

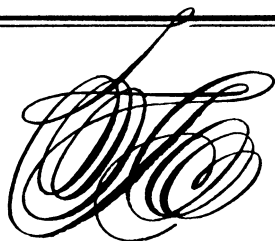
Э. Г. Бабаев

Очерки
эстетики
и творчества
Л.Н.ТОЛСТОГО



Э. Г. Бабаев

Очерки
эстетики
и творчества
Л.Н.ТОЛСТОГО



ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1981

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

Рецензенты:

доктор филологических наук В. А. Ковалев,
кандидат филологических наук Л. Н. Аллошица

Бабаев Э. Г.

Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого М.,
Изд-во Моск. ун-та, 1981. 198 с.

В монографии освещаются актуальные проблемы эстетики и творчества Л. Н. Толстого, подробно исследуются «Азбука», трактат «Что такое искусство?». Важное место занимают очерки о поздних произведениях Л. Н. Толстого («Воскресение», «Холстомер»).

Б $\frac{70202-050}{077(02)-81}$ 76—81 4603000000

© Издательство Московского университета, 1981 г.

УДИВИТЕЛЬНЫЕ ИСТОРИИ

1

Лев Николаевич хорошо знал тех своих читателей, для которых он написал «Азбуку». Он встречался с ними каждый день на протяжении многих лет в яснополянской школе, учил их всему, что знал сам, и сам учился у них многому... Он даже написал статью под шутливым и вместе с тем серьезным названием: «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?»¹.

Собирая крестьянских детей в школу, Толстой говорил: «Присылайте еще детей. И девочки пусть приходят. Мы все будем учиться!» В этом — «мы все будем учиться!» — и состоит главный секрет толстовской педагогики. Он не только хотел учить, но и сам был полон желания учиться вместе со своими учениками. И вот почему дети так любили его и верили ему.

«Мы страдали без Льва Николаевича,— пишет один из его школьных учеников.— А Лев Николаевич без нас. Мы были неотлучны от Льва Николаевича, и нас разделяла только одна глубокая ночь. День же мы проводили в школе, а вечер у нас в играх проходит, до полуночи сидим у него на террасе...» Таковы были будни яснополянской школы, похожие на праздник общения с Толстым.

Ученики были для Толстого целым миром новых наблюдений над жизнью народа. Перед ними раскрывалась домашняя, ежедневная действительность в ее событиях, надеждах и делах. И каждый из его учеников предстал перед ним, как неповторимый характер. Он умел выявить именно то, чем один был не похож на другого.

И с каждым из них были связаны удивительные истории. «Требования истинного содержания, художественного или поучительного, у детей гораздо сильнее, чем у нас»,— говорил Толстой. Это и было то самое требование, которое является основой его детских рассказов. Толстого интересуют, прежде всего, характер, личность, решение или поступок его героя.

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., в 90 т., т. 8. М., 1936, с. 301—324. Все цитаты из сочинений Толстого даются по этому изданию. Цифры в скобках обозначают: первая — том, вторая — страницу.

Главное чувство, которое владеет автором и его маленькими героями,—удивление, потому что здесь все совершается, как открытие, впервые в жизни. Поучение скрыто в глубине событий. И самые обыкновенные житейские обстоятельства становятся необычайными. Поэтому и характер героя раскрывается неожиданно. Все происходит вдруг, непреднамеренно, а как бы случайно, и вместе с тем именно так, как только и бывает в жизни.

Удивление—первая добродетель философа, говорил один мудрец древности. И герои Толстого наделены этой мудростью, о которой они не ведают и которая является привилегией детства. Игра неотделима от шутки, а юмор в искусстве всегда был признаком истины. И вот почему правда характеров и положений является главной чертой удивительных историй Толстого.

Толстой писал рассказы для детей, а не рассказы о детях. Огромная разница. Те читатели, к которым он обращался, были рядом с ним, у него перед глазами, в яснополянской школе. И он уважал их «требования истинного содержания». Эти требования нисколько не устарели со временем. Поэтому и читателей у Толстого оказалось много больше...

2

Дети впервые пришли в школу. И к ним навстречу вышел Толстой. «Он быстро пронизал глазами толпу, отыскивая самых маленьких, что спрятались за отца или мать. Он вошел в середину толпы и начал спрашивать первого мальчика:

— Ты хочешь учиться?

— Хочу.

— Как тебя звать?

— Данилка.

— А фамилия твоя?

— Козлов.

— Ну, вот мы будем учиться...»²

Так рисует первую встречу с Толстым его бывший ученик Морозов. Были среди детей и такие, кто сам пришел в школу. Один, без взрослых... Как же он решился идти сам? Что при этом думал и чувствовал? Как шел, какой дорогой? Тут ведь дело не в пространстве: всего-то нужно было пройти, может быть, несколько дворов... Но за этими первыми шагами открывалась целая история маленького героя.

Так возникает в книге Толстого первый из его героев — Филипок, тот самый Филипок, который становится едва ли не первым знакомцем каждого школьника в России. Вся его история уместилась на нескольких страницах, но сколько здесь неожиданных событий и приключений! Какие препятствия возникают на пути этого мальчика, собравшегося в школу.

² Морозов В. С. Воспоминания о Л. Н. Толстом ученика яснополянской школы.— В кн.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1955, с. 85—86.

Филипок был меньше других. Когда старшие дети стали собираться в школу, он тоже решил идти, «взял шапку». Мать сказала: «Ты куда, Филипок, собрался?» Он ответил коротко и с достоинством: «В школу». «Ты еще мал, не ходи». И мать оставила его дома. Филипок вначале кажется робким и беспомощным. Но это только так кажется на первый взгляд.

Ребята все ушли в школу. Отец еще с утра уехал в лес. Мать ушла на поденную работу. Бабушка уснула на печи. И шапка куда-то задевалась... Филипок остался один. Толстой ничего не говорит о том, что думал Филипок. Все внимание направлено на поступки мальчика.

«Он стал искать шапку. Своей не нашел, взял старую, отцовскую и пошел в школу». Как будто то, что он пошел в школу в отцовской шапке, могло служить некоторым оправданием того, что он ослушался материнского запрета. По-видимому, Филипок считал, что главная опасность позади.

Но оказалось, что впереди была еще одна трудность, да какая!

Школа была за селом. Филипок должен пройти по улице свободки. А на улицах — собаки. Возле дома они его не трогали, потому что знали его. Иное дело — у чужих дворов. «Высочила Жучка, залаяла, а за Жучкой большая собака Волчок...»

Что было делать? Филипок бросился бежать, но не домой, а туда, в школу! Собаки за ним. Филипок стал кричать. Кричать-то он кричал, а все бежал своей дорогой. И вдруг споткнулся и упал. Вышел мужик, отогнал собак и спросил: «Ты куда бежишь, постреленок?»

Но он в разговоры вступать не стал, потому что, чего доброго, воротят домой. «Филипок ничего не сказал, подобрал полы и пустился во весь дух».

Сюжет этого прекрасного рассказа состоит в том, что Филипок с самого начала знает, что ему надо делать. И все должен решать сам. Вот он пришел, наконец, туда, куда так стремился. Но тут его ожидали новые затруднения. На крыльце никого нет. А из школы слышны голоса ребят... И Филипок испугался того, о чем прежде не задумывался: «Что как учитель меня прогонит?»

«И стал он думать, что ему делать». Сложный вопрос... Опасность настоящая: «Назад идти — опять собака заест, в школу идти — учителя боится». И, как всегда, выручила героя случайность, которая придала ему силы. «Шла мимо школы баба с ведром и говорит: «Все учатся, а ты что тут стоишь». И вот тогда, переступив порог школы, Филипок снял шапку.

Только учителю сначала ничего не мог сказать от волнения, а потом, когда уже сидел за партой, сложил свое имя из букв и сказал: «Я бедовый, я сразу все понял. Я страсть какой ловкой». Это уже было настоящее торжество маленького героя. «Ты погоди хвалиться, а прежде поучись», — сказал ему учитель, тем самым как бы принимая его в число своих учеников (21, 88—89).

В рассказах Толстого есть особенный душевный простор, благодаря которому его маленькие герои получают возможность действовать самостоятельно. Толстой избирает какой-нибудь эпизод из жизни маленького героя, где раскрывается его характер в поступках, действиях и положениях обыкновенных и вместе с тем необычайных. Это соединение обыкновенности положения и необычайности отношения к нему — главная черта сюжетного строения его рассказов для детей.

Некоторые рассказы написаны от первого лица. Есть в них и воспоминания самого Толстого о своем детстве. Так, например, написан рассказ «Как я выучился ездить верхом». Еще одна удивительная история, герой которой очень похож на Филиппка.

И он был «слишком мал». Отец сказал: «Надо старшим детям учиться ездить верхом. Послать их в манеж». А меньшой брат спросил: «А мне можно учиться?» Батюшка ответил: «Ты упадешь». Он не сказал: «Нельзя». Он сказал: «Ты упадешь». Комические черты рассказа возникают как бы произвольно из самого действия. Но меньшой настаивал, чуть не заплакал. Тогда батюшка сказал: «Ну, хорошо, и тебя тоже. Только смотри: не плачь, когда упадешь». И еще добавил: «Кто ни разу не упадет с лошади, не выучится верхом ездить».

Это и было главным «наставлением отца». «Когда пришла середина, нас троих повезли в манеж». Меньшой решил не то что обогнать старших братьев, но быть с ними наравне.

«Мы вошли на большое крыльцо, а с большого крыльца перешли на маленькое крылечко. А под крылечком была очень большая комната. В комнате был вместо пола песок». Это и был манеж.

Описания Толстого в детских рассказах удивительно точны и соотнесены со сказочным восприятием действительности мальчиком, который все, что видит, видит впервые. «В манеже было не совсем светло и пахло лошадьми, и слышно было, как хлопают бичами, кричат на лошадей, и лошади стучат копытами о деревянные стены».

Во всем этом описании чувствуется робость или невольный страх мальчика, который попал в непривычную для него обстановку. Но он держится с достоинством и не выдает своего волнения. Он только не может ничего рассмотреть хорошенько. И тут появляется новое лицо — берейтор. Он с удивлением смотрит на маленького мальчика и говорит: «Этот мал очень».

Но дядька, сопровождавший мальчиков в манеж, сказал: «Он обещал не плакать, когда упадет». Берейтор засмеялся и ушел. Ушел, чтобы привести коня... Еще новое затруднение. Мальчик пошел в манеж, чтобы научиться ездить верхом. Но о лошади он, собственно, не думал. Он думал только о том, что старшие

братья будут учиться, а он нет. Ну, а теперь дело дошло до самого главного.

«Привели маленькую лошадку. Она была рыжая, и хвост у нее был обрезан. Ее звали Червончик». Старшие братья, которые уже ездили кругами на своих больших лошадях, должно быть, весело смеялись, глядя на младшего, который с удивлением смотрел на Червончика. А, может быть, они на него и не обращали никакого внимания. Кличка лошади тоже удивительна.

Берейтор насмешливо сказал: «Ну, кавалер, садитесь». И стал называть мальчика «кавалером». А «кавалер» желал только одного: сесть на лошадь как-нибудь так, чтобы этого никто не заметил, ни берейтор, ни братья, ни даже сам Червончик. Он и радовался и боялся одновременно. Но оказалось, что сесть на лошадь еще труднее, чем попасть в манеж.

Он был слишком мал. И это было видно всем: и берейтору, и даже Червончику... К лошадке у мальчика было какое-то особенное, уважительное отношение. Но тут берейтор просто поднял его на руки и посадил в седло. И при этом сказал: «Не тяжел барин — фунта два, больше не будет». Лошадь пошла, а берейтор держал мальчика за руку. Но «кавалер» стал просить, чтобы его пустили одного. Берейтор спросил: «А не боитесь?». «Я очень боялся, но сказал, что не боюсь», — рассказывает Толстой. Причина его волнения была особенная. И относилась она больше всего к Червончику. «Боялся я больше оттого, что Червончик все поджимал уши. Я думал, что он на меня сердится».

Вообще мальчик почти ничего не говорит в этом рассказе. Реплики выбраны таким образом, что они сразу определяют и положение, и характер героя, и его отношение ко всему происходящему в целом. Лошадь пошла шагом, мальчик как-то держался или старался держаться прямо. Берейтор спросил: «Ну, что утвердились?» И вот тут-то мальчик произносит свое первое и единственное во всем рассказе слово: «Утвердился».

И как только он сказал это слово, все снова переменялось. Берейтор шелкнул языком, и лошадь пошла рысью. Седло оказалось «скользким», но «кавалер» молчал и выравнивался, чтобы не «свернуться на бок». «Ай, да кавалер, хорошо», — сказал берейтор и занялся своими делами. К нему подошел его товарищ, и они о чем-то стали между собой разговаривать, не обращая внимания на «кавалера».

Между тем Червончик шел по кругу. А мальчик сначала немножко, а потом все сильнее и сильнее «сбивался на бок». Но думал, что или сам поправится, или берейтор поможет. Червончик тряхнул его еще раз, и он совсем соскользнул и упал на землю... Червончик сразу остановился, как будто только и ждал этого. И берейтор сразу увидел все, что произошло. И сказал: «Вот те на! Свалился кавалер мой». Что сказали братья и видели ли они то, что произошло, неизвестно. Но «кавалер», хотя ему и больно было, потребовал, чтобы его немедленно опять посадили в седло.

«И меня посадили. И я больше уже не падал». Почему? Потому что отец в самом начале сказал: «Кто ни разу не упадет с лошади: не выучится ездить верхом». Вот он и выучился, то есть упал с лошади. Правда это произошло как раз после того, как он сказал «утвердился», но зато «потом уж ничего не боялся». Потому что так же, как Филипок, был «бедовый и ловкой» (21, 223—225).

4

Рассказы в «Азбуке» Толстого всегда представляют собой «быль». Это то, что было на самом деле, что увидено или услышано, написано со слов очевидца.

Такие истории — самые завлекательные, особенно если они касаются настоящей истории и в них являются знакомые имена стародавних времен.

В первой, «Русской книге для чтения» есть рассказ под названием: «Как тетушка рассказывала бабушке о том, как ей разбойник Емелька Пугачев дал гривенник».

Рассказ этот имеет подзаголовок: «быль». Толстой обратился к семейным преданиям, которые доходили до него в детстве, как «бабушкины рассказы».

Он сохранил форму воспоминаний и написал рассказ «от первого лица». Тетушка видела Пугачева в своем раннем детстве один раз, а помнила о нем всю жизнь.

Еще задолго до того, как Пугачев появился в усадьбе, поползли слухи о его приближении. «Помню я,— говорит тетушка,— что отец с матерью стали тревожиться...» И все поминали имя Пугачева. Услышала она, что Пугачев «крепостных всех отпускал на волю», а помещиков губил немилосердно. Но она не чувствовала страха.

Она тогда была просто дитя, Катя, для своих родителей, для своей няни Анны Трофимовны, для самой себя, наконец. Ей все было интересно — и только: и то, что Пугачев называет себя царем, и то, что отец с матерью его боялся, и то, что Анна Трофимовна его не боится...

Дело было в ноябре. Погода стояла холодная, и дороги дурные. Но отец с матерью уехали в Казань, а Катя осталась с няней в усадьбе.

Собрались вечером за столом Анна Трофимовна, дворовая девушка Параша и дьячиха. Пьют чай и про Пугачева говорят. «Я куклу одеваю, а сама все слушаю, какие страсти дьячиха рассказывает...»

А дьячиха говорит, что Пугачев не жалеет ни старых, ни малых. «И, будет вам страсти рассказывать при ребенке!» — говорит няня.

Катя же не говорит ни слова, только слушает и куклу одевает... И еще поглядывает на свою больную младшую сестру, которую няня держит на руках.

И ночь, и брошенная усадьба, и плачь младшей сестры, и страшные разговоры — все это сливается в рассказе Толстого с напряженным ожиданием...

И когда раздался стук в ворота и послышались голоса, и дьячиха с Парашей закричали: «Он! Он!», Катя знала, что это Пугачев.

Здесь в действие вступает Анна Трофимовна. Она решительно бросила больную сестренку на постель и передела старшую в крестьянскую одежду. Повязала девочке голову платком и велела говорить, если спросят, что она нянькина внучка. И лакею Михайле приказала говорить, что «все уехали»...

Все как будто обошлось благополучно. Казаки приходили и уходили. Всю ночь никто не сомкнул глаз. А к утру Катя уснула, но ненадолго.

Проснувшись она и увидела, что сидит в горнице «казак в зеленой бархатной шубе, и Анна Трофимовна ему низко кланяется». Это и был Пугачев.

Он чувствовал, что нянька что-то таит, догадывался о том, кто эти малые дети и, может быть, уважал ее за то, что она одна никого не испугалась.

«Поди сюда, умница», — сказал Пугачев, обращаясь к Кате. Она заробела, но Анна Трофимовна пришла ей на помощь: «Иди, Катюша, не бойся...»

И она подошла к Пугачеву. Старый да малый — только двое его не боялись в эту ночь. «Красавица будет», — сказал Пугачев и выбрал для нее гривенник из горсти серебряных монет.

Вскоре Пугачев со своим войском покинул усадьбу. А Катю с тех пор стали звать «Пугачевой невестой». И тот гривенник, что она получила из его рук, хранился у нее всю жизнь... (21, 124—126).

Это — одна из тех «маленьких историй», без которой нет великой истории народа, «исторические записки» и «воспоминания» минувших лет, которые столь высоко ценил Пушкин.

Катя из рассказа Толстого, так же как Гринев из романа Пушкина «Капитанская дочка», должна была «подойти к Пугачеву», и оба они, благодаря этому шагу, становятся историческими лицами.

Толстой избирает «добрую минуту» в жизни Пугачева, и его личность становится рельефной в трагическом освещении эпохи.

5

Не все детские рассказы Толстого напечатаны в «Азбуке». Некоторые из них были написаны позднее. Среди них есть прекрасная история, которая называется «Девчонки умнее стариков». Это тоже рассказ о «бедовых и ловких». Две девочки Малаша и Акулина могли быть сестрами Филипка.

Ранней весной, когда только стал таять снег, вышли две под-

ружки из дома, одна поменьше, другая постарше. И на обеих были новые сарафаны. Все дело именно в этих новеньких сарафанах. «На маленькой—синий, а на большенькой—желтый с разводами». И у обеих были еще красные платки на голове. Очень нарядные и красивые девочки. Полюбовались они своими новыми нарядами и стали играть.

И тут, как раз посреди дворов, увидели большую, прекрасную лужу. И захотелось им побрызгаться в воде. Меньшая прямо в башмачках к воде пошла. Но старшая была как будто разумнее. Она и предложила: «Дай я разуюсь, и ты разуйся». Так и сделали. И пошли с разных сторон лужи друг другу навстречу. Удовольствие было огромное... Маленькая, правда, побаивалась немножко, но старшая ее успокоила: «Ничего, глубже не будет, иди прямо на меня».

И тут младшая, которую звали Малашей, то ли оступилась, то ли нарочно бултыхнула ногой. И брызги попали прямо на сарафан старшей. Мало того, что сарафан забрызгало, «и на нос, и в глаза попало». Старшая девочка, которую звали Акулькой, «раздосадовалась на Малашку, разругалась, побежала за ней, хотела побить».

Тут уж было, что ни шаг, то хуже. «Шла мимо Акулькина мать, увидела—на дочке сарафан забрызган и рубаха запачкана». Стала она бранить свою дочь, а та в ответ сказала: «Меня Малашка нарочно забрызгала».

Про то, что она сама затеяла игру, она ничего не сказала. Только «завыла на всю улицу». Тогда Акулькина мать, не разобравшись, ударила по затылку Малашку. И та заплакала. Тут вышла Малашкина мать и стала кричать: «За что бьешь мою?»

Разругались бабы. Повыскочили из домов мужики, собрались на улице. «Все кричат, никто друг друга не слушает». Про девчонок уже все как будто забыли. «Бранились, бранились, один толкнул другого, совсем было завязалась драка».

Какая-то старушка пыталась унять их, говорила: «Что вы, родные?» Но ее никто и слушать не захотел. Чуть ее самую с ног не сбили. Не знала она, как унять их, и вдруг увидела двух девчонок, тех самых, из-за которых вся ссора вышла. Они уже давно отбились от толпы, радуясь, что на них никто не обращает внимания.

Игра у них продолжалась, да еще лучше прежней. Первой опять начала Акулька. Она как-то «затерла» сарафанчик, подобрала камешек и стала у лужи землю ковырять, чтобы на улицу воду спустить.

Малашке новая затея подружки понравилась. Она стала ей подсоблять, «щепкой канаву разводить». А шум на улице все нарастал, и у девчонок, и у стариков, у каждого свое, дух перехватывает.

«Мужики только драться начали,—замечает Толстой,—а у девчат по канавке вода пошла на улицу и в ручей». Тогда они,

для полной радости, пустили по воде еще и щепочку. И «понесло щепочку на улицу, прямо на то место, где старуха мужиков разнимала».

Бегут девчонки — одна с одного бока, другая с другого бока ручья. «Держи, Малаша, держи», — кричит Акулька. Малаша тоже что-то хочет сказать и не может выговорить от смеха».

«Бегут так девчата, на щепочку смеются, как она по ручью ныряет. И вбежали прямо в серединку мужиков...» И наступила тишина. Как будто этой волной, этой щепочкой смело и смыло ожесточение толпы. Тут старуха, которая разнимала всех, воспользовалась случаем, чтобы вставить свое слово: «Вы, мужики, из-за этих самых девчат драться связались, а они давно забыли... Умней они вас».

Мужики посмеялись и разошлись по дворам. И оказалось, что девчонки были не только умнее, но и сильнее стариков, потому что вмиг уняли ссору, с которой никто как будто и совладать не мог...

Такова была эта удивительная история, которая называется: «Девчонки умнее стариков» (25, 62—63).

6

Есть в искусстве Толстого особенная сила, которая завладевает нашим воображением так, что, однажды прикоснувшись к его художественному миру, мы уже не можем никогда забыть ни его героев, ни событий, которые раскрылись перед нами, ни чувств, которые они пробудили в нас.

Толстой принадлежал к числу тех великих писателей, которые сохранили в своей душе огромную память детства. Может быть, именно поэтому его книги раскрыты и зрелому размышлению, и первому, начальному познанию жизни. В этом он близок Г.-Х. Андерсену, которого очень любил, как сказочника.

Но, в отличие от Андерсена, Толстой никогда не был сказочником. Он был художником действительности. И сюжеты своих рассказов для детей черпал в самой жизни. Иногда, кажется, что для его рассказов нужна была только память. Но зато какая память! Художественная, отбирающая из настоящих событий только существенное и важное, неотделимое от целого, от самого смысла происходящего.

Есть в его «Азбуке» и переводы из Андерсена («Новое платье короля»), и переводы из других известных и неизвестных авторов («Прыжок», «Акула»), и обработки традиционных повествовательных сюжетов.

Подобные рассказы были в литературе и до Толстого. Но вот таких рассказов, как, например, «Филипок», «Как я выучился ездить верхом», «Как тетушка рассказывала бабушке, как ей Пугачев гривенник дал» или «Девчонки умнее стариков», — таких рассказов до Толстого не было.

Толстой говорил, что «сочинить сказочку, которая тронет», шутку, которая насмешит и «будет радовать миллионы детей и взрослых» — дело важное и плодотворное для жизни и для искусства. Он и сочинял такие «сказочки» и «шутки» для своих учеников. Сначала у него было немного слушателей и читателей. Но Филиппок недаром торопился в школу. Школа Толстого росла вместе со временем, расширялась. Его книги переходили из рук в руки, от поколения к поколению. Менялась жизнь, выходили в свет новые книги. А удивительные истории Толстого нисколько не старели от времени. Это тоже их удивительное свойство. Вот почему в наши дни они так дороги «миллионам детей и взрослых».

ГЕРОИ НАРОДНОГО ЭПОСА

1

«Я изменил приемы своего писания и язык»,— говорил Толстой в 1872 году (61, 278).

Для того чтобы автор «Войны и мира» сделал такое признание, нужны были чрезвычайные причины. Такие причины у Толстого были: после «Войны и мира» он взялся за составление «Азбуки». И сразу же увидел, что необходимо изменить и приемы писания, и даже язык.

«Я все прибавляю, убавляю и изменяю,— говорил Толстой о своей работе над «Азбукой».— Что из этого выйдет, не знаю, а положил я в него всю душу» (61, 277).

Толстой надеялся, что «два поколения всех детей» получат из его «Азбуки» «первые впечатления поэтические» (61, 269). Таковы были его «гордые мечты...»

И он работал над этой книгой с необычайным воодушевлением.

Но тут возникал вопрос: какие же избрать образцы для «первых поэтических впечатлений»?

Стихи... Но какие и чьи?

Занимаясь с крестьянскими детьми в Яснополянской школе, Толстой очень хорошо знал, что народная поэзия воспринимается ими так, словно они и сами творчески причастны к этому сложному поэтическому миру.

Между тем многие произведения классических авторов, несмотря на их очевидную, даже намеренную, простоту, остаются для них непонятными.

Стало быть, если простота и простота. И разница между ними такая же, как между «Бедной Лизой» Карамзина и народной песней. Повесть Карамзина со временем устарела, а народная песня от времени словно молодеет.

Толстой одним из первых задумался над этим странным явлением духовной истории народа. «Бедная Лиза» выжимала сле-

зы, и ее хвалили,—размышлял Толстой,—а ведь никто никогда не прочтет, а песни, сказки, былины — все простое будут читать, пока будет русский язык».

Если по «Азбуке» дети должны изучить родной язык, то и первые их поэтические впечатления должны быть связаны с такими произведениями, которые так же вечны, как язык народа.

Толстой решил включить в свою «Азбуку» из огромного мира русской поэзии былины.

Пушкин в свое время писал: «Обращаюсь к русскому стихосложению... Много говорили о настоящем русском стихе... Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным»¹.

И для стихов своей «Азбуки», которая по самому замыслу своему является народной книгой, Толстой избрал народный стих

«Язык, которым говорит народ,—отмечал Толстой,—и в котором есть звуки для выражения всего, что может желать сказать поэт,— мне мил» (61, 278).

Для того чтобы решить свою задачу, Толстому нужно было не только переменить приемы писания и язык, но и самому стать поэтом.

2

Первым русским поэтом для Толстого был Кирша Данилов. Его песни он называл «удивительным сокровищем» (62, 297).

Толстой внимательно перечитывал старинное издание «Древних российских стихотворений»².

И выбор его остановился на бывальщине о «Дурне» — острой сатирической песне с ироническим героем: «А жил был дурень, а жил был Бабин...»

Сюжет с повторяющимися сказочными эпизодами и присловьями представлялся Толстому прелестным по своей простоте, комичности и мудрости (21, 134—140).

Композиция просвечивала четкими обозначениями «границ содержания». И сам характер «Дурня» раскрывался с каждым новым эпизодом яснее и поразительней.

Многие стихи были безупречны по смыслу и форме. И лишь в некоторых местах появлялись длинноты, от которых Толстому хотелось освободить эту «песню», чтобы она стала еще более свободной и чистой.

Но он сохранял ее собственное содержание, не касаясь ни строя, ни лада ее, принимая все в целом так, как было задумано и вымышлено самим народом.

Толстой сохранил ритм Кирши Данилова, лишь несколько выровнял слоги, чтобы «песня» звучала «правильнее», т. е. литера-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 11, М.—Л., 1949, с. 263.

² Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1818.

турнее. Например, вместо «Задумал он дурень» Толстой пишет: «Вздумал дурень».

После его «переработки» стих-сказку нельзя было петь на тот мотив, который был указан в книге Кирши Данилова³. Но ее можно было читать: «Азбука» и предназначалась «для чтения».

Сюжет песни был сохранен без перемен. Последовательность эпизодов у Толстого та же, что и у Кирши Данилова. Но «Дурень» в «Азбуке» Толстого почти на сто строк меньше, чем в книге Кирши Данилова. Это сокращение также придавало песне более строгую литературную форму.

Вообще, суть переработки Толстого состояла в том, что он как бы переводил тот или иной сюжет из фольклорной области в литературную, сохраняя его народность. Под пером Толстого исчезают некоторые грубые подробности и бранные, озорные слова, например, в эпизоде встречи с братьями, или в рассказе о встрече с медведем.

Были в песне Кирши Данилова и некоторые локальные подробности, от которых Толстой отказывался в интересах обобщения действия. Например, в песне было сказано «Встречу дурню Шишков полковник». Фамилию полковника Толстой опустил.

Перо Толстого коснулось этой сказки как будто лишь чуть-чуть. Но в этом «чуть-чуть» все дело. Песня получилась та же и не та же...

Толстой был очень чуток к соответствиям слов, к ритму, к сходству звуков, к повторениям эпизодов и целых словесных формул.

Безрифменный стих оказался насыщенным рифмующимися словами: «гуляти, видати, казати»... Да и такие слова, как «людей» и «видати», тоже «созвучны».

Увидел дурень
Две избы пусты;
Глянул в подполье,
В подполье черти.

Так Дурень и совершил свою первую ошибку, взглянул на чертей. Словно самый вид их вдруг отнял у него разум.

Черти играли в карты, «востроголовы, глаза, что ложки, усы, что вилы, руки, что грабли». Играют они бойко и отчетливо:

В карты играют,
Кости бросают,
Деньги считают...

У Дурня ничего худого на уме не было. Видит он, играют в карты, а кто играет, ему невдомек.

Дурень им молвил:
«Бог да на помочь
Вам, добрым людям».

³ См. нотную запись в книге «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», с. 390.

Черти удивились! И очень рассердились, что кто-то назвал их «добрыми людьми».

Схватили дурня,
Зачали бить,
Стали давить,
Еле живого
Дурня пустили.

От первой его глупости, когда он назвал чертей «добрыми людьми», пошли все другие напасти; не умел он с чертями говорить, не умел и с добрыми людьми слова молвить. Прелестная сказка, которая и забавляла и восхищала Толстого.

Он не просто рассказывает о Дурне, а заставляет его самого действовать, высказываться «сообразно со своим характером».

Приходит дурень
Домой, сам плачет,
На голос воет.

Домашние стараются наставить его; не было у него недостатка в добрых советах:

А мать бранить,
Жена пенять,
Сестра-то тоже...

Все они хором говорят ему слова, которые вошли в пословицу:

То же бы ты слово
Не так бы молвил!

И Дурень не спорит с ними, соглашается, что слово то же не так следовало бы сказать. Он даже затвердил, не понимая, то, что ему говорили и мать, и жена, и сестра. И то, что в сказке мать, жена и сестра стоят рядом, было для Толстого замечательной подробностью народного семейного быта.

Но была у Дурня одна страсть — «на Руси гуляти, людей видати, себя казати». Беда его состояла в том, что он никак не мог сказать слова «к месту», потому что не мог чертей от добрых людей отличить, потому что был он Дурень.

Мать, жена и сестра сказали ему, что чертей надо было «пугнуть» заклятием. Дурень только это и запомнил, что надо действовать заклятием, а когда и как, — не понял.

Увидел он четырех братьев, которые молотили ячмень, да и пугнул их, как чертей, «заклятием». Братья рассвирепели и, как черти, набросились на Дурня:

Четыре брата
Зачали бить,
Еле живого
Дурня пустили...

И опять с плачем и воплем вернулся Дурень домой. И снова, как полагается в сказке, стали его учить уму разуму и мать, и жена, и сестра. И все напрасно... Потому что был он Дурень.

Все наставления он перепутывал и все слова говорил не к месту, пока, наконец, ни встретил в лесу медведя и не сказал ему: «Благослови мя, святой игумен». Медведь и благословил его своей тяжелой лапой...

В шутильной сказке о Дурне есть своя глубокая, серьезная мысль, скрытая в глубине повествования. В одной из своих поздних книг Толстой сказал: «Слово есть поступок» (42, 291). Вот об этом-то и говорила его ироническая «азбучная» сказка.

Сказка написана свободным народным стихом. Это был особый склад комического скоморошьего стиха, который позволял менять голос, сопровождать чтение движениями, жестом, игрой.

Дурень назван в песне Бабиным, потому, наверное, что его бабы наставляют. И песня насмехается над ним, что он даже бабьих наставлений понять не может.

В скоморошьем стихе перекликаются, перемигиваются все поэтические размеры классического стиха, в то время как рассказ «не поддается» ни одному из них.

Вот дактилическая дразнилка:

Дурень ты, дурень,
Глупый ты Бабин...

А вот и четкая ямбическая строка:

Сказал полковник
Своим солдатам.

Но в целом стих сохраняет не столько заданный размер, сколько живую интонацию:

Мать Лукерья,
Сестра Чернава,
Вперед я дурень
Таков не буду.

Это было начало оригинальной творческой работы Толстого, искавшего в русской поэзии древние начала стихосложения и самобытного образного строя. Опыт Толстого принадлежит, конечно, не только педагогике, но и истории русской литературы.

3

От Кирши Данилова Толстой перешел к записям древних былин о богатырях. И здесь ему неоценимую помощь оказала книга П. Н. Рыбникова, где он нашел песни о Святогоре, Вольге и Микуле⁴.

Старшие богатыри были началом всех начал в русской эпической поэзии. И Толстой считал, что без них никак не может обойтись настоящая «Азбука». «Первые поэтические впечатления» должны быть связаны с первыми поэтическими песнями народа.

⁴ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, ч. 1. М., 1861.

Так он обратился к таинственному и глубокому по смыслу сказанию о Святогоре. У Рыбникова песня о Святогоре не имеет четкой стихотворной формы. А Толстому хотелось, чтобы эта былина тоже стала «стихом-сказкой» (21, 140—141).

В записи Рыбникова былина похожа скорее на сказку (по слогу), чем на песню:

Снарядился Святогор во чисто поле гуляти,
Заседлает своего добра коня
И едет по чисто полю.
Не с кем Святогору силой помериться.

Толстой избирает восьмидольный размер, сразу придавая повествованию легкость и простоту:

Захотелось Святогору
По чисту полю гуляти...

И дальше как будто все шло складно.

Толстой пересказывал былинку по-своему, но держался ее текста и ее слова:

Никого-то в чистом поле
Святогорушка не встретил...

Но получилось уж слишком книжно. И размер был похож на «романс», вроде «Романса о Сиде», испанском рыцаре...

Исчезла какая-то глубина событий и характеров. Все становилось прозаичным в таком пересказе. Толстой это ясно видел. И он оборвал этот вариант и отложил его. «Где угрыз, там и остался» (21, 437).

Он был недоволен, прежде всего, интонацией. И решил взять другой размер, ближе к подлиннику. Дыхание стало свободнее и описание «размашистей»:

Снаряжался свет Святогор гулять,
Заседдал он коня свою доброго...

Но и в этом варианте было что-то искусственное. Как будто это было «подражание» былине, а не сама былина. Кроме того, совершенно неожиданно появились в стихе пресловутые «переносы» (enjambement).

Никого-то он во чистом поле
Не наезживал, с кем помериться
Своей силою...

Толстой отложил и этот новый вариант, хотя и довел его до конца. В нем оказалось на десять строк больше, чем в первом (21, 437, 438).

Наконец, Толстой взялся в третий раз за тот же сюжет. И написал песню тринадцатисложным стихом. От варианта к варианту он увеличивал протяженность строки. От скоморошьего размера «Дурня» он постепенно переходил к напевному повествовательному стиху былины:

Снаряжался Святогор гулять во чисто поле,
Он оседлывал, обуздывал добра коня...

Здесь не было уже «переносов»; каждая строка звучала, как отдельное и законченное целое. Появились былинные распевные повторения слов и оборотов: «гулять во чисто поле», «выезживал во чисто поля», «не наезживал в поле супротивника»...

Однако возникли вдруг странные затруднения в выговоре слов. В первой строке Толстой вынужден был поставить ударение: «гулять во чисто поле». В подлиннике таких затруднений не было... Некоторые слова прямо не давались Толстому, несмотря на широту и вместиельность строки. «А по жилкам, чуёт, силушка похаживает, чуёт — живчиком по жилушкам перливается».

Толстой написал: «перливается» и задумался. Пожалуй, дети смеяться станут. Нет, и этот новый вариант не годился для «Азбуки».

И Толстой начинает новый вариант, который и оказался последним. После трех приступов к былине он наконец нашел органическое и свободное движение стиха и интонации, не подражающей, а как бы воспроизводящей подлинник.

Выезжал ли Святогор гулять в чисто поле,
Никого-то, Святогор, он не нахаживал,
С кем бы силой богатырского помериться.

Исчезли и затруднения с выговором: каждое слово оказалось совершенно на своем месте, и вся былина зазвучала с прежней и новой силой.

К былине о Святогоре Рыбников сделал характерное примечание: «бывальщина в сплошном рассказе; хотя мы и разделили ее на стихи, но они не возведены народным творчеством до художественной отделки»⁵.

Толстой и хотел придать этой былине «художественную отделку». Он несколько изменил сюжет, переменил некоторые словесные формулы.

В сборнике Рыбникова Святогор, похваляясь своей силой, говорит: «Кабы я тяги нашел, так я бы всю землю поднял». Выходит, что Святогор знал о тяге и даже сам ее искал.

У Толстого Святогор ищет «супротивника», но о «тяге» не упоминает. Поэтому в сюжет входит элемент неожиданности, занимательности: Святогор и сам не знает, что такое заключено в сумё, которую он нашел на дороге.

Былина в записи Рыбникова заканчивается прозаическим замечанием сказительницы, как бы объяснявшей смысл всей этой истории: «Тяги-то земли он нашел, прибавила рассказчица, а бог его и попутал за похвальбу»⁶.

Здесь уже не скажешь, что Толстой «чуть-чуть» тронул текст

⁵ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, с. 32.

⁶ Там же, с. 33.

своим пером. Переработка была значительная и касалась не только отдельных слов или эпизодов, но и всего сюжета в целом. Но и эту работу Толстой выдержал в духе и тоне подлинника.

В «Азбуке» былина о Святогоре занимает всего несколько страниц. Однако трудно переоценить эти страницы в творчестве Толстого. «Есть в нем что-то от Святогора-богатыря, которого земля не держит. Да, он велик!» — говорил М. Горький о Толстом⁷.

4

Святогор — герой великий, обобщенный тип силы, почти абстрактный символ могущества. Среди людей нет никого, с кем бы он мог помериться силой, разве что с «тягой земной»...

Лицо и характер Святогора как бы скрыты в тумане вечности, голос его звучит глухо, словно с трудом пробиваясь сквозь толщу веков. Никаких примет времени нет в этой былине, которая вырастает из мифа о человеке и земле.

Вольга рисуется в былинах отчетливее; в нем уже становятся зримыми человеческие черты: он князь, у него есть дружина, есть и своя история, даже биография.

Толстой должен был собрать воедино все различные варианты сказаний, посвященных жизни и подвигам Вольги. Требовалась большая поэтическая самостоятельность, чем во всех других опытах (21, 257—261).

И он выбрал для такой поэмы сюжет героический и бытовой, отбросив другие его ответвления и возможности. Получилась живая дружинная песня.

У Кирши Данилова былина открывается фантастической картиной со змеем: «По саду, по зеленому, ходила-гуляла молода княжна Марфа Васильевна...» Былина начиналась издалека.

Поэма Толстого начинается с рождения и обучения Вольги. В одном из вариантов говорилось, что Вольга «пошел в науку» с пяти годков, а в другом — с семи. Толстой избрал число семь, как традиционное для сказок.

В одной былине Вольга научился оборачиваться «птицей Най», в другой — «птицей пташечкой», в третьей — «ясным соколом». Толстой избрал простой и ясный образ: «Птицей Вольга ся оберывал»...

И походы Вольги были в разные стороны. В одной былине говорилось, что он водил свою дружину в Золотую Орду, в другой — в Турецкую землю, в третьей — к Индийскому царству. Толстой (сам участник турецкой кампании) избрал турецкий вариант.

Но всего сложнее было избрать подходящий поэтический размер для «стиха-сказки» о Вольге. Над этим он бился долго и упорно. В архиве Толстого сохранилось 16 вариантов былины о

⁷ Горький М. Портреты. М., 1967, с. 122.

Вольге⁸. И все эти наброски свидетельствуют о том, что Толстой искал свободную и естественную интонацию. Былина должна была звучать не как архаическая, «фольклорная» запись или «переработка» и «стилизация», а как современная литературная поэма.

Размер Кирши Данилова меньше всего подходил для литературного переложения, потому что был ближе всего к песенному складу. Толстой отказался от этого размера. Но и в других былинах слишком сильна была песенная стихия.

Так, в былине было сказано: «Ставили веревочки по темному лесу, по сырой земле». Рыбников сделал примечание: «Стих должен быть таков: «Ставили веревочки по темну лесу, по темну лесу, по сырой земле»⁹. Совладать с этими повторами было невозможно.

И здесь на помощь Толстому пришел не Кирша Данилов, не Рыбников, а Кольцов, которого он высоко ценил как народного поэта, великолепно владевшего русским безрифменным стихом. Его трехсложный стих с дактилическими окончаниями прекрасно служил и лирическим, и эпическим целям. Еще в 1857 году Толстой записал в своем дневнике: «Читал Кольцова. Прелесть и сила необъятная» (47, 153). Именно Кольцов придал русскому народному стиху литературную художественную форму.

Былина о Вольге в переложении Толстого сохранила былинную лексику и стилистику, но она неожиданным образом оказалась очень близкой лирическим формам Кольцова.

Али ты того не ведаешь,
На Руси все не по старому.

Это была ритмическая калька кольцовских песен: (ср.— «На заре туманной юности Всей душой любил я милую...»). Толстой, конечно, нарушал «правильность» ритма, но кольцовская интонация сказывалась очень ясно.

Вырастал Вольга семи годов —
Захотел он много мудрости.
К мудрецам задался в выучку,
И в наук пошло учение.

Эта строфа очень хороша, и в ней так чувствуется Толстой: «Захотел он много мудрости»...

По своему внутреннему смыслу былина еще крепко связана с мифами. Герой, владея тайнами природы, может перевоплощаться в разные существа.

Метаморфозы Вольги — признак древности самой песни. Соединение фантастики и реальности было для Толстого привлекательной стороной сюжета.

Обернувшись птицей, Вольга прилетел в царство грозного Салтана и с косящего окна слышал «разговоры» о том, что

⁸ См. Русский фольклор. Материалы и исследования, т. V. М., 1960, с. 345—346.

⁹ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, с. 2.

он «хочет воевать святую Русь». Крепки были затворы царя Салтана, но Вольга обернулся муравьем, и дружину превратил в муравьев, и одолел царя Салтана.

Толстой, в детстве игравший со своими братьями в «муравейных братьев», читал и писал эту былину, как волшебную книгу своего детства. С муравейными братьями он искал в Ясной Поляне зеленую палочку, на которой написана тайна счастья людей. Теперь народная былина говорила ему о том же — о муравейных братьях — дружине и славной победе Вольги...

5

Для былин Толстой нашел в своей «Азбуке» особое, подобающее им место. Каждая из них завершает очередную «Книгу для чтения». И книга в целом завершается былиной о Микуле Селянновиче.

Микула Селяннович как тип крестьянина, земледельца был для Толстого старшим и главным героем русского народного эпоса. Недаром он изображен в столкновении со Святогором и Вольгой.

Святогор не мог поднять суму Микулы. И Вольга со всей своей дружиной оказался беспомощным перед Микулой. Добродушная могучая сила Селянновича была так близка душе Толстого, что он не мог желать лучшего разрешения темы своей «Азбуки» (21, 326—329).

О Микуле Селянновиче говорилось в трех былинах о Вольге¹⁰. Одна из них заканчивалась прозаическим рассказом: «Вольга Всеславьевич принимается за эту сошку за Микулину, не может поднять сошки. А Микула Селяннович схватил сошку и бросил за ракитов куст»¹¹.

В одном варианте говорилось, что Вольга ехал в Киев, в другом рассказывается о детстве Микулы; встречались и противоречия, и сбивчивые характеристики, на что указывал в примечаниях к текстам и сам Рыбников¹².

Толстой отбросил все, что касалось детства Микулы и учения Вольги. Помимо прямой путаницы в записях Толстой должен был разобраться в диалогах, которые иногда очень сложны по смыслу. И он сильно сократил диалогическую часть былины, выявляя в большей степени пластику и символику положений и характеров.

Остался лишь один эпизод, как бы взятый из романа — встреча Вольги и Микулы в чистом поле, встреча ратника и пахаря на родной земле. У Рыбникова есть наброски продолжения этой истории: «В городе, куда они приехали, им готовили засаду: разобрали мост и Вольга погиб бы тут со своей дружиной, если бы его не спас Микула Селяннович. Потом Микула угощал Вольгу,

¹⁰ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, с. 17—26.

¹¹ Там же, с. 26.

¹² Там же.

у себя, и после угощения отпустил в Киев. Было у того Микулы три дочери — поляницы Василиса, Наталья и Марья. Все они на-следовали и силу, и мудрость отцовскую»¹³.

Толстой, таким образом, опустил и начало и конец истории, оставив лишь ее главную часть. В его собственных произведениях «завязки» и «развязки» зачастую бывали опущены. И в работе над былинами он был верен своей поэтике.

В былине о Микуле Селяниновиче Толстой ближе всего к подлинному былинному складу речи. Хотя и здесь он выдерживает литературную правильность однажды избранного размера: «Выезжал ли Вольга свет с дружиною». Издатель песен Кирши Данилова, известный ученый Калайдович считал, что именно такая мера — «тоническая, с окончанием каждого стиха дактилем»¹⁴ характерна для былин.

В былине о Микуле есть черты народного юмора, хотя вся она выдержана в строгом повествовательном тоне. Песня начинается посвистыванием пахаря, понукающего свою лошадку так, что голос его далеко разносится по земле. Ухо слышит его, а глаз еще не видит. Есть в этой поэме озорство и удалство, каких нигде больше нет...

И Толстой начал былинку о Микуле свободно и легко. Строфы складывались как бы сами собой. Источником ему послужила книга Рыбникова, где он нашел сюжет о Микуле в былине «О Вольге Всеславиче»¹⁵.

Слышно—пашет мужик да посвистывает.
В рогаче слышно, поскрипывает,
Сошники, слышно, в камнях почеркивают,
А не видно нигде в поле пахаря.

Но этот вариант не понравился Толстому, по-видимому, своей слишком «складной» формой, именно своей «легкостью». И он попробовал удлинить строку, утяжелить движение так, чтобы и сам труд пахаря чувствовался в рассказе о нем:

Выезжал Вольга с дружиною,
Во чисто поле гулять, в раздольице.
Услыхал Вольга в поле пахаря...

Но, как романист и художник, Толстой чувствовал необходимость с самого начала очертить характер и смысл поездки Вольги. Зачем он выехал в поле и почему Микула отказался следовать за ним? Этот вопрос должен был возникнуть с самого начала. Так Толстой нашел, наконец, свой тон:

Выезжал ли Вольга-свет с дружиною
По селам, городам за получкою
С мужиков выбирать дани-выходы;

¹³ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, с. 22.

¹⁴ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, с. XXIX.

¹⁵ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, с. 17—22.

Выезжал ли сударь во чисто-поле,—
Услыхал во чистом поле пахаря...

Зоркие глаза были у Вольги, а Микула видел больше и дальше.

Непостижимым для Вольги был этот пахарь. Святогор, и тот не мог поднять переметной сумки Микулы, а Вольга со всей дружиной своей не мог сдвинуть с места его сошки...

Крестьянская лошадка опережает княжеского коня. Это было и нелепо, и смешно, и удивительно. Вольга погоняет своего коня, а мужик как будто не ведает о том, что князь должен быть впереди. Да и никак не получается у него то, что нужно, а выходит что-то странное.

Мужику тут Вольга стал покрикивать.
Мужику колпаком стал помахивать:
«Ты, мужик-пахарек, ты постой, погоди,
За тобою, мужик, не угонишься».

Вдруг откуда-то взялся у Вольги не шлем, а именно колпак. Какая-то скоморошья интонация появилась в былине. Весь разговор Вольги и Микулы идет как комический диалог.

Насмешливые ответы мужика совершенно выбивают из колеи Вольгу. И он вдруг спрашивает:

А как ты, мужик, звать по имени —
Величать тебя как по изотечеству?»

Микула отвечает ему по своему обыкновению добродушно и просто:

А я ржи напашу, во скирды сложу.
Домой выволоку, дома вымолочу.
А почнут мужики тут покликивать:
«Гой, Микула-свет, ты Микулушка,
Свет Микулушка да Селянинович!»

Те самые мужики, с которых Вольга собирается получать дань... На том былина и обрывается. Поехал ли Микула с Вольгой, или нет, остается загадкой.

Вольга звал его «на разбой», а Микула собирал мужиков на пир.

Из трех богатырей в «Азбуке» Толстого, так же как и народной песне, главным был Микула Селянинович.

«Я заметил,— говорил Толстой,— что дети имеют более охоты, чем взрослые, к чтению такого рода книг; они перечитывают их по нескольку раз, заучивают наизусть, с наслаждением уносят на дом и в играх и в разговорах дают друг другу прозвища из древних былин и песен» (8, 60—61).

Вольга и Микула — символические типы Ратника и Пахаря. Они были обозначениями пределов художественного мира Толстого.

В «Войне и мире» он был всецело поглощен историей и воссозданием исторических лиц. Но и там Ратник и Пахарь больше всего занимали его воображение.

В былинах для «Азбуки» Толстой обратился к мифам, угадав в них тот самый конфликт между «захватывающей» силой зла и «завладевающей» силой добра.

Путь духовных исканий Толстого пролегает всегда между Вольгой и Микулой, между «войной» и «миром», между этими условными знаками жизни и истории.

6

Общий взгляд Толстого на школу и народную поэзию оказывал сильное влияние на учителей, которые вместе с ним работали, учили крестьянских ребятшек в Ясной Поляне.

В журнале «Ясная Поляна» один из учителей рассказывал: «Я видел, с каким восторгом читали сборники Рыбникова... Иногда я читал их сам, и слушали с особенным удовольствием только то, что подходило под тон народной литературы. Так особенно понравились «Песни западных славян» Пушкина, их я должен был пересчитывать несколько раз»¹⁶.

«Песни западных славян» Пушкина были классическим образцом народной поэзии. К этому циклу можно добавить лишь гениальную «Песню о купце Калашникове» Лермонтова. В этом же ряду должны занять свое место и «стихи-сказки» Льва Толстого: «Святогор», «Вольга», «Микула-Селянинович».

Толстой работал над былинами именно как поэт. В объяснениях для учителя к «Азбуке» он счел необходимым заметить: «Общее правило для стиха былин состоит в том, что ударение находится на 3-ем слоге и с конца, и с начала. Например: «Илья Муромец, сын Иванович» (22, 359).

Подобно Лермонтову, Толстой «вошел в царство народности как ее полный властелин и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество». Его переработки таковы, что он «является в поэме не безыскусственным певцом, но истинным художником»¹⁷.

Толстой бережно сохранил символику былины и народной песни, угадав в ней глубокое мифологическое содержание, столь естественное для древнего певца и очевидное в своем содержании для современного читателя. И здесь Толстому не изменило чувство художественной меры.

Нельзя сказать, что эта область деятельности Толстого не привлекала внимания исследователей¹⁸.

Но обычно «стихи-сказки» Толстого называют «новыми вариантами народного произведения». Очевидно, здесь есть некоторая неточность в определении. «Вариантом» песни можно назвать та-

¹⁶ «Ясная Поляна», 1862, июнь, с. 27.

¹⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. IV. М., 1959, с. 148.

¹⁸ См., например, обстоятельную, построенную на скрупулезном анализе текстов, статью Э. Е. Зайденшур: Работа Л. Н. Толстого над русскими былинами. — В сб.: Русский фольклор, т. V. М., 1960, с. 329—367.

кое видоизменение текста или сюжета, которое вошло в непосредственную песенную традицию.

Литературную переработку, например, былины следует считать авторским произведением, предназначенным для книжного, а не песенного «бытования». Ведь нельзя же «Песню о купце Калашникове» назвать вариантом народных песен об Иване Грозном.

Мы знаем Толстого — поэта в прозе. Но его огромную удачу в области народно-песенного стихосложения мы как бы не замечаем. В. Ф. Булгаков посвятил поэтическим опытам Толстого специальную статью¹⁹. Но и он говорил о «Толстом-стихотворце», как бы не решаясь назвать его поэтом. Переложениям былин в этой статье уделено самое скромное место. На первый план вышли его шуточные стихи, экспромты и наброски. Между тем опыты Толстого в жанре народного стиха заслуживают признания и уважения.

Правда, Толстой своих стихов никогда не печатал отдельным изданием. И сам себя не считал поэтом. Он взялся за стихи, чтобы сделать нечто простое, необходимое, практически полезное для «Азбуки». И написал около тысячи строк...

С тех пор прошло более ста лет. А стихи-сказки из «Азбуки» Толстого читаются так же, как в тот день, когда они были написаны. Его стихи пережили многие известные в свое время книги стихотворений. «Былины в пересказе Льва Николаевича, — пишет В. П. Аникин, — на протяжении десятилетий читали многие поколения детей. Из «Русских книг для чтения», созданных писателем, ребята получили первые поэтические впечатления»²⁰.

Они оставались на виду у нескольких поколений школьников, которые из них почерпнули свои «первые впечатления поэтические». Ради этого Толстой и хотел изменить и изменил «приемы писания».

ДОБРЫЙ УРОК

1

В 1874 году Лев Толстой по предложению известного учено-го-слависта И. И. Срезневского был избран членом-корреспондентом Академии наук «в уважение к его ученым трудам». Этого звания он был удостоен за свою «Азбуку», напечатанную первым изданием в 1872 году.

Толстой признавался, что внимание Академии наук к «Азбуке» очень порадовало его. «Рассказать, что такое для меня этот

¹⁹ См.: Булгаков В. Ф. Толстой-стихотворец. — В кн.: Булгаков В. Ф. О Толстом. Тула, 1964.

²⁰ Аникин В. П. Былины в пересказе Л. Н. Толстого. — В кн.: Л. Н. Толстой. Былины. М., 1958, с. 4.

труд многих лет — азбука, очень трудно», — писал Толстой (61, 269). Эту книгу он ценил выше многих своих произведений.

Работая над «Азбукой», Толстой должен был разрешить множество сложных вопросов обучения основам языка, словесности, истории, естествознания, физики и математики. Предварительные работы над книгой заняли много лет.

Одних материалов, связанных, например, с изучением и переводом басен Эзопа для «Азбуки», набралось бы на целый том. Толстой и сам многому учился, готовясь учить детей в Яснополянской школе. Не многие труды приносили ему такое удовлетворение. «Я вполне убежден, — сказал он однажды, — что «Азбука» моя есть необыкновенно хороша...»¹.

У него были свои пристрастия в выборе материала для «Азбуки». Одним из таких пристрастий был, несомненно, Эзоп, древний греческий мудрец и баснописец, живший в VI веке до нашей эры, но оказавшийся очень близким по духу Толстому, великому художнику и моралисту XIX века.

Еще в 1861 году Толстой составлял список учебных книг для школ. Он не только хотел устроить народные школы для крестьянских ребятишек в Ясной Поляне, но и дать им в руки хорошие книги для чтения. В наброске для будущей «Азбуки» отдельной строкой было записано: «Басни Эзопа» (8, 396).

В творческом мире Толстого ни одна мысль не пропадает бесследно. В 1871 году, взявшись за составление «Азбуки», Толстой снова вернулся к басням Эзопа. Он изучал греческий язык, чтобы прочесть его басни в древнейших записях. Изучал Эзопа наряду с Гомером, Ксенофонтом и Геродотом.

Толстой работал, как добросовестный ученый. Ему удалось создать новый, оригинальный перевод древних басен. Эзоп из яснополянской «Азбуки» Толстого перешел и в другие детские книги для чтения, на которых воспитывалось много поколений русских школьников.

Это одна из блистательных удач Толстого. Басни Эзопа в переводах Толстого, например, басня «Два товарища», совершенно слились с русским детским чтением, подобно тому как мы забываем, что басня Крылова «Крестьянин и Смерть» есть тоже «перевод» греческой древней притчи.

«Народным делает человека его натура, — пишет Белинский о Крылове. — Поэтому для него нет ничего легче, как быть народным. Без натуры же, как ни бейтесь, — народным не будете. Скажем более: тоскливое, усиленное желание быть народным есть первый признак отсутствия способности быть народным»².

Это очень глубокое суждение Белинского как нельзя лучше характеризует работу Крылова и Толстого. Кажется, что Крылов без всякого «усилия» создает свою басню, и она звучит так ес-

¹ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1960, с. 146.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1955, с. 569.

тественно, что мы забываем о том, что это перевод и что все сказанное могло когда-нибудь быть сказано иначе и даже на другом языке:

Набрав валежнику порой холодной, зимной,
Старик, иссохший весь от нужды и трудов,
Тащился медленно к своей лачужке дымной,
Кряхтя и охая под тяжкой ношей дров.

Нес, нес он их и утомился,

Остановился,

На землю с плеч спустил дрова долой,
Присел на них, вздохнул, и думал сам с собой:

«Куда я беден, боже мой!

Нуждаюсь во всем: к тому ж жена и дети,

А там подушное, боярщина, оброк...

И выдался ль когда на свете

Хотя один мне радостный денек?..

Это не крестьянин «вообще», а именно русский крепостной крестьянин эпохи Крылова, с его думами, заботами, повседневными делами. И то, как он вздохнул, и то, что он сказал, — все поражало современников. «Всюду у него Русь, — писал Н. В. Гоголь, — и пахнет Русью»³.

И разве мы не видим и не слышим голоса яснополянских мальчиков где-нибудь в засеке, в Тульских лесах, когда читаем басню Толстого «Два товарища»?

«Шли по лесу два товарища, и выскочил на них медведь. Один бросился бежать, влез на дерево и спрятался, а другой остался на дороге. — Делать было ему нечего — он упал наземь и притворился мертвым.

Медведь подошел к нему и стал нюхать: он и дышать перестал.

Медведь понюхал ему лицо, подумал, что мертвый, и отошел.

Когда медведь ушел, тот слез с дерева и смеется: — «Ну что, — говорит, медведь тебе на ухо говорил?» — «А он сказал мне, что плохие люди те, которые в опасности от товарищей убегают» (21, 269—270).

Оба эти произведения — «Крестьянин и Смерть» Крылова и «Два товарища» Толстого — являются переводами басен Эзопа и довольно близкими к первоначальному источнику.

«Так как способность быть народным есть своего рода талант, — пишет В. Г. Белинский, — то она имеет бесконечные степени, подобно всякому таланту. Тут есть таланты обыкновенные и великие, есть гении...»⁴. И в этом смысле едва ли кто-нибудь другой из русских писателей может сравниться с Крыловым или Толстым.

Басни Толстого уже давно стали неотделимы от детского чтения, хотя они гораздо меньше привлекали внимание исследова-

³ Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1967, с. 394.

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 669—670.

