

Ю. К. Руденко

Чернышевский-
романист
И
литературные
традиции



Издательство Ленинградского университета

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Ю. К. РУДЕНКО

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ-РОМАНИСТ
И ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ТРАДИЦИИ



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1989

ББК 83.3Р1
Р83

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. А. Б. Муратов
(Ленингр. ун-т), канд. филол. наук, ст. науч. сотр. В. Е. Вет-
ловская (Ин-т рус. литературы АН СССР (Пушкинский дом)).

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

Руденко Ю. К.

Р83 Чернышевский-романист и литературные тради-
ции. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — 256 с.
ISBN 5-288-00344-0

Монография посвящена малоизученным аспектам творческо-
го метода Чернышевского-романиста. Анализируется жанровый
состав основных романов писателя («Что делать?», «Повести
в повести», цикл «Пролога»), прослеживаются их взаимосвязи,
выясняется их место в литературном процессе того времени в
связи с традициями западноевропейского и русского «романа
с отступлениями», а также русского романа о «героях времени».

Для литературоведов и всех, интересующихся русской ли-
тературой XIX века.

Р 4603020101—163
076(02)—89 118—90

ББК 83.3Р1

Научное издание

Руденко Юрий Константинович

**Чернышевский-романист
и литературные традиции**

Редактор Р. И. Беккер

Художественный редактор В. В. Пожидаев

Обложка художника С. В. Алексеева

Технический редактор А. В. Борщева

Корректоры Н. М. Каплинская, О. В. Пукелова

ИБ № 2928

Сдано в набор 02.06.89. Подписано в печать 31.10.89. М-24308. Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 16.
Усл. кр.-отт. 16,25. Уч.-изд. л. 18,04. Тираж 2290 экз. Заказ № 387. Цена 2 р. 60 к.
Издательство ЛГУ. 199034, Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Типография Изд-ва ЛГУ. 199034, Ленинград, Университетская наб., 7/9.

ISBN 5-288-00344-0

© Издательство
Ленинградского
университета, 1989

Все это, конечно, так. Тем не менее вопрос остается открытым в главном: только ли в сфере чистой идеологии велась с Чернышевским полемика со стороны тех значительнейших русских романистов, которые нашли для себя возможным и необходимым вообще вступить с ним в полемику по поводу «Что делать?», или же, развиваясь самобытными путями, генерируя собственные глубочайшие идеи и отыскивая для их адекватного выражения впечатляюще новаторские художественные формы, они — вольно или невольно (и в какой степени?) — взаимодействовали также и с Чернышевским-художником? Ведь после выхода в свет «Что делать?», казалось бы, по-прежнему опровергая лишь идеи Чернышевского, давние и знакомые, его оппоненты не могли игнорировать *эстетически* выраженных аспектов мировоззренческой концепции романиста и бороться с ней без учета характерного корректирующего давления романной формы на весь комплекс ассимилируемых ею публицистических построений. И дело здесь даже не в том, что, выступив в качестве романиста, Чернышевский-идеолог весьма существенно раздвинул рамки своей аудитории и изменил характер влияния на нее. Дело в том, что идеи, которые он пропагандировал теперь, были и те же самые, что раньше, и как бы уже не совсем те: их недостаточно стало оспаривать перед читателем словесно, а нужно было *опровергать* по крайней мере с той же проблемной масштабностью и на том же уровне структурной многозначности, какие отличают идеологию художественно выраженную от теоретических идеологических доктрин.

Именно такого рода полемическое отношение к Чернышевскому—идеологу-романисту отчетливо просматривается прежде всего в творчестве Достоевского и Льва Толстого середины — второй половины 1860-х годов, в особенности рубежа 1863—1864 годов. Именно их художественно-идеологические концепции, сложившиеся тогда в итоге предшествующей индивидуальной эволюции каждого из этих величайших преобразователей новоевропейской романной традиции и явленные в «Записках из подполья», «Преступлении и наказании», «Идиоте», с одной стороны, «Войне и мире» — с другой, окажутся в наибольшей степени соотнесенными (и в принципе соотносимыми) с характером и масштабом философско-исторической и этико-психологической концепции Чернышевского-романиста и будут преодолевать ее, составляя с нею, однако, некое поляризованное единство (к которому несколько позже подключится также Шедрин-романист как автор «Истории одного города» и «Господ Головлевых»). Классово-политическим критериям оценки личности среды у Чернышевского они противопоставят иные, извечные религиозно-нравственные критерии, однако саму проблему отношений между человеком и обществом будут трактовать, во-первых, тоже в контексте научно-философского осмысления закономерностей всемирно-исторического процесса, а во-вторых, в

диалектическом взаимопроникновении личностного и общественного, индивидуально-психологического и социального начал в поступательном развитии человечества вообще и современного общества в частности.

Как представляется, на Достоевского и Толстого роман Чернышевского оказал несомненное *стимулирующее* воздействие — явился неким непосредственным толчком к новой усиленной разработке этими писателями кардинальных мировоззренческих проблем, которые и без него всегда владели их творческим вниманием, но к которым именно он теперь вынуждал обратиться безотлагательно

В отличие от Достоевского, Толстого-художника меньше всего могли затронуть в романе Чернышевского его эстетические новации, связанные с усложнением структуры и эпатирующей функцией образа автора, а также сами по себе приемы частичного использования циклизации в сюжетно-композиционном построении произведения.

