

# ТОЛСТОЙ И СОВРЕМЕННЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ПИСАТЕЛИ

Статья Т. Л. Мотылевой

Во всей мировой литературе конца XIX и XX вв. нет, пожалуй, ни одного крупного писателя, который прошел бы мимо творчества Толстого, не задумываясь бы над ним, не извлек бы из чтения его книг прямых уроков для себя.

Понятно, что характер восприятия и истолкования Толстого, характер его воздействия на отдельных художников и на литературный процесс в целом во многом определялся особенностями каждой страны, ее исторического и художественного развития. Толстой помог виднейшим литературным деятелям разных стран в решении тех творческих задач, которые перед ними стояли. Французские прозаики и критики при первом знакомстве с Толстым восприняли его прежде всего как художника, противостоящего натурализму, умеющего совмещать безукоризненную правдивость изображения жизни — с одухотворенностью, высокой нравственной чистотой. Английские писатели — младшие современники Толстого — опирались на него в борьбе против традиционного «викторианского» ханжества и видели в нем пример высокой художественной смелости, не останавливающейся перед осуждением самых незыблемых, освященных вековым авторитетом институтов и понятий. В США, где критический реализм формировался с запозданием, наталкиваясь на большие препятствия в господствующем общественном мнении, — Толстой был опорой для тех писателей, которые стремились преодолеть мещанский идеализирующий подход к действительности, утверждали острую социальную тематику в искусстве. В Германии, где лучшим литературным силам пришлось на протяжении многих десятилетий вести нелегкую тяжбу с идеологами империализма, — особое значение приобрели антимилитаристские выступления Толстого, внимательно изучался его опыт глубокого реалистического изображения войны. Писатели славянских народов, отстаивавших свою национальную независимость, были благодарны Толстому за его сочувствие «малым» угнетенным нациям и следовали его урокам в разработке национально-героической темы. Конкретные условия исторического процесса, конкретные черты литературной обстановки отразились на восприятии Толстого в Венгрии и Румынии, в странах Латинской Америки и странах Востока.

Проблема мирового значения Толстого не раз привлекала внимание советских литературоведов, затрагивалась в ряде статей и исследований о Толстом (а также в статьях и исследованиях о зарубежных писателях, так или иначе связанных с толстовской традицией). Но тема эта поистине необозрима. Многого еще не сделано, и многое предстоит сделать. Для того, чтобы осмыслить в полном объеме значение творчества Толстого для мировой литературы, необходимо изучить литературную судьбу Толстого в странах Запада и Востока (историю изданий, переводы, отклики критики, особенности восприятия Толстого и характер идейно-литературной

борьбы вокруг него в каждой отдельной стране); необходимо проследить сложные пути взаимодействия творчества Толстого с национальной литературной традицией, спецификой литературного процесса в каждой из этих стран; необходимо, наконец, выяснить, что дал Толстой каждому из видных иностранных писателей конца XIX и XX вв. Понятно, что решение таких задач требует объединенных усилий целого коллектива исследователей, и первые работы на эти темы могут носить лишь характер поиска, разведки, предварительного сбора материалов, первоначальной постановки вопроса.

Автором этих строк несколько лет назад была сделана попытка наметить в обобщающей монографии основные проблемы, связанные с мировым значением Толстого, и проследить влияние Толстого на крупных писателей нескольких западных и славянских стран\*.

Настоящая статья, тесно примыкающая к монографии, не может и не должна быть повторением ее. Она является скорей дополнением к ней. В книге освещалось влияние Толстого преимущественно на тех писателей, которые являются всемирно признанными классиками критического реализма XX в. (Ромен Роллан, Томас Манн, Джон Голсуорси, Бернард Шоу, Теодор Драйзер), а также на видных мастеров современной прозы — борцов за социалистический реализм (Луи Арагон, Анна Зегерс, Мария Пуйманова). В данной статье пойдет речь преимущественно о влиянии Толстого на тех писателей современного критического реализма, которые были обойдены (или лишь частично затронуты) в монографии, — писателей, недавно завершивших свой творческий путь, как Роже Мартен дю Гар или Фейхтваангер, или ныне здравствующих, как Эрнест Хемингуэй. Творческие связи Толстого с теми зарубежными художниками, о которых уже говорилось в монографии, здесь будут затронуты главным образом в тех случаях, когда будет возможность дополнить тот анализ, какой был дан ранее, новыми наблюдениями или материалами. Все это определяет по неизбежности фрагментарный характер данной статьи: для того, чтобы исчерпать тему, поставленную в ее заголовке, понадобится бы не статья, а серия обширных трудов.

Вместе с тем хотелось бы надеяться, что статья будет воспринята не как свод разобщенных наблюдений, а как работа по-своему целостная. Из фактов и сопоставлений, собранных здесь (при всей неминуемой спорности сопоставлений, при всей неминуемой неполноте фактов) вырастают общие выводы о значении конкретных художественных открытий, сделанных Толстым, для поступательного развития реализма в литературе нашего столетия.

## ВОСПРИЯТИЕ ТОЛСТОГО ЗАРУБЕЖНЫМИ ПИСАТЕЛЯМИ

В. И. Ленин, как все помнят, разграничивал мировое значение Толстого как художника и его мировую известность как мыслителя и проповедника. Действительно, международная судьба художественного творчества Толстого и его религиозно-философского учения весьма неодинакова.

Широчайшая всемирная популярность Толстого-художника и его влияние на мировую литературу представляют постоянный, длительно действующий фактор культурного развития человечества за последние три

\* Т. Мотылева. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., «Советский писатель», 1957. Эта книга была задумана, естественно, не как всеохватывающий труд на данную тему, а как отправная точка для дальнейших более детальных исследований.

четверти столетия. Бесспорно и то глубокое влияние на международное общественное мнение, которое оказал в свое время, оказывает отчасти и сейчас Толстой-публицист — критик империализма, буржуазного строя, антинародного «господского» искусства. Зато воздействие толстовства как доктрины — величина переменная и постепенно убывающая, во всяком случае в странах Запада (в странах Востока — Индии, Японии, отчасти Китае — воздействие толстовства, которое и является, по определению Ленина, «идеологией восточного строя, азиатского строя»<sup>1</sup>, имеет, по сравнению с Западом, гораздо более глубокие корни и содержит больше данных, чтобы сохраниться надолго).

Для международного общественного мнения, для большинства читателей и тем более для писателей Толстой всегда был и остается прежде всего гениальным художником. Даже в последние десять-пятнадцать лет жизни Толстого, когда его все обострившийся конфликт с царским правительством и православными «жандармами во Христе», отлучение от церкви и многочисленные статьи и трактаты, а затем уход из Ясной Поляны приковывали к нему почти непрерывный сенсационный интерес всей мировой печати, — круг единомышленников Толстого в непосредственном, узком смысле слова (т. е. круг тех людей, которые считали и объявляли себя толстовцами) был значительно менее широк, нежели круг его читателей и почитателей его художнического гения. Толстой в последние годы жизни привлекал к себе живейшие симпатии передовой интеллигенции и трудящихся масс во всем мире силою своей личной нравственной стойкости, страстностью своих выступлений против господствующего строя жизни; но большинство тех, кто ценили в Толстом протестанта и обличителя, не разделяли его христианско-утопической системы взглядов. Показательно, что ни один из крупных писателей мира — ни при жизни Толстого, ни после его смерти — не был сторонником его философских и религиозных идей. Даже те писатели, которые наиболее сильно испытали на себе влияние художественного метода, мастерства и эстетической мысли Толстого — будь то Томас Манн, Дж. Голсуорси или Б. Шоу — относились к толстовству как доктрине скептически или осуждающе.

Очень интересны в этом смысле признания Ромена Роллана. Общеизвестно, насколько тесными и прочными были его творческие связи с Толстым; они освещены во многих работах советских и зарубежных исследователей. Однако автобиографические и мемуарные фрагменты Роллана, опубликованные в последние годы его жизни и после его смерти, позволяют уточнить наше представление о характере этих связей. Вдохновляясь примером Толстого как художника и как независимой личности, противостоящей «обществу и искусству привилегированных», Роллан в то же время отнюдь не считал себя последователем религиозно-морального учения Толстого. Об этом ясно сказано в его воспоминаниях юности<sup>2</sup>; об этом сказано и в его письме к болгарскому литературоведу Русину Филипову от 2 декабря 1935 г.:

«Конечно, Толстой оказал на меня глубокое влияние. Но вопреки тому, что думают обычно, — он гораздо больше повлиял на меня своим искусством, нежели своей религиозной мыслью. Он был для меня дорогим и почитаемым „спутником“, от которого я постепенно отдалился во время пути, с сожалением, с уважением; — но до конца моих дней я буду верен и благодарен мастеру эпического повествования „Война и мир“ и автору бессмертных народных сказок и рассказов. Он занимает место в моем сердце рядом с Шекспиром, Гёте и Бетховеном, которых он *заставлял* себя недооценивать»<sup>3</sup>.

С этим свидетельством Ромена Роллана перекликаются воспоминания Лиона Фейхтвангера, который с молодых лет восхищался художественными произведениями Толстого («Реализм этих книг, абсолютно ничего

общего не имеющий с натурализмом, раскрыл передо мной новую действительность») и резко отрицательно оценивал его философские сочинения, оттолкнувшие его своим «мистицизмом» и «мрачным пророческим духом»<sup>4</sup>.