телей, чем басни Крылова. Каждая из них стоила Толстому огромного труда. Он не только следовал за Крыловым, но во многом и преодолевал его влияние, создавая нечто новое в русской литературе.

2

Для того чтобы взяться за новый перевод басен Эзопа, которые были известны уже в переводах Крылова, нужна была новая художественная идея. Толстой не хотел повторять, да и не мог повторить того, что было сделано его предшественниками. А предшественников у него было много. Кроме Крылова басни Эзопа переводили Дмитриев, Измайлов, Хемницер, не говоря уже о Кантемире и Сумарокове.

История русской басни сложилась по преимуществу как история стихотворной сатиры. Крылов был великим поэтом. И он продолжал великую традицию. Римский поэт Федр еще в I веке нашей эры переложил басни Эзопа латинскими стихами. Его примеру последовал во II веке нашей эры Бабрий, который создал греческую стихотворную басню на основе сюжетов Эзопа. В XVII веке во Франции Лафонтен как бы канонизировал поэтическую стихотворную форму современной басни. Классические образцы новой басенной сатиры в русской литературе XIX века принадлежат Крылову. В этом жанре у него не было соперников.

Оригинальность замысла Толстого состояла в том, что он нарушил традицию. И обратился к первоисточнику. Будучи великим поэтом и моралистом, он не был стихотворцем и переводил Эзопа «честной прозой». Эзоп тоже не писал стихов, хотя был великим поэтом. Его называли в древности логографом, то есть прозаиком, говоря современным языком. Толстой решил возратить басням Эзопа их первоначальную краткость и простоту, освободив их от условностей и «украшений» стихотворной формы. Можно утверждать, что басни Толстого — это единственный подлинный Эзоп на русском языке.

Вот, например, басня «Лисица и Виноград» в «подстрочном» докрыловском переводе:

Лисица, видя виноградную кисть на высокой лозе,
Тянулась вверх: и часто покушаясь,
Не могла достать, потом сама себе сказала;
Не беспокойся, ягоды очень кислы...⁵

Вся басня уместилась в четыре строки. Она проста и бесхитростна. Один из древних комментаторов Эзопа говорил: «Слог басни должен быть возможно более простым и бесхитростным, свободным от всякой возвышенности и закругленности, чтобы замысел был ясен, а слова не превосходили способностей лиц, их

⁵ Антонович П. Греческого языка начальное познание. М., 1797, с. 31.

произносящих, в особенности, когда в басне выступают неразумные животные. Поэтому слог должен быть простым и лишь слегка возвышаться над обиходной речью»⁶.

Вот именно к этому и стремился Толстой в своих переводах. Иначе говоря, он стремился к первоначальной форме басни или к самому духу и смыслу оригинала, как он сложился в античной литературе. В 1871 году, когда Толстой начал работу над «Азбукой», С. А. Толстая записала в своем дневнике: «Мечтает, главное, о произведении столь же чистом, изящном, где не было бы ничего лишнего, как вся древняя греческая литература...»⁷. Очень возможно, что эти мечты как-то связаны и с его работой над переводами басен древнего греческого баснописца.

Во всяком случае Толстого должны были странно поражать красочные отступления Крылова от первоисточника. «Лисица и Виноград» начинается живописным описанием, какого не было и не могло быть у Эзопа:

Голодная кума-Лиса залезла в сад:
В нем винограду кисти рделись.
У кумушки глаза и зубы разгорелись;
А кисти сочные, как яхонты, горят;
Лишь то беда, висят они высоко...

Эти «яхонты», прелестные по-своему у Крылова, должны были раздражать Толстого. Одна строка Эзопа превратилась в пять строчек стихов!

По мнению Толстого, первыми достоинствами басни являются стремительность и точность. «Если будет какое-нибудь достоинство в статьях Азбуки,— писал Толстой,— то оно будет заключаться в простоте и ясности рисунка и штриха, т. е. языка...» (61, 274).

Толстой строго выдержал этот свой художественный принцип, заново переведя басню «Лисица и Виноград»:

«Лисица увидела — висят спелые кисти винограда и стала прилаживаться, как бы их съесть.

Она долго билась, но не могла достать. Чтобы досаду заглушить, она говорит: «Зелены еще» (21, 150).

Вот это и есть толстовский рисунок «без теней». Не только по смыслу, но и по объему перевод Толстого вполне соответствует оригиналу. Сдержанность Толстого, величайшего мастера деталей и подробностей, в самом деле удивительна!

Он как бы испытывал новую для себя стилистическую манеру. Однако его работа не была похожа ни на стилизацию, ни на реставрацию. Это была новая и живая форма современной литературы, которая далеко еще не оценена по своему непосредственному художественному значению в русской литературе.

⁶ Цит. по ст.: Гаспаров М. Л. Басни Эзопа.— В кн.: Басни Эзопа. М., 1968, с. 256.

⁷ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, с. 146.

Следуя новому художественному идеалу краткости и простоты, Толстой находил много недостатков у Лафонтена и Крылова, если сравнивал их с Эзопом. Находил и некоторые промахи, казавшиеся ему ошибками. Поиски «своего» шли у него параллельно с преодолением того, что воспринималось как «чужое».

«Читая басни Эзопа в подлиннике,— пишет С. Л. Толстой,— он сравнивал их с баснями Лафонтена, не в пользу последних. Он говорит, что у Крылова и Лафонтена много искусственного и лишнего; Эзоп же образец лаконизма»⁸.

Ему казалось, что и Крылов повторяет некоторые ошибки Лафонтена. «У Лафонтена ворона держит во рту кусочек сыру,— рассуждал Толстой,— сыр Лафонтену понадобился для рифмы *fromage — plumage*. Крылов, не знавший по-гречески, но подражавший Лафонтену, также написал: «Вороне где-то бог послал кусочек сыру». Но между тем ни вороне, ни лисице не свойственно питаться сыром. Насколько лучше сказано у Эзопа: «Ворона держала в клюве кусок мяса!»⁹.

Но, во-первых, Крылов знал по-гречески. Во-вторых, вряд ли можно сказать, что он «подражал Лафонтену», настолько своеобразным и оригинальным было его поэтическое дарование. А, кроме того, вороны очень любят сыр. Это не Лафонтен придумал. Он лишь повторил то, что было сказано до него.

И Федр пишет:

Когда похитил ворон сыр с оконницы
И съесть его хотел, присев на дерево.
Лиса, подкравшись, завела такую речь...

И Бабрий повторяет:

Сидел однажды ворон, стиснув сыр в клюве.
Лисица, поживиться захотев сыром...

Мнимая ошибка, таким образом, теряется в басенной традиции.

Но в одном Толстой был, безусловно, прав. У Эзопа басня начинается иначе: «Ворон унес кусок мяса и уселся на дереве. Лисица увидела, и захотелось ей заполучить это мясо...»

Толстой был на стороне «своего» Эзопа. Здравый смысл первоисточника был надежнее. Толстой перевел басню в краткой, «контурной» форме: «Ворон унес кусок мяса и сел на дерево. Лисица увидела его, и ей захотелось этого мяса. Она и стала хвалить ворона, что он и велик и красив. Она сказала: «Быть бы тебе царем всех птиц, кабы у тебя при твоей красоте еще бы и голос был». Ворон хотел показать, что у него есть голос. Бросил мясо, закаркал. Тогда лисица подбежала к мясу, взяла его и го-

⁸ Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1975, с. 42.

⁹ Там же.

ворит: «Ах, ворон, коли бы еще у тебя ум был, быть бы тебе царем» (21, 484).

Этим вариантом Толстой остался недоволен. Он не мог не учитывать того, что Крылов приучил читателей к свободному комическому диалогу в басне. Так что басня воспринималась как драматическая сценка. И в новом варианте перевода диалог становится свободнее, занимает главное место:

«Ворон добыл мяса кусок и сел на дерево. Захотелось лисице мяса, она подошла и говорит:

— Эх, ворон, как посмотрю на тебя,— по твоему росту да красоте только бы тебе царем быть! И, верно, был бы царем, если бы у тебя голос был.

Ворон разинул рот и заорал, что было мочи. Мясо упало. Лисица подхватила и говорит:

— Ах, ворон, коли бы еще у тебя и ум был, быть бы тебе царем» (21, 304).

По сравнению с баснями Крылова переводы Толстого кажутся аскетичными. Он нисколько не отменяет и не заменяет басен Крылова. Его переводы оттеняют своеобразие и различие крыловского и толстовского художественного мира. Толстой, отказываясь от «украшений», от самой «музыки» крыловской басни, ближе подходил не только к подлиннику, но и к самой натуре, к здравому смыслу.

У Крылова Лисица говорит Вороне: «Какие перушки! Какой носок! И, верно, ангельский быть должен голосок! Спой, светик, не стыдись!» Последние слова вошли в пословицу. Но с точки зрения здравого смысла они не вполне оправданы.

Лисица сравнивает Ворона с царем птиц, а не с соловьем. Она просит его показать царственный голос, потому что во всем ином, как она говорит, он вполне достоин быть царем птиц, то есть орлом. А орлы «не поют».

Здравый смысл был на стороне Эзопа. Толстой не отступал от него. «Бедность вымысла» казалась ему ручательством правды. А «раскошная поэзия» от этого ничего не теряла.

Плутовка к дереву на цыпочках подходит;
Вертит хвостом, с Вороны глаз не сводит,
И говорит так сладко, чуть дыша: «Голубушка, как хороша!»

Среди басен Крылова это, может быть, одна из самых крыловских басен. Ее язык, ее мягкая, но сильная ритмика, неподражаемый юмор и острая мысль — все это стало классикой. Толстой как бы проигрывает рядом с Крыловым.

Но он шел на это ради своей цели. «Кто с детских лет не знает крыловской басни о лъстивой Лисице и падкой на лесть Вороне? — говорится в предисловии к сборнику «Русская басня». — По удивительному богатству словесных красок, оттенков, по выразительности живой, разговорной интонации эта басня — подлинное чудо! Не приходится уже и говорить, насколько

она далеко ушла от эзоповской басни, с ее сухим, кратким изложением сюжета (вдобавок прозаическим)»¹⁰.

Вот именно это — «далеко ушла от эзоповской басни» — и увидел Толстой. Что касается прозаической формы, то он вовсе не считал ее недостатком. Это был исток, начало, к которому он и хотел вернуться.

Крылов бесконечно далеко ушел от Эзопа. Но его книги, по выражению Гоголя, стали «книгой мудрости самого народа». Толстой бесконечно близко подошел к Эзопу. В этом смысле и сам Крылов неполон без Толстого. И история русской басни не исчерпывается историей стихотворной сатиры, если в ней есть «прозаическая глава», написанная Толстым.

4

До Крылова басня была по преимуществу детской игрушкой, принадлежностью классной комнаты. С именем Эзопа связывалось впечатление школярства и ученичества. По его басням учились греческому языку и затверживали «прописные истины». Крылов вынес басню из детской школьной комнаты на свежий воздух современности, и она совершенно преобразилась в его руках, наполнилась публицистическими идеями, стала сатирой, превратилась в неотъемлемую часть большой литературы.

Белинский видел в Крылове прежде всего сатирика. Он противопоставлял крыловскую басню старой дидактической, наставительной, школьной традиции, которая, по его мнению, воплощалась в «старом Эзопе». Вот почему в одной из своих статей Белинский сказал: «Эзоп не годится для нашего времени»¹¹. Отрицание Эзопа у Белинского было одной из форм утверждения сатирического направления в русской литературе. К этому направлению он относил прежде всего Крылова, Грибоедова и Гоголя.

Творчество Толстого складывалось в огромной степени под влиянием именно этого «критического направления». Однако Толстой не был согласен с Белинским в том, что будто бы Эзоп не «годится для нашего времени». Эзоп пережил много веков, много разных «времен», и его басни иногда покрывались пылью, ветшали в переводах, но всякий новый классический перевод заставлял их сверкать новой и вечной мыслью и красотой.

Басни Крылова тоже вернулись в детскую уже не как докучная игрушка, а как живое слово, по которому можно изучать законы родного языка. Мир нравственной поэзии был в глазах Толстого столь обширным, что он был уверен в возможности и необходимости существования «русского Эзопа» наряду с Крыловым. Толстой исходил из убеждения, что настоящий Эзоп отвергнут, не будучи прочитан, как он того заслуживает.

¹⁰ Русская басня. Предисловие Н. Степанова. М., 1966, с. 20.

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 576.

Именно это и вдохновляло Толстого в его работе над переводами древних басен. Он чувствовал себя первооткрывателем — характернейшая черта Толстого во всех его трудах и начинаниях. Зимой 1870 года он взялся за греческие книги и так увлекся чтением, что на время забросил всякое писание. Давний друг Толстого поэт Афанасий Фет говорил, что готов «прозакладывать свою кожу на пергамент для греческого диплома», настолько он был уверен, что Толстой скоро бросит это новое для него дело.

Но Толстой быстро подвигался вперед. С. А. Толстая с удивлением следила за его трудами. «Просиживает дни и ночи,— отмечала она в своем дневнике от 27 марта 1871 г.— Видно, что ничто его в мире больше не интересует и не радует, как всякое выученное греческое слово и вновь понятый оборот»¹². Он уже читал «Илиаду» Гомера, сверяя свое понимание с переводом Гнедича. Исподволь накапливался опыт и навык толкования древних авторов.

Круг чтения постепенно расширялся. И Толстой не без видимого удовольствия сообщал Фету: «Я ничего не пишу, а только учусь... И... ваша кожа... находится в опасности. Невероятно и ни на что не похоже, но я прочел Ксенофонта... Для Гомера же нужен только лексикон и немного напряжения» (61, 274).

В истории русской литературы был только один такой случай: Крылов в зрелые годы изучил греческий язык, очевидно, для того, чтобы прочесть Эзопа по-гречески. Экзаменовал его сам Гнедич, переводчик Гомера. Толстой шел тем же путем. По-видимому, его ободрял опыт и успех Крылова. «Очень любит,— записывает С. А. Толстая,— когда слушаешь его изустный перевод и поправляешь его, сличая с Гнедичем, перевод которого он находит очень хорошим и добросовестным»¹³.

По примеру Крылова Толстой искал случая подвергнуться формальному экзамену. И вскоре такой случай представился. В Москве Толстой встретился с профессором П. М. Леонтьевым. Было учинено пристрастное чтение греческих текстов. Присутствовавший при этом «экзамене» С. А. Берс, брат С. А. Толстой, вспоминает: «В трех случаях между ними произошло разногласие, в переводах. После выяснения дела профессор признал мнение Льва Николаевича правильным»¹⁴.

Античность раскрывалась перед ним в подлинниках, и он как будто впервые читал их. Гомер, «черт, и поет, и орет во всю грудь, и никогда ему в голову не приходило, что кто-нибудь его будет слушать», — восклицал Толстой (61, 248). И вот почему он был не согласен с тем, что Гомер или Эзоп не годятся для нашего времени. И Гомер и Эзоп захватывали Толстого, а это значило, что они нужны нашему времени.

¹² Дневники С. А. Толстой. 1860—1891. М., 1928, с. 33.

¹³ Там же.

¹⁴ Берс С. А. Воспоминания о гр. Л. Н. Толстом. Смоленск, 1894, с. 51.

«Ради бога объясните мне,—спрашивал Толстой Фета,— почему никто не знает басен Эзопа...» (61, 247). Как это характерно для Толстого! Басни Эзопа были всеми прочитаны, перечитаны, затерты и забыты. А он говорил, что их просто «никто не знает». В 1858 году в России был издан довольно полный перевод Эзопа. Но и новые переводы казались Толстому несовершенными. «...Невольное сравнение,— писал он,— отварная и дистиллированная теплая вода и вода из ключа, ломающая зубы,— с блеском и солнцем и даже со щепками и соринками, от которых она еще чище и свежее» (61, 247—248).

Толстого нельзя было оторвать от захвативших его занятий. Фет, обеспокоенный его здоровьем, говорил, что «писать до трепету свечи в глазах и выучиться в полгода по-гречески, и так всю жизнь — это несколько вредно»¹⁵. Софья Андреевна уговаривала его уехать в Самарские степи и набраться сил. Толстой соглашался, но взял с собой книги. И в письмах признавался, что «хорошо переделанная басня Эзопа» и здесь остается для него одной из настоящих его «глупых радостей» (61, 281).

Толстой нашел у Эзопа не «прописные истины», а высокое художественное богатство идей, образов, положений. Он хотел освободить создания древнего поэта и философа от медоточивой дидактичности и дать детям почувствовать вечную свежесть этого чистого «ключа».

«Азбука» принесла Толстому настоящее счастье открытия новых областей поэзии. «Как я счастлив,— писал Толстой о своих занятиях античной литературой,— что на меня бог насладил эту дурь. Во-первых, я наслаждаюсь, во-вторых, убедился, что из всего истинно прекрасного и просто прекрасного, что произвело слово человеческое, я до сих пор ничего не знал, как все...» (61, 247).

5

Для того, чтобы взяться за новый художественный перевод басен Эзопа, нужна была большая смелость. И, пожалуй, никто, кроме Толстого, и не решался дотрагиваться до этого сокровища.

Толстой писал «Азбуку» — книгу для детского чтения. Но он хотел внести в это чтение строгие художественные начала вкуса и чувства меры. А с этой точки зрения многие старые переводы, признанные «образцовыми», казались ему просто устаревшими.

Белинский, например, относил к числу «лучших басен» Дмитриева переводы из Эзопа — «Дуб и Трость», «Кот, Петух и Мышонок». «Справедливо и морально, но опять-таки только для детей!»¹⁶ — писал он. В этом случае «для детей» звучало как оправдание прямолинейной назидательности в этого рода литературе.

¹⁵ Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. М., 1958, с. 381.

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 571.

Толстой был иного мнения. В отличие от Белинского, который в статье о Крылове был всецело занят обоснованием правомерности сатиры в литературе для взрослых, Толстой был озабочен поисками художественно совершенной басни именно в литературе для детей.

Басня Дмитриева в этом отношении была для него характерным образцом того, с чем он решительно не был согласен. Толстой перечитал ее в сборнике Ушинского «Детский мир», и она поразила его неловкостью языка и мысли: «О, дети, дети! как опасны ваши лета! Мышонок, не выдавший света, попал в беду, и вот как он об ней рассказывал в семье своей.

— Оставляя нашу нору и перебравшись через гору, границу наших стран, пустился я бежать, как молодой мышонок, который хочет показать, что он уже не ребенок. Вдруг с размаху на двух животных набежал: какие звери — сам не знал. Один так смирен, добр, так плавно выступал, так миловиден был собою. Другой — нахал, крикун, теперь лишь будто с бою. Весь в перьях; у него косматый крюком хвост, над самым лбом дрожит нарост какой-то огненного цвета и будто две руки, служащие для полета...»

Толстой попытался переложить басню Дмитриева прозой, и получилась нелепость: «В ней описывается, что мышь рассказывает, что она бежала, как молодой мышонок, который хочет показать, что он уже не ребенок. Что у петуха две руки, служащие для полета, что в глазах его написана услуга. Мать же мышонка говорит, что петух есть миролюбивый житель. — чего на сказано!» (8, 284—285).

В школе Толстому часто приходилось сталкиваться с такого рода пересказами, которыми дети защищаются от невразумительной назидательности, приводя ее к бессмыслице. И он сам часто пользовался этим приемом в своей литературной критике. Но он не ограничился критикой языка и стиля старого образца, а создал свой новый перевод этой басни.

«Мышка вышла гулять. Ходила по двору и пришла опять к матери. Ну, матушка, я двух зверей видела. Один страшный, а другой добрый. Мать сказала: Скажи, какие это звери? Мышка сказала: Один страшный ходит по двору вот этак: ноги у него черные, хохол красный, глаза на выкате, а нос крючком. Когда я мимо шла, он открыл пасть, ногу поднял и стал кричать так громко, что я от страха не знала куда уйти.

— Это Петух, сказала старая мышь. Он зла никому не делает, его не бойся. Ну, а другой зверь?

— Другой лежал на солнышке и грелся. Шейка у него белая, ножки серые, гладкие, сам лижет свою белую грудку и хвостиком чуть движет, на меня глядит. Старая мышь сказала: Дура, ты дура. Ведь это сам кот» (21, 57).

Басня Толстого словно записана с голоса. Ее и ребенок мог бы рассказать именно так, а не иначе. Ни одного лишнего или неточного слова. «Ходит по двору вст этак...» Ее можно разыграть

в лицах. И ее мораль скрыта в самом действии, как это было и у Эзопа.

«Надо, чтобы все было красиво, коротко, просто и, главное, ясно», — писал Толстой о своей работе над «Азбукой» (61, 283). Некоторые басни Крылова именно потому, что они были взрослой сатирой, казались Толстому сложными прежде всего по своим условностям и фигурам речи. Его смущала старинная аллегория, которая иногда приходит в противоречие со здравым смыслом.

В качестве примера Толстой приводил басню Крылова «Две Бочки». Он записал ее для ясности по своей какой-то странной не-любви к стихам строчкой, как пишут прозу:

«Две бочки ехали: одна с вином, другая пустая. Вот первая — себе без шуму и шажком плетется, другая вскачь несется: от ней по мостовой и стукотня, и гром, и пыль столбом; прохожий к стороне скорей от страху жметя, ее слышавши издалека. Но как та бочка ни громка, а польза в ней не так, как в первой, велика...»

Здесь Толстой оборвал свою выписку, то есть опустил мораль. А нравственные двусутишия Крылова вошли в поговорку: «Кто про свои дела кричит всем без умолку, в том, верно, мало толку». Далее, правда, следуют два стиха, отчасти напоминающие Дмитриева: «Кто делов истинно, — тих часто на словах...»

Толстой считал, что басня при всех ее условностях не должна противоречить здравому смыслу. Погрешности в этом отношении он считал непростительными, не смущаясь тем, что перед ним был всеми признанный поэт. Например, Крылов.

«Как могли ехать бочки, — недоумевал Толстой, — и, главное, нестись вскачь и плестись шажком, и зачем тут прохожий сторонится, и зачем все это написано? — спросит себя сам ребенок и не даст ответа» (8, 289). Толстой проверял басню детским восприятием. Это очень важная черта его работы над «Азбукой».

Критика Толстого не умалила славы Шекспира, но обострила наше восприятие его творчества. Точно так же не умаляет она значения творчества Крылова. Отталкиваясь от его опыта, Толстой искал и находил свою собственную дорогу в работе над книгой, предназначенной для народной школы, для детского чтения. По тому, что Толстой говорит о Дмитриеве и Крылове, можно судить о тех задачах, которые он перед собой ставил. И нельзя не признать, что это были задачи новые, важные и в высшей степени плодотворные.

6

«Переводя Эзопа, — отмечал Толстой, — я, хотя и с сожалением, выпустил все заканчивающие поучения» (21, 410). Но, выпуская поучение, он бережно сохранял его смысл.

В пояснениях к «Азбуке» — «Для учителя» — Толстой говорил, что ученики должны сами понять и научиться верно передавать

«не только само содержание басни, но и тот общий вывод, который под их понятием вытекает из басни» (22, 183). Он признавал только «умную мораль», которую, по его наблюдению, любят все дети.

Точка зрения здравого смысла была и здесь определяющей. «Ежели голубок строит свое гнездо, земляничка приготовляет свою сочную ягоду,— продолжал Толстой,— и зайчик моет свою мордочку в ручье, из этого никак не следует, чтобы детям нужно было идти в школу. Они тоже хотят мыть свою мордочку в ручье и наливать ягодки своих щек, бегая по лесу. Я не согласен, чтобы дети не любили мораль; они любят мораль, но только умную, а не глупую» (8, 281).

Толстой вполне доверял детскому восприятию, которое безошибочно отличает искреннее слово от равнодушного. Он стремился к художественной завершенности басни в ее поэтической, сюжетной первооснове, преодолевая прозаические поучения и поднимаясь до высокого уровня поэзии, простоты и ясности.

Во всякой басне всегда есть две основные части — рассказ и обобщение. «Рассказ в басне,— отмечает А. А. Потебня,— есть факт не однородный с фактом, лежащим в основании обобщения, присоединяемого к нему»¹⁷. В ряде случаев «обобщение», присоединенное к «рассказу», представляет собой лишь один из возможных выводов, так как рассказ как художественное или поэтическое целое не допускает логически однозначного вывода.

Если рассказ в басне можно назвать поэзией иносказания, то моральный вывод, или обобщение, следовало бы назвать прозой басенного жанра. «Говоря о басне и обобщении, мы вместе с тем трактуем об отношении поэзии к прозе»,— пишет Потебня¹⁸. Обобщения, или нравственные выводы, представляли собой нечто чужеродное по отношению к рассказу, вроде надписей под картинками, учительских пометок для невнимательного ученика.

Крылов в ряде случаев опускал нравоучение, ограничиваясь «маленькой комедией», или же превращал нравоучение в самостоятельный лирический отрывок, завершающийся пословичной концовкой. Борьба поэзии и прозы в жанре басни ясно прослеживается в творчестве каждого большого баснописца.

Толстой недаром опускал объясняющие рассуждения. Он чувствовал, что проза мешает поэзии, являясь для нее чем-то внешним и необязательным. Здесь была для него самая трудная часть работы над переводом басен Эзопа. И он не всегда мог один справиться с этой задачей.

Вот, например, басня «Лев, осел и лисица» в подстрочном переводе:

«Лев, осел и лисица, согласясь вместе, пошли на охоту. А как много добычи наловлено было, то лев приказал ослу (оную) раз-

¹⁷ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 506.

¹⁸ Там же, с. 499.

делить по ним. Он же, разделив на три части поровну, предлагал им, чтоб они выбрали. Но лев, разгневавшись, осла съел. Потом приказал лисице, а она, в одну кучу все собравши, себе маленькую частичку оставила. Тогда лев у нее спросил: «Кто тебя, миленькая, так делить научил?» Она же ответила: «Приключение осла»¹⁹.

Толстой перевел эту басню близко к тексту:

«Лев, осел и лисица вышли на добычу. Наловили они много зверей, и лев велел осла делить. Осел разделил поровну на три части и говорит: «Ну, теперь берите!» Лев рассердился, съел осла и велел лисице переделить. Лисица все собрала в одну кучу, а себе чуточку оставила. Лев посмотрел и говорит: «Ну, умница! Кто же тебя научил так хорошо делить?»...

Оставалась одна последняя фраза: «пример осла», «приключение осла...» Но все это было не то... А ничего другого Толстой придумать не мог. И тогда он обратился к помощи своих учеников. Ему нужно было живое слово, которое бы вдруг завершило и окончило басню, не выходя за пределы ее собственно поэтического строя.

Толстой всматривался в поведение каждого персонажа, строил диалог в соответствии с его характером. Осел, разделив добычу поровну, сказал, довольный: «Ну, теперь берите!» От этого «теперь» и «взорвался» лев.

Толстой задая своим ученикам рассказать басню. И вот один мальчик, как вспоминает С. Л. Толстой, совершенно постигнув обстановку, хитро, по-лисьи, сказал: «А с ослом-то что было?»²⁰. Это очень понравилось Толстому: ведь хитрость — свойство слабости. И он включил в перевод именно эту реплику.

Так возникло окончание басни:

«Лев посмотрел на нее и говорит: «Ну, умница! Кто же тебя научил так хорошо делить?»

Она говорит: «А с ослом-то что было?» (21, 290).

Одна реплика к месту — и вся сцена ожила. Слово, найденное ребенком, вполне отвечало мысли мудреца.

Толстой чувствовал, понимал и любил немногословного и здравомыслящего Эзопа. Он говорил: «Какая это область редкая: хорошие басни, легенды. Очень их мало... У Эзопа коротенькие (сказки), такой мужицкий здравый смысл»²¹.

Но что более всего удивительно, «здравый смысл» Эзопа живет не в области прозаических наставлений, а именно в рассказе, в сцене, в самой поэзии басни, которую и хотел сохранить Толстой во всей ее первоначальной свежести.

¹⁹ Антонович П. Греческого языка начальное познание, с. 10—11.

²⁰ Толстой С. Л. Очерки былого, с. 42.

²¹ «Литературное наследство», т. 90, кн. 2. М., 1979, с. 353.

Толстой знал древнее «Жизнеописание Эзопа» — одну из версий этой легендарной истории. В ней есть такая острота мысли и характеров, что она занимает место в одном ряду с величайшими произведениями литературы всех времен и народов. «Жизнеописание Эзопа» напоминает комедии Аристофана, а некоторыми своими идеями эта легенда близка и к философии Платона.

В «Жизнеописании» говорится, что Эзоп, «величайший благодетель человечества», «по доле своей был раб». Был он с виду некрасив: и руки короткие, и голова большая, и курносый, и грязный, к тому же еще и косноязычный. Его купил за гроши на невольничьем рынке философ Ксанф с острова Самоса. В эпоху рабства «величайший благодетель человечества» был рабом — вот внутренний смысл этой глубокой народной легенды, которая так занимала и трогала Толстого. Эзоп несет на себе все тяготы той жизни, которой живет вокруг него весь народ. И ничто так не освещает глубину рабовладельческой эпохи, как то, что и Эзоп с его свободной и мудрой душой был рабом.

Обращаясь к своим ученикам, Ксанф говорил: «Не думайте, что философия состоит в одних только рассуждениях: нет, бывает философия и в делах, и нередко философия бессловесная одолевает философию словесную». В этом изречении Ксанфа и состоит философский сюжет «Жизнеописания», где сталкиваются два типа философии: Ксанф с его изречениями и Эзоп с его поступками и описаниями действий его необыкновенных героев.

Почему Эзоп избрал форму басни, то есть форму иносказаний, где сама мудрость высказывает себя намеками, недомолвками и обиняками? На этот счет существует по крайней мере два ответа. Одни говорили, что Эзоп разумел язык животных и понимал их, как некогда Орфей. И сам Эзоп вспоминает времена, когда звери еще говорили по-человечьи. Другие утверждали, что Эзоп изъяснялся притчами, потому что боялся Ксанфа, потому что был рабом. Имена Эзопа и Ксанфа стали нарицательными.

Отсюда и пошло выражение «Раб Ксанфа», то есть Эзоп или «Эзопов язык», то есть язык недомолвок и иносказаний. «Создалась особенная рабская манера писать, которая может быть названа «Эзоповскою»²², — говорил М. Е. Салтыков-Щедрин, один из самых смелых русских сатириков.

Ксанф очень скоро понял, что его раб сильнее. Мудрость Эзопа одолевала не только «словесную философию», но и само рабство. Размышления о Ксанфе и Эзопе можно найти в самых различных произведениях философской, художественной, исторической и злободневной публицистической литературе. В эпоху, когда еще существовало или только что было отменено крепостное

²² Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. в 20-ти т., т. XV. М., 1940, с. 340—341.

право в России, образ Эзопа, торжествующего над рабством, был притягателен для многих.

Эзоп, как мудрец «искал человека». В этом отношении он похож на Диогена, который даже светил себе фонарем среди бела дня... Эзоп защищал «надежную участь свободы» против «безнадежного ига рабства». Философия в действии, или своего рода «наглядная философия», была в высшей степени характерна для него.

Один из таких наглядных уроков, которые преподавал Эзоп своему хозяину, представляет собой законченную басню о человеке. И притом одну из лучших басен Эзопа. Толстой обработал этот сюжет. В этой басне появляется сам Эзоп, которого Толстой называет «работником».

«Собралось много народа на свадьбу. Сосед позвал работника и говорит: Пойди посмотри, сколько людей там на свадьбе. Работник пошел, положил у порога чурбан и сел на завалинку, стал дожидаться, пока народ будет выходить из избы. Стали расходиться. Кто не выйдет, спотыкнется на чурбан, обругается и пойдет дальше. Только одна старуха вышла, спотыкнулась, вернулась и отвалила чурбан. Работник вернулся к хозяину. Хозяин и говорит: Много там было людей? Работник говорит: Всего один и был и та старуха.— Отчего так? — А оттого, что я привалил чурбан к крыльцу, все на него падали, а не отвалили, так и овцы делают, а одна старуха отвалила, чтобы другие не падали. Так только люди делают. Она одна — человек».

Хозяин и работник — коренная тема творчества Толстого. Он легко перенес действие басни в привычную обстановку. Так появились в этом древнем иносказании о человеке изба, крыльцо, завалинка... Толстой не только по-своему перевел басни Эзопа, но и самому баснописцу — великому работнику — дал приют в русской «Азбуке».

8

«Азбуку» Толстой написал еще до перелома в своем мировоззрении. Когда эта книга стало известна на Западе уже в 90-е годы, многие критики недоумевали, не находя в ней тех религиозно-нравственных идей, которые он проповедовал в своих философских сочинениях, написанных после духовного кризиса, пережитого им в конце 70-х — начале 80-х годов.

В одном из своих писем Толстой отмечал: «...Рассказы, помещенные в азбуке, написаны мною... тогда, когда христианское учение мне было совершенно чуждо, и я руководствовался в выборе рассказов для азбуки только их понятностью и интересом для детей» (67, 98—99). Это — очень важное признание Толстого, которое многое объясняет в его работе над «Азбукой».

Занимательность характеров и событий — первое достоинство басни. Толстой стремился к тому, чтобы вся басенная сцена была

интонационно и зрительно живой и ясной, как в истории про льва и лягушку:

«Лев услышал — лягушка громко квакает и подумал, что большой зверь так громко кричит. Он подождал немного, видит — вышла лягушка из болота. Лев раздавил ее лапой и сказал: «глядеть не на что, а я испугался» (22, 77).

Кажется, что в работе над баснями Толстой изучал законы драматургии. Он улавливал жесты, реплики персонажей, писал ремарки по всем правилам сценического искусства. Басня «Старик и смерть» написана как сценка для народного театра.

«Старик раз нарубил дров и понес. Нести было далеко: он измучился, сложил вязанку и говорит: «эх, хоть бы смерть пришла!» Смерть пришла и говорит: «вот и я, чего тебе надо?» Старик испугался и говорит: «Мне вязанку поднять» (21, 214).

Толстой привел в художественное соответствие жесты и реплики старика в этой сцене. Он как бы увидел движение: «сложил вязанку» — и услышал возглас: «Мне вязанку поднять!»

Не отступая от суровых и даже мрачных сюжетов Эзопа, Толстой рисовал множество сцен, в которых из-под «звериных масок» явно выглядывают детские лукавые лица.

Тайна занимательности басни именно в том и состоит, что они как бы разыграны детьми. Детство природы, когда еще звери говорили по-человечьи, совпадает с вечной «силой детства». В этом причина глубокой любви Толстого к басням.

«Белка прыгала с ветки на ветку и упала прямо на сонного волка. Волк вскочил и хотел ее съесть. Белка стала просить: «пусти меня». Волк сказал: «хорошо, я пушу тебя, только ты скажи мне, отчего вы, белки, так веселы. Мне всегда скучно, а на вас смотришь, вы там вверху все играете и прыгаете». Белка сказала: «пусти меня прежде на дерево, я оттуда тебе скажу, а то я боюсь тебя». Волк пустил, а белка ушла на дерево и оттуда сказала: «тебе оттого скучно, что ты зол. Тебе злость сердце жжет. А мы веселы оттого, что мы добры и никому зла не делаем» (21, 69).

Басни Эзопа в переводах Толстого проникнуты веселостью, игрой и тем, что можно было бы назвать философским юмором, который так свободно и непосредственно проявился в творчестве великого моралиста лишь однажды — в его «Азбуке». Сама исключительность этого явления в творчестве Толстого заслуживает особого внимания исследователей его художественного и философского мира.

Толстой располагал басни в своей «Азбуке» по возрастающей степени их сложности — от коротких четырехстрочных историй до сложных и многозначных сцен и иносказаний. Переводы Толстого соседствуют с пересказами, где он явно «склонял Эзопа на русские нравы». Но в письме к Страхову было сказано, что переводы, включенные в «Азбуку», можно назвать «буквальными» (61, 307).

С полным основанием Толстой назвал свои переводы «новы-

ми». Но его переводам не повезло. Первые критики не оценили труда Толстого. «Один из них,— жаловался Толстой,— приводит басню Эзопа, слово в слово переведенную мною с греческого, как образец бессмыслицы» (21, 410). Исключение составляет лишь одна неподписанная статья, которая принадлежит, по-видимому, поэту К. Случевскому.

«Простота изложения поставлена на первом плане,— говорится в этой статье,— нет ни одного лишнего слова, ни одной стилистической прикрасы... Невольно изумляешься и этой невероятной, небывалой сдержанности, этому аскетически строгому исполнению взятой на себя задачи...»²³. «Азбука» Толстого представляет собой стилистический мир простоты и ясности в сложной системе толстовского творчества.

Многие рассказы и повести из яснополянской «Азбуки» давно уже обрели свою самостоятельность. И теперь уже нельзя представить себе круг детского чтения без повести «Кавказский пленник» или таких рассказов, как «Прыжок», «Акула», «Охота пуше неволи». Рядом с ними должны занять свое место и басни Эзопа. И вся «Азбука» или «Новая Азбука» и четыре «Русские книги для чтения» Толстого заслуживают полного переиздания в целом, хотя бы в академической серии «Литературные памятники»!

9

Работа над переводом басен и размышления над античной поэзией многое объяснили Толстому в самой природе и сущности искусства. Когда он в 90-е годы стал писать книгу под названием «Что такое искусство?», ему вспомнился Эзоп, который помог обосновать самую главную идею этой эстетической теории.

Как известно, Толстой считал признаком настоящего искусства «заразительность». Вся деятельность искусства, по мнению Толстого, состоит в том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувств другого человека, сам способен испытывать те же самые чувства, как если бы он сам их пережил.

«Самый простой пример: человек смеется — и другому человеку становится весело; плачет — человеку, слышащему этот плач, становится грустно» (30, 64). Если этот «простой пример» и не объясняет до конца «природы искусства», то во всяком случае Толстой был прав, когда доказывал, что произведения, оставляющие зрителя или слушателя равнодушным, не есть произведения искусства.

Объясняя свое понимание искусства заразительностью, Толстой говорил, что в основе его лежит чувство доверия и правды, которое не может быть нарушено художником без ущерба для самого искусства. Здесь он тоже вспоминал «самый простой при-

²³ «Всемирная иллюстрация», 1872, № 181. Цит. по кн.: Гусев Н. Н. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963, с. 99.

мер». Пример, который он приводит, замечателен во многих отношениях.

«Мальчик, испытавший, положим, страх от встречи с волком, рассказывает эту встречу и для того, чтобы вызвать в других испытанное им чувство, изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес, свою беззаботность и потом вид волка, его движения, расстояние между ним и волком и т. д.» (30, 64). Этот пример возвращает Толстого в мир его «Азбуки».

Детское восприятие становится и здесь определяющим. Ребенок решает те же задачи, какие возникают перед художником. Он стремится воссоздать всю картину встречи с волком так, чтобы его слушатели сами почувствовали и обстановку, и его состояние, и внезапность самой этой встречи. Мальчик, рассказывающий о волке, становится бессознательно художником.

«Все это,— продолжает Толстой,— если мальчик вновь при расказе переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их пережить все, что и пережил рассказчик,— есть искусство» (30, 65). Художник сознательно ставит перед собой те же цели и не может с ними справиться лучше, чем ребенок.

Так целая эстетическая теория Толстого — теория заразительности искусства — оказалась выраженной в одном примере, который также свидетельствует о «силе детства». Толстой как теоретик искусства был верен своим художественным идеалам, которые он проверял на «Азбуке».

Этот простой пример Толстой развивает как отвлеченную мысль, испытывая ее в различных условиях. Мальчик действительно видел волка и рассказывает именно о тех чувствах, которые он пережил сам. Он знает эти чувства очень хорошо и помнит всю обстановку в подробностях.

А если он все это выдумал? Ведь это тоже возможно... «Если мальчик не видал волка,— пишет Толстой,— но часто боялся его и, желая вызвать чувство испытанного им страха в других, придумал встречу с волком и рассказывал ее так, что вызвал своим рассказом то же чувство в слушателях, какое он испытывал, представляя себе волка,— то это тоже искусство» (30—65).

Значит, в двух вариантах пример оказывается справедливым. Больше того, во втором варианте толстовский рассказчик ближе к художнику, чем в первом. В первом случае мы имеем дело с фактом, а во втором — с вымыслом. Но здесь дело вдруг осложняется...

Вымысел вымыслу рознь. И сама теория заразительности имеет свои пределы. Критики эстетической теории Толстого указывали на то, что «заразительной» может быть и неправда, а ведь Толстой — самый ревностный защитник правды в искусстве.

На эти критические замечания у Толстого был свой ответ, который можно найти в его «Азбуке». История про мальчика и волка пришла в трактат «Что такое искусство?» именно из ясно-

полянкой «Азбуки». Ведь этот «простой пример» очень древний и восходит к знаменитой в толстовском переводе басне «Лгун».

«Мальчик стерег овец и, будто увидав волка, стал звать: «Помогите, волк! волк!» Мужики прибежали и видят: неправда. Как сделал он так два и три раза, случилось — и вправду набежал волк. Мальчик стал кричать: «Сюда, сюда скорей, волк!» Мужики подумали, что опять по-всегдашнему обманывает, — и не послушали его. Волк видит, бояться нечего: на просторе перерезал все стадо» (21, 111).

Басню эту Толстой нашел у великого античного мудреца Эзопа. Басня вообще многозначна по смыслу, а по сюжету всегда похожа на «самый простой случай». Так басня «Лгун» стала комментарием и объяснением глубокой мысли Толстого о сущности искусства.

Здесь речь идет не только о заразительности искусства, но и о правде рассказанного. Неправдой можно «заразиться», как однажды пастухи поверили мальчику, который кричал: «Волк! волк!» Но потом уже, сколько он ни кричал: «Сюда, сюда!» — никто ему не верил. У этой истории не только комический, но и трагический смысл.

Поэтому Толстой выше всего ценил в искусстве «отрицательное достоинство» — отсутствие лжи. Даже самая небольшая примесь лжи, по его мнению, разрушает чудный сплав идей и образов в художественном творчестве: «порошком все рассыпается» (62, 308). Детское восприятие и здесь было для Толстого мерилom правды и новизны. «Только поэтому и чувствуются так сильно детьми... произведения искусства, в первый раз передающие им не испытанные еще ими чувства» (30, 85).

Хотя Эзоп и не был назван в трактате «Что такое искусство?», он незримо присутствует и в этом произведении как старый собеседник Толстого.

10

В годы работы над трактатом «Что такое искусство?» Толстой записал в своем дневнике: «Утонченность и сила искусства почти всегда диаметрально противоположны» (53, 112). Он пришел к заключению, что сила искусства соединяется лишь с теми произведениями, которые «всем понятны», в то время как «утонченные произведения», доступные лишь немногим, обыкновенно бывают «слабы» (53, 112).

Из этой мысли возникает представление о художественном идеале: «Идеал всякого искусства, к которому оно должно стремиться, это общедоступность...» (53, 112). Поэтому Толстой отрицал всякую «утонченность».

Казалось бы, лучшего примера общедоступности невозможно себе представить, чем творчество Крылова, который первым из русских поэтов получил народное признание. Что-то, а его басни действительно доступны и любимы всеми: и детьми и взрослыми.

Между тем Толстой не только возвращался к прозе Эзопа, но и вообще «отрицал» Крылова. Он даже признавался в том, что хотел написать разбор его басен наподобие того разбора, который он посвятил Шекспиру²⁴. Этим самым он ставил Крылова на огромную высоту, но это нисколько не останавливало его критического «натиска».

В одной из своих статей он уже наметил главную линию своей критики Крылова, который, по его мнению, пишет «не русским, а вновь изобретенным, будто народным, языком» (8, 60). По-видимому, Толстой предполагал подвергнуть испытанию здравым смыслом метафоры Крылова, все «яхонты» его словесной живописи. «Не люблю метафор»,— говорил Толстой (57, 5).

Эти его суждения, как, впрочем, и другие решительные оценки Шекспира или Пушкина, были несправедливы. Но они указывают на сложность самой проблемы общедоступности искусства.

Обоснование своей эстетики Толстой начал с критики утонченных декадентов, о произведениях которых он говорил, что это «вовсе не есть искусство, а подделка под него» (30, 141). Такова была «отрицательная» часть его теории. Затем он перешел к изложению своих «положительных» идей. И тут произошло неожиданное расширение именно критической части его эстетической системы.

В трактате «Что такое искусство?», взяв за основу односторонний принцип «религиозного сознания», Толстой пришел к отрицанию большей части тех художественных произведений, которые «всеми признаны» за классические. Он называет «дикими и... бессмысленными» произведения Эврипида, Шекспира, Данте, Рафаэля, Микеланджело и многих других (30, 125).

Очевидно, Толстой мог бы продолжить этот список, называя имена многих своих предшественников и современников. Следуя этой логике, нельзя было бы удивиться, если бы в этот список попали Пушкин, Крылов, Некрасов и другие классические русские писатели, у которых он мог бы найти и находил тот же недостаток «религиозного сознания».

Будучи последовательным мыслителем, Толстой не делал исключения ни для своего собственного творчества, ни для «Войны и мира», ни для «Анны Карениной», не говоря уже о других художественных сочинениях. «...Должен заметить,— пишет Толстой в одном из примечаний к трактату «Что такое искусство?»,— что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства...» (30, 163).

Одна только книга вызывала у него сомнение — «Азбука». И то из всей этой книги он выбрал лишь повесть «Кавказский пленник», которую и поставил рядом со своим рассказом «Бог правду видит»... И это все, что он хотел «поощрить».

²⁴ См.: Маковицкий Д. П. У Толстого.— «Литературное наследство», т. 90, кн. 2. М., 1979, с. 353.

«И я,— говорил Толстой,— осердясь на блох, и шубу в печь» (30, 211). Выражение: «Осердясь на блох, и шубу в печь» — пришло из басни Эзопа, которую Толстой переработал для своей «Азбуки» (21, 67). У Эзопа говорится о незадачливом крестьянине, который «пахал землю», а его донимали пустяки. И тогда, «чтобы не отрываться все время от работы, он свою рубаху бросил в огонь...»

Так среди самых горячих споров об искусстве вдруг подал голос Эзоп из яснополянской «Азбуки» Толстого. И Толстой не мог не откликнуться на этот знакомый голос, не мог не услышать его мудрый смех, в котором было столько душевного здоровья и веры в человека.

Опыт в лаборатории, или «Что такое искусство?»

ЗОЛОТАЯ ПОЛКА

1

В мае 1888 года в Ясной Поляне в течение недели гостил английский журналист Вильям Стэд, издатель журнала «Pall Mall Budget». Он хотел получить от Толстого статью о современной литературе¹.

Но журнал не вызывал у Толстого ни сочувствия, ни интереса. Впоследствии Толстой говорил, что его отталкивала «газетная болтовня» Стэда². Договориться они не могли. И Стэд уехал.

В следующем, 1889 году, в журнале «Pall Mall Budget» появилась статья известного ученого Джона «Леббока» «Сто лучших книг». Это была новая «затея Стэда», которая вдруг заинтересовала Толстого. «Давно уже я понял,— писал он еще в феврале 1888 года,— что нужен этот круг чтения, давно уже я читал многое, могущее и долженствующее войти в этот круг» (64, 152).

Московский издатель В. Н. Маракуев решил перепечатать список Леббокка в своем журнале «Сотрудник». И обратился к Толстому с просьбой просмотреть и дополнить список.

Толстой охотно согласился помочь Маракуеву. В его дневнике появляется заметка: «Пошел по книжным лавкам» (50, 37); «Мы составляли список 100 книг» (50, 53).

В те дни Толстой перечитывал Вольтера, Герцена, Робертсона... Работа увлекала его. Но он все время чувствовал какое-то недовольство собой.

Ему была предложена готовая форма: «100 лучших книг». И он поначалу принял эту форму. Но потом возник вопрос: почему именно 100, а не 200, или, напротив, не 50?

Разумного ответа на этот вопрос не было. Хотя сама идея «золотой полки» оставалась заманчивой и Толстой выписал в свой дневник изречения из «Фауста» Гете: «И в своих темных блужданиях люди все же сознают правильный путь». Эти слова Гете, если их отнести к выбору книг, к самой проблеме составления из-

¹ Стэд В. Неделя в Ясной Поляне.— «Новое время», 1889, 25 января.

² См.: Маковицкий Д. П. У Толстого — «Литературное наследство», т. 90, кн. 1. М., 1979, с. 396.

Бранной библиотеки, наполняются новым и глубоким смыслом. Толстой чувствовал близость и важность «правильного пути», но его отпугивали «потемки» чужого выбора...

И Толстой постепенно охладел к начатой работе. Маракуеву ничего не оставалось другого, как только напечатать в своем журнале список Леббока без всяких изменений³. А рукопись с поправками и дополнениями Толстого он оставил у себя, надеясь, может быть, опубликовать ее позднее.

В 1891 году Толстой получил письмо от Петербургского издателя М. М. Ледерле. Письмо это оказалось неожиданным продолжением разговора о «лучших книгах», «круге чтения» и «избранной библиотеке».

Ледерле желал составить и напечатать нечто вроде библиографического указателя под названием: «Мнения русских людей о лучших книгах для чтения». «Следует ли уверять вас, горячо любимый Лев Николаевич,— пишет Ледерле,— что огромное большинство читателей первым делом будет искать в моей книге Ваших указаний».

Толстой сначала решил уклониться от прямого ответа на письмо Ледерле. На конверте его письма он сделал надпись для своей дочери Татьяны Львовны, которая помогала ему в те годы вести переписку: «Ответить поучтивее, что список такой есть у Маракуева. Маракуеву написать, что прошу сообщить» (66, 69).

Татьяна Львовна в точности исполнила просьбу отца. Она ответила Ледерле и написала Маракуеву. Вскоре петербургский издатель получил список «100 лучших книг», составленный Леббокком, с поправками и дополнениями Толстого.

Но перед тем как включить этот список в свою книгу, Ледерле решил отправить его для последнего просмотра и для возможных исправлений в Ясную Поляну.

Толстой перечитал письмо Ледерле и обратил внимание на его главную мысль, которую сначала не заметил. Ледерле, в отличие от Маракуева, интересовали не «абсолютно лучшие книги,— а те, которые произвели наибольшее впечатление в различные периоды жизни...»

Это было совсем другое дело. «Михаил Михайлович,— пишет Толстой, обращаясь к Ледерле,— на первое ваше письмо я просил ответить мою дочь, на последнее же письмо ваше с приложением копии списка, бывшего у Маракуева, постараюсь ответить получше» (66, 65).

Во-первых, Толстой пришел к заключению, что выбор Леббока, который хотел составить «один список» — «для всех», неудовлетворителен: «список этот никуда не годится» (66, 66).

Невозможно выбрать «лучшие книги», не думая о том, для кого они предназначаются: «Лучшие книги могут быть лучшими

³ «Сотрудник», 1890, № 1—2, с. 155—164.

или не лучшими, смотря по возрасту, образованию, характеру лиц, для которых они отбираются» (66, 66).

Во-вторых, сама идея — «100 лучших книг» теперь казалась Толстому «неосновательной»: «Подумав серьезно об этом предмете, я пришел к заключению, что проект составления списка 100 абсолютно лучших книг неосуществим и что затея Стэда была затея неосновательная» (66, 66).

Первоначальный список со всеми поправками и дополнениями был, таким образом, отброшен⁴. Вместо «абсолютного» отбора Толстой предложил свой собственный, «относительный» выбор книг, полагая, что этот опыт может быть интересен и для других.

«Ваш вопрос,— пишет Толстой в письме к Ледерле,— относящийся к каждому отдельному лицу, о книгах, имевших на него наибольшее влияние, по-моему, представляет серьезный интерес и данные на него добросовестные ответы могут повести к интересным выводам» (66, 67).

По существу Толстой заговорил о том, что в современной социологии называется методом сравнительного изучения читательских интересов. Такой метод ныне является общепризнанным.

Указал Толстой и на самое важное условие успешного изучения читательского опыта: «добросовестные ответы...» Письмо Толстого к Ледерле свидетельствует о том, что он далеко опережал книговедческую мысль своего времени.

2

Для того чтобы ответить на вопрос о том, какие книги произвели на него наибольшее впечатление «в разные периоды жизни», Толстой должен был вспомнить всю свою жизнь.

И он наметил ее главные периоды: «Детство до 14 лет», «с 14 до 20», «с 20 до 35», «с 35 до 50» и «от 50 до 63». В 1891 году ему было 63 года, и он подводил предварительные итоги.

Письмо к Ледерле может послужить основой его глубокой психологической биографии. Здесь он не только назвал своих «собеседников», но и определил переломные даты своей жизни⁵.

Силу впечатления от прочитанных книг Толстой обозначил словами: «огромное», «очень большое» и «большое». Различие в степени воздействия также включает в себе элемент читательской оценки той или иной книги.

Детство Толстого прошло в Ясной Поляне, и он вспоминает свои первые книги как важные события своей жизни: «История Иосифа из Библии» (огромное), «Сказки тысячи одной ночи: 40 разбойников, Принц Камаральзаман» (большое), «Черная ку-

⁴ По-видимому, этот список был тогда же уничтожен Толстым.

⁵ Отрывки из письма Толстого к Ледерле опубликовал П. И. Бирюков в своей 4-томной «Биографии Л. Н. Толстого», впервые напечатанной в 1908 г. Полностью это письмо напечатано лишь в 1953 г. (Юб. изд. полн. собр. соч. Л. Н. Толстого, т. 66).

рица» А. Погорельского (очень большое), Русские былины (Добрыня Никитич, Илья Муромец, Алеша Попович), народные сказки (огромное), стихи Пушкина «Наполеон» (большое).

В четырнадцать лет, после смерти отца, Толстой оказался в Казани, в большом незнакомом городе. Внешне он ни в чем не испытывал недостатка: его опекуной была богатая помещица П. И. Юшкова, родственница отца. Но внутренняя жизнь Толстого никогда не была такой напряженной, как именно в эти годы. Шестнадцати лет он поступил в университет.

Новые книги открылись перед ним. Они были разнообразны и, каждая по-своему, удивительны: «Евангелие от Матфея: Нагорная проповедь» (огромное), «Сентиментальное путешествие» Стерна (очень большое), Руссо: «Исповедь» (огромное), «Эмиль» (огромное), «Новая Элоиза» (очень большое), «Евгений Онегин» Пушкина (очень большое). «Разбойники» Шиллера (очень большое), Гоголя: «Шинель» «Как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем», «Невский проспект» (большое), «Вий» (огромное), «Мертвые души» (очень большое), «Записки охотника» Тургенева (очень большое), «Антон-Горемыка» Григоровича (очень большое), «Полинька Сакс» Дружинина (очень большое), «Давид Копперфильд» Диккенса (огромное), «Герой нашего времени» Лермонтова (очень большое), «Завоевание Мексики» Прескота (большое).

Когда Толстому исполнилось 20 лет, он вернулся в Ясную Поляну. Потом поступил на военную службу и уехал на Кавказ. Двадцати четырех лет он дебютировал как писатель повестью «Детство». Будучи уже известным писателем, принимал участие в Крымской войне, в обороне Севастополя. Это были годы тревог и скитаний, опасностей и борьбы, литературного труда и славы. Наибольшее впечатление на него производила тогда поэзия и философия, книги, полные раздумий о судьбе человеческой, об искусстве: «Герман и Доротея» Гёте (очень большое), «Собор Парижской богородицы» Гюго (очень большое), «Одиссея» и «Илиада» Гомера (читанные по-русски — большое), диалоги Платона, «в переводе Сусеп'а», «Федон» и «Пир» (большое), стихотворения Кольцова, Тютчева, Фета (большое).

С 35 лет начинается период наибольшей творческой зрелости Толстого. Он поселился со своей семьей в Ясной Поляне, которая становится одним из самых притягательных центров духовной жизни России.

С 35 до 50 лет Толстой написал «Войну и мир», «Азбуку», «Анну Каренину». Он был в расцвете своего гения. Имя его приобретало мировую известность. Он чувствовал себя художником и поэтом, который всюду «искал и находил красоту». Не удивительно, что в эти годы он особенно внимательно перечитывал старых поэтов и новых романистов: «Одиссея» и «Илиада» Гомера, «по-гречески» (очень большое), былины (очень большое), «Анабазис» Ксенофонта (очень большое), «Отверженные» Гюго (ог-

ромное), английские романы Вуд, Эллиота, Тrollope (большое).

Толстой читал по-гречески, по-французски, по-английски, по-немецки. Реальный круг его чтения, как об этом свидетельствуют его дневники и письма, был гораздо шире. Но в письме к Ледерле он говорит только о тех книгах, которые считал «своими», которые производили на него «огромное», «очень большое» или «большое» впечатление.

Выбор авторов и книг у Толстого «пристрастен». Но он добросовестно отмечал и перемены в своих пристрастиях. В 50 лет Толстой пережил «духовный кризис», написал «Исповедь»... Он мечтал уже отказаться от литературной деятельности ради моральной проповеди. Поэтому и в его списке — «от 50 до 63 лет» — вслед за поэтами и романистами предшествующей поры появляются философы, проповедники, моралисты разных эпох, представляющие в литературе религиозную мысль Востока и Запада: Евангелия, «все по-гречески» (огромное), Книга Бытия «по-еврейски» (очень большое), «Прогресс и бедность» Генри Джорджа (очень большое), «Исследование вопросов, относящихся к религии» Теодора Паркера (большое), «Проповеди» Фредерика Робертсона (большое), «Сущность христианства» Людвига Фейербаха (большое), «Мысли» Паскаля (огромное), Эпиктет (огромное), Конфуций и Менций (очень большое), «Будда» Филиппа Фуко (огромное), «Лао-цзы» Станислава Жульена (огромное).

Имея в виду именно эту универсальность интересов Толстого, Ромен Роллан называл его «стезей духа, связующей Восток и Запад»⁶. В списке Толстого книг немного, но каждая из них «томов премногих тяжелей». А ведь вместе они охватывают многовековую и разноязычную историю человечества.

«Я составил отчасти этот список, — отмечал Толстой, — в котором вспомнил до 50 различных сочинений, произведших на меня сильное впечатление» (66, 67).

Но свою работу он не считал оконченной. Поэтому просил Ледерле не торопиться с публикацией его письма: «Посылаю вам начатый и неоконченный список для вашего соображения, но не для печатания, так как он далеко еще не полон» (66, 67).

Ледерле готов был ждать, но его ограничивали сроки сдачи в типографию рукописи уже готовой книги. «Окончания вашего списка, — пишет Ледерле, — я буду ждать терпеливо и тотчас по получении его приступлю к печатанию книги».

Однако Толстой не торопился. И отговаривался, ссылаясь на то, что у него «решительно нет времени» (66, 230). К списку он больше не притрагивался.

И Ледерле напечатал свою книгу⁷ без этого удивительного и

⁶ Роллан Р. Ответ Азии Толстому. Собр. соч., в 20-ти т., т. XIV. Л., 1930—1933, с. 328—329.

⁷ См.: Ледерле М. М. Мнения русских людей о лучших книгах для чтения. Спб., 1895.

