

Эндрю Д. Кауфман (США)

ТОЛСТОЙ И СТРАХОВ: ЛАБИРИНТЫ ТВОРЧЕСКИХ СЦЕПЛЕНИЙ

До сего дня статьи Николая Страхова, посвященные «Войне и миру» и опубликованные в 1866, 1869 и 1870 гг., являются одной из самых чутких и недооцененных попыток постичь загадочную философию целостности романа. Обсуждая всеобъемлющий художественный и философский космос «Войны и мира», Страхов оказался одним из первых критиков, оценивших этот «лабиринт сцеплений», который позже Толстой, в письме к тому же Страхову 1876 г., определил как «сущность искусства». Страхов также был одним из тех, кто впервые коснулся вопроса, который волновал несколько поколений читателей: как «реализм» Толстого может быть таким реальным, таким верным жизни, и в то же время улавливать экстраординарность повседневной реальности. Критик утверждает, что хотя никакой «абстрактный парафраз» не выявит все качества «Войны и мира», роман выявляет всю сложность жизни: «Полная картина человеческой жизни. Полная картина тогдашней России.

Полная картина того, в чем люди полагают свое счастье и величие, свое горе и унижение.

Вот что такое "Война и мир"»¹.

Оценка Страхова абсолютно верна. Она представляется мне особенно важной в нашем настоящем постмодернистском интеллектуальном климате, где утверждения о целостности художественного текста или единстве мира часто рассматриваются как наивные или устарелые. Но ведь стремление к целостному восприятию вселенной являлось сутью искусства и мысли Толстого. Мы должны вернуться к основам, к пониманию сущности прекрасного и гуманного взгляда Толстого именно на условиях, которые предлагает сам писатель. И Страхов нам в этом поможет.

Для Страхова, как и для других современных Толстому критиков, роман был непостижим; но не оттого, что в нем не было направляющего принципа, а скорее из-за его художественного богатства и философской глубины, недоступных обыкновенному, рациональному интеллекту: «Граф Л. Н. Толстой есть поэт в старинном и наилучшем смысле этого слова. Он носит в себе глубочайшие вопросы, к каким только способен человек. Он прозревает и открывает нам сокровенные тайны жизни и смерти»². И далее, без малейшей деликатности опровергая мнения радикальной интеллигенции, высмеивающей изысканную «элегантность» и «философию застоя»³ романа, Страхов спрашивает: «Как же вы хотите, чтобы его поняли люди, для которых подобных вопросов вовсе не существует, и которые так тупы, или, если хотите, так умны, что никаких тайн ни в себе, ни вокруг себя не находят?»⁴

Чтобы оценить, насколько уникальным для своего времени был подход Страхова к «Войне и миру», стоит сопоставить его с другим значительным критическим произведением, опубликованным в 1868 г.: статьей Дмитрия Писарева «Старое барство». Как это было характерно для радикальной интеллигенции, Писарев использовал роман Толстого в качестве трамплина для дискуссии о «патологии русского общества» эры Александра I и, в более широком смысле, также и современной эры⁵. В «Войне и мире» Толстой, по мнению критика, ставит и решает вопрос о том, что делается «с человеческими умами и характерами при таких условиях, которые дают людям возможность обходиться без знания, без мыслей, без энергии и без труда»⁶. Конечно, Писарев имеет здесь в виду поместное дворянство, - любимого мальчика для битья радикальной интеллигенции тех лет. Писарев осуждает двух героев: Бориса Друбецкого и Николая Ростова, - причем он оценивает Бориса как меньшее из двух зол. Несмотря на его аристократические претензии, он практичный карьерист, обладающий навыками, которые потенциально могут сделать его полезным членом общества. С другой стороны, Николай - это потакающее своим желанием слабовольное дитя привилегированных родителей. Борис «ищет прочной и осязательной выгоды. Ростов желает прежде всего и во что бы то ни стало шуму, блеску, сильным ощущений, эффектных сцен и ярких картин»⁷.

