

Александр Гуторов

Толстовская традиция в русском литературном процессе

Studia Rossica Posnaniensia 15, 59-77

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АЛЕКСАНДР ГУТОРОВ

Харьков

ТОЛСТОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Если вести речь о путях становления стиля в творчестве конкретного писателя, то приходится учитывать его самые разнообразные связи со стилиевой средой своего времени — в первую очередь с характером литературно-публицистической деятельности, то есть с типами письма (или письменности) в самом широком смысле слова. Прежде, чем говорить о толстовском влиянии на художественную литературу, следует сказать несколько слов о стиле самого писателя.

Толстой воспринял от своих предшественников и установку на реализм (Пушкин) и диалектику, если не души, то сознания, мысли (Лермонтов), ему был порою свойствен и страстный проповеднический тон, особенно в *Воскресении*, который, по наблюдениям Шкловского, идет от Евангелия. Не будет новым и утверждение, что стиль Толстого формировался под воздействием его собственных дневников, „сопругался” с его письмами, и, наконец, порою, был очень похож на слог его же публицистических выступлений.

Публицистика и литературная критика непосредственно предшествующей Толстому эпохи была явно отмечена, как западными, с одной стороны, так и славянофильскими, русофильскими ориентациями. Многие выдающиеся деятели русской культуры 20 - 40-х годов, начиная с Пушкина и Грибоедова, включая Герцена и Грановского, не только творчески развивали и продолжали жуковско-карамзинскую линию, чеканя слог русской литературы, критики и гуманитарной науки, но и вносили в создаваемую ими культуру существенный элемент национального сознания. Белинский в литературной критике, а Тургенев в художественном творчестве были наиболее талантливыми в этом смысле стилистами в пору, предшествующую появлению Толстого в литературе.

Даже самые откровенные „западники” и эстеты, вроде П. Анненкова и В. Боткина, в стилиевом смысле не могли обойтись без пушкинской традиции. Небес-

полезным в этом плане было и стремление к собственным национальным корням, которое поддерживала и персонифицировала в себе славянофильская критика и публицистика в лице братьев Киреевских, С. Аксакова и др. К ним в какой-то степени близка была и ранняя филологическая наука в лице Ф. Буслаява, В. Афанасьева, история С. Соловьева и т.д. Общепризнанное представление о духе, психологии, мифологии русского народа, его летописях и их византийско-славянском стиле, боролось с узким, ограниченным дворянским представлением. Недаром Крылов, Грибоедов, Пушкин, ориентировались на общенародный язык. И можно было бы указать на известное специфическое в какой-то мере противоречие — писать произведения о дворянской жизни не салонным, изысканным, а общепризнанным языком в самом широком значении этого слова, — к примеру комедия *Горе от ума* и роман *Евгений Онегин*. Такое противоречие было в значительной мере свойственно и произведениям Л. Толстого.

Установка на самый широкий охват русской жизни, умение что-то сказать о дворянах не по-дворянски, попытки связать их мышление с общенациональным характером русского народа и спецификой русской жизни в самом широком масштабе — вот что существенно влияло на стиль русских классиков, в том числе Толстого. Этой общей тенденции русской литературы — использовать во всем объеме богатство своего языка и характерные особенности национальной психологии и мышления до известной степени способствовало и то, что разночинцы, в 50 - 60-е годы все больше заявляющие о себе, несли в литературу элементы иной социальной психологии и в какой-то мере языка, хотя большинство из них получало образование в столичных университетах.

Добролюбов уже писал не так, как Белинский. Его фраза во многом корява, но содержательна, полна весомого смысла, и похожа до известной степени на слог Толстого, — отражающий характер типично русского мышления в первую очередь и подкрепленный использованием русского языка в столь широком масштабе.

Н. Лесков, не кончавший университетов, которого во многих случаях поддерживал Л. Толстой, вообще ориентировался на народный разговорный язык, противопоставляя его литературному языку, прежде всего тургеневскому. И его попытка воссоздать несколько иное сознание в литературе была чрезвычайно знаменательна и успешна, как и попытка в свое время П. Ершова отразить в *Коньке-горбунке* язык и эстетику народа, отвергнутая Белинским и поддержанная М. Погодиным — выходцем из крепостного крестьянства. Нет оснований сводить формулирование толстовского стиля лишь к литературным источникам — вроде Диккенса, Стерна, о чем писали в свое время Б. Эйхенбаум, В. Шкловский.

Думается, отмеченные выше факторы в большей мере воздействовали на тот сложный и неоднородный комплекс, который называют стилем Л. Толстого, включающий в себя самые разнородные „притяжения”, „отталкивания” и „контакты”. Толстой был, конечно же, не безразличен к пушкинско-лермон-

товско-тургеневско-герценовской традиции, без чего невозможно было представить себе литературное творчество в те годы, но он был еще небезразличен и к Далю, Лескову, очерковым повестям Григоровича. Много Толстой не принимал в очерке „натуральной школы”, но однако высоко ценил Григоровича как одного из писателей, сформировавшихся в традициях и принципах этой школы.

Еще более ненавистна Толстому и по духу, и по стилю официозная публицистика. С нею он полемизировал в *Севастопольских рассказах*, и ее как нечто приторное, чуждое, порою подделывающееся даже под народ фразой — „Трава растет громко”, — или чем-то в этом роде, представляющим неудобоваримую помесь западной стилистики, отточенной и выразительной, и российской простонародной грубоватости, он и отвергал едва ли не в течение всей жизни. Но дело не только во фразе, дело в условности стиля некоего общего беллетристического почерка, фальшивого по существу.

Толстой был силен не только знанием могучих пластов и выразительных возможностей русского языка, но и как бы неким противопоставлением светской условной морали, элементарному здравому смыслу, основанному на народном ценностном представлении, которое носили в себе и положительные герои Толстого, и сам автор. Танец Наташи Ростовой у дядюшки, живущего среди крестьян, показывает эту широту персонажей, присутствие в них самих того камертона, по которому они сверяют свои поступки, свое душевное состояние. Тяжело раненый князь Андрей, со стыдом чувствует и фразу одного из солдат: „Видно, и на том свете господам одним жить”, когда несут его на операционный стол вне очереди. Наконец, сам умирающий Толстой на станции Астапово, снабжаемый лекарствами со всего света, недовольно ворчит: „Простые люди так не умирают”. Даже в тех случаях, где мы имеем дело лишь со взглядами на жизнь положительных героев — Пьера, Болконского, Наташи Ростовой, уже привносится как бы элемент иного, не чисто дворянского, а общенационального сознания. Это не может не отражаться на стиле *Войны и мира*, где декорации, изображающие деревья, называются картонами, а дыра в полотне — луной.