единственного в своем роде документа («добросовестный ответ»), который мог бы оказать огромное влияние на культуру книжного дела XIX века.

3

Среди множества противоречий, которые мучили Толстого, было противоречие между тем, что он считал необходимым «для себя», и тем, что казалось необходимым «для других». Очень трудно было найти такую точку зрения, при которой сливались бы в одно и личные цели, и общее дело.

«Думал о том, что пишу я в дневнике не для себя,— отмечал Толстой,— а для людей — преимущественно для тех, которые будут жить, когда меня, телесно, не будет — и что в этом нет ничего дурного» (55, 209). Откуда же эта интонация самооправдания («в этом нет ничего дурного»)?

Толстой иногда чувствовал, что написанное им «для себя» важно и «для других», а написанное «для других» его самого не трогает... Так же и в выборе книг. Вдруг окажется, что «для других» нужно то, что «для себя» не понадобилось.

Опыт Толстого показывает, как сложен выбор «лучших книг», как трудна и даже неосуществима «золотая полка» при «абсолютных требованиях» и строгом самоанализе. Недаром он начал, но не окончил свой список.

И не потому, что у него «не было времени», а потому, что он хотел оставить этот список неоконченным, открытым. Иначе, зачем бы он стал посылать неоконченный ответ на письмо Ледерле? Толстой и говорил, что он передает ему, собирающему «мнения русских людей о лучших книгах», свой список «для соображения».

У него самого со временем возникла новая идея — собрать «лучших авторов» вместе. И не в списке, не на золотой полке, не в 100 или 50 томах, а в одном сборнике, который был бы особенно полезен «для других».

Анатоль Франс говорил, что есть два рода библиофилов: одни стремятся к возможно большей полноте своих собраний или библиографических списков, другие, пережив мечту о «золотой полке», составляют «Изборники», антологии, хрестоматии, в которые входят лишь отдельные страницы или даже отдельные строки любимых книг.

«Надо себе составить круг чтения,— отмечал в 1884 году Толстой.—...Это и для всех бы нужно» (49, 68). То, что он избирал «для себя» и «для всех», должно было, по замыслу, слиться в одно целое.

В 1885 году Толстой пишет В. Г. Черткову: «Я по себе знаю, какую это придает силу, спокойствие и счастье,— входить в общение с такими душами, как Сократ, Эпиктет... Очень бы мне хотелось составить круг чтения, т. е. ряд книг или выборку из них,

которые все говорят про одно, что нужно человеку прежде всего, в чем его жизнь и благо» (85, 218).

Больше всего Толстого привлекала именно «выборка» из книг разных авторов. Для своей антологии он не искал лучшего названия, чем «Круг чтения». «Вопрос о том, что читать доброе порусски? — заставляет меня страдать укорами совести, — признавался он в 1888 году в письме к Г. А. Русанову. — Давно уже я понял, что нужен этот круг чтения» (64, 152).

Но для такого «Круга чтения» важна свободная и «всеобъемлющая» композиция. Толстой долго не мог найти убедительный способ расположения материалов. И лишь в 1902 году, во время болезни, читая календарь, вдруг решил взять в основу своей антологии принцип ежедневника.

Сначала он составил «Мысли мудрых людей на каждый день», своеобразный философский календарь. Получилась довольно большая книга, которая и была издана в 1904 году⁸.

На основе этой книги Толстой в 1904 году стал составлять новый, более значительный по объему сборник — «Круг чтения»: «Я занят последнее время, — сообщал он Русанову, — составлением «Круга чтения» на каждый день... из лучших мыслей лучших писателей» (75, 168).

В письме к Ледерле была одна весьма характерная для Толстого особенность. Среди книг, которые произвели на него наибольшее впечатление, Толстой всегда ставил на первое место религиозные писания. Но его религиозное мировоззрение сильно отличалось от церковного вероучения.

Поэтому он считал возможным говорить о священном писании наряду со светскими книгами. И вслед за историей Иосифа из Библии, без всякого перехода, следуют «Сказки тысячи одной ночи» — «40 разбойников» и «Принц Камаральзаман», а после «Евангелия от Матфея» вдруг появляется «Сентиментальное путешествие» Стерна. С точки зрения строгого православия это было «непозволительное вольнодумство».

Но Толстой и не скрывал своего разлада с церковью. Смелые и дерзкие страницы «Воскресения», содержавшие кощунственное описание богослужения, были причиной отлучения Толстого от церкви в 1901 году.

Круг чтения был своего рода ответом Толстого на «определение Синода». Он хотел доказать, что многие, если не все выдающиеся умы человечества думали так же, как он, отстаивая независимость науки и искусства от церкви и от «догматического богословия».

Поэтому цензура отнеслась к новой книге Толстого с недоверием и недоброжелательностью. И. И. Горбунов-Посадов, издававший книгу в «Посреднике», советовал Толстому убрать слово «вера» из подзаголовка «Круга чтения». Слово вера необходимо за-

⁸ Мысли мудрых людей на каждый день. Составил Л. Н. Толстой. М., 1902.

менить другим,— говорил Горбунов-Посадов — «так как это слово «вера» сделать то, что книгу немедля передадут в духовную цензуру» (42, 572).

Отношение же духовной цензуры к Толстому было известно... Горбунов-Посадов все же издал «Круг чтения» в «Посреднике»⁹. Однако И. Д. Сытин не решился перепечатать эту книгу, опасаясь цензурных и судебных преследований.

Сборник, составленный из «мыслей лучших авторов», оказался «опасным», потому что получил сильный отпечаток личности Толстого.

4

В «Круге чтения», в отличие от сборника «Мысли мудрых людей на каждый день», был особый «беллетристический отдел» — «Недельные чтения», в котором Толстой помещал небольшие, законченные художественные рассказы и повести.

Так, здесь были напечатаны его новые произведения: «Кающийся грешник» (январь), «Корней Васильев» (март), «Зерно с куриное яйцо» (апрель), «Ягоды» (июнь), «За что?» (сентябрь). И его философские и литературные статьи: «Ламенне» (октябрь), «Паскаль» (июль), «Петр Хельицкий» (сентябрь), «Сущность христианского учения» (январь), «Будда» (февраль) и др.

Из русских писателей Толстой выбрал для «Круга чтения» близкие ему по духу, но вовсе не дидактические по содержанию рассказы: Тургенева «Морское плавание» (март), «Воробей» (август), «Живые мощи» (октябрь), повесть Герцена «Поврежденный» (декабрь), отрывки из «Мертвого дома» Достоевского — «Смерть в госпитале» (май), «Орел» (июнь), переложение очерка Лескова «Воров сын» (январь) и рассказ «Душечка» Чехова (июнь).

Иностранная литература была представлена именами Виктора Гюго — «Бедные люди» (март), «Неверующий» (июль), «Епископ Мириель» (ноябрь), «Сила детства» (сентябрь), Ги де Мопассана — «Одиночество» (август), «Сестры» (декабрь), Анатолия Франса — «Уличный торговец» (апрель).

Недельные чтения как бы «венчали дело», а «Круг чтения» в собственном смысле слова — это расположенные по дням месяца изречения, объединенные в своеобразные тематические циклы, своеобразный «бесконечный календарь», некий философский «часослов», который читается подряд, но может быть раскрыт наугад, на любой странице.

В «выборках» Толстого была своя система. Например, день 21 ноября открывается его изречением: «Нет того особенного подвига, который мы должны совершить в этой жизни. Вся жизнь наша должна быть этим подвигом» (42, 271). И все последующие отрывки из разных авторов как бы развивают эту тему. Так, Тол-

⁹ Толстой Л. Н. «Круг чтения», т. I и II (в двух выпусках). «Посредник», 1904.

стой выбирает из Паскаля близкую по смыслу «максиму»: «Добродетель человека измеряется не его необыкновенными усилиями, а его ежедневным поведением» (42, 271).

В книге Толстого приведены отрывки из множества известных и неизвестных авторов. Здесь можно найти изречения древних мудрецов, великих философов, поэтов, писателей, публицистов разных эпох. Платон соседствует с Кантом, Марк Аврелий с Сенекой, Ницше с Генри Джорджем, Сковорода с Петром Хельчицким... Но выбор этот очень своеобразен. Здесь нет, например, Аристотеля, но есть Ф. Страхов...

«Будет удивительным,—говорил Толстой,—когда в «Круге чтения» рядом с Кантом и другими часто будет попадаться Люси Малори, неизвестная особа...»¹⁰. Отрывки из статей Люси Малори, журналистки из американского штата Ориген, в книге Толстого, действительно, неожиданны.

Но еще более неожиданно резкое отличие «Круга чтения», составленного «для других» или даже «для всех», от того списка авторов, который был приведен Толстым в письме к Ледерле. Напрасно стали бы мы искать здесь многие из тех произведений, которые были так важны в духовной биографии Толстого. Их нет в «Круге чтения».

Толстой редактировал самого себя пером «последователя» своего собственного учения. А так как личность и интересы его никогда целиком не совпадали с учением «толстовства», то многое оказалось отброшенным... Как будто то, что было дорого «для себя», он «утанивал» от «других».

«Круг чтения» был составлен «для всех»... Но толстовство как таковое не имело всеобщего признания. Оно не имело и широкого распространения. Поэтому и книга Толстого не пользовалась тем успехом, на который она была рассчитана.

«Я не понимаю,—искренно удивлялся Толстой,—как это люди не пользуются «Кругом чтения»? Что может быть драгоценнее, как ежедневно входить в общение с мудрейшими людьми мира?»¹¹.

Впрочем, и у самого Толстого были некоторые сомнения относительно «всеобщего» значения этой книги. В самый разгар работы над «выборками» он записал в своем дневнике: «Все занято «Кругом чтения». В достоинстве сомневаюсь. Скорее склоняюсь думать, что плохо» (55, 99).

5

Но парадокс «Круга чтения» заключался в том, что эта книга, задуманная и составленная «для других», была, может быть, одной из самых «личных» книг Толстого, в большей степени даже, чем его дневники.

¹⁰ «Литературное наследство», т. 90, кн. 1, М., 1979, с. 298.

¹¹ Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1928, с. 158.

Мысли и тревоги последних лет его жизни, сомнения и надежды, отношения с близкими — все это нашло отражение в блестящей серии афоризмов. Некоторые из них оказались пророческими.

7 ноября (ст. стиля) 1910 года Толстой навсегда покинул Ясную Поляну. На этот день в его «Круге чтения» приходится следующая запись: «Я не жалею о том, что родился и прожил здесь часть моей жизни, потому что я жил так, что имею причину думать, что принес некоторую пользу... Когда же придет конец, то я оставляю жизнь так же, как я бы ушел из гостиницы, а не из своего настоящего дома...» (42, 235).

Кто сказал бы, что это выписка из Цицерона, а не собственная запись Толстого в его дневнике «для одного себя», который он вел в последний год своей жизни? Странно, что эта мысль и вообще все страницы «Круга чтения», совпадающие «по календарю» с его последними днями пребывания в Ясной Поляне, не привлекали еще внимания биографов Толстого.

Один только И. А. Бунин обратил внимание на биографический смысл «мыслей мудрых людей на каждый день»: «В этот сборник он включил,— пишет Бунин в книге «Освобождение Толстого»,— наиболее трогавшие его, наиболее отвечавшие его уму и сердцу «мысли мудрых людей» разных стран, народов и времен, равно как и некоторые свои собственные»¹².

РАЗОМКНУТЫЙ КРУГ

Когда Толстой основал издательство «Посредник», он должен был решать те же вопросы, которые волновали его в годы писания «Азбуки» и «Круга чтения», должен был выбирать между тем, что нужно «для себя» и «для других».

«Рафаэль, Бетховен, Шекспир, Данте, Гёте не подходят к моей оценке,— признавался Толстой,— которую я предъявляю к искусству, тогда как мне самому искусство, я этого стыжусь — близко и дорого»¹.

Эта двойственность сказывалась во всем отношении Толстого к искусству.

Он должен был проредактировать, сделать «выборку» тех сочинений, которые «подходят под его оценку». И оказалось, что этот процесс очень сложен.

1

В декабре 1882 года Толстой получил письмо от Х. Д. Алчевской. Он никогда прежде не слышал этого имени. «Получив письмо с некоторым недоверием от неизвестного мне лица,— призна-

¹² Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т. т. 9, М., 1967, с. 33.

¹ Маковицкий Д. П. У Толстого.— В кн.: «Литературное наследство», т. 90, кн. 3. М., 1979, с. 9.

вался Толстой,— я тотчас же по прочтении его почувствовал, что имею дело с искренним и сердечным человеком и почувствовал себя нравственно обязанным вникнуть в то, что от меня требуется, и исполнить то, сколько могу» (63, 108).

Алчевская была преподавательницей Харьковской женской школы, печаталась в газете «Южный край». Ее очень занимало библиотечное дело в системе воскресных школ. Она ясно видела прямую связь между школьным и народным чтением. И стремилась внести в эту область какие-то общие принципы отбора и выбора.

В письме к Толстому Алчевская пишет: «Что составляет нашу гордость, так это ведение библиотеки: мы рецензируем каждую книгу, прежде чем поступит в школу, читаем рецензии на нашем педагогическом заседании, затем даем читать десяткам учениц разных возрастов и различного развития, расспрашиваем, как усвоено ими и понравилось ли им прочитанное, и записываем с их слов в наши школьные тетради» (63, 110).

У Алчевской накопилось множество отзывов и суждений учащихся о прочитанных книгах. Из этих отзывов можно было составить целую книгу. «Теперь мы насчитываем до пятисот рецензий на книги для народного чтения,— продолжает Алчевская,— вне школы и до тысячи отзывов о них учениц. Нам советуют издать все это» (63, 110). Издание такого рода было бы вдвойне интересным, и с литературной, и с педагогической точки зрения.

К своему письму Алчевская приложила несколько отзывов учениц о книгах: «Для того, чтобы показать, что такое наши «отзывы учениц о книгах», прилагаю несколько отзывов о вашем художественном рассказе «Чем люди живы», который берется нарасхват в школьной библиотеке. Вам ли — творцу его — не ответить на вопрос: интересны ли эти отзывы, или нет?» (63, 110).

Письмо Алчевской и сочинения ее учениц удивили и растрогали Толстого. «Прочтя отрывки из школьных заметок,— отвечал он Алчевской,— я еще более убедился в этом, а чтение отзывов учениц привело меня в сильнейшее волнение; я читал, плакал от умиления, чего терпеть не могу» (63, 108). Успокоившись и разобравшись в своих чувствах, Толстой решил отвечать на вопрос Алчевской подробно и обстоятельно.

«Следует ли печатать отзывы рецензентов и библиотекарей?» — спрашивал Толстой. И отвечал: «Не знаю, так как не имею образцовых. Боюсь влияния личных вкусов при суждениях» (63, 110). И успех — «берут нарасхват» — его несколько не убедил. Он насмешливо заметил, что и Поль де Кока в библиотеках брали нарасхват. Что же можно сказать о его значении, если по числу библиотечных запросов он, в свое время, шел, например, наравне с «Житиями святых»?

Толстой удерживал Алчевскую от поспешных и, может быть, опрометчивых выводов в пользу книг, пользующихся наибольшим спросом в библиотеках. Этот несомненный успех может оказаться

временным. И, уж во всяком случае, не может служить мерилom художественной и исторической ценности той или иной книги. Такова была общая мысль Толстого. Его скептический взгляд должен был несколько охладить энтузиазм Алчевской, которая склонна была считать «отзывы учениц» чуть ли не самым объективным мнением. Вот почему Толстой осторожно заметил: «Боюсь влияния личных вкусов при суждениях...»

Нужно было, прежде всего, разделить полезное дело собирания материала от выводов, для которых нужно время, так как только время совершает «объективный» выбор и произносит самую «авторитетную» оценку. Толстой советовал Алчевской продолжать начатую работу, но только чтобы выводы не смешивались с делом собирания материала. «Собирание же материала драгоценно, чрезвычайно важно...» (63, 109).

Письмо Алчевской так заинтересовало Толстого, что он высказал и некоторые свои наблюдения над особенностями детского и народного чтения: «Сколько я заметил на практике, все хорошее, все правдивое, гармоничное, меткое запоминается и передается; все фальшивое, накладное, психологически неверное, пропускается или передается в ужасающем безобразии. Кроме того, пересказы эти драгоценны по отношению к русскому языку, которому мы только начинаем немножко выучиваться» (63, 109).

Его заинтересовала и сама проблема изучения читательского отношения к современной литературе: «Я позволю себе советовать вам,— пишет он в письме к Алчевской,— напечатать и отзывы учащихся, преимущественно в форме сведений о том, что больше читается и лучше передается, и отзывы учащихся в форме пересказов прочитанного с наивозможной точностью передачи» (63, 110).

С современной точки зрения письмо Толстого к Алчевской — это целая инструкция объективного изучения читательской аудитории².

Алчевская хотела издать книгу под названием «Что читать народу», как вывод из своего опыта. Возможно, что под влиянием переписки с Толстым составленная ею книга вышла в свет под названием «Что читать народу?»³. Это была одна из первых библиографических работ, имеющих в своей основе некую общую социологическую цель.

Кроме Алчевской в составлении указателя принимали участие учительница Харьковской частной воскресной школы Е. Д. Гордеева и А. П. Грищенко. Книга была прислана в Ясную Поляну с надписью: «Глубокоуважаемому Льву Николаевичу от составительниц...»

² Банк Б. В. Изучение читателей в России (XIX в.). М., 1969.

³ См.: Алчевская Х. Д. Что читать народу? Критический указатель книг для народного чтения, т. 1—2, Спб., 1884—1889.

На Всемирной Парижской выставке 1889 года Алчевская за свои труды в области образования получила «диплом высшего отличия». Успех Алчевской так или иначе был связан с именем Толстого. И она посвятила ему один из самых прочувственных очерков в своей мемуарной книге «Передуманное и пережитое»⁴.

2

При встрече и беседе с Алчевской в Москве в 1884 году Толстой говорил не только о школах и библиотеках для народа, но и о необходимости нового издательства, которое бы целиком служило распространению действительно хороших книг, выбранных «для народного чтения».

Это была новая мысль, которая стала привлекать внимание Толстого в начале 80-х годов. В Москве, у Ильинских ворот, на Никольском рынке было множество книжных лавочек, где продавались по дешевой цене лубочные издания. Поселившись в 1881 году в Хамовниках, Толстой стал присматриваться к городской жизни, посещал «увеселительные балаганы» на Девичьем поле, где игрались «скоморошьи комедии», рассматривал раскрашенные книжки, которыми торговали на Пресне...

В послании к Гнедичу Пушкин говорил: «Таков поэт! Он сетует душой//На пышных играх Мельпомены и улыбается забаве площадной//И вольности лубочной сцены»⁵. В лубочных книжках-картинках есть свои герои, свой оригинальный слог: а, главное, есть множество ценителей этой литературы, которую «нечем заметить»... Пушкин по-своему ценил лубочные издания.

В конце века Толстой решил, что время лубочной литературы прошло. Ему гораздо ближе была точка зрения Некрасова, который предрекал другое, «желанное» время, когда «мужик не Блюхера и не Милорда глупого,— Белинского и Гоголя с базара понесет». Толстой также считал, что нужно воспротивиться похождениям Блюхера и Милорда на русском книжном рынке.

Подолгу рассматривал Толстой лубочные листы в книжной лавке П. Н. Шарапова у Ильинских ворот. Были здесь картинки на церковные и светские сюжеты — целая огромная отрасль книжной промышленности, существующая давно и так, словно не было ни Пушкина, ни Гоголя, ни Тургенева. Впрочем, иногда в лубочных книжках встречались и стихи, в том числе и стихи Пушкина, например, его «Романс» — «Под вечер осенью ненастной...»

С Никольского рынка Толстой вынес впечатление, что самый распространенный и известный писатель в России вовсе не Пушкин, не Гоголь, не Белинский или Некрасов, а Н. Кассиров. «Помню, как однажды отец спросил нас: кто самый распространенный писатель в России? И ответил: Кассиров,— вспоминает

⁴ См.: Алчевская Х. Д. Передуманное и пережитое. М., 1912.

⁵ Пушкин А. С. Собр. соч. в 16-ти т., т. 3. М., 1949, с. 286.

Сергей Львович Толстой.— Никто из присутствующих не слышал этого имени...»⁶.

Кассиров был автором многих лубочных книг. Переделывал он и «Английского милорда Георга», и «Битву русских с кабардинцами», и «Еруслана Лазоревича»... Всех книг его не перечесать. Он написал за свою жизнь более 400 печатных листов для народных изданий. Это был титан рыночной литературы!

Под псевдонимом «Кассиров» печатался И. С. Ивин, грамотный крестьянин, умный и даровитый человек⁷. В 1889 году Толстой познакомился с ним и записал в своем дневнике: «Вот образец, как человек выбьется отовсюду» (50, 30). Иными словами, Толстой считал Ивина писателем по призванию. Простой мужик, который составил себе литературное имя, беседовал с Толстым... Замечательная в своем роде биография!

3

В 1883 году Толстой познакомился с И. Д. Сытиным, который тогда служил приказчиком в лавке Шарапова. Он обратил внимание на расторопного и умного сидельца и как бы угадал его незаурядное будущее. Впоследствии именно Сытин стал издавать книги для народного чтения, как об этом мечтал Толстой.

Толстой постигал новую для него среду предпринимателей, книжных торговцев, издателей. И с большим интересом присматривался к их вкусам, характерам, к их деятельности. Здесь были люди разные, непохожие друг на друга.

М. П. Щепкин, например, издавал классическую литературу, в том числе и сочинения Толстого. Это был старый «шестидесятник», сохранивший глубокую веру в народ. Он читал курс политической экономии в Петровской академии, числился гласным Московской городской думы. В 1882 году вышла в свет его книга «Опыт изучения общественного хозяйства и управления городов»⁸.

Со Щепкиным Толстой сблизился во время переписи Московского населения в 1882 году. Это был первый издатель, которому Толстой изложил свой план основания новой книгоиздательской фирмы, которая имела бы своей целью вытеснить с книжного рынка «подворотных писателей» и дать народу хорошую, полезную книгу по недорогой цене.

Однако вскоре выяснилось, что Толстой и Щепкин по-разному понимают суть дела. Щепкин считал, что все «недоступное для народа» станет вполне доступным, когда народ создаст для себя

⁶ Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1965, с. 391.

⁷ См.: Яцимирский А. И. Воспоминания писателей-самородков.— «Русская мысль», 1902, № 11; Айнов. Лев Толстой и писатели-самородки — «Жизнь для всех», 1913, № 5.

⁸ См.: Щепкин М. П. Опыт изучения общественного хозяйства и управления городов. М., 1882.

лучшие условия жизни и труда. Нужно лишь приобщить его к просвещению «нормального общества».

С этой общей мыслью Щепкина Толстой не мог согласиться. Он исходил из того, что культура «нормального общества», то есть культура дворянского высшего круга, не то что недоступна, а прямо не нужна народу. «Народ не берет,— с тревогой и сознанием своей вины говорил Толстой, наглядевшийся на спрос и предложение Никольского рынка,— нашей пищи: Жуковского и Пушкина, Тургенева,— значит, пища — не скажу дурная, но не существенная» (25, 528).

Точка зрения на чтение в данном случае была строго социологичной, но в ней было и сильное социологическое упрощение. От «опрошения», к которому стремился Толстой, до «упрощения», или отрицания («несущественных») Пушкина и Тургенева, был один шаг. Именно с этим и не соглашался Щепкин.

Народ «не берет» Пушкина, Белинского или Гоголя потому, что не знает их,— доказывал Щепкин,— а не потому, что их книги для него «несущественны». «Надо найти ту, что существенна,— продолжал Толстой.— Если мы найдем ее, то всякий голодный возьмет ее. Но мы так пресыщены, что нам трудно из всей массы нашей пищи выбрать существенное. И вот этот-то выбор сделает тот, кто голоден. Он не станет отворачиваться от настоящей пищи из каприза» (25, 528).

В этом рассуждении Щепкин видел, прежде всего, ту ошибку, что «тот, кто голоден», не только «не капризничает», но и не выбирает. Именно выбора он и не делает. Точка зрения Толстого казалась Щепкину ошибочной. И он не скрывал своего несогласия с великим писателем.

После пережитого им «духовного кризиса» Толстой пересматривал и свою собственную прежнюю литературную деятельность, которая тоже теперь казалась ему «несущественной». Поэтому спор со Щепкиным касался самых важных для него вопросов.

Щепкин написал Толстому большое письмо, которое, к сожалению, не сохранилось. Но известен отклик Толстого на это послание: «отвращение к обществу нормальному, к которому приглашает письмо Щепкина» (25, 877). Есть и еще одна заметка в дневнике: «Щепкин критикует меня, и я вижу, что я решен для него» (49, 88).

4

Но кроме Щепкина в Москве были и другие издатели. В 1882 году В. Н. Маракуев основал фирму «Народная библиотека» с целью «распространять» в народе посредством школ, армии и коробейников действительно хорошие книги, дать народу здоровую и разумную пищу, противодействовать спекуляции и лубочным безграмотным издателям.

Маракуев печатал среди множества других классических про-

изведений и сочинения Толстого. И не малыми тиражами, а в тысячах экземпляров, и все книги расходились без остатка и даже приносили издателю прибыль. Толстой это знал. Маракуев предполагал напечатать большим тиражом и сочинения Пушкина, будучи уверен, что они найдут читателя в народе.

Вместе с тем Маракуев доказывал, что «народные массы во всем мире крайне упорны и самобытны, что и составляет их щит против многих затей городской праздности»⁹. Вот это-то и интересовало Толстого больше всего.

Были у Маракуева некоторые соображения, которые как будто перекликались с мыслями Толстого. «Едва ли,— пишет Маракуев,— у лучших авторов действительно найдется много такого, что понравится народу. Ведь странно же забывать, что наши изящные авторы творили под влиянием болезненных общественных явлений, не понятных народу»¹⁰.

Поэтому, как считал Маракуев, и круг читающей публики оказался небольшим и замкнутым. «Для народа,— продолжает Маракуев,— понятны только вечные действительные идеалы, понятна только правда. Странны поэтому сетования газетных писак на то, что народ не знает Жуковского». И далее следовало самое суровое заключение: «Анна Каренина», «Дворянское гнездо» — для нас вещи хорошие, но для народа они равняются нулю»¹¹.

Это было именно то, о чем думал и Толстой. Поэтому он надеялся найти в Маракуеве своего единомышленника. Но вскоре между ними стали возникать споры, которые быстро повели к охлаждению отношений. Маракуев так же, как Щепкин, стал критиковать Толстого.

Он считал самую постановку вопроса о «несущественности» старой литературы неверной. «Правильная постановка вопроса», по его мнению, состояла в том, чтобы «мужика, деревенщину, признать за человека, которому «доступно все, что доступно и городскому обывателю, лишь с тою разницей, что городской обыватель по большей части духовно и нравственно больной, а деревенский — здоров и полон сил душевных... Раз мы признаем, что мужик — человек, вопрос разрешится просто: дайте ему доступ ко всему высокому, истинно человеческому,— все равно, откуда бы оно ни было взято,— с запада или востока»¹².

Эту «простую» постановку вопроса Толстой очень хорошо знал и понимал. И даже признавал, что в такой постановке вопроса «были хорошие мотивы». Но он считал, что нужно изменить всю «музыку», а не подбирать «хорошие мотивы» для оправдания «дурной игры». И он решил действовать самостоятельно.

А Маракуев составил и издал книгу под названием «Что читает русский народ». В 1885 году он открыл в Москве книжный

⁹ Маракуев В. Н. О школьных библиотеках. М., 1884, с. 9.

¹⁰ Там же, с. 11.

¹¹ Там же.

¹² Маракуев В. Н. Что читает русский народ? М., 1886, с. 37.

склад народных изданий. В перечне книг, которые он напечатал уже в первые годы деятельности, значатся и рассказы Толстого «Чем люди живы», «Бог правду видит, да не скоро скажет», «Кавказский пленник».

5

В феврале 1884 года Толстой пригласил в свою Московскую усадьбу в Хамовниках нескольких близких друзей и издателей и прочем перед ними заранее написанную «Речь о народных изданиях».

На этом «заседании» присутствовали М. П. Щепкин, В. Н. Маркуев, Р. А. Писарев, И. Е. Репин и другие. Толстой начал свою речь просто и буднично: «Вот что: давно уже — как я запомню — лет 30, завелись люди, которые занимаются тем, чтобы сочинять, переводить и издавать книги для грамотного простонародья» (25, 522).

Но, продолжал Толстой, «как было прежде, так и теперь еще не установилось правильное отношение между читателями из бедного народа и сочинителями и издателями» (25, 523). Сочинителей, составителей и издателей — бездна, но большей частью это люди случайные, неумелые, а иногда и безграмотные.

«Книги для народа» — те, которые продаются на ярмарках и на рынках по дешевой цене, Толстой называл «ошурками». Слово это происходит от глагола «шуркать», что значит «строгать, пилить». Означает оно также «крохи, куски, остатки». «Это — ошурки — та самая пища, которая не годится сытым — отдать ее голодным» (25, 525).

В «подворотные писатели» идут люди, которые негодились ни для какого другого дела. «Ведь это не шутка, — говорил Толстой, — а каждому случалось слышать: я никуда не гожусь, не попробовать ли писать для народа?» (25, 525).

В словах Толстого было много правды. Он исходил из мысли, что каждый «фальсификат», будучи однажды усвоенным, отравляет весь «организм», искажает восприятие, как бы отбивает вкус к хорошей и здоровой «пище». «Мы учились, и едим, и языки знаем, — продолжал Толстой, — если мы проглотим немножко яду, наш организм справится с ним» (25, 525).

Иное дело — полуграмотный человек. «Ядок во всех формах — и лжи художественной, и фальши всякого рода, и логических ошибок — попадает в пустой желудок» (25, 525). И Толстой указывал на многочисленные сборники и книжки, типа «Весельчака», которыми изобиловали лавочки на Пресне, да и на Никольском рынке.

К «вредным» произведениям Толстой относил и многочисленные дешевые издания монастырей, и сектантские брошюры. «Все эти книги, — доказывал Толстой, имея в виду издания Петровского монастыря или Пашковские «листки», — не передают никаких

знаний и не захватывают интереса читателей потому, прежде всего, что написаны они «большей частью бездарно и глупо» (25, 525).

Поэтому никакой образованный человек читать их не станет. «Весельчаки разные, стихотворные пакости, похождения Графа... отчего не сказать правду?— все решительно, все забракованное для нас, сытых, для народа считается годным» (25, 525).

Вся критическая часть речи Толстого была встречена с полным сочувствием и одобрением. Несогласие возникло там, где Толстой перешел к изложению своей «положительной» программы. Эта положительная программа начиналась с отрицания, отрицания всей классической русской литературы на том основании, что она была «дворянской» по своему происхождению и бытованию.

«Это наша самая пища,— заявил Толстой,— но такая, которая годится нам, сытым с жиру, которая надует нас, но не кормит, и от которой, когда мы предлагаем ее народу, он тоже отворачивается. Эти книжки — это Пушкин, Жуковский, Гоголь, Лермонтов, Некрасов, Тургенев, Толстой — с прибавлением духовных наших писателей — наша литература за последние 50 лет» (25, 526).

«Нигилизм» Толстого по отношению ко всей русской литературе «за последние 50 лет», то есть со времен Пушкина, вызвал бурные возражения. Толстой предлагал создать новую издательскую фирму, которая бы собирала, группировала и печатала для народного чтения «лучшие книги», за вычетом Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева... и самого Толстого.

Но Щепкин хотел знать, что же, собственно, собирается издавать Толстой. А Маракуев не собирался отказываться от Пушкина, даже в самых благородных целях, в наличии которых у Толстого никто не сомневался.

6

На стороне Толстого остался только Р. А. Писарев. Он не был ни литератором, ни издателем; тульский помещик, сосед Толстого, Писарев участвовал в устройстве школ в Епифанском уезде, был земским деятелем и горячо сочувствовал самой идее издания книг для народного чтения. «Я увлекаюсь все больше и больше мыслью издания книг для образования русских людей,— отмечал Толстой.— Писарев принимает участие» (85, 27).

В феврале 1884 года Писарев сообщил В. Г. Черткову о «заседании» в Хамовниках. «В этот вечер ни к чему окончательному не пришли. Мысль эта несомненно хорошая, и так было бы хорошо, если бы она осуществилась. Толстой очень горячо относится к ней» (25, 877). Это письмо имело большое значение в устройстве новой книжной фирмы. Писарев в самом деле оказал Толстому большую помощь, посвятив в дело Черткова.

«Он задается мыслью,— пишет Писарев о Толстом,— издавать

такого рода книги, которые имеют вечное значение, мировое значение и при этом, не имея в виду лишь один народ, но вообще всех, исходящих из этой точки зрения, что творения должны быть читаны всеми и одинаково для всех быть понятны. Черпать эти издания он предполагает в древних и средневековых классиках, не гнушаясь и нашими летописями, былинами и т. д. Как примеры он выставляет возможность и необходимость издать Геродота, Монтеня, Паскаля, конечно, не целиком, а делая выборку» (25, 376).

Чертков издаелека, но очень внимательно прислушивался к тому, о чем говорил Толстой. Аристократ, потомок декабриста, он пришел к идеям «опрощения», частью под влиянием Толстого, частью благодаря собственному опыту, и в 1881 году вышел в отставку, отказавшись от придворной карьеры. В октябре 1883 года Толстой познакомился с Чертковым в Москве.

Тогда, в 1883 году, Толстому было 55 лет, а Черткову исполнилось 29 лет. «Чертков, как Алкивиад, был богат и знатен,— пишет С. Л. Толстой.— Чертковы принадлежали к высшему петербургскому обществу, из которого выходили флигель-адъютанты, генерал-адъютанты, генерал-губернаторы»¹³. Выйдя в отставку, он оказался не у дел. Между тем это была натура деятельная и энергичная.

Именно поэтому Чертков решил принять участие в новом предприятии Толстого. Для основания книжной фирмы нужны были средства. Чертков был очень богатый человек и искал случая «приложить» свои капиталы к «доброму делу». Он написал Толстому письмо, в котором говорил, что его давно уже смущает мысль о неразборчивости народного чтения. Толстой сразу же откликнулся: «О книгах вы правы. Мне кажется, те, какие есть, скорее вредны, чем полезны» (85, 30).

Вскоре Чертков появился у Толстого в Москве. Щепкин и Макаруев отошли в сторону. По-видимому, и само название новой книгоиздательской фирмы было предложено Чертковым. С этого времени он всегда чувствовал себя «посредником» между Толстым и всеми «другими».

Для «Посредника» нужна была хорошая издательская, полиграфическая основа. И Толстой указал на своего старого знакомого Сытина. К этому времени Сытин уже покинул лавочку Шаропова на Никольском рынке. У него был свой книжный магазин на Пятницкой улице и своя типография.

Сытин ухватился за предложение Толстого. Это давало ему возможность расширить дело и придать ему исторический смысл и значение. Он понимал, что время лубочных изданий миновало¹⁴.

¹³ Толстой С. Л. Очерки былого, с. 276.

¹⁴ Ольденбург С. Ф. Страница из истории преобразования лубочных книг.— В кн.: Полвека для Книги. Литературно-художественный сборник, посвященный 50-летию деятельности И. Д. Сытина. М., 1916.

«Сейчас видел Сытина,— сообщал Толстой своему другу Урусову,— ... Сочувствие со всех сторон я вижу огромное» (63, 235—236). В другом письме Толстой высказывает удовлетворение ходом переговоров Черткова и Сытина и уверенность в том, что дело, начатое при общем сочувствии, будет иметь надежное продолжение: «Чертково-Сытинское дело идет хорошо. Открыт склад, набирается, печатается и готовятся 10 картинок и 10 книжек» (63, 242).

7

Одной из первых книжек «Посредника» была «Жизнь Сократа», написанная А. М. Калмыковой, провинциальной писательницей. Толстой придавал этой книге особое значение, и Калмыкова прислушивалась внимательно к его советам.

В марте 1885 года Толстой возвращался из Крыма в Москву. В Харькове его встретила Калмыкова и проводила его до Орла. В поезде они говорили о «Посреднике» и Сократе...¹⁵

Наконец, рукопись была окончена. И Толстой взялся за ее редактирование. С разрешения автора он вносил в рукопись свои поправки. «Хотелось бы сделать все, что умею, для улучшения формы»,— пишет Толстой в письме к Калмыковой.

Поправки его были столь значительны, что Калмыкова не узнала своего сочинения. Вообще редактора Толстого была очень «решительной»¹⁶. Калмыкова испытывала сомнения. И наконец, решила просить Толстого издать «Жизнь Сократа» под его собственным именем...

Толстой был несколько озадачен результатом своего труда. «Если вы не согласны подписаться под Сократом,— говорил он Калмыковой,— то пусть и моего имени не будет». И книга вышла в свет под названием «Греческий учитель Сократ» без указания имени автора¹⁷.

Если бы все, что выходило в «Посреднике», подвергалось бы такой же «полной редактуре», то издательство не могло бы достигнуть своей цели, потому что потребовалось бы слишком много времени для подготовки каждой книги в «версии Толстого».

И Толстой это понимал. После опыта с рукописью Калмыковой он лишь в исключительных случаях принимал на себя роль редактора, поручив всю практическую работу Черткову и ограничиваясь участием в обсуждении книг и в их выборе для издания.

Чертков стремился придать всем изданиям «Посредника» строгую «толстовскую» направленность. В этом отношении он был больше «толстовец», чем сам Толстой, который считал, что в «По-

¹⁵ Калмыкова А. М. Встречи с Л. Н. Толстым.— «Вестник литературы», 1921, № 9.

¹⁶ См. ст.: Зайденшнейр Э. Е. Уроки Толстого-редактора.— В кн.: Толстой-редактор. М., 1965.

¹⁷ См. кн.: Греческий учитель Сократ. М., 1886.

среднике» могут принимать участие и те писатели, которые не разделяют его убеждений.

Так, Толстой очень хотел, чтобы в «Посреднике» были напечатаны произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина, и просил Черткова вступить с ним в переговоры. В декабре 1835 года Толстой написал письмо Салтыкову-Щедрину, которого знал еще со времен «Современника»: «Может быть, вы слышали о фирме «Посредник» и о Черткове. Письмо это передаст вам Чертков и сообщит вам... подробности» (63, 307).

В «Посреднике» предполагалось опубликовать сатирические сказки Салтыкова-Щедрина. «У вас есть все, что нужно,— пишет Толстой в письме к Салтыкову-Щедрину,— сжатый, сильный, настоящий язык, характерность, оставшаяся у вас одних, не юмор, а то, что производит веселый смех, и по содержанию — любовь, и потому — знание истинных интересов жизни народа» (63, 308).

Что касается «Посредника», то в письме к Салтыкову-Щедрину Толстой счел нужным заметить, что в его изданиях «есть не направление, а есть исключение некоторых направлений» (63, 309).

Чертков побывал у Салтыкова-Щедрина, но договориться с ним не мог. «Во всех его рассказах,— сообщал Чертков Толстому,— есть что-нибудь противоположное нашему духу: но когда указываешь на это, то он говорит, что всю вещь писал для этого места, и никак не соглашается на пропуск» (63, 309).

По-видимому, Чертков, несколько раз встречался с Салтыковым-Щедриным и на правах редактора предлагал изменения и сокращения. Дело кончилось тем, что на все предложения тут «отрезать» и там «опустить» Салтыков-Щедрин раздраженно ответил, что он не продает аршинами своих сочинений...¹⁸.

Неудача с Салтыковым-Щедриным была в-том же роде, что и история с Калмыковой. Чертков, подобно Толстому, постепенно отходит от практического участия в редактировании чужих произведений. Гораздо охотнее он высказывал свои «замечания» Толстому, который тоже не всегда соглашался с ним, но всегда рад был подвергнуть свои сочинения «пристрастной критике».

Когда Толстой держал корректуру своих произведений, как он говорил, написанных «для нашего круга» образованных людей, он чувствовал себя «в халате, спокойным и развязным»; но когда он думал, что то, что он пишет, будут «через год читать миллионы, и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку», на него находили «робость и сомнение» (63, 307).

Чертков не любил входить в практические мелочи «дела». Он умел эффектно, с размахом «начинать», а потом предоставлял возможность действовать другим. Так было и с «Посредником».

Уже в 1886 году главным руководителем издательства стал П. И. Бирюков, «за отходом от этого дела Черткова» (63, 227).

¹⁸ См.: Апостолов Н. Н. Лев Толстой и его спутники. М., 1928, с. 214.

Но в 1888 году Бирюков решил поселиться в деревне и с этой целью уехал в Костромскую губернию.

Понадобился новый редактор для «Посредника». Таким редактором и стал деятельный и добросовестный труженик И. И. Горбунов-Посадов, который и возглавлял издательство на протяжении многих лет¹⁹.

Горбунову-Посадову удалось установить хорошие деловые отношения с Сытиным, который к этому времени уже имел семь типографских машин и одну литографскую в новом помещении на Пятницкой улице²⁰.

8

Толстой искал новых авторов для «Посредника» и внимательно следил за текущей литературой. В 1887 году он прочитал в «Историческом вестнике» повесть Н. С. Лескова «Скоморох Памфалон».

«Статья Лескова,— пишет Толстой Черткову,— кроме языка, в котором чувствуется искусственность, превосходна. И, по мне, ничего в ней изменять не надо, а все средства употребить, чтобы ее напечатать у нас, как есть» (83, 243).

Но, увы, повесть «Скоморох Памфалон» была запрещена цензурой в отдельном издании. В апреле 1887 года Толстой встретился с Лесковым. «Желаю только продолжения вашей деятельности»,— пишет Толстой Лескову. Рассказ Лескова «Воров сын» Толстой включил в свой «избранный том» — «Круг чтения».

Из новых писателей Толстого очень привлекал А. И. Эртель, от которого он получил письмо в 1885 году. «Такого языка не найдешь ни у старых, ни у новых писателей,— говорил Толстой.— Мало то, что народный язык его верен, силен, красив, он бесконечно разнообразен» (37, 243).

В «Посреднике» были изданы повесть Эртеля «Жадный мужик» и «Рассказы Ивана Федотыча». Конечно, выше всего Толстой ставил роман Эртеля «Гарденины», но по объему и содержанию не считал его пригодным для «Посредника»...

В 1888 году Толстой познакомился с В. Г. Короленко. Встречался с ним и в позднейшие годы. Короленко не разделял религиозных идей Толстого, но это не мешало их общению. «Он очень милый, умный,— говорил Толстой.— Я с ним... поговорил о религиозных вопросах. Он стоит на научной точке зрения, но он все-таки многое понимает»²¹.

Особенное впечатление на Толстого произвел очерк Короленко «Бытовое явление». Эту брошюру, как писал Толстой, «надо

¹⁹ См. сб. «Сорок лет служения людям». Сб. статей, посвященных общественно-литературной и книгоиздательской деятельности И. И. Горбунова-Посадова. М., 1925.

²⁰ См.: Коничев И. Русский самородок. Л., 1966, с. 60.

²¹ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. II. М., 1923, с. 214.

перепечатать и распространять в миллионах экземпляров. Никакие... драмы, романы не произведут одной тысячной того благоприятного действия, какое должна произвести эта статья» (76, 18). Но статью Короленко в «Посреднике» невозможно было перепечатать точно так же, как нельзя было перепечатать статью Толстого «Не могу молчать». Деятельность «Посредника» была строго ограничена цензурными рамками.

С сочинениями В. М. Гаршина Толстой познакомил еще Тургенев в начале 80-х годов. Толстой признавался, что он чувствовал «большую любовь» к Гаршину. Уже в 1885 году Чертков получил согласие Гаршина на публикацию его рассказов «Сигнал» и «Сказание о гордом Аггее» в «Посреднике». Оба эти рассказа были изданы отдельными книжками.

Но из произведений Чехова, которого Толстой ставил рядом с Пушкиным, находя в его сочинениях изумительное художественное достоинство, для «Посредника» он выбрать ничего не мог. И, чтобы восполнить «пробел», включил «Душечку» в избранный «Круг чтения» со своим предисловием.

Тут обнаруживалось некоторое своеобразие «Посредника», который, несмотря на широту своей программы, «не вмещал» Чехова. Исключение составляли рассказы «Бабы», «Горе» и «Нахлебники».

Субъективная точка зрения Толстого на писателей и на то, что он считал насущными интересами времени, сказывалось в выборе произведений. И в отношении к ним. Иногда он не мог удержаться от желания «переиначить» того или иного писателя на свой лад.

В 1900 году Толстой познакомился с Максимом Горьким. Это был уже известный в ту пору новый человек нового века. «Очень хорошо говорил с ним», — отметил Толстой в своем дневнике: «Настоящий человек из народа» (57, 132). «Видел здесь Чехова, совершенного безбожника», — писал Толстой в 1901 году из Крыма, — но доброго, и Горького, в котором гораздо больше *fond*, несмотря на то, что его перехвалили».

«Совершенного безбожника» Чехова Толстой «не допустил» в «Посредник», а Горькому дал здесь место, надеясь на его *fond*. В «Посреднике» были напечатаны рассказы «Дружки» и «Емельян Пиляй». С некоторым усилием в этих рассказах можно найти «нравственную тенденцию», но «*fond*» Горького совсем иного, социального, революционного склада.

9

Лесков, Эртель, Чехов, Короленко, Горький — все они были известные писатели. А Толстого чрезвычайно интересовала «глубинная литература», творчество безвестных писателей, в которых он хотел найти «безымянную Русь».

В «Посреднике» Толстой продолжал тот же самый опыт, ко-

торый он уже произвел во время составления «золотой полки». Он хотел разомкнуть круг «знаменитостей»...

Он был уверен, что этот опыт имеет свое историческое значение. И смело предоставлял право голоса людям из народа, тем, чей литературный дар служит средством выражения чувств и мыслей, навеянных самой жизнью, а не литературой.

Его, например, чрезвычайно интересовали стихи С. Дрожжина, сельского учителя, который писал свои сочинения, не изменяя своего жизненного положения и не стремясь стать профессиональным писателем.

Дрожжин был для Толстого «простым, горячим, решительным и добрым человеком, который сделал гораздо больше того, что он хотел» (77, 218). Образ его жизни, его поступки были неотделимы от его стихов. И в «Посреднике» появляется целая серия книжек Дрожжина: «Год крестьянина», «Заветные песни», «Песни крестьянина», «Песни рабочих».

Огромную поддержку оказал Толстой С. Т. Семенову, крестьянину, ставшему постоянным сотрудником «Посредника». Он писал рассказы, повести, пьесы. Впоследствии напечатал интересные воспоминания о Толстом²².

«В «Посреднике» были напечатаны «Крестьянские рассказы» Семенова в шести томах, повесть «Родные души» и сборник детских рассказов «Счастливый случай». Многие рассказы из шеститомника выходили в свет отдельными изданиями («Хорошее житье», «Не в деньгах счастье», «Невеста», «Верное средство» и др.). «Посредник» опубликовал несколько драм и комедий Семенова («Надежда Чигалдеева», «Деревенские герои», «Жених-москвич» и др.).

Можно сказать, что Семенов был настоящим героем «Посредника». «Искренность — главное достоинство Семенова, — пишет Толстой. — Но кроме нее, у него содержание всегда значительно: значительно и потому, что оно касается самого значительного словения России — крестьянства» (29, 214).

Забота о художественной форме, которая дала миру Тургеневу или Флобера, казалась Толстому «аристократичной». И говоря о значении «содержания» в современной, злободневной литературе, которая не претендует на «вечное» эстетическое значение, но может быть очень полезной для широкой читающей публики, Толстой проявил большую демократичность.

Вот почему, не опасаясь упреков в «смещении критериев», Толстой говорил, что рассказ Семенова «Дворник» производил на него большее впечатление, чем стилизованный, предназначенный «для избранных», рассказ Флобера «Юлиан Милостивый», переведенный на русский язык Тургеневым. В парадоксах Толстого была своя логика. «Все Семеновское не блестяще, — отмечал Толстой, — но серьезно, содержательно и искренно» (79, 314).

²² См.: Семенов С. Т. Воспоминания о Л. Н. Толстом. М., 1912.

Разомкнув круг и открыв тем самым доступ в литературу для «малых сил», Толстой в «Посреднике» точно так же, как на «золотой полке», потеснил «великих». Такова была его общая мысль.

Из Пушкина для «Посредника» были выбраны «Станционный смотритель», «Сказка о рыбаке и рыбке», поэмы «Братья-разбойники» и «Цыганы». Выбор очень ограниченный, но характерный. Отдельные стихи Пушкина (например, его «Странник») печатались в сборниках лирических произведений («Звездочка» и др.).

Творчество Гоголя было представлено комедиями «Ревизор» и «Женитьба», а также повестями: «Старосветские помещики», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Шинель», «Коляска», «Записки сумасшедшего». Напечатал Толстой и статьи Гоголя из «Выбранных мест» его переписки с друзьями («Жизнь», «Христианин идет вперед», «Светлое воскресенье») и книгу Орлова «Гоголь как учитель жизни».

Стихотворения Лермонтова печатались в небольшом сборнике «Ангел», который выходил в свет несколькими изданиями. Прозы Лермонтова в каталогах «Посредника» нет.

В издательстве была напечатана целая серия книжек И. С. Никитина: «Лес», «Зимняя ночь», «Ухарь-купец», «Кулак» (всего 11 названий).

Из прозы С. Т. Аксакова выбраны два отрывка: «Аленький цветочек», «Буря».

Вот, пожалуй, и все. Нет уже многих книг, которые были на «золотой полке»... Да и сам Толстой, хотя и был представлен многочисленными изданиями, «не умещался» в «Посреднике».

Здесь он публиковал свои поздние дидактические произведения: «Что такое искусство?», «О Шекспире и о драме», статьи о литературе («Гюи де Мопассан», «Вильгельм фон Поленц», «С. Т. Семенов»), очерки о философии («Паскаль», «Ламенне»).

В «Посреднике» печатались его религиозно-философские сочинения, которым он после духовного перелома придавал наибольшее значение: «Исповедь», «В чем моя вера?» и др. К ним примыкали его обширные сборники «Круг чтения» и «Путь жизни».

Из художественных произведений Толстого «Посредник» опубликовал романы «Воскресение», «Хаджи-Мурат», повести «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей», драматические произведения «Живой труп», «Плоды просвещения», «Власть тьмы». Некоторые из этих книг появились уже после смерти Толстого.

Когда видишь перед собой полное собрание красочных книжек «Посредника», ставшее теперь музейным достоянием, невольно возникает странная мысль о единственном в своем роде сочетании «изобилия» и «бедности» этой многотомной библиотеки.

Какого бы писателя, кроме Семенова, мы не взяли, по книжкам «Посредника» невозможно составить о нем полного представления.

Но «Посредник» не ставил перед собой цели распространения эстетических идей. Толстого скорее привлекали цели распространения в народе просветительских идей, касающихся быта, труда, медицины, сельского хозяйства, полезных ремесел.

Он видел перед собой будущее, видел новый читающий народ. И полагал, что для него нужна здоровая насущная пища. Классическая литература нисколько не пострадает, если наряду с ней появится новая волна полезных книг.

Именно ради просвещения Толстой разомкнул круг, «раздвинул берега». И между классикой и лубком, между Пушкиным и Милордом, двинулся свежий поток массовой литературы, которая сразу же нашла своего читателя, многое определив в будущем.

Брошюра под названием «Как получить хорошие урожан» или «Настенная таблица» — «плакат» «Как получить два колоса там, где был один» были для Толстого важнее иной книги стихов²³.

В 1925 году Н. К. Крупская говорила о целой эпохе «Посредника» в истории русской печати. «Я помню,— пишет Крупская,— какое громадное значение имела она (деятельность «Посредника». — Э. Б.) в конце 80-х годов. «Посредник» бросал широкими пригоршнями семена знания в рабочие и крестьянские массы. В 80-х годах знание было запретным плодом для трудящихся. И поэтому издательство «Посредник» привлекло к себе всеобщее внимание. В молодежи «Посредник» будил стремление работать в популярной литературе. В момент, когда трудящиеся массы поняли, что знание — сила, что им надо вооружаться для строительства новой жизни, с добрым чувством вспоминаешь просветительскую деятельность «Посредника»²⁴.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Эстетика Толстого, если говорить о теоретических работах, таких, как трактат «Что такое искусство?» и критический очерк «О Шекспире и о драме», представляет собой явление во многом загадочное и недостаточно еще истолкованное. Между тем в этих работах есть своя историческая и теоретическая логика, так что ни одно из положений Толстого не было случайным — все основные выводы его подчинены идее смелого эстетического эксперимента.

Трактат «Что такое искусство?» Толстой начал писать в 1889 году, уже после духовного перелома, и окончил его лишь в 1898 году. Ни одна другая книга, кроме «Воскресения», не стоила Толстому такого напряжения и труда. Зато критический очерк

²³ 1885—1915. Каталог издательства «Посредник», 6. г., с. 59.

²⁴ Цит. по кн.: Сорок лет служения людям. М., 1925, с. 115.

«О Шекспире и о драме» он написал довольно быстро, в 1903—1904 годах. Обе эти работы связаны друг с другом как общее положение и частный вывод.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой обосновал свой общий взгляд на искусство, как он сложился в последние годы, когда он принял за основу всех своих суждений идею добра и «религиозного сознания», а в очерке «О Шекспире и о драме» дал практическое приложение своего метода, предоставив возможность судить о его теории в целом.

Но для того чтобы судить о его теории в целом, надо вспомнить ее исходные положения. В начале 70-х годов, когда Толстой чувствовал себя, «писателем всеми силами души» и не помышлял о том, чтобы оставить искусство ради моральной проповеди, он говорил: «...Добро и зло — суть только матерьялы, из которых образуется красота... Поэтому, вместо понятия добра — понятия относительного — я прошу поставить понятие красоты» (62, 24). Таким образом, в те годы его эстетика имела в своем основании идеал прекрасного. Еще раньше, в годы работы над «Войной и миром», Толстой написал в одном из черновых набросков романа: «Я художник, и вся жизнь моя проходит в том, чтобы искать красоту» (15, 241).

Когда в середине 80-х годов Толстой, оставаясь гениальным художником, стал и моралистом, изменилось и его представление об эстетике и ее основных понятиях. На первый план выступил идеал добра, которому он стремился придать уже не относительный, как прежде, а безусловный и вечный смысл. Здесь и возникал его эксперимент, который должен был совершенно изменить систему эстетических понятий и дать новое направление творчеству. И он постепенно пришел в противоречие с традиционными системами эстетики. И создал свою, в высшей степени оригинальную, теорию, которая была последовательна и строго логична. «Я расхожусь со всеми философами», — говорил Толстой (62, 246).

Эстетика Толстого неотделима от его творческой биографии. В ней много противоречий, но такова природа художественного и теоретического мышления Толстого. На основании трактата «Что такое искусство?» и очерка «О Шекспире и о драме» Толстого называли и «разрушителем эстетики» и «ниспровергателем искусства». Толстой считал, что это превратное толкование его идей. «Почему вы осуждаете искусство?» — спрашивал его в одном из первых своих писем тогда еще никому не известный французский молодой литератор Ромен Роллан. «Истинная наука и истинное искусство, — отвечал Толстой, — всегда существовали и всегда будут существовать, подобно всем другим видам человеческой деятельности, и невозможно и бесполезно оспаривать и доказывать их необходимость» (64, 94).

Противоречия в отношении к искусству были у Толстого не только в теоретической, но и в творческой сфере, когда он назы-

жал свои художественные произведения «баловством» и снова к ним возвращался,— хотел и не мог преодолеть в себе художника... Эстетика была драматическим эпизодом в творчестве позднего Толстого. За каждой строкой его трактата скрыты огромные страсти великого художника, его сомнения и колебания между «отречением» от искусства и горячей любовью к нему.

Содержание эстетических работ Толстого очень разнообразно и может служить и служит источником множества наблюдений над закономерностями творчества Толстого, путями развития русской мысли и истории. Но как бы ни были различны интересы Толстого во всем, что касалось цивилизации и культуры, его взгляды на искусство всегда соотнесены с центром, с тем, что есть эстетический идеал. Именно в этой области он и произвел свой эстетический эксперимент, который определил и его отношение к искусству в целом, и значение его работ по теории искусства, неотделимых от истории русской классической литературы XIX века.

1

В марте 1891 года Толстой записал в своем Дневнике: «...Моя писательская карьера кончена: и быть радостным и без нее» (52, 21).

Он только что окончил «Послесловие» к «Крейцеровой сонате». Впереди была работа над социально-философскими трактатами, такими, как «Царство божие внутри вас», «Неделание» и «Христианское учение»...

Но мысль об искусстве не покидала его. Толстой пишет наброски эстетических рассуждений: «Наука и искусство» (1891), «О науке и искусстве» (1891), «О том, что называют искусством» (1896)...

Не покидал его и соблазн художественного творчества. В 90-е годы Толстой написал (после того как сказал, что его «писательская карьера кончена») рассказ «Хозяин и работник» (1894—1895), повесть «Отец Сергей» (1890—1891)¹ и роман «Воскресение» (1889—1899).

Искусство, с которым Толстой уже простился, не желало покидать его. И он задумался, может быть над самым трудным для себя вопросом: что такое искусство? Здесь было сосредоточено для него все самое дорогое: и радость творчества, и настоящая слава, и вся жизнь, которую он хотел круто переломить...

«...Едва ли не лучшее средство,— пишет Толстой в своем Дневнике,— уйти от празднующих и живущих потом и кровью братьев и пойти к тем, замученным братьям? Не едва ли, а наверно» (52, 11).

У него был даже свой план «ухода», может быть, вдвоем с

¹ Над этой повестью он продолжал работать в 1895 и 1898 годах.

Софьей Андреевной: «...Живут в деревне, в середине русской деревни, наняв или купив себе избу и своими руками обрабатывая свой огород, сад» (52, 87).

Уйти — значило для Толстого отказаться от всей прежней жизни. А главным содержанием всех прожитых в Ясной Поляне лет было искусство. В 1896—1897 годах Толстой мучительно и трудно пишет трактат «Что такое искусство?», замечая как бы между прочим: «Боюсь, что тема об искусстве заняла меня в последнее время по личным эгоистическим скверным причинам. Je m'entends» (53, 144).

Какие же тут могли быть эгоистические, да еще и скверные причины? Толстой и свою мечту об уходе, о самоотвержении также называл эгоистической, потому что считал, что ее осуществление было бы слишком хорошо для него.

Однажды, после объяснения с Софьей Андреевной по поводу возможности «жить в избе» своим трудом, встретив «полное непонимание», Толстой записал в Дневнике: «У меня были скверные мысли уйти. Не надо. Надо терпеть» (52, 37).

Это было написано в «неспокойную минуту»; а в самую спокойную минуту «ясно стало, что можно — едва ли не должно уйти» (52, 71). И он уходил от своей прежней жизни, считая злом все, что с ней связано. Считая злом и само искусство, если оно доступно и служит развлечением для маленькой кучки «празднующих и живущих потом и кровью братьев».