Причина, по которой, согласно Писареву, Борис «более умен и обладает более глубоким характером, чем Ростов», состоит в том, что он опирается на практическую реальность. «В Борисе гораздо больше способности внимательно наблюдать и осторожно обобщать окружающие факты»⁸. Здесь Писарев имеет в виду конкретно-

материальные факты. Он продолжает: «Ростов, при таком же правильном развитии сделался бы, по всей вероятности, недюжинным художником, поэтом, музыкантом или живописцем»⁹. Не посягая на ценность искусства как профессионального занятия (в конце концов, Писарев сам является литературным критиком), он разъясняет, что рациональный, научный подход к миру более предпочтителен. Тем не менее, с точки зрения Писарева, Николай мог бы, по крайней мере, употребить свою склонность к «шуму» и «блеску» на развитие социально полезной художественной карьеры, посредством которой он мог бы разделить свои «сильные ощущения» и интерес к «броским сценам и ярким картинам» с обществом.

Рассматривая «Войну и мир» как произведение искусства, Писарев одновременно заявляет о своем глубоком недоверии к искусству, создаваемому праздными аристократами вроде Толстого. Критик не отрицает, что «Война и мир» является важным художественным произведением. Напротив, он утверждает: «Именно оттого, что автор потратил много времени, труда и любви на изучение и изображение эпохи и ее представлений, именно поэтому созданные им образы живут своей собственной жизнью, независимо от намерения автора. <...> Эта правда, бьющая живым ключом из самых фактов, эта правда, прорывающаяся помимо личных симпатий и убеждений рассказчика, особенно драгоценна по своей неотразимой убедительности»¹⁰.

Для Писарева авторский взгляд Толстого становится фотографической линзой, точно, даже если и случайно, отражающей объективную реальность, породившую ее. «Война и мир, с его точки зрения, - это ценный социологический документ», поскольку он показывает конкретную, эмпирическую реальность мира. Творческое воображение Толстого, его личное отношение и субъективное восприятие объективной реальности не интересуют Писарева. В сущности, Писарев уверен, что художник такой величины, как Толстой, к тому же располагающий достаточными временными ресурсами, позволяющими превратить его тщательные наблюдения в искусство, должен обязательно описывать реальность с абсолютной точностью. Не удивительно, в таком случае, что Николай Ростов приводит Писарева в ярость. Одна из самых открытых личностей в романе, Николай проявляет импульсивность, чувствительность к поэзии жизни и глубокий патриотизм, часто выражаемый с детской несдержанностью; все эти качества являются бичом писаревской трезвой веры в абсолютную ценность объективной реальности. Любой человек, стремящийся - через мечтательность, искусство или любое другое средство - преодолеть или трансформировать эту реальность, согласно Писареву,

занимается самообманом и является помехой для социального прогресса. Объективная реальность существует вне нашего субъективного сознания: это то, что, по словам Писарева, «нельзя утаить в мешке»¹².

Страхов на страницах своих статей о «Войне и мире» разделяет два предположения, высказанных в статье Писарева: что роман представляет неоспоримую правду о мире и что это его свойство связано с великим мастерством автора. Но здесь все сходство между двумя критиками и заканчивается. Для Писарева автор является пассивным посредником, через которого фильтруется объективная реальность. Страхов же сосредоточен на продуктивном действии, а не только на конечном результате творческого подхода автора к миру. Для Страхова человеческий субъект (а это понятие включает и автора и его героев) - не просто существует в мире. Он не просто видит или не видит внешнюю реальность такой, какова она есть. Он принимает участие в жизни мира, активно вовлечен в нее, ищет ее скрытые значения, отыскивает глубинные истины. Согласно Страхову, Толстой не просто представляет явления жизни, он проникает в них, художественно преобразует и освещает их внутреннюю сущность. Таким образом, для Страхова то, что «Война и мир» открывает о мире, заключено в художественном как открывает.

«Реализм реализму рознь», - пишет Страхов. И продолжает: «Искусство в сущности никогда не отказывается от идеала, всегда стремится к нему. И чем яснее и живее слышно это стремление в созданиях реализма, тем они выше, тем ближе к настоящей художественности»¹³. В этом заключается, согласно Страхову, разница между реализмом Толстого и реализмом менее одаренных его современников, которые «превращают свою душу в простой фотографический прибор и снимают с него те картины, какие попадутся». «Наша литература, - говорит Страхов, - представляет множество подобных картинок. Зато простодушные читатели, воображавшие, что перед ними выступают действительные художники, немало потом удивлялись, видя, что из этих писателей ровно ничего не выходит. Дело, однако же, понятное. Эти писатели верны были действительности не потому, чтобы она у них ярко была озарена их идеалом, а потому, что сами не видели дальше того, что писали. Они стояли на уровне с тою действительностью, которую описывали»¹⁴.