Возможность общенародного единения толстовских героев, вроде Пьера Безухова и Платона Каратаева, объективно отражающего какую-то сторону народного характера, хотя, конечно, же народ к нему не сводится — да разве это не показал сам Толстой? Разве такой принцип не лег в основу единения многих героев, скажем, уже А. Толстого — выходцев из привилегированного сословия с народом? В произведениях 80-90-х годов, особенно в романе *Воскресение*, противопоставление социальных психологий — князя Нехлюдова и Катюши Масловой особенно выразительно.

Авторские и „нехлюдовские” отступления, стиль самого Толстого-публициста, впитьывающий в себя социально чуждую ему психологию, как раз обнажает соотношения между субъективным авторским сознанием, психологическим

его стержнем, и объективным социальным сознанием угнетенной части общества, его социальной психологией. Разумеется, тут имеет значение и мировоззрение, скорее мирозозерцание, как определяет Ленин, которое было в значительной степени художественно субъективным, и не представляло собой ярко выраженную классовую идеологию, имевшую прагматический характер.

Что касается толстовского психологизма, то в принципе он тоже был не нов в литературе. Однако нигде он не отличался до Толстого столь развитой диалектикой, нигде на него не падала еще такая необыкновенно сильная художественная нагрузка, которая превосходила во многом и занимательность сюжета и романтически одухотворенного героя, какие были в произведениях А. Дюма и В. Скотта. Он выражал идеальное начало в литературе, но по-иному, применяя достижения и принципы прежней поэтики.

Итак, Толстой отверг традиционную писательскую установку на привычную для литературы занимательность, умозрительность, ожидание острых моментов и перипетий в судьбах героев, что представлялось ему в какой-то мере искусственным. Надо сказать, что собственно занимательностью сюжета не пренебрегали Пушкин и Лермонтов, нередко осознавая ее в качестве основного стержня литературного произведения. Белинский еще различал эстетический (в его представлении) и психологический способ решения художественной задачи, причем психологизм он воспринимал до известной степени как нечто не до конца освоенное литературой, характеризующее скорее жизнь, чем искусство, и уж во всяком случае подчиненное эстетическим и социальным началам.

Для Толстого же психологизм стал не только чрезвычайно расширенной сферой „деривации”, если воспользоваться выражением Ц. Тодорова, отклонения от острого действия, но и средоточием своего рода идеального начала, которое раньше воплощалось в благородных героях и возвышенных чувствах — таких, как, например, любовь, дружба, верность и т.д. Толстой расширил эту традиционную сферу — по существу все стороны человеческой жизни могли быть теперь психологически освоены и осмыслены в литературе. Примером тому является открытие войны как предмета реалистического изображения.

Конечно же, характер толстовского психологизма при некоторой общности принципа, определенного Чернышевским как „диалектика души”, — неодинаков. В *Детстве*, *Отрочестве*, *Юности* он связан с возрастной детской и юношеской психикой, в *Севастопольских рассказах* с восприятием войны необстрелянным молодым офицером Козельцовым; в *Казаках* Оленин — человек из другого мира — противопоставлен казачьей психологии, иному мышлению, ценностным представлениям и ориентациям, непохожим на его собственные, — от них он и пытается отречься. В *Войне и мире* таким осознающим началом, началом оригинально чувствующим, является приехавший из-за

границы Пьер, хотя, конечно, к нему все нити этого огромного произведения не сводятся. В таких же ролях поочередно выступают и Николай, и Петя, и Наташа Ростовы. В *Анне Карениной* исследовано женское психологическое начало, в *Воскресении* — противопоставлена аристократическая психология князя Нехлюдова мироощущению народных низов, вплоть до каторжных, в *Хаджи-Мурате* инонациональная психика и сознание горского вождя — представителям русской армии и т.д.

Стиль Толстого — преимущественно стиль, основанный на психологическом единстве, хотя, как мы видим, оно чрезвычайно неоднородно и противоречиво.

Б. Эйхенбаум высказал интересную мысль о том, что „Стерн впервые ввел в роман описание поз; они у него изображаются всегда очень странно — точнее остраненно. Этот способ изображения поз от Стерна перешел к Л. Толстому, но в ослабленном виде с психологической мотивировкой”¹.

Диккенсовская сюжетная деталь становится у Толстого средством портретной, а иногда и психологической характеристики. По изменившемуся лицу Катюши Масловой, которое все время изображается в сочетании с чуть раскосыми глазами, можно определить ее душевное состояние и муки пережитого.

Толстой, учитывая событийную составляющую многих романов, не боится не только не ввести в Бородинский бой часть, которой командует Болконский, но и заставляет его умереть от полученного здесь ранения, подчеркивая тем самым бессмысленность и жестокость войны. В *Анне Карениной* писатель не боится не свести две параллельно развивающиеся линии, связанные с судьбами главных героев. В *Смерти Ивана Ильича* наиболее значительный эпизод — смерть, который мог бы поддерживать интригующее напряжение в повествовании, вынесен в заголовок. Все эти индивидуальные отклонения от традиционных моделей построения романов учитывают, однако, некоторые родовые особенности последних. Они теперь предстают весьма активным литературным фоном, поддерживающим динамику толстовского повествования. Ощутимый контраст с предшествующей Толстому литературой и ее поэтикой, восхождение всех художественных элементов не к интриге и действию, а к человеческому характеру в его неизвестном доселе объеме, вбирающем и конкретно-исторические социально-психологические черты и черты общечеловеческие.

Внутренняя полемика воссозданных Толстым героев и героинь с тургеневскими, лесковскими персонажами, даже „новыми людьми” Чернышевского в еще большей степени сгущает идейно-психологическую атмосферу толстовского творчества.