Толстой к тому времени уже давно и фундаментально разработал свой способ выражения в повествовании авторской точки зрения, исключавший необходимость и возможность гротескной авторской маски, которая бы умышленно наделяла носителя и проповедника высокой идеи низменными этическими характеристиками. Принципу персонифицированной авторской маски Толстой противопоставил принцип универсального, всепроникающего и всеведущего авторского голоса. Поскольку всякая маска, независимо от ее конкретных идейно-художественных функций, обязательно мотивирует отбор жизненного материала и проблемное содержание произведения, то и толстовская установка на абсолютное авторское всеведение означала прежде всего отказ вообще от каких бы то ни было мотивирующих обоснований и, следовательно, замещая их, сама превращалась в принцип мотивировки, только другого, более высокого художественного порядка.

Циклический принцип разворачивания и, так сказать, наращивания замыслов также был свойствен художественному сознанию Толстого органически и с самого начала его творческих усилий, а затем и свершений. Уже юношеская «История вчерашнего дня» (1851) мыслилась Толстым в виде переходящих друг в друга относительно самостоятельных эпизодов («История... дня»); по крайней мере, ее написанные фрагменты, будучи такими аналитическими эпизодами, показывают, что реализация замысла выдвинула перед начинающим автором, еще не собиравшимся становиться писателем, именно этого рода литературную задачу, которая, бесспорно, требовала специальных усилий, противоречивших в то время исключительному интересу юноши к самопознанию и самоанализу. Эпически развернутым циклическим замыслом, не полностью реализованным в автобиографической трилогии Толстого, были «Четыре эпохи развития» (1851—1852). В неформальный цикл превратились «Севастопольские рассказы», первоначально задуманные как регулярные репортажи с места событий. Циклическая форма намечалась и в неосуществленном замысле «Романа русского поме-

щика» (1852—1854). Наконец, долгое вызревание и скачкообразное передвижение в глубь истории по ходу качественных изменений замысла романа о декабристах (1860 или 1863) тоже по существу было не чем иным, как формированием грандиозного романного цикла, не состоявшегося, но отчетливо обозначившегося на ранних стадиях работы над романом «Война и мир».

Это общеизвестный факт творческой истории толстовской эпопеи. В намечавшемся авторском предисловии к роману, форма которого смущала писателя, потому что никак не укладывалась ни в какие каноны, Толстой указывал, что намерен провести своих героев и героинь «через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 года». «Развязки отношений этих лиц, — писал он, — я не предвижу ни в одной из этих эпох. <...> Я старался только, чтобы каждая часть сочинения имела независимый интерес».⁷ В другом варианте того же предисловия (оба датируются до сентября 1864 года) Толстой замечал: «<...> я не знаю и сам для себя не могу предвидеть, какие размеры примет все сочинение. Задача моя состоит в описании жизни и столкновений некоторых лиц в период времени от 1805 до 1856 года. <...> Мне кажется, что ежели есть интерес в моем сочинении, то он не прерывается, а удовлетворяется на каждой части этого сочинения и что <...> сочинение это может быть печатаемо отдельными частями» (13, 56). От объяснительного предисловия Толстой в конце концов отказался, но мысль свою наглядно воплотил в названии журнальной публикации первого романа задуманной серии — «Тысяча восемьсот пятый год». Информативно-датировочный смысл этого названия весьма точно соответствовал «нероманной» жанровой форме произведения и потенциально заключал в себе возможность дальнейшего перерастания в цикл по принципу этапного выделения значимых хронологических вех. Однако, как известно, эта композиционная структура стала разрушаться уже на ранней стадии работы, и роман «1805 год» — как таковой — не был завершен: исключив из него традиционно принятые приемы «начала» и «конца» повествования, писатель увидел необходимость строить его по аналогии с непрерывным потоком жизни, где бесконечное множество индивидуальных судеб, сталкиваясь друг с другом и перекрещиваясь, сливается в надличностное единство исторического процесса, стихийного и непредусмотримого. Этот повествовательный принцип допускал «разрыв постепенности» лишь в виде вспомогательного приема линейной разверстки при изложении нелинейной картины событий, но сопротивлялся циклическому распределению материала, требующему явного расчленения единой темы на самостоятельные, замкнутые в собственных границах событийные центры.

Однако есть в романе «Война и мир» одна принципиальная особенность, позволяющая ставить его в связь с романом «Что делать?» совершенно независимо от того, в какой мере сам.

Толстой мог — сознательно или бессознательно — ориентироваться на этот роман Чернышевского.