Хотя Страхов не называет поименно творцов, как он определяет его, «фотографического реализма», нам ясно, что он имеет в виду писателей, которые стали популярными в России в 1860-е гг. благодаря их суровому описанию различных социальных зол¹⁵. Неприязнь Страхова к этим писателям возникла отчасти из-за его неприязни

к их радикальным политическим позициям. Но любопытно то, что здесь критика «фотографического реализма» концентрируется не на идеологии последнего, но на его художественной и философской слабости. То, что Страхов не терпел в политике радикалов своего поколения: их предпочтение материального духовному, их механистическое и атомистическое, а не органическое, восприятие жизни, их неспособность находить в мире возвышенный идеал красоты, - то же отталкивало его и в искусстве «фотографических реалистов». Как и их двойники в политической сфере, эти писатели видели лишь объективные эмпирические факты, но никогда - объединяющие истины, более высокую духовную красоту, воплощенную в этих фактах.

Толстой, с другой стороны, способен был, по утверждению Страхова, превосходить «фотографический» реализм и проникать в сокровенную поэзию действительности¹⁶. Реализм Толстого вдохновлен, даже преисполнен идеалом: «Реальность в изображении души человеческой необходима была для того, чтобы тем ярче, тем правдивее и несомненное являлось перед нами хотя бы слабое, но действительное осуществление идеала»¹⁷. Роман прославляет внутреннюю красоту индивидуума не посредством абстрактных обобщений или романтических искажений, но посредством точного описания «каждой черты, каждого следа истинной душевной красоты, истинного человеческого достоинства» отдельного человека, благородно сражающегося с неумолимыми силами истории»¹⁸. «Итак, более обширный предмет автора есть просто человек»¹⁹.

Таким образом, для Страхова идеал Толстого - это не видение Утопии. Он существует в «ровном дневном свете»²⁰: прямо здесь, прямо сейчас, среди этого несовершенного мира и внутри обычного, несовершенного человека, живущего и ищущего смысл этой жизни. «Толстой стремится найти и определить со всей точностью, каким образом и в какой мере идеальные стремления человека осуществляются в действительной жизни»²¹. Искусство Толстого не противопоставляет «прекрасную жизнь» «обыкновенной будничной действительности»²². Идеал автора проявляется не в отдельных моментах или в каких-либо особых сценах. В «Войне и мире» он ощутим во всем художественном полотне, в том загадочном авторском голосе, который в одно и то же время и открывает нам несовершенный мир с крайним правдоподобием, и освещает поэтическое величие жизни. И тем не менее, одна из самых оригинальных особенностей романа состоит в том, что здесь присутствует второй авторский голос - спорящий, рассудочный, суровый - голос, который постоянно заявляет о себе, грубо пронзая сияющую ткань повествования.

Этот второй голос ставит нас лицом к лицу с фундаментальной проблемой: каким образом мы должны понимать в романе, прославляющем величие мира и открывающем необычность обычного, эти откровенно спорные историко-философские главы, являющиеся придирчивыми, строго рациональными вторжениями во всеохватное художественное видение жизни? Для многих современников Толстого авторские отступления были лишь одним из примеров общего структурного беспорядка и несовершенства данного произведения. В своей статье о «Войне и мире», опубликованной в 1870 г., Страхов шагнул немного дальше современных ему критиков в попытках определить, что именно является проблематичным в теоретических очерках романа. По его мнению, недостаток очерков состоит вовсе не в тех идеях, которые высказывает писатель. «Философские рассуждения Л. Н. Толстого сами по себе чрезвычайно хороши, - пишет он. Если бы он выступил с ними в отдельной книге, то его нельзя было бы не признать отличным мыслителем, и книга его была бы одною из тех немногих книг, которые вполне заслуживают название философских»²³. По мнению Страхова, проблема не в том, что эти отступления нарушают целостность романа, как полагали многие другие критики, а в том, что они отвлекают от художественной целостности, не органичны философскому духу собственно романа. Они сводят прославление полноты жизни в художественных частях произведения к односторонней системе умозаключений, которая рассекает вместо того, чтобы объединять, и таким образом обедняет картину жизни. Страхов пишет: «Формулы обыкновенного знания сами по себе холодны, бесстрастны, безразличны. Они не уловляют ни красоты, ни добра, ни правды, то есть того, что выше всего на свете, в чем заключается самый существенный интерес нашей жизни <...>. Для науки мир превращается в мертвую, однообразную игру причин и следствий, но для живого человека мир имеет красоту, жизнь, составляет предмет отчаяния или восторга, благоговения или отвращения <...>. Ум не находит в мире ничего кроме какой-то бесконечной и бессмысленной мозаики, но сердце указывает нам другой смысл, который в сущности один только и важен. Итак, главной мысли в "Войне и мире" нельзя искать в философских формулах гр. Л.Н. Толстого, а нужно искать в самой хронике, где жизнь истории изображена с такой изумительной полнотою, где для нашего сердца столько высоких откровений»²⁴.