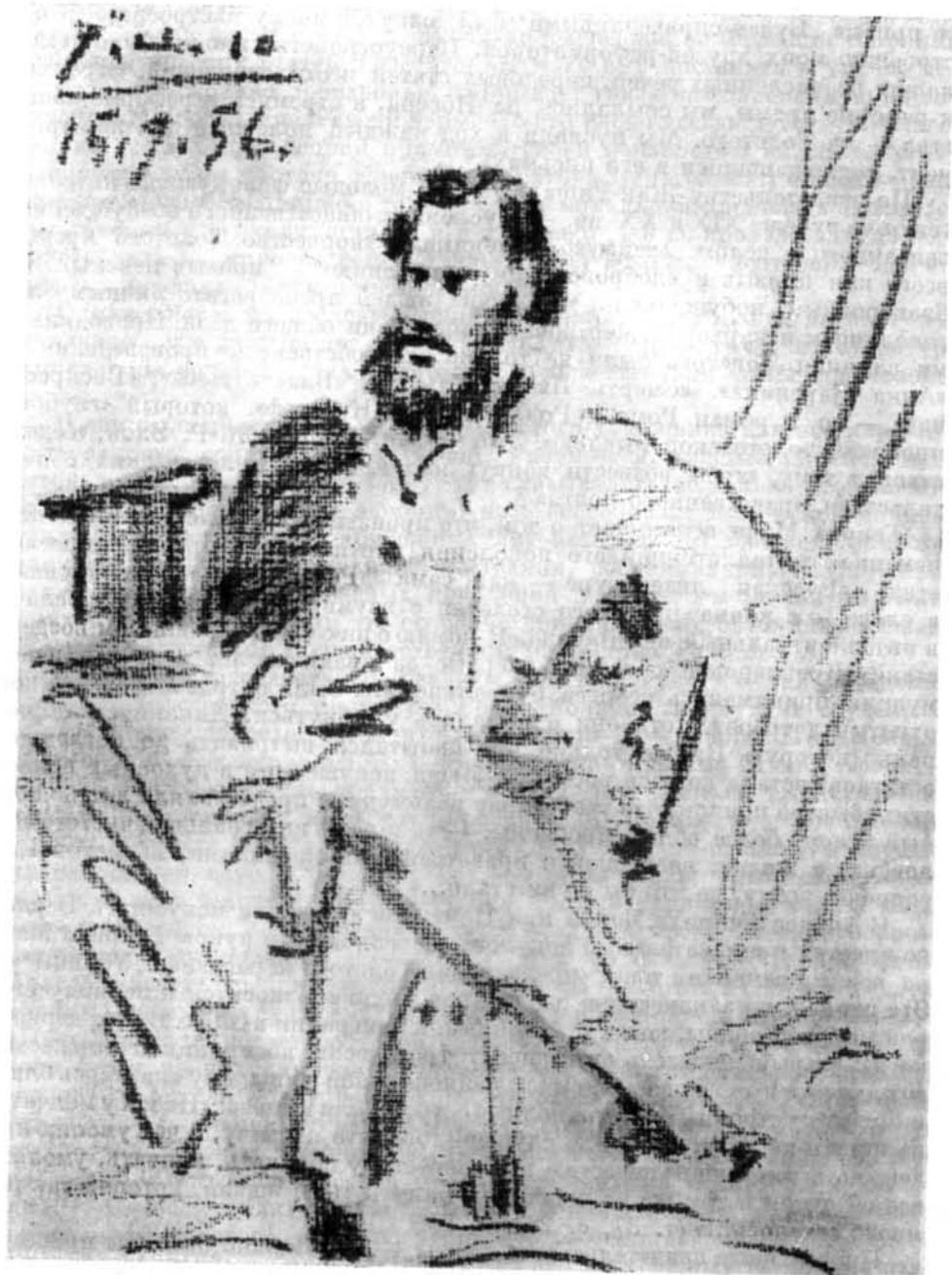
Характерным свидетельством того, насколько резко разграничивался в сознании западных мастеров культуры Толстой как художник-гуманист, протестовавший против социальной несправедливости прежде всего силою образов, и Толстой как проповедник-утопист, глашатай абстрактного милосердия, является краткая статья, написанная Теодором Драйзером в 1928 г., в ознаменование столетия со дня рождения великого русского писателя:

«Непреодоляющее величие Толстого основано — по крайней мере для меня — не на его социальных и моральных теориях, а на его романах. В них более, чем еще где-либо, светится и продолжает светиться его громадная человечность, — его стремление к лучшей жизни для всех. Но я призываю весь мир, и особенно современную Россию, помнить, что нельзя справиться со сложнейшими проблемами, с которыми сталкивается человечество, посредством одной лишь любви. Ибо жизнь динамична, — она представляет собою явление не только эмоциональное или духовное, но и органическое, — и задачи, которые она ставит, носят не только эмоциональный или духовный, но в такой же мере и практический характер. В этом смысле экономика — или, еще лучше, понимание экономики, — также понимание физики, химии, социологии и биологии представляет гораздо большую важность, чем моральные или религиозные рассуждения или увещания. Ибо, — для того, чтобы человек мог избавиться от власти нищеты и смерти, надлежит действовать осмотрительно. И только знание в сочетании с милосердием (ни в коем случае не одно милосердие) может обеспечить такие осмотрительные действия. Во всех своих романах Толстой ясно показал, каким несчастьям подвергается мир, погрязший в невежестве и блуждающий ощупью. В своих теориях он осознал лишь одну часть истины относительно средств излечения. Я призываю современных русских людей более настойчиво обращаться за руководством и помощью к их экономистам, физикам, химикам и биологам, нежели к их моралистам и религиозным мыслителям»<sup>5</sup>.

Все сказанное ни в коем случае не значит, что можно сбросить со счетов *идейное* влияние Толстого на его младших зарубежных литературных современников. Это влияние было очень сильным и при жизни Толстого, на рубеже XIX и XX вв., и после его смерти, например, в годы первой мировой войны. Если западные писатели-гуманисты, будь то Роллан, Франс, Шоу или братья Манни, и отвергали религиозно-утопические идеи Толстого как наивные и нежизненные, то они чутко прислушивались к обличающему голосу автора «Воскресения», «Плодов просвещения», «Крейцеровой сонаты», «Смерти Ивана Ильича». *Критические* элементы мировоззрения Толстого проникали в сознание крупнейших зарубежных писателей не только через его публицистику и философские труды, но и главным образом — через его художественные произведения. Писателям Западной Европы и Америки, в творчестве которых отзывался стихийный протест масс против империализма, была духовно близка толстовская страстная критика, направленная против самых основ собственного лицемерия, насилия и гнета.

Писатели разных стран воспринимали эту критику по-разному, в свете собственных идейных стремлений и исканий.

По свидетельству американского новеллиста Хэмлина Гарленда, в середине 80-х годов, когда произведения Толстого впервые проникли в США, «вся нация обсуждала проблемы нищеты и пути избавления от нее». Многие американские литераторы оценивали творчество Толстого



ТОЛСТОЙ

Автолитография П. Пикассо

Фронтиспис французского издания романа «Война и мир»  
(Léon Tolstoj. «La Guerre et la Paix». Paris, 1956)

главным образом в свете этих проблем. «Его удивительный в своей простоте призыв „Будем справедливыми“ был созвучен моему настроению и настроению моих друзей-реформаторов. Переустройство жизни было темой наших бесчисленных речей, передовых статей и стихотворений. Стремясь к реформе драмы, мы ссылались на Ибсена, а стремясь к реформе общества, — на Толстого. Мы пускали в ход каждый полезный для нас аргумент, содержащийся в его письмах»<sup>6</sup>.

По свидетельству Жан-Ришара Блока, молодые французские интеллигенты на рубеже XIX и XX вв. — в условиях общественного возбуждения, связанного с делом Дрейфуса, — понимали творчество Толстого прежде всего как призыв к «добровольному служению» — призыв неясный, но благородный, побуждавший мыслящих людей пренебрегать личным благополучием и карьерой, жертвовать собой ради общего дела. Проводниками влияния Толстого были не только его собственные произведения — «Анна Каренина», «Смерть Ивана Ильича», «Власть тьмы», «Воскресение», — но и роман Ромена Роллана «Жан-Кристоф», который «глубоко пропитан толстовской мыслью». Этот роман, говорит Ж.-Р. Блок, «содействовал тому, чтобы возвести вокруг нас крепость человеческих обязательств и нравственного долга»<sup>7</sup>.

Генрих Манн вспоминает о том, что произведения Толстого были для немецкой интеллигенции его поколения противоядием против нищезанятия. «Русская литература — как сама Революция, запечатленная в слове, — с конца прошлого столетия с неумирающей силой ворвалась в интеллектуальный мир Запада. Я помню о ни с чем не сравнимом воздействии „Крейцеровой сонаты“, впервые за двадцать лет заповедь целомудрия принималась всерьез, буквально. Мы были потрясены, скептиков охватывал трепет, хотя они и пытались улыбнуться. Динамическая мораль (которую Ницше только что попытался вытравить до последних остатков) встала во весь рост <...> Люди, искушенные в духовных ценностях, быстро поняли, что требование целомудрия представляло лишь частный аспект более общей проблемы. Речь шла об интегральной чистоте человека, о жизни, согласной с нравственными правилами, об истине! — вопреки всему, во что бы то ни стало...»<sup>8</sup>.

В Архиве Генриха Манна при Немецкой Академии искусств в Берлине имеется примечательный документ: переписанный рукой Генриха Манна *полный* немецкий текст «предисловия Толстого к рассказу „Убийцы“»<sup>9</sup>. Эта запись, по заключению работников Архива, относится к периоду второй мировой войны, когда Г. Манн был в эмиграции в США. В этот период, когда старый писатель-антифашист трагически воспринимал торжество гитлеризма и терзался сознанием национальной вины, ему оказалось близки по духу строки Толстого, полные острой боли и гнева: «Не могу молчать, не могу и не могу. Никто не слушает того, что я кричу, о чем умоляю людей, но я все-таки не перестаю и не перестану обличать, кричать, умолять все об одном и том же до последней минуты моей жизни, которой так немного осталось...» (т. 37, с. 291).