По-видимому, о сознательной ориентации не может быть и речи, если не принимать за таковую резкие антидемократические выпады, с некоторым даже кокетством формулируемые Толстым все в тех же черновиках предисловий к роману «1805 год»; например, следующий: «В сочинении моем действуют только князья, говорящие и пишущие по-французски, графы и т. п., как будто вся русская жизнь того времени сосредоточивалась в этих людях. Я согласен, что это неверно и нелиберально, и могу сказать один, но неопровержимый ответ. Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократов того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила» (13, 55). Скрытый отзвук тенденциозности такого рода в окончательном тексте романа «Война и мир» можно обнаружить, пожалуй, только в авторском освещении фигуры разночинца Сперанского; другие следы спрятаны еще глубже, растворены в общей философско-исторической концепции романиста, злободневный антидемократизм которой был, впрочем, очевиден для современников, обескураженных тем, как здесь «напутаны правда с ложью, наука с невежеством, благо со злом, прогресс с отсталостью».⁸ Однако и тогда этот «антидемократизм» воспринимался отнюдь не как «прозрачный», так что невозможно было не учитывать, что роман Толстого «возбуждает какую-то смутную ширь, вызывает смутное стремление к чему-то неопределенному, но по-видимому доброму, хорошему, гуманному»,⁹ что в нем «действительно возникает какая-то несокрушимая стена величественной стихийной силы»¹⁰ и что сила эта — коллективная мощь народной массы, отчего под рукой и не находилось другого определения для народности и демократизма Толстого, кроме как славянофильских.¹¹

Если современные исследователи могут вполне правомерно сближать, а отнюдь не только противопоставлять философско-исторические и этические концепции Чернышевского и Толстого на основании их генетического родства с категориальными системами европейского Просвещения, то сам Толстой, естественно, такой близости не ощущал, а в «Войне и мире» дальше всего отошел от революционно-демократических трактовок роли разума в истории.¹²

Что касается собственно романа Чернышевского, то он, как известно, по-своему болезненно задел яснополянского отшельника. Об этом прямо свидетельствуют комедия «Зараженное семейство» (1863—1864; рабочее название — «Новые люди»), написанная «в насмешку эманципации женщин и так называемых нигилистов»,¹³ и неожиданная сюжетная реминисценция в поздней драме «Живой труп» (1900), где через несколько десятилетий писатель (очевидно, по воспоминанию) вкладывает в

уста героини-цыганки, конечно, свою собственную оценку романа «Что делать?» — давнюю («Скучный это роман...») и явно новую, переосмысленную («...а одно очень, очень хорошо. Он, этот, как его, Рахманов, взял да и сделал вид, что он утопился»¹⁴).

Из этих фактов только первый мог бы иметь косвенное значение в связи с вопросом о влиянии романа Чернышевского на автора «Войны и мира», и такое значение он действительно имеет, но — негативное, так как охлаждение Толстого к своей антиинигилистической комедии и утрата к ней всякого интереса как раз и объясняются переключением внимания писателя на новый замысел, приведший к взлету творческой энергии и к ощущению невиданной творческой свободы. Признаваясь А. А. Фету: «...как меня стукнула об землю лошадь и сломала руку, когда я после дурмана очнулся, я сказал себе, что я — литератор. И я литератор, но уединенный, потихонечку литератор», — Толстой одновременно замечал: «Печатанное мною прежде я считая только пробой пера и ор. черн.; печатаемое теперь мне хоть и нравится более прежнего, но слабо кажется, без чего не может быть *вступление*» (письмо от 23 января 1865 г. — 61, 72).¹⁵ Это сказано накануне выхода в свет той книжки «Русского вестника», где появились главы романа «1805 год», «Уединенный, потихонечку литератор» и «вступление» — очень характерные для Толстого самооценки. Все прежние литературные страсти, включая и яснополянский педагогический журнал (см. письмо к А. А. Фету от 16 мая 1865 г. — 61, 82) отошли в предысторию творчества, а сейчас лишь начинается настоящее вступление в него. Следующим этапом станет отказ от продолжения журнальной публикации произведения. В одном из писем появится прямое противопоставление нового романа недавней комедии. «Ты боишься, что скоро очень поумнеют?» — вспомнит Толстой в ноябре 1865 года иронические слова Островского в ответ на свое нетерпеливое желание поскорее увидеть комедию на театре, и теперь они приобретут вдруг смысл формулы, уклавывающей грань между искусством подлинно и мнимо значительным. «Так я этого не боюсь в отношении своего романа, — заявит он тогда же. — *А работать, не имея в виду хлопающей или свистящей публики* <...> гораздо приятнее и работа достойнее» (письмо к А. А. Толстой от 14 ноября 1865 г. — 61, 115). «<...> я много пишу и много вперед обдумываю будущих работ <...>, — признается он далее, — *и все это с верой в себя и убеждением, что я делаю дело*» (61, 116).

Так осознавалось Толстым состояние «вступления» в творчество. А что значило для него быть «уединенным, потихонечку литератором», предельно четко раскрыто им в неотправленном письме к П. Д. Боборыкину (июль — август 1865 года): «*Вопросы земства, литературы, эмансипации женщин и т. п. полемически выступают у вас на первый план, а эти вопросы в мире*

искусства не только не занимательны, но их нет. Вопросы эмансипации женщин и литературных партий невольно представляются вам важными в вашей литературной петербургской среде, но все эти вопросы трепещутся в маленькой луже грязной воды, которая кажется океаном только для тех, кого судьба поставила в середину этой лужи. — Цели художества несоизмеримы (как говорят математики) с целями социальными. Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы» (61, 100). Не случайно здесь как одиозный знак неприемлемой в мире искусства партийности фигурирует вопрос эмансипации женщин. Толстой, конечно же, имел в виду не только упоминаемые в письме романы Боборыкина, но и «Что делать?» Чернышевского как произведение, по праву возглавлявшее тогда примерный список новейших литературных явлений подобного рода, и в том числе свою собственную недавнюю комедию, насквозь проникнутую духом «партийной» полемичности. 70