Более обширная проблема, о которой здесь говорит Страхов, - это проблема, которую сам Толстой пытался решить, размышляя об искусстве в конце 1860-х и в 1870-х гг.: в чем состоит различие между художественным видением мира и рациональным его пониманием? Толстой и Страхов

верили, что искусство, с его способностью говорить образами, может открыть то, что скрыто для науки и абстрактной философии. Тот факт, что Страхов, по просьбе Толстого занимавшийся изданием «Войны и мира» в 1873 г., легко воспринял решение Толстого убрать из романа теоретические очерки, указывает на степень совпадения его художественных и философских суждений с суждениями Толстого. Страхов, возможно, даже помог Толстому сформулировать его непрекращающиеся мысли о разнице между художественным выражением и рациональной, научной мыслью.

Сам Толстой, судя по всему, серьезно сомневался в том, следует ли сохранять в романе философские отступления. Это обстоятельство вызывает закономерные сомнения в правильности тех интерпретаций «Войны и мира», которые пытаются органично «подогнать» эти отступления под остальные части произведения²⁵.

Если мы рассмотрим, в частности, проблемы, возникающие с историко-философскими очерками в контексте романа как единого целого, и то, почему у Толстого были сомнения по их поводу, мы приблизимся к пониманию сущности его повествовательного искусства. Толстой сам дает нам первый ключ к разгадке, когда в мартовской дневниковой записи 1870 г. он критикует то, что называет «тщеславием линейного, научного мышления», налагающего на мир свои строгие требования «чисел, линий, симметрии, движения в пространстве и времени». Такое мышление, по Толстому, замыкается в самой «мысли», оставляя «сущность» мира неисследованной. А «одно искусство, всегда враждебное симметрии - кругу, дает сущность» (48, 118).

Применяя толстовскую формулировку к тексту «Войны и мира», мы находим, что авторский голос в теоретических очерках поверхностен и суров именно в том смысле, в каком это беспокоит автора дневниковой записи. Создатель теоретических очерков уничтожает своих интеллектуальных соперников, по пункту атакуя «ошибочные» теории исторического развития, а затем осторожно проводя читателя через свой собственный «правильный» мыслительный процесс. Здесь слышен голос требовательного и строгого социального критика и интеллектуального эксцентрика, чей дух напоминает нам более позднего автора трактата «Что такое искусство?» и моралистической художественной литературы, а не открытого и жизнеутверждающего повествователя «Войны и мира». Эти каверзные авторские размышления, по сути, только углубляют интеллектуальную разобщенность эпохи, которую художественный повествователь пытался преодолеть.