Приведенные свидетельства и факты — а их можно было бы привести и гораздо больше — помогают уяснить характер идейного влияния Толстого на зарубежных писателей. Ни Генрих Манн, ни Ж.-Р. Блок, ни Х. Гарленд не были толстовцами. Но для них, как и для ряда других писателей гуманистической, демократической ориентации, Толстой был образцом большой моральной чистоты и непримиримости к общественному злу. Он привлекал их как враг угнетателей и защитник угнетенных. Он imponировал им тем, что он умел, по словам Шоу, «поражать безошибочными ударами самые больные места человеческой совести»<sup>10</sup>, тем, что он, по словам Анатоля Франса, «с героическим спокойствием, с суровой добротой избоблял преступления общества, все законы которого преследуют

только одну цель — освящение его несправедливости, его произвола»<sup>11</sup>. Ромен Роллан писал в 1901 г., прочитав вышедшие во Франции сборники публицистических статей Толстого: «Я могу ему поставить в упрек, что он подчас несколько произвольно закрывает глаза на современную жизнь и поддается ослеплению своей веры. Но его слово всегда действует благотворно своей великолепной прямоотой, своей ненавистью ко всякому лицемерию (как он жестоко отделал императора Вильгельма!) и своим крепким здоровьем»<sup>12</sup>. Именно в таком смысле моральная проповедь Толстого, выраженная и в публицистике, и в художественных произведениях, воздействовала на мировоззрение лучших зарубежных писателей, подчас и на их позицию в общественной жизни.

Однако, когда мы исследуем влияние Толстого на мировую литературу, то главное, что должно нас интересовать, это — специфически литературная сторона вопроса, роль Толстого в художественном развитии человечества.

В чем была притягательная сила Толстого-художника для его младших литературных собратьев за рубежом? Разумеется, каждый писатель чувствовал и понимал его по-своему; тут сказывались не только особенности страны или исторического момента, но и своеобразие творческой индивидуальности каждого из зарубежных литераторов. Но все-таки, сопоставляя различные высказывания, признания, воспоминания, оценки, принадлежащие писателям разных поколений и стран, мы можем выделить самое существенное, — то, что особенно покоряло их и было для них наиболее поучительным в художественном мастерстве Толстого.

«Самый последовательный реализм в литературе»<sup>13</sup>, — так определил характер толстовского творчества Ромен Роллан, еще будучи студентом. «Бессмертно здоровье, бессмертный реализм»<sup>14</sup>, — говорит Томас Манн. «Я решил, — утверждал в 1895 г. американский прозаик Стивен Крейн, — что чем ближе писатель подходит к жизни, тем выше он вырастает как художник, и большая часть моих прозаических произведений направлена к цели, которая обозначается словом, толкуемым по-разному и нередко произносимым всуе, — реализм. Толстой — писатель, которым я восхищаюсь больше всего»<sup>15</sup>. «Художественная литература может иногда показаться вымыслом, — утверждал У. Д. Гоуэллс в предисловии к первому американскому изданию «Севастопольских рассказов», — только книги Толстого всегда воспринимаются как правда»<sup>16</sup>. Читая Толстого, говорит Стефан Цвейг, «как будто смотришь через открытое окно в реальный мир»<sup>17</sup>. «Ни у одного из повествователей, — писал Дж. Голсуорси в статье о Толстом, — мы не находим такого непосредственного ощущения реальной жизни»<sup>18</sup>. Мысль Голсуорси о том, что секрет мастерства Толстого как стилиста — в умении устранять все барьеры, отделяющие автора от читателя, подкрепляется суждением Б. Пруса о том, что для Толстого каждое слово — это «телеграфный провод, протянутый от автора к читателю»<sup>19</sup>. Отмечая необычайную безыскусственность языка и художественной манеры Толстого, его строгую простоту, усиливающую достоверность его образов, наиболее пронищательные из его зарубежных ценителей отдавали себе отчет, что эта простота — результат громадной творческой работы над словом. Любопытно замечание Марии Конопницкой, содержащееся в ее рукописном вступлении к конспекту «Крейцеровой сонаты»: «По простоте стиля можно догадаться, что и над формой и над содержанием велась большая работа»<sup>20</sup>.

Взгляд на Толстого как на великого художника-реалиста, умеющего воссоздавать подлинную жизнь необычайно правдиво, осязаемо, наглядно, без лишних украшений, с высокой пластической выразительностью, прочно утвердился и в литературной критике, и — шире — в международном общественном мнении. То, что в 80-е годы прошлого века в студенческих



Если литераторы модернизма проявляли крайне враждебное отношение к эстетике Толстого, а подчас и к его личности, и к его творчеству, то крупные писатели-реалисты разных стран, возражая против отдельных наивных или спорных положений трактата Толстого, горячо солидаризировались с ним в главном: в отстаивании искусства, богатого жизненным, гуманистическим содержанием, понятного народным массам и нужного им. Эстетические положения Толстого по-разному преломились и в книге Романа Роллана «Народный театр», и в статьях Бернарда Шоу и Болеслава Пруса, непосредственно посвященных трактату «Что такое искусство?», и в книге Фр. Норриса «Ответственность романиста», где автор утверждает принципы реализма и народности литературы, неоднократно ссылаясь на Толстого<sup>23</sup>.

И своей эстетикой, и — что гораздо важнее — своей художественной практикой Толстой помог многим писателям на Западе устоять перед напором декаданса, пойти наперекор господствующему буржуазному общественному мнению, сохранить в новом столетии лучшие традиции, накопленные мировым реалистическим искусством. И не только сохранить, но и *развить*.

В нашем литературоведении за последние годы становится уже общепризнанным, что реализм XX в. не есть простое повторение (а тем более — не есть обедненное, эпигонски сниженное повторение) реализма предшествующих эпох. В нашем столетии реалистическое искусство обогащается новыми открытиями, во многом расширяет сферу художественного познания жизни и человека. Это обогащение происходит не только в реализме социалистическом, но и в реализме критическом, который и поныне занимает в мировом искусстве весьма важное место.

Все крупные западные писатели-реалисты XX в. вобрали в себя опыт русской классической литературы. В их произведениях по-разному восприняты и преобразованы элементы художественного наследия Толстого, Достоевского, Чехова, не говоря уже о Горьком.

Нас интересует здесь, каково место традиций Толстого в развитии реалистического искусства XX в. Для поставленной здесь проблемы особенно важно учесть влияние, оказанное Толстым и на тех писателей, которые выдвинулись во время или после первой мировой войны и являются уже не современниками Толстого, а *нашими* современниками.

Если для западных писателей поколения Романа Роллана Толстой был живым старшим собратом, учителем, корреспондентом, центром притяжения демократических, реалистических сил в идейно-литературной борьбе начала столетия, объектом повседневных острых споров, то для писателей поколения Арагона или Хемингуэя Толстой стал неотъемлемой частью тех культурных богатств, которые усваивались ими еще в юные годы. Многие из зарубежных прозаиков наших дней, не считая себя в прямом смысле учениками Толстого и никак не определяя своего отношения к нему, в то же время усваивают элементы его творческого опыта, ставшего всеобщим достоянием мировой литературы.

Важно отметить вместе с тем, что ряд видных зарубежных художников, выдвинувшихся по преимуществу уже в послеоктябрьскую эпоху, проявлял и проявляет специальный творческий интерес к Толстому. Об этом свидетельствуют статьи, речи, письма, дневники, интервью Роже Мартен дю Гара, Стефана Цвейга, Лиона Фейхтвангера, Арнольда Цвейга, Эрнеста Хемингуэя, Луи Арагона, Анны Зегерс, Юлиуса Фучика, Марии Пуймановой и других видных писателей разных стран, — мастеров критического или социалистического реализма. По высказываниям этих писателей мы можем судить о том, какую важную роль сыграл Толстой в их духовной жизни, в их идейно-эстетических исканиях. А следовательно — и в их творческом развитии.

## ТОЛСТОЙ И СУДЬБЫ БОЛЬШОГО РОМАНА

В ходе литературно-эстетических споров последних лет то и дело поднимается вопрос о значении традиций реализма прошлого столетия для современной литературы. Чаще всего вопрос этот ставится применительно к большому повествовательному жанру. Современный роман не может быть простым повторением романа XIX в., — это положение в такой общей форме признается писателями и критиками разных идейных лагерей. Однако из этого бесспорного тезиса делаются весьма разные выводы. Литераторы-модернисты (скажем, приверженцы «новой школы» французского романа — Н. Саррот, М. Бютор, А. Роб-Грийе) требуют *разрушения* романа в его традиционной реалистической форме, пытаются подменить правдивое повествование о социальной действительности, о людях и их взаимоотношениях в обществе хаосом иррациональных подсознательных ощущений или монотонной вереницей описаний внешнего, зримого мира<sup>24</sup>. Писатели прогрессивные ставят вопрос о *преобразовании* традиционной формы романа. Современная жизнь усложнилась, стала более бурной, подвижной, изменчивой, чем была в прошлом столетии. И рост техники, и великие социальные события и сдвиги нашего века — все это требует большой динамичности повествования и в то же время включает в поле зрения писателя множество новых разнородных факторов, управляющих судьбою личности. Усложнился и внутренний мир человека, да и наше представление об этом мире, благодаря успехам современной психологии, стало более комплексным и многообразным. Все это не значит, что роман должен отказаться от познания действительности, а значит лишь, что он должен совершенствовать свои средства глубокого проникновения в действительность. Итальянский прогрессивный критик Карло Салинари в своей статье «Проблемы романа» резко возражает тем, кто перед лицом усложнившихся задач искусства объявляет действительность непознаваемой и бежит от нее в дебри субъективистских представлений. «В общем, нам представляется очевидным, что сегодня нельзя писать романы так, как их писали в XIX в., но не менее очевидным кажется нам, что и сегодня нельзя писать их без двух элементов, являющихся основой любой прозы, а именно *идеологического стержня*, на котором держится произведение, и *героя*, духовное развитие которого идет по мере развития его судьбы»<sup>25</sup>.

Есть все основания согласиться с этим. Но можно поставить под сомнение категорическое утверждение Салинари о «кризисе романа XIX века». Само собой разумеется, что повествовательное искусство не стоит на месте, что оно отражает перемены, происходящие в социальной действительности. Однако практика литературной жизни XX в. подтверждает *ценность* реалистических традиций, унаследованных от прошлого столетия, наперекор декадентским разрушителям романа.

В критической литературе нередко можно встретить формулу «роман Бальзака или Толстого»<sup>26</sup>. В известном смысле это сочетание имен вполне закономерно, так как идет речь о вершинах романа XIX в. Но необходимо иметь в виду, что Толстой обозначил *новую ступень* развития реализма по сравнению с Бальзаком. И именно те новаторские черты, которыми Толстой обогатил повествовательное искусство своего времени, оказались особенно важны для развития романа XX в.