7

Между тем Толстой в это самое время, когда так страстно утверждал, что «цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос», бился как раз над разрешением — и желательно неоспоримым — вопроса о движущих силах истории и не столько в роман допускал рассуждения на эту тему, сколько самый роман мыслил неоспоримым аргументом в пользу именно своего разрешения этого вопроса. Создавая тенденциозный философско-исторический роман, Толстой с самого начала работы был проникнут пафосом обличения науки с позиций здравомыслящего «профана», что ставило его как романиста в резкое противоречие и с художественными традициями западноевропейского исторического романа, и вообще с традициями всех существовавших к тому времени романских жанров. В конечном итоге произведение не только сохранило первоначальную установку на полемику со всеми господствовавшими тогда концепциями исторического процесса, но и демонстративно перешло в этом отношении всякие границы эстетически дозволенного. Роман «Война и мир» свободно включил в себя наряду с художественным повествованием пространные авторские комментарии в виде целых историко-публицистических трактатов,

откровенно пропагандирующих взгляды автора в их рациональном содержании.

Как известно, писатель позже и сам колебался в установлении окончательного текста произведения, то сохраняя в нем философско-исторические рассуждения, то исключая их оттуда и вынося в приложение, чем создал текстологическую проблему, до сих пор не разрешенную. Современные исследователи поэтики толстовского романа, как правило, обходят вопрос о художественной функции публицистических трактатов романиста в структуре романа: они широко цитируют формулировки Толстого, но возникающей из их наличия в тексте романа проблемы не рассматривают, молчаливо игнорируя ее, или же просто не видят проблемы, полагая, что чужеродность публицистики художественному повествованию сама собой избавляет исследователя от необходимости разбираться в вопросе о характере ее функционирования в условиях художественного контекста.¹⁶ Между тем это проблема огромной сложности и не меньшей принципиальной важности.

Действительно, философско-исторические эссе, составляющие в романе «Война и мир» широко разветвленную систему, на первый взгляд лишь внешне — по теме — связаны с художественным повествованием. И самому Толстому, и его первым читателям и критикам могло казаться, что роман только выиграл бы в художественном отношении, если бы был очищен от столь тяжеловесной и «неуместной» в произведении искусства «перегрузки». И это было бы, пожалуй, справедливо, сохраняя романная часть толстовской «книги о прошедшем» традиционные принципы разработки темы, организации сюжета и построения образной системы. Но роман «Война и мир» представляет собой новый и дотоле неизвестный в литературе жанр, рожденный из конгломерата почти всех сложившихся к тому времени разновидностей романа — исторического, психологического, семейно-бытового, романа-хроники, романа воспитания, русского проблемного романа о героическом времени. В свою очередь, «рассуждения» тоже не были эмпирически аморфными авторскими (публицистическими) отступлениями; они восходят к литературной традиции философских «опытов» и составляют в структуре произведения архитектурно значимый противовес художественному повествованию в целом.

Принцип взаимного сочетания здесь повествовательно-описательного и эссеистского составов прост и нагляден: они взаимно чередуются, наращивая свои объемы, но в их чередовании нет сколько-нибудь правильной регулярности, так что создается впечатление их случайной перебивки. Однако в контексте художественного произведения ничто не воспринимается как чистая случайность: здесь всё со всем вступает в смысловую связь, и соположенность разнородного ведет к их значимому отождествлению. Поэтому даже по содержанию рассуждения Толстого

сами по себе и те же рассуждения в контексте романа — как часть его целостного содержания — принципиально не совпадают.

Действительно, рассуждения писателя, взятые вне контекста романа, могут казаться убедительными или неубедительными в зависимости от нашего отношения к мировоззрению данного писателя как мыслителя и публициста. Но они же, включенные в контекст художественного произведения, неизбежно начинают соотноситься с общей картиной действительности, воссоздаваемой в произведении, и приобретают иное звучание. Критерий научной ценности и логической убедительности рассуждений теряет здесь свою категоричность и заменяется критерием их художественной целесообразности в структуре данного произведения. Отнюдь не случайно философско-исторические эссе Толстого в «Войне и мире» оставляют в читателе впечатление абсолютной убедительности, каждый раз потрясают как откровение, несмотря на то, что ни в эпоху появления романа, ни тем более позднее они не принимались и не принимаются читателем безусловно. В этом парадоксе отражается противоположность между относительностью *научной ценности* идей и абсолютностью их *художественной значимости*, коль скоро эти идеи включаются в художественный контекст.

Однако если бы это происходило всегда, повсеместно и неизбежно, не возникало бы проблемы *правомерности* включения публицистического материала в состав художественного текста. Как известно, это не так, и, следовательно, эффект истинности публицистически утверждаемых беллетристами отвлеченных идей, положений и целых концепций зависит не от того, что они вводят свои рассуждения в художественный контекст, а скорее происходит вопреки этому. Чтобы подобный эффект состоялся, необходим специальный перевод публицистических истин художника из системы *внехудожественной* аргументации в систему *внутритекстовой* аргументации. Иными словами — пропагандируемая писателем в произведении *мировоззренческая* концепция должна поддерживаться *художественной* концепцией этого произведения.

