в названных жанрах. Отсюда интерес писателя к устному народному творчеству, которое послужило основой для «народных рассказов».

Сам художник отмечал: «И бывает то, что есть сказки, притчи, басни, легенды, в которых описывается чудесное такое, чего никогда не было и не могло быть, и легенды, сказки, басни эти — правда потому, что они показывают то, в чем воля божия всегда была, есть и будет, показывают, в чем правда царства божия»¹³.

Художественная структура романа «Воскресение» и отражает борение двух тенденций — критической (обвинительный акт) и «идеальной» («наступление царства божия»).

Завершив «роман» Катюши Масловой традиционным концом — замужеством, Толстой продолжает повествование в том широком русле, которое создано мыслью народной. Главный герой, исполнив одно главное дело жизни, переходит к другому, которое определено как следствие его отношений к Катюше. Поняв преступность своих действий, он не мог, естественно, остаться глухим к главному злу, кото-

¹¹ Нужно при этом учитывать, что позиция прощения продиктована Толстому не мыслью прощать «верхи» общества, а убеждением в необходимости прощать «преступников» из народа. В этом — главный смысл проповеди прощения. В черновом тексте «Воскресения» об этом ясно сказано: «Есть злые люди, воры, убийцы. Вы несколько столетий казнили их. Что ж, перевелись они? Не перевелись они, потому что всякий суд над вором есть проявление хронического воровства следователя, прокурора, судьи; и наказание за убийство есть хроническое покушение на убийство, совершаемое судьями, прокурорами, зрителями, конвойными» (Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 33, стр. 319).

¹² «В. Короленко о литературе». М., 1957, стр. 124.

¹³ Л. Н. Толстой. Указ. соч., т. 26, стр. 308.

рое составляло основу несчастий многомиллионных масс русского народа, русского крестьянства, — несправедному землевладению.

Медленное движение героя к постижению истинного положения крестьянина-земледела опережается авторским открытием истины в самом начале повествования. Если в ранних произведениях Толстого читатель через героя, через отдельную личность шаг за шагом переживал вместе с ним взлеты и падения, приближался к истине, становясь «соучастником» этого процесса, то в романе «Воскресение» он смотрит на героя с той идейной высоты, на которую он поднят автором, выражающей позицию ста миллионов земледельческого населения России.

Благородные чувства и побуждения Нехлюдова до тех пор, пока он не подошел к существу решения проблемы землевладения, не находят полного одобрения того судьи, который ведет рассказ в романе.

Суд в романе вершит надличное «начало» — автор-«демиург», который, как и в «Анне Карениной», олицетворяет высшее нравственное начало, «совесть человечества».

Этим Толстой резко отличается, например, от Тургенева. Разумеется, рассказчик-«демиург» несет печать ограниченности, но ограниченности не отдельной личности, а целого класса. Писатель, утвердившийся на позиции патриархального крестьянства, чувствовал и осознавал эту связь и старался смотреть на мир глазами тех, чьи интересы он так страстно и непримиримо отстаивал. Этим объясняется определенная жестокость «обращения» автора со своим героем¹⁴.

Вот Нехлюдов приезжает в деревню, где он когда-то жил. Он охвачен трепетным воспоминанием минувшей молодости. Цветущий сад напоминает ему, как он четырнадцать лет тому назад за этой сиренью играл в горелки с восемнадцатилетней Катюшей. И сам он почувствовал себя свежим и чистым, исполненным «великих возможностей». Но Толстой почти тут же напоминает, как выглядит сейчас Нехлюдов, этот когда-то милый юноша, на фоне бесприсветно тяжелой жизни русской деревни:

«Шедшие за возами в гору мужики, босые, в измазанных навозной жижей портках и рубахах, оглядывались на высокого толстого барина, который в серой шляпе, блестящей на солнце своей шелковой лентой, шел вверх по деревне, че-

¹⁴ В дневнике 5 января 1897 г. Толстой записал о «Воскресении»: «Трудно поправлять испорченное. Для того, чтобы поправить, нужно: 1) попеременно описывать ее и его чувства и жизнь. И положительно и серьезно ее, и отрицательно и с усмешкой его» («Л. Н. Толстой о литературе». М., ГИХЛ, 1955, стр. 316).