Эпоха империализма и пролетарских революций потребовала от писателей расширения социального кругозора. Она вызвала у многих видных художников стремление глубже вдуматься в судьбы общества, поставить развитие личности в возможно более тесную связь с судьбами народов и человечества в целом. Показательно, что именно эти художники — каждый на свой лад — учились у автора «Войны и мира».

Новаторство Толстого-романиста по-разному отзывалось в классических произведениях западноевропейского романа XX в. — «Будденброки», «Современная история», «Жан-Кристоф», «Сага о Форсайтах». Эти произведения очень непохожи одно на другое. Но в них есть и нечто общее, что отличает их от романов Бальзаковского или диккенсовского образца. В них более интенсивно и живо ошутим ритм истории. В них есть широта эпического дыхания, какой не было ни в «Отце Горио», ни в «Давиде Копперфильде», ни в «Госпоже Бовари» (мы имеем здесь в виду именно *отдельные* произведения, а не творчество Бальзака или Диккенса *в целом*). Эта широта эпического дыхания сказывается не только в монументальности формы, в большом объеме многотомных произведений, включающем ряд самостоятельных сюжетных линий, эпизоды частной и общественно-политической жизни, — но прежде всего и в том, насколько судьбы героев, их духовное развитие *непосредственно* обусловлены большими историческими сдвигами в жизни народов. Специфика литературы XX в. проявляется в этих произведениях и в другом: их авторы глубоко проникают в тайники сложных переживаний личности, уделяют много внимания интеллектуальному миру героев.

Новаторские тенденции, сказавшиеся в западном романе с начала XX в. и тесно связанные с влиянием Толстого, получили еще более заметное и широкое развитие после Великой Октябрьской революции. Новое соотношение классовых сил в мире, невиданное возрастание исторической активности народных масс создавало новый идейный климат. Для развития повествовательного искусства все это было очень существенно. Сама жизнь стимулировала и облегчила развитие романа-эпопеи — большого повествовательного жанра, передающего логикой сюжета поступательное движение истории, влияние общественных событий на отдельных людей, роль личностей и масс в историческом процессе.

Советские исследователи уже не раз писали о том, как разнообразно преломились принципы Толстого-повествователя у художников социалистического реализма, создавших монументальные романы о жизни и борьбе народа, прежде всего у русских писателей (Горький, Шолохов, Ал. Толстой, Федин, Фадеев), а также у писателей зарубежных: достаточно назвать «Коммунисты» Арагона. Само собой разумеется, что у каждого из этих романистов толстовская традиция преобразуется, обогащается на основе нового идейного содержания и нового жизненного материала.

В зарубежной литературе последних десятилетий мы находим и у писателей критического реализма (например, у Роже Мартен дю Гара, в «Успехе» Л. Фейхтвангера, в антивоенном цикле романов А. Цвейга) плодотворные поиски в области большого социально-психологического романа.

Творческая близость Роже Мартен дю Гара к Толстому давно отмечена критикой<sup>27</sup>. Но имеются существенные разногласия по вопросу о том, в чем видеть эту близость. Известный французский писатель Альбер Камю в большом вступительном очерке к собранию сочинений Роже Мартен дю Гара писал: «Мартен дю Гар разделяет с Толстым вкус к живым существам, искусство рисовать их в их плотской заурядности и умении прощать, — добродетелях, ныне вышедших из моды». Различие же между обоими писателями Камю видел в том, что мир героев Толстого объединен верой, тяготением к «вечности», в силу которого все эти герои «в конце концов становятся на колени», — а творчество Мартен дю Гара, как и общество, изображаемое им, одушевлено сомнением, разочарованием в могуществе разума<sup>28</sup>. Автор недавно появившейся монографии о Роже Мартен дю Гаре, Клеман Боргаль считает, что французский романист научился у Толстого проникновению в мистическую сущность бытия и самые темные подспудные глубины человеческой души. Так буржуазные ценители

Мартен дю Гара толкуют его наследие, а заодно и наследие Толстого, в духе декадентского иррационализма.

Такая трактовка преемственных связей Роже Мартен дю Гара с Толстым, уже вызвавшая обоснованные возражения в советской печати<sup>29</sup>, не выдерживает элементарной проверки фактами. Она опровергается прежде всего высказываниями самого Мартен дю Гара о Толстом. Автор «*Семьи Тибо*» много раз, по разным поводам, говорил о Толстом как о художнике, у которого он учился ясному и трезвому постижению действительности, правдивому воссозданию ее. Не иррационализм, не субъективизм, а глубокая достоверность в изображении человеческих характеров, — вот что было дорого Мартен дю Гару в Толстом; недаром он, задумываясь над различными способами обрисовки персонажей, записал в дневник: «Школа Толстого, а не Пруста...»<sup>30</sup>

В раннем романе Роже Мартен дю Гара «*Становление*» начинающий литератор Андре Мазерель читает «*Анну Каренину*». «Давно уже он не испытывал наслаждения столь живого, столь здорового; он словно погрузился в освежающую ванну после бега; все там было подлинным, кристально-чистым, глубоким. Целую неделю он сидел взаперти — пленником Толстого. Он жил в непосредственной близости с Анной, Вронским, Левиным, забыв обо всем на свете. Все другие произведения, которые нравились ему раньше, с этих высот показались ему ничтожными, вымученными, лишенными красок». Прочитав Толстого, Андре мечтает о своих будущих книгах. Он чувствует себя «рожденным для создания гигантских произведений. Ему хочется «писать, не стесняя себя никакими преградами и условными рамками! Дать развернуться живой творческой силе художника! Создавать человеческие существа, щедрой рукой, без счета! И,— вольным накоплением фактов, стихийным богатством деталей,—воссоздать Жизнь!»<sup>31</sup>

Андре Мазерель терпит неудачу в своих замыслах. Но эпизод с чтением «*Анны Карениной*» представляет интерес и безотносительно к его судьбе. Ведь сам Роже Мартен дю Гар рассказывает в своих «*Воспоминаниях*» о том, каким большим, решающим событием его писательской жизни было «открытие Толстого». «Моя безусловная приверженность к роману как литературной форме, в частности к большому роману с многочисленными героями и множеством эпизодов, сложилась у меня после чтения „*Войны и мира*“ («... Я считаю, что для будущего романиста Толстой является наилучшим учителем»). И дальше Роже Мартен дю Гар говорит о поразительной пронизательности Толстого, о его умении разглядеть подлинную сущность человека. Сила Толстого — не в «технике», не в нарочитых литературных приемах, а в умении «смотреть вглубь»<sup>32</sup>.

Воспоминания и письма Роже Мартен дю Гара дают возможность судить о том, как Толстой помогал ему в решении конкретных творческих вопросов. В ходе работы над «*Жаном Баруа*», а впоследствии над «*Семьей Тибо*» романист задумывался над тем, как сочетать повествовательную и сценическую форму изображения действительности. «Если бы я не был в ранней юности зачарован Толстым, я, конечно, обратился бы в первую очередь к драме». В романе Мартен дю Гар хотел добиться той же силы пластического изображения людей, какую обладают герои драмы, исполняемой перед зрителями. «Читая современные пьесы, я пришел к мысли, что при условии совершенно естественного диалога литературный персонаж может восприниматься читателем с такой же силой убедительности, как актер на сцене. Мне казалось также необходимым давать точные указания относительно движений, жестов, выражения лица и некоторых интонаций действующих лиц. Так возникло во мне убеждение, что можно сочетать преимущества романа (его свободу, диапазон, разнообразие средств и оттенков) с преимуществами драматического искусства (ощущение

реальности, получаемое благодаря тому, что мы видим на сцене живых людей — актеров)»<sup>33</sup>.

В «Семье Тибо» нет того засилья диалогов, каким, по самому замыслу своему, отличается «Жан Баруа»: романист в ходе своей работы отказался от крайностей, которых не мог избежать вначале, широко вводя сценический элемент в действие. Но само направление исканий Роже Мартен дю Гара в высшей степени интересно и показательно. Растущее взаимопроникновение эпического и драматического действия является, как показывают новейшие исследования, характерной тенденцией развития романа конца XIX—XX вв.; оно вызвано внутренней логикой движения романа ко все более объемному, многогранному воспроизведению частной и общественной жизни людей. «Роман не только „предоставляет слово“ героям, включая в неслыханных ранее масштабах диалог и массовые сцены, роман еще делает зримыми совершающиеся в этих сценах поступки и движения; причем делает это с полнотой и меткостью, приводящей в отчаяние даже больших актеров, которым приходится играть инсценировки романов...» Так, «в эпический повествовательный оболочке развивается непосредственно ей противоречащая драматическая форма»<sup>34</sup>. Роже Мартен дю Гар творческим прозрением большого художника почувствовал это противоречие и попытался на свой лад разрешить его в «Семье Тибо».

Внедрение элементов драмы в роман очень характерно для Толстого, он в этом смысле действовал решительнее и смелее, чем его русские и западные предшественники. В «Воине и мире» целые главы, при внимательном их прочтении, поддаются разбивке на реплики и ремарки; развернутые сценические эпизоды естественно включаются в эпическое повествование<sup>35</sup>.

Влияние Толстого отвлекло Роже Мартен дю Гара от драмы как самостоятельного рода искусства, но опыт Толстого-повествователя содействовал автору «Семьи Тибо» в разработке современной формы романа, насыщенной «совершенно естественными» диалогами, отличающейся большой конкретностью в передаче внешности, жестов, интонаций действующих лиц. В «Семье Тибо» много таких сценических эпизодов, где развернутые авторские комментарии-ремарки дают возможность наглядно представить себе зримый облик персонажей, их мимику, движения, поступки, отражающие в себе особенности характера. Пластичность изображения оказывается, как у Толстого, важным средством психологической обрисовки людей, обогащая и дополняя содержание диалогов.