В такие минуты он готов был считать, что его писательская карьера исчерпана и окончена.

2

«Собирал ландыши,— пишет Толстой в Дневнике весной 1894 года.— И вдруг вижу белый ландыш, нагнулся—это свет на зеленом листке. В глазах у меня представление ландыша, и я его вижу везде. Так все то, что я вижу в этой жизни, все это от того, что в той жизни я видел, любил, искал этого — идея» (52, 118).

Но это идея — художника, получившая столь странное и удивительное воплощение: белый ландыш и свет на зеленом листке!

Мыслями Толстого после пережитого им в конце 80-х годов духовного перелома владела идея добра. «Зло так сильно,— пишет Толстой,— это весь фон... Если же признавать его, то оно все затянет, будет одно зло, и не будет контраста. Даже и зла не будет — будет ничего. Для того, чтобы был контраст и чтобы было зло, надо всеми силами стремиться к добру» (52, 76).

И он всюду видел свой ландыш — и в отражении солнечного света на зеленом листке. Если же осуществление мечты об отречении на деле, в жизни, было невозможно по многим причинам, то ничто не мешало Толстому полно и последовательно развить идею, завладевшую его душой, в обширном сочинении.

И Толстой написал одну из самых насущных для него книг — трактат «Что такое искусство?».

«Моя работа над Искусством многое уяснила мне», — признавался Толстой в 1897 году (53, 169). Значит, он искал «уяснения» своей идеи, которая не была еще целиком ему раскрыта и понятна.

И здесь уместно вспомнить, что Толстой говорил о всяком поэтическом или драматическом произведении, сущность которого состоит в том, чтобы «представить самых разнообразных по характерам и положениям людей и выдвинуть перед ними, поставить их всех в необходимость решения жизненного, нерешенного еще людьми вопроса и заставить их действовать, посмотреть, чтобы узнать, как решится этот вопрос. Это опыт в лаборатории» (52, 78).

В своем трактате Толстой хотел посмотреть, как решится этот вопрос: что такое искусство? И его книгу можно назвать «опытом в лаборатории», рискованным экспериментом, на который Толстой пошел «по личным причинам».

В Дневниках Толстого многие записи, относящиеся к трактату «Что такое искусство?», напоминают заметки экспериментатора, который отмечает новые положения и старые неудачи.

Осенью 1896 года Толстой записывает: «Какой humbug красота, истина, добро. — Красота это одно из качеств внешних предметов, как здоровье — качество живых тел. Истина не есть идеал науки. Идеал науки есть знание, а не истина. Добро же не может стать в ряду с этими двумя, потому что оно есть цель жизни...»

Написано это было энергично и уверенно. А между тем у Толстого сразу же возникли сомнения в ясности и правомерности такого рода вывода и заключения. «Неясно, — добавил он. — Но было и будет ясно» (53, 105).

В ноябре того же года Толстой начинает запись еще более решительно: «Эстетика есть выражение этики, т. е. по-русски: искусство выражает те чувства, которые испытывает художник. Если чувства хорошие, высокие, то и искусство будет хорошее, высокое, и наоборот. Если художник нравственный человек, то и искусство его будет нравственным, и наоборот»...

И опять возникло сомнение. Если допустить, что всякий великий художник есть в то же время человек великой нравственной силы, то все же не всякий нравственный человек может быть художником; более того, иной художник может быть и нравственным человеком, а искусство его все же может оказаться очень слабым... И Толстой закончил столь энергично начатое рассуждение честным признанием: «Ничего не вышло» (53, 119).

В феврале 1897 года Толстой заметил: «Если цель его (искусства. — Э. Б.) — добро, то оно неизбежно распространяется на наибольшее число людей». И тут же добавил: «Неточно и еще неясно» (53, 135).

Многое из того, в чем Толстой сомневался, когда писал свой Дневник, он перенес в свою книгу в догматической форме, пытаясь уверить себя в том, что ему удалось найти окончательное решение «вопроса». Но все же свою книгу как опыт в лаборатории он назвал не «Что такое искусство», а «Что такое искусство?».

3

В эстетике есть свои аксиомы. Например, аксиома прекрасного.

«...Чувство красоты,— пишет Толстой о Пушкине,— развито у него до высшей степени, как ни у кого»².

Прекрасное для Пушкина было некоей святыней, которую он не пытался ни принять, ни отвергнуть, которая была для него и Музой, и поэзией, и вдохновением, и самой жизнью. Он испытывал лишь «благоговенье» «перед святыней красоты».

В стихотворении «Красавица» Пушкин пишет:

Куда бы ты не поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце не питал
Ты сокровенное мечтанье,—
Но встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься невольно,
Благоговей богомольно
Перед святыней красоты.

В этих дивных стихах Пушкин изложил то понимание прекрасного, которое восходит еще к Платону.

В диалоге «Федр» у Платона сказано: «Когда человек, пройдя очищение в священных таинствах, видит прекрасное лицо, пленяющее божественной формой, или бесплотный образ, он испытывает... благоговейный страх; он взирает на этот лик, как на божество... когда красота вливается в его душу, проникая через глаза»³.

Этот диалог был хорошо известен Пушкину. Рассуждение Платона о прекрасном вообще является хрестоматийным, и на него ссылались философы самых различных направлений. Именно этот отрывок из «Федра» о «благоговейном страхе» как признаке вдохновения приводится и в статье Вольтера «Прекрасное», помещенной в его «Философском словаре».

Платон придавал красоте поэтический смысл. Перед его ликом человек обретает чудные силы: «крылья его души орошены, они теряют твердость, которая сдерживала их рост, они тают; стержни, набухшие у основания крыльев, стремятся найти себе выход, проникая в душу...»

² Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, с. 38.

³ Платон. Избранные диалоги. М., 1965, с. 215

«Ибо душа тогда имела крылья»⁴, — насмешливо добавляет Вольтер, излагая теорию Платона.

«Крылатые люди» Платона — это поэты, философы, прорицатели, люди, знающие «истинное вдохновение». Крылатый серафим, явившийся Пушкину на перепутье («Духовной жаждою томим...»), также относится к роду древних вестников.

Толстой, размышляя об искусстве, о прекрасном, иногда прикасается к миру платоновских образов и оказывается где-то рядом с Пушкиным.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой отмечает, что Платон находит красоту «в непосредственном и свободном проявлении божественной идеи, проявляющей себя в чувственных образах» (30, 51).

Этой мысли Толстой придает иносказательный, не мистический, а метафорический смысл, не мешающий его реалистическому мышлению.

«Думал еще, — пишет Толстой в Дневнике, — то, что только сильными, идеальными стремлениями люди могут низко падать нравственно. Только птица с крыльями может стремглав броситься вниз с дерева или крыши. Сознание силы подъема духовного — крыльев» (52, 138).

Но, зная и по-своему постигая метафору Платона, Толстой был очень далек и от философии Платона, и от художнической эстетики Пушкина. И здесь еще раз следует вернуться к Вольтеру и его статье «Прекрасное». По существу она гораздо ближе Толстому, чем Пушкину. Не случайно, развивая свою эстетическую теорию, Толстой пришел к отрицанию учения Платона о прекрасном и к отрицанию пушкинской художественной эстетики.

На этом отрицании во многом и построен его эксперимент.

4

«Я готов поверить, — пишет Вольтер о диалоге Платона «Федр», — что нет ничего прекраснее этой речи Платона, но она не дает нам ясного представления о природе прекрасного»⁵.

Философы разных веков ссылались на Платона и старались разгадать его мысль об «архетипе» прекрасного. Вольтер считал все эти догадки и столкновения одним сплошным заблуждением.

«Поинтересуйтесь, наконец, мнением философов, — предлагал Вольтер, — вы услышите в ответ невообразимую чепуху: философам необходимо некое соответствие архетипу прекрасного в его сущности, соответствие «То kalon»⁶.

Толстой «поинтересовался» мнением философов и был удивлен разноречием их толкований. «Предполагается, — пишет он, —

⁴ Вольтер Ф. М. А. Эстетика. М., 1974, с. 214.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 215.

что то, что разумеется под словом красота, всем известно и понятно. А между тем это не только неизвестно, но и после того, как об этом предмете... написаны горы книг самыми учеными и глубокомысленными людьми, вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым...» (30, 37).

В этом Толстой был согласен с Вольтером. Но Вольтер доказывал также, что понятие красоты вовсе не так однозначно и неизменно, как думал Платон. Оно меняется во времени и в пространстве. Что почитается одними прекрасным, то другим представляется безобразным. «У англичан и у французов разное представление о *le beau*»⁷, — пишет Вольтер.

Толстой почти слово в слово повторяет эту мысль, к которой он пришел самостоятельным путем. «Немцы решают эту загадку по-своему... — пишет Толстой о загадке красоты — физиологи-эстетики, преимущественно англичане... тоже каждый по-своему; французы-эстетики... тоже каждый по-своему» (30, 37).

Кроме того, люди называют прекрасным совершенно несхожие между собой явления, так что иногда невозможно понять, что именно они подразумевают под этим словом. И Вольтер пришел к выводу о том, что прекрасное — относительно. В своем «философском словаре» он так и пишет: «прекрасное зачастую весьма относительно»⁸.

А если это так, то и само определение прекрасного условно или, вернее сказать, настоящего определения прекрасного вовсе не существует. Толстой посвятил обзор понятия красоты в различных философских системах первые пять глав своего трактата и пришел к выводу, что понятие это весьма условно и относительно.

Вольтер это знал и предпочитал вообще отказаться от исследования идеала прекрасного. «Это избавило... от труда сочинять пространный трактат о прекрасном»⁹, — говорил он.

Другое дело — нравственный идеал. Он отличается от идеала прекрасного большой определенностью и устойчивостью. «Бывают поступки, прекрасные в глазах всех... — пишет Вольтер. — Друг идет на смерть ради друга, сын ради отца... любой скажет, что это прекрасно, что поступки такого рода его радуют, он ими восхищается»¹⁰.

Вольтер отказывался от писания трактата о прекрасном, отдавая предпочтение «нравственным правилам». Из великой триады, — красота, добро и правда — он избрал два последующих начала, отбрасывая первое.

Только мнения о великих нравственных идеях Вольтер считал однородными, будь то поступок героя или изречение мыслителя..

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 215.

¹⁰ Там же.

Здесь была та несомненная «польза», которой он дорожил больше, чем бесплотным «архетипом».

Скептический анализ прекрасного в «Философском словаре» Вольтера был одним из характернейших явлений просветительской философии XVIII века, испытывавшей старые аксиомы новыми рациональными методами.

5

«Литература восемнадцатого века,— говорил Белинский,— была по преимуществу моральною и рассуждающей, в ней не было других повестей, как *contes philosophiques*»¹¹.

Вольтер в этом смысле был человеком своего времени. Его сочинения и представляют собой образцы моральных и философских повестей XVIII века.

Эстетические идеи Пушкина возникали в определенном смысле как преодоление именно вольтеровской традиции в искусстве. Долгое время литература покорствовалась «своенравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы» «...Теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение»¹².

Эту точку зрения Пушкин отстаивает последовательно — и в своих произведениях, и в своих критических заметках и письмах.

П. Вяземский в известной статье о В. Озере говорит: «...Трагик не есть уголовный судья. Обязанность его и всякого писателя есть согреть любовью к добродетели и воспалить ненавистью к пороку, а не заботиться о жребии и приговоре провидения»¹³.

Пушкин написал на полях его статьи против этого рассуждения: «Прекрасно». Но это не оценка и не одобрение мысли Вяземского, а ироническое восклицание, вроде «Вот те на!».

Строкой далее Вяземский пишет: «Великие трагики и из новейших чувствовали сию истину... Вольтер... не был ни гонителем добродетели, ни льстецом порока».

И Пушкин воскликнул: «Ничуть!» Но и это не означало его согласия с Вяземским. «Поэзия выше нравственности,— наконец, пояснил свою мысль Пушкин,— или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона?»¹⁴.

Следует ли из этого, что Пушкин отрицал нравственное значение поэзии? Вовсе нет. Но дидактическая традиция XVIII века с ее рациональным учением о пользе представлялась ему слишком «стеснительной формой». В одной его «маленькой трагедии» «Мо-

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 237.

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., в 16-ти т., т. 12. М.—Л., 1949, с. 70.

¹³ Там же, с. 228—229.

¹⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 12, с. 229.

царт и Сальери» больше нравственного и философского содержания, чем в большинстве моральных и философских повестей минувшего века. Но Пушкин считал, что именно в искусстве на первом месте должно быть понятие прекрасного. И если это действительно прекрасно,—творение настоящего художника,—то оно будет отвечать самым строгим требованиям добра и истины.

Белинский как критик был на стороне Пушкина. Он считал, что до Пушкина поэзия была только красноречивым изложением прекрасных чувств и высоких мыслей, которые, не составляли ее души, ее сути... И решительно отрицал «мертвое понятие о пользе поэтической формы для изложения моральных и других идей».

Поэзия Пушкина была, по словам Белинского, «откровением» тайн самой поэзии. Вот почему он так гневно отвергал обвинения в «безнравственности», раздававшиеся со страниц клерикального журнала «Маяк», где уже в 1843 году творчество великого поэта было целиком отвергнуто, как не отвечающее строгому религиозному взгляду на жизнь.

Белинский считал этот взгляд на поэзию Пушкина и на поэзию вообще превратным. «Общий колорит поэзии Пушкина,—пишет Белинский,—и в особенности лирической—внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность... Читая его творения, можно превосходным образом воспитать в себе человека»¹⁵. Белинский восставал против попытки «Маяка» сделать поэзию «служанкой богословия».

Философия искусства у Пушкина была гармоничной, как мир его поэзии. Это понимал и Толстой. В 1873 году он писал одному из своих литературных друзей: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии и смешение низших с высшими, или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства» (62, 22).

Все начальные аксиомы искусства были у Пушкина каждая на своем месте. В этом и состояла гармоническая правильность распределения предметов. Поставив красоту на первое место, Пушкин несколько не нарушил области и власти нравственного идеала, как не нарушил он и требований истины.

Известно, что Вольтер «третировал» Шекспира как поэта, не отвечающего требованиям рациональной поэтики XVIII века. А Пушкин, преодолевая влияние Вольтера, зачитывался именно Шекспиром, почитая его как великого поэта. Не только в драматургии, но и в философии искусства он мог найти в Шекспире опору и поддержку. Когда Толстой пришел впоследствии к отрицанию Пушкина, он уже отрицал и Шекспира и, как это ни странно, оказывался в этом отношении очень близок к Вольтеру.

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 339.

Пушкин писал о сонете: «Игру его любил творец Макбета...»
В 14 сонете Шекспир говорит:

Но вижу я в твоих глазах предвестье,
По неизменным звездам узнаю,
Что правда с красотой пребудут вместе...¹⁶

В Шекспире особенно ценной для Пушкина была именно иерархия предметов. «Вспомните Шекспира,— говорил он Н. Н. Раевскому.— Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру»¹⁷.

Когда Толстой задался односторонней целью создания своей нравственной эстетики, он уже не слышал ни этих слов Пушкина, ни самого Шекспира. «Гервинус старается доказать,— пишет Толстой в статье «О Шекспире и о драме»,— что Шекспир обладал чувством красоты, *Schönheit's Sinn*, но все доказательства Гервинуса доказывают только то, что он сам, Гервинус, совершенно был лишен его. У Шекспира все преувеличенно...» (35, 251).

6

В XIX веке отношение к старым аксиомам изменилось. В них уже не видели прежних «априорных идей», существующих как бы вне опыта и до всякого опыта.

Возникли новые удивительные построения, которые были совершенно невозможны в XVIII веке. В 1845 году Толстой, поступая в Казанский университет, подал прошение на имя ректора Н. И. Лобачевского.

В Казанском университете Толстой, конечно, слышал о новой неевклидовой геометрии Лобачевского. Эта геометрия была построена на тех же основаниях, что и старая, за исключением аксиомы о параллельных.

Нечто подобное совершил и Толстой в позднейшие годы в области эстетики, построив свою систему на тех же основаниях, на которых были построены и старые системы, за исключением аксиомы о прекрасном. Тем самым он нарушил иерархию ценностей, которая так его восхищала в Пушкине.

Толстой не просто отбросил понятие прекрасного, а поменял местами все основные положения. На первое место было выдвинуто добро, за ним следовала правда. Что касается красоты, то она оказалась на последнем месте, как нечто неопределенное.

Но и это еще не все. У Пушкина красота, добро и правда бы-

¹⁶ Перевод С. Маршака.

¹⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 13, с. 198 (541).

ли, если можно так сказать, равновеликими основаниями эстетики. Толстой же пришел к заключению, что «духовная красота, или добро, большею частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему» (30, 79).

Если пушкинскую философию искусства можно назвать классической, «евклидовой» эстетикой, то эстетика Толстого была опытом «неевклидовой» эстетики, основанной на изменении первоначальных аксиом. И сам Толстой это очень хорошо понимал.

Он начал свой трактат скептическими, весьма напоминающими вольтеровские, рассуждениями о прекрасном. И пришел к выводу о том, что в философской литературе нет достоверного и точного определения первоначальной аксиомы. При этом он «наивно» забывал, что аксиома есть одно из удивительных явлений человеческого опыта, которое, не нуждаясь в рациональном доказательстве, может быть основанием строго научной теории.

«Что же такое искусство,— говорит Толстой,— если откинуть путающее все дело понятие красоты?» (30, 62). Путаницу он находил и в том, что красота, добро и истина «ставятся на одну высоту, и все эти три понятия признаются основными и метафизическими. Между тем в действительности нет ничего подобного» (30, 78).

Толстой отверг первую аксиому — красоту — на том основании, что она не поддается разумному определению. И принял на веру вторую аксиому — добро,— хотя и эта аксиома также не нуждается в дефинициях. Но он действовал как строгий моралист и рационалист.

Конечно, Толстой ничего общего не имеет с издателем журнала «Маяк», который отрицал Пушкина с клерикальных позиций. Но, встав на точку зрения «религиозного сознания», и он пришел к логическому отрицанию Пушкина...

Не замечая противоречия в отношении к аксиомам, Толстой пишет: «Добро есть то, что никем не может быть определено, но что определяет все остальное» (30, 79).

Таким образом, отбросив одну аксиому на том основании, что она никем не может быть определена, Толстой заменил ее другой аксиомой, которая тем и была ему особенно дорога, что она именно никем не может быть определена.

Геометрия Лобачевского не «отменяла» геометрии Эвклида. Она дополняла ее и расширяла наше представление о мире. И у Толстого были все основания сделать опыт новой эстетической теории. Но он не удержался от страстной попытки «отменить» Эвклида, то есть Пушкина.

Толстой во многом отличался от Пушкина. Его точка зрения на искусство ближе к Вольтеру. К статье Вольтера «Прекрасное» Толстой мог бы лишь добавить абзац о «религиозном сознании»,

которого нет и не могло быть в «Философском словаре». А во всем остальном эта статья вполне отвечает духу трактата «Что такое искусство?».

Белинский ясно видел возможность отрицания Пушкина с точки зрения «литературных клерикалов», «моралистов» и «антиэстетических резонеров». И он горячо доказывал ошибочность этого мнения. «...Мы не знаем на Руси более нравственного при великости таланта поэта, как Пушкин»¹⁸, — говорил Белинский. При этом он признавал, что для Пушкина характерна строгая объективность изображения жизни, которая, по его мнению, была естественной реакцией на дидактическую поэзию XVIII века и проявлением истинного понимания внутренних целей и задач искусства.

Толстой, таким образом, приходил в противоречие не только с Пушкиным, но и с Белинским.

Было время — время «Войны и мира» и «Анны Карениной», — когда Толстой зачитывался Пушкиным, называл его своим учителем, отцом, изучал заключенную в его творениях иерархию ценностей, которую называл настоящим сокровищем.

«Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? — говорил Толстой в письме к одному из своих литературных знакомых. — Сделайте мне дружбу — прочтите сначала 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» (62, 22).

Было время, когда Толстой говорил именно о благотворном влиянии Пушкина.

Но это время прошло. Теперь, после духовного перелома, он пересматривал и свое отношение к Пушкину. Его собственная эстетика давала к тому множество поводов. Больше того, именно она требовала пересмотра прежних привязанностей. Эксперимент отчасти и состоял именно в том, чтобы проверить в целом всю систему на Пушкине.

Результат получился ошеломляющим. Во-первых, оказалось, что с односторонней точки зрения «религиозного сознания» произведения Пушкина, хотя и остаются произведениями «истинного искусства», чрезвычайно «бедны содержанием», исключительны по «передаваемым чувствам» и по «излишку специальных подробностей» (30, 159, 161).

Поэтому, сначала признав их произведениями «истинного искусства», он в том же трактате сказал, что они не могут быть отнесены к тому, что есть истинное искусство. Это было еще одно противоречие, которое можно назвать «кричащим». Толстой и отрицая Пушкина продолжал любить его.

С. Л. Толстой пишет: «Отец в 90-х годах, когда писал свою статью об искусстве, критически относился к Пушкину. Он гово-

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII, с. 342—343.

рил, что рабочий народ требует серьезного и понятного содержания от писателя, а Пушкин воспеваеt женские ножки и перси и упоминает об отживших языческих божествах — Киприде, Вакхе, Зевсе и др.»¹⁹.

А. Ф. Кони вспоминает: «Несколько раз за время наших прогулок нам приходилось говорить... о значении Пушкина, к которому тогда он относился недружелюбно, хотя и признавал его великий талант... Встречая во мне восторженного поклонника Пушкина, видимо, старался не огорчать меня каким-либо резким отзывом или суровым приговором»²⁰.

Толстой оттого так упорно доказывал свою мысль, что был в ней не очень уверен.

А в Дневнике он однажды записал: «Добро без красоты мучительно» (52, 73). Эти слова относятся прямо к «проблеме Пушкина» в его эстетике. И еще там есть одна запись: «Только соединение двух, и не соединение, а красота, как венец добра» (52, 73). Но эта была «эвклидова», пушкинская философия искусства, которую он и преодолевал в своем теоретическом труде, даже вопреки своему непосредственному художественному чувству, которое подвергалось мучительному испытанию, отвергая красоту и Пушкина.

8

И вдруг Толстой, неожиданно для себя, нашел строгого оппонента, который вступил с ним в спор о Пушкине.

Толстой имел обыкновение, читая и перечитывая статьи и книги разных авторов, ставить в конце отметки по пятибалльной системе. Так он высказывал свое мнение — и самым определенным образом — о многих произведениях, о которых ему никогда не приходилось говорить подробно.

Школьная оценка удобна своей однозначностью. Но вот за одно и то же сочинение Толстой поставил двойку и пятерку. Это было известное письмо Гоголя «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности». Судя по отметкам Толстого, это сочинение Гоголя его очень взволновало.

В Яснополянской библиотеке хранятся два издания Гоголя с пометками Толстого. В издании 1857 года все письмо «О театре» перечеркнуто карандашом. И внизу стоит двойка...²¹. А в издании 1889 года многие мысли Гоголя отмечены знаками «нотабене». Да еще и пятерка выставлена в конце²².

Толстой поздно открыл для себя Гоголя. После духовного перелома его внимание привлекали сочинения писателя позднего

¹⁹ Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1966, с. 100.

²⁰ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1, М., 1960, с. 397.

²¹ «Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне», т. I, ч. I. М., 1972, с. 196.

²² Там же, с. 192—193.

периода. Особенно его заинтересовали взгляды Гоголя на искусство.

«Ведь я опять,— писал он Н. Страхову в 1887 году,— относительно значения истинного искусства открываю Америку, открытую Гоголем 35 лет тому назад» (64, 106—107).

Но отношение Толстого к письму «О театре» оказалось двойственным. «Я заговорил здесь о театре,— пишет Гоголь,— не потому чтобы хотел говорить собственно о нем, но потому, что сказанное о театре можно применить почти ко всему»²³.

Рассуждения Гоголя о театре выпадают из общего строя и тона его «Выбранных мест из переписки с друзьями». Это обстоятельство отмечалось критиками и биографами Гоголя. Так, П. Матвеев указывал на отсутствие в этом письме «мистического» и «клерикального»²⁴ тона, характерного для этой книги Гоголя в целом.

Белинский доказывал Гоголю, что он был непоследователен в этом письме, выступив в защиту театра и искусства. «Вы... впали в противоречие,— писал Белинский в «Письме к Гоголю»,— отстаивали, например, Пушкина, литературу и театр, которые, с Вашей точки зрения, если только Вы имели добросовестность быть последовательным, нисколько не могут служить к спасению души...»²⁵.

В этом смысле, как насмешливо отмечает Белинский, издатель «Маяка», отрицавший Пушкина и считавший всех его героев «уголовными преступниками», рассуждал «логичнее»... Если статья на «религиозную точку зрения» — без компромисса,— то надо отрицать не только Пушкина, но и театр, и вообще все искусство в целом, как это и сделал, например, Савонарола.

Любопытно, что и отец Матвей, «духовный руководитель» Гоголя на пути его обращения к религии в последние годы его жизни, был недоволен письмом «О театре». Он не одобрил во всей книге Гоголя именно это письмо. Отец Матвей, со своей точки зрения, также считал, что Гоголь проявил непоследовательность.

Ради «последовательности» Гоголь должен был отречься и от искусства, и от Пушкина. А на это у него не доставало сил. Он считал отречение от Пушкина «злым делом». «Если писателю дан талант,— говорил Гоголь в свое оправдание,— то, верно, недаром и не на то, чтобы обратить его во злое».

Гоголь не мог отречься от Пушкина, не мог отрицать и искусства. Одно связано с другим... Толстой также считал это обстоятельство характерным для Гоголя и его двойственной позиции в философии искусства. «Гоголь,— замечает Толстой,— приписывает искусству несвойственное ему высокое значение, а с дру-

²³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 16-ти тт., т. VIII. М.—Л., 1952, с. 274.

²⁴ Матвеев П. А. Николай Васильевич Гоголь и его переписка с друзьями. СПб., 1894, с. 95.

²⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 216.

гой — еще менее свойственное религии низкое значение церковное» (38, 50).

Желая быть последовательнее Гоголя, Толстой не останавливается в своем эксперименте и перед отрицанием всего, чему Гоголь придавал «несвойственное значение». «Некоторые учителя человечества, — пишет Толстой в трактате «Что такое искусство?», — как Платон в своей «Республике» и первые христиане, и строгие магометане, и буддисты часто даже отрицали всякое искусство» (30, 67).

И Толстой, следуя примеру не Гоголя, а других «учителей человечества», доказывал, что то искусство, которое не соответствует аксиоме добра, понятого как «религиозное сознание», «не только не должно быть поощряемо, но должно быть изгоняемо, отрицаемо и презираемо, как искусство не соединяющее, а разъединяющее людей» (30, 164).

Суровость Толстого вызывала в памяти образ Савонаролы и его монашеские обличения. «Решительность этого тона будит в нашей памяти образ Савонаролы»²⁶, — заметил один из современников Толстого. Толстой знал, какое впечатление производят его идеи, но ему нужно было довести до конца свою мысль.

9

Что же останется, если отбросить все «неистинное искусство», то есть все то, что Толстой теперь считал «неистинным искусством»?

Ответ на этот вопрос и должен был дать трактат Толстого. Ответ в отрицательной форме: здесь речь идет главным образом о том, чего «не будет»...

Прежде всего, в искусстве не будет ни красоты, ни Пушкина. Не будет Бетховена...

Но зато будет то, что Толстой называл всемирным или общепонятным искусством. Общепонятным — значит, понятным всем.

Но как определить, что знают, любят и понимают все?

В «Анне Карениной» Левин говорил: «Я сам народ», то есть народ — это я.

А Левину нужен был Пушкин, так же как Толстому, который с детства знал, любил и понимал и Пушкина, и Бетховена.

Через двадцать лет, работая над трактатом «Что такое искусство?», Толстой «переменил формулу» и стал доказывать: народ — это не я.

Отсюда Толстой сделал вывод, что народу не нужно то, что нужно Толстому. Но само понятие народа за вычетом Толстого и Пушкина страшно обедняется.

Впрочем, такого рода сомнения были у него и раньше. В одном из своих педагогических сочинений Толстой говорил: «Пушкин

²⁶ Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 8, Спб., 1914, с. 862.

и Бетховен нравятся нам не потому, что в них есть абсолютная красота, но потому, что мы так же испорчены, как Пушкин и Бетховен, потому что Пушкин и Бетховен одинаково льстят нашей уродливой раздражительности и нашей слабости» (8, 114).

Эту мысль Толстой развернул в целую теорию в своем трактате. Это был опыт подчинения искусства внеэстетическим целям. И опыт Толстого доказывает, что такого рода попытки не бывают удачными, потому что они разрушают внутреннюю природу целой области человеческого знания и деятельности, нарушают пушкинскую иерархию ценностей.

Вслед за Пушкиным и Бетховеном он должен был отбросить чуть ли не все русское и мировое искусство, и свои собственные сочинения в том числе. Толстой развивал свои мысли с большим упорством печатно и устно, не смущаясь результатами, выдерживая лишь логику рассуждения, как и подобает настоящему мыслителю. Странно было видеть Толстого среди хулителей искусства.

Один из собеседников Толстого вспоминает, что Толстой истинность искусства связывал с «простотой, общедоступностью»... «За борт вылетели Шекспир, Данте, Бетховен, Грибоедов, как не общедоступные и потому не истинные.

— Не нужно бояться отбрасывать,— говорил на мое слезное заступничество Лев Николаевич.— Чем меньше останется, тем лучше.

По глазам моим он, верно, видел, что я не верю»²⁷.

Толстой, может быть, и сам «не верил», может быть и рад был бы убедиться, что именно народ и не отдаст своих художников, поэтов и писателей, ни Пушкина, ни Бетховена, ни самого Толстого.

В другой раз Толстой доказывал, что «если бы каким-нибудь чудом провалилось, уничтожилось все, что называется искусством и художеством, то человечество ничего не потеряло бы». И новый собеседник смотрел на Толстого с удивлением и недоверием.

И чтобы как-то смягчить впечатление от этой суровой речи, Толстой вдруг весело добавил:

«Ну, кажется, хороший повод, чтобы меня ругали...»²⁸.

Кажется, что он очень хотел быть опровергнутым...

10

И настоящее опровержение Толстой нашел у Гоголя.

Голос его неожиданного оппонента прозвучал с такой высоты и с такой силой, что Толстой невольно и, наверное, с радостью и

²⁷ «Литературное наследство», 1939, тт. 37—38, с. 496.

²⁸ Спирю С. П. Беседы с Л. Н. Толстым. М., 1911, с. 18—19.

смущением внимал этим словам, которые были обращены как бы лично к нему.

Оказалось, что Гоголь в свое время прошел через те же сомнения, но совладал с ними и отстоял искусство.

«Вы очень односторонни...—говорил Гоголь,—и оттого стали односторонними, что, находясь на той точке состоянья душевного, на которой теперь стоите вы, нельзя не сделаться односторонним всякому человеку. Вы помышляете только об одном душевном спасенье вашем и, не найдя еще той именно дороги, которою вам предназначено достигнуть его, почитаете, все, что ни есть в мире, соблазном и препятствием к спасенью. Монах не строже вас»²⁹.

Письмо Гоголя «О театре» обращено к А. П. Толстому, оберпрокурору синода. Впоследствии и Лев Толстой будет подвергнут осуждению и отлучению от церкви последователями того оберпрокурора, к которому обращался в защиту искусства Гоголь.

Различие между А. П. Толстым и Львом Толстым огромно. Но, отрицая церковь, Толстой пытался сохранить строгость аскетических идеалов и перенести их в искусство.

Гоголь с этим был решительно не согласен. Он говорил, что требование односторонней религиозности в искусстве равнозначно требованию, чтобы все граждане стали святыми. Ему казалось и странным и нелепым отрицание Шекспира или Пушкина. Он как в воду глядел, совершенно предвосхитив эстетический эксперимент Льва Толстого.

«Шекспир, Шеридан, Мольер, Гете, Бомарше, даже Лессинг, Реньяр и многие другие из второстепенных писателей прошедшего века,—говорит Гоголь,—ничего не произвели такого, что бы отвлекало от уважения к высоким предметам; к ним даже не перешли и отголоски того, что бурлило и кипело у тогдашних писателей-фанатиков...»³⁰.

Не все из перечисленных здесь имен были отвергнуты Толстым. Но само направление мысли угадано верно. Одностороннее требование исключительной религиозности — церковной, как у А. Толстого, или бесцерковной, как у Льва Толстого,—превращало искусство в «мрачный монастырь». Вы превращаете искусство в «мрачный монастырь»³¹,—с упреком говорил Гоголь.

Если выбросить из искусства Пушкина, Шекспира, Толстого, Бетховена и других, то что же останется? Останется «мрачный монастырь». И Толстой подчеркнул эти слова в книге Гоголя.

Гоголь счел особенно важным определить свое отношение к Пушкину. И его слова должны были обратить особенное внимание Толстого. «Я не могу даже понять,—пишет Гоголь,—как могло прийти в ум критику печатно, в виду всех, взводить на Пушкина такое обвиненье, что сочинения его служат к развращению света.

²⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 267.

³⁰ Там же, с. 268—269.

³¹ Там же, с. 269.

тогда как самой цензуре предписано, в случае, если бы смысл какого сочинения не был вполне ясен, толковать его в прямую и выгодную для автора сторону, а не в кривую и вредящую ему».

И опять Толстой подчеркнул начальные слова этого рассуждения.

И наконец, еще одно место в письме Гоголя поразило Толстого. Он и эти слова отметил как очень важные. Они были обращены к его сердцу как живой упрек и увещание: «Друг мой!.. Не будьте похожи на тех святошей, которые желали бы разом уничтожить все, что ни есть на свете, видя во всем одно бесовское. Их удел — впадать в самые грубые ошибки»³².

Эстетический эксперимент Толстого подвергался критике с различных точек зрения. Но, пожалуй, критика Гоголя была наиболее сильной, потому что она проведена именно с той точки зрения, которая наиболее близка самому Толстому, — с точки зрения здравого смысла.

«Много есть таких предметов, которые страдают из-за того, что извратили смысл их; а так как вообще на свете есть много охотников действовать сгоряча, по пословице: «рассердясь на вши, да шубу в печь», то через это уничтожается много того, что послужило бы всем на пользу»³³.

Эти слова были ответом на многие сомнения Толстого. Он должен был прочесть их с чувством облегчения и отрады.

11

От Пушкина легко было перейти к Шекспиру. Толстой сохранял соразмерность имен. Он никогда не сравнивал несравнимое. Так что Шекспир, например, оказывался в «своем ряду» вместе с Данте, Бетховеном или Бахом. И поэтому был как бы мерой эстетической значимости в истории искусства.

Толстой однажды сказал с грустью, что пьесы Чехова «еще хуже», чем пьесы Шекспира³⁴. Что касается Пушкина, то его пьесы казались Толстому столь же плохими, как пьесы Шекспира (30, 124). Даже сам Пушкин, которого Мицкевич называл «молодым Шекспиром», был бы польщен таким отзывом Толстого.

Работая над «Борисом Годуновым», Пушкин говорил, что он расположил свою пьесу «по системе Отца нашего — Шекспира»³⁵. Его известное письмо к Н. Н. Раевскому было наброском предисловия к «Борису Годунову» и вместе с тем оказалось полным преодолением старых предубеждений против Шекспира.

И здесь опять следует вернуться к Вольтеру, потому что его мнения и в этом вопросе очень важны для понимания позиции Пушкина и Толстого. Именно Вольтер был самым страстным гони-

³² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 275, 274.

³³ Там же, с. 274.

³⁴ «О Толстом. Международный толстовский альманах». М., 1909, с. 32.

³⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. XI, с. 66.

телем Шекспира во всей европейской дидактической литературе XVIII века. Его суждения были очень хорошо известны, так что, говоря о Шекспире, нельзя было не вспомнить Вольтера.

Вольтер, как известно, третировал Шекспира и называл его пьяным дикарем на том основании, что у него «другие принципы мышления»³⁶. В 1776 году Вольтер написал письмо Французской Академии по поводу выхода в свет собрания сочинений Шекспира, в котором он видел угрозу старой нравоучительной литературе и конец эпохи классицизма. Вместе с тем Вольтер отказывался признавать Шекспира «этическим учителем человечества» и считал его воздействие на современную литературу вредным.

В споре о Шекспире Толстой был скорее на стороне Вольтера. Он тоже не признавал его в качестве «этического учителя» и даже называл все его творчество «злом, возведенным в систему». Сближаясь с теорией дидактической словесности, Толстой должен был прийти и пришел к отрицанию Шекспира. Тут у него, как у короля Лира, была «своя система»... Было бы даже странно и непоследовательно, если бы Толстой после трактата «Что такое искусство?» не написал критический очерк «О Шекспире и о драме».

В одном из черновиков этого очерка, говоря о «Короле Лире», Толстой кстати вспомнил и Вольтера. «Всякий свежий человек,— пишет Толстой,— прочтя эту драму, не мог бы не согласиться с мнением Вольтера о драмах Шекспира, полагавшего, что сочинять такие драмы мог только дикарь и то не в трезвом состоянии» (35, 563). Толстой не просто «повторил» Вольтера, а как бы «возвел его в степень».

У Толстого как «ниспровергателя Шекспира» оказался старый союзник — Вольтер. И здесь он был причастен к давней дидактической традиции, то есть был ближе к Вольтеру, чем к Пушкину, который именно эту традицию и преодолел в своем творчестве, постигая по-своему «систему» Шекспира и пересматривая устаревшие и категоричные оценки Вольтера.

12

Вольтер был в ужасе от того, что драматургия Шекспира получает известность и признание на европейской сцене, считал ее образцом дурного вкуса. «Я вижу,— говорил он,— конец царства разума и вкуса. Я умру, оставив Францию в состоянии варварства»³⁷.

В чем же заключалось это «варварство»? Прежде всего в том, что Шекспир разрешал каноны придворного, аристократического театра, которые воплощены в творчестве Расина и Корнеля. «Гений Корнеля,— пишет Вольтер,— относится к гению Шекспира как дворянин к человеку из народа».

³⁶ Вольтер Ф. М. А. Эстетика, с. 166.

³⁷ Цит. по ст. В. Я. Бахмутского.— В кн.: Вольтер Ф. М. А. Эстетика, с. 30.

Вот еще в чем видел Вольтер недостаток драматургии Шекспира... «Самая низкая чернь появляется в его пьесах рядом с принцами, и сами эти принцы разговаривают языком этой черни». Потому Вольтер называет Вильяма Шекспира ярмарочным именем Жиль Шекспир.

Даже естественность пьес Шекспира Вольтер считал недостатком: «его естественность низменная, грубая и варварская», «это естественность человека из простонародья». А Вольтер не скрывал своего пренебрежения к простонародью. Он почитал и любил придворный тон. Но «язык честного простолюдина» был для Пушкина языком зрелой словесности. Поэтому он, несмотря на запреты Вольтера, искал и находил в системе Шекспира законы нового народного театра. В этом отношении Шекспир был интереснее и плодотворнее для современной литературы, чем старая придворная трагедия Расина и Корнеля, уже заученная всеми наизубок.

Шекспир был в представлении Пушкина первым великим провозвестником новой эпохи народного театра. «Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировской и драмой придворной, Расиновой», — пишет Пушкин. Его сочувствие было целиком на стороне народного театра. «При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики», между тем как «творец трагедии народной» давал своим зрителям «свободные произведения с уверенностью своей возвышенности»³⁸. В этом также заключалась «важная разница» между отношением Пушкина и Вольтера к Шекспиру.

Казалось бы, что Толстой, столь глубоко встревоженный самой идеей народного искусства, писавший пьесы для театра «Скоморох», должен был по крайней мере в этом согласиться с Пушкиным. Ничуть не бывало... Он и здесь расходился с ним самым решительным образом.

И самое удивительное, что причиной расхождения оказывается не что иное, как отношение к народу. Свою статью «О Шекспире и о драме» Толстой написал как предисловие к книге английского литератора Эрнеста Кросби. Эта книга была целиком посвящена Шекспиру, и называлась она «Шекспир и рабочий класс».

Кросби был одним из почитателей Толстого и вполне усвоил особенности его взгляда на жизнь. И он счел, что в драматургии Шекспира недостаточно выявлен и выдержан религиозный взгляд на мир, отчего простые люди в его пьесах не могут быть названы носителями нравственного идеала, а отношение автора к ним представлялось ему слишком «грубым», «объективным».

Толстой вполне согласился с мнением своего последователя.

В пору работы над статьей «О Шекспире и о драме» Толстой заметил: «Кросби прислал сегодня свою книжку о Шекспире, в которой пишет о грубом отношении его к рабочему народу. У Шекспира clown означал мужика» (76, 5).

³⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 11, с. 178.

Толстой, таким образом, пошел значительно дальше Вольтера и совершенно миновал Пушкина. Вольтер возмущался тем, что у Шекспира на сцене появляется простолюдин рядом с принцами. Толстой был недоволен тем, что и принцы, и мужики в пьесах Шекспира не освещены тем «братским чувством», которое он теперь считал единственным критерием истинного искусства.

Пушкинскую мысль о «языке честного простолюдина» и законах народного театра, более широких, чем «проповедь» той или иной дидактической идеи, Толстой попросту оставил без внимания. Или, лучше сказать, Толстой отвергал Шекспира вместе с пушкинской трактовкой его творчества.

Толстовское понятие народности, таким образом, оказалось значительно уже пушкинского понимания «целей художества», если оно не могло вместить ни Шекспира, ни Пушкина, ни даже самого Толстого.

13

Когда Толстой вывел свое новое понимание народности, отождествляемое с «религиозным сознанием», он, ради единства своего принципа, отбросил все то, что не совпадало с его пониманием задач и целей настоящего искусства.

Толстой никогда не переставал быть художником. Он доказывал свои общие идеи остроумно, тонко, нередко используя иронию, пародию, эпиграмматический стиль.

Так, Толстой принял на свой лад пересказывать Шекспира, чтобы показать нелепость и абсурдность его образов. Здесь у него был блистательный предшественник — Д. И. Писарев, который еще в 60-е годы так же «пересказывал» Пушкина.

«В Писареве хороша, — говорил Толстой, впрочем, смелость, с которой говорил он»³⁹. Правда, у Толстого и Писарева были не то что разные, а прямо противоположные основания для литературной критики. Но крайности сходятся...

Писарев считал Пушкина аристократом, светским человеком, сторонником «чистого искусства», олимпийцем. Благодаря сторонней перспективе Пушкин на Олимпе представлялся ему «маленьким, миленьким Пушкиным».

Его стихи Писарев подвергал пародийному пересказу, прилагая к стихам мерку «здорового смысла», благодаря чему стихи казались беспомощными и смешными. Например, «Памятник». Здесь что ни строка, то комическое преувеличение — с точки зрения «здорового смысла», конечно.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Помилуйте, смеялся Писарев, сам себе воздвиг памятник! «К нему не зарастет народная тропа». Да почему же поэт так уверен, что тропа, да еще народная, приведет к его памятнику?

³⁹ Русанов Г. А., Русанов А. Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Воронеж, 1972, с. 103.

И так далее, в том же роде, как будто народу и впрямь нет никакого дела до памятника Пушкина!

Писарев хотел «радикально вычистить литературу» изгнать из «храма истинного искусства», например, Пушкина и Рафаэля, для того чтобы превратить «храм истинного искусства в мастерскую человеческой мысли», где верховную роль на себя возьмет наука для «искоренения бедности и невежества»⁴⁰.

У Толстого были не менее благородные цели. И он хотел «радикально вычистить литературу», изгнать из «храма истинного искусства» Пушкина, Шекспира и того же Рафаэля, и сам готов был уйти вместе с ними добровольно, чтобы все, забыв об искусстве, прониклись единым «религиозным сознанием» ради той же цели — «искоренения бедности и невежества».

В этом смысле Толстой и Писарев оба принадлежат к благороднейшей ветви русской мысли и литературы. Оба они так или иначе принадлежат к типу кающихся «эстетиков», которые считали страшным грехом избыток образования по сравнению с бедностью народа. И готовы были на подвиг самоотречения и самоотрицания для того, чтобы уничтожить этот грех.

Толстой в совершенстве владел методом писаревского пародийного пересказа. В одном из своих последних писем к М. Н. Каткову, недовольный тем, как в журнале «Русский вестник» «изложили» содержание последней, восьмой части «Анны Карениной», он пересказал в «грациозном стиле» весь роман в нескольких строчках: «Была одна дама, которая бросила мужа. Полюбив гр. Вронского, она стала в Москве сердиться на разные вещи и бросилась под вагон» (62, 331).

В том же тоне теперь Толстой излагал содержание трагедий Шекспира. И оказывалось, что они поддаются приведению к нелепости и абсурду, как это уже было со стихами Пушкина и романами Толстого. «Лир, продолжая безумствовать, просит расстегнуть ему пуговицу, то самое, о чем он просил еще бегая по степи, благодарит за это, велит всем смотреть куда-то и на этих словах умирает» (35, 235).

Когда Писарев «ниспроверг» Пушкина, можно было подумать, что речь идет об одном Пушкине. Толстой как бы уравнивал Писарева, испровергнув тем же способом и Шекспира. Это было уже не так страшно... Главное, объяснялся принцип такого рода «ниспровержений».

Толстой-мыслитель так же, как Писарев, был великим идеалистом в понимании общественного развития. Он был уверен, что «мнения управляют миром». Ему казалось, что достаточно изменить мнения, отречься, например, от привилегий знания и просвещения, чтобы возникло «общее богатство», «довольство», «народное благосостояние».

Опыты «упрощения» продиктованы взыскующей совестью Тол-

⁴⁰ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т., т. 3. М., 1956, с. 426.

стого и не могут не вызывать глубокого уважения к его личности. Но пути реального исторического созидания народного благосостояния, указанные социальной революцией, вовсе не требовали изгнания из «храма истинного искусства» ни Пушкина, ни Рафаэля, ни Шекспира, ни Толстого.

14

Большая часть критического очерка «О Шекспире и о драме» посвящена «Королю Лиру». Что-то в этом несчастном страдальце и скитальце тревожило и трогало Толстого. Как Лир был «королем с ног до головы», так Толстой был с ног до головы художником, даже когда он уже отрекался от самого себя.

В его пересказе «Короля Лира» и в особенности в пересказе той первоначальной трагедии безымянного мастера, которая послужила основой пьесы Шекспира, есть сильные лирические ноты. Толстой был растроган объяснением Лира с дочерью и его словами: «Нет на свете более жестоких детей, чем мои»...

Эта статья писалась в годы, когда уже в семье Толстого не было мира, когда он уже не раз слышал, как его самого называют «безумным» близкие ему люди. Лишь из любви к ним он так долго откладывал свое давнее намерение навсегда уйти из своего «царства», из своей Ясной Поляны.

«Мои же работы все, которые были ничто иное, как моя жизнь, так мало интересовали и интересуют тебя,— писал он в письме к Софье Андреевне,— что так, из любопытства, как литературное произведение, прочтешь, когда попадется тебе; а дети, те даже и не интересуются читать. Вам кажется, что я сам по себе, а писанье мое само по себе.— Писанье же мое есть весь я» (83, 546—547).

И все же у Толстого не доставало сил осуждать своих ближних. Он находил для каждого из них оправдание... И тут ему снова приходила на ум строчка из Шекспира: которой так восхищался Тургенев: «нет в мире виноватых...» Эта строка была так близка Толстому, как будто он сам ее написал. Вспоминая разговоры с Тургеневым и Дружининым, который тоже был горячим почитателем Шекспира, Толстой указывал на их излюбленные сцены и мысли: «Расстегиванье пуговицы короля Лира, лганье Фальстафа, несмываемые пятна леди Макбет, обращение Гамлета к тени отца, сорок тысяч братьев, нет в мире виноватых» (35, 259).

«Нет в мире виноватых» — одна из огромных этических идей Шекспира. В этом изречении есть некая нравственная тайна, которая была понятна, может быть, одному Толстому. И хотя он не признавал Шекспира «этическим учителем», одну из самых последних своих работ — начатый и неоконченный роман — он назвал: «Нет в мире виноватых». Это был новый роман из современной жизни, касавшейся и проблем русской революции.

Когда зимой 1910 года Толстой навсегда покинул Ясную Поляну и оказался бездомным скитальцем, в памяти его современни-

ков снова возник образ шекспировской трагедии. «...Он ушел в бурю, как Король Лир, чувствовавший себя причастным к преступлениям, от которых хотел бежать»⁴¹, — писал один из журналистов тех лет. И оказалось, что Шекспир, тот самый Шекспир, который был отвергнут по недостатку в нем этического содержания, лучше всех понял и объяснил именно нравственную трагедию Толстого.

Подобно тому как Писарев обострил наше восприятие Пушкина, Шекспир, пройдя через критический очерк Толстого, также приобрел как бы новые черты красоты и значительности. Об этом очень хорошо сказал М. Пришвин: «...Углубленным влечением к Шекспиру я обязан Толстому: это он навязал мне свой бунт на Шекспира, чтобы я потом мог полюбить его так, как теперь»⁴².

У испытателей летающих конструкций есть своя жесткая проба — так называемая аэродинамическая труба. В нее вкатывают самолет и подвергают его воздействию воздушного напора, превышающего естественные условия. И если летательный аппарат выдерживает эту нагрузку, его система может быть признана надежной.

Нечто подобное произошло с Пушкиным в критике Писарева и с Шекспиром в критике Толстого. Оба они устояли под напором критического давления, превышающего все естественные условия. И вышли из «затмения» еще более яркими светилами. Это зрелище победившей красоты не могло не радовать Толстого, потому что подавало ему надежду на то, что и его собственные творения устоят в таком же суровом испытании временем и критикой.

Искусство, от которого Толстой многократно отрекался, уговаривая себя, что можно «обойтись» и без Пушкина, и без Шекспира, с новой силой завладевало его воображением.

15

Но зачем понадобился Толстому такой суровый эксперимент?

На это у Толстого были свои основания. Он признавался в Дневнике в том, что занялся темой искусства «по личным мотивам».

Главный из этих личных мотивов состоял в том, что он счел свою «литературную карьеру» оконченной.

Надо было приучить себя к мысли, что можно жить иначе, без привычных занятий, вне тех интересов, которые составляли средоточие его прежней жизни.

Он смотрел на окружающий его народ, видел, что он живет, не зная ни Пушкина, ни Бетховена, и счел необходимость за добродетель.

И успокоил свою совесть тем, что разделит вместе с народом

⁴¹ «Литературное наследство», 1965, т. 75, кн. 1, с. 447.

⁴² «Советская литература и вопросы мастерства», вып. 1. М., 1957, с. 402.

его незнание, и попытался доказать, что знание его непростительное барство.

В этом и состоит душевная логика Толстого, которая очевиднее его рациональных доказательств.

В 1891 году Толстой записал в своем Дневнике: «...Гадко на нашу жизнь, стыдно. Кругом голодные, дикие, а мы... стыдно, виноват мучительно» (52, 44).

Именно в это время, то есть именно тогда, когда Толстой обдумывал свой трактат об искусстве, у него возникло желание отказаться не только от литературной карьеры, но и от права собственности на свои литературные произведения.

Желание отказаться от права литературной собственности и трактат «Что такое искусство?» связаны друг с другом, как две стороны одной медали.

В июне 1891 года Толстой записал в своем яснополянском дневнике: «Е. б. ж. (Если буду жив.— Э. Б.). Сейчас еще 13 число, разговор с женой, все о том же, о том, чтобы отказаться от права собственности на сочинения; опять то же непонимание меня: «я обязана для детей...» Не понимает она, и не понимают дети, расходуя деньги, что каждый рубль, проживаемый ими и наживаемый книгами, есть страдание, позор мой» (52, 44).

Толстой чувствовал, что он идет вперед благодаря энергии отречения. А это отречение было не его одним только личным делом. Толстой чувствовал какую-то историческую силу, которая наполняла его жизнь. И не боялся своего одиночества и непонимания окружающих.

«Говорят, одна ласточка не делает весны: но неужели от того, что одна ласточка не делает весны, не летать той ласточке, которая уже чувствует весну, а дожидаться. Так дожидаться надо тогда и всякой почке и травке, и весны не будет» (52, 102).

И вместе с образом этой ласточки к Толстому возвращается и чувство полета, и ощущение крылатости, а вместе с ним и чувство красоты.

«Как птица должна двигаться вперед на ногах, сложив крылья, но как скоро препятствие — так раскрыть крылья и взлететь. Я делаю это и мне хорошо. Как только сердито, жутко, уныло, больной,— раскрыть крылья, вспомнить, кто ты, и с этим сознанием вернуться к своему месту и делу»,— записывает он в Дневнике (52, 151).

Так увидел он закат в Овсянникове, который был каким-то пророческим возражением на его осуждение искусства и красоты. «Смотрел, подходя к Овсянникову, на прелестный солнечный закат. В нагроможденных облаках просвет, и там, как красный неправильный угол, солнце. Все это над лесом, рожью. Радостно».

Сама природа вносила поправку в суровый эстетический эксперимент Толстого. И он чувствовал, что она права своей вечной правотой, которая соприродна искусству.

В одном из писем Толстого есть удивительное признание, которое как будто совершенно противоречит тому, что он написал в трактате «Что такое искусство?»

«...Рассчитываясь сам с собой, я увидел, что в том деле, которое я делал, не было ничего высокого... и что вся эта теория искусства, которому я служил, есть большой, огромный соблазн, т. е. обман, скрывающий от людей благо и вводящий их в зло. И я, осердясь на блох, и шубу в печь, т. е. решил, что все так называемое искусство есть огромное зло,— зло, возведенное в систему. Потом, когда я остыл немного, я убедился, что я был не совсем справедлив» (30, 211).

Убедил его в этом не только Гоголь, пословицу которого «рассердясь на вши, да шубу в печь», он вспомнил, и не только природа с ее пушкинской «вечной красотой», но и само творчество, которое, несмотря на его усилия, как некий высший дар, не покидало его. Толстой добился своего и отказался от права литературной собственности. Он хотел писать лишь полезные произведения, но наряду с ними возникали новые художественные замыслы.

Вместе с ними приходило и прежнее чувство радости творчества и свежести жизни.

И уже окончив трактат «Что такое искусство?», в котором он доказал ненужность, греховность художественного творчества, Толстой вдруг записывает в Дневнике: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека...» (53, 187).

И сам себя спросил: «Тебе-то что за дело до Льва Николаевича?» (53, 189). Но Толстой не мог преодолеть ни Пушкина, ни Льва Николаевича, того самого Льва Николаевича, который написал «Войну и мир», когда он видел — все дело художника в том, чтобы искать и находить красоту.

В 1898 году, то есть именно тогда, когда был закончен трактат, в котором доказано, что только то произведение можно назвать произведением истинного искусства, которое всем одинаково доступно, Толстой в своем Дневнике записал: «Эстетическое наслаждение, получаемое от природы, доступно всем. Все различно воспринимают его, но не на всех оно действует, так же должно действовать и искусство» (53, 204).

Эта запись была свидетельством того, что не все в эксперименте вышло. Однако то, что не вышло в эксперименте, было отнесено в Дневники и записные книжки, а сам «опыт в лаборатории» был проведен бесстрашно, последовательно и логично.

В 1908 году в беседе с С. И. Танеевым Толстой вдруг сказал: «Это страшная ошибка — думать, что прекрасное может быть бессмысленным»⁴³. Но именно это он и доказывал в своем трактате «Что такое искусство?»...

⁴³ Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1973, с. 111.

Эстетика Толстого точно так же, как его творчество и учение, полна противоречий. Но это не были только противоречия его мысли, а отражение определенных исторических и социальных противоречий русской жизни кануна первой русской революции. И эстетический эксперимент Толстого, которым он хотел «рассчитаться с самим собой», имеет не только биографический, но и исторический смысл.

Толстой во многом подготовил и обосновал требование демократичности и народности искусства и литературы. Он не сомневался в том, что прежнее, «господское искусство», которое было достоянием узкой элиты, теряет свое значение. Он сомневался лишь в том, потеряют ли в новых исторических условиях свое прежнее значение художественные ценности, созданные на протяжении веков. Толстой опасался, что искусство, выросшее на рабстве народа, окажется ненужным и непонятным народу, когда он достигнет свободы. И он продемонстрировал в своем трактате опыт отрицания Пушкина, Гёте, Бетховена, Шекспира, Данте и Рафаэля.

Толстой как бы опережал историю. Ему хотелось предвосхитить народную оценку того, что еще никогда не было доступно народу. Не только Пушкин, но и сам Толстой еще не был прочитан. Тираж самой распространенной его книги «Воскресение» в России составлял всего несколько тысяч экземпляров. «Толстой-художник,— говорил В. И. Ленин в 1910 году,— известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету...»⁴⁴.

Социалистическое преобразование не имеет ничего общего с «односторонним» отрицанием Пушкина, Бетховена или Толстого, которые в новых условиях народной культуры действительно становятся достоянием всех.

...Толстой шел до «геркулесовых столпов» отрицания, но каким-то чудом всегда оказывался «в начале всех начал» утверждения. У него было особое «чувство своего пути», которое ему никогда не изменяло.

Он прислушивался к строгому суду разума и уповал на добрый совет сердца. Его суждения об искусстве были пристрастными, бывали и несправедливыми, даже превратными, но никогда не были случайными. Он создал целую систему музыкальных идей, неотделимых от его эпохи⁴⁵.

Было время, когда Толстой простодушно отдавался впечатлениям искусства. Любил Моцарта, был близок к пушкинскому

⁴⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

⁴⁵ См. подробнее: Сб. «Лев Толстой и музыка». М., 1975.

идеалу гармонии. В «Каменном госте» Пушкин писал: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь мелодия...»

Совершенно в том же тоне писал Толстой Валерии Арсеньевой в годы их романа: «Любить, как любит глупый человек, это играть сонату без такту, без знаков, с постоянной педалью, но с чувством, не доставляя этим ни себе, ни другим истинного наслаждения...» (60, 96—97).

В дневнике Толстого есть упоминание о том, что именно музыка в молодости позволила ему однажды испытать «счастье артиста». «Я, хотя в очень несовершенном виде, но испытал его...» (46, 101). Это было время, когда его посещали мечты о том, чтобы стать профессиональным музыкантом.

Нечто артистическое именно в музыкальном смысле было в характере Толстого и в позднейшие годы. Музыка всегда звучала в его душе. «Я, ложась спать, снимаю сапог, а из него выскакивает какой-нибудь мотив»⁴⁶,— говорил Толстой. Так мог шутить Лофмановский Крейслер!

«Слыша музыку, Лев Николаевич не мог не слушать ее,— пишет С. Л. Толстой.— Слушая же нравившуюся ему музыку, он волновался, у него что-то сжималось в горле, он всхлипывал и проливал слезы. Беспричинное волнение и умиление были те чувства, которые в нем возбуждала музыка. Иногда музыка волновала его против воли»⁴⁷.