Убедительность или неубедительность идей самих по себе умозрительна; мыслитель оперирует для их доказательства логическими аргументами, подключая к ним и все те факты действительности, к которым апеллирует. Ни одна идея, так же как ни одно мировоззрение в целом, не могут быть ни абсолютно истинными, ни абсолютно доказанными, потому что являются лишь одной из альтернатив в исторически-конкретной системе идей и мировоззрений, вырабатываемых общественным сознанием определенной эпохи. Весь их набор объективно обусловлен социально-экономическими и классово-политическими противоречиями данного общества в данную эпоху. Реальная победа того или иного мировоззрения над другими обеспечи-

вается не его теоретической истинностью, а расстановкой классовых сил в обществе и (далеко не всегда и обязательно) глубиной отражения в содержании мировоззрения центральных, основных общественных конфликтов. Идеи и мировоззрения отмирают лишь тогда, когда весь мировоззренческий фундамент общественного сознания совершает очередной качественный скачок в соответствии с новой степенью своей научной зрелости, да и то если при этом полностью отойдут в прошлое и заменятся новыми те социальные отношения, которые ранее питали эти идеи и мировоззрения. Но и всякие новые мировоззренческие построения все равно должны вырабатывать новую сеть умозрительной аргументации в контексте альтернативно противостоящих им других современных идеологических систем. Таков всеобщий механизм бытования идей в общественном сознании и соответствующий этому механизм их литературного оформления во всех публицистических жанрах.

Художественная литература, в отличие от публицистики в собственном смысле, создает принципиально иные по характеру и значению идеологические концепции. Каждое художественное произведение предлагает уникальный образный аналог действительности — так называемый художественный мир, вторичный универсум, существенно отличающийся от эмпирического универсума реальности тем, что он оценочно организован и упорядочен. Как определенная картина реальности (все равно — иллюзорно жизнеподобная или же откровенно условная, реалистическая или фантастическая), он представляет собой некую образную ее модель, которая отражает действительность всегда *выборочно и частично*, позволяя тем самым читателю постигать авторский «умысел» и его ценностную ориентацию в ней. Но благодаря этому та же *частная* картина реальности, воспринимаемая уже как способ выражения мировоззренческой позиции писателя, превращается в *целостную* оценочную модель *всей* действительности, насквозь и полностью идеологизированную. В этом и состоит концептуальная суть тех единичных художественных миров, которые с бесконечным разнообразием запечатлеваются в созданиях художественной литературы, не отменяя друг друга, а накапливаясь в культурно-историческом наследии человечества.

Чтобы прямая авторская проповедь идей стала органическим компонентом художественной концепции (произведения), необходимо глубинное слияние понятийной логики этой проповеди с оценочно-образной логикой этой концепции. Только тогда, когда такое слияние происходит, и возникает внутри произведения эффект абсолютной убедительности того, что проповедуется художником.

Романы «Что делать?» и «Война и мир» в одинаковой мере антитрадиционны по той демонстративной «нехудожественности», с какой публицистический материал вторгается в их по-

вестовательную ткань. Чернышевский, правда, делал это вполне сознательно и намеренно, Толстой же — как бы неумышленно, хотя и в силу очень ясной для него самого и совершенно «практической» необходимости, о которой он писал в одном из набросков к заключительной части эпилога: «Я начал писать книгу о прошедшем. Описывая это прошедшее, я нашел, что не только оно не известно, но что оно известно и описано совершенно навыворот тому, что было. И невольно я почувствовал необходимость доказывать то, что я говорил, и высказывать те взгляды, на основании которых я писал». И далее, заостряя свою мысль, настаивал: «(…) если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний» (15, 241). Несогласованность второго утверждения с первым кажущаяся: в одном случае Толстой говорит о реальной последовательности своей работы над текстом романа, об относительно более позднем осознании им необходимости доказывать свои взгляды; в другом — о принципиальной внутренней соотнесенности художественного и публицистического планов произведения в его целостной структуре, о невозможности изолированно воспринимать их и тем более противопоставлять друг другу.¹⁷

Но, как бы это ни представлялось сознанию самого писателя, он намеренно пошел на резкое нарушение законов художественности и остро чувствовал несовместимость жанровой формы своей «книги о прошедшем» с любыми узнаваемыми литературными традициями, взятыми отдельно. Отсюда все его попытки объясниться с читателями, завершившиеся специальной статьей «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» (1868), которая содержала итоговую формулу, призванную снять любые формальные претензии в адрес романиста: «Что такое „Война и мир“? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Оправдание себе Толстой искал и находил в новейшем опыте русской литературы: «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от „Мертвых душ“ Гоголя и до „Мертвого дома“ Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» (16, 7). Обратим, однако, внимание на один смысловой нюанс, введенный Толстым между двумя приведенными выше высказываниями: *«Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров»*. Толстой признает за собой «пренебрежение к условным формам прозаиче-

ского художественного произведения», иными словами — пренебрежение к тому, соблюдение чего создает впечатление художественности, а несоблюдение разрушает такое впечатление или создает обратное впечатление нехудожественности; но он не хочет показаться самонадеянным, поскольку его пренебрежение не умышленно; он извиняется тем, что пойти на этот шаг его словно бы вынудил характер его замысла — «то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось».