В отличие от повествователя теоретического, художественный повествователь не приводит доводов за или против абстрактных интеллектуальных позиций. Сами по себе отвлеченные идеи бесплодны и не имеют отношения к его пониманию мира. Здесь важны беспредельно сложные естественные и исторические процессы, в которых рациональные идеи играют, в лучшем случае, незначительную роль. Художественный повествователь интересуется, прежде всего, человеческой способностью успешно жить среди этих органических процессов - способностью, зависящей не от идей, а от человека, стоящего за этими идеями, от эмоциональной, интуитивной восприимчивости человека к миру. Так, недостаток Сперанского состоит не только в его ошибочных выводах, но во всем его ошибочном подходе к жизни, не только в его планах реформы, но и в его высокомерном, почти маниакальном убеждении, что он, с его превосходным человеческим интеллектом, может произвести длительную перемену в мире. Как обнаруживает князь Андрей, идеи Сперанского никаким образом не влияют ни на его счастье, ни на счастье кого-либо другого, а его умные слова, в которых не было «чего-то, того самого, что составляет соль веселья» (10, 208), воплощают предельную бездейственность и бесплодность самого человека. С другой стороны, Пьер Безухов, чьи идеи подчас представляют собой сбивчивую и непродуманную смесь чужих мыслей, производит впечатление на других теплом своего характера и искренностью своих слов. «Молодец твой приятель, я его полюбил, - говорит старый князь Болконский своему сыну Андрею после отъезда Пьера из Лысых Гор. - Другой и умные речи говорит, а слушать не хочется, а он и врет, да разжигает меня старика» (10, 123).

Ирония повествователя в «Войне и мире» может быть поистине суровой в художественных частях текста, как мы это видим на тех же страницах, посвященных Сперанскому, но она нигде не принимает презрительного тона, и всегда противовесом ей служит почти отцовская, божественная доброжелательность. В отличие от этого, повествователь теоретических очерков открыто насмехается над слепотой дискредитируемых им историков и философов. Художественный повествователь всегда одаривает полнокровной, сложной человечностью даже самых отрицательных героев. Кто из читателей не был охвачен внезапным состраданием к жестокому, злонамеренному Долохову, когда рассказчик говорит о том, как Ростов неожиданно обнаружил, что «Долохов, этот буян, бретер-Долохов жил в Москве с старушкой-матерью и горбатой сестрой, и был самый нежный сын и брат» (10, 27). Повествователь теоретических очерков не может удивить нас таким откровением, потому что его перспектива

определена и ограничена природой жанра, в котором он пишет: смесью философского изыска, историографии и полемической журналистики. Его целью является завоевать аудиторию силой разумного, линейного аргумента, а не пригласить нас принять душевное участие в судьбах героев и сложностях пережитых ими событий. В теоретических очерках мы, читатели, пассивно воспринимаем картину мира. Однако в художественных частях романа мы приглашены быть активными участниками и даже сосоздателями вселенной вместе с повествователем. Ведомые ошеломляющим правдоподобием придуманного рассказчиком мира, мы получаем то ясное, обширное представление о вселенной, которое ищут, но не могут найти князь Андрей, Николай, Пьер, Наполеон, Сперанский и военные стратеги²⁶. Мы полностью сочувствуем усилиям героев и опосредованно принимаем в них участие, в то же время спокойно узнавая, вместе с рассказчиком, скрытые тенденции и объединяющие истины, спрятанные от глаз героев. Сознание этого лишь усиливает наше сочувствие героям, расширяя наше понимание индивидуального опыта каждого из них и, по аналогии, нашего собственного опыта.

«Неужели ко мне они бегут? - думает Николай Ростов после своей контузии на Шенграбенском поле битвы. - И зачем? Убить меня? *Меня*, кого так любят все?» (9, 230). Великолепие повествовательной точки зрения связано со способностью рассказчика охватить и предельную остроту момента и комическую наивность мысли Николая. Горячий молодой гусар знает, что он на войне, и тем не менее в глубине души он не может и представить себе, что кто-то способен причинить боль ему, любимому сыну и брату и «молодому хозяину». Мы одновременно и переживаем с Николаем и качаем головой, глядя на его детское изумление. Таким образом, повествователь приглашает нас полностью сохранить свою человечность, сочувствуя Николаю в его страдании, и в то же время он сообщает нам мудрый, божественный взгляд на вещи. Точка зрения всеведущего рассказчика благосклонна и отзывчива на многих эмоциональных уровнях, что невозможно для вовлеченного в спор сурового полемиста.

Не все критики согласны признать за повествователем это выдающееся достижение. В недавнем исследовании Джефф Лав утверждает: «Роман "Война и мир" стремится к абсолютной пронизательности и в то же время неизбежно терпит неудачу в достижении этой пронизательности, что приводит к гиперборейскому взгляду, свойственному богам или одному Богу. В этом провале кроется секрет его замечательного реализма, или скорее, иллюзии реализма,

которая впечатлила столь многих читателей...» . Я же, напротив, утверждаю, что читателей впечатляет именно то, как реализм Толстого достигает уровня всестороннего, трансцендентального видения, в то же время не сторонясь острых углов, пробелов, несовершенств повседневности. Конечность может быть условием для героев романа, но не для толстовского повествователя.