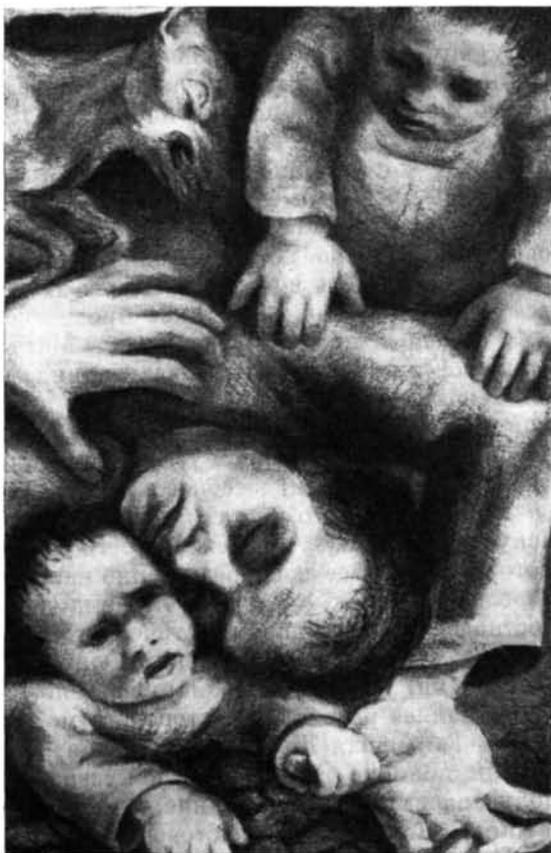
Внимание к зримому облику людей, к их мимике, жестам, поступкам, сопровождающим диалог, нередко помогает Роже Мартен дю Гару тонко и ненавязчиво разоблачить неискренность, ложную аффектацию в поведении его персонажей: жесты не только дополняют произносимые людьми слова, но и корректируют их или ставят под сомнение (вспомним, как адвокат в «Анне Карениной» ловит моль во время доверительной беседы с клиентом). Таков эпизод в «Лете 1914 года», где пастор Грегори, разбуженный среди ночи, готовится идти к умирающему Жерому де Фонтанену. «Человек божествен! — проворчал Грегори, прислонившись к стене и согнувшись, чтобы натянуть носки. — Христос знал в сердце своем, что он божествен! И я также! И все мы тоже! Человек божествен! — Он всунул свои ноги в большие черные башмаки, которые так и оставались зашнурованными<...>— Бог — все и во всем! Бог!.. Высший источник света и тепла! — Победным жестом он снял свои брюки, висевшие на крючке...»<sup>36</sup>.

Роже Мартен дю Гара всегда привлекала задача «создавать живые существа», как говорит герой его ранней книги. Осмысливая опыт Толстого, он приходил к выводу о преимуществах объективного способа повествования — не от лица одного из героев, а от лица автора. «Разве Толстой смог бы создать такой разносторонний, всеобъемлющий образ, как об-

## ДОРОГА НА СМОЛЕНСК

Автолитография А. Доббенбурга

Иллюстрация к изданию романа «Война и мир» на голландском языке (L. N. Tolstoj «Oorlog en Vrede». Arnhem, 1949)



раз Наташи, если бы мы познакомились с ним только по „Дневнику князя Андрея“ или по „Записным книжкам Пьера Безухова“, то есть если бы она предстала перед нами такой, какой ее видит определенный человек, имеющий свои вкусы, свои предубеждения?»<sup>37</sup> Точно так же, размышлял романист, были бы обеднены и Женни или г-жа де Фонтанен из «Семьи Тибо», если бы читатель смотрел на них только глазами Жака или Антуана.

Работая над «Семьей Тибо», Мартен дю Гар мучительно задумывался над тем, как совместить интеллектуальный характер романа с художественной пластичностью, полнотой психологических характеристик. «Жан Баруа» во многом не удовлетворял его — книга оказалась слишком рассудочной, слишком перегруженной документами, дискуссиями, философским и социологическим материалом. Вместе с тем писатель отдавал себе отчет, что современный роман требует серьезного интеллектуального содержания. Ему хотелось написать книгу, не столь диаметрально противоположную Толстому, как «Баруа»; книгу, которая (с учетом всех масштабов) будет «того же плана», что «Анна Каренина»<sup>38</sup>. В Толстом он видел образец художника, умеющего ставить большие проблемы, не становясь при этом отвлеченным и сухим. «Разве „Война и мир“ не насыщена, не полна до краев мыслью? Однако ее нельзя назвать „книгой идей“, как „Баруа“...»<sup>39</sup>.

Мартен дю Гар стремился, не ослабляя внимания к умственной жизни героев и большим общественно-философским вопросам современности, возможно глубже раскрыть эмоциональную природу человеческих существ; он хотел, чтобы его герои обладали яркой индивидуальностью и богатством

характера, чтобы они не сводились к школьному представлению о литературном типе. Он вспоминал о Толстом и в этой связи. «Я думаю о Толстом, создавшем иных персонажей, чем Бальзак; это уже не „типы“ — некие литературные копии жизни (то, что принято именовать „характерами“, когда в классе риторики анализируют „Мизантропа“), а подлинно живые существа, которые не могут быть названы типами, поскольку они слишком подлинны, чтобы быть сущностями, абсолютами, чтобы на них можно было наклеить этикетку. И что ж, фантазия не помешала ему упорядочить свое произведение. План в „Войне и мире“, в этом месиве событий и людей, *изумителен*, я его с каждым новым чтением понимаю все лучше, нахожу все более законченным. Какое произведение! Это непревзойденная книга»<sup>40</sup>. Нельзя принять утверждение Мартен дю Гара о том, что герои Толстого вовсе не могут быть названы типами. Но он был глубоко прав, когда видел в толстовском человековедении нечто новое по сравнению с Бальзаком. Он прав был, конечно, и тогда, когда отмечал в толстовской эпопее (не раз смущавшей французских критиков сложностью структуры, обилием событий и лиц) высокое композиционное мастерство.

Когда говорят о чертах влияния Толстого в «Семье Тибо», возникает искушение — сказать прежде всего о тех персонажах Мартен дю Гара, которые наиболее непосредственно напоминают тех или иных толстовских персонажей. Так, в образе Жерома де Фонтанена — беспечно-жизнерадостного, добродушно-эгоистического — узнаются черты Стивы Облонского; весь характер отношений Фонтанена с женой, весь уклад их семейной жизни, в которой то нарушается, то восстанавливается равновесие, представляет развитие толстовского мотива «все смешалось в доме Облонских». Так, юная Жиз, воспитанница, растущая в семье Тибо, терпеливо и покорно влюбленная в кузена Жака, сама себя обрекающая на полузависимое существование, — имеет нечто общее с Соней из «Войны и мира». Но элементы толстовского влияния проявляются у Роже Мартен дю Гара не столько в этом прямом сходстве, сколько в способе изображения характеров. Персонажи «Семьи Тибо» рисуются в их подвижности, текучести, противоречивом сочетании хороших и дурных качеств. Романист сурово осуждает паразитическое поведение Жерома, трезво раскрывает то ограниченное, рабское, что присуще натуре Жиз. Но он дает почувствовать и те обаятельные свойства, которые могли привлекать к этим его персонажам симпатии окружающих.

Преемственная связь с Толстым особенно наглядно проявляется у Роже Мартен дю Гара в обрисовке Оскара Тибо. Это тип резко отрицательный и вместе с тем психологически многогранный. Своим карьеристским честолюбием, своей непоколебимой верой в прочность официальных общественных устоев, своим мелочным деспотизмом по отношению к близким, — всем этим он напоминает Каренина (определение, которое дает ему сын Жак — «величественная карикатура» — как-то перекликается со словами Анны о муже — «злая машина»). Вслед за Толстым Мартен дю Гар смело накладывает «тени» — наделает старого Тибо чертами, казалось бы, противоречащими основной характеристике образа, но на самом деле дополняющими и обогащающими ее. Оскар Тибо безукоризненно честен, трудолюбив. Ему свойственно сознание долга и даже — на свой лад — привязанность к семье. Он в разные моменты повествования поворачивается к читателю разными гранями, обнаруживает порою проблески добрых чувств, но это отнюдь не отменяет критической авторской оценки.

В описании смерти Оскара Тибо можно различить мотивы из разных произведений Толстого. Атмосфера ожидания смерти, переживания родственников, утомленных затянувшейся агонией, сложность отношений взрослых детей с умирающим отцом, — все это дано у Мартен дю Гара с большим богатством психологических и бытовых деталей, приобретающих

то возвышенно-трагическую, то снижающе-прозаическую окраску. Тут — при всей безукоризненной точности французского национального колорита — вспоминается и кончина старого князя Болконского, и умирание Николая Левина, но наиболее очевидна здесь — в самой постановке социально-философской проблемы — близость к «Смерти Ивана Ильича». Романисту удается, идя по следам Толстого, последовательно и проникновенно передать чувства умирающего, драматизм самого процесса постепенного угасания старого, измученного болезнью человека; и ему удается, вместе с тем, добиться острейшего обличительного антибуржуазного эффекта. Подобно Ивану Ильичу, который перед смертью убеждается, что он «жил не так, как должно», Оскар Тибо мучительно осознает, что представляла собой вся его жизнь: «нечестие, притворство, ложь, ложь!»<sup>41</sup>.

Страх смерти, которым охвачен Тибо, его ощущение своей беспомощности и бессилия перед неминуемым концом, пробуждение в нем чувства стыда за прошлое, — все это отнюдь не примиряет нас с ним. Напротив, жалкий, униженный конец Оскара Тибо с безжалостной суровостью обнажает порочность того социального уклада, опорой и духовным рабом которого он был в течение всей своей долгой жизни.

Строгость к человеку вырастает у Мартен дю Гара из его веры в человека; и в этом он как художник-гуманист близок Толстому.

Во французской литературе критического реализма мало произведений, где так преобладали бы персонажи положительные, или во всяком случае наделенные добрыми человеческими задатками. Мартен дю Гар далек от идеализации, он ни в коей мере не скрывает слабостей и ошибок, свойственных основным героям его романов. Но он наделяет их теми качествами, которые особенно ценил Толстой: внутренней правдивостью, цельностью, полнотой ощущения жизни. Эти качества — в разной степени — свойственны и Жаку, и Антуану, и Женни де Фонтанен, и ее брату Даниэлю, отчасти даже и Жиз.