Даже полноту душевной жизни, даже жизненную энергию отвлеченной теории Толстой измерял ее музыкальностью. Но чем суровее и пристрастнее становились его поучения и проповеди, тем реже звучала в них музыка. И тем охотнее и радостнее откликался на ее голос сам Толстой.

Однажды, в 1894 году, в разгар его работы над трактатом «Что такое искусство?», он слушал Моцарта и Чайковского в доме А. А. Берса. В перерыве, после квартета Чайковского, начались обычные споры об искусстве. «А там начали петь,— рассказывает Толстой,— чтобы не мешать пению, мы ушли в заднюю комнату, и я горячо доказывал..., что музыка новая зашла на ложную дорогу...» (67, 79).

Рассуждая о новой музыке, Толстой прислушивался к голосам, доносившимся из залы. Там пели дуэт из оперы Моцарта «Дон-Жуан».

Спор очень увлекал Толстого. Но, вместе с тем, он не мог не слушать музыки. И стал сбиваться, теряя логическую последовательность мыслей.

Разговор о музыке увлек Толстого. «Вдруг что-то перебивает мои мысли,— признается он,— захватывает меня и влечет к себе,

⁴⁶ Гусев Н. Н., Гольденвейзер А. Б. Лев Толстой и музыка, с. 46.

⁴⁷ Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1965, с. 393.

требует покорности. А это там начали петь — La ci darem la mano *
Я перестал говорить и стал слушать и радоваться, и улыбаться
чему-то...» (67, 79).

Толстой считал, что музыка есть нечто высшее по сравнению со всеми другими искусствами. Поэтому он полагал, что эстетический идеал прекрасного неprimеним к музыке, у которой должны быть иные духовные основы. «В последнее время начали говорить: «некрасивый поступок», «красивая музыка», но это не по-русски», — отмечал он (30, 38).

«Люблю музыку больше всех других искусств», — признавалась Толстой⁴⁸. Это одно из тех его признаний, которые вдруг освещают жизнь и творчество великого писателя с новой и неожиданной стороны. В самом деле, от повести «Детство», которой он дебютировал в 1852 году, до романа «Хаджи Мурат», опубликованного посмертно, в 1912 году, в его поэтическом мире звучит, изменяется, растет некая мирообъемлющая стихия, которую он называл музыкой.

Иногда Толстому удавалось достигнуть полной «герметичности» в своей «лаборатории», где он производил смелый эстетический эксперимент. Но именно в такие минуты полной отрешенности он вдруг испытывал желание распахнуть окно. И первой вестивала была музыка, которая и «перебивала мысли» и заставляла «слушать и радоваться...»

* «Пуку мне да...» (итал.)
⁴⁸ Лит. по: Булгаков В. Ф., Л. Н. Толстой в последний год жизни. М., 1957, с. 175.

ИСТОРИЧЕСКАЯ КОМЛИЦИЯ

I

Есть в творческой биографии Л. Н. Толстого события, которые никак невозможно замкнуть в определённые хронологические рамки. Они как бы переплетаются в пределы своего времени. К такого рода событиям относится участие Толстого в издании «Современника» — лучшего русского революционного и демократического журнала середины XIX века.

Если говорить о датах, то история непосредственных отношений Толстого с редакцией «Современника» занимает шесть лет. В 1852 году здесь была напечатана повесть «Детство». Это был литературный дебют Толстого. В 1856 году он подписал «обязательное соглашение» печатать все свои новые произведения в этом журнале. В 1858 году контракт был расторгнут.

Что же касается чувства дела, то отношение к «Современнику» складывалось и сложилось задолго до того, как Толстой написал свое первое письмо Некрасову. Непосредственные деловые и творческие отношения с Некрасовым продолжались и после разрыва «обязательного соглашения», и даже после того, как «Современник» в 1866 году был закрыт...

Шесть лет общения с редакцией «Современника» были важнейшим периодом творческой биографии Толстого, когда он вполне сложился как человек и писатель, когда он «заявил свое имя» и завоевал всероссийскую известность. Время это было важным не только для Толстого, но и для всей России. Шла и окончилась Крымская война, приближалась и свершилась «крестьянская реформа». Не Севастополь пал — пало крестьянское право.

Ты знаешь сам,
Какое время наступило,—

говорил Некрасов в стихотворении «Поэт и гражданин». Толстой как писатель был создан этим временем. И как бы далеко он ни ушел от него в своем духовном развитии, идеалы его молодости всегда сохраняли над ним свою власть. «Кто не жил в 56 году в России, тот не знает, что такое жизнь», — говорил Толстой (17, 8). Так заявлялся «узел» его творческой судьбы.

Можно назвать целый ряд исследований и публикаций, посвященных теме «Толстой и «Современник»¹. Общую мысль этих исследований с наибольшей прямой высказал В. Евгеньевич-Максимов, который утверждал, что попытка Некрасова объединить в журнале «Современник» писателей, принадлежащих к различным направлениям, была «неудавшейся коалицией»². Но коалиция как реальность существовала несколько лет. Это был, правда, не вечный союз. Но никакая коалиция не бывает вечной. Организациянно союз был распаден очень скоро. Но идейно он продолжал существовать на протяжении всей жизни Толстого.

Одна из тайн Толстого именно в том и состоит, что он был и всегда оставался человеком 60-х годов. В каждом из его взглядов, например, не говоря уже о публицистических прозведениях, можно найти отголоски или преобразования тех общественных идеалов, которые сложились накануне отмены крепостного права. Отсюда его глубокая вера в силы народа, сознание своей вины перед народом, уверенность в будущем. Благородное и мужественное поколение демократов 60-х годов принесло с собой в литературу мощный заряд исторического оптимизма, который питал все русское общество много десятилетий.

Если рассматривать проблему «Толстой и «Современник» «отсюда досюда»³, то она локализуется, теряет свое настоящее значение и становится лишь эпизодом в истории журнальной полемики 50-х годов. Если же эту проблему понять «как целое», то она вырастает в своем значении, раскрывая новые, глубинные закономерности творчества Толстого. «Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, взятых как целое,— пишет В. И. Ленин,— выражает как раз особенности нашей революции...»⁴. Природа творчества Толстого такова, что его противоречия только в том случае, когда они взяты как целое, обнаруживают черты исторического единства.

2

Детские и отроческие годы Толстого совпали с тем временем, когда русская литература вступала или уже вступила «на охотный путь — журнальный путь». Но Ясная Поляна была как бы оторожена от «текущей современности» своими «частыми лесами». Уса-

¹ Эйхенбаум Б. М. Толстой в «Современнике» — «Звезда», 1928, № 8, с. 111—142 (перепечатано в кн.: Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. 70-е годы. М., 1974); Евгеньев-Максимов В. «Современник» в 40—50-х гг. От Великого до Чернышевского. Л., 1934; Лусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., с. 3—49, 84—169, 230—346.

² Евгеньев-Максимов В. Неудавшаяся коалиция. Из истории «Современника» 50-х годов. — «Литературное наследство», 25—26. М., 1936, с. 357—384.

³ Плеханов Г. В. Заметки публициста «Отсюда и досюда». — В кн.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 655.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 210.

дебная библиотека пополнялась многотомными описаниями путешествий и крестовых походов, сочинениями Брюффона и Кювье. Отец Толстого не жаловал новейшей литературы, не говоря уже о журналах и газетах. Он полагал, что детям хватит «Истории государства Российского» Карамзина для образования и получения. И лишь для глумления, как вспоминает об этом Толстой в своей повести «Детство», выписывалась из столицы газета. Это была всездущая «Северная пчела» Булгарина... (1, 5).

Никаких других газет или журналов Толстой в детстве не видел. Для него литературой прежде всего была книга. Он воспитывался в старинном аристократическом вкусе и в той усадебной среде, которая относилась к журналистам с некоторой долей презрения. Ни в дневниках, ни в письмах Толстого, ни в его воспоминаниях о ранней поре жизни нет никаких упоминаний о «Московском телеграфе», «Телекопе», о «Библиотеке для чтения». А ведь это были самые распространённые журналы 30—40-х годов. Можно предположить, что в те годы, когда Толстой был студентом Казанского университета, он должен был читать эти журналы. Но никаких достоверных сведений об этом нет.

И в юности Толстой был, по-видимому, совершенно чужд журнальной литературе. Он гораздо охотнее читал Руссо, чем свежую газету или новый выпуск журнала. В этом отношении Толстой сохранял верность привычкам и традициям, которые усвоил в Ясной Поляне и которые были воплощены в усадебной библиотеке: один из казанских однокашников Толстого вспоминает: «Тогда мы вели серьёзные разговоры и всего больше о философии».

Само слово «журнал» Толстой понимал тогда в старинном смысле, как ежедневный дневник, «Франклиновский журнал», в который он записывал свои «сглазости» в целях самоусовершенствования. Такой журнал он тщательно вел в юности. Он жил в те годы как бы вне своего времени. Наибольший интерес у него вызывали сочинения минувшего века. Толстой читал «Наказ» Екатерины II и «Дух законов» Монтескье, «Фавуста» Гёте и «Сентиментальное путешествие» Стёрна, «Характеры» Лабрюйера и «Автобиографию» Франклина. Все эти книги могли быть в библиотеке его отца в Ясной Поляне.

Но вот Толстой находит новые книги. Он зачитывается «Евгением Онегиным» Пушкина, «Мертвыми душами» Гоголя, «Героем нашего времени» Лермонтова, открывает для себя новые имена: Диккенс, Стендаль... Постепенно современность завладевает его вниманием. Мысль становится зрелой и самостоятельной, обращаясь к жизни, Толстой раздумывал над тем, что он вынесет из университета, «возвратившись в деревню». Ему

См.: Тусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828—1890. М., 1958.
Письмо Н. Н. Булгаку к Н. Я. Троту от 10 января 1886 г. — «Варшавские университетские известия», 1912, IX, с. 66—68.

нужны были знания, которых нельзя было найти нигде, кроме современного журнала. Так, в руках Толстого именно в 1847—1848 годах оказалась «Современник». Здесь печатался «Записки охотника» Тургенева, «Полинка Сакс» Дружинина, «Антон-Торемыка» Приговича. Впоследствии, составляя список книг, которые произвели на него в юности наибольшее впечатление, Толстой называл и эти повести из «Современника» (66, 66—67).

«Помню умиление и восторг, произведённые на меня, тогда шестнадцатилетнего мальчика, не смеяшего верить себе, «Антон-Торемыкою», бывшим для меня радостным открытием того, что русского мужика... можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже с трепетом», — писал Толстой о тех днях, когда он открыл для себя журнальную литературу 40-х годов (66, 409).

«Современник», издававшийся Некрасовым и Панаевым, осуществил идею Белинского о необходимости сближения современного литератора с журналистикой. «Теперь вся литературная деятельность сосредоточилась в журналах», — писал Белинский в 1847 году. Отклик Толстого на крестьянские повести «Современника» по духу и тону совершенно совпадает с тем, что писал Белинский о народности в своей последней статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»⁷.

3

В 1851 году Толстой поступил в действующую армию и уехал на Кавказ. Это было важное решение. Он как бы приобщился здесь к великому миру страданий человечества, что не могло не изменить его жизни и литературных вкусов. Прежнее усадьбное отстранение от журналов и журнализма теряет свою власть над Толстым. В сущности он сделал выбор уже в студенческие годы, когда еще не думал о настоящей литературной работе. Когда же он окончил свою первую повесть «Детство», вопрос для него был решённым. И он отослал рукопись Некрасову в «Современник». Толстой, как и вся литература его времени, должен был вступить и вступить «на оный путь». И он сразу усвоил новые понятия и термины текущей словесности. «В наше время», — писал И. В. Киреевский в 1845 году, — изыщную словесность заменила словесность журнальная. И не надобно думать, чтобы характер журнальной принадежал одним периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности, с весьма немногими исключениями. Форма приношена к требовавшимся минутам. Роман превратился в статистическую нравов; поэзия — в стихи на случай. Истории, быв отголоском прошедшего, стараются быть вместе с тем и зеркалом настоящего»⁸.

⁷ «Современник», 1848, т. VII, № 1.
⁸ Киреевский И. В. Обзорение современного состояния литературы. Соч., т. I. М., 1911, с. 122.

Эйхенбаум Б. М. Поэт-журналист. — В кн.: Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969, с. 298.

Гречен прямо называл стихи Некрасова «Поэт и гражданин» «статей». «Все стало называться статей — и рассказы, и стихотворение». В духе времени и Толстой называл свои произведения статьями. В сентябре 1853 года он пишет Некрасову из Петербурга: «Посылаю небольшую статью для напечатания в вашем журнале». Речь шла о рассказе «Записки маркера». «Бжеги бы цензура сделала новые вырезки, то, ради бога, возвратите мне статью» (59, 246). В 1854 году с началом Крымской войны Толстой попадает в Севастополь. Он неизменно оказывался в самом центре современных событий. У него был живой темперамент летописца современности. И он задумывался уже не только о статьях к сроку, но и о собственном журнале. «Я убежден, — говорил Толстой, — что опытный и добросовестный редактор — в особенности в России — по своему положению посредника между сочинителем и читателем всегда может вперед определить успех сочинения и мнения о нем публики» (59, 193). Таким опытным и добросовестным редактором представлялся ему издатель «Современника» Некрасов. И хотя собственный опыт Толстого в журнальных делах был невелик и ограничивался публикацией нескольких статей в «Современнике», он сам решил выступить в роли редактора. Какая огромная перемена должна была произойти в его взглядах на роль журнала и на самый принцип журнализма, чтобы могло возникнуть такое решение! Дело заключалось не в авторском самолюбии, даже не в литературе, а в судьбе отечества и в самых насущных задачах современной России. Толстой обладал особенным чутким социальным знанием жизни. От тех далеких 50-х годов до эпохи первой русской революции 1905 года он всегда возвышал свой голос, когда необходимо было нарушить молчание. И вот почему он однажды сказал, как выдохнул: «Не могу молчать!» С самого начала военных действий в Крыму русская пресса оказалась под строжайшим контролем цензуры. Официальные новости печатались лишь в «Русском инвалиде». Но положение дел на фронте и в осажденном городе было таково, что Толстой и некоторые другие боевые офицеры решили предпринять собственное издание для правдивого и, как они были уверены, полезного освещения событий. Было выбрано для издания фронтное название — «Солдатский листок». «У меня материялов гибель, — писал Толстой Некрасову. — Материалов современного военного содержания, набранных и приготовленных не для вашего журнала, но для «Солдатского листка», о попытке основания которого при Южной армии вы слышали, может быть, в Петербурге» (59, 286—287).

Самая мысль о «Солдатском листке», смелом опыте современной военной журналистики, принадлежала Толстому. И надо признать, что это была важная и новая мысль, в духе «Современника». Сохранился проект обложки журнала «Военный листок». На лицевой стороне обложки, рядом с изображением орудия и артиллеристов, предполагалось напечатать объявление о том, что подписка принимается «в главной квартире Южной Армии», а также в Петербурге, в котором «Современника»¹⁰. Программу будущего журнала Толстой излагал в письме к Некрасову: «Основная мысль этого журнала заключается в том, что ежели не большая часть, то верно большая половина читающей публики состоит из военных, а у нас нет военной литературы» (59, 296).

Материалы, поступавшие из Южной армии, могли перепечатываться в петербургском журнале. «Прошу вас», — писал Толстой Некрасову, — дать некоторым отделам — почти всем неофициальным — место в вашем журнале, и не временное, а постоянное» (59, 296—297). Как настоящий журналист, Толстой думал об интересах «большой половины читающей публики», т. е. именно о читателе. Разрешение на издание нового журнала ему получить не удалось. Столкновение с царским запретом было первым уроком, полученным Толстым на попрание журналистики. Николай I распорядился все материалы направлять в редакцию офицерского издания «Русский инвалид».

Ничто не мешало Толстому исполнить это распоряжение государства. Но он предпочел «Современник». «Пришлите нам ваши солдатские рассказы», — писал Некрасов, — мы их напечатать в «Современнике», зачем их совать в «Инвалид»? Печатать их в нашем журнале можно, разумеется, если они пройдут гражданскую и военную цензуру»¹¹.

Некрасов предлагал Толстому «постоянное место в журнале», как он сам об этом просил. И Толстой начал в «Современнике» свою Севастопольскую летопись: «Севастополь в декабре» (1854), «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года». Это был своеобразный журнал в журнале — «Солдатский листок» Толстого в «Современнике» Некрасова, дневник современности, написанный участником трагических событий.

Успех Толстого был громадным. Н. Г. Чернышевский сравнил его с Лермонтовым, видел в нем нового замечательного писателя, которого отличает «чистота нравственного чувства»¹². А. В. Дружинин, напротив, говорил не столько о художественном, сколько о публицистическом даровании Толстого. В Крыму, во

¹⁰ Архив Государственного музея Л. Н. Толстого, фонд Л. Н. Толстого («Севастопольские рассказы»). — Обложка воспроизведена в кн.: Гусев Н. Н., Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., 1954, вклейка между с. 496 и 497.

¹¹ Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962, с. 23.

¹² Чернышевский Н. Г. «Детство и отрочество». Военные рассказы Л. Н. Толстого. — «Современник», 1856, № 12.

¹³ См.: Дружинин А. В. «Метель», «Два гусара». Повести Л. Н. Толстого. — «Библиотека для чтения», отд. V. 1856, с. 139.
¹⁴ «Обязательное соглашение» перепечатывалось на обложке последних номеров журнала «Современник», за 1856 г. (№ 10, 11 и 12); см. также «проект условия», написанный Некрасовым, в «Литературном наследстве», № 25—26 (М., 1936, с. 359—361).
¹⁵ Русанов Г. А., Русанов А. Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Воронеж, 1972, с. 47.

В стране складывалась революционная ситуация. Толстой прекрасно это чувствовал. Еще в 1856 году он писал в одном из своих писем: «У нас главная беда: не только дворяне привыкли с

ражали людей в добре, таких нет» (60, 246).
 даи, которые бы просто сильно добра прилагивали к себе и принимали на манер Аргипских. Есть Запалники, есть Славянофилы. А люсобою всех,—говорил Толстой в 1858 году.—...Есть аристокракали нового. «Политическая жизнь вдруг неожиданно охватила стала напряженной, непривычно динамичной. Все ожидали и ис-После смерти Николая I, в 1855 году, общественная жизнь

ный мир в «Русской беседе».
 стнике», и славянофилы И. С. Аксакова, имевшего свой журналь-взгляды западника Б. Н. Чичерина, печатавшегося в «Русском ве-конституционного либерализма. У него была возможность изучать вестника», который тогда еще придерживался идей английского Он познакомился с М. Н. Катковым, редактором «Русского

люи, он уже не мог сказать: «не журналисты»...
 тор, чем Тургенев; Лермонтов и я — не литераторы»¹⁵. Но, пожа-Толстой,—Пушкин был тоже им, Тончаров — еще больше литера-вым и неведомым с Кавказа. «Тургенев — литератор, — говорил-сти, журналистами и поэтами Лермонтовым, вернувшимся жи-статую средь. И чувствовал себя между столбчатыми романами-ратарам. Он, офицер действующей армии, впервые попал в лите-Толстой внимательно присматривался к петербургским лите-

меннике»¹⁴.
 новые произведения должны были публиковаться только в «Совре-тами подписал «обязательное соглашение», по которому все его-вместе с Тургеневым и другими крупнейшими писателями и поэ-новую прекрасную надежду русской литературы. Тогда-то он Он был принят в круг «Современника» как «свой». В нем видели В 1856 году Толстой вернулся из Севастополя в Петербург.

4

время военных действий, как отмечал Дружинин, были представи-тели всех европейских крупнейших газет и журналов, но ни один из них не написал ничего подобного «Севастопольским рассказам» Толстого, которые и с чисто журналистской точки зрения представляют собой наиболее полную и достоверную картину обороны Севастополя¹³.

закрытыми дверями и по-французски говорить об освобождении, но правительству уж так секретничает, что народ ожидает освобождения, но на данных, которые он сам придумал...» (60, 89). Толстой допускал даже возможность прямого столкновения «противоположных интересов» помещиков и крестьян, с ужасом указывая на опасность «резни с нашим кротким народом» и предупреждал: «кончится тем, что нас всех пережуют...»

Тургеневу, как известно, «претил мужицкий демократизм» Добролюбова. И Толстой не мог не чувствовать, что от сочинений Чернышевского «веет духом классовой борьбы». Поэтому Толстой, считавший своей целью «примирение всех в добре», должен был «отрывать» от революционных идей «Современника». И в самом деле, в его дневнике 1856 г. появляется запись: «Редакция «Современника» противна» (47, 98). Было бы даже странно, если бы в дневнике Толстого не было такой записи. Толстой высказывал свои идеи не только в своем дневнике, но и во всеуслышание в кругу «Современника».

Летом 1856 года Толстой написал пространное письмо Некрасову, в котором высказал свое решительное несогласие с «исключительно-критическим, сатирическим направлением журналов». «Я нахожу», — писал Толстой, — что скверно, потому что человек желаний, злой, не в нормальном положении. Человек любящий — напротив, и только в нормальном положении можно сделать доброе и ясно видеть вещи» (60, 75).

Письмо было написано запальчиво, как будто Толстой ожил-дал на каждую свою мысль желчного возражения. А Некрасов, напротив, ответил спокойно и с полным пониманием характера и настроения Толстого. «Вам теперь хорошо в деревне, — писал Некрасов, — а вы не понимаете, зачем злитесь, вы говорите, что отменяя к действительности должные быть здоровыми, но забывая, что здоровые отношения могут быть только к здоровой действительности»¹⁶. Толстой оценил остроумие Некрасова и написал ему новое письмо, в ином, уже не столь запальчивом тоне.

Некрасов с беспокойством следил за тем, куда клонит Толстой, какую он избирает дорогу в жизни и в литературе. Сатира, Толстой, отрицанию и «натуральности» Толстой противопоставил Пушкина, свой утопический идеал гармонии, «связи интересов», развинутой «положительных начал» нравственности и просвещения. Однако во время спора о современной литературе Некрасов сказал Толстому, что по линии «положительной» литературы можно скорее пойти до Булгарина, чем до Пушкина¹⁷. Он знал, что больно «задевает» Толстого, но такова и была его цель. Это был вызов, предостерегающий и суровый.

Но Толстой нисколько не испугался «жупела». Он не допускал и мысли, что его кто-нибудь может «спутать» с Булгариным толь-

¹⁶ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч., в 12-ти т., т. X. М., 1952, с. 283—284.
¹⁷ См.: Тусев Н. Н., Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1856 по 1869 год. М., 1958, с. 24.

дакция в последние годы должна была ожидать изменения своих отношений с некоторыми из сотрудников...»
Редакция, отмечаясь далее в этом письме, «не могла пожелать в основном идеям издания»²⁰. Она не жертвовала ими и прежде. Просто времена переменялись. И накануне 1861 года все ее обозначилась разность общественных и политических позиций и в жизни, и в литературе.

Для Толстого, так же как для Тургенева, разрыв с «Современником» был труден. Оба они были как бы созданы «Современником». И оба всегда хранили память о первоначальных опытах своей литературной жизни. После того как «обязательное соглашение» Тургенева с Толстым²¹. Толстой такой «фразы» бы никогда не сказал, но он чувствовал некое смещение.
Означал ли разрыв с «Современником» «примирение с действительностью»? Был ли это переход на сторону силы и власти? Толстой не оставил никаких сомнений на этот счет. Наследники Бугларина в стане противников Некрасова не могли на него рассчитывать. Он провозгласил себя сторонником «чистого искусства», жгала таким образом подчеркнуть свою независимость и обособленность.

Бывают такие эпохи в жизни общества, когда «склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадёжного разлада их с окружающей и общественной средой»²². Пушкин испытывал такой разлад в 30-е годы, когда написал стихотворение «Поэт и толпа». Теперь Толстой должен был повторить его опыт отчуждения.

В 1859 году Толстой был избран членом Общества любителей Российской словесности при Московском университете. По обычаю этого общества каждый вновь принятый должен был произнести речь в открытом заседании. И Толстой произнес речь в защиту «чистого искусства». «Литература народа, — говорил Толстой, — есть полное, всестороннее сознание его, в котором одинаково должны отразиться, как народная любовь к добру, так и народное сознание красоты в известную эпоху развития» (2, 272). Это положение было двойственным. Толстой признавал значение «правды» в искусстве, хотя и рекомендовал себя в качестве «одностороннего любителя изящного» («Ты же низких истин нам дорожи нас возвышающий обман...»). Видно было, что он недоволен многими, в том числе и самим собой.
Председательствовал на заседании А. С. Хомяков. Он с большим интересом и некоторым недоверием слушал речь боевого

²⁰ Эхенбаум Б. М. Лев Толстой. Шестидесятые годы. М., 1931, с. 10—11.
²¹ Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти т., т. XII. М., 1958, с. 299—300.
²² Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь. — В кн.: Плеханов Г. В. Искусство и литература, с. 226.

офицера, который недавно напечатал в «Современнике» свои «Севастопольские рассказы», полные самой горячей «злобы дня» и сатиры, а теперь как бы отрекался от самого себя...

И Хомяков решил отвечать Толстому. Он сказал, что в настоящее время «обличение» становится «священным долгом литературы». «И вы были и будете невольно обличителем», — закончил свою речь Хомяков, обращаясь к Толстому²³.

Толстой не мог не чувствовать правды сказанного. Отчет о его речи был напечатан в университетской газете «Московские ведомости» (№ 59, 1859). Должно быть, эта речь была известна Некрасову. Зная Толстого, он уже ничему не удивлялся... Впоследствии Толстой говорил о своей речи: «Я теперь не могу повторить даже, так мне все кажется смешно» (30, 427).

Но в 1857 году Толстой вместе с А. В. Дружининым, П. В. Анненковым и В. П. Боткиным собирался издавать журнал «чисто художественного направления» и даже хотел назвать его «Несовременник». Действительно, многие его размышления были «несвоевременными».

Кроме того, Тургенев как более опытный литератор предостерегал Толстого и его друзей от увлечения «отвлеченной поэзией». Он говорил о том, что такой журнал просто-напросто не соберет подписчиков и будет постоянно испытывать затруднения с материалами... Это суждение здравого смысла подкреплялось и личным опытом Толстого.

Второй урок, который Толстой вынес из журнальной жизни, состоял в том, что у каждого журнального писателя создается своя читательская аудитория. И разрыв с журналом, в котором он зарекомендовал себя как автор, означает прежде всего утрату своей аудитории. Создать новую — трудно, а иногда и невозможно.

С 1858 по 1862 год, то есть с того времени, как Толстой покинул «Современник», и до той поры, пока он не выступил как редактор и издатель своего собственного журнала «Ясная Поляна», в русских журналах не было о нем ни одной статьи²⁴. «Репутация моя пала или чуть скрипит», — признавался Толстой (47, 161).

6

В 1860—1861 годах Толстой совершил свое второе заграничное путешествие. В марте 1861 года он приехал в Лондон и встретился с Герценом. Это было важное событие в его жизни: и он о нем помнил всегда. Герцен привлекал внимание Толстого как писатель и журналист, а главное, как человек его круга, близкий по духу и к «Современнику», но в то же время независимый и оригинальный мыслитель.

²³ Хомяков А. С. Соч., т. II. М., 1900, с. 419.

²⁴ См.: Зелинский В. Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого, ч. I. М., 1911, с. 113.

Вернувшись домой из путешествия, Толстой принял самое деятельное участие в освобождении крестьян от крепостной зависимости. Он работал в родных местах в качестве мирового посредника Крапивенского уезда Тульской губернии. Его жизненный опыт необычайно расширился. В одном из писем к Герцену он говорил, что у него есть — «твердое и ясное знание моей России, такое же ясное, как знание России Рылеевым может быть в 25 году. Нам, людям практическим, нельзя жить без этого» (60, 374).

В деятельности Герцена для Толстого все было интересным и важным. Но он очень сожалел, что Герцен живет в изгнании, вне России. Он чувствовал себя «практическим человеком» и торопился домой, на родину. Но само движение мысли Толстого от «Современника» к «Полярной звезде» Герцена было в высшей степени характерным.

Дело, которое затевал Толстой, представлялось ему огромным по своему значению. Он открывал школы для крестьянских детей и привлекал к работе с учениками молодых людей, студентов, исключенных из университетов, «изгнанников науки», которых Герцен призывал «идти в народ». Многие из них были давними читателями «Современника». Кое у кого хранились и потаенные книжки «Полярной звезды».

Именно здесь, в Ясной Поляне, Толстой решил основать новый журнал, рассчитывая на помощь и поддержку своих молодых сотрудников по яснополянской школе. На большой успех издания рассчитывать не приходилось. Но Толстой хотел объединить в этом журнале «все то, что могло бы рассчитывать на успех в XIX-м и на, хотя не успех — но читателей, в XX и в дальнейшем столетиях» (61, 207).

Так был задуман журнал «Ясная Поляна». Это был как бы журнал будущего и потому «Несовременник». Но по своей форме он был архаичным и напоминал «временники» XVIII в. При этом Толстой все же рассуждал как журналист, потому что думал одновременно о двух вещах: о материале и отношении к нему читателей. Материала у него, как всегда, была «гибель»... А читателей мало.

Журнал выходил в течение 1862 года. Всего вышло в свет 12 номеров и 12 приложений к каждому номеру. Переплетенные вместе, все книжки журнала составляют несколько томов ежемесячного чтения, приведенного в соответствии с идеальной школьной жизнью, именно с сельской школьной жизнью. У журнала есть своя композиция, вперед заданная и обдуманная в подробностях.

Это был педагогический роман в 12-ти частях, имеющий форму журнального ежемесячника. Издание такого рода должно было казаться как бы «старомодным». Но самые названия статей Толстого, напечатанных в журнале «Ясная Поляна», напоминали его «Севастопольские рассказы»: «Яснополянская школа в ноябре», «Яснополянская школа в декабре месяце...». Вероятно, Толстой нарочно пошел на параллелизм названий педагогических статей

и названий рассказов об обороне Севастополя, чтобы подчеркнуть, что сражение происходит на самом главном фронте»²⁵.

Толстой опять почувствовал себя в центре современной журнальной жизни. Он написал письмо Чернышевскому в «Современник»: «Милостивый государь, Николай Гаврилович! Вчера вышел в свет 1 номер журнала. Я вас очень прошу внимательно прочесть его и сказать ваше мнение в «Современнике». Я имел несчастье писать повести, и публика, не читая, будет говорить: «Да... детство это мило, но журнал?» А журнал и все дело составляют для меня все» (60, 416).

Чернышевский откликнулся на письмо Толстого. И написал рецензию (на 1-й и 2-й номера журнала «Ясная Поляна»), которая была напечатана в «Современнике» в 1862 году²⁶. Статья эта обманула ожидания Толстого. Здесь он должен был извлечь для себя третий урок журнальной жизни и полемики. Этот урок состоял в опасности разрыва со своей литературной средой. Он был принят в «своем» журнале, как «чужой», попал в положение человека, от которого «отвыкли» и потому «не узнали» его, когда он вдруг вернулся изменившимся и не похожим на того, каким его здесь знали прежде.

Кроме того, Толстой увидел значение и роль идейных разногласий в журнальной полемике. Ему хотелось быть всегда выше этих разногласий. Но он пересекал рубежи, которые уже были «минированы» в журнальной войне литературных партий, имевших свои строгие политические цели...

Чернышевский не мог сочувствовать главной идее Толстого о возможности, например, такой «Азбуки», по которой бы учились все русские дети, «от царских до мужицких». Все это представлялось ему мечтанием и утопией. Об этом он прямо и открыто написал в своей рецензии на журнал «Ясная Поляна». Толстой был и удивлен, и огорчен, и обижен. Ему казалось, что «Ясная Поляна» — это отрасль «Современника», всходы его зерна на ниве народного просвещения.

Но расхождения между Чернышевским и Толстым были, видимо, не столь существенны с точки зрения стоящих у власти. 8 июля 1862 года был арестован Чернышевский. В ночь на 8 июля был произведен обыск в Ясной Поляне. Поразительное совпадение во времени. Едва ли это не были две акции единого плана²⁷.

История вела Толстого теми же самыми путями, которыми шли все «шестидесятники». Вот почему в одну и ту же ночь жандармы стучались в двери Толстого и Чернышевского, пренебрегая теми различиями в оценке Бокля или Огюста Конта, которые у

²⁵ Шкловский В. Б. Собр. соч., в 3-х т., т. 2. М., 1974, с. 251.

²⁶ «Современник», 1862, № 3 («Русская литература»).

²⁷ См.: Николаев Н. П. Чернышевский и Толстой. Тула, 1966, с. 39.

них были, и понимая лишь сходство их «нигилистических» натур, родовые черты «Современника», который был, наконец, в 1866 году закрыт навсегда.

7

Как складывались отношения Толстого с другими журналами после «Современника»? Это были драматические отношения, которые могут послужить темой отдельного специального исследования.

Он публиковал начало «Войны и мира» в «Русском вестнике», но свои отношения с этим журналом называл «случайными». Катков и завлекал Толстого и угрожал ему. Так, в «Русском вестнике» в 1869 году была напечатана статья по поводу «Войны и мира» под названием «Нигилизм в истории»²⁸. После разгрома «Современника» такое определение было очень опасным. В те дни, «когда грозил неотвратимый рок», даже рука Некрасова «улыры звук неверный исторгала». Но Толстой не счел нужным оправдываться.

В 1871 году к Толстому обратился кн. В. П. Мещерский с предложением сотрудничать в журнале «Гражданин». Толстой отнесся к этому предложению резко неприязненно. «Я так писать не могу,— писал он Мещерскому,— так, для каких-либо других целей, кроме удовлетворения своей потребности» (61, 257).

Мещерский был известен как человек «махровых» реакционных взглядов. Он имел в виду «поставить точку» к реформам 60-х годов. «По правде же вам сказать,— пишет Толстой,— я ненавижу газеты и журналы — давно их не читаю и считаю их вредным заведением для произведения махровых цветов, никогда не дающих плода» (61, 258).

Так он отвечал Мещерскому. Но это не значит, что он и в самом деле отрицал «всякую журнальную или газетную деятельность» как не дающую плода. В 1873 году он написал свое знаменитое «Письмо о голоде». Это было его первое выступление в газете, как бы проба голоса задолго до начала той огромной публицистической деятельности, которая совпала с годами первой русской революции.

Он опубликовал «Письмо о голоде» в газете «Московские ведомости», где некогда был помещен отчет о его речи в Обществе любителей Российской словесности. Теперь он мог бы назвать себя «односторонним защитником правды и общей пользы»²⁹. Впрочем, еще в 1856 году Толстой говорил, что «никакая художническая струя не увольняет от участия в общественной жизни» (47, 95).

²⁸ См.: Шебальский П. К. Нигилизм в истории.— «Русский вестник», 1869, № 4, с. 856—863.

²⁹ «Московские ведомости», 1873, № 207.

Это была одна из тех важных идей, которые именно у Толстого особенно ценил Некрасов.

«Письмо» Толстого из «Московских ведомостей» было тотчас же перепечатано в газетах «Новости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Голос». В журнале «Дело»³⁰ и в журнале П. Л. Лаврова «Вперед», издававшемся в Женеве, были горячие отклики на это письмо³¹. Это был еще один, четвертый урок, почерпнутый Толстым в журналистике. Пока он говорил об отвлеченных идеалах, понять которые могли в ту пору лишь немногие, слово его не получало настоящего отклика. А здесь он словно всех «задел за живое...»

Результат выступления Толстого в газете был весьма внушительным. По подписке собрано 1 867 000 рублей и 21 000 пудов хлеба. Ф. М. Достоевский был поражен «новым приемом письма» Толстого и его позицией «человека совсем близкого» к народу, на которого крестьяне смотрят «как на самого себя или как на доверенное лицо»³².

Между тем Толстой завершил свою работу для народной школы. Вышла в свет его «Азбука», которую он считал «делом своей жизни», продолжением журнала «Ясная Поляна». Своеобразным «эпилогом» педагогических занятий стала статья «О народном образовании», которую он в 1874 году предложил Некрасову для «Отечественных записок».

Статья была и ответом на критику Чернышевского, имени которого он не мог назвать по цензурным соображениям. Но, по существу он доказывал, что отрицательный отзыв «Современника» на его прежние работы был недоразумением. «Я твердо уверен,— говорил Толстой в письме к Некрасову,— что если бы редакция обратила серьезное внимание на этот вопрос, то стала бы на совершенно сходную со мной точку зрения» (62, 106).

Может быть, именно поэтому Толстой и не сомневался в том, что Некрасов напечатает его статью в своем журнале. «Я уверен,— продолжал Толстой,— что редакция «Отечественных записок» не разойдется со мной во взгляде, который я излагаю в этой статье» (62, 110).

Откуда же у него была такая уверенность? Он просто не отделял «Отечественные записки» от «Современника» и надеялся на широту редакторского взгляда Некрасова, умевшего собирать в своем издании все современное и важное в литературе и науке. В письме к Некрасову Толстой называет «Отечественные записки» «Современником». Н. Н. Гусев считал это «характерной опiskeй» Толстого. Но возможно, что это было и сознательное «сближение

³⁰ «Новости» № 212 и 213, «Санкт-Петербургские ведомости», № 230; «Голос», № 234; «Дело», № 11, с. 26—27.

³¹ См.: Лавров П. Л. Избранные сочинения на социально-политические темы, в 8-ми тт., т. 3. М., 1934, с. 173—329.

³² Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828—1890. М., 1958, с. 210.

понятий». «Несмотря на то, что я так давно разошелся с «Современником» — пишет Толстой, — мне очень приятно теперь посылать в него свою статью, потому что с ним (т. е. с «Современником». — Э. Б.) и с вами связано очень много хороших молодых воспомина-ний» (62, 110).

Некрасов предполагал печатать роман Толстого «Анна Каренина» в «Отечественных записках». Но в силу разных причин рукопись романа оказалась в журнале «Русский вестник». Катков пытался сделать из романа «политическое знамя» консервативной партии. Но дело окончилось полным разрывом, когда финал «Анны Карениной» был отвергнут журналом из-за несходства оценки современника у Толстого и у Каткова.

Если же сравнить то, что написано в эпилоге романа «Анна Каренина» о добровольческом движении 70-х годов, с тем, что писал об этом движении журнал «Отечественные записки», то сходство окажется поразительным. Но логика журнальной борьбы «Отечественных записок» с «Русским вестником» была такова, что весь роман был здесь отвергнут, что называется «с порога», вместе с тем «политическим знаменем», которое так старательно водружал Катков над циклопической постройкой Толстого.

В «Отечественных записках» уже не было той диалектической остроты и ясности, которая отличала критику «Современника». Впоследствии эту ошибку старой радикальной критики исправил В. И. Ленин, сказав, что роман «Анна Каренина» является лучшим отражением великого «перевала русской истории» от 1861 до 1905 г., когда в России «все переворотилось...»³³.

Но вот что удивительнее всего: Толстой как будто был выше явно несправедливых оценок его творчества в «Современнике» и «Отечественных записках». Как будто он видел дальше и больше того, что было на поверхности литературной жизни. Ни слова не проронил он относительно статьи об «Анне Карениной» в «Отечественных записках». Когда через много лет один из знакомых спросил Толстого: «Вы читали рецензию о ней (т. е. об «Анне Карениной»). — Э. Б.) в «Отечественных записках»?» Толстой ответил коротко: «Нет»³⁴.

Пятый урок, который Толстой вынес из журнальной жизни, состоял в том, что каждое произведение читается в контексте всего издания в целом. Зеленая обложка «Русского вестника» 70-х годов была цветом реакции. Анна Каренина появилась в свете «зеленой рампы» и была освистана демократическим райком.

«Гора родила мышь»³⁵, — было сказано в романе Толстого в рецензии «Отечественных записок». Но для Толстого, по-видимому, не столь обидным было то, что его освистывали «свои», сколько

³³ См. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 100.

³⁴ Рusanов Г. А., Рusanов А. Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом, с. 30—31.

³⁵ «Отечественные записки», 1877, № 8, с. 268.

то, что его «чужие» пытались выдать за своего. Когда стало ясно, что Катков «опустил перед ним шлагбаум», отказавшись печатать эпилог романа, Толстой составил телеграмму: «Прошу обратно выслать оригинал эпилога. С «Русским вестником» впредь дела иметь никогда не желаю и не буду»³⁶.

...В конце 70-х годов Толстой пересматривал всю свою прежнюю жизнь и все свое творчество. В 1881 году 1 марта, был убит царь Александр II. Потрясенный ожесточенностью политических страстей, Толстой 8—15 марта писал письмо новому царю, Александру III. О чем же было это письмо? О том, что с идеями 60-х годов, с людьми, которые появились в обществе «лет 20 назад», нельзя бороться насильем, что их нельзя подавить или уничтожить такими средствами. «Убивая, уничтожая их,—писал Толстой,—нельзя бороться с ними. Не важно их число, а важны их мысли... Их идеал есть общий достаток, равенство, свобода...» (63, 52).

С этого времени начинается новый период в его творчестве, когда он после «духовного перелома» выступает в роли религиозного мыслителя, пророка смирения и самосовершенствования.

Но именно в 1881 году он опять обратил свой взор к «Отечественным запискам». Уже и Некрасова не было в живых. Но традиции «Современника» все же существовали, несмотря ни на что. Н. К. Михайловский вспоминает, что «в 1881 году гр. Толстой сделал новую честь «Отечественным запискам», еще раз предложив сотрудничество»³⁷. В самом деле, Толстой написал письмо Салтыкову-Щедрину. Письмо это не сохранилось, но оно известно в пересказе Щедрина. «Я получил от Льва Толстого,—сообщал он Г. З. Елисееву,—диковинное письмо. Пишет, что он до сих пор пренебрегал чтением русской литературы, и вдруг, дескать, открыл целую новую литературу, превосходную и искреннюю — в «Отечественных записках»³⁸.

Михайловский посетил Ясную Поляну и беседовал с Толстым о возможностях публикации его новых сочинений в журнале. Но в 1884 году журнал «Отечественные записки» был закрыт. В общей системе творчества Толстого возвращение к идеям «Современника» было всегда закономерным. Толстой хотел быть и был независимым писателем. Он не признавал разделения на «своих» и «чужих». Его более всего интересовали настоящая история современности, но именно поэтому он все время встречался, иногда неожиданно для себя, с «Современником», который лучше и яснее других журналов отражал историю народной жизни своей эпохи.

Уже в царствование Николая II Толстой был подвергнут «гражданской казни» в форме «отлучения от церкви». И здесь его

³⁶ Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828—1890, с. 474.

³⁷ Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута, т. I. Спб., 1905, с. 213—214.

³⁸ Там же.

историческая судьба складывалась по общим законам истории русской демократической литературы XIX века. Чернышевский говорил о законах классовой борьбы и оказался «отвергнутым». Толстой говорил о примирении в добре и тоже оказался «отвергнутым»...

8

Журнализм пронизывает и великие художественные произведения Толстого. Это другая, самостоятельная тема, которая также заслуживает внимания, когда речь идет об историческом значении его творчества и о его отношении к журналистике.

Еще в 1856 году, войдя в круг «Современника», Толстой принялся читать Белинского. «Я открыл,—записывал Толстой в своем дневнике,—что мнение Белинского заключалось главное в том, что социальные мысли справедливы, когда их пуссируют³⁹ до конца» (47, 198).

В «Войне и мире» Толстой раздумывает именно над теми проблемами, которые были ведущими в «Современнике». «Новая наука истории... не признает воззрения древних на непосредственное участие божества в делах человечества и потому она должна дать другие ответы» (12, 289)... Это был голос «нигилиста» из «Современника»; так мог рассуждать и Базаров. «Война и мир» написана в 60-е годы. Ее появление в литературе вызвало бурную реакцию в журналистике.

Когда Тургенев узнал о закрытии журнала «Современник» в 1866 году, он признался в том, что его «старое литературное сердце дрогнуло». Значит, воспоминание об этом журнале он хранил в своем сердце... Нечто подобное мог бы сказать и Толстой. В 70-е годы, в «Анне Карениной», он снова вспомнил свою литературную молодость.

Любимый герой Толстого Константин Левин нарисован в романе как человек 60-х годов. Стоило Кознышеву по-барски лениво заметить: «...личный интерес не побуждал нас работать для освобождения крестьян, а мы работали», как Левин горячо стал возражать ему: «Нет! Освобождение крестьян было другое дело. Тут был личный интерес. Хотелось сбросить с себя это ярмо, которое давило всех, всех хороших людей» (18, 260). Крестьянский вопрос был едва ли не самой главной темой «Современника» в 60-е годы⁴⁰.

В то время, о котором вспоминает Левин, Толстой излагал свой собственный проект отмены крепостного права в письме к председателю департамента законов Государственного Совета Д. Н. Блудову. «Я хотел разрешить для себя... вопрос об освобож-

³⁹ Доводят (франц.).

⁴⁰ См.: Сикорский Н. М. «Современник» — журнал революционной демократии 60-х годов XIX века. М., 1962.

дении крестьян» (60, 64—67). Вопрос этот горячо обсуждался в то время и в редакции «Современника». «Нет сомнения,— справедливо отмечает Н. Н. Гусев,— что внимание Толстого к разрешению вопроса о владении крепостными крестьянами усилилось под воздействием бесед с членами редакции «Современника»⁴¹.

В идеальном характере Левина есть записка старого шестидесятника. Он рассуждает именно так, как рассуждал тогда и сам Толстой. «Я только хочу сказать,— говорит Левин,— что те права, которые меня... мой интерес затрагивают, я буду защищать всеми силами; что когда у нас, студентов, делали обыск и читали наши письма жандармы, я готов был всеми силами защищать эти права, защищать мои права образования, свободы» (18, 260).

Эти строки навеяны воспоминаниями Толстого о внезапном обыске летом 1862 года в Ясной Поляне, когда были «затронуты» и его интересы, и интересы студентов — учителей его школы. Воспоминания тех лет не покидали Толстого.

И в 90-е годы, уже после «духовного перелома», на склоне лет, в романе «Воскресение» Толстой писал: «Герцен говорил, что когда декабристов вынули из обращения, понизили общий уровень. Еще бы не понизили! Потом вынули из обращения самого Герцена и его сверстников...» (32, 408). Сверстники Герцена — это прежде всего круг запрещенного «Современника».

Нет, коалиция Некрасова не была неудавшейся, если ее влияние простирается так далеко и охватывает чуть ли не весь «перевал русской истории» от 1861 до 1905 г. Это была историческая коалиция русской литературы и русского освободительного движения.

Характер Толстого сложился в «трудные времена». В его дневнике 1889 года есть характерная запись: «Читал Слепцова «Трудное время». Да, требования были другие в 60-х годах. И оттого, что с требованиями этими связалось убийство 1 марта, люди вообразили, что требования эти неправильны. Напрасно. Они будут до тех пор, пока не будут исполнены» (50, 194).

Так говорил Толстой о «требованиях времени», но это были прежде всего требования шестидесятых годов. И роман Слепцова «Трудное время» был одним из программных документов эпохи.

9

Можно утверждать, что Толстой не стал бы «зеркалом русской революции», если бы не было в его жизни целой эпохи общения с «Современником», где он впервые почерпнул мысль о «справедливости социальных идей».

«Современник» впервые заговорил о демократии и социализме как насущных потребностях русской жизни. Толстой отрицал

⁴¹ Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год, с. 36.

классовую борьбу, искал «примирения в добре», проповедовал после духовного перелома, пережитого им в начале 80-х годов, непротivление злу насилием.

Но, говоря о заслугах Толстого перед русским обществом, о его роли в истории русской революции, В. И. Ленин подчеркивал значение именно «конкретных» вопросов демократии и социализма», которые были им поставлены⁴². И это опять возвращает нас к традициям «Современника», которые Толстой столь высоко ценил на протяжении всей своей жизни.

Нет никакой необходимости «сближать» Толстого с «Современником». Эта близость создана самой историей. Нет никакой надобности «сглаживать» его расхождение с «Современником». Эти расхождения были в самой природе его творчества, исполненного великих противоречий.

Несомненная историческая связь и логика творческого развития Толстого в том и состоит, что он, дебютировавший в революционно-демократическом журнале «Современник» накануне отмены крепостного права, стал «зеркалом русской революции» в 1905 году. Здесь ключ к проблеме журнализма в творчестве Толстого и смысл его исторической коалиции с журналистикой его эпохи.

УВАЖЕНИЕ К ЖИЗНИ

В 1856 году Толстой записал в своем дневнике: «Хочется писать историю лошади» (47, 78). Он только что вернулся с войны, из Севастополя. Жил в Ясной Поляне, ездил верхом к Тургеневу в Спасское. Стояла весна. «Однажды,—вспоминает Тургенев,—...мы гуляли вечером по выгону, недалеко от усадьбы. Смотрим, стоит на выгоне старая лошадь самого жалкого и измученного вида: ноги погнулись, кости выступили от худобы, старость и работа совсем как-то пригнули ее; она даже травы не щипала, а только стояла и отмахивалась хвостом от мух, которые ей досаждали»¹.

Про такую лошадь и хотел написать Толстой. «Подошли мы к ней,—продолжает Тургенев,—к этому несчастному мерину, и вот Толстой стал его гладить и, между прочим, приговаривать, что тот, по его мнению, должен был чувствовать и думать. Я положительно заслушался. Он не только вошел сам, но и меня ввел в положение этого несчастного существа»².

Тургенев не выдержал и сказал: «Послушайте, Лев Николаевич, право, вы когда-нибудь были лошадью». Он угадал и художественную форму нового замысла Толстого: «Да, вот извольте-ка изобразить внутреннее состояние лошади». Тургенев был уверен,

⁴² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 23.

¹ Кривенко С. Н. Из литературных воспоминаний.— «Исторический вестник», 1890, № 2, с. 276.

² Там же.

что Толстой прекрасно справится и с этим сложным сюжетом: «Одинаковое ему доступны и психическая сторона высоко развитого человека, и высшая философская мысль»³.

Философская мысль Толстого опиралась на признание единства всего живого в природе и на уважение к нему. «Мы сердцем чувствуем,— писал Толстой,— что то, чем мы живем, то, что мы называем своим настоящим «я», то же самое не только в каждом человеке, но и в лошади, и в пчеле, даже и в растении» (45, 50). Именно из этого «корня» и выросал сюжет его повести о Холстомере,— «история лошади».

2

От замысла — до воплощения у Толстого часто проходили годы. Уже сложившийся замысел как бы ожидал какого-то нового впечатления, «толчка», повода, чтобы обрести свою форму. И вот Толстой встретился с А. А. Стаховичем, отставным кавалеристом, большим знатоком конного дела.

«В 1859 или 60-м году,— вспоминает А. А. Стахович,— ехал я с Львом Николаевичем из Москвы в Ясную Поляну. Дорогой рассказал я сюжет повести «Похождения пегого мерина», которую не успел дописать покойный брат, и мне показалось, что мой рассказ заинтересовал графа»⁴.

М. А. Стахович, брат А. А. Стаховича, был известный в свое время писатель, драматург и поэт. Он хорошо знал быт воронежских конных заводов. В стихотворной повести «Былое» М. Стахович писал:

В глуши пустынной и далекой,
Среди воронежских степей
Есть хутор. Близ него широко
Лежит дорога. Там коней
Гоняют с Дону косяками...⁵

Ему принадлежали пьесы «Ночное» и «Наездники». Он избражал усадебных помещиков, «рысистых охотников», любителей орловских рысаков, барышников и настоящих знатоков конного дела.

Замысел его повести «Похождения пегого мерина» не мог не заинтересовать Толстого. Это была историческая повесть о знаменитом рысаке Холстомере, родившемся в 1803 году на конном заводе графа А. Г. Орлова-Чесменского. Холстомер был от природы пегим. Эту масть он получил в наследство от своего предка, «чалого иноходца из Бухары»⁶.

³ Там же.

⁴ Стахович А. А. Несколько слов о «Холстомере»...— «Литературный вестник», 1908, кн. 718, с. 255.

⁵ Стахович М. А. Былое.— В кн.: Поэты 1840—1850-х годов. Л., 1972, с. 223.

⁶ Витт В. О. Из истории русского конозаводства... М., 1952, с. 218.

У настоящего орловского рысака должна быть серая в яблоках «рубашка». Холстомер «портил масть», и его «отделили от других лошадей». И это стало причиной всех его несчастий. Впрочем, Орлов знал ему цену... Он называл лошадей именами, «которые они должны были заслужить, а потом оправдывать всю жизнь»⁷. Настоящее имя Холстомера было Мужик I. Но Орлов прозвал его Холстомером «за длинный и просторный ход (словно холсты меряет)»⁸.

«По смерти графа,— рассказывал А. А. Стахович,— управляющий конным заводом, немец-берейтор графини А. А. Орловой, вылечил и продал вороного Холстомера»⁹. С этого времени и начинаются «похождения пегого мерина».

Холстомер переходит «к лихому гвардейцу времен императора Александра Павловича, который дарит его Илье, главе цыганского хора. Вozил Холстомер и цыганку Танюшу, восхищавшую своим пением А. С. Пушкина»¹⁰. Таким был в общих чертах сюжет повести, задуманной М. А. Стаховичем.

Но у Толстого другой замысел. Сюжет М. А. Стаховича ему не понадобился. Все исторические подробности, а вместе с ними и те удивительные возможности, которые представлялись таким сюжетом (например, появление цыганки Тани, а может быть, и самого Пушкина), были опущены.

Хотя в первоначальном «конспекте» повести есть упоминание о Севастополе (26, 665). Холстомер, по-видимому, должен был попасть во время Крымской войны в осажденный город, где Толстой тогда служил артиллерийским офицером.

3

В 1861 году Толстой начал писать «историю лошади». И назвал свою повесть не «Холстомер», а «Хлыстомер». Возможно, что Толстой, называя «пегого мерина» Хлыстомером, хотел подчеркнуть его подневольность, зависимость от хлыста.

В архиве Толстого сохранились рукописи, которые позволяют восстановить «историю лошади» в первоначальном виде¹¹. Это был «опыт в фантастическом роде», как называла повесть С. А. Толстая.

Слово «фантастическое» упоминается и в самой повести. «Мерин в высоком седле без седока, представлял странное, фантастическое для лошадей зрелище,— пишет Толстой,— только на варке произошло в эту ночь что-то необыкновенное»¹².

⁷ Там же, с. 61.

⁸ Стахович А. А. Несколько слов о «Холстомере»..., с. 256.

⁹ Там же, с. 255.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. статью и публикацию Л. Д. Опульской «Творческая история повести «Холстомер» — «Литературное наследство», 1961, т. 69, кн. 1, с. 267—290.

¹² Там же, с. 274.

Что же произошло на варке? Произошло чудо: Хлыстомер заговорил. «Лошади теснились вокруг него, фыркая и вздыхая, как будто они что-то новое, необыкновенное видели в нем, точно неожиданное они слушали от него»¹³. Так складывался общий строй повести Толстого. Но, несмотря на фантастический колорит, в повести речь шла о самых реальных, земных и насущных делах 1861 года — о праве собственности на живые души.

«Есть люди, — говорит Хлыстомер, — которые называют других людей своими, а эти люди сильнее, здоровее и досужнее своих хозяев»¹⁴.

В больших, добрых и удивленных глазах Хлыстомера мир представляется странным. Его поражают сложные и жестокие притязания собственности, которая пытается распространить свои права и на душу всего живого.

Проблема социального зла становится главной в повести. «Грех крепостного права» мучил Толстого, и он «освобождал свою совесть» и в реальных, и в фантастических произведениях, в которых находила свое отражение его драматическая эпоха.

4

Работа над «Историей лошади» продолжалась до 1863 года. «Теперь я пишу историю пегого мерина, — сообщал Толстой в письме к Фету в мае 1863 году, — к осени, я думаю, напечатая». (61, 17)

«Пишите мерина, и Ваш мерин,
я уверен
будет, будет
беспримерен», —

откликнулся Фет каламбуром¹⁵.

Написано было уже так много, что Толстой решил прочесть свою повесть в кругу близких своих и знакомых литераторов. Очевидно, это произошло в том же 1863 году. Известно, что среди слушателей был писатель В. А. Соллогуб.

Присутствовала при чтении и Т. А. Кузминская, сестра С. А. Толстой. Повесть ей не понравилась «грубостью сюжета», «натуральными» подробностями злоключений пегого мерина. Соллогуб был «старовером» по своим эстетическим вкусам. И ему эта повесть тоже не понравилась.

«Ваша милая бель-сер, любезный граф, права, — писал Соллогуб Толстому. — Она не высказала того, что сама не поняла, но предугадала по женскому инстинкту, гнушающемуся всего, что оскорбляет стыдливость и нежное эстетическое чувство. Само слово «мерин» уже неприятно»¹⁶.

¹³ Там же, с 272.

¹⁴ Там же, с. 275.

¹⁵ Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962, с. 253.

¹⁶ Письма Толстого и к Толстому. М. — Л., 1928, с. 260.

Соллогуб стремился отвлечь Толстого от его сюжета. «Ваш талант — талант тонкого анализа и грациозных деталей. Заметьте, что по-русски нет слова для *distinction, grace, comme il faut* * и вообще для всего, что относится до гранения слога, до полутонов»¹⁷.

Осторожно, но определенно Соллогуб намекал Толстому и на то, что повесть не может быть напечатана. Даже если бы такую историю написал А. Ф. Писемский, рассуждает Соллогуб, известный, по его мнению, своей «силой» и «цинизмом», то и тогда «ни одна типография не взялась бы печатать».

В письме Соллогуба была предложена схема переделки повести. «Переделать вещь можно на сто различных ладов,— пишет Соллогуб.— Предлагаю вам тот, который мне теперь приходит на ум. Назовите статью именем мерина и не повестью, а басней. Эта кличка в прозе будет нова. Описание конюха, ночи в поле, летней природы — различных лошадиных физиономий остаются, как теперь, и даже могут быть дополнены»¹⁸.

Но, главное, Соллогуб советовал смягчить или совсем убрать трагедию «пегого мерина»: «О несчастьи, постигшем мерина за пегую шерсть, намекается только вскользь...» И вообще он предлагал перевести все повествование в иной ряд: «автобиография животного доступна, по-моему, только при сильном юмористическом изложении»¹⁹.

А в повести был «вкус слез». Однако Толстой понимал, что Соллогуб сказал правду: «ни одна типография не взялась бы печатать». И он отложил рукопись. Отложил надолго.

Осенью 1863 года уже был поглощен «Войной и миром» и как будто забыл об «Истории лошади».

5

Прошло много лет. Толстой окончил и напечатал «Войну и мир». Напечатал «Азбуку», написал он и «Анну Каренину», где есть несколько изумительных страниц о сильной, преданной и погубленной лошадке Фру-Фру...

Но мысль о «пегом мерине» не оставляла его. Никто из комментаторов как будто не заметил до сих пор, что Холстомер появляется и в романе «Анна Каренина». И появляется он в одной из самых главных сцен романа, там, где Левин беседует с «подавальщиком Федором» о смысле жизни. Разговор происходит на току. И молотилку приводит в движение тот самый мерин, история которого еще не была досказана Толстым.