Писатель, конечно, же учитывал общественно принятые, „авторитетные

¹ В. Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1929, стр. 184.

стили” своего времени, далеко не всегда их принимая, чаще всего отталкиваясь от них.

Так он полемизировал с бодряческими газетными и журнальными статьями и очерками о Крымской войне, поднимая описание событий до уровня талантливой литературы, отнюдь не беллетристики, но сохраняя при этом не только явные признаки очеркового жанра, но и внутреннюю соотнесенность своего творчества с жизненными фактами и их решениями в этих „отвергаемых” им беллетристических произведениях.

В *Войне и мире* немало от исторического осознания войны и философского ее осмысления современниками, но совершенно оригинальна ее художественно-философская концепция, точно также, как в *Воскресении* немало от публицистики 80 - 90-х годов, но публицистики своеобразной-литераторской, связанной и с попытками самого Толстого непосредственно вмешаться в жизнь.

Один из современных исследователей творчества Л. Толстого С. Соловьев², поддержанный Чичериным³, привел примеры музыкальности толстовской фразы. Думается, что примеры эти в какой-то мере выборочны и не совсем выражают суть дела. Слог Толстого как бы ложился на гладкую канву тургеневско-флоберовской прозы и нещадно разрушал ее, заставляя читателя возвращаться к началу предложения, спотыкаться на фразах, словах и т.д. Все дело не столько в синтаксисе самой фразы, ее музыкальности, сколько в тонкости и порою нежности толстовской атмосферы повествования, создающейся скорее не языковыми, а какими-то надязыковыми способами. И верность этому настроению у Толстого поразительна. Языковой примат, который характеризовал нередко творчество Тургенева, Флобера, братьев Гонкуров, в наше время — Пруста, по мнению П. Гиро⁴, в значительной мере чужд Толстому. У Чехова мы можем найти стремление к языковой собственно стилевой завершенности фразы, которая иногда даже „алогична” сама по себе: „Его прозвали в городе — поляк надутый, хотя он никогда поляком не был” (*Ионыч*).

У Толстого вряд ли где-нибудь мы найдем такое стремление к благозвучности или к экспрессии чисто лирического свойства. Толстой и достигает этого или подобного мироощущения, но только иным путем — например в восприятии Олениным красоты кавказских гор (*Казак*). Думается, что красота его стиля создается постоянно осязаемой психологической полярностью художественных объектов, довольно грубых и резких, с объектами тонкими и эстетически значимыми, пропущенными через мироощущение персонажей. Эту полярность довел до предела, до пластического ощущения затем М. Шоло-

² С. Соловьев, *О некоторых особенностях стилистического мастерства Толстого*. В сб.: В мире Толстого, Москва 1978, стр. 454 - 475.

³ А. В. Чичерин, *Очерки по истории русского литературного стиля*, Москва 1977, стр. 258.

⁴ P. Guiraud, *Essais de stylistique*, Paris 1969, стр. 40.

хов. Психологический примат стиля в толстовском повествовании не вызывает сомнения.

Талантливые современники Толстого — писатели младшего литературного поколения — Чехов, Бунин, Андреев, Горький — по-разному воспользовались содержательными особенностями творческого метода крупнейшего в России художника слова.

Чехов, например, синтезируя в своем творчестве не только толстовскую, но и тургеневскую стилевую традицию, значительно усилил субъективный план выражения. Наряду с созданием психологической атмосферы повествования, зависящей от предмета изображения, характера чувствования и восприятия мира действующими лицами, что было характерно для Толстого, Чехов еще и ввел в свое творчество ощущение настроения рассказчика, связал его колебания с перипетиями сюжета, что значительно умножило выразительные возможности русского реализма. Знаменитый чеховский второй план, подтекст дал возможность сохранить впечатление известной многомерности повествования на всем его протяжении. Подтекст этот начинал ощущаться уже на уровне фразы, и здесь психология особенно наглядно смыкалась с фразеологией, поскольку последняя представляла уже определенную точку зрения. Чехов, вслед за Толстым, отказался от метафорического письма. Но его реалистическая психологизированная деталь, родственная во многом толстовской и по своему генезису явно восходящая к ней, выступала как будто в роли своеобразного тропа, принимая на себя значительную художественную нагрузку — „дама с собачкой”, „тень от мельничного колеса и горлышко разбитой бутылки” и т.д.

Бунин уже синтезировал достижения Толстого и Чехова одновременно, введя их в свою художественную систему. От Чехова он отличался некоторыми чертами социальной и индивидуальной психологии, своим специфическим и чрезвычайно острым восприятием окружающего — вкусовые, зрительные и слуховые опущения были настолько выразительно и четко определены, что, благодаря своему удивительному реалистическому правдоподобию, сами по себе уже как бы казались тропами. Бунин довел тургеневско-чеховское лирическое начало до основополагающих жанровых характеристик типа своего творчества (*Антоновские яблоки*, *Жизнь Арсеньева*, *Темные аллеи* и др.).

И Чехов, и Бунин отталкивались от беллетристической гладкописи, оба они, пройдя через психологическую школу Толстого, стремились к отточенности, музыкальной инструментовке фразы. Простота и легкость их письма была теперь не только несколько иной, чем легкость, скажем, Потапенко, но по характеру своему их проза отличалась и от пушкинской, которой тоже не откажешь в удивительной простоте и легкости повествования.

Леонид Андреев абсолютизировал одну из составляющих толстовского стиля — его психологизм, и, обогащаясь художественным опытом в этом смысле и Достоевского, лишал объективно метод своих предшественников

социально-исторической конкретности. Для Толстого порой человек, его психологический мир были выше общепринятого мнения, то есть социальной системы оценок всякого рода жизненных ролей и функций персонажа. Однако Толстой не мыслил никогда своего творчества как воплощения неких абстрактных общечеловеческих начал. Творческий метод Л. Андреева представлялся ему во многом ограниченным, несмотря на кажущуюся широту.

Нелишне было бы заметить, что Горький — автор рассказов о босяках, при всей оригинальности своего творчества, метафоричности и романтической стили, по характеру повествования ближе Толстому, чем Чехову или Бунину.