Именно здесь кроется особая сила, которую Борис Эйхенбаум определил как «потусторонний голос» толстовского рассказчика, что в моем понимании означает голос, который не только говорит с точки зрения вечности, но также является таким воздержанным и гуманным, каким может быть лишь Бог.

Отличаясь от взгляда повествователя теоретических трактатов, синоптический взгляд художественного повествователя никогда не становится абстрактно философским. Его трансформирующее присутствие может быть ощутимо в конкретных, чувственных деталях настоящего момента. Повествовательная сила заявляет о себе в том, как рассказчик освещает житейское и возвышенное, обычное и необыкновенное. Одно из наиболее интенсивных религиозных переживаний Николая Ростова в романе - его отчаянное обращение к Богу с просьбой направить к нему волка во время охоты - в то же время, является одним из самых житейских. Как я писал в другой статье, такой, казалось бы, непримечательный момент, как осмотр князем Андреем поля битвы накануне Шенграбенского сражения, перерастает в длинную цепь метафизических и художественных последствий, когда мы рассматриваем его в контексте более широкой траектории жизни героя и романа в целом²⁸.

Вопрос о единстве романа находится в центре критического спора и в наши дни. Одна из особо влиятельных критических статей двадцатого века - это знаменитое эссе Исая Берлина «Еж и Лис: О взглядах Льва Толстого на историю», опубликованное в 1953 г. В этом выдающемся эссе Берлин утверждает, что интеллектуальный подход Толстого к истории, представленный в теоретических очерках, отличается от авторской художественной трактовки истории в остальных частях «Войны и мира». Будучи рациональным мыслителем, Берлин утверждает, что Толстой был детерминистом. То есть он верил, что жизнь в конечном счете подчиняется объективным законам. В то же время как художник Толстой показывает, что внутри этой философски регулируемой вселенной существует также возможность для художественного самовыражения и, в определенной степени, моральной свободы индивида.

Я думаю, что Исая Берлин был прав, когда он признал, что взгляд Толстого на мир в «Войне и мире» стремится к объединяющему

философскому порядку, и в то же время признает ценность отдельного человеческого опыта. Но, ассоциируя ежа с мыслителем, а лиса с Толстым-художником, Берлин намечает слишком яркий контраст между ними. Он не рассматривает то, как эти два импульса сосуществуют в художественной части «Войны и мира» и как они в конечном счете там соединяются²⁹. Из-за того, что Берлин ассоциирует ежиную всеобъемлющую мудрость Толстого с мыслителем, а лисий скептицизм с художником, он ищет унифицированное видение Толстого в его теориях, а не в искусстве³⁰. Но так как художник, согласно Берлину, обязательно вскрывает противоречия той организующей системы, которую мыслитель пытается создать, Берлин не воспринимает серьезно возможность того, что он, художник, также стремится к целостному взгляду на мир. В самом деле, конфликт присутствует в романе, но не между могучим разрушительным гением художника и слабыми стремлениями мыслителя к порядку. Конфликт происходит не между ежом и лисой, а между двумя ежами - художником и мыслителем, каждый из которых пытается выразить всеобъемлющее понимание мира; первый - языком художественных образов, а второй - посредством рациональной полемики.

Я высказываю предположение, что в этом соревновании двух ежей побеждает художник. Когда рассказчик во второй части эпилога представляет нам свой тезис о развитии истории, а именно что историки должны перестать искать причины и вместо этого открыть законы, объединяющие «бесконечно-малые элементы» вселенной (12, 339), мы видим аналитическое пояснение тех истин, которые были явлены нам художественным полотном романа с самого начала: что каждый человек, каждая ситуация одновременно и непреодолимо индивидуальны, что они, в то же время, являются неотъемлемой частью бесконечного, всеобъемлющего гобелена человеческого опыта. Тезис рассказчика о ходе истории - это, в лучшем случае, частичное объяснение или заметка на полях, о том многослойном опыте жизни, который был уже реализован в «лабиринте сцеплений», содержащемся в художественных частях произведения. Теоретик пишет о единстве, он пишет о необходимости составить одно целое. Но художник объединяет, составляет единое целое. Он дает нам возможность увидеть мельком ту «сущность», которую Толстой описал в своем дневнике 1870 г. как основную цель художественного выражения.