Левин не может понять, чем объясняется это «общее воодушевление в работе», когда его самого тяготит мысль о смерти,

* Тонкость, изящество, благовоспитанность (фр.).

¹⁷ Письма Толстого и к Толстому. М.—Л., 1928, с. 261.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 262.

когда он думает, что и его «закопают» и «пегого мерина этого» очень скоро, думал он, глядя на тяжело несшую брюхом и часто дышащую раздутыми ноздрями лошадь, переступавшую по убегающему из-под нее наклонному колесу» (19, 375).

Этот эпизод был предвестием возвращения Толстого к «истории лошади». Но прошло еще много лет, прежде чем он взялся за старую рукопись.

Наконец, наступил 1885 год. С. А. Толстая готовила к печати очередной том нового собрания сочинений Толстого. Она разыскала в архиве «Историю лошади» и попросила Льва Николаевича пересмотреть ее для издания. С того времени, как был написан первый вариант, прошло более двух десятилетий. Случай в истории литературы уникальный.

Неожиданно работа увлекла Толстого. «Лев Николаевич,— вспоминает А. А. Стахович,— говорил, что после тяжелого труда многолетних писаний философских статей, начав писать литературную вещь, он легко и вольно чувствует себя, точно купаясь в реке, размашисто плывет в свободном потоке фантазии»²⁰.

6

Изменения, которые вносил Толстой в текст повести, были двух родов. Одни касались общего тона и смысла, другие — подробностей. Обличительный смысл истории пегого мерина, вопреки советам Соллогуба, не только не был сглажен, а, напротив, получил еще более резкое выражение.

«Есть люди,— говорит Хлыстомер,— которые других людей называют своими, а никогда не видели этих людей, и все их отношение к этим людям состоит в том, что они делают им зло» (26, 20)²¹.

Так отрывок приобрел новые смысловые оттенки.

В рукописи 1861—1863 годов последние главы были изложены конспективно. Характер Никиты Серпуховского лишь намечен. Толстой видел в нем старый тип гусара, гуляки, барина, легкомысленного и простодушного человека.

Последняя встреча Хлыстомера с Серпуховским была трогательной по своему смыслу. Оба они постарели, изменились, но узнали друг друга. «Хлыстомер, вероятно, узнал своего старого хозяина; он закрыл левый глаз и глядел одним правым, и на правом глазу века его нервически дрожала». «...Постарели мы с тобой, Хлыстомерушка!» — грустно сказал Серпуховской»²².

Но Серпуховской был вольным или невольным виновником гибели Хлыстомера. Он, однажды назвавший его своим «другом», обошелся с ним, как с «вещью», «по праву собственности», и предал его. В редакции 1885 года меняется и освещение темы, и вся

²⁰ Стахович А. А. Несколько слов о «Хлыстомере»..., с. 256.

²¹ Курсивом выделены слова, которых не было в первоначальной редакции.

²² «Литературное наследство», 1961, т. 69, кн. 1, с. 282.

сцена встречи с «преданным другом», который не забыл своего хозяина.

«Вдруг над самым ухом его послышалось глупое, слабое, старческое ржание. Это заржал пегий, не кончил и, как будто сконфузился, оборвал. Ни гость, ни хозяин не обратили внимания на это ржание и пошли домой. Холстомер узнал в обрюзгшем старике своего любимого хозяина, бывшего блестящего богача красавца Серпуховского»²³.

Но Холстомер и в старости сохраняет «спокойствие красоты и силы». Что касается Серпуховского, то он является в конце повести жалким, нечистым, «стаптывает» с себя одежду... Он уже не помнит и не узнает Холстомера.

И наконец, Толстой написал сцену смерти Холстомера и Серпуховского — самую жестокую и беспощадную «параллель» своей повести. В первоначальной редакции говорилось лишь о гибели лошади; Серпуховской был еще жив... Финал повести стал новой развязкой, которая придавала всему повествованию тон сурового обличения «лжи жизни».

У Холстомера и Серпуховского разные судьбы, а участь одна.

Толстой не верил, что Серпуховской, погубивший Холстомера, может быть счастлив. И Холстомер без него потерял свою цену, и он без Холстомера превратился в ничто... Помимо всего прочего, в повести есть и древняя тема «коня и всадника», которые гибнут порознь...

7

Вернувшись к работе над «историей лошади», Толстой возобновил знакомство со Стаховичем. К этому времени уже стал взрослым сын А. А. Стаховича, М. А. Стахович. «Напишите вашему отцу, — говорил ему Толстой, — что я мечтаю съездить к нему в Пальну и затеряться в его табунах»²⁴.

Пальна — село в Елецком уезде Орловской губернии, имение А. А. Стаховича. Здесь у него были табуны хороших лошадей. Толстому нужны были подробности о родословной пегого мерина, о Хреновском заводе графа Орлова, мелочи конного дела, специальные термины. Но в Пальну он так и не собрался. А Стахович передал ему через своего сына необходимые сведения.

В 80-е годы Толстой не вел дневника. И в письмах тех лет он не упоминает о «Холстомере». И лишь воспоминания современников свидетельствуют о том, что «Холстомер» был окончен летом 1885 года.

Толстой всегда любил лошадей, хотя и не очень хорошо разбирался в тонкостях конного дела и в особенности коннозаводства. Но теперь он сам становился «иппологическим писателем», перечитывая, дополняя и поправляя свою старую рукопись.

²³ Там же, с. 282.

²⁴ Стахович С. А. Как писался «Холстомер» — В кн.: Летописи Гослит. музея, 1938, кн. 2 (Л. Н. Толстой), с. 334.

Многие страницы были перенесены в окончательный текст почти без изменений. Конь по кличке Милый удался сразу. «Милый был верховой, и впоследствии на нем ездил император, и его изображали на картинках и в статуях. Тогда он еще был простой сосунок, с глянцевой нежной шерстью, лебединой шейкой и как струнки, ровными и тонкими ногами» (26, 17).

«Бурая кобылка» тоже вышла отлично. «Шалунья была в особенном игривом расположении в это утро. Веселый стих нашел на нее так, как он находит и на людей» (26, 10).

Толстой намеренно сближает человеческий и природный миры не только в художественных, но и в философских целях. Название повести изменилось.

«Холстомер» — это слово звучало спокойнее, чем «Хлыстомер». Да к тому же оно точнее определяет характер главного «героя» повести.

Таким образом, из самого заголовка повести был вытеснен намек на хлыст. Возможно, что на этом настаивал А. А. Стахович.

Дело в том, что в продолжение столетия на всех русских рысистых ипподромах «не знали употребления не только хлыста, но даже жесткого посыла вожжей»²⁵.

Но Холстомер лишь до поры был избавлен от хлыста. Тем ужаснее было для него открытие, что одни люди наказывают других «своих» людей тем самым хлыстом, употребление которого они сами считают предосудительным даже по отношению к «скотине» («Скотину жалчей человека»).

А Холстомер именно жалеет человека. Сначала был высечен один конюх. И Холстомер с ужасом замечает «выражение его спины», его «длинного и печального лица». Потом этому же мучению был подвергнут другой конюх. И он пришел со своей обидой к Холстомеру. И вот тогда Холстомер узнал «вкус слез».

Наконец, настал и его черед. Прежде, бывало, он понимал «чуть заметное движение вожжами». А теперь Серпуховской гнал его во весь дух, по своей прихоти, вдогонку за «своей», сбежавшей от него любовницей. «Чего никогда не бывало,— рассказывает Холстомер,— меня стегали кнутом и пускали вскачь». От неожиданности он сделал сбой. Хотел поправиться, но князь кричал: «Валяй!» «И свистнул кнут, и резнул меня...»

В этом новом повороте мысли открывались целые миры страдания и печали. У Холстомера свое отношение ко всем, с кем он сталкивается в своей жизни. Он помнит Серпуховского, любит кучера Феофана, жалеет табунщика Нестера: «Пусть хорохорится, бедняк...». «Лошади жалеют только самих себя,— рассуждает Холстомер,— и изредка тех, в шкуре кого они себя легко могут представить» (26, 11).

Холстомер у Толстого — законченный художественный тип страдающей и мудрой души. Он прошел через страшные испы-

²⁵ Витт В. О. Из истории русского конезаводства. с. 251.

тания: «меня мучили и калечили»,— говорит Холстомер. Настоящая жизнь Мужика I, о котором рассказывал Толстому А. Стахович, была иной. Достаточно сказать, что было у настоящего Холстомера и потомство на том же конном заводе Орлова...

Толстой «сгустил краски», но этого требовал его замысел. Если бы М. Стахович написал повесть, она была бы иной по тону и складу. Толстой создавал философское иносказание о жизни и смерти Холстомера.

Повесть посвящена памяти М. А. Стаховича. «Сюжет этот,— пишет Толстой,— был задуман М. А. Стаховичем, автором «Ночного» и «Наездников», и передан автору А. А. Стаховичем». Однако не следует преувеличивать роли М. А. и А. А. Стаховичей в творческой истории «Холстомера», несмотря на любезное авторское посвящение. Замысел «истории лошади» существовал у Толстого еще до встречи с А. А. Стаховичем.

8

Софья Андреевна торопила Толстого. Она хотела напечатать повесть в очередном томе нового собрания его сочинений. А Толстой не был уверен, что цензура пропустит его «Холстомера» в печать. И у него были основания для беспокойства.

Порой Толстой считался с требованиями цензуры. Так, например, из первоначального текста «Хлыстомера», где речь шла о «низком и животном инстинкте собственности», была вычеркнута фраза о государе: «Государь говорит: «Государство мое», но государство это не содействует нисколько его личному благосостоянию. Он не имеет вследствие этой собственности ни большей силы, ни большого ума, ни большого образования, ни главного, что дороже всего каждому животному,— ни большего досуга»²⁶.

Однако, несмотря на авторские купюры, повесть оставалась смелой и резкой по своему обличительному тону. Нельзя было и думать об издании ее отдельной книгой. Но то, что запрещалось к выпуску в отдельном издании и по общедоступной цене, иногда разрешалось к печатанию в составе, например, собрания сочинений, по дороговизне своей недоступного широкому кругу читателей. На это и рассчитывала С. А. Толстая, когда везла рукопись «Холстомера» в столицу. Интерес к каждому новому произведению Толстого был огромным. И ей удалось получить цензурное разрешение на издание повести в третьем томе нового собрания сочинений Толстого. «Пусть войдет в посмертное издание»,— говорил Толстой о «Холстомере», как бы утешая себя и Софью Андреевну на случай неудач ее хлопот в цензуре (38, 334). Но на этот раз все обошлось благополучно. И «Холстомер» впервые появился в печати в 1885 году²⁷.

²⁶ «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, с. 279.

²⁷ См.: Толстой Л. Н. Собр. соч., ч. 3, 5-е изд. М., 1885, с. 503—553.

В первом издании «Холстомер» имел подзаголовок: «История лошади» и дату: «1861 год». Софья Андреевна считала, что повесть от начала до конца была задумана и в большей своей части написана в начале 60-х годов. И была права. Действительно, большая часть «Холстомера» написана в 1861—1863 годах.

Но в 1885 году все же была проведена значительная правка текста, появились новые главы, финал повести, придавший всей этой истории новый смысл. Вопрос о датировке получил неожиданное практическое значение в последующие годы.

В 1891 году Толстой передал права собственности на свои сочинения, написанные до 1881 года, Софья Андреевне. Те же сочинения, которые были написаны после 1881 года, то есть после «духовного перелома», Толстой печатал безвозмездно, отказываясь от денег за свои литературные труды.

Софья Андреевна поэтому считала «Холстомера» своей «собственностью» и печатала его только в собраниях сочинений Толстого, которые она издавала на свой счет. Когда в 1891 году к ней обратилась писательница В. Иксуль с просьбой разрешить ей напечатать повесть отдельным изданием для народа, Софья Андреевна ответила отказом²⁸. Этот отказ встревожил и огорчил Толстого (52, 4). Он хотел видеть свою повесть в общедоступном издании, а не только в дорогостоящем собрании сочинений. Вот теперь-то и понадобилось напоминание о том, что повесть окончена в 1885 году. И Софья Андреевна должна была уступить.

В 1892 году редакция журнала «Колосья» решила выпустить отдельной книгой произведения Толстого, написанные после 1881 года. Редактор журнала А. Баталин, печатавший в своем издании «литературные новинки», подал прошение в цензуру. Но тотчас же последовало распоряжение об исключении из повести «тенденциозных» рассуждений и картин. Председатель управления по делам печати Кожухов отметил в повести Толстого мысль о том, «что собственности не должно быть», «что это понятие ложное». «Животное стоит выше людей уже по одному тому,— излагал содержание повести цензор,— что у них нет понятий мой, твой, свое. В этом, автор убежден, состоит главное отличие людей от животных». «Место это явно социалистического характера и пропущено быть не может»,— таково было заключение цензуры²⁹.

И повесть появилась в сокращенном виде, с пропусками «мест явно социалистического характера»³⁰. Та же участь постигла «Холстомера» и в издании 1897 года³¹. И здесь те же отрывки, касающиеся и Холстомера, и Серпуховского, запрещенные цензурой, были вымараны из текста.

²⁸ См.: Толстая С. А. Дневники. 1860—1891. М., 1928, с. 170.

²⁹ Ковалев И. Ф. Борьба царской цензуры с произведениями Л. Н. Толстого.— «Сов. архивы», 1970, № 4, с. 95—96.

³⁰ Толстой Л. Н. Соч. Спб., «Колосья», 1892, с. 175—209.

³¹ См.: Толстой Л. Н. Сочинения из последнего периода. Спб., 1897, с. 128—196.

«Холстомер» писался в разные годы, с 1861 по 1885 года. Это не значит, конечно, что Толстой непрерывно работал над повестью. Он годами не прилагивался к рукописи. И все же, когда повесть была окончена, Толстой однажды высказал некоторое недовольство своей работой.

Толстой начал «Холстомера» вслед за «Севастопольскими рассказами», а оканчивал после «Исповеди». Последние строки повести были продиктованы суровым «духом отчуждения и осуждения».

В записках яснополянского домашнего учителя И. М. Ивакина есть важный эпизод. «Читал в рукописи повесть Льва Николаевича «История лошади», — отмечает Ивакин в записи 1885 года. — Перед обедом ходил ко Льву Николаевичу в кабинет благодарить его — в такой восторг привела меня повесть»³². Ивакин был одним из первых читателей «Холстомера».

«Рассказ написан был очень быстро, — сказал Толстой в разговоре с Ивакиным, — но так и остался и останется неотделан — нечего делать! В голове у меня, сколько помню, была ужасно ясная, живая картина смерти мерина, очень она меня трогала! Но параллель кажется искусственной»³³.

В «Хлыстомере» этой «параллели» — смерти Серпуховского — не было. И то, что она появилась в «Холстомере», свидетельствует о том, что в поздние годы, когда Толстой проповедовал «смирение» и «самосовершенствование», его обличения бывали очень резкими.

Уже в 1887 году «Холстомер» был переведен на французский язык (70, 207). Это был первый перевод, за которым последовали и другие; повесть вскоре завоевала известность и за рубежом.

В 1889 году Толстой получил письмо из Парижа от Ромена Роллана, который тогда «проходил стаж преподавателя» в лицее Людовика Великого. «На уроках риторики я прочел отрывки из «Холстомера», «Войны и мира», «Севастопольских рассказов», — писал Ромен Роллан³⁴.

Не только литературные, художественные достоинства привлекали внимание читателей к повести Толстого, но и ее научное содержание. В этой повести Толстой выступил как выдающийся натуралист, хорошо знающий жизнь природы. Известный естествоиспытатель и ученый Э. Геккель в интервью, данном газете «Русское слово» в 1910 году, говорил: «...Смерть Ивана Ильича» и «Холстомер» мне открыли глубину Толстого. К стыду своему, я меньше знаю Толстого-философа, нежели Толстого-художника»³⁵.

³² Ивакин И. М. Записки. — «Литературное наследство», 1961, т. 69, кн. 2, с. 64.

³³ Там же, с. 65.

³⁴ «Литературное наследство», 1965, т. 75, кн. 1, с. 73.

³⁵ Там же.

Среди первых читателей повести был и П. И. Чайковский. В своем дневнике 1886 года под впечатлением от «Холстомера» он записал: «грустно, плакать хочется...»³⁶.

А. П. Чехов считал, что «Холстомер» по своему непосредственному художественному смыслу выше многих отвлеченно-философских произведений Толстого. Его особенно поражала в повести «бурая кобылка», которая дразнила и обижала Холстомера, потому только, что «была молода, хороша и сильна» и голос ее «грустно и молодо отзывался лугом и низом...» Характер ее обрисован так живо и ярко, что она, вместе с Холстомером, становится бессмертным созданием искусства. Как говорил Чехов, многие рациональные рассуждения Толстого, наподобие его знаменитого «Послесловия» к «Крейцеровой сонате», «не стоят одной кобылки из «Холстомера»³⁷.

Повесть вновь заставила всех почувствовать крепость и долговечность искусства Толстого. В 1907 году А. И. Куприн посвятил свой рассказ «Изумруд» «памяти несравненного рысака Холстомера»³⁸.

И. А. Бунин считал повесть «Холстомер» одним из самых лучших произведений Толстого. «Если уж говорить о беспощадности Толстого в писании «земных историй», то, несомненно, он тут беспощаднее всего»³⁹. И Серпуховского Бунин относит к той же «породе Холстомеров»: он и коня, и самого себя «загнал»: «размах кончился...» На этом сближении и основано художественное единство повести.

По непосредственному впечатлению, которое повесть производит на читателей, она занимает место в ряду великих творений Толстого. Недаром М. Горький, впервые увидев Толстого, вспомнил «Казак», «Войну и мир» и «Холстомера». Его охватило чувство радости и удивления оттого, что есть на земле такой писатель, которому раскрыта книга жизни с ее тайнами и вечными законами. «Я был рад, и гордился тем, что видел Толстого», — пишет Горький⁴⁰.

Читательские отклики являются как бы продолжением творческой истории повести. Здесь начинается ее самостоятельная жизнь. Повесть входила в круг народного чтения, пробуждая в новых и новых поколениях чувство удивления перед мудрой силой жизни и искусства.

В 1887 году художник Н. Е. Сверчков подарил Толстому две акварельные картины по мотивам повести: «Холстомер в молодости» и «Холстомер в старости». Обе эти акварели и по сей день украшают стены московского музея Толстого в Хамовниках.

³⁶ Дни и годы П. И. Чайковского. М. — Л., 1940, с. 389.

³⁷ Чехов А. П. Полн. собр. соч., в 30-ти т. М., 1976, т. 4, с. 270.

³⁸ «Шиповник», 1907, № 3, с. 121.

³⁹ Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9, М., 1967, с. 146.

⁴⁰ Горький А. М. Лев Толстой. Пг., 1919, с. 50.

В 1897 году «Холстомер» был напечатан с иллюстрациями Н. С. Самокиша.

В 1903 году итальянский художник Марчини прислал Толстому фотографию со своей картины «Холстомер», написанной для конкурса в Милане. Толстой благодарил художника и находил его картину «очень поэтической» (74, 171).

Из иллюстраций к «Холстомеру» можно составить большой альбом. Сами попытки пластического решения темы повести в работах современных художников М. С. Родионова, Г. К. Савицкого, А. А. Пластова всегда заключают в себе частицу читательского восприятия.

Об этом свидетельствуют и многочисленные работы ученых, историков, исследователей творчества Толстого, относящиеся к повести «Холстомер». Об этой повести пишет в «Истории русского коннозаводства» проф. В. О. Витт, ей посвящены многие страницы литературно-критических исследований Н. Н. Гусева, Б. М. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского, Л. Д. Опульской⁴¹. Чрезвычайно интересны высказывания о «Холстомере» в статьях и заметках С. Антонова, А. Афиногенова, С. Эйзенштейна и др.

Своеобразным опытом нового прочтения повести Толстого и отражением глубокого интереса к ее нравственным идеалам является постановка Г. А. Товстоноговым пьесы «История лошади» на сцене Ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького (1975). Успех спектакля во многом определен талантливой игрой замечательного актера Е. А. Лебедева. Читая повесть Толстого, забываешь, что Холстомер — лошадь; глядя на сцену, забываешь, что Лебедев — человек...

10

«Холстомер» — книга великих страданий. Но не об одних страданиях и жестокости говорит эта книга. Если бы дело состояло только в том, чтобы рассказать о злоключениях «пегого мерина», Толстой, должно быть, не стал бы ее писать. У него была другая, более высокая мысль, возникавшая из глубины его поэтического мира.

В дневнике Толстого есть фраза, которая служит лучшим авторским комментарием к повести. «Нет, этот мир не шутка,— пишет Толстой 18 июля 1894 года,— не юдоль испытаний только и перехода в мир лучший, вечный, а это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто будет после нас жить в нем» (52, 121).

⁴¹ Из новейших работ о «Холстомере» см.: Алмазов Б. Прощайте и здравствуйте кони! Л., 1978; Бутович Я. И. О повести «Холстомер» и об иллюстрациях к ней.— «Прометей», № 12. М., 1980, с. 227—245; Урнов Д. Литературное отношение к лошадям.— «Литературная учеба», 1978, № 5.

Эта глубокая и поэтическая дума о природе и сообщает повести особенную свежесть и силу. «Холстомер» принадлежит к числу вечных книг русской классической литературы не только потому, что в ней есть осуждение зла и бессердечия, но и потому, что она вся посвящена обоснованию и защите добра в отношении к природе, к человеку, ко всему живому на земле.

Можно сказать, что ни одно другое произведение Толстого не включает в себе столь важных уроков жизни, как «Холстомер». В повести есть правда, которая учит по-своему. И чем дальше уходит от нас в глубину времен та эпоха, которая отразилась в повести, тем дороже становится нам нравственный смысл произведения.

В. В. Вересаев был поражен тем, что говорил Толстой об уважении к земле, к воздуху, к облакам: «Уважение не к кому-нибудь, не за что-нибудь, а просто уважение... Уважение вот к этому лопуху у частокла за то, что он растет, к облачку на небе, к этой грязной, с водою в колеях дороге... Когда мы, наконец, научимся этому уважению к жизни?..»⁴².

И хотя эти слова не относятся прямо к «Холстомеру», они могут быть указанием на одну из важнейших граней внутреннего смысла этой повести.

БОЛЬШАЯ ПАМЯТЬ

Подробности

1

«Поэтическое чувство—большая память»,— говорил Л. Н. Толстой. Поэтическая память—великая хранительница жизни; она оберегает «связь времен», постигает судьбу поколений, освещает лабиринт истории светом самосознания.

Толстой как вековая память России имеет вечное значение. Вот почему его книги и вся история его жизни как бы вырастают вместе с временем. «Когда-нибудь я расскажу историю моей жизни»,—сказал однажды Толстой (23, 4). И все его творчество стало историей русской жизни на протяжении целого столетия. «...Его книги,—пишет М. Горький,—документальное изложение всех исканий, которые предприняла в XIX веке личность сильная, в целях найти себе в истории России место и дело»¹.

Свою «Исповедь» Толстой начал признанием в том, что его первоначальные верования были «шатки» (23, 1). И в его поэтическом мире есть тревожное ощущение «шаткости» и горячее

⁴² Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1955, с. 167.

¹ Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 295.

стремление к устойчивости. На этом и построен роман «Воскресение» — самое горячее и тревожное произведение кануна русской революции.

Стремительный и коренной перелом в сознании Нехлюдова, похожий на внезапное пробуждение, был явлением не столько психологическим, сколько историческим. Мироощущение Толстого-художника и Толстого-мыслителя было единым в своей основе.

«Шаткость» становилась гранью между беспамятным сном и памятным пробуждением, для которого было необходимо великое усилие. «Знание только тогда знание,— пишет Толстой,— когда оно приобретено усилиями своей мысли...» (45, 314). И дело не только в том, что Нехлюдов «проснулся», а именно в том, что вместе с ним пробуждалась мысль нового века.

«Мы делаем усилие проснуться,— пишет Толстой в своей книге «Путь жизни»,— и действительно просыпаемся, когда сон становится ужасен и нет уже больше сил переносить его. То же надо делать и в жизни, когда она становится невыносима. В такие минуты надо усилием сознания проснуться к новой, высшей, духовной жизни» (45, 420). Эти слова Толстого являются важным авторским комментарием к роману «Воскресение».

2

Художественная мысль Толстого часто вырастала из случайных, на первый взгляд, обобщений или попутных наблюдений. Но в них была своя, закономерная связь, которую устанавливала и сохраняла «большая память».

Однажды, в 1891 году, в Ясной Поляне Толстой обдумывал на прогулке «сюжет вора»: «...Ясно представил себе, как вор, дожидаясь того, кого он хочет ограбить, и узнав, что он не поехал в этот день или поехал другой дорогой, сердится на него, считает себя им обиженным и с чувством сознания своей справедливости собирается за это отомстить ему» (52, 5).

От этой мысли Толстой вдруг перешел к раздумьям о современном романе: «...Стал думать... как бы хорошо писать роман... освещая его теперешним взглядом на вещи» (52, 5). Роман, о котором мечтает Толстой,— «Воскресение», начатый еще в 1889 году, но подвигавшийся очень медленно. «И подумал, что я бы мог соединить в нем все свои замыслы, о неисполнении которых я жалею» (52, 5—6).

Однако объединить в одном романе «все замыслы» ему не удалось. К прежним прибавились новые, которые как бы вытекали из «Воскресения». На последней странице романа Толстой поставил дату — 16 декабря 1899 года. А в 1904 году, накануне первой русской революции, Толстой записал в дневнике: «Был в Пирогове... Дорогой увидел дугу новую, связанную лыком, и вспомнил сюжет Робинзона — сельского общества переселяющегося. И захотелось написать 2-ю часть Нехлюдова. Его работа,

усталость, просыпающееся барство, соблазн женский, падение, ошибка, и все на фоне робинзоновской общины» (55, 65—66).

И общая мысль — «сюжет вора», и частное наблюдение — «дуга новая» и «сюжет Робинзона» — все это образы и идеи из мира «Воскресения». Нехлюдов был уверен, что «собственность есть кража», когда доказывал, что помещики должны вернуть землю крестьянам. И вольное переселение Нехлюдова, по совести, должно было составить важную параллель к «вольному поселению» Катюши Масловой, по решению суда...

Толстой однажды сказал, что великое искусство и «великая литература рождается тогда, когда пробуждается высокое нравственное чувство»². Так возникло великое искусство Толстого, имевшее неотразимое влияние на всю русскую жизнь. И в этом тоже была закономерность истории.

Толстой как художник и мыслитель был совершенно уверен в том, что всякая настоящая идея оригинальна и по своей форме. Поэтому его размышления о романе, о стиле и художественной форме всегда исходят из смысла жизни. В этом состоит один из великих уроков его великого искусства.

«С «Анны Карениной», кажется, больше 10 лет я расчленил, разделял, анализировал,— пишет Толстой,— теперь я знаю, что и могу все смешать опять и работать в этом смешанном» (52, 6). В течение 10 лет, после «Анны Карениной», Толстой написал «Исповедь», «В чем моя вера?», «Так что же нам делать?». В эти же годы он написал «Холстомера», «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерову сонату»...

Конечно, «Воскресение» — «нравоучительный роман», в нем есть и то, что Толстой добыл анализом и расчленением. Но в этом романе есть и высокое эпическое искусство, то, что Толстой называл «бессознательным творчеством». Это поэтическое видение и составляет художественную основу «Воскресения».

Работая над романом, Толстой признавался, что в его «большой памяти» вспыхивали «особенно ярко художественные» картины и образы. Верным признаком настоящего творческого развития сюжета является то, что связь, широта и последовательность событий раскрываются постепенно, как если бы художник шел к неизвестному будущему. «Точно так же, как узнаешь людей, живя с ними,— говорил Толстой,— узнаешь свои лица поэтические, живя с ними» (53, 46).

Толстой уверял, что он не любит метафор. И в самом деле, он не любил метафоры как «фигуры» красноречия, как украшение слога. Но все его творчество насквозь метафорично. Он как бы опускает метафоры в глубину повествования, превращает их в сюжетные опорные центры своего романа. Они просты, как прост предмет его искусства: «Люди как реки...» Метафорические идеи Толстого, скрытые или развернутые в сюжетном повествовании, составляют художественную структуру романа «Воскресение».

² Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1960, с. 437.

В искусстве Толстого есть одна особенность, которая поражает каждого внимательного читателя,—склонность к повторениям. Можно сказать даже страсть к повторениям. Кажется, что Толстой не только не считал повторения пороком, а видел в них особенное достоинство. Как будто без этих настойчивых повторений и возвращений к сказанному цель его не могла быть достигнута. Никто и никогда не повторялся так охотно и с таким самозабвением, как Толстой.

«Пушкин, описывая художественную подробность, делает это легко,—с удивлением отмечал Толстой,—и не заботится о том, будет ли она замечена и понята читателем»³. Пушкинская проза восхищала Толстого, но в его художественном мире другие закономерности.

По словам Гоголя, Пушкин «не подставлял лестниц ни для кого...»⁴. Этого нельзя сказать о Толстом. И он, как Пушкин, поднимался на невероятную высоту, но он именно «подставлял лестницу» для всех, повторялся, заботился о том, чтобы каждый мог подняться вместе с ним к пониманию той истины, которая открылась ему.

В его настойчивых возвращениях к одним и тем же мыслям, образам и даже словам скрыта какая-то завладевающая сила. Про себя Толстой однажды сказал, что он, в отличие от Пушкина, «как бы пристаёт к читателю с той художественной подробностью, пока ясно не растолкует»⁵. И, читая Толстого, испытывая на себе действие этой завладевающей силы, мы ждем этих повторений, как будто без них нельзя себе и представить его неторопливого, всеохватывающего повествования.

Большая память, с которой Толстой отождествлял поэтическое чувство,—это не просто память поэта, а именно память большая, общая, народная. Настоящий поэт знает ее настоящие тайны и настоящее достояние. Поэтому он раскрывает перед нами «общие всем тайны», как говорил Толстой. На этом и основана его завладевающая сила.

«Этим способом познаешь изнутри и образуешь весь мир, как мы знаем его. Этот способ есть то, что называют поэтическим даром, это же есть любовь. Это есть восстановление нарушенного как будто единения между существами. Выходишь из себя и входишь в другого. И можешь войти во все»,—пишет Толстой о процессе творчества (52, 101). Так складывается непрерывность поэтического чувства.

Повторения становятся многократными, образуя род сквозного действия. Толстой выходит за пределы каждой своей закончен-

³ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1, с. 160.

⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч., в 7-ми т., т. 6. М., 1967, с. 381.

⁵ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 1, с. 160.

ной книги, сохраняя излюбленные мысли и метафоры, для которых он находил все новые и новые формы. Каждый раз ему открывалась вместе с новой формой и какая-то новая грань содержания.

Толстой очень любил слово «одноцентричность». В его романах «Война и мир» и «Анна Каренина» преобладала концентрическая структура. «Круги событий» имели больший или меньший «радиус», но исходили из одного «центра». Так достигалась своеобразная «замкнутость» художественного мира его романов.

В «Воскресении» структура иная. «...Жизнь человеческая,— записывал Толстой в своем Дневнике в 1890 году,— не то, что я думал... не круг или шар с центром, а часть бесконечной кривой, из которой то, что я вижу, понимаю, имеет подобие шара» (51, 15). Так возникает разомкнутая, открытая в будущее и в прошлое структура романа «Воскресение».

«Бесконечная кривая», которая то сужается, то расширяется, лежит в основе природы характеров в «Воскресении»: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди» (32, 194).

И роман Толстого «течет», как река, то широкая, то тихая. Река именно потому река, что она имеет свой исток свое устье, но она нигде не замкнута...

Шаткий человек

1

В большой памяти Толстого были многочисленные типы шаткой жизни. По существу он считал чрезвычайно неустойчивой всю жизнь своего круга высшей дворянской аристократии, как она отразилась в романе «Воскресение», несмотря на ее внешние формы твердости и определенности.

«Я оглянулся шире вокруг себя,— пишет он в «Исповеди».— Я взгляделся в жизнь прошедших и современных огромных масс людей» (23, 40). И тогда в нем произошел духовный переворот. Тот же самый переворот происходит в душе Нехлюдова. Он испугался «шаткости» и стал искать твердой основы, и это искание привело Нехлюдова к разрыву с его кругом.

«...Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне»,— продолжает Толстой (23, 40). И мы слышим голос Нехлюдова. Характер человека, сбившегося с пути, потерявшего себя, владел воображением Толстого с самого начала его поэтического творчества.

И в «Анне Карениной» в сущности речь идет о том же. Казалось бы, Вронский — человек, не испытывающий больших сомнений, живущий по твердым, однажды установленным правилам. Но он тоже принадлежит к тому роду людей, для которых на во-

прос: «куда держаться» — есть один только ответ: «нас несет куда-то». Удивительно ли, что и Анна рядом с Вронским теряет представление о том, куда же их несет «лодочка». Они оба, как пишет Толстой, испытывали чувство, «подобное чувству мореплавателя, видящего по компасу, что направление, по которому он быстро движется, далеко расходится с надлежащим, но что остановить движение не в его силах, что каждая минута удаляет его больше и больше от должного направления и что признаться себе в отступлении — все равно, что признаться в гибели». Эта метафора Толстого имела философский, отвлеченный смысл.

В черновиках романа «Воскресение» есть сцена обеда у «начальника края» в Сибири. Генерал говорит Нехлюдову как бы между прочим: «...можете поехать с мореплавателем» (33, 313). Надо было «лодочке» Нехлюдова далеко уйти от своей «заводи», чтобы могла произойти эта встреча с «мореплавателем».

«...Совесьть действует так же, как стрелка компаса,— объяснял Толстой в книге «Путь жизни». — Стрелка компаса движется с места только тогда, когда тот, кто несет ее, сходит с того пути, на который она показывает. То же и с совестью: она молчит, пока человек делает то, что должно. Но стоит человеку сойти с настоящего пути, и совесть показывает, куда и насколько он сбился» (45, 37). Вот что значит «чувство мореплавателя». Творческий процесс Толстого был актом большой памяти, и не одно слово не пропадало без отклика и повторения в его художественном мире.

2

И Нехлюдов в романе «Воскресение» принадлежит к людям, которые чувствуют, что стрелка компаса уже сдвинулась с места. И у него есть своя «лодочка», которую он с усилием направляет к берегу народной жизни. И Левин в «Анне Карениной» чувствует что его «лодочка течет». «На каждом шагу он испытывал,— пишет Толстой,— то, что испытывал бы человек, любовавшийся плавным, счастливым ходом лодочки по озеру, после того, как он бы сам сел в эту лодочку. Он видел, что мало того, чтобы сидеть ровно, не качаясь,— надо еще соображаться, ни на минуту не забывая, куда плыть, что под ногами вода, и надо грести, и что непривычным рукам больно, что только смотреть на это легко, а что делать это, хотя и очень радостно, но очень трудно» (19, 48). Своеобразие Толстого-мыслителя состоит именно в том, что у него даже отвлеченные мысли приобретали пластическую форму.

Так что следовало бы говорить именно о пластических идеях Толстого там, где он как художник и мыслитель создавал нечто новое и самобытное. Нехлюдов еще в большей степени, чем Левин, близок к Толстому.

И в «Исповеди» есть «лодочка». У нее та же, если можно так сказать, конструкция и то же направление. Несмотря на все раз-

личие и многообразие своего творчества, Толстой был великим односторонним.

«Со мной,— пишет он,— случилось как будто вот что: Я не помню, когда меня посадили в лодку, оттолкнули от какого-то неизвестного мне берега, указали направление к другому берегу, дали в неопытные руки весла и оставили одного. Я работал, как умел, веслами и плыл; но чем дальше я выплывал на середину, тем быстрее становилось течение, относившее меня прочь от цели..» (23, 46).

В «Анне Карениной» «лодка посредине озера» была подробностью усадебного быта. В «Исповеди» она становится отвлеченной идеей. В «Воскресении» — это «смешанный» образ — реальный и отвлеченный одновременно. И «паром», на котором Нехлюдов переправляется через сибирскую реку, относится к той же метафоре. «Нехлюдов стоял у края парома, глядя на широкую быструю реку».

Где-то в глубине этой метафоры прячется романтический образ «челнока», который вдруг стал из поэтической условности настоящей реальностью: лодка, лодочка, паром. И тут опять главным было именно усилие Левина, Нехлюдова или Толстого — все равно. «Люди плыли на веслах, но гребцы доехали и вышли на берег,— пишет Толстой в книге «Путь жизни»,— оставшиеся же в лодке путешественники не берутся за весла, потому что думают, что как прежде двигалась лодка, так она будет двигаться и теперь» (45, 326). Здесь совершается переход к новой метафоре Толстого, которая также принадлежит его большой памяти.

3

«Исповедь» Толстого завершается описанием странного, философического сна. «Сон этот,— пишет Толстой,— выразил для меня в сжатом образе все то, что я пережил и описал...» Поэтому сон должен был, как он надеялся, «уяснить и собрать в одно все, что так длинно рассказано на этих страницах» (23, 57).

Сон, прежде всего, означает совершенную неподвижность, утрату всякого нравственного самосознания, полную покорность внешнему положению, повиновение физическим законам тяжести и связанности. Толстому как бы снится сон во сне, «сон в оболочке сна»: «Вижу я, что лежу на постели. И мне ни хорошо, ни дурно, я лежу на спине» (25, 57).

Ничто как будто не беспокоит его. Нет никакого внешнего повода для беспокойства или пробуждения. Это последнее обстоятельство особенно важно для Толстого, который, подобно Руссо, считал, что все приходит к человеку извне, кроме совести.

И если человек «не работает веслами» и на все вопросы о направлении движения отвечает только: «нас несет куда-то», то «стрелка компаса» покажет в конце концов, куда и насколько его

отнесло течением, пока он спал, пока в нем не пробудится желание взглянуть на стрелку компаса.

Толстой настаивает на том, что первоначальное усилие, которое привело к пробуждению, было в нем самом. И тогда он увидел себя на краю бездны, между двух бездн, в состоянии крайней «шаткости», и «на такой высоте, какую он не мог никогда вообразить себе». «И я чувствую, что от ужаса я теряю последнюю державу и медленно скольжу по спине ниже и ниже» (23, 58). Но «бесконечность вверху притягивает и утверждает его», в то время как «бесконечность» внизу отталкивает и ужасает». И он чувствует радость и успокоение.

И роман «Анна Каренина» начинается с того, что Облонский проснулся. «...Князь Степан Аркадьич Облонский — Стива, как его звали в свете,— в обычный час, то есть в 8 часов утра, проснулся не в спальне жены, а в своем кабинете, на сафьянном диване».

Но просыпаться ему не хотелось. «Он повернул свое полное, выхоленное тело на пружинах дивана, как бы желая опять заснуть надолго, с одной стороны крепко обнял подушку, прижался к ней щекой; но вдруг вскочил, сел на диван и открыл глаза». Он стал вспоминать, что его встревожило, и никак не мог вспомнить. То есть он вспоминал что-то не то.

«Да, да, как это было? — думал он, вспоминая сон.— Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте; нет, не в Дармштадте, а что-то американское. Да, но там Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да,— и столы пели: *il mio tesoro*⁶, и не *il mio tesoro*, а что-то лучше и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины» (18, 4).

Облонский вспоминает, что было, не делая особенного различия между тем, что было во сне и что было наяву. «Да, хорошо было, очень хорошо,— думает он.— Много еще там было отлично, да не скажешь словами и мыслями даже наяву не выразишь». Но в этом сновидении были какие-то неприятные провалы в реальность.

Облонский потянулся рукой к тому месту, где в спальне у него висел халат. Но халата не оказалось на месте. Да и вообще это была не спальня, а его кабинет. «Ах, ах, ах! Аа!» замычал он, вспоминая все, что было». А было наяву нечто мучительное — ссора с женой, объяснение, чувство своей вины перед ней.

«Есть что-то тривиальное, пошлое в ухаживании за своею гувернанткой»,— соглашается Облонский. Очевидно, не менее пошлое и тривиальное, чем ухаживание Нехлюдова за воспитанницей своих тетушек. «И хуже всего, то, что она уже...» — думает Облонский. Он, по крайней мере, знает, что «она уже», а Нехлюдов и этого не знал.

Но у Облонского есть могущественная защита от всех волне-

⁶ Мое сокровище (итал.).

ний жизни — сон жизни. Его пробуждение было кажущимся. Сон продолжался, и не нужно было никакого ответа на вопрос: «что же делать?» Для того и был сон, чтобы избавиться от этого вопроса.

«Ответа не было, кроме того общего ответа, который дает жизнь на все самые сложные и неразрешенные вопросы. Ответ этот: надо жить потребностями дня, то есть забыться. Забыться сном уже нельзя, по крайней мере, до ночи, нельзя уже вернуться к той музыке, которую пели графинчики-женщины; стало быть, надо забыться сном жизни». Нехлюдов — не Облонский. Но и он сень хорошо знал этот «общий ответ».

Всякий раз, когда Облонский выглядывал из своей «лодочки», он чувствовал, что его «куда-то несет». Но, повздохав, поохав, он предавался «на волю волн». Это было его испытанное средство от всех, особенно гражданских скорбей. Просто, и никаких усилий не нужно.

В сущности и Нехлюдов поступал точно так же. Ему нужно было считать себя «прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком» для того, чтобы «продолжать бодро и весело жить». «А для этого было одно средство: не думать об этом». То есть не думать о том, что было. «Так он и сделал...».

И душа его погрузилась в сон. «Настоящая, серьезная жизнь только та,— пишет Толстой,— которая идет по сознаваемому высшему закону; жизнь же, руководимая похотями, страстями, рассуждениями, есть только преддверие жизни, приготовление к ней, есть сон» (56, 6). Нехлюдов богат, служит в гвардейском полку. «Дела не было никакого,— пишет Толстой,— кроме того, чтобы в прекрасно сшитом и вычищенном не самим, а другими людьми мундире, в каске, с оружием, которое тоже сделано, и вычищено, и подано другими людьми, ездить верхом на прекрасной, тоже другими воспитанной и выезженной и выкормленной лошади на ученье или смотр с такими же людьми, и скакать, и махать шашками, стрелять и учить этому других людей» (32, 50).

К Облонскому Толстой был снисходительнее. Облонский и не претендовал на «серьезную, настоящую жизнь». Но от Нехлюдова Толстой ждал большего. Это был его любимый герой, поэтому он так сурово осуждает его заблуждения. К тому же это были не только его личные заблуждения, а самые распространенные «вечья» определенной среды и определенной эпохи. «Другого занятия не было,— продолжает Толстой,— и самые высокопоставленные люди, молодые, старики, царь и его приближенные не только одобряли это занятие, но хвалили, благодарили за это» (32, 50).

Сон жизни, таким образом, приобретал права самой действительности. И бессознательность существования становилась общепринятой. Этому существованию Нехлюдову легко было подчиниться, потому что его собственная душа молчала и спала. И его лодочку «уносило куда-то». Туда же, где бывал и Облонский. «...Считалось хорошим и важным,— пишет Толстой,— швыряя не-

видимо откуда-то получаемые деньги, сходиться есть, в особенности пить, в офицерских клубах или в самых дорогих трактирах; потом театры, балы, женщины, и потом опять езда на лошадях, маханье саблями, скаканье и опять швырянье денег и вино, карты, женщины» (32, 50). Не хватает только Дармштадта и поющих графинчиков.

Нехлюдов во все время этой своей жизни чувствовал «восторг освобождения от всех нравственных преград». А это именно то, что Толстой и называл «сном жизни». «То, что жизнь только в усилии нравственном, видно из того,— пишет он,— что во сне не можешь сделать нравственного усилия и совершаешь самые ужасные поступки». И еще: «Жизнь людей без нравственного усилия не жизнь, а сон» (56, 89).

Первоначально Толстой предполагал закончить свой роман «прямой развязкой»: Нехлюдов женится на осужденной Катюше, отправляется за нею в Сибирь, а затем они вдвоем уезжают за границу и поселяются в Лондоне. Но это было бы лишь внешним решением судьбы «шаткого человека».

Н. В. Станкевич, которого Толстой любил и почитал как мыслителя, в своих письмах говорил: «Шаткому человеку в России точно так же опасно жить, как за границей»⁷. И Толстой отказался от первоначального варианта.

Софья Андреевна Толстая вспоминает, как однажды Толстой вдруг сказал: «Знаешь, ведь он на ней не женится, и я сегодня все кончил, т. е. решил, и так хорошо!» — «Разумеется, не женится,— ответила Софья Андреевна.— Если б он женился, это было бы фальшь»⁸.

Обдумывая финал и продолжение своего романа, Толстой видел картины «завладевающего» труда на родной земле, исполнение желаний «шаткого человека» в поисках надежной почвы для приложения своих неизрасходованных сил. «И жажда знаний и труда, и страх порока и стыда»...

Повторяющийся сон

1

Однажды Нехлюдову приснился счастливый сон. Это было в Панове, где он гостил у своих тетюшек. Его счастливым сном была Катюша Маслова, которая, «не смея ни ему, ни даже себе признаться в этом, влюбилась в него».

Повесть любви была специальностью Тургенева. Его «Затишье» стало образцом этого жанра. Тургенев рисовал истории чи-

⁷ Переписка Николая Владимировича. Станкевича. 1830—1840. М., 1914, с. 41.

⁸ Дневники С. А. Толстой. 1897—1909. М., 1932, с. 75—76.

стые, необычайные, романтические в своей основе. От его «Вешних вод» веяло бессмертной свежестью.

Но Толстой вообще относился к Тургеневу несколько скептически, а к его повестям о любви особенно. Ему казалось, что Тургенев поэтизирует любовное чувство, очищает и возвышает его и тем самым проходит мимо повседневных трагедий.

«Воскресение» было написано после «Крейцеровой сонаты». И это наложило свой отпечаток на историю любви Нехлюдова к Катюше Масловой. Толстой развенчивал то, что он считал ложной поэтизацией любовного чувства. История Катюши Масловой была «очень обыкновенная история». «...Племянник заехал по дороге на войну к тетушкам, пробыл у них четыре дня и накануне своего отъезда соблазнил Катюшу и, сунув ей в последний день сторублевую бумажку, уехал».

Грубые подробности этого сжатого рассказа, немыслимого у Тургенева, должны были указать на повседневность истории Катюши Масловой. Нехлюдов хотел быть щедрым и оказался в неоплатном долгу у своей совести. Но Нехлюдов был влюблен в Катюшу, именно влюблен.

И в суровом романе Толстого появляется настоящая повесть любви, с игрой в горелки, первым поцелуем, цветущей сиренью, чтением и разговорами наедине. «Больше всего ей нравилось «Затишье» Тургенева», — обмолвился Толстой, указывая на один из источников своего замысла.

Вся XII глава первой части романа представляет собой «Затишье» Толстого. Он как бы остановился в раздумии над тургеневскими темами в русской литературе и понял, как много было в них смысла и поэтической памяти. «Катюша, сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу», — это лучшее видение счастливого сна Нехлюдова.

Все полно молодости, надежды, уверенности, что ничего, кроме счастья, в жизни не может быть. «Подбежав к кусту сирени, она сорвала с него две ветки белой, уже осыпавшейся сирени и, хлопая себя ими по разгоряченному лицу и оглядываясь на него, бойко размахивая перед собой руками, пошла назад к играющим» (42, 45).

Тогда Нехлюдову было девятнадцать лет, а Катюше шестнадцать. Отношения между ними были самые чистые. То было «затишье» — начало... Но без этого начала, которое освещает грустным и чистым светом всю жизнь Нехлюдова, не было бы и всего сурового и мрачного по тону романа «Воскресение».

Толстой говорил, что «нужно накладывать тени», но для теней нужен был свет, и источник света заключен в этой повести любви, которая была «прощанием с Тургеневым».

Толстой продолжает рассказ, история переступает грань «затишья». Там, где Тургенев бы остановился, Толстой идет вперед. Нехлюдов вернулся в Паново через три года. И все изменилось в его отношениях к Катюше Масловой. Это был уже не тот первый, счастливый сон, а некий «чад», «сумасшествие».

Он даже чувствовал тогда «восторг освобождения от всех нравственных преград, которые он ставил себе прежде».

Всему предшествовало воскресенье и ранняя заутреня, которая должна была напомнить Нехлюдову «затишье». Но он видел лишь «покорные, любящие и чуть-чуть косящие глаза» Катюши Масловой. «Страсти» не были силой Тургенева. Когда он читал «Анну Каренину», у него книга падала из рук от удивления⁹. Тургеневские герои могли быть духовно слабыми, но они были здоровыми, мыслящими, понимающими натурами. Толстой рисует нечто иное. Его Нехлюдов не только страстный человек, но как бы бессознательно страстный. Он живет как в чаду, в тяжелом сне. И поцелуй его после заутрени был «страшен».

— «Что же это вы делаете? — вскрикнула она таким голосом, как будто он безвозвратно разбил что-то бесконечно драгоценное, и побежала от него рысью» (32, 59). И то, как он поцеловал ее, и то, как она побежала от него рысью, — все это было уже чисто толстовское продолжение повести любви, немыслимое у Тургенева, Герои становятся безмолвными.

Нехлюдов вообще не красноречив, а в сцене объяснения с Катюшей он не произносит почти ни слова. Их разделяет глухое стекло. «Он приблизил еще раз лицо к стеклу и хотел крикнуть ей, чтобы она вышла, но в это время она обернулась к двери, — очевидно, ее позвал кто-то».

Почти бессознательно Нехлюдов отходит от окна и оказывается у той самой двери, к которой обернулась Катюша. И здесь вступает в действие природа, такая же глухая и темная, как само явление, охватившее Катюшу и Нехлюдова. Туман был тяжел... На реке шло «странное сопение и шуршание... треск и звон льда». Тишина в природе соответствует безмолвию героев. «Все же кругом, кроме реки, было совершенно тихо. Это были уже вторые петухи» (32, 62).

Ничего демонического в Нехлюдове нет. Вместе с «Затишьем» Тургенева Катюша тогда читала, по совету Нехлюдова, и «Преступление и наказание» Достоевского. Нехлюдов не похож на Свидригайлова, не похож на соблазнителя. Он не запирает дверей. И никакого преступления как будто и не было даже в ту ночь, когда усиливался на реке звон льдин, но «из-за стены тума-

⁹ См.: Стечъкин Н. Я. Из воспоминаний об И. С. Тургеневе. Спб., 1903, с. 8.

на выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное» (32, 63).

У Достоевского всегда страшен именно злой умысел. В отличие от Достоевского Толстой изображает в «Воскресении» ужас нестрашного. «Всегда так, все так»,— сказал он себе и пошел спать». Нехлюдов тогда так и не решил, что же случилось: «большое счастье или большое несчастье»? Он только приобшился к большой памяти.

3

В черновиках романа «Воскресение» есть фраза, которая звучит, как строка из какой-то великой поэмы возмездия: «Куда девалась та чистота весеннего снега, которая была на ней?» (33, 10). «На другой день,— пишет Толстой,— Катюша встала в свое время, и жизнь ее пошла, казалось, по-прежнему. Но ничего не было похожего на прежнее». Не было больше спокойствия, «затишье» кончилось, а «был страх и ожидание всего самого ужасного» (33, 14).

Анна Каренина как-то сказала о себе: «нищая с ребенком». Но то было правдой лишь в переносном смысле. А для Катюши Масловой это была правда в самом прямом смысле. Теперь она уже больше не читает Тургенева. Она не могла бы найти у него ничего сходного с ее судьбой. А читает она Пушкина, его «Романс» о несчастной нищей с ребенком на руках.

В черновиках романа Толстой писал: «Никто не знал, но Катюша знала, и эта мысль приводила ее в отчаяние. Она стала скучна, плохо работала, все читала и выучила наизусть «Под вечер, осенью ненастной» и не могла произносить без слез» (33, 14). Стихи Пушкина она поняла так, как будто это были стихи о ней или даже для нее.

Под вечер, осенью ненастной,
В далеких дева шла местах.
И тайный плод любви несчастной
Держала в трепетных руках.

В этом раннем стихотворении Пушкина есть какая-то «простонародная» интонация, которая должна была потрясти именно Катюшу Маслову в ее состоянии. И она могла бы сказать все то, что говорит у Пушкина «несчастливая дева»: «Ты спросишь: «Где ж мои родные»? И не найдешь семьи родной».

Важная психологическая подробность пушкинского «романса» состоит в том, что, оплакивая участь ребенка, несчастная дева жалеет и любит отца. «Увы! где он, предатель милый, Мой незабвенный до конца?»

В первоначальных набросках романа «Воскресение» Толстой пересказывал этот романс словами Масловой: «Ход ее мыслей был такой: он полюбил меня, я полюбила его, по-ихнему, по-господ-

скому, это не считается, мы не люди...» У Пушкина об этом говорится так: «Закон несправедливый, ужасный//К страданью присуждает нас». «Он полюбил и уехал,— продолжает размышлять Катюша,— забыл, а я погибай с ребенком... А им ни о чем... «Катюша,— замечает Толстой,— негодовала на господ, но не на него. Он не виноват, он любил» (33, 14).

Тетушки изгнали Катюшу Маслову из имения. Сбылось пророчество старого романа. И Катюша оказалась «нищей с ребенком на руках». Пушкинскому стихотворению в первоначальных вариантах принадлежала большая роль. Там была сцена, где Нехлюдов узнает от тетушек обо всем, что случилось после его отъезда. «Все, что рассказала о Катюше добрая Катерина Ивановна, о том, как она скучала, как читала Пушкина, стала рассеянна, как читала «Под вечер, осенью ненастной», ужасно волновало его. На него жалко и страшно было смотреть, когда он с жалким выражением лица переспрашивал по нескольку раз, как все было...» (33, 16).

Романс остался в черновиках, но пушкинская тема незримо присутствует и в романе, просвечивая из глубины его психологического, нравственного и социального смысла.

4

Нехлюдов был «шатким человеком». Железнодорожный вагон «уносит его куда-то». «...Катюша, хотя и знала хорошо дорогу, сбилась с нее в лесу и дошла до маленькой станции, на которой поезд стоял 3 минуты, не заходя, как она надеялась, а после второго звонка». И сразу же узнала Нехлюдова, увидела его. Но их опять разделяло глухое стекло, так что ни слова не было сказано. Эти минуты молчания в романе Толстого, самые роковые минуты безмолвия, тоже повторяются с поразительной силой.

«В вагоне этом был особенно яркий свет. На бархатных креслах сидели друг против друга два офицера без сюртуков и играли в карты. На столике у окна горели отекавшие толстые свечи. Он в обтянутых рейтузах и белой рубашке сидел на ручке кресла, облокотившись на его спинку, и чему-то смеялся» (32, 130).

Катюша «стукнула в окно зазябшей рукой». И как бы в ответ на это «ударил третий звонок». «Она приложила лицо к стеклу», но вагон уже «дернулся».

Офицер хотел опустить стекло, Нехлюдов оттолкнул его и сам взялся за окно, но поезд уже прибавил хода. И в ту минуту, как стекло опустилось, кондуктор оттолкнул Катюшу и вскочил в вагон. Потом и платформа кончилась, и вагон первого класса был уже далеко впереди, когда Катюша бежала по ступенькам, а потом по насыпи, за водокачкой, где ветер сорвал с ее головы платок, и девочка кричала: «Тетенька, Михайловна! Платок потяряли!»

Эта гениальная сцена полна такой катастрофической стреми-

тельности, что безмолвные жесты, движение, взгляд, лицо у стекла, стук в окно, фонарь на последнем вагоне, крик девочки — все становится крупным, как фреска.

Нехлюдов не видел Катюшу и мог только гадать о том, что значит этот сон — стук в окно. Раскачивающийся вагон летит в ночь. За шаткого человека расплачиваются другие. Так Катюша думает о Нехлюдове: «...он был самый лучший из всех людей, каких она знала. Все же остальные были еще хуже» (32, 132).

Сцена на станции обладает огромной пластической выразительностью. Блок срисовал ее «с натуры»: «Вагоны шли привычной линией, Подрагивали и скрипели; Молчали желтые и синие; В зеленых плакали и пели». Об историческом, социальном и философском смысле «Воскресения» писали много. Но, кроме Блока, кажется, никто не почувствовал огромной поэтической силы романа Толстого. «Лишь раз гусар, рукой небрежною//Облокотясь на бархат алый, //Скользнул по ней улыбой нежною...//Скользнул — и поезд в даль умчал». Это была поэзия возмездия — за бесполезную юность, ведь «юность — это возмездие...» «Так мчалась юность бесполезная, //В пустых мечтах изнемогая... Тоска дорожная, железная//Свистела, сердце разрывая...» «Бессознательное подражание» эпизоду из романа «Воскресение» возникло у Блока именно потому, что он почувствовал, как проза Толстого вторгается в область лирики, обогащая «большую память» великими художественными открытиями.

5

Но сон приснился в третий раз. И Нехлюдов снова увидел Катюшу Маслову. Не в Панове, а в окружном суде. «Маслова быстрым движением встала и с выражением готовности, выставя свою высокую грудь, не отвечая, глядела прямо в лицо председателя своими улыбающимися и немного косящими черными глазами».

Молчаливая сцена узнавания, постижения, пробуждения большой памяти... Проходит «опьянение жизнью». Жить так, как жил Нехлюдов, можно, «покуда пьян жизнью, а как протрезвишься, то нельзя не видеть, что все это — только обман, и глупый обман» (23, 13). И Нехлюдов записал в своем дневнике: «Все это время я спал». «Пробудило его необыкновенное событие 28 апреля в суде». В этот день Нехлюдов увидел на скамье подсудимых Катюшу Маслову.

Жизнь, целиком подчиненную влиянию среды, Толстой называет сном. Уступая привычкам и понятиям своей среды, Нехлюдов сознает «замедление или остановку внутренней жизни». «Он вспомнил, как он когда-то гордился своей прямоотой, как ставил себе когда-то правилом всегда говорить правду и действительно был правдив, и как он теперь был весь во лжи — в самой страшной лжи, во лжи, признаваемой всеми людьми, окружающими его,

правдой. И не было из этой лжи, по крайней мере он не видел из этой лжи никакого выхода. И он застрял в ней, привык к ней, нежилась в ней» (32, 101).

И только сон, приснившийся трижды, заставил его очнуться. Сначала было затишье, потом эта река во тьме ломала льдины, и наконец был окружной суд. И всюду — Катюша Маслова. Она уже шла под конвоем, когда Нехлюдов еще «нежилась». Сцена утреннего пробуждения Нехлюдова соотнесена с внутренним смыслом «сна жизни» в романе. В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подходила со своими конвойными к зданию окружного суда, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов «лежал еще на своей высокой, пружинной с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папиросу. Он остановившимися глазами смотрел перед собой и думал о том, что предстоит ему нынче сделать и что было вчера» (32, 12).