Художественная система Толстого оказалась столь значительной, что развитие ее основных принципов осуществлялось еще при жизни писателя и влияние ее заметно отразилось на творчестве Чехова, Бунина, Л. Андреева при всей самостоятельности и оригинальности названных авторов. Однако эти проблемы довольно полно изучены в современном литературоведении. Освоение толстовской традиции в советской литературе осуществлялось в течение длительного исторического периода, как бы поэтапно. При этом в творчестве самых разных писателей, как правило, преломлялись те или иные грани и свойства данной системы. Хотелось бы подробнее остановиться на этих вопросах.

Наиболее талантливым и оригинальным учеником Толстого в советское время был, безусловно, Шолохов — автор *Тихого Дона*. Молодой писатель поставил перед собой довольно дерзкую задачу — перенести рефлексивность и способность к диалектически противоречивому внутреннему развитию некоторых наиболее значительных дворянских героев Толстого в народную среду.

Сам Толстой отразил народ и в *Севастопольских рассказах*, и в *Казаках*, и в *Войне и мире*, и во *Власти тьмы*, подойдя к нему с разных сторон. „До этого графа мужика в литературе не было”, сказал о нем Ленин. Тематически наиболее близкой *Тихому Дону* была толстовская повесть *Казаки*. Однако художественных вершин Толстой достиг все же в *Войне и мире* и *Анне Карениной*, рассказав о жизни и чувствах господствующего сословия, наделив многих своих героев и тончайшей рефлексией и нравственно-психологической цельностью личности. Народ же при самом сочувственном и даже восхищенном отношении к нему писателя был для него все же чем-то иным. Толстой отдал дань роевым представлениям о трудящемся или сражающемся на войне люде, но видел его силу в коллективном единстве и ценил в нем как раз ту эмоционально-психологическую непосредственность, которая в отдельных, особенно экстремальных ситуациях, — скорее благо, чем порок. Говорить о духовно развитой индивидуальности человека из народа писатель земли русской так и не рискнул. У него есть немало великолепных характеров из народа, но едва ли не единственный Платон Каратаев подымается на ту духовную ступень, на которой он может представлять какой-то интерес для Пьера Безухова. Шолохов воссоздал могучие народные характеры в их духовном проявлении.

Они оказались под стать Андрею Болконскому и Анне Карениной. Однако это была качественно иная духовность, опиравшаяся не на книжную образованность, не на условности светского этикета, а на традиционный уклад трудовой жизни донского казачества, несколько патриархальной, но вольной в той, правда, степени, в какой вольность эта и чувство собственного достоинства были возможны в классовом обществе. Отсюда и цельные огромной силы характеры с немалыми запросами, с большим эмоциональным потенциалом, с непосредственностью чувственной реакции на происходящее, с ощущением объективной ценности собственной личности и умением постоять за себя. Шолохову, как никому другому, удалось показать противоречия социального развития своего необразованного героя, немислимые перепады его сознания, обусловленные воздействием непосредственно социально-исторического процесса, раскрыть поистине диалектику его незаурядной натуры.

Конечно, шолоховский роман впитал в себя и другую — современную традицию, обогатившую анализ изображаемых характеров социально-классовым подходом. Социальность в новом понимании стала органическим элементом их нравственно-психологического облика. Это однако не значит, что писатель создал неких безликих собирательных героев, представляющих те или иные социальные группы. Далеко не все их поступки определяются чисто социальным положением и их классовой психологией. Последняя дает себя знать чаще всего в ситуациях экстремальных. Персонажи, вроде Григория Мелехова, отмечены еще и яркой индивидуальной характеристикой. Шолоховский человек предстает существом многомерным — совокупностью социального, нравственно-психологического и биологического начал, поэтому попытки дать какие-то литературно-критические дефиниции, опираясь лишь на одну из имеющихся характеристик героя, приводили, как правило, к вульгаризации, к непониманию отличий типизации литературной от социологической. Одной из стилистических составляющих шолоховского романа была безусловно осязаемая публицистическая струя, вбиравшая в себя и язык газет, и речи революционных ораторов, и военные приказы. Это в известной мере соотносимо с философскими размышлениями автора *Войны и мира*. Шолохов почти не поддавался воздействию всякого рода литературных новшеств, вроде рубленой фразы, телеграфного стиля. Но фраза его нередко короче толстовской. Как и у Толстого она чаще всего лишена описательности, выражает прежде всего видение мира, чью-то точку зрения, даже противоречивое единство двух взглядов на один и тот же предмет, порою в ней отражается сложное восприятие мира одним и тем же человеком. Думается, в таком доведении внутренних противоречий до конечной в психологическом смысле черты, в таком прежде всего „чувственном”, а не словесном монтаже — причина энергичности и зрящей выразительности, пластики стиля Шолохова. Тут уже не только дают себя знать толстовские принципы отражения мира, выразившиеся поначалу в *Севастопольских*

рассказах, а затем уже в *Войне и мире*, но и чисто индивидуальная манера шолоховского восприятия и письма. Вот Григорий едва ли не впервые видит перед собой свою будущую жену — Наталью Коршунову:

Григорий перевел взгляд на руки: большие, раздавленные работой. Под зеленой кофточкой, обхватившей плотный сбитень тела, наивно и жалко высывались, поднимаясь вверх и врозь, небольшие девичье-каменные груди, пуговками торчали острые соски.

Григорьевы глаза в минуту обежали ее всю — с головы до высоких красных ног. Осмотрел, как барышник оглядывает матку-кобылицу перед покупкой, подумал: „хороша” — и встретился с ее глазами, направленными на него в упор. Бесхитростный, чуть смущенный, правдивый взгляд словно говорил: „Вот я вся, какая есть. Как хочешь, так и суди меня” — „Славная”, ответил Григорий глазами и улыбкой⁵.