Так возникает в большом повествовании Роже Мартен дю Гара *атмосфера нравственного здоровья*, столь резко выделяющая этот роман среди многих произведений новейшей французской прозы, в большей или меньшей мере затронутых веяниями декаданса. Роже Мартен дю Гар судит общество и людей с позиций здорового, неиспорченного человека, с этим связана острота его социального критицизма.

Притом этот социальный критицизм проявляется у Роже Мартен дю Гара так, как он может проявиться у большого писателя-реалиста *двадцатого* века. Для автора «Семьи Тибо» буржуазный строй — не тягостная неизбежность, а *отживший* общественный уклад. Проблема преобразования жизни не решается Мартен дю Гаром в революционном духе. Но эта проблема стоит перед писателем и его главными героями остро, мучительно, неотступно. И в этом смысле — как уже отмечено прогрессивной критикой — «Семья Тибо» знаменует нечто новое в развитии французского реалистического романа<sup>42</sup>.

Понятно, что в постановке социально-политических проблем Роже Мартен дю Гар шел не от Толстого, а от французской и международной действительности XX в., точнее — от действительности 30-х годов (последние томы романа создавались перед второй мировой войной, в годы подъема Народного фронта во Франции). Однако художественный опыт Толстого приобрел для Мартен дю Гара особенно важное значение именно в связи с тем, что автор «Семьи Тибо» поставил перед собой новаторские задачи.

Работая над седьмой частью своего романа, «Лето 1914 года», Мартен дю Гар писал в частном письме: «Никто не узнает, чего мне стоило сплести все эти нити: французскую политическую жизнь, европейскую политическую жизнь и личную жизнь моих персонажей...»<sup>43</sup> Вот это «сплетение

нитей», насыщение романа актуальной *политической* проблематикой, и делает «Семью Тибо» по-настоящему современным произведением. И вместе с тем — произведением, внутренне глубоко связанным с толстовской традицией.

Мартен дю Гар, как мы помним, особо восхищался умением Толстого подчинить громадное повествование единому *плану*. В «Войне и мире» главным организующим началом, двигателем сюжета является большое событие всенародной жизни. В «Семье Тибо», начатой в рамках семейного романа, большая социально-политическая тема постепенно становится главенствующей. Она не поглощает, не уничтожает личный мир героев, а, напротив, придает изображению этого личного мира новую объемность и глубину. И при всем этом повествование не дробится, не становится разбросанным и мозаичным, а сохраняет свою целостность. Организующая авторская рука остается твердой до конца.

Если в «Войне и мире» война с Наполеоном, вторгаясь в жизнь народа, по-новому направляет личные судьбы героев, ставит перед ними новые вопросы, обогащает их духовную жизнь, определяет дальнейшие пути их внутреннего развития, то в «Семье Тибо» аналогичную роль играет первая мировая война. (Само собой разумеется, что отношение к войне персонажей Толстого и Мартен дю Гара различно, поскольку в «Семье Тибо» в отличие от «Войны и мира» идет речь не о защите родины, а о преступной империалистической войне.) В «Войне и мире» главной кульминацией повествования является Бородинское сражение. Вокруг него группируются менее крупные кульминационные точки — события личной судьбы героев, так или иначе связанные с войной (смерть старого князя Болконского, встреча княжны Марьи с Николаем Ростовым, ранение князя Андрея и его примирение с Наташей, смерть Элен, пребывание Пьера в плену). В «Семье Тибо» такой главной кульминацией становится начало войны — конец июля 1914 г. И здесь нити личных существований отдельных людей вплетаются в ткань исторической действительности. Встреча братьев Тибо после долгой разлуки, смерть Жерома де Фонтанена, сложные перипетии отношений Антуана и Жака, Жака и Женни, мобилизация Антуана, разъезды Жака по заданиям социалистической организации, а затем его подвижническая гибель, — все это в непринужденном сочетании с массовыми сценами и хроникой предвоенных событий придает повествованию в его предпоследней, седьмой части новую силу не только сюжетной, но и идейной напряженности. У Роже Мартен дю Гара, как и у Толстого, большое событие государственной и народной жизни, затрагивающее судьбы миллионов людей, необычайно повышает духовный уровень главных героев, побуждает их мерять свои чувства и поступки новыми, более крупными масштабами. Динамика интимных переживаний вступает в тесную причинную связь с динамикой исторического движения народов. Среди тревог и волнений предвоенных дней вспыхивает внезапная, громадная по своей силе, глубокая и человечная любовь Жака и Женни. В эти же дни Антуан решает порвать свои отношения с пошлой светской дамой Анной де Баттенкур. («Трагические события, волновавшие Европу, отчасти способствовали этому отдалению, — словно его связь с этой женщиной была ниже уровня каких-то новых чувств, не подходила к масштабу событий, потрясавших мир»<sup>44</sup>.)

Эпилог «Семьи Тибо», как и эпилог «Войны и мира», казалось бы, возвращает повествование в русло частной жизни. Но это уже *иная* частная жизнь. И для Женни и для Антуана коренные вопросы общественного бытия и личной морали ставятся иначе, чем ставились до войны. Мир изменился, и перед героями романа неясно, но властно встает перспектива его дальнейшего изменения. Романист усиливает ощущение непрерывного поступательного движения действительности, вводя в эпилог образ

мальчика Жан-Поля, который, по мнению его близких, продолжит дело отца, бунтаря Жака. (Вспомним слова Николеньки Болконского, которыми кончается действие «Войны и мира»: «Отец! Да, я сделаю то, чем даже он был бы доволен...».) Последняя строчка «Семьи Тибо» — лаконичная запись в дневнике умирающего Антуана: «Жан-Поль».

В свое время молодой Ромен Роллан, читая в первый раз «Войну и мир», был озадачен необычностью строения толстовской эпопеи: его смутило, что повествование, где идет речь о столь громадных исторических событиях, начинается и завершается эпизодами, не соответствующими, как будто бы, масштабам этих событий. «Меня вначале сбили с толку, — вспоминал он, — некоторые архитектурные особенности, таинственное величие которых я впоследствии постиг: — вход и выход через маленькие двери, причем последняя дверь так и остается открытой <...> Начало и конец показались мне несоразмерными с грандиозностью здания в целом <...> Потом я понял <...> Уже при этом первом чтении я смутно чувствовал: произведение не начинается и не кончается, как сама жизнь. Да оно и есть жизнь, всегда движущаяся»<sup>45</sup>.

Прочитав в 1940 г. окончание «Семьи Тибо», Роллан писал Роже Мартен дю Гару: «В последней строке — последнее слово надежды, возобновления: ребенок — точно закрываешь „Войну и мир“»<sup>46</sup>. Роллан почувствовал в романе своего младшего собрата — в перспективности, масштабности, историческом оптимизме этого произведения — близость к традиции Толстого, столь дорогой ему самому.

## ТОЛСТОЙ И ТЕМА ВОЙНЫ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статьях зарубежных писателей и критиков нередко встречаются две различные, вовсе не взаимоисключающие оценки «Войны и мира»: «лучший роман, какой когда-либо был написан» (Дж. Голсуорси, А. Моруа) и «лучшее произведение мировой литературы о войне» (Т. Манн, А. Цвейг, Э. Хемингуэй). Эти оценки как бы намечают две линии влияния Толстого как автора «Войны и мира» на зарубежных писателей. Толстой помог прозаикам разных стран разработать новый тип романа — многообъемлющее повествование о жизни народов и отдельных лиц, отличающееся невиданной прежде эпической широтой, включающее постановку больших социальных и философских проблем. И вместе с тем Толстой помог писателям разных стран осмыслить и освоить войну как материал для художественного изображения.

В литературе XIX в. тема войны завоевывает все более важное место, разрабатывается все с большей степенью достоверности, — в этом по-своему проявился рост реализма, освобождение словесного искусства от классицистских или романтических условностей. Однако она чаще разрабатывается на материале историческом, чем на материале современном или близком к современности. Главы о битве при Ватерлоо в «Пармской обители», «Ярмарке тшеславия», «Отверженных», имеющие важное значение для развития сюжета, немало раздвигающие рамки романического действия, все же остаются эпизодами, помогающими мотивировать те или иные повороты в судьбах персонажей, но не связываются в сознании романистов с проблемами современного общества в целом. Толстой избрал в себя опыт изображения войны, накопившийся в реалистической литературе (зарубежной и, разумеется, прежде всего русской) до него, и на этой основе открыл *новые* пути реалистически углубленного, необычайно конкретного, освященного смелой ищущей мыслью художественного изображения военных действий.

Стоит вспомнить, как высоко оценил Некрасов новаторство Толстого, проявившееся еще в ранних военных рассказах: «...О солдате, ведь, и наша литература доныне ничего не сказала, кроме пошлости. Вы только начинаете, и в какой бы форме ни выказали вы все, что знаете об этом предмете, — все это будет в высшей степени интересно и полезно» (т. 59, с. 332).

В последние десятилетия XIX в. в западной литературе впервые появились значительные произведения, где война является основной темой и где *рядовые* участники войны показаны конкретно, крупным планом, — «Разгром» Золя, «Алый знак доблести» Стивена Крейна. Оба эти произведения были созданы под немалым влиянием Толстого.