В этом, 1-м, пункте статьи Толстой не говорит, что же именно он хотел выразить и почему это оказалось в нем столь сильным, что он согласился лучше пренебречь «условными формами прозаического художественного произведения», чем отказаться от своего «хотения». Но в 5-м пункте, касаясь вопроса о своем «разногласии <...> в описании исторических событий с рассказами историков» и указывая, что «оно не случайное, а неизбежное» (16, 9), он прямо противопоставляет историка, который «обязан иногда <...> *пригибать истину*», художнику, который, обращаясь к тем же документальным источникам, «отворачивается от них, находя в них необходимую *ложь*» (16, 10). Оговорки об обязанности или необходимости лжи в исторических трудах оставим в стороне, так как Толстому они нужны для более рельефного разъяснения своей позиции *художника*, а эта последняя состоит исключительно в стремлении к истине — художественной, психологической и не в последнюю очередь исторической. Наоборот, пафос выяснения и пропаганды исторической истины, возводимой Толстым на высоту научно-философской концепции, пронизывает весь его роман — как в описаниях, так и в рассуждениях. Таким образом, именно истина — ее поиск, ее непосредственная демонстрация путем художественного изображения жизни и ее доказательство посредством рассуждений — открывается как то «хотение» Толстого-романиста, ради выражения которого он вынужден был «пренебречь условными формами» общепризнанной и общепонятной художественности.

8

Отступая от художественности в ее традиционном понимании, Толстой, так же как незадолго до него Чернышевский, создавал *новый тип художественности*, не только безразличный к вторжению публицистики в повествовательную ткань романа, но и возникающий на основе их сочетания. И как раз в характере этого сочетания суть дела.

Рассуждения Толстого в романе тематически связаны с изображаемыми здесь событиями и коллизиями эпохи наполеоновских войн 1805—1813 годов. Они касаются вопросов о причинах и движущих силах этих и вообще всех войн, о понятиях

полководческого гения и правил войны, о роли штабных диспозиций и духа войска в ходе и исходе сражений и кампаний, и лишь строго в зависимости от них писатель выходит к обсуждению их, так сказать, философских аспектов — к вопросу о роли личности и народа в историческом процессе, о соотношении индивидуальных волевых решений и их суммарных результатов в совершающихся исторических событиях, о providentialном смысле исторических закономерностей. При безусловной широте, эта проблематика не охватывает жизнь общества всесторонне и определенно не совпадает с содержанием проблематики, которая раскрывается в художественных описаниях романиста. В частности, этическая сторона жизни и взаимоотношений людей, столь существенная для художественной концепции романа, остается как будто полностью за рамками авторских рассуждений. Но именно наличие в романе «Война и мир» *этих и таких* рассуждений проблемно связывает в органическое и нерасчленимое единство все концептуальные аспекты произведения в целом, причем связывает — для читателя — иначе, чем это может быть воспринято им без рассуждений и помимо них.

Название толстовского романа, как это и обычно для художественных произведений, многозначно и полифункционально. В нем прежде всего указывается некоторая *тема* — сквозная и ведущая; в данном случае — не столько конкретная, сколько общая, взятая во внутреннем *масштабе*, а не в том или ином ограничении. Одновременно указывается также, что эта единая тема внутренне же *контрастна* — распадается на два противоположных друг другу плана. Кроме того, это название как бы заранее мотивирует *объем* произведения, превышающий обычные рамки современного романа, и заставляет ожидать *сюжетной многолинейности*. В сочетании понятий «война» и «мир» подспудно уже заложено зерно *внеличностного конфликта*, которому неизбежно должны будут подчиняться любые романические конфликты между персонажами или их группами. Наконец, самое главное — название «Война и мир» есть *формула*, в которой оба понятия обозначают противоположные и взаимоисключающие состояния общественного бытия: если «война» — то не «мир», если «мир» — то не «война». Эти два состояния в истории всех человеческих обществ последовательно сменяют друг друга, и формулой схватывается *динамика* исторического процесса, причем в его «атомарном» виде — как минимальная, далее неделимая часть. Любой конкретный момент истории, будь это «война» или «мир», всегда имеет рядом — и в ретроспективе, и в перспективе — другие, противоположные состояния общественного бытия. Тем самым предполагается и наглядно демонстрируется *безначальность и бесконечность* хода истории. С другой стороны, формула «война и мир» означает также *синхронную двуплановость* общественного бытия людей при любом домини-

рующем его состоянии: «мир» — это синоним самой жизни с ее извечными и неустрашимыми простейшими индивидуальными и коллективными потребностями и необходимостями; «война» — синоним *стрессовых ситуаций жизни*, при которых индивидуальное существование людей открывается прежде всего в обусловленности их коллективной общностью.

Этому в романе отвечает и его архитектоника, и повествовательная композиция, и сюжетостроение, и организация образной системы, включая принципы группировки персонажей, принципы их иерархического выделения и универсальность применения единого метода психологического анализа по отношению ко всем персонажам, независимо от их места и роли в повествовании.