Здесь нет, конечно, той толстовской „ядовитости”, с которой говорится о крашенных картонах, изображающих деревья, и о дыре в полотне — луну, но принцип один и тот же — максимального разъединения точек зрения, принадлежащих порою даже одному персонажу. В приведенном отрывке можно усмотреть и манеру писателя „говорить” с помощью взглядов, жестов. Наталья здесь, как и Григорий, вовсе не демонстрируют каких-то примет чисто донской диалектной речи, как ее нельзя отыскать и во внутреннем монологе юной Дунышки, едущей со своими на покос. Мир чувств Шолохов передает в одних случаях с помощью характерной для персонажа речи, в других же — с помощью чистого литературного языка. Собственно авторская речь, хотя и вбирает в себя некоторые народные выражения и словечки, все же в повествовании *Тихого Дона* выступает своеобразным контрастом, как в некоторых случаях и речь социально чуждых основным героям персонажей. Здесь можно говорить о том многомерном художественном синтезе, который осуществляется в языке писателя, хотя и зависит во многом от предмета изображения, социальной и природной среды и от тех стилевых типов и способов передачи публицистико-литературной информации, которые составляли особенности уже XX-го века. Шолоховский роман во многом переходное, синтетическое произведение литературы. В нем выразилась как тенденция некоторая общая установка на единение типизации социологической и традиционно-литературной, их различных до этой поры принципов, равно как и попытка оценить схватку представителей разных идеологий, разных уровней культуры, разных нравственно-психологических ориентаций в свете историко-материалистического мировоззрения. Именно в эту эпоху научно-материалистическое понимание действительности все больше проникает в литературу, оттесняя на второй план традиционное, порою чрезвычайно субъективное писательское мирозерцание, преодолевая стремление к созданию всякого рода социальных иллюзий. Литература становится все более идеологичной, но не в том смысле, в каком „художественная идеология” выступала, к примеру, в творчестве Достоевского,

⁵ М. Шолохов, *Собрание сочинений в 8 томах*, т. 2, Москва 1962, стр. 69.

по мнению Бахтина⁶. Понятие идеологии теперь все больше соответствует разработанным классиками марксизма научно-материалистическим социологическим представлениям, оно приобретает политический смысл.

Меняется и характер литературного творчества. Если сам тип толстовско-достоевского психологического романа существенно отличался от романа традиционного сего „рационалистической поэтикой”⁷, то новый советский роман, который можно было бы терминологически определить как социально-идеологический (нередко с осязаемой конструктивной общественно-воспитательной установкой), так же в свою очередь разнится от классического романа XIX века. Нельзя сказать, что вся советская литература сводится к этому последнему типу романа, но он в ней занимает ведущее место.

Фадеевский *Разгром*, в котором критика 20-х годов усматривала немалую зависимость от Толстого, учитывал, как это теперь уже убедительно доказано, и опыт горьковского изображения жизни. И проявлялось это не в каком-нибудь более менее случайном фразеологическом совпадении, вроде того, что „Морозка, когда пришло время купил сатиновую рубашу, хромовые бутылками сапоги, и стал ходить по праздникам в село на долину”. Опыт психологического изображения Горьким босяков в самом широком плане был важен для Фадеева. Его Морозка мог бы быть одним из них, если бы революция не приобщила его к значительному делу, не определила ему места в историческом процессе. Сам принцип связи художественного произведения с научной политической идеологией отражается на всех компонентах фадеевского *Разгрома*. Недаром его автор подчеркивал неоднократно отличие своего мировоззрения от толстовского. Однако Фадеев как будто умышленно поставил перед собой задачу — не сбиться в стиле на публицистику, держаться психологического, нравственно-социального плана изображения. И здесь, конечно, неоценимую помощь ему оказал художественный опыт Л. Толстого. Если попытается представить себе повествовательный корпус *Разгрома*, то в нем нетрудно обнаружить „диалогический принцип” построения эпизодов, однако родственный не Достоевскому, а скорее Толстому, — причем *Севастопольским рассказам* в первую очередь.

Если вспомнить, к примеру, обсуждение плана выступления отряда, где Бакланов, Метелица, Кубрак и Левинсон высказывают свои точки зрения, включающие и уровень мышления, и черты характера, и личные интересы, то уже здесь по сути намечается три центра, к которым затем будут постепенно стягиваться и персонажи и основные линии повествования. Затем к отряду присоединится Мечик и тоже найдет себе единомышленников, вроде Чиж и Пики. Левинсону же близки Дубов, Бакланов, Гончаренко, Морозко. В свою очередь Бакланов и Метелица — почти разновидности одного типа.

⁶ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979, стр. 89 - 116.

⁷ Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Ленинград 1975, стр. 28.

Все это дает возможность Фадееву не описывать, а изображать, выражать, использовать систему художественных зеркал. И в осуществлении своих художественных принципов Фадеев едва ли не более последователен чем Толстой в *Севастопольских рассказах*. До известной степени Морозку можно соотнести с некоторыми героями сева­стопольской обороны. Однако он напоминает их лишь в самом общем плане — бесшабашностью, отсутствием глубокой рефлексии — и то лишь в начале романа. Морозку получил у Фадеева право на обстоятельную индивидуализацию, он эмоциональный центр произведения, ему присущ целый комплекс чувств и переживаний, которые могли быть свойственны у Толстого представителям господствующего класса, хотя бы Николаю Ростову. Морозка все же наиболее горьковский персонаж, и в качестве положительного героя он вряд ли был бы возможен у Толстого. Отличающаяся бездумным отношением к жизни жена Морозки Варя соотносима, конечно, с Катюшей Масловой. Но в подходе к ней опять-таки обнаруживается иная по-своему типу социальная психология романа. И здесь мы чувствуем полемику с Толстым, обусловленную не только временем, мировоззрением, но и социально-нравственным кредо писателя.

Мечик лишь отдаленно по функции может напоминать какого-нибудь „остраненного” толстовского героя — вроде Козельцова или Оленина, Пьера. Точка зрения Мечика присутствует здесь. Однако совершенно нелепо высказанное в момент выхода романа мнение, что автор смотрит на мир глазами Мечика. Скорее Морозки, выражающим неприязненное отношение к чистому интеллигентскому началу. Как бы там ни было, но социальная оценка Мечика дана в духе времени — эпохи гражданской войны. Это как раз принципиально ново. На других этапах нашей исторической и литературной жизни все это подтверждалось далеко не так прямолинейно. Интеллигент Сотников из одноименной повести В. Быкова оказывается человеком более цельным и морально твердым, чем вышедший из народа Рыбак, которому как раз не достает образования.