Мы можем соглашаться или нет с теориями повествователя, но никогда со вселенной, им созданной. Мы можем принять условия этой вселенной, стремиться оценить ее тайны, понять ее происхождение

и ее составные элементы. Но в этой вселенной нет определенной «идеи» или защищаемого тезиса, нет скрытой идеологии, которую необходимо разоблачать или объяснять. Есть лишь то, что так дано понимал Страхов: «бесконечный лабиринт сцеплений, в котором и состоит сущность искусства»³¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Страхов Н. Н.* Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862 - 1885). Т. 1. Изд. 4. Под ред. И. П. Марченко. Киев, 1901. С. 277.

² Там же. С. 278.

³ Критики, сделавшие эти замечания - соответственно, Н. Шелгунов и С. Навалихин - оба являются радикальными критиками-социалистами. Статья Навалихина изначально появилась в июне 1868 и была провокационно названа «Изыщный романист и его изыщные критики».

⁴ *Страхов Н. Н.* Критические статьи... С. 278 - 279.

⁵ Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого: хронологический сборник критико-библиографических статей. Под ред. В. А. Зелинского. (Ann Arbor, Mich., University Microfilms reprint, 1966), vol. 2, P. 146.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 168. Следует помнить, что Писарев видел только первые три тома романа. Эпилог, в котором Николай начинает заниматься сельским хозяйством, еще не был опубликован.

⁸ Там же. ⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 147.

¹¹ Это та же стратегия, которую Писарев применял в 1862 г. в своей статье «Базаров».

В ней Писарев представлял Базарова из «Отцов и детей» И. С. Тургенева, воплощением эгоизма и самоутверждения - качеств, к которым, по мнению Писарева, должны стремиться современные русские. Говоря о Базарове так, словно тот являлся настоящим членом общества, а не литературным героем, критик обнаруживает склонность - весьма типичную для так называемых «социальных критиков» того времени - читать роман Тургенева как социальный документ, а не как художественное произведение. Поступая таким образом, Писарев упускает из виду, кроме всего прочего, художественные стороны произведения, и особенно неопределенное отношение автора к Базарову.

¹² Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого... С. 147.

¹³ *Страхов Н. Н.* Критические статьи... С. 194.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Среди самых выдающихся представителей этого направления были Н. Успенский, Решетников и Помяловский.

¹⁶ *Страхов Н. Н.* Критические статьи... С. 202.

¹⁷ Там же. С. 208.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 205.

²⁰ Там же. С. 261.

²¹ Там же. С. 196.

²² Там же. С. 197.

²³ Там же. С. 288.

²⁴ Там же. С. 296-297.

²⁵ *Morson Gary Saul. Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in «War and Peace»* Stanford: Stanford University Press, 1987.

²⁶ Толстой делает то, что, как утверждает Уэйн Бут в *The Rhetoric of Fiction*, делает вся великая художественная литература: «Автор создает своих читателей. Если он создает их плохо, т. е. если он просто ждет, во всей чистоте, редкого читателя, чьи восприятие и нормы случайно будут соответствовать его собственным, то его замысел должен быть по-настоящему возвышенным, дабы мы смогли простить его за плохое мастерство. Но если он создает их хорошо - т. е. заставляет их увидеть то, чего они раньше никогда не видели, продвигает их на совершенно новый уровень восприятия и переживания, - то он находит свою награду в ему равных, созданных им самим» (Booth Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd Ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983. P. 397-398.).

²⁷ *Love Jeff. The Overcoming of History in War and Peace*. P. 96.

²⁸ *Kaufman Andrew. Microcosm and Macrocosm in War and Peace: The Interrelationship of Poetics and Metaphysics // Slavic and East European Journal*. Vol. 43, No. 3(1999). P. 495-510.