В литературе XX века тема войны приобрела исключительную важность. И это понятно. Новое столетие принесло с собой две мировые войны, бесчисленное количество «малых» войн, колониальных экспедиций, вооруженных конфликтов местного значения. Оно принесло с собой и национально-освободительные, и революционные войны, и — в середине XX в. — большое массовое движение народов за мир. Эти события, взятые вместе, непосредственно затронули судьбы сотен миллионов людей, в сущности, судьбы всего населения земного шара. Множество трудящихся именно благодаря военным потрясениям осознало или впервые начало осознавать коренные противоречия капиталистического строя. На полях сражений, в окопах, эшелонах, в госпиталях, на развалинах домов и городов многие и многие рядовые люди впервые задумывались над тем, как несправедливо устроен мир. В сознании крупнейших писателей XX столетия проблема войны непосредственно связалась с проблемами исторического развития человечества. Война присутствует во многих произведениях литературы XX в. непосредственно как предмет изображения. И она присутствует, помимо этого, еще во многих или почти во всех произведениях этой литературы, так сказать, опосредствованно — как тема для размышлений, как мучительный вопрос, как вполне реальная опасность или неминуемо грозная перспектива, как неотвратимо тягостное воспоминание, как исходная точка или переломный момент во многих человеческих судьбах. Герои многих романов XX в. живут в ожидании войны, заранее проклиная ее («Жан Кристоф») или заранее ее приветствуя («Верноподданный»), ищут на войне решения волнующих их проклятых вопросов («Волшебная гора»), в свете переживаний, связанных с войной, тревожно раздумывают над коренными проблемами современной цивилизации («Доктор Фаустус»), стремятся проникнуть в тайну рождения войны и найти способы борьбы с нею («Голова», «Базельские колокола», «Семья Тибо»), прошли через ад войны и душевно неизлечимо ею ранены («Фиеста»), «Прощай, оружие», «На западном фронте без перемен»), выходят из испытаний военного времени духовно окрепшими и готовыми к борьбе («Огонь», «Ясность», «Очарованная душа»).

Толстой стоит у истоков всей современной литературы о войне: его опыт как военного писателя, оказавшийся весьма важным и для его младших современников, Золя или Крейна, для писателей XX в. приобрел поистине неопределимое значение. Толстой логикой действия своей эпопеи осудил войну как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» и уже в силу этого явился опорой для всех писателей-антимилитаристов разных идейных оттенков. («Толстой выйдет из войны еще более великим, чем был прежде», — писал Ромен Роллан в 1916 г. <sup>47</sup>) Он дал писателям всего мира образец реалистически беспощадного, неприкрашенно правдивого изображения войны — без ложного батального ореола, «в ее настоящем выражении, в крови, в страданиях, в смерти». Но опыт Толстого много дал и тем писателям, которым в силу их идейно-эстетического замысла было необходимо поэтизировать воинский подвиг, проследить рождение героизма, солидарности, высокого человеческого благородства

в огне фронтовых переживаний. Для литературы XX в. оказалось важным не только толстовское искусство воспроизведения будней войны, но и толстовский анализ влияния войны на мирную, частную жизнь, и толстовский принцип проверки качеств человека и целого общества в дни военного испытания.

В свое время Толстой свои первые познания о войне получил благодаря чтению «Пармской обители» («Все, что я знаю о войне, я прежде всего узнал от Стендаля») <sup>48</sup>, а уже потом, в Севастополе, проверил эти познания практикой личного участия в боях. Но сам Толстой внес много нового по сравнению со Стендалем в реалистическую разработку этой темы. (У Стендаля, напоминает Андре Моруа, «речь идет лишь об одном из сражений. Толстой воскрешает перед нами войну в целом» <sup>49</sup>.) Молодые люди, входившие в жизнь в начале XX в., первые свои познания о войне получали нередко благодаря Толстому, а потом уже, на фронтах первой мировой войны, проверяли эти познания личной практикой. Луи Арагон рассказывает об этом: «Мы не знали, что такое война (...) Дело было в годы моего детства; я прочел „Севастопольские рассказы“ Льва Толстого в общедоступном издании. У меня осталась в памяти картина большой впечатляющей силы, — я не мог себе представить, что она когда-либо будет иметь отношение к моей собственной жизни. Я не знал, что это и есть изображение будущей войны. Ни одна современная книга не дала мне такой картины, какую увидел, когда попал на фронт, в О-де-Мёз. Там я вспомнил „Севастопольские рассказы“ — окопная война была подобна севастопольской» <sup>50</sup>.

Благодаря силе своего реалистического гения Толстой смог — обращаясь к событиям 1812 г. или к дням обороны Севастополя — сказать так много существенного и верного о переживаниях человека на войне, что и для читателей XX в. его произведение на военную тему остаются учебником жизни, важным источником познания военной действительности; глубокая правдивость созданных Толстым картин подтверждается жизненным опытом наших современников, разумеется, не в смысле частных, материально-технических деталей, а в гораздо более широком общем смысле. Стоит привести свидетельство английского писателя и борца за мир Комптона Маккензи (известного советской читающей публике по антимилитаристскому роману «Ракетная горячка»): «Молодое поколение, которое пытается узнать, что такое война, из книг о Великой войне, может больше узнать о ней из „Войны и мира“, чем из любых книг о Великой войне, какие мне довелось читать. Знание этого романа необходимо для умственного развития молодого мужчины или молодой женщины, желающих составить себе взгляд на жизнь» <sup>51</sup>.

Доверие читателей (и, разумеется, литераторов) к Толстому как военному писателю бесконечно усиливалось оттого, что автор «Севастопольских рассказов» опирался на собственный боевой опыт, повествовал о виденном и испытанном. Эта важная для творчества Толстого, сторона его биографии отмечена в известных размышлениях Э. Хемингуэя из «Зеленых холмов Африки»: «...Я с удовольствием сел у дерева, прислонился спиной к стволу и открыл „Севастопольские рассказы“ Толстого. Книга эта очень молодая, и в ней есть прекрасное описание боя, когда французы идут на штурм бастионов, и я задумался о Толстом, и о том огромном преимуществе, которое дает писателю военный опыт. Это одна из самых важных тем, и притом такая, о которой труднее всего писать правдиво, и писатели, не видавшие войны, всегда завидуют ветеранам и стараются убедить себя и других, что эта тема незначительная, или противостественная или нездоровая, тогда как на самом деле они упустили то, что нельзя возместить ничем» <sup>52</sup>.

Мысли, высказанные Хемингуэем в этом отрывке, были развернуты им в предисловии к антологии «Люди на войне», впервые вышедшей под его редакцией в 1942 г. В состав этого объемистого сборника входят вещи разнородные и очень неравноценные, различные по своей идейной направленности. В него включены воинские эпизоды из произведений литературы разных времен, начиная с Библии, сочинений Юлия Цезаря, Тита Ливия, Вергилия; в книгу входит много отрывков из американской художественной и документально-публицистической литературы, — в том числе произведения Стивена Крейна, Амброза Бирса, Теодора Рузвельта, У. Х. Прескотта, У. Фолкнера и самого Хемингуэя. (Характерно для пестроты состава сборника, что империалистический деятель Теодор Рузвельт оказался одним из его авторов наряду с писателями-антимилитаристами!). Иностранная литература дана весьма скупо; однако в антологию включены «Пышка» Мопассана, описание битвы при Ватерлоо из «Пармской обители», отрывок «Корвет Клеймор» из романа Гюго «Девяносто третий год». «Война и мир» представлена тремя большими фрагментами (из которых каждый дается с некоторыми внутренними сокращениями). В разделе «Война — сфера действия случая» мы находим главы I—XI из третьей части четвертого тома (характеристика партизанской войны, нападение отряда Денисова на французов, смерть Пети). В разделе «Война требует решимости, твердости и стойкости» даны главы XIV—XXI из второй части первого тома (выступление отряда Багратиона, действия батареи Тушина) и главы XXXIII—XXXIX из второй части третьего тома (Бородинское сражение).

В предисловии к антологии Хемингуэй не только дает обзор отобранных им произведений, но и высказывает общие суждения о природе и задачах художественного творчества. «Дело писателя — говорить правду. Его уровень верности истине должен быть настолько высок, что и то, что создано его воображением, выходящим за пределы его опыта, должно быть более правдивым, чем любое простое изложение фактов. Ибо, наблюдая факты, можно и ошибиться; но, когда хороший писатель творит, у него есть достаточно времени и достаточный кругозор для того, чтобы получилась абсолютная правда»<sup>53</sup>.

Обосновывая принципы отбора, легшие в основу антологии, Хемингуэй попутно высказывает критические замечания по адресу Барбюса (который в антологии не представлен). Хемингуэй отдает должное мужеству Барбюса и называет роман «Огонь» — «единственной хорошей книгой, которая вышла во время последней войны». По его мнению, Барбюс оказал влияние на всю литературу антивоенного направления, появившуюся после этого романа. «Он первый показал нам, юношам, которые пришли на фронт прямо из школы или колледжа, что можно, и не только в стихах, протестовать против бессмысленной бойни...» Однако Хемингуэй утверждает, что авторы книг о войне, пошедшие по следам Барбюса, в то же время превзошли его: «они научились говорить правду без крика»<sup>64</sup>. Эти суждения очень характерны для всей системы идейно-эстетических взглядов Хемингуэя. Высоко оценивая правдивость и смелость Барбюса, он отвергает обнаженную тенденциозность, свойственную роману «Огонь» — и, вместе с тем, не видит принципиального различия между *революционным* произведением Барбюса и теми *нацифистскими* книгами, в которых влияние «Огня» могло сказаться лишь в неполной, ограниченной степени.

Все это помогает яснее увидеть те исходные позиции, с которых Хемингуэй воспринимает творческий опыт Толстого. Он сопоставляет «Войну и мир» с повестью Крейна «Алый знак доблести». Повесть Крейна написана сжато, из нее нельзя ничего выбросить, — поэтому она и включена в антологию целиком. «Я не имею в виду достоинств вещи самой по себе. Толстой написал самое лучшее произведение о войне, но оно так громадно

и подавляюще, что из него можно изъять любое количество битв и сражений, оно при этом сохранит свою правдивость и мощь, и вы не почувствуете себя преступниками оттого, что вырезали их из романа. По сути дела „Война и мир“ могла бы сильно выиграть от сокращений, — не за счет действия, а за счет тех частей, где Толстой пытается приспособить истину к своим умозаключениям...»