Левинсону то и дело приходится нарушать известные христианские заповеди, принимать самые суровые решения, вызванные острой необходимостью, и здесь побеждает, конечно, вызванная чрезвычайной обстановкой мораль, которая не должна быть распространена на все случаи жизни и перенесена на все ситуации. Ведь толстовские защитники Севастополя, сбрасывающие трупы убитых товарищей прямо в ров, поскольку последние мешают им стрелять, не поступают в данной ситуации аморально. Левинсон также предстает в силу особенностей художественной системы как бы в двух измерениях. Фадеев раскрывает как нравственно-психологическое содержание его характера, так и подчеркивает неоднократно значение его социально-исторической роли. Это второе представление связано с характером социального процесса. И поэтому родственная по тону толстовскому повествованию фраза приобретает полемический художественный смысл: „Не потому, что был скрытен,

а потому, что знал, что о нем думают именно как о человеке «особой породы», знал также многие свои слабости и слабости других людей и думал, что вести за собой других людей можно, только указывая им на их слабости и подавляя, пряча от них свои»⁸.

В отличие даже от Кутузова, Левинсон научился, „управлять событиями”, хотя в минуту смертельной усталости он и теряет власть над людьми, но они еще не знают этого и тянутся за ним, как стадо, привыкшее к своему вожаку.

Фадееву, как и Шолохову, тоже свойственна толстовская манера — стремиться к созданию полярно противоположных мнений, заключенных в нечто как будто единое и целое. Получив депешу из города, Левинсон воспринимает ее своеобразно: „Сквозь официальные строки, полные нарочитой бодрости, слишком ясно выступала горечь поражения и бессилия”.

Эти официальные строки довольно естественно вписываются в стилевой поток *Разгрома*: „Самое важное, что требуется сейчас от партизанского командования — чего нужно добиться во что бы то ни стало — сохранить хотя бы небольшие, но крепкие боевые единицы, вокруг которых впоследствии...”

Через какое-то время Левинсон посмотрел на письмо от жены, отложил его: „Это потом, — подумал он и снова спрятал его. — «Сохранить боевые единицы»».

Когда пришли начхоз и Бакланов, Левинсон знал, что уже будут делать он и люди, находящиеся в его подчинении: они будут делать все, чтобы сохранить отряд как боевую единицу»⁹.

Это и есть перевод языка приказа на язык литературного повествования — зарождение собственно фабулы произведения.

Нетрудно отметить, что в этом очень характерном романе 20-х годов очень ошутим интерес в первую очередь к социальному значительному событию, собственно семейным отношениям уделяется гораздо меньше внимания. Это роднит многие произведения советской литературы с *Севастопольскими рассказами* Толстого в большей мере, чем с *Войной и миром*. Что же касается *Разгрома*, то при всей его более строгой композиции, чем в *Севастопольских рассказах*, можно обнаружить тот же принцип очерковой организации произведения. *Морозка*, *Мечик*, *Левинсон*, вставная новелла *Разведка Метелицы* лишь лишний раз подтверждают этот специфический очерковый строй, с которого когда-то начинался русский психологический роман, как теперь роман социально-идеологический. Именно здесь можно отыскать многочисленные точки соприкосновения советских писателей с толстовской традицией в формировании принципов романа нового типа, взявшего за основу изобразительные установки молодого Толстого, но интерпретировавшего их в иной художественной системе.

⁸ А. Фадеев, *Разгром*, Донецк 1977, стр. 58.

⁹ Там же, стр. 60.

Со второй половины 50-х годов и едва ли не до настоящего времени продолжается обращение писателей к военной теме, к событиям Великой Отечественной войны. И это обращение, безусловно, связано с художественным переосмыслением опыта Толстого. Многие исследователи отмечали несомненную связь симоновской трилогии *Живые и мертвые* с толстовскими принципами освоения военной темы. Это очевидно. Однако нельзя отрицать и того, что тип симоновского повествования сложился в значительной мере независимо от Толстого, развивая основополагающие принципы советского романа 30-х годов, который исследователь — Л. Ф. Ершов — называет публицистическим, имея в виду одну из его тематических разновидностей — произведения, посвященные социалистическому строительству, а также на материале военных очерков и собственного прозаического опыта писателя — романы *Дни и ночи* и *Товарищи по оружию*.

Творческое взаимодействие с Толстым у Симонова начинается по сути в период работы над трилогией *Живые и мертвые*. И замысел романа-эпопеи, и возможность раскрыть немалой силы внутренние противоречия в нашей армии, в первые тяжелые месяцы отступления, выявить его причины, и, наконец, толстовский эпический строй фразы, повторение некоторых эпизодов в условиях новой войны, сугубо военные проблемы — близость опасности, вопросы жизни и смерти, ощущение страха, сквозные детали портретной характеристики персонажей — все это чересчур заметно, бросается в глаза. Да и сам Симонов неоднократно признавался в том, какое воздействие оказал на него Л. Толстой.

Но вместе с тем критика отметила и известную статичность симоновских героев, ограниченность изображения их внутреннего мира сферой чисто деловых служебных отношений, отсутствие во многих случаях или приглушенное воссоздание их частной жизни. На память, конечно, приходили эпизоды из *Войны и мира*, и критики в некоторых случаях забывали, что в *Севастопольских рассказах* сфера личных, семейных отношений, едва ли не главная в старом романе, тоже почти не раскрыта.

Но дело не только в просчетах Симонова, а и в принципиальной новизне избранной им художественной системы, типа романа. Рассмотрим ряд эпизодов.