Начало романа как бы мгновенно включает читателя в непрерывный поток жизни; в нем нет умышленной заданности авторского выбора начального события; оно ни сразу, ни по ходу чтения романа не воспринимается как экспозиция, либо завязка, либо какой-нибудь другой значимый момент художественно организованного сюжетного действия. То же самое произойдет и с концом романа: писатель по-прежнему мгновенно «выключает» читателя из потока жизни людей прошлой эпохи и оставляет почти физически ощутимое впечатление, что жизнь — и их, и их потомков — будет продолжаться дальше, и достигнет порога реального бытия реального читателя романа, и устремится в уже неведомое никому будущее, потому что ему еще только предстоит наступить, и ее можно проследить бесконечно, как точно так же можно погружаться в глубь прошлого, не обнаруживая в этом всеобщем течении исторического процесса ни начал, ни концов.

Такое впечатление создается отнюдь не только силой изобразительной словесной пластики толстовского художественного гения. Оно создается прежде всего и главным образом особым принципом композиционного членения повествовательных масс текста. Рубрикационная сетка томов, частей (внутри томов) и глав (внутри частей), позволяющая Толстому дробить повествование на структурно сопоставимые отрезки и уравнивать их друг с другом по объему на всех трех иерархических уровнях деления, воспринимается, благодаря строго соблюдаемому приему начала — как продолжения, а окончания — как «отключения», тоже лишь как вспомогательный прием для перевода объемной реальной картины жизни в плоскость ее словесного изображения, для сопряжения единовременно происходящего в последовательность разновременно рассказываемого. Точно так же авторское предпочтение одних персонажей другим, авторское распределение их по группам главных, второстепенных, третьестепенных и т. д., вплоть до эпизодических, выражается не разными способами их описания и характеристики, а только большим или меньшим объемом повествования о них. При этом глупо

бина и аналитичность проникновения в душевный мир и духовную сущность любого и всех персонажей последовательно выдерживаются романистом на одинаковом уровне, независимо от их места в системной иерархии целого. Оценочное отношение писателя к своим героям тоже нетрадиционно двойное: если отрицательная оценка имеет только один критерий — нравственное омертвление личности, то положительная оценка уже не строится как просто противоположная, а базируется на двух разнородных критериях — неуспокоенности человека, стремлении его к самосовершенствованию, к обретению идеала и на объективном совпадении эгоистических исканий личности с «роевой» сущностью народно-национального нравственного целого. Отсюда преобладание индивидуализирующей детализации над типизирующей генерализацией во всех без исключения персонажах романа как положительных, так и отрицательных. Отсюда же и отсутствие в них оттенка субъективно-авторской идеализации — все равно, позитивной или негативной.

Далее. Обилие персонажей создает возможность для практически неисчерпаемой вариативности их личных и социальных связей и взаимоотношений. Целый ряд таких связей и отношений складывается в ходе повествования в сюжетные линии, которые, однако, по-разному видятся в зависимости от того, кого из непосредственных их участников принимать за главного, и — что особенно существенно — любое видение одинаково правомерно. Кроме того, ни одна из этих сюжетных линий не охватывает романа в целом и не выдвигается автором в качестве главной или ведущей. В принципе каждый персонаж становится носителем собственной сюжетной линии, и этих линий оказывается в романе столько же, сколько в нем лиц, то есть гораздо больше, чем способно удерживать и учитывать непосредственное читательское внимание. Это означает не что иное, как абсолютное разрушение традиционно-романных способов сюжетостроения, и общая картина событийного наполнения романа в итоге становится полностью тождественной его суммарному тематическому составу. Роман традиционный выделяет героев из потока жизни; роман толстовский оставляет их в этом потоке.

В результате создаются условия для концептуального отождествления принципов художественного изображения человека в романе «Война и мир» с принципами логического анализа законов исторического процесса, даваемых писателем в тексте этого же романа. Толстой-мыслитель *утверждает*, что никакая личность не играет и не может играть решающей роли в истории, тем менее личность, желающая ее играть и сознательно стремящаяся к этому; что решающее значение для хода исторической жизни общества имеют самые обыденные и чуть ли не биологически простейшие стремления и потребности людей, как-то: потребности жить, любить, быть материально обеспеченным и нравственно удовлетворенным, обрести счастье в семье,

дать жизнь своим детям и видеть их счастливыми и обеспеченными; что странным образом так называемые исторические деятели обречены на историческое бесплодие, а простые люди, не думающие влиять на ход истории, как раз этим и движут ее. Толстой-художник *показывает*, как это все совершается, как в хаосе обыденной жизни частных людей зарождаются и набирают силу непреодолимые и до времени скрытые от глаз их непосредственных участников и проводников тенденции исторических свершений и переломов, как ни один человек не может охватить умом и подчинить своей воле «роевую» жизнь масс, как жизнь каждого человека полностью погружена в исторический поток и как для нее нет другой среды и других возможностей бытия. И это все показывается Толстым не специально отобранными приемами, тем более не демонстрацией каких-либо примеров, а совокупной картиной жизни, развернутой на пространстве обширного романа. Однако диалектика частного и общественного, личного и исторического — именно потому, что она всеобъемлюща, — выражается Толстым-художником и непосредственно-наглядно, причем тоже в высшей степени естественно. Разработанный Толстым композиционный принцип сопоставимости повествовательных масс обретает свое собственное содержательное наполнение, поскольку в сфере искусства всё, что сопоставимо по объему, отождествимо по смыслу; поэтому политические разговоры в салоне Анны Павловны Шерер равновелики пьяному кутежу петербургской золотой молодежи, день первого поцелуя Наташи — Шенграбенскому сражению, смерть Пети — партизанскому набегу, наблюдения крестьянской девочки над спящим стариком Кутузовым во время совета в Филях — всей дискуссии генералов на том же совете по вопросу об оставлении или неоставлении Москвы и т. д.