рез шаг дотрагиваясь до земли глянцевитой коленчатой палкой с блестящим набалдашником».

«Толстому барину» устами деревенского мальчика предъявлено «обвинение»: «Летось в господском лесу две березки срезал (речь идет о крестьянине. — В. О.), его и посадили, — поторопился сказать маленький розовый мальчик. — Теперь шестой месяц сидит, а баба побирается...».

В описание деревни проникает «острожная тема», столь близкая герою, причастному к ней в качестве виновника страданий людей. Нехлюдов понимает всю меру моральной ответственности за преступления своего класса. Но испытания его на этом не кончатся. Нехлюдов должен будет услышать позорную и тягостную для него историю его ребенка, который «зачиврел» и умер...

В романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» есть одно знаменательное место. Иван Карамазов размышляет о том, можно ли построить счастье, если для этого «предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданыще». «И можешь ли ты допустить идею, — обращается он к Алеше, — что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?»

Аллегория Ф. М. Достоевского в толстовском романе обретает страшную реальность. Нехлюдов видит исчахшего от болезни бледного ребеночка в скуфеечке из лоскутков. Ребенок Нехлюдова и этот ребеночек — по отношению к «толстому барину» — играют ту же роль, что и «крохотное созданыще» Ивана Карамазова. И самое главное в том, что «счастье» нехлюдовского мира строится на мучениях этих «крохотных созданыщ». Недаром поэтому почти призрачная фигурка этого младенца в скуфеечке преследует Нехлюдова, как жестокое напоминание, как укор его совести.

«Ребенок этот не переставая странно улыбался всем своим старческим личиком и все шевелил напряженно искривленными большими пальцами. Нехлюдов знал, что это была улыбка страданий».

Ребеночек со страдальческой улыбкой обретает для Нехлюдова типическое значение. Он видит, как деревенские мужики, оторванные от земли, строят какое-то богатое здание и думает: «И как они все уверены, и те, которые работают, так же как и те, которые заставляют их работать, что это так и должно быть, что в то время как дома их брюхатые бабы работают непосильную работу и дети их в скуфеечках перед скорой голодной смертью старчески улыбаются,

суча ножками, им должно строить этот глупый ненужный дворец...»

«Братца» ребеночка в скуфеечке Нехлюдов встречает в остроге. И так же навязчиво, как фигурка улыбающегося младенца, преследует его ужасная картина, открывающаяся в одной из камер пересыльной тюрьмы: «мальчик, спавший на жиже, вытекавшей из парахи, положив голову на ногу арестанта».

Таким «сопряжением» сцен писатель объединяет острожную тему с темой «вольного» русского хлебопашца. Аналогичное единение проявляется и в обличительной тираде одного из арестантов: «Что же, пришли подивиться, как антихрист людей мучает? На вот, гляди. Забрал людей, запер в клетку войско целое. Люди должны в поте лица хлеб есть, а он их запер как свиней, кормит без работы, чтоб они озверели».

Чем больше наполняется Нехлюдов тяжкими впечатлениями, тем сильнее становится чувство вины его за страдания людей и тем нравственней и чище представляется ему трудовая жизнь крестьянина. Очищение Нехлюдова от «наследных грехов» совершается под влиянием нравственного мира крестьян.

«Да, совсем новый, другой, новый мир», — думал Нехлюдов, глядя на эти сухие, мускулистые члены, грубые домодельные одежды и загорелые, ласковые и измученные лица и чувствуя себя со всех сторон окруженным совсем новыми людьми с их серьезными интересами, радостями и страданиями настоящей трудовой и человеческой жизни». Наблюдая за этими людьми, он испытывает чувство радости «путешественника», открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир.

Радостное открытие прекрасного мира не могло не отразиться самым благотворным образом и на его отношении к страдающей Катюше.

Новое душевное состояние Нехлюдова роднит его с политической заключенной Марьей Павловной, которая с детства чувствовала отвращение к жизни господ, а «любила жизнь простых людей».