В сущности он так же, как Облонский, пробуждаясь, не очень ясно знает, что было вчера. И уж совсем не знает, что будет сегодня. Нехлюдов забыл про Катюшу. Но в большой памяти романа ничто не исчезает бесследно. И сон приснился сначала как счастье, потом как смятение и, наконец, как возмездие. «И я проснулся», — сказал Нехлюдов. «Только в этом пробуждении состоит жизнь», — добавил Толстой (52, 228).

Что же это за странный сон, который, изменяясь, все же остается тем же самым: повторяясь, он как будто напоминает о том, что это уже не вполне сон, а что-то другое? Однажды, в разговоре с одним из своих собеседников, Толстой сказал: «Как ярко вижу то, что говорил Паскаль, что различие между жизнью и сном только в том, что сон не повторяется»¹⁰. Повторяющийся сон Нехлюдова был реальностью, которая наконец заставила его «очнуться».

6

В истории сближения Нехлюдова и Катюши Масловой есть один безмолвный свидетель — река. Сначала она появляется в тумане, тихая и далекая. «Жизнь его в этот год в деревне у тетушек шла так: он вставал очень рано, иногда в 3 часа, и до солнца шел купаться в реку под горой, иногда еще в утреннем тумане, и возвращался, когда еще роса лежала на траве и цветах...» (32, 44).

Река была не страшная, простая, почти неслышная. «Перед обедом он засыпал где-нибудь в саду, — пишет Толстой о Нехлюдове, — потом за обедом веселил и смешил тетушек своей веселостью, потом ездил верхом или катался на лодке и вечером опять читал или сидел с тетушками, раскладывая пасьянс» (32, 44).

¹⁰ Литературное наследство, т. 90, кн. 2. М., 1979, с. 491.

Так было в первый его приезд в Паново. А потом, после его возвращения в имение, река вдруг ожила в тумане и голос ее отзывался «шорохом» стихии. «Там, на реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная работа, и то сопело что-то, то трещало, то обсыпалось, то звенели, как стекло, тонкие льдины» (32, 16).

Оказалось, что она рядом, «под кручью», перед самым домом. Как будто она вдруг расширилась и подступала к самому сердцу Нехлюдова. «На дворе было темно, сыро, тепло, и тот белый туман, который весной сгоняет последний снег или распространяется от тающего последнего снега, наполнял весь воздух. С реки, которая была в ста шагах под кручью перед домом, слышны были странные звуки: это ломался лед» (32, 61). Нехлюдов все время слышит реку, как самого себя. Он именно слышит, а не видит ее.

И в повести Тургенева «Затишье» водная стихия была сначала чистой и ясной, как стекло, в котором отражается чистая жизнь. «Построенные одинаково, выкрашенные одной лиловой краской, домики, казалось, переглядывались через широкую водную гладь блестящими стеклами своих маленьких чистых окон»¹¹.

А потом, когда искали в той же воде погибшую Марию Павловну, и вода была иная. «Кучер потянул к себе багор, нагнулся... Что-то рогатое, черное, медленно всплыло... — Коряга, — проговорил кучер и отдернул багор».

Не только лирические, но и драматические темы «Затишья» отзывались в романе «Воскресение». «Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло прожита — вот что горько! — говорит герой повести «Затишье» Веретьев. — Вот это бы стряхнуть как сон, вот от этого не очнуться... И потом везде, всюду одно ужасное воспоминание, один призрак...»

Эти слова мог бы сказать Нехлюдов, если бы он был Веретьевым. Но Нехлюдов — толстовский герой, и тема сна и пробуждения приобретает метафорическую форму в самом авторском повествовании. Река в романе Толстого становится воплощением отвлеченной идеи: «Люди, как реки...» И это определение относится не только к характеру Нехлюдова, но и к самой поэтической природе романа «Воскресение».

Великое REVUE

1

Случайно как будто на столе Нехлюдова появляется книжка модного парижского издания «Revue des deux Mondes». Между тем само название «Обозрение двух миров» или «Обозрение старого и нового света» получает в романе определенную соотнесен-

¹¹ Тургенев И. С. Собр. соч., в 12-ти т., т. 6. М., 1978, с. 13—14, 70, 74.

ность с «путешествием» Нехлюдова, во время которого он открывал для себя «новые миры».

В «*Revue des deux Mondes*» печатались не только литературные, но и философские сочинения вперемежку с политическими статьями. Общее направление было консервативным, однако с уклоном в либеральные мечтания. Такая газета была любимым чтением в том самом кругу, к которому принадлежал Нехлюдов. И он сам находил в чтении «*Revue des deux Mondes*» известный духовный комфорт: можно было оставаться таким, каким он был, со всеми своими привычками, и вместе с тем не отказывать себе в либеральных намерениях.

В молодости, например, Нехлюдов отдал крестьянам 200 десятин отцовской земли, однако ему предстояло утвердиться в правах наследства и решить, как продолжать хозяйство на оставшейся земле. Можно было «молчаливым соглашением признать все свои прежние мысли ошибочными и ложными». А можно было, приняв за необходимое хозяйствовать с помощью управляющего, как это было и при его отце, предаваться по-прежнему либеральным фантазиям.

«Служить он не хотел, а между тем уже были усвоены роскошные привычки жизни, от которых, он считал, что не может отстать». Правда, в таком положении он становился как бы жителем двух миров, не принадлежа ни одному из них.

Либеральность Нехлюдова тоже была проявлением его шаткости: «именно двойственность настроения,— записывал Толстой в своем дневнике, обдумывая характер Нехлюдова,— два человека: один — робкий, совершенствующийся, одинокий, робкий реформатор, и другой — поклонник предания, живущий по инерции и поэтизирующий ее» (53, 35).

Долгое время он и в самом деле остается между двумя мирами, не будучи в силах сделать выбор. Эта нерешительность касается не только его отношения к наследственному хозяйству, но и его личной судьбы. Он например, не в состоянии решить — жениться ему на Мисси Корчагиной или же нет... «Доводов было столько же за, сколько и против; по крайней мере, по силе своей доводы эти были равны, и Нехлюдов, смеясь сам над собою, называл себя Буридановым ослом. И все-таки оставался им, не зная, к какой из двух вязанок обратиться» (32, 19).

Читатель «обозрения двух миров», он и сам был человеком двух измерений. Толстой иронически обыгрывает заглавие ежедневного чтения Нехлюдова, проводя скрытую параллель между двумя мирами в его излюбленном журнале и двумя мирами в его собственной душе. В Нехлюдове, отмечает Толстой, «было два человека». В нем было два мира со своими старыми и новыми идеалами.

И первое его впечатление от встречи с Катюшей Масловой на суде вовсе не было таким осознанно разумным, добрым, каким оно стало потом. Он взглянул на нее как бы из иного мира. Он

тогда испытывал чувство, подобное тому, которое испытывал на охоте, когда приходилось добывать раненую птицу: и гадко, и жалко, и досадно. «Чувство тяжелое и жестокое: недобитая птица бьется в ягдташе: и противно, и жалко, и хочется поскорее добить и забыть».

Высший дворянский круг, «избранное меньшинство», к которому принадлежит Нехлюдов, очень узок. Это особый замкнутый мир, сразу же за его пределами начинается другой мир: «des gens de l'autre monde»¹², — говорит ему графиня Катерина Ивановна. К этому «другому миру» — принадлежит великое большинство людей. Слово «monde» можно перевести как «мир» или как «круг».

2

Если главный герой романа носит в своей душе два мира и сама жизнь совершается как бы в двух различных мирах или «кругах», то и весь роман становится своеобразным *Revue des deux Mondes*. Но от модного издания он отличается так же, как толстовская проза отличается от заурядной текущей журналистики.

В «Воскресении» есть целый мир высшего света — «grand monde». Таким был дом Корчагиных, где Нехлюдову было приятно «не только вследствие того хорошего тона роскоши, которая приятно действовала на его чувства, но и вследствие той атмосферы льстивой ласки, которая незаметно окружала его» (32, 91).

Этот мир был единственным источником впечатления, он весь был под его влиянием. И никакая сила не могла бы оторвать его от привычной среды, никакая, кроме совести. Случайность открыла перед ним другой мир, которому пока что не было настоящего названия. Пройдя через решетчатые коридоры тюрьмы, увидев пересыльные этапы, Нехлюдов по-новому взглянул на старый привычный мир. Он «вспомнил острог, бритые головы, камеры, отвратительный запах, цепи и рядом с этим — безумную роскошь своей и всей городской, столичной, господской жизни. Все было совсем ясно и несомненно» (32, 225).

Между двумя мирами нет прямой связи, и только «смелый путешественник» может связать и сравнить их. И тут особенное значение имеет личность путешественника. В высшем свете Нехлюдов совершенно свой человек. Он кровно связан с ним по своим самым личным и наследственным отношениям. Каждое слово суда над собой становится судом и над его «кругом». Вот почему освобождение Нехлюдова от привычного сна и привычных понятий было столь трудным для него «усилием».

Перед ним словно распахнулась завеса над тайной его благополучия: «...после своей поездки в деревню Нехлюдов не то что решил, но всем существом почувствовал отвращение к той своей

¹² Люди другого круга (франц.).

среде, в которой он жил до сих пор, к той среде, где так старательно скрыты были страдания, несомые миллионами людей...» (32, 246).

Нехлюдов больше не мог «без неловкости и упрека самому себе» общаться с людьми этой среды. Он преодолевает в себе «светского человека», но и весь роман Толстого был как бы последним отречением от «высшего света» и осуждением его. Он не скрывал своего отчаяния, говоря о «непромокаемых», возвышал голос и был почти уверен, что никто из принадлежащих к этому миру не услышит и не поймет его.

Так у Нехлюдова возникает чувство усталости — «усталости от жизни». И он не может забыть фразу старика Корчагина, сказанную про кого-то: *Oh! Il est du vrai grand monde, du vrai grand mond*¹³ (32, 358).

3

Никогда еще река не была такой огромной. И другой берег ее был как тайна, как другая жизнь или другой мир. Нехлюдов прошел через «новый свет», но прошел через него как гость, как путешественник. В сущности его страдания, сколь бы ни были они огромны в его собственном воображении, — ничто по сравнению со страданиями, выпавшими на долю народа. И Толстой это очень хорошо понимает, рисуя другой, в сущности, недоступный Нехлюдову мир.

«Народ вымирает, — с ужасом видит Нехлюдов, — привык к своему вымиранию, среди него образовались приемы жизни, свойственные вымиранью, — умирание детей, сверхсильная работа женщин, недостаток пищи для всех, особенно для стариков. И так понемногу приходил народ в это положение, что он сам не видит всего ужаса его и не жалуется на него» (32, 217).

Некоторые страницы романа звучали как публицистический или политэкономический трактат, и это нисколько не противоречило его художественной природе, потому что роман был задуман как «обозрение двух миров», а «обозрение» необходимо включает в себя и оценку и раздумие о том, что открывалось взору путешественника.

Нехлюдов лучше всего знал именно деревенскую, крестьянскую жизнь. И в городе он узнает знакомые черты в рабочих: «Во всех этих людях он невольно видел теперь тех самых деревенских людей, лишенных земли и этим лишением согнанных в город».

Нехлюдова во время его «путешествия» совершенно покидает чувство праздности и скуки жизни. Оказалось, что и он нужен людям, и люди нужны ему. И это тоже было его посильным от-

¹³ «О! Он человек настоящего большого света, настоящего большого света» (франц.).

крытием. Никто не «льстил» ему на пароме. И он почему-то не мог взглянуть свысока на людей, которые его окружали.

В нем пробуждается мысль о том, что он в этом огромном мире лишь частица, но частица народа. «Да, совсем новый, другой, новый мир», — думал Нехлюдов, глядя на эти... 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» (32, 361).

Наконец, из противоположности к высшему свету, Нехлюдов выводит определение нового мира: «Вот он *le vrai grand monde*, — думал Нехлюдов, вспоминая фразу, сказанную князем Корчагиным, и весь этот праздный, роскошный мир Корчагиных с их ничтожными, жалкими интересами».

Мир ничтожных, жалких интересов может быть роскошным, но не может быть прекрасным. Толстой как художник дорожил этим чувством прекрасного, художественным идеалом. «И он, — пишет Толстой о Нехлюдове, — испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир». Назвать народ «настоящим большим светом» — значило перечеркнуть прежнее значение «большого света». Однажды, собираясь на прогулку по Киевскому шоссе, которое проходит вблизи Ясной Поляны, Толстой сказал полушута, что он выезжает в большой свет, в *grand monde*¹⁴. Этот парадокс был композиционной основой «Воскресения», где и совершается переход Нехлюдова на протяжении трех частей от высшего света к настоящему великому миру народа.

4

Еще в 40-е годы, в эпоху господства в литературе «натуральной школы» Гоголя, возникла знаменитая «теория среды», согласно которой характер, образ мыслей и поведение человека определяется его социальным окружением, понятиями, преданиями и привычками данной среды.

Толстой как художник также был связан с традицией «натуральной школы», но он одним из первых, наряду с Герценом, заговорил о возможных и необходимых нарушениях «фатальной» зависимости человека от своей среды. «Вмешательство в жизнь, страдавшую вокруг», по мысли Герцена, «сочувствие с нею, необыкновенно поднимало гражданскую нравственность»¹⁵.

Только так можно было понять и объяснить историю русской революционной мысли от декабристов до Герцена, которые были самыми смелыми деятелями дворянского периода освободительного движения. Герцен говорил, что, когда декабристов вынули

¹⁴ См.: Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1965, с. 95.

¹⁵ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 8, М., 1956, с. 117.

из обращения, «понижился общий уровень». Если устранить то, что поднимает гражданскую нравственность, то общий уровень общества понижается. С этим был согласен и Толстой, рисуя путь своего героя, охваченного сочувствием к жизни людей, страдавших повсюду.

«Натуральная школа» начинала с изучения человека в привычном окружении его социальной среды, а завершалась провозглашением гражданской нравственности и независимости человека от своей среды. «Вот вы говорите,— рассуждал Толстой,— что человек не может сам по себе понять, что хорошо и что дурно, что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что дело в случае» (34, 116). Эта мысль не была отрицанием роли среды, а развитием самого учения о зависимости человека от общественных условий его бытия.

Для того чтобы преодолеть влияние среды, нужны громадные силы. И Толстой называет Нехлюдова «несбыкновенным человеком». Но одних внутренних сил недостаточно. Нужна еще какая-то действующая пружина, которая бы привела эти силы, как некую лавину, в движение. И такой пружиной Толстой называет «случай». «И такая удивительная случайность,— размышляет Нехлюдов.— Ведь надо же, чтобы это дело пришлось именно на мою сессию, чтобы я, нигде не встречая ее 10 лет, встретил ее здесь, на скамье подсудимых!» (32, 77).

Без случайности как формы проявления необходимости невозможно истинная картина мира. Поэтому и сама случайность в романе «Воскресение» не нарушает сюжета, а служит основой развития характера главного героя и его судьбы. Как будто сама история «случайно» вмешивается в жизнь Нехлюдова и связывает воедино начала и концы его социальной биографии.

И само существование «двух миров» или даже множества миров, враждебно разделенных между собою, поражает Нехлюдова во время его путешествия из Петербурга в Сибирь, как некая открытая тайна, которую он узнал лишь случайно. Но это было закономерное открытие эпохи, когда революция уже стала близким будущим.

Нехлюдов — смелый и сильный человек, потому что он видит жизнь так, как она есть. И видит ее не так, как принято думать о ней в его кругу. Он теряет свое место в привычном барском окружении и пытается найти себе новое дело в народной жизни. Тревоги и надежды Нехлюдова были исторически закономерными. Он многим казался «чуждым», потому что опережал свое время, разрушая неподвижные формы того социального быта, к которому он принадлежал по рождению и воспитанию. Этим он тоже близок Толстому.

Строго выдержанная теория среды создает фатальную предопределенность характеров. Толстой внес в эту теорию элемент «случайности», подобной «случайному» отклонению электрона в научной атомистике. И все искусство романа получило более глу-

бокую форму, открыв возможность возникновения таких характеров, например, как характер Нехлюдова.

Нехлюдов вовсе не всегда и не во всем был необыкновенным человеком. В сущности он был им дважды: в юности и в зрелые годы. Еще в начале работы над романом Толстой говорил, что в нем «будут два предела истинной любви с серединой ложной» (53, 35). «Середина» — это время, когда Нехлюдов был именно обыкновенным человеком, совершенно слившимся с понятиями и привычками своей среды.

Когда Нехлюдов «верил себе», весь мир представлялся ему «тайной», которую он радостно и восторженно старался «разгадывать». Потом это чувство прошло. Тайн больше не было: «...Все в этой жизни было просто и ясно и определялось теми условиями жизни, в которых он находился». Теперь он не верил себе — «...кончилось тем, что Нехлюдов сдался, перестал верить себе и поверил другим» (32, 49). Это и был тот период, когда он «спал», когда не требовалось для жизни никакого «личного усилия».

Зато и пробуждение оказалось мучительным. Оно уже не было только возвращением «к себе», но и приобщением к большому миру народной жизни, возникновением новой «гражданской нравственности». Поэтому жизнь Нехлюдова, как река, непрерывно изменяется.

5

Типичность в гоголевском смысле, когда из жизни героев избирался «такой момент,—как это отмечал Белинский,—в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни, ее значения, сущность, идея, начало и конец»¹⁶, была нарушена. На первый план вышла психологическая динамика, и типичным оказывалось именно отклонение от общепринятого в данной среде.

Нехлюдов в такой же степени типичный характер, настолько типичным для своей эпохи был и сам Толстой. Но Толстой был великим исключением... Отклонение, как будто бы случайное, необыкновенное и единичное, оказывалось наиболее характерным и закономерным в историческом смысле.

Катюша Маслова на протяжении романа трижды изменяется. И ее характер, так же как характер Нехлюдова, раскрывается в динамике отклонения от привычных условий ее среды. Вначале она вообще не задумывалась ни о добре, ни о зле, «верила себе» и была счастлива. Переворот произошел в ту ночь, когда Нехлюдов проехал в своем вагоне в Петербург мимо Панова. «С этой страшной ночи она перестала верить в добро»,— пишет Толстой.

Поверить в зло и сознательно творить зло она не могла. Следовательно, надо было забыть, прибегнуть к испытанному средству. И у нее был свой «сон жизни». «Старый писатель», с кото-

¹⁶ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 3. М., 1953, с. 453.

рым она сошлась на второй год своей жизни на свободе, «говорил ей, что в этом — он называл это поэзией и эстетикой — состоит все счастье».

И только оказавшись в тюрьме и вновь встретившись случайно с Нехлюдовым, она стала оживать к какой-то иной и ей самой неведомой жизни.

Герои Толстого, что очень характерно, начинают с неведения морали. И это время их жизни Толстой называет самым счастливым. Мысли о нравственности и морали появляются у них, после того как они так или иначе оказываются причастными к подлости, греху или преступлению. После этого они становятся упорными моралистами.

И те нравственные понятия, которые они наконец вырабатывают для себя, все построены на самообличении. По-видимому, этот путь Толстой считал самым продуктивным для человека и общества. Вряд ли нравственность, к которой приходит Катюша Маслова, можно назвать гражданской. Скорее это была личная мораль прощения и отстранения от зла. Но для нее это было духовным «воскресением». Вина Нехлюдова была «безвозвратной», неисправимой. В черновиках романа есть и такой эпизод. Нехлюдов приносит Масловой в тюрьму книги Гюго и Достоевского. «Вы, кажется, любили», — говорит он. «Что же там любить?» — отвечает Катюша. «Лицо ее сделалось строго, и он замолчал» (33, 184).

В какой-то момент она становится выше Нехлюдова и говорит ему: «ты мной хочешь спастись». Нехлюдов пытается убедить ее, что тут «никакой жертвы нет». «Я не ее исправить, а себя исправить хочу», — говорит Нехлюдов. А она не верит в это новое какое-то «исправительное счастье».

У романа «Воскресение» не могло быть счастливой развязки. Толстой видел здесь не одну, а две победы, а между ними разрыв, который ничем заполнить нельзя. «Катюша не хочет моей жертвы, а хочет своей, — записывает Нехлюдов в своем дневнике. — Она победила, и я победил. Она радуется меня той внутренней переменной, которая, мне кажется, — боюсь верить, — происходит в ней» (32, 326). История Катюши Масловой в романе Толстого недосказана так же, как история Нехлюдова.

6

Если определить одним словом характер взаимоотношений между героями «Воскресения», то придется выбрать слово — непонимание. В самом деле, в мире, который изображает Толстой, словно произошло разделение языков. Никто никого не понимает. Жизнь разломилась надвое, и каждый из вновь образовавшихся миров жил своими собственными силами, не замечая того, что целое распалось.

Маслова в ответ на все вопросы Нехлюдова отвечает: «Да,

что говорить,— не помню ничего, все забыла. То все кончено». Нехлюдов заставляет ее вспомнить забытое. Но чего он добился? «Я каторжная, а вы князь»,— говорит Маслова, со своей стороны напоминая ему, что они принадлежат к разным мирам. Все попытки Нехлюдова разумно и строго разрешить вопросы, которые возникали перед ним, были тщетны.

И ему стало казаться, что гораздо легче совершать ближайшие необходимые поступки, чем обдумывать их причины и закономерные последствия. И это не кажется ему странным, а кажется несомненным, потому что такое решение, по крайней мере, спасает его от чувства «запутанности» — «...он запутался в этих вопросах и не мог решить их: столько было соображений по каждому вопросу».

Поэтому он очень обрадовался, когда пришел к одному общему разрешению всех сомнений, которое заключалось в том именно, что непонимание и есть условие его деятельности. «Да, да,— думал он.— Дело, которое делается нашей жизнью, все дело, весь смысл этого дела непонятен и не может быть понятен мне...» Непонимание причин и целей становится основой деятельности Нехлюдова. Он видит здесь некую новую тайну, которой приписывает религиозное значение. Он повинуетя лишь внутренней потребности освобождения от груза наследственных грехов. И его жизнь, и его деятельность становятся формой покаяния, ибо только покаяние не заботится о последствиях самообличения, а причину покаяния всегда считает достаточной.

«Да, я делаю то, что должно, я каюсь», подумал Нехлюдов. И только что он подумал это, слезы выступили ему на глаза, подступили к горлу, и он, зацепившись пальцами за решетку, замолчал, «делая усилие, чтоб не разрыдаться» (32, 146). Это одна из важнейших сцен в романе...

Нехлюдова поражала обстановка глухой вражды и непонимания, которая царит в высшем свете. Граф Иван Михайлович «старался только о том, чтобы был выдержан тон и не было явного противоречия самому себе, к тому же, нравственные и безнравственные его поступки сами по себе, и о том, произойдет ли от них величайшее благо или величайший вред для Российской империи или для всего мира, он был совершенно равнодушен» (32, 252). Высокомерие или равнодушие тоже были следствием непонимания и социальной розни.

Нехлюдов с удивлением увидел, что непонимание разделяло даже революционеров, которых нельзя было назвать равнодушными. Крыльцов спорит с Новодворовым о положении народа и задачах революции, и они не могут друг друга понять. «Не могу с ним говорить,— шепотом сказал Крыльцов...» И Нехлюдов отозвался: «И гораздо лучше не говорить». Но споры продолжаютя.

Набатов утверждает, что революция «не должна была изменить основные формы жизни народа — в этом он не сходилсся с

Новодворовым и последователем Новодворова Маркелом Кондратьевым,— революция, по его мнению, не должна была ломать всего здания, а должна была только иначе распределить внутренние помещения этого прекрасного, прочного, огромного, горячо любимого им старого здания» (32, 393).

Высшее понимание вырастает из суммы всех этих споров, недоумений, кривотолков, противоречий. И это высшее понимание состоит в том, что мир утратил свое единство, распался на два мира, как это бывает всегда перед революцией.

7

И отношение Толстого к церкви не всегда было одинаковым. Оно тоже изменялось вместе с временем. В «Войне и мире» Кутузов смиренно и с благоговением опускается перед иконой Иверской. «Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колени, кланяясь в землю...»

В «Анне Карениной» Левин уже далеко отошел от «детски-наивного» отношения к церкви и принялся за чтение богословских теоретических сочинений Хомякова. «Его поразила сначала мысль о том, что постижение божественных истин не дано человеку, но дано совокупности людей, соединенных любовью — Церкви». Некоторое время эта мысль Хомякова «удерживала его в сомнениях».

В «Воскресении» Нехлюдов уже называет мысль Хомякова софизмом: «...обычные софизмы о том, что стдельный разум человека не может познать истины, что истина открывается только совокупности людей...» (32, 283). Но во главе церковной «совокупности людей» Толстой видел Топорова, в портрете которого узнал себя могущественный Победоносцев.

Антицерковные страницы «Воскресения» послужили поводом и причиной отлучения Толстого от церкви. И «определение Синода» было написано суровым языком хомяковского богословия.

Но, отвергнув церковную истину, Толстой приступил к художественному и догматическому изложению своего вероучения и редактированию Евангелия. Во всем этом было много рационального блеска и упорства, но мало такта и вкуса. «Профессиональный литератор,— пишет Леонид Леонов,— отыщет во второй части романа как бы зачерненные места, где этот пламень совести и гнева лизал толстовское вдохновение в ущерб живому чувству»¹⁷.

Чехов считал, что роман «Воскресение» оканчивается «побогословски»¹⁸. Действительно, роман оканчивается обширными выписками из Евангелия и размышлениями Нехлюдова о личном понимании религии. В нем есть черты внецерковного проповед-

¹⁷ Леонов Л. Литература и время.— «Московский рабочий», 1976, с. 253.

¹⁸ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т., т. XVIII. М., 1949, с. 313.

ника. Но само слово «воскресение» в романе имеет моральное, а не «богословское» значение.

Толстой, отвергнув церковную религию, слишком хорошо понимал «шаткость» личного проповедования религии. Когда-то Крамской делился с Толстым своим замыслом: он хотел написать картину «Хохот» — «Суд Пилата», осмеяние Христа: «Этот хохот вот уже несколько лет меня преследует»¹⁹, — говорил Крамской.

Нечто подобное мог бы сказать и Толстой. Во всяком случае в «Воскресении» он изобразил одного такого «личного проповедника», путешественника, который говорит с каторжниками и напоминает им заповедь Христа о том, что надо подставить другую щеку, «если тебя ударили по одной щеке». В ответ раздался хохот. «Общий неудержимый хохот охватил всю камеру, — пишет Толстой, — даже избитый захохотал сквозь свою кровь и сопли. Смеялись и больные» (32, 436). Нехлюдов, слыша и проповедь и ответный хохот, испытывает «усталость и безнадежность». Это была для Толстого одна из самых мучительных и трагических сцен в романе.

Без развязки

I

В романе Толстого все совершается закономерно. Удивительные оттенки нового смысла возникают из столкновения привычных слов и положений с непредвиденным их значением в общем потоке событий. Точно так же создаются и разнообразные оттенки драматического, иронического или сатирического освещения сцен.

В то время, когда Катюша Маслова уже направлялась к зданию окружного суда, Нехлюдов пытался разобраться в своем отношении к княжне Корчагиной и к жене предводителя дворянства того уезда, куда он ездил на выборы. Предводитель был «либеральный человек» и весь был поглощен «борьбой с реакцией», поэтому «ничего не знал о своей несчастной семейной жизни».

Нехлюдов только что написал решительное письмо и ждал на него ответа. И перебирал в памяти различные эпизоды своего романа с замужней женщиной. Вспоминал, как она «выбежала в сад к пруду с намерением топиться, и он бежал искать ее». Его мучают приливы раздражения, страсти и отвращения — все мелкие, но цепкие чувства. «Нехлюдов слышал, что там был теперь какой-то офицер, ухаживавший за нею, и это мучило его ревностью и вместе с тем радовало надеждой на освобождение от томившей его лжи» (32, 15).

И вдруг он получил письмо, но не от нее, а от него, то есть от ее мужа. Нехлюдов покраснел, ему казалось, что наконец при-

¹⁹ Крамской И. Н. Статья. Письма, т. 1. М., «Искусство», 1955, с. 141.

близилась опасность. Он распечатал письмо. Обманутый муж извещал его о том, что в конце мая назначено экстренное земское собрание, и что он просит Нехлюдова непременно приехать и *donner un coup d'èraule*» (32, 15). Это *donner un coup d'èraule* звучало и благопристойно — «поддержать», и совсем уж как-то нелепо: «толкнуть плечом»...

Опасности, стало быть, не было никакой. Но меньше всего он ожидал опасности со стороны Катюши, которую уже давно выбросил из своей памяти — «это было совершенно забыто им». Он собирался жениться на княжне Корчагиной. Она была «дочь богатых и знаменитых людей». Все считали, что лучшей партии для него не могло быть.

И сама княжна Корчагина на протяжении нескольких месяцев вела «искусную работу», которая состояла в том, «что незаметными нитями все более и более связывала его с ней». Нехлюдов, например, бывал очень забывчив, а она напоминала ему о его долге, и между ними возникла доверительная переписка.

В одно прекрасное утро, когда Нехлюдов был особенно рассеян и смотрел перед собой «остановившимися глазами», он получил письмо от княжны. Толстой отмечает как некую важную подробность, что письмо было написано на серой бумаге с неровными краями, острым, но разгонистым почерком. В письме было сказано: «Исполняя взятую на себя обязанность быть вашей памятью, напоминаю вам, что вы нынче, 28 апреля, должны быть в суде присяжных и потому не можете никак ехать с нами и Колосовым смотреть картины, как вы, с свойственным вам легкомыслием, вчера обещали» (32, 13).

Письмо было легкое, шуточное, кокетливое, а между тем именно в этом заседании и произошла роковая, третья встреча Нехлюдова с Катюшей, которая как раз и направлялась под конвоем суда, когда Нехлюдов читал письмо княжны Корчагиной.

2

Нехлюдов считал себя художником. Ради живописи он даже бросил службу. «...Он бросил службу,— пишет Толстой,— решив, что у него есть призвание к живописи, и с высоты художественной деятельности смотрел несколько презрительно на все другие деятельности» (32, 17).

Однако именно в то время, когда он решил всецело посвятить себя искусству, выяснилось, что он «на это не имел права». И в тот самый час, когда он собирался идти в заседание окружного суда, где его ожидала встреча с Масловой, картина, начатая и не оконченная им, стояла в его мастерской перевернутая на мольберте.

«В кабинет надо было пройти через мастерскую. В мастерской,— продолжает Толстой,— стоял мольберт с перевернутой начатой картиной и развешены были этюды. Вид этой картины, над

которой он бился два года, и этюдов и всей мастерской напоминал ему испытанное с особенной силой в последнее время чувство бессилия идти дальше в живописи» (32, 17).

Нехлюдов старался как-то объяснить себе причину остановки в занятиях искусством. «Он объяснял это чувство слишком тонко развитым эстетическим чувством, но все-таки сознание это было очень неприятно» (32, 17).

Роман «Воскресение» был закончен вслед за трактатом «Что такое искусство?» А в этом трактате он доказывал, что «духовная красота, или добро, большею частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему» (30, 79).

«Тонкое эстетическое чувство» Нехлюдова было для Толстого одним из указаний на то, что эстетика сама по себе не может быть показателем уровня нравственного сознания. Очень часто в художественных занятиях Нехлюдова видят сатиру на дилетантизм в искусстве. Но это не совсем так. Нехлюдов в известном смысле именно как художник был очень близок Толстому. Ведь и сам Толстой в эпоху, когда он писал «Что такое искусство?», готов был видеть в своем творчестве «баловство», результат «опьянения жизнью», «сон», от которого он хотел очнуться ради иных, строгих, нравственных требований и занятий.

Путь духовного развития Нехлюдова, который от утонченного искусства обращается к насущным заботам настоящей жизни, полной страданий, отражает ход мысли и самого Толстого. «Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра» (30, 79), — пишет Толстой. Это почувствовал и Нехлюдов.

3

Так сам Толстой, оставив перевернутыми и неоконченными свои художественные работы, принимался за иные труды, которые ничего общего как будто не имели с его художественными интересами и тонко развитым эстетическим вкусом. Участвовал в переписи населения Москвы, посещал ночлежные дома в Проточном переулке, ездил по деревням, охваченным голодом.

Нет, не одна ирония по отношению к художникам-любителям руководила Толстым, когда он рисовал характер Нехлюдова. Тем более что Нехлюдов обладал тем чувством, которое Толстой считал главным в настоящей художественной натуре, — умением перенестись в состояние другого человека, умением поставить себя на его место. Это чувство обострилось в нем именно тогда, когда он оставил занятие живописью.

Парадокс романа и парадокс эстетической мысли Толстого состоит в том, что Нехлюдов, ограничивая свои интересы чисто эстетическими проблемами, не мог идти дальше в живописи. Здесь он чувствовал себя бессильным.

Между тем пробудившееся нравственное сознание сделало его

сильным, и он двинулся вперед огромными шагами, стал «открывать новые миры».

История Нехлюдова была новым важным словом Толстого и в теории искусства, своеобразным дополнением к его трактату об эстетике. Нехлюдов был именно одаренной, художественной натурой. Иначе он не мог бы увидеть настоящее положение Катюши Масловой так, как он увидел его.

И первые мысли Нехлюдова о Катюше Масловой были именно мыслями художника. «Да, это была она,— пишет Толстой.— Он видел теперь ясно ту исключительную, таинственную особенность, которая отделяет каждое лицо от другого, делает его особенным, единственным, неповторяемым» (32, 32).

Он смотрит на нее глазами художника, портретиста, как бы выбирая модель для работы, не подозревая еще, что это будет новый для него труд, который совершенно изменит его жизнь. «Несмотря на неестественную белизну и полноту лица, особенность эта, милая, исключительная особенность, была в этом лице, в губах, в немного косивших глазах, и главное, в этом наивном, улыбающемся взгляде и в выражении готовности не только в лице, но и во всей фигуре». Это портрет Катюши Масловой, сделанный художником Нехлюдовым.

Толстой сохраняет своеобразие взгляда художника, замечаящего цвет и форму лица, в описании встречи в окружном суде. «Воскресение» — это роман Нехлюдова. Художнический взгляд на вещи, положения, лица сохраняется во всем. Так, через много лет, вернувшись в Паново, Нехлюдов замечает желто-зеленое дерево, ветхую и серую конюшню, «точно белые облака, цветущие вишни, яблони и сливы» над обветшалым забором. «Река была в берегах и шумела на мельнице в спусках. На лугу за рекой паслось пестрое смешанное крестьянское стадо».

Целый альбом этюдов из папки художника тех лет! «Чудной барин», Нехлюдов был одарен огромным поэтическим чувством. Из этого чувства и вырастала его большая память, которая искала цельного знания, доступного только высокому искусству.

4

Из того, что Толстой отдаст в своем романе явное преимущество добру над красотой, еще не следует, что он отрицал или осуждал красоту, то есть непосредственное эстетическое чувство. «...Есть источники радости, никогда не иссякающие: красота природы, животных, людей, никогда не отсутствующая,— писал он в своем дневнике 1892 года.— В тюрьме — красота луча, мухи, звуков. И главный источник: любовь — моя к людям и людей ко мне. Как бы хорошо было, если бы это была правда. Неужели мне открывается новое» (52, 73).

Новое открывалось и Нехлюдову, и Масловой. Большая память завладевала и автором и героями. «Красота, радость, толь-

ко как радость, независимо от добра, отвратительная. Я узнал это и бросил»,— пишет Толстой (52, 73). И эти его слова мог бы повторить Нехлюдов. Это одно из объяснений его судьбы, а следовательно, и всего романа в целом. «Добро без красоты мучительно,— продолжает Толстой.— Только соединение двух, и не соединение, а красота, как венец добра. Кажется, что это похоже на правду» (52, 73).

Из этого чувства правды вырастает мысль Нехлюдова о том, что «не может земля быть предметом собственности, не может она быть предметом купли и продажи, как вода, как воздух, как лучи солнца» (32, 218). Правда открывает перед Нехлюдовым страшные пути тюрьмы и каторги — «...в душе Нехлюдова не было больше дающей отдых темноты незнания». Его большая память растет.

Катюша Маслова выходит «из-под свода». И дважды повторяется слова «красота» в описании этого весеннего утра. «Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускала свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети» (32, 3). Это великий мир природы, вечной радости и детства.

И на его фоне вырастает другой «большой» мир — страданий и страстей. «Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучить себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира Божия, данная для блага всех существ,— красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом» (32, 4). Поэтическая природа «Воскресения» вырастает из художнического, цельного, наивного, детского взгляда на красоту и полноту мира. И это придает суровым сибирским и тюремным фрескам Толстого особый отпечаток печали и сострадания.

Толстой считал лучшим произведением Достоевского «Записки из Мертвого дома». Именно эта книга после повести «Бедные люди» поставила имя Достоевского в один ряд с именами великих русских писателей. Толстой завершил свою жизнь той самой темой, которой в 60-е годы дебютировал Достоевский.

«Воскресение» — само это слово было как бы производным от «Мертвого дома». В этой книге Толстого сильнее, чем во всех его других произведениях, было выявлено то, что Чернышевский называл его стремлением «омыться и очиститься от наследных грехов»²⁰. Это стремление было историческим и социальным, а не:

²⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. III. М., 1947, с. 427.

только психологическим. Не удивительно, что оно достигло высшей точки накануне революции.

У Достоевского есть сцена покаяния, когда в ответ на возглас: «яко разбойника меня прими», «разбойники», гремя цепями, падают на колени. Книга Достоевского заканчивается знаменательными словами: «Да, с богом! Свобода, новая жизнь, воскресение из мертвых!» Отсюда, строка к строке, начинается «Воскресение» Толстого, его «поэтическое чувство», его большая память, вместившая в себя все пережитое русским обществом на протяжении целого столетия.

5

В «Воскресении» логическая структура отчетливо выявлена в пластических идеях Толстого. Он как бы прочерчивает углем контуры логических построений в сложной живописной ткани своей книги.

Роман состоит из трех частей, и каждая следующая часть выводит Нехлюдова в более широкую сферу видения и понимания жизни. Первую часть можно назвать условно «Суд». Здесь все узко, ограничено, полно тревоги и смятения. «Нехлюдов почувствовал страх, как будто не он шел судить, но его вели в суд» (32, 66). Это не только событийный, но и внутренний, сюжетный центр первой части романа.

Вместе с Нехлюдовым ошибается и суд присяжных, пропустивший последнюю возможность облегчить участь Катюши Масловой оговоркой: «без умысла». Мало того, что Нехлюдову нужно было исправить свою давнюю «ошибку», надо было теперь исправить еще и судебную ошибку. А для этого ему нужно было сразу выйти на другую, более широкую дорогу. И он совершил свое первое путешествие — в Петербург. Вторую часть романа можно условно назвать «Покаяние». «Теперь он испытывал неперестающую радость освобождения и чувство новизны, подобное тому, которое должен испытывать путешественник, открывая новые земли».

Нехлюдов освобождается от помещичьей собственности на землю. И это тоже логически оправдано, потому что иначе он не был нравственно свободным в своей защите «мира острогов». Сначала надо было освободиться самому, чтобы требовать свободы для других. Путешествие Нехлюдова продолжается. Он едет по великим и неведомым пространствам России, перед ним, наконец, открывается Сибирь.

Толстой хотел бы окончить роман прощением и примирением. Но у него выходил роман без развязки... И третья часть складывалась как прощание. Вечное прощание. И настоящий смысл этой третьей части — «Разрыв». Катюша покидает Нехлюдова, а Нехлюдов отрекается от всей своей прежней жизни.

Только в закономерном мире возмездие имеет смысл и совершается неотвратимо, помимо воли тех, чья вина, казалось бы,

Была давно забыта и потеряна. Так совершается возмездие в жизни Нехлюдова. И он уже не одного себя видит виновным перед жизнью. «Все то страшное зло, которое он видел и узнал за это время и в особенности нынче, в этой ужасной тюрьме, все это зло... торжествовало, царствовало, и не виделось никакой возможности не только победить его, но даже понять, как победить его» (32, 439).

Роман был окончен, а история и жизнь продолжались! Толстой сумел сохранить и передать читателю это свое главное чувство, которое отчетливо выражено в заключительных страницах «Воскресения». Развязка как бы уходит за пределы романа. И внимание обращается от «вымысла» к действительности.

Два мира так и не слились в один. «Быстрая, широкая река хлестала в борта лодок парома, натягивая канат». Конец романа был вместе с тем и «концом века». Толстой вывел своих героев на грань великого перелома русской жизни. Настоящей развязки не могло быть в романе, потому что Толстой «слишком глубоко копнул» и должен был остановить сюжет «разомкнутым», чтобы сама жизнь по-своему договорила начатую им историю. В дни первой русской революции, в 1905 году, Толстой говорил: «Совершаются в России, большой важности события. Думаю и надеюсь, что они будут иметь и великие последствия...» (76, 52).

6

Высшим пониманием в «Воскресении» была мысль о том, что революция в России становится неизбежной. Об этом говорит каждая страница его обширного исторического «обозрения двух миров». В 1895 году, в разгар работы над «Воскресением», он писал одному из своих корреспондентов: «Существующий строй жизни подлежит разрушению. В этом согласны как те, которые стремятся разрушить, так и те, которые защищают его» (68, 64).

Это — одно из общих авторских определений исторического смысла романа «Воскресение». Роман этот во многом отличается от его прежних великих художественных произведений. Так, Н. К. Гудзий отмечал «органическое единство сюжетной линии «Воскресения» в отличие от того, что мы имеем в «Войне и мире» и «Анне Карениной», построенных по принципу параллелизма и переплетения в значительной мере самостоятельных сюжетов»²¹.

Это высказывание справедливо, если говорить о том, что в «Воскресении» всего два главных героя — Нехлюдов и Катюша Маслова, а в «Анне Карениной» главных героев по крайней мере четверо — Анна и Вронский, Левин и Кити, в «Войне и мире» главных героев еще больше...

Что касается «органического единства», то, на наш взгляд, его-то и нет в «Воскресении». В самом деле в «Войне и мире»

²¹ Гудзий Н. К. Лев Толстой, М., 1960, с. 154.

был цельный и прекрасный мир, и война лишь обостряла чувство его органической цельности. Там люди понимали друг друга с полуслова или даже вообще без слов. «Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в одну минуту смутно переживали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья».

В «Анне Карениной» это было уже невозможно. Там уже «все перевернулось». То был роман «горячий и живой», в нем сквозит холодок разрыва и разъединения. Глаза скользят в зеркалах, как привидения. «Что, Анна? — спросил Вронский. — Я ничего, — ответила она так же холодно и спокойно. — А ничего, так tant pis²², — подумал он, опять похолодев, повернулся и пошел. Выходя, он в зеркало увидел ее лицо, бледное, с дрожащими губами. Он и хотел остановиться и сказать ей утешительное слово, но ноги вынесли его из комнаты, прежде чем он придумал, что сказать».

В «Воскресении» герои отделены друг от друга, как только могут быть отделены друг от друга разные планеты. Недаром Крыльцов называл отношения Нехлюдова, Катюши Масловой и Симонсона «проблемой трех тел» — «солнца, луны и земли». «Вы должны решить», — говорит Нехлюдов Масловой. «— Ах, что это? Зачем? — проговорила она и тем странным, всегда особенно сильно действующим на Нехлюдова косящим взглядом посмотрела ему в глаза. Несколько секунд они молча смотрели в глаза друг друга. И взгляд этот многое сказал и тому и другому» (32, 407). Что же означал этот взгляд? «— Ах, оставьте меня. Больше нечего говорить, — сказала она и, встав, вышла из камеры» (32, 407). Три взгляда — три романа, три эпохи.

«Война и мир» была написана в 60-е годы, в эпоху огромного общественного подъема, веры в силы разума и общественного прогресса. «Анна Каренина» создана в 70-е годы, в эпоху глубокого общественного кризиса. Над «Воскресением» Толстой работал в 90-е годы, когда исподволь совершался разрыв общественных связей между «старым» и «новым миром», который и привел к революции.

Великий урок искусства романа, который можно почерпнуть у Толстого, заключается в том, что не только содержание, но и форма художественного произведения имеет историческую обусловленность. И напрасно некоторые критики и историки литературы сетовали на то, что в последующую эпоху был «утрачен секрет «Войны и мира». «Война и мир» может быть только одна. И повторение ее невозможно даже для ее автора.

²² Тем хуже (франц.).

Толстой в 90-е годы не мог бы написать «Войну и мир» точно так же, как в 60-е годы он не мог бы написать «Воскресение».

Он работал над этой книгой, когда уже ни Тургенева, ни Гончарова, ни Достоевского не было в живых.

Толстой как последний из великих писал последний великий роман XIX века. «Воскресение» и конец русского классического романа XIX века — остроту этой проблемы чувствовал и сам Толстой. Закончив роман, он сказал: «Сейчас много думал о работе. И художественная работа: «был ясный вечер, пахло...» невозможна для меня. Но работа необходима, потому что обязательна для меня. Мне в руки дан рупор, и я обязан владеть им, пользоваться им... Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения, и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь» (57, 9).

Толстой пытался заглянуть за пределы своего века, за пределы литературного опыта своего времени. Он верил в возрождение искусства и народности. «Парабола» литературного развития в XIX веке, по мысли Толстого, достигла высшей точки при Пушкине, а потом ушла «в изучение народа», как в море, и «выплывет бог даст» (61, 275). «Счастливы те,— говорил Толстой, думая о будущем,— кто будет участвовать в выплывании. Я надеюсь...»

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ

В 1878 году Толстой опубликовал последние главы своего романа «Анна Каренина». Вместе с этим романом окончился значительный период его творческой биографии.

Толстому было уже 50 лет. Он подводил предварительные итоги. Впереди были драматические события 1881 года, духовный перелом и попытка отказаться от литературной работы ради моральной проповеди.

«Анна Каренина» была последним энциклопедическим произведением, написанным до «перелома» и в предчувствии духовного кризиса. В этой книге уже со всей определенностью обозначены именно те «вопросы», которые он стремился «решить» в своих позднейших философских и публицистических произведениях.

Эстетические проблемы возникали и в «Севастопольских рассказах», и в «Семейном счастье», и в рассказе «Альберт». В «Анне Карениной» взгляд Толстого на искусство становился строже и отвлеченнее. Он сводил воедино волновавшие его мотивы, так что они тоже приобретали значение предварительных итогов его эстетической системы.

Ни одно из направлений современного искусства не осталось неизвестным Толстому. Он внимательно следил за новыми направлениями в литературе, музыке и живописи. Так, в «Анне Карениной» он говорил об исторической школе в живописи, о вагнеровском направлении в музыке, об экспериментальном романе Золя.

Критика натурализма, столь много значившая в эстетическом самоопределении Толстого-художника, была развернута уже на страницах его современного романа. И те общие идеи, к которым Толстой пришел позднее, были углублением и развитием его мыслей, высказанных еще в 70-е годы, когда натурализм складывался в европейской литературе и постепенно становился известным и в России.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой ставит рядом имена Вагнера и Золя, называя их произведения «рассудочными». Такое сопоставление было уже однажды сделано в романе «Анна Каренина». Это своеобразная точка зрения Толстого, которую он

отстаивал последовательно и которая определила его понимание сущности натурализма.

Новое направление в искусстве Толстой поставил в зависимость от позитивизма в философии. Поэтому в его эстетической системе критика натурализма получила принципиальное значение. Противостояние натурализму не было целью Толстого, но в полемике против натурализма как части декадентской культуры определились многие существенные стороны его эстетической теории.

Толстой всегда был самим собой. Он говорил, что «перемена» в его взглядах «произошла не сразу» и что «те же идеи», которые ясно выражены в его последних произведениях, «находятся в зародыше в более ранних»: «эта перемена показалась мне неожиданной, потому что я неожиданно ее сознал» (66, 188). Об этой неожиданности он и говорил прежде всего в своей «Исповеди».

Это признание справедливо не только по отношению к моральным идеям Толстого, но и по отношению к его эстетике. Есть, например, глубокая связь (в постановке вопроса и его решении) между романом «Анна Каренина» и позднейшим трактатом «Что такое искусство?». Иногда постановка вопроса была у Толстого плодотворнее, шире, значительнее, чем его решение, но самый вопрос, привлекавший его внимание, был всегда в высшей степени злободневным.

В таком большом и многоплановом романе, как «Анна Каренина», вопросы искусства проходят по периферии сюжета. Но они появляются на первом плане в трактате «Что такое искусство?». Уже это одно свидетельствует о том, каким обдуманым и точным был у Толстого выбор и отбор материала в каждом произведении, в философском не менее, чем в художественном, потому что и то и другое в равной мере выражало его мировоззрение.

Эстетику Толстого современники воспринимали как тенденциозную теорию искусства. И в самом деле трудно представить себе что-либо более враждебное «чистому искусству», чем теория Толстого, вся проникнутая моральными и социальными идеями. «Против меня говорят, что я проповедую тенденциозное искусство», — отмечал Толстой в своем дневнике 1898 года (53, 208).

И он вошел в историю мировой эстетики как создатель одной из величайших утилитарных систем XIX века. Репин однажды изобразил Толстого за плугом. Этот образ запомнился всем, потому что он был символом «опрошения» и «хлебного труда». «Упреки, которые мне делают.., подобны упрекам, которые бы сделали земледельцу, вспахавшему и засеявшему зерном местность, за неосторожное отношение к прежде покрывавшим ее кустарникам, цветам и красивым дорожкам» (74, 17).

Это признание имело для Толстого двойной смысл. Он не всегда был «земледельцем» и не всегда шел за плугом. Было время, когда он и насаждал и любил цветы и красивые дорожки. В молодости он прислушивался к мнениям «бесценного триумвирата», в который входили Анненков, Боткин и Дружинин, самые смелые

проповедники «чистого искусства». Тогда и сам Толстой был согласен с Фетом, что художник должен быть «односторонним любителем прекрасного».

Однако еще до перелома в мирозерцании Толстой постепенно отошел от этой теории. Он и вспоминал о ней впоследствии не без смущения и раскаяния. Односторонний эстетизм среди нешуточных и суровых требований жизни казался ему детским заблуждением. Уже в те годы эстетизм воспринимался как «нераскаянное барство», по меткому определению Иннокентия Анненского¹.

В образе пашущего Толстого заключено огромное историческое содержание. Как будто это само время перепахивало почву народной жизни. И кажется, что лошади Толстого идут скоро. «Не потому ли Толстой со смиренным лукошком сеятеля выходил на ниву народную,— пишет Леонид Леонов,— что торопился до заката опростать переполненный зерном кошель, пускай под снег, в не пропаханную еще людскую целину. Тем более торопился он, что уж и некогда становилось: зарницами надвигающейся грозы то и дело посверкивало небо страны»².

К творчеству Толстого с полным правом можно отнести его слова о народной поэзии «Поэзия народная всегда отражала., предсказывала, готовила народные движения» (53, 126). Вот почему и образ пашущего Толстого можно назвать пророческим.

ОДНА СТРОКА ИЗ ФЕТА

Толстой был молод, писал «Казаков», дружил с Тургеневым, Дружининым и Фетом. Он мечтал о «любобной ассоциации друзей», о новом журнале. Постепенно обозначался угол его расхождения с «Современником». «Время не сблизило нас, а как будто развело нас друг от друга»,— говорил Некрасов.

Но время не сблизило, а развело еще далее друг от друга Толстого и Дружинина, который хотел «чистым искусством» бороться против идей века¹. Время развело Толстого и с Фетом, которого он любил больше и дольше всех других друзей своей молодости.

Но в конце 50-х годов все это только еще начиналось. Все еще были вместе. И только смутные предчувствия приближающихся перемен иногда мелькали в дружеских письмах. «У каждой души свой путь,— пишет Толстой,— и путь неизвестный, и только чувствуемый в глубине ее» (60, 294).

Фет в первые дни знакомства с Толстым заметил необыкновенную смелость его мыслей и «невольную оппозицию всему общепринятому в области суждений». Толстой тогда явно был недо-

¹ Анненский И. Ф. Книга отражений. Спб., 1906, т. 1, с. 174.

² Леонов Л. Слово о Толстом. М., 1961, с. 15.

¹ Чуковский К. И. Дружинин и Лев Толстой.— В кн.: Годы и люди. М., 1960.

волен неясностью и неопределенностью идеалов в кружке Дружинина, где проповедовалось жреческое служение искусству.

Но дружба была еще дружбой. Толстой жил в Ясной Поляне, писал письма Александре Андреевне о весне и соловьях, читал Шекспира и даже уверял самого себя, что он, наконец, полюбил его драмы, которые переводили на русский язык Дружинин и Фет.

В те годы Толстой любил Фета как-то особенно, как бы в противовес Тургеневу, с которым рассорился, едва познакомившись. Это была странная дружба. «Да-с, Фет *gagne à être son* ². Чем больше я его знаю, тем больше люблю и уважаю. Тургенев, напротив; в нынешний его приезд я окончательно убедился, что он и умный, и даровитый человек, но один из самых несноснейших в мире. А с этих пор, как я получил эту новую точку зрения на него, мне с ним легко стало» (60, 308).

Тургенев подарил однажды Фету сборник стихов Гафиза. Это была немецкая книга Даумера, стилизованная под восточную поэзию. Но Фет принял ее за перевод с персидского ³. Выбрав эпиграф из «Западно-Восточного дивана» Гёте: «Девой слово назовем — новобрачным дух», он принялся за работу. Фет-переводчик был не только истинным поэтом, но и добровольным филологом.

Восточная поэзия была близка не одному Фету. В самом быте молодых друзей было нечто от восточной лени. Брата Льва Николаевича, Н. Н. Толстого, называли Фирдуси. Лев Толстой писал Фету в его поместье: «зажилили брата, и очень хорошего брата, по прозвищу Фирдуси». Одно из своих стихотворений Фет подписал пышным псевдонимом Фет-Али-Шах. Зато и пародия Козьмы Пруткова на его стихи называлась: «Из ибн Фета».

Прежде всего надо было познакомить читателей с легендой о Гафизе. И Фет в духе дружининской теории «чистого искусства» начал свою статью с похвального слова «цветам истинной поэзии», которые не увядают «независимо от эпохи и почвы их породившей». Сама старомодность слога должна была служить вызовом гражданской и современной поэзии.

Под пером Фета жизнь Гафиза становилась оправданием его собственных идеалов язычества и скептицизма. Он с увлечением рассказывает о том, как «блюстителю Корана» превратился в «певца любви и наслаждений». «Магомет Шамзеттдин, солнце веры, по прозванию Гафиз, блюститель Корана, с начала до конца знал эту священную книгу».

«Гафиз принадлежал к секте дервишей и софи, или созерцательных мудрецов и мистиков, предавался богословским и философским трудам, сочинял в аскетическом вдохновении возвышеннейшие гимны», — рассказывает Фет в предисловии к своим переводам. Слава Гафиза была очень велика. Его окружали преданнейшие ученики.

² Выигрывает при более близком знакомстве (фр.).

³ Фет А. А. Стихотворения. Л., 1959, с. 826—828.

«И вдруг,— продолжает Фет,— под старость лет этот мистик и мудрец добровольно отказывается от всех плодов своих долговременных усилий, и бойкая песнь старца расцветает всеми теми яркими красками жизни, тем ароматом неподдельной свежести, каким украшены песни юности только немногих избранных; а между тем все, что пережил, изведаль и перемыслил старец, звучит в его лире, перестроенной на новый лад»⁴.

То, что случилось с Гафизом, Фет называет нравственным переворотом: «Этот нравственный переворот возбудил негодование в прежних приверженцах поэта; тем не менее у него нашлись благородные и просвещенные друзья. Окруженный их любовью и уважением, Гафиз скончался в глубокой старости».

Если бы Толстой вспомнил эту легенду в поздние годы, когда он сам пережил нравственный переворот, прямо противоположный тому, который так восхитил Фета, все было бы понятным. В те годы никто не мог предположить, каким станет Толстой через два десятилетия, он сам утверждал тогда, что его желание — «наслаждаться только», потому что «жизнь коротка», но переводы Фета из Гафиза чем-то встревожили и насторожили его.

Толстой только что пережил неудачу с «Семейным счастьем». Он хотел быть хозяином, земледельцем, чем угодно, только не литератором. «Шах персидский курит табак: а я тебя люблю,— пишет он Фету.— Вот она штука-то. Без шуток, что ваш Гафиз? Ведь как ни вертись, а верх мудрости и твердости для меня это только радоваться чужою поэзией, а свою собственную не пускать в люди в уродливом наряде, а самому есть с хлебом насущным» (60, 314).

Он и просил Фета прислать ему образчик стихов Гафиза в обмен на образчик пшеницы: «Пришлите мне одно самое здоровое переведенное вами стихотворение Гафиза..., а я вам пришлю образчик пшеницы».

Переводы Фета были прочитаны одновременно Тургеневым и Толстым. И отзывы оказались противоположными. «А кстати я Вам подарил Хафиза,— радовался Тургенев.— Добрый гений мне это подшепнул. Переводы ваши хороши»⁵. «Добрым гением», который «подшепнул» Тургеневу о книге Даумера, мог быть и Герцен. Еще в 1848 году он советовал Огареву прочесть эту книгу. «Достань себе всенепременно Гафиза, перевод Даумера... Вот тебе новый, огромный источник наслаждений. Что это за реальный, разгульный и глубокий поэт. Будешь благодарить...»⁶.

Что касается Толстого, то он не склонен был благодарить Фета за присланный ему образчик стихов Гафиза. В письме к И. Борисову он говорил: «Скажите Фету, что, виноват, его гафизство мне не нравится по сообщенным мне образчикам — всеобщей

⁴ Фет А. А. Стихотворения. Л., 1959, с. 606.

⁵ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 28-ми т. Письма, т. III. М.—Л., 1961, с. 349.

⁶ Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. XXIII. М., 1961, с. 107.

большой мысли нет, а цвета персидской — или там какой поэзии, за двумя переводами не слышать. Угостите лучше, дяденька, меня чем-нибудь de votre сги⁷, а это не то» (60, 319).

Обобщенный образ певца у Фета некоторым образом близок тому образу поэта, который был нарисован Толстым в его повести «Альберт»:

В греховном мире вечно утопая,
С раскаяньем нисколько не знакомы,
А между тем, свободные от злого,
Мы вечно дети света, а не тьмы,
И тем толпе непостижимы.

Фет переводил восточную лирику, сохраняя сложную форму газели — с постоянной рифмовкой через строку, равенством слогов в каждой строчке, с традиционными формулами любовных заклинаний:

Принеси ты чашу мне вина,
С нею лютию, флейту, табури...
Если ж я и тут не исцелюсь,
Говори, что умер Шамзеттдин.

В русской лирике едва ли не впервые были созданы живые формы восточного стиха. Но Тургенев несколько разочаровал выбор Фета: «замечу, кстати, что выбор, сделанный вами, не совсем удовлетворителен; вы, налегая на эротические стихотворения, пропустили много хороших». Публика не знает Гафиза, которого «надобно ей представить так, чтобы она его учуяла»⁸.