У Симонова умирающий генерал-лейтенант Козырев в последний свой час думает лишь в пределах военной тематики. И хотя автор не страшится чисто толстовской откровенности, на которую способен его мужественный герой: „перед лицом смерти ему некому было лгать: он не умел командовать никем, кроме самого себя“, было бы удивительно, если бы Козыреву в этот момент явилась в воображении какая-нибудь женщина с лиловыми лентами, которая предстает в минуту смертельной опасности перед Праскухиным. Однако Симонов не мог избежать полностью самого этого мотива. Но как он здесь выражен:

Жена его, которая, как это свойственно мелким душам, преувеличивала свое место в его жизни, никогда бы не поверила, что он в свой смертный час не думал о ней. Но это было так и не потому, что он не любил, он продолжал любить ее, — а просто потому, что он думал совсем о другом. И это другое — было такое великое несчастье, рядом с которым не умещалось маленькое и нестрашное в эту минуту горе — никогда не увидеть ее прекрасного лживого лица¹⁰.

Как видим, у Симонова-писателя совершенно иной эмоциональный строй, чем у Толстого, Шолохова, Фадеева. Он более рационалистичен и умозрителен. И если критики оспаривают мнение о „психологических добавках” в *Разгроме*, то в отношении к *Живым и мертвым* оно было бы в какой-то степени справедливо. В отличие от Симонова, Бондарев склонен скорее, „усвоить” не логическую, а эмоциональную составляющую многомерного и многогранного толстовского стиля. Описывая смерть дивизионного комиссара Веснина, Бондарев очень детально воспроизводит его предсмертный мираж, не боясь погрузиться в бессознательное, и тут он по-своему ближе к воссозданному Толстым эпизоду смерти Праскухина. И это принципиально важно отметить.

И мучительно стараясь понять, что это, он до пронзительной ясности увидел себя и дочь Нину в душной темноте южной ночи на берегу моря под Сочи, куда увез ее после развода с женой в тридцать восьмом году. Он почему-то в белых брюках, в черном траурном пиджаке стоял на песке совершенно пустынного пляжа с темными пятнами влажных и одиноких лежаков, стоял с горьким и душным комом вин в горле, зная, что здесь же на этом пляже, он после дневных прогулок с дочерью встречался с той женщиной, которая должна была стать его второй женой. (...)

И, ощущая дрожание, цепляющиеся руки дочери, ее слабенькое тельце, толкавшееся ему в ноги, он хотел сказать ей, что ничего не случилось, что все будет хорошо, но уже ничего не мог ни сказать, ни сделать — прочность земли уходила из-под ног (...)

Пулеметная очередь, убившая его, смертельной силой заставила сделать два шага назад (...)¹¹

Многие симоновские герои, как и бондаревский Бессонов, из тех, которые ломаются, но не гнутся, как определяет автор своего Серпилина. Можно сказать, что они сложились как люди раньше, чем мы с ними встретились, прошли определенную идейно-нравственную закалку в военной среде; суровые испытания их закаляют, но принципиально не меняют, поэтому воссоздание писателями сложной диалектики внутреннего духовного развития, которая отмечает героев Толстого и Шолохова не самая важная задача. Принципы нового романа в этом смысле отличаются от принципов романа традиционного — социально-психологического. Положительный герой Симонова Серпилин, проходящий через нечеловеческие испытания и выдерживающий, в отличие от Козырева, экзамен на толкового и знающего командира, умеющего воевать грамотно и беречь людей, заслуживает во всех своих дей-

¹⁰ К. Симонов, *Живые и мертвые*, Москва 1966, стр. 53.

¹¹ Ю. Бондарев, *Горячий снег*, Москва 1978, стр. 245.

ствиях бесспорного уважения, если не подражания, но внутренне он практически не меняется.

Другой персонаж Синцов-журналист, человек, по натуре как будто гражданский, своим огромным ростом и неуклюжестью напоминающий чем-то Пьера Безухова и играющий поначалу роль, если не стороннего наблюдателя, как толстовский герой на Бородинском поле, то уж во всяком случае человека некомпетентного — он то забывает, как по уставу снять часового с поста, то случайно убивает своего обезумевшего солдата, едва не поднявшего паники.

Но затем он, проходя суровую военную закалку, воюет не хуже любого солдата, образцово выполняет свой воинский долг, и квалифицированно, а не непосредственно, по-дилетански осознает происходящее. Таким образом, сама возможность оценки военных событий со стороны, с точки зрения человека необстреляного, свежего, которой очень дорожил в художественном смысле Толстой, выражается у Симонова лишь как намерение, непродолжительная тенденция. Связана она и с несколько иными для нашей эпохи представлениями о характере положительного героя. Примерно то же самое можно сказать и по поводу „маленькой докторши”, которая, кроме внешнего сходства с толстовской „маленькой княгиней”, ничего общего с ней не имеет, хотя для Симонова, очевидно, важна эта повторяющаяся неоднократно черта чисто внешней характеристики, идущая от Толстого.

Мальчики Ю. Бондарева, как их называет военфельдшер Зоя, взрослеют уже в своем первом бою, по-детски наивного Давлатяна выводят из строя после первой бомбежки, до начала сражения. Кажется, что иначе и быть не могло, эта война не терпит посторонних или неподготовленных к ней не только профессионально, но и морально, психологически.

И, наконец, еще одно немаловажное, с нашей точки зрения, обстоятельство, касающееся изображения человека на войне. Для Толстого, особенно времен *Севастопольских рассказов*, раскрытие человеческой психики и связанного с ней поведения персонажей в военных экстремальных ситуациях гораздо важнее соображений социального и государственного престижа (хотя сам факт севастьяпольской обороны не может не вызывать гордости за свой народ), выше всякого рода нормативных нравственных оценок, связанных с честолюбием, тщеславием, желанием отличиться — продвигнуться по службе, получить награду, мнения о каком-то герое окружающих, его собственных комплексов и т.д.

Толстовская декларация правды как раз и строится здесь на утверждении некоей независимости позиции художника и найденного способа раскрытия им внутреннего состояния человека от общепринятых социальных представлений и литературных моделей. Напомним ее: „Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны”.

Ни Калугин с своей блестящей храбростью (*bravoure de gentilhomme*)

и тщеславием, двигателем всех поступков, ни Праскухин, пустой безвредный человек, хотя и павший *на поле брани за веру, престол, отечество*, ни Михайлов с своей робостью и ограниченным взглядом, ни Пест — ребенок без твердых убеждений и правил, не могут быть ни злодеями, ни героями моей повести.

Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей его красоте и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда¹².

В *Войне и мире* при всей ее поразительной откровенности и правдивости в раскрытии внутреннего мира человека, представление о „правде” более социально определено и обусловлено. Тот национально-патриотический подъем, с которым связана победа народа в отечественной войне, был выше торжества или ущемления отдельных человеческих самолюбий. Все это внесло необходимые коррективы в понимание художественной правды. Речь теперь шла о чем-то более значительном, чем абсолютизация счастливо найденного художественного принципа изображения. Не остался Толстой равнодушен и к моральному содержанию изображаемой человеческой личности. Читателю далеко не все равно, кто совершает героические поступки — Долохов или Андрей Болконский, хотя на волне общего патриотического подъема действия этих героев имеют в каком-то смысле общий положительный эффект.

Для Симонова социально-историческое, идеологическое осознание событий и противоречий минувшей войны, как мы уже имели случай убедиться, важнее раскрытия психологии, внутреннего мира героев во всей полноте. Не последнюю роль играет у него также моральная характеристика личности, степень одобрения ее действий и поступков, окружающими характер ее социального престижа.

Ю. Бондарев в *Горячем снеге* попытался в какой-то степени перенести толстовские представления о „правде” на события прошедшей войны. Сделал он это, скорее опираясь на *Войну и мир*, чем на *Севастопольские рассказы*, если не считать полную зависимость судеб героев от одного события. Это придало его произведению особую внутреннюю полемичность, связанную с присутствием некоего иного гражданского сознания в художественном изображении войны. Однако здесь же писатель с каким-то осязаемым вызовом подчеркнул, что целесообразность смертельной схватки с врагом за каждую пядь земли, за каждый плацдарм не только художественно оправдывает пресловутую прикрепленность героев к событию, зависимость их судеб всецело от него, но и то, что исход этого события порою важнее чисто гуманитарных проблем. Герои его воссозданы без установки на литературную героизацию то ли прямым путем, то ли с помощью создания вокруг них атмосферы некоего пиетета, они порою выглядят подчеркнуто прозаично. Из небольшой группы оставшихся в живых на батарее, сдержавшей прорыв немецких танков к Сталин-

¹² Л. Толстой, *Собрание сочинений в 14 томах*, т. 2, Москва 1952, стр. 252.

граду — такие люди, как комбат Дроздовский и ездовой Рубин, не только неприятны сами по себе, но и совершают поступки вызывающее нравственное осуждение у окружающих — один неумело как-то по-садистски убивает искалеченную лошадь, другой — посылает на бессмысленную смерть молодого солдата Сергуенкова. Но в такой ситуации их моральный облик — к тому же еще в гражданском представлении не имеет первостепенного значения, — главное — они не дрогнули, проявили редкие волевые качества, выстояли, не дали врагу прорваться к Сталинграду, выбили у него танки, как приказывал им генерал Бессонов. И не случайно он им, как и Кузнецову, вручает тут же на позиции ордена Боевого Красного Знамени.

Полемичность романа Бондарева направлена против ложной интерпретации и недооценки социального смысла последней войны. Но не случайно, думается, в новом своем романе *Берег*, где речь идет о полегчавшей стратегической обстановке в самом конце войны, изображая конфликт Никитина с Гранатуровым и как бы продолжая разговор, если иметь в виду *Горячий снег*, Бондарев как раз отвечает на вопрос о возможности проявления гуманизма в кровопролитной войне, о нравственном критерии в оценке обстановки.

Так называемая „деревенская проза“ в художественных поисках В. Тендрякова, С. Залыгина, Ф. Абрамова и писателей следующего литературного поколения — В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина развертывалась, при всем своем неповторимом своеобразии, во взаимодействии с толстовской традицией, в некоторых случаях, правда, опосредованной творчеством М. Шолохова. Связи этой прозы с *Тихим Доном* и *Поднятой целиной* имели самый различный характер, начиная от прямых преемственных и кончая контактно-контрастными. Однако интерес к раскрытию нравственного мира человека, которым отмечен и шолоховский рассказ 50-х годов *Судьба человека*, интерес к проблемам морали и психологии, дает возможность не только полнее осветить недавнюю историю нашей жизни, но и приблизиться вплотную к тем диалектически противоречивым способам раскрытия конфликта между социально-одобряемой, вызванной порою суровой необходимостью, линией человеческого поведения, и его внутренним многоплановым содержанием, психологической и биологической сущностью.

В повести В. Распутина *Живи и помни* Андрей Гуськов не вернулся из госпиталя на фронт, подавленный чувством животного страха за свою жизнь. Его жена — Настена, единственный человек, кому он открылся, человек в высшей степени нравственный, испытывает в такой ситуации невероятное морально-психологическое напряжение, вызванное расхождением в представлении о долге перед людьми и перед мужем. Напряжение это достигает высокого накала и по существу невинная Настена решается уйти из жизни, покончить с собой.

Данное, психологическое по преимуществу, направление в современной русской прозе находится в сложнейших художественных связях как с моделью классического социально-психологического романа, так и с тем типом художественного творчества, который мы определяем как роман социально-идеологический. Роман этот просто иной по своим определяющим принципам, он теснее связан с существующими в общественном сознании представлениями о времени и человеке, с политикой и моралью изображаемого. И в этом его сила.

Художественный опыт Толстого, как видим, очень неоднозначно и разными своими сторонами внедрялся в художественную практику XX века. Присутствие толстовской традиции в советской прозе вовсе не отменяет ни осязаемого воздействия на нее исторически изменившейся действительности, ни своеобразия авторской индивидуальности, ни возможности появления нового типа художественного творчества.

THE TOLSTOYAN TRADITION IN THE RUSSIAN LITERARY PROCESS

by

ALEXANDER GUTOROV

Summary

The author defined in the article some characteristic features of the creative method of Leo Tolstoy and the problems of its formation in the conditions of the specific stylistic environment of the second half of the nineteenth century.

The fact of using artistic experiments of Tolstoy by his contemporary Soviet writers does not at all exclude the evident influence on their search of new historical reality, specificity of creative individuality, and even possibility of appearance of the fundamentally different from the Tolstoyan types of literary works.