Все то, что выражено Толстым-романистом, конечно же, было бы воспринято читателем и независимо от его рассуждений, но эти рассуждения формулируют то, что выражено, и этим придают всем описаниям художника философско-исторический масштаб, выявляют в них этот, а не какой-нибудь другой смысл, превращают историческую хронику в героическую эпопею. Философско-исторические идеи, публицистически развернутые Толстым в тексте романа «Война и мир», становятся *жанрообразующим* компонентом, который, в свою очередь, находит соответствие в других структурообразующих слагаемых произведения. Без авторских рассуждений роман «Война и мир» был бы произведением иного содержания, иного, более камерного масштаба, а следовательно — иного жанра и совершенно иной стилистики.

9

Меньше всего Толстой может быть отнесен к типу художников, которые склонны сознательно перенимать чужие приемы.

Разумеется, будучи одним из величайших художников в истории человечества, он связан с множеством традиций, уходящих вглубь мировой литературы, вплоть до ее истоков, но это связь органическая, вызывавшаяся (и даже рождавшаяся) в каждом конкретном случае ближайшими идейными и творческими заданиями. Точно так же и появление в составе романа «Война и мир» особого публицистического пласта текста ни в каком отношении и смысле конкретно не зависело от примера Чернышевского-романиста. Однако все же этот пример — хотя бы в качестве своеобразного прецедента — существовал, и возник он как раз в момент *первоначального* вызревания уникального замысла толстовской «книги о прошедшем», и задел он Толстого как раз своей открытой проповеднической претенциозностью, вызвав даже желание немедленно откликнуться и *художественно* опровергнуть («Зараженное семейство»). Спорить Толстому не терпелось, собственно, с некоторыми частными пунктами проповеди Чернышевского-романиста, но, по существу, к «отповеди» по-нуждал самый ее неотвязно-назойливый тон и то, что проглядывало *сквозь* него и с ним не совпадало — ее всеохватная идейная масштабность, четкая философская и философско-историческая концептуальность, классово-политическая ориентированность на злободневные сегодняшние социальные и идеологические конфликты. Не случайно Толстой сразу же потерял интерес к полемике по поводу женской эмансипации, как только предощутил в себе самом возможность иного, своего собственного решения всего комплекса тех же глубинных вопросов времени. Это толстовское решение явилось одной из эпохальных идеологических концепций века, набор которых и энергия взаимного противоборства были порождены российской действительностью 60-х годов. Их роднит единство философско-исторических *масштабов*, обусловленных противоречиями русской общественной жизни, объективно чреватых революционным взрывом, задержанным тогда и задержавшимся еще почти на полвека, но тем не менее реально зревшим и реально ощутимым. Чернышевский страстно призывал его и свою художественную проповедь ориентировал на его защиту, подготовку и пропаганду. Противники Чернышевского не менее страстно и убежденно предостерегали от него и тоже вынуждены были *проповедовать и пропагандировать* — но свои, альтернативные — истины, отображая, однако, тот же масштаб «угрозы» и противопоставляя системе аргументации рго рационально формулируемую и художественно обосновываемую систему аргументации contra.

Более того, особый, так сказать, нехудожественно-художественный, характер этого идеологического противостояния тоже был задан Чернышевским, который первым перенес борьбу идей, сложившихся в отвлеченных сферах логической аргументации, в дотоле заповедную область «художества» и создал ро-

ман двоякой структуры — художественно-характерологической и понятийно-аргументационной. Ни один из его ближайших оппонентов не мог пройти мимо этого эпохального «слома» эстетических норм и не повторить — вольно или невольно — тех же «разрушительных» операций.

Достоевский отвечал оперативно и адекватно брошенному Чернышевским-романистом «вызову», переадресовав ему как идеологу и проповеднику его же приемы разоблачения ложных истин. При этом сама *личность* Чернышевского-идеолога оказывалась в системе художественно мотивированной полемики с ним Достоевского ее значимым фактором. Напротив, для Толстого в высшей степени характерен уход от личных столкновений со своими идейными противниками и поиск таких путей и способов ведения полемики, которые демонстративно и принципиально игнорируют личное, восходя к общему и даже всеобщему. К тому же, Толстому совершенно не свойственно маскировать себя как автора: он прям и непреклонно суров и в игры с читателем не вступает. Хитроумная «наглость» авторской маски Чернышевского-романиста не только не могла задеть Толстого или спровоцировать его; она, скорее всего, просто осталась им не замеченной.