Толстой так ориентирует своих героев по отношению к Катюше Масловой, что они проявляют свои чувства к народу. Тот контакт, который установился у Катюши с Симонсоном и Марьей Павловной, объясняется духовным слиянием этих героев с народной массой. В Марье Павловне Катюшу «поражало то, что эта красивая девушка из богатого генеральского дома, говорившая на трех языках, держала себя как самая простая работница...». И чем решительнее Нехлю-

дов преодолевал барское начало в своей натуре, тем он делался человечнее и проще и тем плодотворнее становилась его миссия помощи Катюше.

Нравственные проблемы в романе «Воскресение», таким образом, решаются как часть общей проблемы отношения к народу. Поэтому моральное воскресение Катюши Масловой для Нехлюдова только пролог к главному делу, которое еще впереди.

Задуманная писателем «крестьянская жизнь» Нехлюдова не была, как уже сказано, написана художником. И это также не случайно. Дело, очевидно, в том, что опрошение Нехлюдова уже не могло внести ничего принципиально нового в то полное, внутреннее завершённое воплощение «мысли народной», которое мы видим в «Воскресении». Ибо то, что мыслилось по этому замыслу в конце, было уже в самом начале, в самом зародыше романа. Известна дневниковая запись Толстого от 5 ноября 1895 г.: «Ясно понял, отчего у меня не идет «Воскресенье». Ложно начато.

Я понял это, обдумывая рассказ о детях — «Кто прав»; я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то — тень, то — отрицательное. И то же понял и о «Воскресенье».

Надо начать с нее»¹⁵.

Мысль народная в романе является теоретически исходной. И «конструирование» общей концепции жизни в поэтической структуре романа идет именно от мысли народной. Эта теоретическая «заданность» исходной позиции проступает в системе генерализованных рассуждений писателя. Автор ясно проводит границу между двумя враждебными мирами, четко показывает их стык.

Теперь между этими мирами уже нет «растушевки», нет сложных психологических градаций, так или иначе создающих единый поток жизни. Теперь этот процесс разделен на два канала: с чистой и грязной водой. И как бы ни засыпали сором и нечистотами этот чистый канал, он все-таки всегда остается более чистым и здоровым, чем его сосед.

Народный, мужицкий мир в «Воскресении» не просто красочный фон, но основа в развитии сюжета, в структуре образов. Чистота этого мира обнаруживает в полной мере порочность мира господ, создавшего для народа огромную

¹⁵ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 307. В. А. Жданов отмечает: «Нет еще и в помине сибирской каторги, нет главы, посвященной богослужению, тюремный быт показан лишь несколькими штрихами, а тема несправедливого землевладения со всей силой занимала внимание Толстого, когда он делал первые наброски будущего романа» (В. Жданов. Указ. соч., стр. 344—345).

тюрьму. И недаром Нехлюдов думает: «Да, единственное приличествующее место честному человеку в России в теперешнее время есть тюрьма!»

Образ тюрьмы, тема преступной деятельности людей господствующего класса своеобразно объединяют «частную» судьбу Катюши Масловой со всем страдающим народом¹⁶. При этом, как уже замечено, Толстой в связи с новыми творческими принципами предельно обостряет грани типического в образе главной героини. В ней читатель уже не обнаруживает «домашней» интимной Катюши, как, например, Кити Щербацкой или Наташи Ростовской. Читатель сразу же сталкивается с «Масловой», человеком, потерявшим не только человеческое достоинство, но и имя («звалась Любовью»). Нехлюдов, который помнил ее еще «Катюшей», «...к ужасу своему... увидел, что Катюши не было, а была одна Маслова. Это удивило и ужаснуло его».

Это обыгрывание имени и фамилии подчеркивает не только свершившуюся внутреннюю перемену героини, но и «родовую» принадлежность ее к миллионам униженных и оскорбленных. Маслова — частица тех жертв, о которых Толстой рассказал на многих страницах романа. Недаром она с таким глубоким сочувствием, в котором очень много пострадавшего личного, говорит: «Я думаю, обижен простой народ.., очень уж обижен простой народ».

И вина «нехлюдовского» мира, убившего «Катюшу», квалифицируется в «Воскресении» как преступление перед всем трудовым народом.