²⁹ Пример того, насколько влиятельной является статья Берлина до настоящего времени, может быть найден в работе современного ученого Гарри Саула Морсона. В его недавней работе «*Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace"*», Морсон вторит утверждению Берлина о том, что как художник, Толстой был «лисой» и не верил ни в какую-либо всеобъемлющую теорию жизни, ни в единый рациональный порядок истории. Морсон развивает аргумент Берлина еще дальше, утверждая, что неприятие Толстым возможности какого-либо объединяющего устройства мира не только присутствует в «*Войне и мире*». В действительности, это главный тезис романа. Тогда как Берлин отделяет Толстого-мыслителя от Толстого-художника, Морсон вновь соединяет эти две стороны личности писателя.

Однако он делает это неудовлетворительно. Морсон прав во многих своих наблюдениях - особенно в одном из его центральных заключений о том, что Толстой лелеял банальные моменты человеческой жизни. Но он ошибается, объединяя этот и другие аспекты романа Толстого с более широким толстовским тезисом о превосходстве прозаического переживания, т. е. именно обыкновенного, незамеченного, и даже, возможно, *бытового*. Поступая таким образом, Морсон недооценил значение существенного аспекта «*Войны и мира*»: тот факт, что роман трансформирует гору «обыкновенных» фактов из жизни его героев в необыкновенное видение человеческой жизни как чего-то неистощимого и тем не менее органически единого.

Среди известных нам современных ученых лишь Сергей Бочаров и Джордж Клэй подходят к роману подобным образом. Вместо того чтобы навязывать роману Толстого собственные теории или пытаться вывести из него одну систематическую идею или тезис, подобно Морсону, эти ученые предлагают детальные, чуткие прочтения, в которых они выявляют объединяющие принципы сложной поэтики произведения. Джордж Клэй описывает «узор феникса», или примеры буквальной и символической смерти, за которыми следуют метафорические воскресения, происходящие в художественных частях романа (*Clay George R. Tolstoy's Phoenix: From Method to Meaning in War and Peace*, Evanston: Northwestern University Press; *Studies in Russian Literature and Theory*, 1998). Исходя из предписания Толстого критикам не искать «идей» в искусстве, Бочаров находчиво проводит читателя через несколько отделений того «лабиринта сцеплений» толстовского романа, который был описан художником в его письме к Страхову 1876 года. (*Бочаров С. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир»*. М., 1987). В отличие от Клэя и Бочарова, я подчеркиваю то напряжение, которое существует между философией целостности, художественно достигаемой Толстым в романе, и всеобъемлющим видением, желанным, но никогда не достигаемым ищущими героями «*Войны и мира*». В моем прочтении, художественный сюжет и авторский сюжет вовлечены в длительную, одновременную попытку создать порядок из хаоса и более высокие формы смысла из прозаических фактов реальности. В конце концов,

авторский сюжет, воплощенный во всезнающем художественном повествователе, преуспевает там, где герои терпят поражение.

³⁰ «Что же обнаруживают Пьер, князь Андрей и Левин?» - спрашивает Берлин в начале одного из самых напряженных риторических абзацев своей статьи. - «И что они ищут, и что является центром и кульминацией духовного кризиса, разрешенного опытом, трансформирующим их жизни?» Только три страницы спустя, перечислив один за другим маневры, отвлекающие героев - а соответственно, и самого критика - Берлин наконец нащупывает ответ, который практически невозможно сформулировать. Основная толстовская истина - это: «особая чувствительность к контурам обстоятельств, в которых мы обнаруживаем себя; это способность жить без того, чтобы запутываться в каком-либо постоянном обстоятельстве, которое не может быть ни изменено, ни даже полностью описано или рассчитано; способность быть ведомыми практическими принципами - той "вечной мудростью", которой, по преданиям, обладают крестьяне и другие "простые люди" - где научные законы в принципе неприменимы. Невыразимое чувство космической ориентации - это "чувство реальности", "знание" того, как жить». (*Berlin Isaiah, The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History* Chicago: Ivan R. Dee, Elephant Paperbacks, 1993. P. 66,69).

Кажется, в этом отрывке Берлин подходит ближе всего к пониманию неуловимого *нечто* в толстовском романе, и он определенно воссоздает для нас тот дух искания, который движет героями Толстого в поиске мудрости. Но, кажется, Берлин не желает принять тот факт, что обнаруженная им философская сущность может находиться вне какой-либо социальной конструкции или философской ориентации вовсе, но содержится в самой поэтике романа.

³¹ Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958. С. 517.