Тургенев предложил Фету перевести философское стихотворение, которое начинается словами: «Und dies ist doch fürwahr kein Fehl»⁹. Вообще надо сказать, что Фет советы слушал, но поступал по собственному разумению. Он, например, не соглашался на сокращение сборника переводов: «при всем уважении к чутью и вкусу вашему, Тургенева и Анненкова, — сообщал он Дружинину, — я не могу не оставаться самим собой и не стану против своего убеждения выбрасывать то, что считаю красотою»¹⁰.

Но предложение Тургенева относительно указанного им стихотворения он принял. И Толстой тотчас же заметил этот перевод:

Не будь, о богослов, так строг!
Не дуйся, моралист, на всех!
Блаженство всюду ищем мы,
А это уж никак не грех!

В переводе Фета есть некоторая доля литературной шутки. Толстой, обижавшийся чуть ли не на каждое слово Тургенева, мог найти здесь какой-то намек на себя. Ведь это его называли

⁷ Вашей выдумки (фр.).

⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. Письма, т. III, с. 375.

⁹ «И это воистину не грех» (нем.).

¹⁰ Фет А. А. Стихотворения, с. 828.

«моралистом» и «богословом» за его напряженные нравственные искания. Дружинин упрекал его в «напряженном пуританизме».

Толстой накануне «Войны и мира» переживал духовный кризис, который был предвестием позднейшего «перелома». Он говорил, что «уже не одним путем мысли, а всем существом, всей жизнью дошел до сознания бесполезности и невозможности отыскания наслаждений» (60, 317).

А Фет беспечно пел с Гафизом:

Мы разверзаем клад души,
Чтобы для сладостных утех
Все перлы сердца раскидать,
А это уж никак не грех!

И Толстой рассердился на всю эту игру в Гафиза. И виновником назвал Тургенева. «Что нового в литературном мире? — спрашивал он у Дружинина. — Фет прислал мне несколько стихотворений из Гафиза. Напрасно он их писал. Опять на Тургеневе грех» (60, 317).

Дружинин отвечал: «Тургенев тут ни причем. И он, и я, мы отговаривали Фета от Гафиза, бранили его за сношения с «Русским словом»¹¹. Дружинин неточно передал тургеневское отношение к «гафизству» Фета. Достаточно вспомнить слова Тургенева: «А кстати я вам подарил Гафиза...». Дружинин был недоволен тем, что Фет печатал свои переводы в чужом журнале — в демократическом «Русском слове». Но Толстой говорил не об этом.

Союз с «бесценным триумvirатом» — Дружининым, Анненковым и Боткиным — изживал себя. Жреческой веры в искусство хватило ненадолго. «Люди мне опротивели, и сам себе я опротивел, и я понял, что вера эта — обман», — признавался Толстой в своей «Исповеди» (23, 6).

Пытаясь объяснить причины охлаждения отношений с кругом поклонников «чистого искусства», Толстой говорил Дружинину: «жизнь коротка, и тратить ее в взрослых летах на писанье таких повестей, какие я писал, совестно. Можно и должно и хочется заниматься делом» (60, 308). «Напряженный пуританизм» не только не проходил, а становился все более глубоким.

Подвигаясь к разрыву с триумvirатом, Толстой, по-видимому, не раз вспоминал эту строчку: «Не будь, о богослов, так строг!» Наконец, она была совершенно приспособлена к случаю: «Не будь, о моралист, так строг!» Именно в этой форме она и вошла в роман «Анна Каренина».

Эпикурец и эстет Облонский спорит с моралистом Левиным, пронизывает над его «напряженным пуританизмом». Все это очень напоминает споры Толстого с Фетом. С. Л. Толстой пишет в своих «Очерках былого»: «Он и отец были разные люди. В противоположность отцу, Фет был расчетлив и не религиозен, скептик и язычник. Он не относился враждебно к религии, она просто для

¹¹ Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962, с. 208.

него не существовала... В молодости и до конца 70-х годов отец сходил с Фетом по делу, интересовавшему обоих,— по хозяйству в имениях»¹².

В романе, написанном в конце 70-х годов, Толстой вспомнил о сомнениях и тревогах своей молодости. «Когда поймешь, что нынче-завтра умрешь и ничего не останется,— размышляет Левин,— то так все ничтожно. И я считаю очень важной свою мысль, а она оказывается так же ничтожна, если бы даже исполнить ее, как обойти эту медведицу. Так и проводишь жизнь, развлекаясь охотой, работой,— чтобы только не думать о смерти».

Это почти слово в слово то же, что писал Толстой Фету после смерти своего брата Николая. «Для чего хлопотать, стараться, коли от того, что было Н. Н. Толстой, для него ничего не осталось... А уж ежели он ничего не нашел, за что ухватиться, что же я найду? Еще меньше» (60, 357).

И медведица, упомянутая Левиным,— это та самая медведица, на которую Толстой охотился вместе с Фетом. Когда она подмяла его, он подумал: «что-то скажет Фет?». Об этой охоте они помнили всю жизнь. Толстой написал о ней в «Анне Карениной», а Фет — в своих воспоминаниях.

В «Анне Карениной» есть отголоски разговоров Фета и Толстого о хозяйстве, о судьбе дворянства, о философии¹³. Здесь есть отголоски давнего «гафизства». Толстой вспомнил о смерти Николаеньки, о своем письме Фету, об охоте на медведицу. Он мог вспомнить и Гафиза. И он вспомнил о нем!

Степан Аркадьевич Облонский не понял Левина. Он решил, что моральное потрясение, пережитое им, заставит и Левина искать забвения, как он сам всюду искал «забыться сном жизни». «Вот ты и пришел ко мне,— сказал Облонский Левину.— Помнишь, ты нападал на меня за то, что я ищу в жизни наслаждений?» (18, 396).

И как последний довод в свою защиту, и как упрек Левину он повторил насмешливый стих:

Не будь, о моралист, так строг!

Вот эта строка из Фета, не замеченная никем из комментаторов романа. Речь шла, собственно, не о Гафизе, а об искусстве и его отношении к жизни. Толстой подарил строку из Фета именно Облонскому, незлобивому, неосуждающему, но совершенно лишённому пуританизма в своем мировоззрении.

В эту строку, как в обобщенную формулу, укладываются все упреки в моральной строгости, какие когда-либо были сделаны Толстому на протяжении всей его жизни.

Строка из Фета именно потому и возникла в «Анне Карени-

¹² Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1964, с. 347.

¹³ Розанова С. А. Лев Толстой и Фет.— «Русская литература», 1963.

ной», что в конце 50-х годов Толстой испытывал то же состояние, что и в конце 70-х годов, перед «Исповедью». «Два раза переставали меня интересовать художественные сочинения,—вспоминал Толстой.— В первый раз, в 1875 году, когда я писал «Анну Каренину», и во второй раз в 1878 году, когда я снова взялся за «Декабристов», а потом начал «Исповедь»¹⁴.

Но эти мысли возникали и раньше. Достаточно перечитать его письма к Фету или вникнуть в полемику о гафизстве: «Есть бессознательное, глупое желание знать и говорить правду, стараешься узнать и говорить. Это одно из мира морального, что у меня осталось, выше чего я не мог стать, что одно я буду делать, только не форме вашего искусства. Искусство есть ложь, а я уже не могу любить прекрасную ложь» (60, 357).

После перелома, пережитого в 80-е годы, Толстой разошелся с Фетом во взглядах на жизнь. Они не только жили по-разному, но словно в разных эпохах и разных странах. Толстой поселился в обреченном Карфагене, а Фет — в праздничном Риме. Толстой беседовал с Тертулианом, а Фет переводил Горация. Толстой упрекал Фета в язычестве, а Фета тревожил «аскетизм» Толстого. Но разность их мироощущения чувствовалась и в ранние годы.

Письмо, написанное в октябре 1860 года, по тону отличается от «Исповеди» или от трактата «Что такое искусство?», опубликованного в 1896 году. Но внутренняя связь между ними несомненна. Поэтому так сильно прозвучала строка из Фета, внезапно обозначившая границу между язычеством и аскетизмом, между двумя эпохами в жизни Толстого, строка, теперь уже переведенная вместе со всем романом на все языки мира и получившая бессмертие на страницах «Анны Карениной».

ДВА ХУДОЖНИКА

В сентябре 1873 года художник Крамской писал в Ясной Поляне портрет Толстого. Сеансы шли с перерывами.

Время было самое горячее. Толстой работал над романом «Анна Каренина». Крамской, кроме портрета, предназначенного для галереи Третьякова, готовил еще один портрет («с обручальным кольцом») — повторение первого, для яснополянского дома.

«У меня каждый день вот уже с неделю живописец Крамской,—сообщал Толстой в одном из писем Фету.— И я сижу и болтаю с ним и из петербургской стараюсь обращать его в крещеную веру» (62, 48).

В современном романе Толстого появился и тип современного художника. С. Л. Толстой в статье «Об отражении жизни в романе «Анна Каренина» писал: «некоторые черты художника Михай-

¹⁴ Маковицкий Д. П. Яснополянские записки.— Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955, т. II, с. 176.

лова напоминают известного художника Крамского... Реализм, которого придерживался Михайлов в изображении Христа в своей картине «Христос перед судом Пилата», был в то время новым направлением в живописи, отразившимся, между прочим, в картине Крамского «Христос в пустыне»¹.

Картина «Христос в пустыне» была впервые выставлена в 1872 году, то есть накануне встречи художника с Толстым. Крамской пользовался тогда громкой славой. В нем видели не только замечательного мастера, но и главу новой живописной школы. Он был «передвижником» и «нигилистом». Такой художник вдвойне был интересен для Толстого.

Михайлов в романе тоже «нигилист», «чужак без всякого образования» — «один из тех диких молодых людей, которые теперь часто встречаются», как его характеризует Голенищев, приятель Вронского. Из тех вольнодумцев, которые «воспитаны в понятиях неверия, отрицания и материализма». Вот именно это — «воспитаны в понятиях неверия, отрицания и материализма» — и есть то, что Толстой называл «петербургской верой».

Исторический парадокс заключается в том, что Толстой и сам уже отходил тогда от «крещеной веры», когда захотел обратить Крамского. Вспоминая беседу в яснополянском доме, Крамской в 1885 году писал Толстому: «В разговоре однажды вы обнаружили следующий взгляд на Христа, что «его учение и он сам есть не более как исторический момент общего развития человечества». Очевидно, для вас личный вопрос был порешен...».

Взятые в кавычки слова — «его учение и он сам...» — принадлежат, по-видимому, Толстому. Что же это, как ни самая что ни на есть петербургская вера? Далее Крамской пишет так: «много раз мне приходилось слышать подобное суждение и прежде, но никогда оно не казалось мне столь безнадежным, а, между прочим, ведь это совершенно точное определение христианства; точнее сказать нельзя».

В неверии и отрицании Толстой, таким образом, мог подчас превзойти даже того, кого сам называл «нигилистом». Теперь уже Крамской спорит с Толстым о «крещеной вере»: «жаль мне было одного: что в этом мнении чуялось отчуждение от прошлого, будто все нити порваны и навсегда»².

Впрочем, Крамской замечает, что этот пункт для него «за чертой круга» — «на этом остановилось личное знакомство». Но встреча в Ясной Поляне произвела на него сильное впечатление. Два художника — Толстой и Крамской — пристально вглядывались друг в друга.

Толстой понимал эти попытки поставить «факт» вместо «идеала», «логику науки» на место «тайны откровения». Такова была

¹ «Литературное наследство», № 37—38. М., 1939, с. 582.

² И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Спб., 1888, с. 513.

новая «петербургская вера». И Крамской исповедовал ее с большой убежденностью.

«Я верю и смиряюсь вот перед чем: перед фактом!» — говорил Крамской³. Новое «позитивное» умственное течение было вполне понятно автору «Анны Карениной». Он был на распутье. Вопрос о новых требованиях в педагогике и искусстве очень тревожил его. В Ясной Поляне, работая над портретом Толстого, Крамской не понимал еще, какие силы бродят в душе его собеседника. Он, со своей стороны, пытался обратить Толстого из «крещеной веры» в «петербургскую». И в некоторых случаях встречал полное понимание...

Но «Исповедь» оказалась для Крамского совершенной неожиданностью. От «петербургской» веры Толстой отступил не к «крещеной», а к новой, своей собственной вере, очищенной от церковности, но основанной на старом религиозном сознании. «Прошло полных десять лет с тех пор, как я вас видел и говорил с вами, — вспоминал Крамской в одном из поздних писем к Толстому. — О себе судить трудно (все, кажется, такой же), но что касается вас, если бы мне кто-либо тогда сказал, какого рода идеи будут занимать и мучить, то я ручался бы чем хотите, что именно с вами этого не случится»⁴.

На известном портрете Крамского изображен автор «Анны Карениной», с которым, по мысли художника, не могло случиться ничего похожего на то, что случилось с Толстым. И все же в этой фигуре, в этом своеобразном наклоне головы чувствуется какая-то затаенная тревога. Он как будто слушает художника, а думает о своем...

Однако историческая школа в живописи, к которой принадлежал и Крамской, наряду с Александром Ивановым и Ге, была создана самой эпохой. Толстой, взявшись за «Критику догматического богословия», вступил на тот же самый путь, которым шел Михайлов. Но в «Анне Карениной» он был еще «на грани», «на пороге», «удерживаясь в сомнении...».

Историческая школа, как она сложилась под влиянием Александра Иванова, самоопределялась именно по отношению к традициям Рафаэля. У Крамского было весьма критическое отношение к великому художнику эпохи Возрождения: «тот же Рафаэль часто изображал Христа и изображал его, пожалуй, недурно, но он всегда его изображал со стороны мифической, а поэтому все его изображения Христа никуда не годятся теперь». Для Крамского «это уже не миф, а это лицо». Может быть, и Толстой слышал от него в Ясной Поляне те же слова.

Базаров из романа Тургенева «Отцы и дети» говорил, что «Рафаэль гроша медного не стоит», хотя он был далек от всякого

³ И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с. 515.

⁴ Там же, с. 512—513.

искусства. Павел Петрович Кирсанов рассказывал с ужасом, что русские художники в Риме не посещают больше картинных галерей Ватикана. «Рафаэля считают чуть не дураком»... Это была верная примета образа мыслей целого поколения «нигилистов».

Но ведь и Толстой в годы «переоценки ценностей» однажды сообщил своим ошеломленным слушателям, что «мадонна Рафаэля не есть искусство»⁵. Поэтому в разговорах с Крамским он мог найти много интересного для себя. Недаром он заметил, как бы между прочим, что Михайлов «спорит с Рафаэлем».

Проблема толстовских прототипов имеет свои пределы. Углубляясь в эту область творческого преображения, мы рискуем вместо вымышленного лица встретить самого Толстого. Так обстоит дело, например, в случае с Михайловым. Здесь тоже есть свои границы содержания. Его мысли об искусстве — это не только мысли Крамского. Михайлов был нужен Толстому, потому что многие свои собственные суждения об отношении искусства к жизни он не мог иначе высказать в романе.

Недаром два художника вглядывались друг в друга. Не только Толстой многое понял в Крамском, но и Крамской кое-что верно угадал в Толстом.

После перелома в миросозерцании Толстой заговорил о пользе искусства как его важнейшем основании и оправдании. «Знаете ли вы, как я смотрю, например, на мою «Анну Каренину»? — говорил Толстой в 1890 году Жиркевичу. — Ее можно прочесть от скуки и без скуки в свободную минуту. Так и все мои литературные произведения. Но кому и какую пользу я принес ими? Никому. Только лет десять назад глаза мои открылись на мир божий, и я стал понимать жизнь...»⁶.

Возвращаясь к «Анне Карениной», чувствуешь всю остроту и боль самоотречения, на которое шел Толстой ради непосредственного воздействия на жизнь.

Это самоотрицание Толстого у многих его современников вызвало недоверие и протест. Художник Крамской горячо возражал Толстому: «Вы о своих художественных произведениях отзываетесь очень неуважительно; мало того, вы как бы раскаиваетесь, что такие соблазнительные и вредные вещи существуют. Вот этого я понять никак не могу. Объясните это. Перед вами искренний человек — свидетельствует, что такие вещи, как «Декабристы», «Война и мир», «Казаки» и т. д. и т. д., делают меня лично гораздо более человеком, чем рассуждения... Художник дает образы, живые, действительные, и этим путем обогащает людей...».

Тут Крамской смутился и добавил: «а, впрочем, извините меня великодушно, что это все я пишу, и кому? — вам!»⁷. Толстой

⁵ Маковицкий Д. П. Яснополянские записки, вып. 1, с. 56.

⁶ «Литературное наследство», № 37—38. М., 1939, с. 426.

⁷ И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с. 515.

любил Крамского за его прямоту и искренность, за то, что у него всегда были «свои основания». Во всяком случае, об отношении к прежним своим художественным произведениям он с ним не стал спорить...

ТРИ ПОРТРЕТА

«Всякое произведение только тогда произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни»,— говорил Толстой. Поэтому зритель, читатель, слушатель воспринимают не только результат, открытие художника, но и как бы сливаются с ним в поисках нового.

Художник, по мысли Толстого, чтобы действовать на других, должен и сам быть ищущим, чтобы его произведение было исканием: «если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует». Это высказывание объясняет многое не только в эстетике Толстого, но и в искусстве вообще.

В романе «Анна Каренина» есть история трех портретов, которая одна представляет собой целую теорию искусства. Она во многом предваряет позднейшие высказывания Толстого. И ее эстетический смысл раскрывается в трактате «Что такое искусство?»

Как человек рассудочный и методичный, Каренин в вопросах искусства придерживался строгих и раз навсегда определенных мнений. Он не мог заказать портрет Анны какому-нибудь непризнанному гению. Он обратился к услугам «знаменитого художника» и получил дорогую салонную вещь.

Портрет знаменитого художника, у которого даже имени нет: просто «знаменитый художник», украшал кабинет Каренина. От его холодного изыска даже самому Алексею Александровичу становилось не по себе. Портрет в овальной золоченой раме висел над креслом. Это был «прекрасно сделанный знаменитым художником портрет Анны».

Алексей Александрович взглянул на него, «как в тот последний вечер их объяснения»: «невыносимо нагло и вызывающе» подействовал на него «вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безмянным пальцем, покрытым перстнями» (18, 300).

Не мог удержаться Каренин от жеста крайнего отчуждения. «Поглядев на портрет минуту, Алексей Александрович вздрогнул так, что губы затряслись и произвели звук «брр», и отвернулся» (18, 300). И сам Каренин в этот миг не был расположен к разумению чужой души, и то произведение искусства, которое хранилось в его кабинете, ничего не сказало ему.

Толстой, по-видимому, считал, что портретное сходство, как бы ни были проработаны детали и подробности, вплоть до иллюзии полного тождества с натурой, не будет иметь никакого значения, если не «вылущено ядро», если нет органической связи меж-

ду внутренним миром человека и пластикой его внешнего облика. И сам он как художник хотел «сделать зримым сокровенное»¹.

Настоящий художник «снимает покровы с натуры», а дилетант играет старыми покровами, набрасывая их на модель. В этом и состоит различие между Михайловым и Вронским в их отношении к искусству. Толстой создает ироническую сравнительную характеристику мастера и любителя.

Михайлов работает потому, что не может не работать. Он ищет и находит наставника в самой природе. «Он не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру». Он как бы «снял с нее покровы, из-за которых она не вся была видна, каждая новая черта только больше выказывала фигуру в ее энергической силе».

Мастер работает осторожно, словно боясь спугнуть натуру или поранить ее. Во всем этом есть что-то от Пигмалиона, как его понимал Баратынский:

Резец с богини сокровенной
Кору снимает за корой...

Эту открытую тайну творчества — «снятие покровов» — Толстой находил у великих художников, а также у народных мастеров. Они работали по одним и тем же законам: «Великие произведения искусства вне времени. Они есть. Их надо только освободить, снять лишнее», — как говорил Микельанджело.

Толстой указал на первоисточник своей метафоры — «снятие покровов». А подтверждение находил повсюду. Как обрадовался его мужик, который вырезал из дерева фигурку и объяснял так: «...она там... А я только с нее снимаю!»². В этот миг и он был похож на Микельанджело.

Точно так же работал и художник Михайлов. Во всем, что он писал, он видел «режущие глаза недостатки, происходившие от неосторожности, с которой он снимал покровы, и которых он теперь уже не мог исправить, не испортив всего произведения». Почти на всех фигурах и лицах он видел еще остатки не вполне снятых покровов, портивших картину.

Говоря о Микельанджело, о народном мастере или художнике Михайлове, Толстой в сущности рассуждал о своем собственном видении мира, о своем понимании законов искусства. «Жизнь есть снятие покровов», — доказывал Толстой (55, 382).

«Мне вполне ясно стало, — отмечал он в дневнике, — что жизнь есть просветление, снятие покровов с сущего» (55, 82).

В этом смысле Михайлов близок Толстому как художник и как человек. Что касается Вронского, то ему все эти тревоги неведомы. Он идет по стопам «знаменитого художника». Больше

¹ Алпатов М. Русский портрет второй половины XIX века. «Искусство», 1947, № 3, с. 11.

² Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 191.

всего ему хочется «усилить технику», за которой, как полагал Толстой, гоняются все дилетанты.

Дилетант еще в 40-е годы, в эпоху расцвета натуральной школы, стал ироническим героем в русском искусстве. Любительством, или «аматерством», надо заметить, называли не только дилетантскую в собственном смысле живопись, но и вполне профессиональную работу — именно ту, которая шла путем подражания известным образцам.

Рим еще продолжал притягивать внимание русских художников своими вечными этюдами в античном роде, хотя чувство античности было утрачено. Тургенев посмеивался над Шубиным в романе «Накануне». «Только бы этого бутафорского хлама в античном роде побольше!» — восклицал в одной из своих заметок Стасов. Античный род потому и казался бутафорским, что наступила другая, «реальная» эпоха.

«Не надо нам такого вздорного и пустого искусства», — доказывал Стасов. И как идеолог передвижничества он должен был говорить именно так, а не иначе: «...пусть оно (т. е. «вздорное и пустое искусство» — Э. Б.) процветает для невежественных аматеров с набитым карманом в Париже и Риме»³.

Излюбленные темы аматеров — «римляне и римлянки, оргии и вакханалии, венки и свирели, мраморные скамейки, перламутры и хитоны».

Именно этот эффективный род живописи, к тому же представленный в многочисленных образцах для подражания, особенно привлекал Вронского. Так как смолоду у него была способность к рисованию «и так как он, не зная куда тратить свои деньги, начал собирать гравюры, он остановился на живописи». Так Толстой определяет побудительные мотивы, которые заставили Вронского взяться за кисть.

У Вронского «была способность понимать искусство и верно, со вкусом подражать искусству, и он подумал, что у него есть то самое, что нужно для художника». Беспощадные насмешки, которыми Толстой преследует художнические замашки Вронского, говорят о том, что его всегда раздражало салонное любительство.

Любитель хорошо понимает решительно все роды живописи, но он не понимает, что можно совсем не знать, какие бывают роды живописи, и быть при этом истинным художником. У Вронского есть некоторые знания, но у него нет настоящего призвания.

В «вечном городе» Вронский писал под руководством римского профессора живописи этюды с натуры и занимался средневековой итальянской живописью. Почему средневековой? Потому что после прерафаэлитов, английских художников, изучавших итальян-

³ Стасов В. В. Статьи и заметки. М., 1952, с. 206.

янскую живопись дорафаэлевской эпохи, это стало модным. Михайлов, увидев Вронского, подумал про себя, что он уже, наверное, побывал в студии англичанина-прерафаэлиты и к нему приехал для полноты обозрения современного художественного Рима.

Толстой отметил и то, что Вронский ездил смотреть Тинторетто. Это тоже было модным. Тинторетто открыли позднее других итальянских художников. О нем писал Ипполит Тэн в своем «Путешествии по Италии»⁴. Нельзя было пропустить и это новое, хотя и старое, имя.

В Риме Вронский под влиянием художественных увлечений и сам преобразается. Средневековая итальянская живопись в последнее время «так прельстила Вронского, что он даже шляпу и плед через плечо стал носить по-средневековски, что очень шло к нему».

Он хотел увидеть и Анну преображенной. Он пишет ее портрет в самом претенциозном стиле: «...более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный, и в таком роде он начал писать портрет Анны в итальянском костюме, и портрет этот казался ему и всем, кто его видел, очень удачным» (19, 33).

Вронский твердо знает, что его портрет будет «гораздо более похож на знаменитые картины, чем картина Михайлова». По своей любительской логике он считает, что это большое достоинство. Поэтому и к Михайлову он относится с долей сострадания и к его бедности, и к его неумелости.

Михайлов, со своей стороны, «знал, что нельзя запретить Вронскому баловать живописью; он знал, что он и все дилетанты имели полное право писать, что им угодно, но ему было неприятно...» (19, 47). В этом он был близок не только Крамскому, но и самому Толстому. Именно баловством он называл впоследствии не только любительское, но и всякое вообще искусство, если усматривал в нем некое «праздное содержание».

Михайлову было неприятно видеть живопись Вронского. Он испытывал подобие ревности, глядя на его работы. Ему было не только неприятно, но и оскорбительно видеть и знать, что он любит то же, что и Вронский. Тут было оскорблено то чувство любви, которое является сущностью творчества.

При этом Михайлов понимал, что «нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать ее»; «но если б этот человек с куклой пришел и сел пред влюбленным и принялся бы ласкать свою куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно» (19, 47).

Эстетика Толстого вся построена именно на этом чувстве. «Художественное произведение есть плод любви. Но любовь без дел мертва,— говорил Толстой.— Сделайте дело любви, и мы полюбим то, что вы любите» (62, 203). Поэтому в его Михайлове

⁴ Тэн И. Путешествие по Италии (1864), т. 1. М., 1923, с. 252.

есть нетерпимость. И ревность. «Такое же чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского: ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно».

Досадно и смешно ему было потому, что в картинах Вронского он не находил настоящего чувства, если оно могло быть обращено на восковую куклу — подобие жизни. И живопись Вронского не заражала и не могла захватить никого, — и она была только подобием искусства.

В книге «Что такое искусство?» Толстой развивает ту же тему: «Как бы ни был поэтичен, похож на настоящий, эффектен или занимателен предмет, он не предмет искусства, если он не вызывает в человеке того, совершенно особого от всех других чувства радости, единения душевного с другим (автором) или другими (слушателями или зрителями), воспринимающими то же художественное произведение» (30, 142).

Картины Вронского тоже были похожи на настоящие, но радости от этого не было никакой. Он эффектно начинал свои картины, но никак не мог их довести до конца. Завершенность вещи не дается дилетанту. И Вронский сделал лучше, что можно было предпринять в его положении: он бросил живопись. Очень характерно и то, что Вронский относится к Михайлову суровее, чем Михайлов к Вронскому.

Художнику и мастеру было только смешно и неприятно видеть работу дилетанта, а дилетанту — прямо невыносимо видеть работу мастера. Вронский, покидая мастерскую Михайлова, толкует со своим приятелем Голенищевым, о том, что «искусство пало». Теперь можно было со спокойным сердцем закидывать плащ по-средневековски и продолжать свою игру в искусство.

Слушая Анну, Левин подумал, что Вронский ее не понимает, а, может, быть, даже и не любит ее. Нечто подобное чувствовал и Михайлов, глядя на портрет Анны в итальянском костюме и в французском эффектном стиле. Второй портрет, написанный Вронским, в каком-то смысле стоил первого, оставшегося в кабинете Каренина.

Третий портрет Анны был создан Михайловым. И «портрет с пятого сеанса поразил всех, в особенности Вронского, не столько сходством, но и особенною красотою» (19, 45). Особенная красота — это нечто противоположное эффектности. Вронскому даже показалось странным, «как мог Михайлов найти ту ее особенную красоту».

И Вронский подумал про себя: «...надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение» (19, 45). Искусство, как его понимал Толстой, это — высшее знание о человеке. Так Михайлов понял в характере Анны нечто такое, чего не понял в ней даже Вронский.

Вронский ошибся, принимая за известное то, что ему было неизвестно. «По этому портрету только узнал он это самое милое ее душевное выражение». «Но выражение это было так правдиво, —

добавляет Толстой,— что ему и другим казалось, что они давно знали его».

Произошло слияние художника и зрителя в одном чувстве, которое захватило их обоих. Главная особенность этого чувства в том, что «воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим, и ... что так давно уже ему хотелось выразить» (30, 149).

Это рассуждение из трактата «Что такое искусство?» воспринимается как авторский комментарий к истории трех портретов из «Анны Карениной». Толстой создал оригинальную теорию «заразительности искусства». И смысл этой теории как нельзя лучше раскрыт был уже в романе, в тех его сценах, где речь идет, например, о живописи.

Первый портрет Анны Карениной был написан знаменитым художником, второй — любителем. Но оба они не стали произведениями искусства, потому что оставляли зрителя или равнодушным или вызывали у него чувство отчуждения и досады, не могли заразить его теми чувствами, которых не было в душе их авторов или же которые они не могли перенести на полотно.

Ничто так ясно не открывает истинного отношения Вронского к Анне, как его портрет. В этом смысле итальянские эпизоды — важная часть сюжетного развития романа. И средневековые увлечения Вронского открывают «пучину», которая должна была поглотить и жизнь Анны, и его короткое счастье.

Вронский знал Анну, однако его удивил портрет, сделанный Михайловым. Левин не знал Анну, но, взглянув на этот портрет, подумал, что Вронский ее не знает и не понимает. Выходит, что по-настоящему ее понял один только художник Михайлов. И понял так, что Левин, глядя на ее изображение, уже не может осуждать ее. Какая важная мысль!

«Он слушал, говорил и все время думал о ней,— пишет Толстой,— о ее внутренней жизни, стараясь угадать ее чувства. И прежде так строго осуждавший ее, он теперь, по какому-то странному ходу мыслей, оправдывал ее и вместе жалел и боялся, что Вронский не вполне понимает ее» (19, 278). Таково действие настоящего искусства!

Если говорить о романе Толстого в целом, то искусство Толстого производит на читателей то же действие, что и портрет, созданный Михайловым. Конечно, характер Анны сложнее, чем он уловлен художником, заключившим ее в «сияющий круг счастья», но и эта Анна есть в романе.

Заразительность — эта форма разума в жизни и в искусстве. Среди героев Толстого Михайлов, может быть, и не очень заметное лицо, но с ним связаны многие думы Толстого об искусстве. От разговоров и споров с Крамским он шел к большому художественному обобщению, создавая образ русского художника, в котором есть частица и его собственной души.

СТЕНОГРАММА ЧУВСТВ

Мнения Толстого о музыке всегда были пристрастны, но никогда не были равнодушны. «Люблю музыку больше всех других искусств»,— говорил Толстой.

Критиком в собственном смысле слова — и особенно музыкальным критиком — Толстой не хотел быть. Но его мысли о музыке, высказанные им в художественных и философских сочинениях, входят в историю русской музыкальной культуры.

«От гениального художника-творца никто не вправе требовать,— писал Ромен Роллан,— чтобы он был беспристрастным критиком. Когда Вагнер или Толстой рассуждают о Бетховене или Шекспире, это не о них они говорят, а о самих себе — о том, что они считают для себя идеалом»¹.

Рихард Вагнер в искусстве XIX века — явление громадное, во многом пророческое. Вагнеризм имел несомненное влияние не только на современную музыку, но и на современную философию и поэзию. Вагнер и сам был музыкантом, политиком, философом, поэтом, театральным реформатором, создателем новой теории соединения искусств. Это был настоящий «Калиостро современности», как называл его один философ.

«Он проделал путь немецкого бюргерства,— пишет Томас Манн,— от революции к разочарованию, к пессимизму и смирявшейся духом внутренней жизни под защитой власти»². В 1848 году Вагнер был на баррикадах, а после поражения революции стал государственным музыкантом империи Вильгельма I.

В 1862 году Вагнер посетил Петербург. Споры о вагнеризме Толстой слышал еще в ранней молодости. Но они продолжались до его старости, когда он и сам принял в них участие, посвятив Вагнеру целую главу в книге «Что такое искусство?» Впрочем, он сделал это еще раньше, в романе «Анна Каренина».

Творчество Вагнера вызывало самые противоречивые оценки, но в этих противоречиях есть своя логика. Статья Ницше «Рихард Вагнер в Байрейте» представляет собой «критику с помощью фанфар». Но Вагнеру не суждено было прочесть книгу Ницше «Помрачение кумиров», где была дана «критика с помощью молотка». Ницше прославил Вагнера как певца сверхчеловеческой силы и осудил его, когда почувствовал, что эта сила у него недостаточно сверхчеловечна.

Настоящие страсти, чуть ли не кулачные бои, вызывали вагнеровские концерты во Франции. «В прошлое воскресенье,— рассказывает Золя об одном из своих героев в романе «Творчество»,— Геньер подрался на концерте, где исполняли Вагнера, ему там посадили огромный синяк». Вагнеризм не принимался во Фран-

¹ Роллан Р. Собр. соч. в 14-ти т., т. 2. М., 1954, с. 301.

² Манн Т. Страдание и величие Рихарда Вагнера. Собр. соч., т. 10. М., 1960, с. 165.

ции. Но в романе Золя сохранились характерные для натурализма оценки вагнеризма как музыки будущего.

«Вагнер! — восклицал Золя. — Это бог. В нем воссоединилась музыка всех веков! Его творчество — огромный ковчег, в котором соединены все искусства, отразившие наконец истинную вселенную; оркестр живет вне драмы, опрокидывая все установленные правила, все нелепые ограничения!»³. Вагнеризм и теория Вагнера были для Золя замечательным подспорьем в обосновании его собственной описательной и экспериментальной системы.

В России много спорили о Вагнере в 60-е и последующие годы. Восторженные статьи о байрейтском реформаторе помещал в «Санкт-Петербургских ведомостях» композитор А. Серов. В то же время другой известный русский музыкант Ц. Кюи нападал на вагнеристов в газете «Новости». В спор вмешивались по временам и Чайковский и Римский-Корсаков.

«Думаю и надеюсь, — говорил Римский-Корсаков, — что вагнеризм не заполнит русских музыкантов. Вы спрашиваете: почему? А потому, что Вагнер гениальный человек и великий музыкант, но вагнеризм есть явление болезненное, ненормальное и нежелательное»⁴.

В письмах Стасова сохранился рассказ о характерном для того времени споре. Это был «громадный, прегромадный спор», который чуть не кончился ссорой. Горячий спор Толстого и Римского-Корсакова о музыке Вагнера. Суждения Толстого были столь решительными и так резко расходились с мыслями Римского-Корсакова, что Стасов от себя заметил в письме к брату: «Толстой ничего не понимает в музыке»⁵.

Своего отношения к Вагнеру Толстой не изменял никогда. Сказанное им в «Анне Карениной» получило лишь логическое обоснование в трактате «Что такое искусство?»

Однажды Левин, будучи в Москве, случайно попал в концерт, где исполнялась музыкальная фантазия на тему «Король Лир в степи». Есть предположение, что Толстой имел в виду сочинение Балакирева «Король Лир»⁶. Можно вспомнить также, что в 1874 году в Москве исполнялась фантазия Чайковского «Буря» на шекспировскую тему.

Во всяком случае, здесь есть намек на «кучкистов», которых часто причисляли к вагнеристам⁷. И все же Толстой, скорее всего, имел в виду не Балакирева и не Чайковского, а именно Вагнера, его музыку и его понимание музыки. А название фантазии было условным, как примерное обозначение «литературной программы».

³ Золя Э. Собр. соч., в 26-ти т., т. II. М., 1957, с. 174.

⁴ «Москва», 1965, № 9, с. 218.

⁵ «Советская музыка», 1969, № 11, с. 66—67.

⁶ Эйгес И. Воззрение Толстого на музыку. — В кн.: Эстетика Льва Толстого. М., 1929, с. 279.

⁷ Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, т. II. Л., 1958, с. 584.

Толстой в своих музыкальных вкусах был очень консервативен. Он любил Баха, Моцарта и Гайдна, Шуберта, Бетховена и Шопена. Он «твердо придерживался той музыки, которая уже была признана классической в сороковых годах». И не признавал «никого из последующих композиторов», как это отметил Ромен Роллан⁸.

С. Л. Толстой утверждал, что в лице Песцова в романе «Анна Каренина» есть черты Стасова⁹. Но Песцов — вагнерист, а Стасов, как известно, вагнеристом не был.

Дело, по-видимому, здесь не в одном вагнеризме. Стасов был ревностным поклонником программной музыки. «Наша эпоха,— говорил Стасов,— все далее и далее уходит в сторону от «чистой музыки» прежних периодов и все сильнее требует для музыкальных созданий действительно определенного содержания».

Толстой называл музыку стенограммой чувств. Он записывал в дневнике: «Музыка есть стенография чувств» (55, 116). Но, он тяготел именно к той музыке, которую Стасов называл «чистой музыкой прежних периодов». Поэтому сама идея литературной программы в музыке, или «действительно определенного содержания», была ему не то что непонятна, а прямо чужда.

Приноровить музыкальную мысль к литературной можно только тогда, когда эта музыкальная мысль утратила свое непосредственное значение и стала иллюстрацией на заданную тему. Так рассуждал Толстой в своей книге «Что такое искусство?»: «необходимость приноровить... музыкальное произведение к произведению поэзии, или наоборот, есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность творчества» (30, 131).

Он не отрицал возможность таких приноровлений, но в этом случае речь шла не об искусстве, а лишь о его подобию: «такого рода произведения, приноровленные одно к другому, как всегда были, так и должны быть произведениями не искусства, а только подобия его, как музыка в мелодрамах, подписи под картинами, иллюстрации, либретто в операх» (30, 131).

Левин в концерте удивленно замечает «дам в шляпках, старательно завязавших себе уши лентами», и «все эти лица, или ничем не занятые, или занятые самыми разнообразными интересами, только не музыкой». Еще более странным показались ему афиши с напечатанной программой фантазии «Король Лир в степи».

Как старомодный слушатель, Левин не потрудился заглянуть в афишу. Для него это была просто музыка, и он ничего не понял, потому что старался уловить, что эта музыка говорит, в то время, как надо было понять, что она изображает. «Чем более он слушал фантазию Короля Лира, тем далее он чувствовал себя от возможности составить себе какое-либо определенное мнение» (19, 261).

Для Толстого так же, как для Левина, в музыке главное —

⁸ Роллан Р. Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 298.

⁹ «Литературное наследство», № 37—38. М., 1939, с. 580.

музыкальное выражение чувства. А тут было что-то другое: «беспременно начиналось, как будто собиралось музыкальное выражение чувства, но тотчас же распадалось на обрывки новых начал музыкальных выражений, а иногда на ничем, кроме прихоти композитора, не связанные, но чрезвычайно сложные звуки».

Что же происходит? Вернее, чего не происходит? Левин остается холоден. Музыка не заражает его. А Песцов в восторге. «Удивительно! — говорил густой бас Песцова. — Здравствуйте, Константин Дмитриевич! И особенно образно и скульптурно, так сказать, и богато красками то место, где вы чувствуете приближение Корделии, где женщина *das ewig Weibliche*¹⁰ вступает в борьбу с роком. Не правда ли?» (19, 262).

Песцов говорит не о музыке, а о ее литературной или даже философской программе. При этом он отделяется самыми общими местами: «образно», «скульптурно», «богато красками». «То есть почему же тут Корделия? — робко спросил Левин, совершенно забыв, что фантазия изображала короля Лира в степи». Толстой любит эту наивную оплошность Левина.

Конечно, ему тотчас же была предъявлена афиша. «Является Корделия... Вот! — сказал Песцов, ударяя пальцами по атласной афише, которую держал в руке, и передавая ее Левину». «Тут только Левин вспомнил заглавие фантазии, — иронически добавляет Толстой, — и поспешил прочесть в русском переводе стихи Шекспира, напечатанные на обороте афиши» (19, 262).

«Без этого нельзя следить, — сказал Песцов, обращаясь к Левину, так как собеседник его ушел и поговорить ему больше не с кем было». Это замечание Песцова казалось Толстому особенно комичным. Слушать музыку по атласной афише он не привык и не верил в такую музыку. Но в романе его мысль еще не досказана до конца. Он ограничился только указанием на недоумение Левина, который во время концерта «испытывал чувство глухого смотрящего на танцующих».

Но проблема вагнеризма была поставлена в романе достаточно ясно. «В антракте между Левиным и Песцовым завязался спор о достоинствах и недостатках вагнеровского направления». В этом споре Левин «доказывал, что ошибка Вагнера и всех его последователей в том, что музыка хочет переходить в область чужого искусства, что так же ошибается поэзия, когда описывает черты лиц, что должна делать живопись» (19, 262).

То же самое доказывал и Толстой в своем трактате «Что такое искусство?». Левин выступал как его предшественник. Через двадцать лет после окончания романа Толстой попал в Большой театр, где исполнилась опера Вагнера «Зигфрид». И он называл себя, по старому аристотелевскому сравнению, «трезвым среди пьяных». Он не разделял увлечения, которое как будто опьяняло всех.

¹⁰ Вечная женственность (нем.).

И в самом деле, XIII главу его трактата можно назвать «Рихард Вагнер в Москве». Она представляет собой полную противоположность известному рассуждению Ницше «Рихард Вагнер в Байрейте»¹¹. Новая музыка была совершенно чужда Толстому. И в «Анне Карениной», и в трактате «Что такое искусство?» высказаны по этому поводу одинаковые суждения.

«Когда я пришел,— рассказывает Толстой,— огромный театр был уже полон сверху донизу. Тут были великие князья и цвет аристократии, и купечества, и ученых, средней чиновничьей городской публики. Большинство держало либретто, вникая в смысл его». Это последнее обстоятельство особенно раздражало Толстого.

Вагнер превознес оперу, потому что эта форма дает возможность соединить все искусства — музыку, литературу (слово), живопись, скульптуру и даже архитектуру. Вообще во всякой опере все эти искусства были всегда в некоем единстве.

Но Вагнер требовал их равновеликости, если можно так сказать.

Золя, стремившийся создавать большие литературные формы, увидел в теории Вагнера новое обоснование своей экспериментальной программы, новую ступень сближения искусства с жизнью. И у него речь шла о «синтетическом искусстве». «Все объединить — все объяснить,— говорилось в романе «Творчество». — Не взлет, не падение, не грязь и не чистота, а мир, каков он есть»¹².

Вагнер признавался, что он «не только музыкант». Толстой полагал, что этих слов не мог бы сказать Моцарт. Надо заметить, что оперная реформа Вагнера вызывала сомнения не у одного только Толстого. «Вагнер всю жизнь повторял одно утверждение: его музыка означает не только музыку, а гораздо больше, бесконечно больше. «Не только музыку...» Настоящий музыкант не скажет бы так», — замечает со своей стороны Ницше¹³.

«Не только музыка...» Мысль эта была очень важной для Толстого. Критика оперной реформы Вагнера разворачивается в книге «Что такое искусство?» как обоснование его важнейших эстетических принципов. Прежде всего, Толстой считал, что «всякое произведение, если оно истинное произведение искусства, есть выражение душевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что не похожее» (30, 130).

Именно поэтому он и считал идею синтетического искусства рационалистической фантазией, неосуществимой ни при каких условиях. Он рассуждал так: «для того, чтобы произведение одного искусства совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно не похожи ни на что дру-

¹¹ Ломунов К. Н. Эстетика Льва Толстого. М., 1972, с. 161.

¹² Золя Э. Собр. соч., т. II. М., 1957, с. 35.

¹³ Ницше Ф. Собр. соч., т. III. М., 1900, с. 43.

гое, прежде бывшее, и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое». Такого совпадения не бывает и не может быть.

Читая рассуждения Толстого о вагнеризме и ницшеанстве, а для него эти два понятия образуют единство, нельзя не оценить исторической проницательности «великого диагноста». Если Ницше, по словам Томаса Манна, «точно трепетная стрелка сейсмографа, возвестил западному миру приближение эпохи фашизма»¹⁴, то о Толстом следовало бы сказать, что он едва ли не первый заметил, куда поворачивает стрелка сейсмографа.

Кажется, что посещение концерта, где исполнялась фантазия «Король Лир в степи», малозначительный эпизод из московской жизни Левина. Но в романе господствует сплошная значительность ситуаций. И Левин подошел именно к тем проблемам, которые были наиболее важными для Толстого в годы крутой переоценки ценностей.

И не случайно, конечно, на многих страницах трактата «Что такое искусство?» мелькает тень Левина. Нетрудно узнать его мысли и настроения и в критике вагнеризма. Но это Левин повзрослевший, сделавшийся «поэтом», одним словом, это сам Толстой, успевший отречься от «Анны Карениной», но не забывший ни одной из тех проблем, которые волновали его в этом старом романе.

РУССКИЙ РОМАН

«Анна Каренина» есть совершенство как художественное произведение,— писал Достоевский,— подвернувшееся как раз кстати, и такое, с которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться»¹.

Это было сказано в 1877 году, то есть именно в то время, когда в европейской литературе известность и признание постепенно завоевывали писатели-натуралисты. Приобретали особенное, современное значение имена Золя, Гонкуров, Доде. Признанным мэтром становился Флобер, на авторитет которого ссылались молодые писатели.

Манифесты натурализма — «Парижские письма» Золя — печатались в русском журнале «Вестник Европы» именно в то время, когда в «Русском вестнике» появлялись одна за другой главы романа «Анна Каренина». Золя был рекомендован журналу Тургеневым. И Толстой с большим вниманием следил за успехами новой литературной школы. Но ее общие творческие принципы оставляли его равнодушным.

¹⁴ Манн Т. Собр. соч., т. 10. М., 1961, с. 379.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 11. СПб., 1895, с. 247.

Золя как теоретик натурализма выступал против тенденциозного романа. Что такое тенденциозный роман? Это прежде всего роман Виктора Гюго и Жорж Санд. Их произведения, как отмечал Золя, «волновали несколько поколений», но они не были «реалистами», потому что их цель была — «доказательство, а не факт».

Наступила пора фактов, а не доказательств. «В настоящее время, — заявлял Золя, — нужно широкое изображение людей и вещей». Особенное негодование натуралистов вызывали произведения, проникнутые «нравственными тенденциями». Натуралист пишет протокол — и только! И не его дело говорить о смысле и значении событий.

«Напрасно было бы искать вывода, морали или поучения из фактов, — утверждал Золя. — Дается лишь изложение фактов похвальных или непохвальных». Новейший романист «не моралист, а анатом, который довольствуется тем, что сообщает о том, что он нашел на человеческом трупе...»

Сближаясь с жизнью, искусство сближается с очерком, с газетной хроникой, с литературой факта, становится репортажем. Что касается романиста, то «он держится в стороне из уважения к искусству, чтобы сообщить своему произведению характер полной объективности». Так понимал Золя свою «совсем новую поэтическую доктрину, изменяющую характер романа»².

Сравнение с анатомом, сопоставление с химией составляли внутреннюю основу эстетики натурализма, метафору ее представления о роли художника в современном мире. «Скальпель анатома — вот орудие века», — доказывал Золя. Поэтому и литература стала «экспериментальной». И метод работы современного художника сближается с методами, которыми пользуется точная наука.

Но, в отличие от науки, искусство в изучении объективной действительности еще не владеет всеми необходимыми средствами. Писатель больше похож на химика, который не всегда знает тайные глубины вещества, с которыми ему приходится работать. «Мы как те химики, — пояснял свою мысль Золя, — которые, понимая, что наука находится еще в младенчестве, не рискуют пускаться в синтез и довольствуются тем, что разлагают и анализируют тела»³.

Вот почему анализ становится основным методом натурализма. И вот почему натуралисты избегают синтезирования, а вместе с ним и нравственных тенденций в искусстве. Натуралисты были настоящими поэтами позитивизма, этой философской школы, которая создала «религию науки», преклоняясь перед каждым ее «новым словом». Фактография, отказ от широких обобщающих концепций является не то что недостатком, а самой сущностью позитивизма в философии и натурализма в искусстве.

² Золя Э. Флобер и его сочинения. — «Вестник Европы», 1875, № 11, с. 404.

³ Золя Э. Шатобриан и празднества в Сен-Мало. «Вестник Европы», 1875, № 10, с. 879.

Салтыков-Щедрин очень верно заметил, что самоопределение натуралиста начинается с отрицательной формулы: «я не идеолог». И при этом натуралист непременно назовет Виктора Гюго «старым шутом». Преодолеть Виктора Гюго — такова была трудная и даже неисполнимая задача натурализма.

Перенесение в искусство методов точных наук, отрицание нравственного обобщения ради эмпирического факта, провозглашение экспериментального изучения задачей художника — все это именно то, против чего восставал Толстой. К тому же он с юношеских лет нежно любил Виктора Гюго.

Конечно, нельзя трактат Толстого «Что такое искусство?» сводить к простой реакции на декадентов и натуралистов. Он имел в виду более общие цели искусства. Но в его книге есть определенная злободневная направленность. Поэтому в ней есть и ясные ответы на манифесты натурализма.

Трудно себе представить что-нибудь более противоположающее эстетике Толстого, чем рассуждения Золя о нравственном беспристрастии художника, об изгнании из романа романического вымысла. Толстой шел по другим ориентирам. Его внимание привлекали именно те писатели, которых отрицали натуралисты, — Виктор Гюго и Жорж Санд.

В дневниках молодости Толстой размышляет об «Отверженных» Гюго, о романе «Орас» Жорж Санд, не говоря уже о нравственно-пристрастном Руссо и его «Исповеди». «Правду сказал брат, что эта личность похожа на меня», — замечает Толстой по поводу романа Жорж Санд «Орас».

Известны весьма резкие отзывы Толстого о книгах Жорж Санд (например, о ее романе «Консуэло»). В «Анне Карениной» он был особенно далек от ее идей и даже писал свою книгу, может быть, и не отдавая себе ясного отчета в этом, как опровержение ее представлений о жизни «эмансипированной души». Но это не значит, что Толстой не понимал исторического и литературного значения романов Жорж Санд.

К тенденциозному роману прежде всего относятся слова Толстого, сказанные им и в шутку и всерьез: «На основании романов у меня даже составились новые идеалы нравственных достоинств» (2, 171). В старой французской литературе у него были прямые союзники. Он к ним привык и поэтому с недоверием относился к новым их противникам.

Нападки натуралистов на старых реалистов тревожили не одного Толстого. В 1875 году Достоевский посвятил памяти Жорж Санд прочувствованную статью, в которой между прочим, говорил, что в ее романах созданы «типы такой высокой нравственной чистоты, какой невозможно было представить себе без огромного нравственного запроса в самой душе поэта»⁴.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., в 20-ти т., т. 11. СПб., 1895, с. 209.

Приходилось защищать от нападков не только романы Жорж Санд, но и личность их автора. Тень забвения надвигалась на некогда всеми признанную властительницу дум. «По крайней мере, никто нынче о ней не вспоминает,— сетовал Салтыков-Щедрин,— хотя за ней числятся такие создания, как «Орас» и «Лукреция Флориани», в которых подавляющий реализм идет об руку с самою горячею и страстно идейною»⁵.

Эта точка зрения была близка Толстому. В статье «О Шекспире и о драме», написанной много лет спустя, он с тем же сожалением пишет о том, что «Жорж Санд забывается и заменяется Золя». Идеи сороковых годов имели на Толстого сильное влияние, и это влияние не изглаживалось с годами.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой отнес к образцам высшего творчества именно тенденциозные романы: «Записки из Мертвого дома» Достоевского, «Отверженные» Гюго и «Повесть о двух городах» Диккенса.

Искусство Толстого, когда оно стало известно во Франции, воспринималось там как отрицание натурализма. Именно так представлял «Анну Каренину» французскому читателю Мельхиор де Вогюэ, автор книги «Русский роман».

«Толстой решил написать самую нравственную книгу, которая когда-либо была написана»,— говорил Мельхиор де Вогюэ,— и достиг своей цели»⁶. В этом романе он «естествен до излишеств, так как не отступает перед грубыми и низкими подробностями». Однако, не отступая перед низкими и грубыми подробностями, он не уступает натурализму своих позиций.

Что касается Толстого, то он высказался относительно натурализма и его творческих принципов уже в романе «Анна Каренина». В салоне Анны заходит речь о французском «новом направлении».

«Разговор зашел о новом направлении искусства, о новой иллюстрации Библии французским художником». Воркуев обвинил художника «в реализме, доведенном до грубости». Левин сказал, что «французы довели условность в искусстве как никто и что поэтому они особенную заслугу видят в возвращении к реализму. В том, что они уже не лгут, они видят поэзию» (19, 275).

Анна Каренина сразу поняла мысль Левина. И он заметил это: «Никогда ни одна умная вещь, сказанная Левиным, не доставляла ему такого удовольствия, как эта. Лицо Анны вдруг все просияло, когда она оценила эту мысль. Она засмеялась...» (19, 275).

«Я смеюсь,— сказала она,— как смеешься, когда увидишь очень похожий портрет. То, что вы сказали, совершенно характе-

⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. в 20-ти т. XIV. Л., 1936, с. 201.

⁶ Граф Л. Н. Толстой. Критические статьи Вогюэ и Геннекена. М., 1892, с. 53.

ризует Французское искусство теперь, и живопись, и даже литературу: Zola, Daudet *. Но может быть, это всегда так бывает, что строят свои conceptions ** из выдуманных, условных фигур, а потом — все combinaisons *** сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры». Ворокуев согласился: «Вот это совершенно верно» (19, 275).

Натурализм, таким образом, определяется как своеобразная и закономерная реакция на идеальное направление и романтические условности. В историческом смысле это было верно.

И творчество Толстого было свидетельством того, что в литературе водворялся иной тон и иной склад. И опять имена Золя и Ницше были поставлены рядом. Они были для Толстого наиболее авторитетными писателями именно того направления в современной литературе и философии, которое разрывает связи с традициями старой гуманистической культуры. Поскольку этот разрыв он считал сущностью натурализма, его отношение к этой школе не могло быть никаким иным, кроме как отрицательным.

При этом Толстой не вникал глубоко в идеи, например, Золя, у которого он мог бы найти много сочувственных мотивов. Он судил о явлении в целом, отмечая его крайности охотнее, потому что именно в крайностях оно было наиболее ясным для него. Натурализм не казался Толстому правдивым.

Он отказывался судить о Франции по роману Золя. Его суждение замечательно: «Если существует Франция такая, какою мы ее знаем, с ее истинно великими людьми и теми великими вкладами, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами... И потому, — говорил он, — я не верю тому, что мне пишут в романах, как «Земля» Золя» (30, 6).

Мнения Толстого были высказаны решительным тоном отчасти потому, что во Франции время от времени возникали попытки истолковать его творчество в духе новейших литературных течений. Так, постановка народной драмы «Власть тьмы» на парижской сцене рассматривалась как одно из достижений натурализма.

И в русской литературе иногда возникали сопоставления Толстого с французскими натуралистами.

Возможность и даже неизбежность сопоставлений Толстого и Золя угадывали многие современники. Прочитав мартовскую книжку «Русского вестника» в 1876 году, Фет в письме к Толстому заметил: «Какая художническая дерзость — описание родов. Ведь

* Золя, Додэ.

** Концепции (фр.).

*** Комбинации (фр.)

этого никто от сотворения мира не делал и не сделает. Дураки закричат о реализме Флобера, а тут все идеально»⁷.

«Реализм Флобера» — это иное название того же натурализма. Сторонники экспериментального романа своим учителем называли автора «Мадам Бовари». Но о сходстве кричали не только «дураки». В дневнике братьев Гонкур говорится о том, что роман Толстого есть не что иное, как натурализм: «ведь бесспорно, это то же самое; та же реальная жизнь людей, взятая с ее печальной, человеческой, не поэтической стороны»⁸.

Но это было совсем не то же самое. И успех русского романа во Франции лишь в незначительной степени объясняется тем, что господство натурализма стало вызывать недовольство пренебрежением к сущности духовной жизни.

Именно успех русского романа содействовал преодолению натурализма. «Благодаря влиянию русских,— пишет один из историков французской литературы,— литературная молодежь начала штурмовать чудовищного железного идола на глиняных ногах. Натурализм пал»⁹.

Но историко-литературное значение русского романа заключалось, собственно говоря, не в этом. Влияние Толстого коснулось и самого жанра романа. «Нет сомнения,— пишет английский историк литературы,— что творчество Толстого оказало глубокое воздействие на само понимание художественного творчества. Роман почти с самого конца XIX века рассматривался в некоторых наших журналах как низшая форма развлечения, непригодная к тому, чтобы стать в один ряд с философией или поэзией и историей»¹⁰.

Толстой заставил заново почувствовать всеобъемлющую силу эпического искусства. «Я здесь имею в виду гомеровскую стихию» повествования, говорил замечательный немецкий писатель Томас Манн, тесно связанную с природой, с ее наивным величием «во всей его телесности и предметности, непреходящее, здоровое начало, непреходящий реализм»¹¹.

Художественные завоевания Толстого упрочивали мировую известность русского романа. Непреходящий реализм создавал и непреходящие художественные ценности. Так возникало сложное и противоречивое единство эстетики и творчества Толстого.

⁷ Толстой в переписке с русскими писателями. М., 1963, с. 336.

⁸ Гонкуры. Дневник, т. 2. М., 1964, с. 445.

⁹ Прийма Ф. Я. Русская литература на Западе. Л., 1970, с. 16.

¹⁰ Там же, с. 179.

¹¹ Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 251.

СОДЕРЖАНИЕ

Из яснополянской «Азбуки»

Удивительные истории	3
Герои народного эпоса	12
Добрый урок	25

Опыт в лаборатории, или «Что такое искусство?»

Золотая полка	47
Разомкнутый круг	56
Эстетический эксперимент	72

Народная любовь к добру и роман «Воскресение»

Историческая коалиция	102
Уважение к жизни	121
Большая память	134

Возвращаясь к «Анне Карениной»

Предварительные итоги	169
Одна строка из Фета	171
Два художника	177
Три портрета	181
Стенограмма чувств	187
Русский роман	192

**Эдуард Григорьевич
Бабаев**
**ОЧЕРКИ ЭСТЕТИКИ
И ТВОРЧЕСТВА
Л. Н. ТОЛСТОГО**

Заведующая редакцией
М. Д. Потапова

Редактор
А. Л. Любанская

Художественный редактор
Ю. М. Добрянская

Переплет художника
А. Н. Герасимова

Технический редактор
Е. Д. Захарова

Корректоры
М. И. Эльмус,
М. К. Соболева

Тематический план 1981 г. № 76
ИБ № 1168

Сдано в набор 04.10.80. Подписано к печати 24.02.81. Л-95844. Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 12,5.
Уч.-изд. л. 13,53. Тираж 50.000 экз. Заказ 582. Цена в обложке — 85 коп. (49 350 экз.),
в переплете — 1 р. 20 к. (650 экз.). Изд. № 1417.

Издательство
Московского университета
103009, Москва, ул. Герцена, 5/7.

Полиграфическое объединение «Полиграфист» Управления
издательств, полиграфии и книжной торговли Мосгорисполкома.
Москва, ул. Макаренко, 5/16.