Преобразование «Катюши» в «Маслову» и невыносимые бедствия народа были для Толстого явлениями одного порядка. Судьба Катюши художественно «сопрягается» писателем с судьбой русского крестьянства. Нехлюдов приезжает в нищую деревню, где когда-то жила Катюша. Он помнит и понимает, что, в сущности, по его вине она сидит в остроге. Но это не единственное темное пятно на его совести. Он глубоко виновен перед крестьянами не только как человек (это, пожалуй, его меньшая вина), но как представитель мира угнетателей. Вот беседа Нехлюдова и деревенского мальчишки о крестьянке Марфе:

«— Где твой муж? — спросил Нехлюдов.

— В отроге вшей кормит, — употребляя обычное выражение, сказал старший мальчишка».

Эта фраза воскрешает почти символическую картину в

¹⁶ В. А. Жданов пишет: «Так много хлопот о народе у Нехлюдова, так мало может сделать для защиты народа Маслова, а если их разобщить, тема заглухнет, не развившись» (Там же, стр. 432).

камере тюрьмы: вошь, большая темно-серая многоногая вошь ползет между волос по щеке благообразного каменщика. И рядом с этим бессмысленное, лишненное всякого оправдания зло: «Да вот заперли в тюрьму. Сидим второй месяц, сами не знаем, за что...»

Оказывается, что муж Марфы сидит в остроге «за безрезки из леса Нехлюдова». И как бы подчеркивая то зло, которое стоит за спиной Нехлюдова, автор пишет, что крестьянка «...подхватила ребенка и унесла в избу, точно она боялась, что Нехлюдов сделает что-нибудь над ее детей».

И беда крестьянина, и несчастье Катюши становятся в один ряд по отношению к причине, их породившей.

Но этого мало: Толстой художественно сливает Катюшу с крестьянским миром. Не случайно образ Катюши всплывает в сознании Нехлюдова (и читателей) именно в контексте описания нищей, разоренной деревни. И разговор со старухой, которая была свидетельницей рождения ребенка Нехлюдова, по внутренней, психологической линии «сопрягает» жизнь и судьбу Катюши с жизнью и судьбою закабаленных крестьян. Старуха говорит Нехлюдову якобы оправдывающие его слова: «Кабы ты ее бросил, а ты как ее наградил: сто рублей отвалил. А она что сделала. Не могла в разум взять».

Но не аналогичные ли «сто рублей» «отвалил» Нехлюдов и крестьянам, когда отдавал им внаймы землю. И очевидно, как этих ста рублей, ему было стыдно за подачку мужикам. «Нехлюдов был недоволен собой. Чем он был недоволен, он не знал, но ему все время чего-то было грустно и чего-то стыдно». Он понял, что нельзя торговать землей, как нельзя торговать водой, воздухом, лучами солнца. «И он понял теперь, почему ему было стыдно вспомнить свое устроительство дел в Кузьминском»¹⁷.

Таким образом, в романе «Воскресение» «мысль народная» вяжет в один узел все потоки действия и образы романа, придавая ситуациям, обстоятельствам и характерам глубоко обобщающий типический смысл.



¹⁷ Л. Н. Толстой заметил в черновике о Нехлюдове: «Мысль о своих обязанностях к этой несчастной Катюше связывалась с мыслью о его обязанностях по отношению к земле» (Цит. по кн.: В. Жданов. Указ. соч., стр. 344).



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследуя формирование некоторых устойчивых признаков жанровой структуры русского прозаического романа XIX в., можно заметить, что, несмотря на большое разнообразие творческих индивидуальностей и поражающую неповторимость отдельных произведений, они все вместе, в комплексе представляют высшее единство, которое можно обозреть и описать как нечто завершенное, как одно большое «сооружение», в котором каждая часть и каждое звено функционально необходимы и оправданы. Это единство и составляет национальную форму «эпоса нового времени».

Естественно, в работе возможно было дать описание только части этого огромного целого.

Необходимо заметить, что процесс «восхождения» и совершенствования жанра, во-первых, не отменяет предшествующих достижений, а во-вторых, не связывает их монополично лишь с одной, хотя бы и гениальной личностью.

Вот поэтому мы не можем не возразить против положения об исключительности Достоевского как создателя полифонического романа. Совершенно справедливо утверждение Б. И. Бурсова, что за понятием «полифонического романа» и «диалогического сознания» стоят «реальные признаки всего художественного развития эпохи, а не одного только Достоевского»¹. Кроме этого, можно еще заметить, что жанровые особенности произведений Достоевского вливаются в русло довольно широкой жанровой типологии, характеризующей русский роман XIX в.

Диалектика процесса развития жанра и совершенствования его «языка» включает индивидуальный творческий «эксперимент». В этом эксперименте нередко повторяется исторический путь жанра с тем, чтобы определить ограниченность и принципиальную приемлемость отдельных его звеньев. Такой «эксперимент» предполагает фиксацию истори-

¹ Б. И. Бурсов. Реализм всегда и сегодня. Лениздат, 1967, стр. 256.

ческого уровня, исторического «порога», от которого начинается далее «самостоятельное» творчество. Выдержав испытание временем, оно может войти в новый художественный «уровень», определяющий лицо целой художественной эпохи.

Это справедливо в отношении как жанра, так и творческого метода в целом.

Обновление жанра может быть и процессом «внутренним», имманентным. Мы могли убедиться в том, что жанр романа в творчестве Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Л. Толстого обновлялся за счет элементов новой жанровой структуры, образывавших ядро «конфликта», исход которого в историческом аспекте вел к появлению новых жанровых форм.

Итак, мы можем сделать некоторые краткие выводы:

Логика творческого процесса каждого писателя отражает общую историческую закономерность.

Общность творческих индивидуальностей, возникшая в процессе широкого жанрового синтеза, создает высшее единство национальной формы «эпоса нового времени».

В результате эволюции жанра возникают художественные «уровни», которые постепенно сменяют друг друга. Однако смена одного другим не уничтожает и не перечеркивает значения предшествующего, который входит как полноценный компонент в динамическую «модель», отражающую достижения жанра на разных уровнях и единство его национальной формы.

Отдельная творческая индивидуальность осуществляет процесс непрерывности жанрового развития не простым усвоением, ассимиляцией достижений предшествующих художников (хотя это встречается довольно часто), а созданием функционально важных, «несущих» звеньев в процессе исторического развития жанра. При этом необходимо учитывать историческую и национальную специфику таких звеньев.

Жанр имеет устойчивые признаки. Выясняя транспозицию отдельных устойчивых элементов жанровой структуры, их сущность и характер, а также степень их значимости в зависимости от исторических, социальных, художественных задач, мы можем установить общность тех или иных произведений и писателей по признакам жанра и увидеть закономерные изменения его.

Жанр обновляется не только в последовательности исторически сменяемых форм, но и в процессе «вызревания» в традиционной форме элементов новой жанровой структуры.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	3
Часть I. Некоторые пути формирования и развития поэтики русского романа в XIX в.	33
Глава первая. Пушкин и прозаический роман.	35
Глава вторая. Роман Лермонтова.	61
Глава третья. Тургенев-романист.	72
Часть II. Поэтика романов Л. Н. Толстого.	97
Глава первая. Психологический аспект проблемы народно- сти в романе «Война и мир».	99
Глава вторая. Характер исторической эпохи и творческая индивидуальность художника («Анна Каренина»).	134
Глава третья. Художественная структура романа «Вос- кресение».	168
Заключение	190

Виктор Георгиевич Одинок

Проблемы поэтики и типологии
русского романа XIX в.

Ответственный редактор
Юрий Сергеевич Постнов

Редактор **Т. М. Назарян**
Художественный редактор **В. И. Шумаков**
Художник **Н. А. Савельева**
Технический редактор **О. А. Локшина**
Корректор **Я. М. Мочалов**

Сдано в набор 22 сентября 1970 г. Подписано к печати 15 марта 1971 года. МН07079.
Бумага 60×90¹/₈ 12 печ. л., 11,2 уч.-изд. л. Тираж 5000. Заказ 9058.

Издательство «Наука», Сибирское отделение. Новосибирск, Советская, 18. Цена 71 коп.
Типография издательства «Омская правда». Омск-56, проспект Маркса, 39.