«У Толстого, — пишет далее Хемингуэй, — презрение здравомыслящего фронтовика к большей части генералитета доводится до крайности, почти что до абсурда. Действительно, большая часть генералитета настолько плоха, как он думает. Но он взял одного из немногих действительно великих полководцев, и, поддаваясь мистическому национализму, постарался показать, что этот полководец, Наполеон, на самом деле не вмешивался в руководство сражениями и был просто марионеткой, находившейся во власти независимых от нее сил. Зато, когда Толстой писал о русских, он показывал с большим обилием самых правдивых подробностей, как осуществлялось руководство операциями. Его ненависть и презрение к Наполеону — единственное слабое место в его великой книге о людях на войне. Я люблю „Войну и мир“ за превосходное, проникновенное и правдивое изображение жизни и народа, но я никогда не верил в способность великого графа рассуждать. Жаль, что среди людей, которым он доверял, не было никого, кто имел бы право удалять его самые громоздкие и неудачные рассуждения и оставлять то, что создано его правдивым



ПЬЕР БЕЗУХОВ

Автолитография А. Доббенбурга

Иллюстрация к изданию романа  
«Война и мир» на голландском языке  
(L. N. Tolstoj «Oorlog en Vrede». Am-  
hem, 1949)

воображением. Его воображение было более пронизательным и правдивым, чем у всех людей, какие когда-либо жили. Но его тяжеловесные и мессианистические рассуждения были не лучше, чем у любого профессора истории евангелического вероисповедания, и я научился у него не доверять своим собственным Рассуждениям с большой буквы и писать как можно более правдиво, прямо, объективно и скромно». (Далее Хемингуэй дает развернутую восторженную оценку тех фрагментов из «Войны и мира», которые помещены в антологии, снова и снова отмечая безупречную достоверность и точность толстовских описаний войны.)<sup>65</sup>

Приведенный отзыв Хемингуэя о Толстом интересен со многих точек зрения. В творчестве Толстого американский писатель находит подтверждение своих собственных, видимо, очень дорогих ему, мыслей о роли «правдивого воображения» — о той высшей художественной правде, которая более убедительна, чем любое простое изложение фактов. В глазах Хемингуэя, как и в глазах многих других писателей XX в., пример Толстого повышает авторитет реализма.

Вместе с тем понятны и те возражения, которые выдвигает Хемингуэй против «Войны и мира». Ему показались громоздкими и излишними те философски-публицистические отступления, которые в свое время смущали и Флобера; он не почувствовал, насколько важны были эти отступления для Толстого, насколько тесно они связаны с общим идейным замыслом его романа-эпопеи. Хемингуэй ошибался, говоря о «националистическом мессианизме» Толстого. Но он верно отметил самую уязвимую сторону толстовской философии истории: недооценку роли государственного и военного руководства в историческом процессе. (Он верно отметил и то, что изображение Кутузова в «Войне и мире» по сути дела опровергает толстовский тезис о ничтожности исторических деятелей и их неспособности руководить событиями.) В замечаниях Хемингуэя по адресу Толстого отразилась эстетическая позиция самого Хемингуэя, особенности его художественного метода. Ему не могла понравиться сатирически заостренная характеристика Наполеона, поскольку он в собственном творчестве, как правило, избегает сатирического заострения. В принципиальном недоверии к «Рассуждениям с большой буквы» сказалось важное свойство Хемингуэя-художника: неприязнь к общим словам, декларативности, риторике. Но в этом сказалась вместе с тем и узость его социальной перспективы. Недоверие Хемингуэя к «Рассуждениям с большой буквы» проистекает из того же источника, что и его отрицательное отношение к открытой тенденциозности Барбюса.

Но гораздо более существенно, что именно у Толстого Хемингуэй нашел образец искусства, говорящего правду о войне и людях на войне. Он отдавал себе отчет, что война — это тема, о которой «труднее всего писать правдиво»: не только потому, что писателю требуется для этого личный фронтальный опыт, но и потому, что причины войны, ее характер, сам ход событий, — все это бывает затуманено официальными представлениями, ходячими софизмами буржуазной печати. Уже в силу этого искусство Толстого, его умение писать о войне «правдиво, прямо, объективно и скромно» оказалось в высшей степени поучительным для автора «Прощай, оружие». Влияние Толстого на Хемингуэя и некоторых его литературных сверстников шло по сути дела в том же направлении, что и отмеченное им самим влияние Барбюса: оно повышало способность сопротивляться господствующей лжи, побуждало показывать войну, как она есть — наперекор буржуазному общественному мнению.

Именно в этом смысле Толстой как автор книг о войне содействовал поступательному движению реализма в новейшее время: он помог писателям разных стран освоить средствами реалистического изображения новую тематическую область, лишь в очень недостаточной степени осве-

ценную литературу до него и ставшую в XX в. необычайно важной. Понятно, что толстовская традиция преломлялась по-разному у литераторов различных идейных направлений; понятно, что для писателей социалистического реализма от Барбюса до Арагона особо важным оказалось толстовское утверждение роли народных масс как решающей силы исторических, в том числе и военных событий, в то время как для писателей-пацифистов наибольшее значение приобрела толстовская откровенность в изображении страданий и лишений простого человека на войне. Разумеется, в том или ином восприятии толстовской традиции сказались и своеобразие художественной манеры каждого из иностранных литераторов, писавших на военные темы. Если, например, немецкие писатели, связанные с экспрессионизмом (Генрих Манн, Л. Франк), которым творчество Толстого было дорого своей антимилитаристской направленностью, могли лишь в очень слабой степени воспользоваться конкретными художественными открытиями Толстого, — то Арнольд Цвейг близко примыкает к Толстому не только по общей направленности творчества, но и по многим конкретно-художественным особенностям своего антивоенного цикла (поэзия простой и чистой солдатской души в образе унтера Гриши, элементы «срывания масок» в портретах немецких генералов, морально-психологическая коллизия, лежащая в основе сюжета отдельных романов А. Цвейга, например «Воспитания под Верденом» и т. д.)<sup>56</sup>.

Новаторство Толстого в изображении войны было по-разному воспринято писателями XX в. Разумеется, для них была очень важна сама та верность и точность, с какою Толстой описывал военные действия, детали походного и фронтового быта, ход сражений, взаимоотношения людей, находящихся на различных ступенях и участках многоголового армейского целого. Но самым существенным и поучительным для них явилось толстовское исследование внутренней — душевной и умственной — жизни человека на войне. По верному замечанию советского исследователя, «распространение психологического реализма на изображение душевной жизни человека в условиях военной, боевой обстановки является одним из важнейших творческих достижений Толстого как художника»<sup>57</sup>.

### «ДИАЛЕКТИКА ДУШИ» — ЛОЖНАЯ И ПОДЛИННАЯ

В наши дни, как и пятьдесят или семьдесят лет назад, одной из самых важных сторон искусства Толстого, покоряющих его читателей и особенно литераторов за рубежом, остается его психологическое мастерство — человековедение, «диалектика души».

Реализм XX в. в лице своих лучших мастеров проявляет особое внимание к внутренней жизни людей. Стремление взглянуть в психологический процесс и передать его механику, уловить и запечатлеть движение, переходы, незаметные изменения, происходящие в душе человека, — все это очень характерно для всей большой современной литературы и отчасти даже служит признаком ее современности. Но особый интерес к психическому процессу проявляют, как известно, и некоторые крупные литераторы-модернисты. И, когда мы говорим о влиянии толстовской «диалектики души» на писателей XX в. — необходимо прежде всего провести водораздел между подлинно реалистическим и извращенным, антиреалистическим восприятием этой диалектики.

В буржуазном литературоведении иногда делаются попытки приписать модернизму те заслуги, которые принадлежат по праву великим мастерам реалистического искусства<sup>58</sup>. Иной раз ставится знак равенства между понятиями «психологический роман» и «модернистский роман», и Пруст и Джойс объявляются первооткрывателями, научившими современную литературу глубоко проникать в тайны человеческого «я»; иной раз Джойсу

и литераторам его школы незаконно отдается приоритет создания таких произведений, в которых интерес сюжета держится не на внешнем ходе событий, не на интриге, а на раздумьях и переживаниях героев. Но ведь Толстому, а не Джойсу или Прусту, принадлежат строки: «Очень живо представил себе внутреннюю жизнь каждого отдельного человека. Как описать, что такое каждое отдельное „я“? А, кажется, можно. Потом подумал, что в этом, собственно, и состоит весь интерес, все значение искусства — поэзии» (т. 54, с. 140). Именно Толстому, а не Джойсу и не Прусту, принадлежат слова об искусстве как микроскопе, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям (т. 53, с. 94).

Но для Толстого познание и описание отдельного «я» никогда не отрывалось от познания действительности в целом: он исходил в своем творчестве из представления о мире как объективно существующей реальности, и человеческая психика была для него частью этого мира. Для Толстого (вопреки словам, однажды им сказанным) интерес подробностей чувства не заменял и не отменял интереса самих событий. Напротив: события, крупные или мелкие — будь то Бородинское сражение или первый бал Наташи — становились у него особенно, захватывающе интересными оттого, что они раскрывались через жизнь человеческой души, переданную необычайно конкретно, со всеми подробностями чувств, иногда и с силой увеличения, свойственной необычайно мощному микроскопу. Писатели типа Пруста или Джойса на свой лад восприняли пристальное внимание Толстого к отдельному человеку, к подробностям чувства. Но у них это внимание приобрело характер и направленность, диаметрально противоположные толстовскому реализму.

Тема «Пруст и Толстой» уже не раз, хотя бы в самой общей форме, привлекала внимание исследователей. Постановка этой темы вполне законна уже хотя бы потому, что Пруст знал Толстого, высоко ценил его как мастера, не раз вспоминал о нем в своих произведениях и письмах.

Любопытна небольшая статья Пруста «Толстой». Она начинается с изъявления восторга по адресу русского классика. «Теперь Бальзака ставят выше Толстого. Это — сумасбродство. Творчество Бальзака проникнуто чувством антипатии, полно гримас и смешных уродств; человечество там предстает перед судом писателя-профессионала, желающего создать великую книгу, а у Толстого — перед судом невозмутимо спокойного бога». Пруст говорит о громадной изобразительной силе Толстого, вспоминая эпизоды сенокоса и скачек из «Анны Карениной», сцены поместного быта из «Войны и мира». Но затем он приходит к неожиданному заключению: «Его творчество — не плод наблюдений, а интеллектуальная конструкция. Каждая черта, которая кажется добытой наблюдением, на самом деле есть лишь оболочка, доказательство, пример закона, созданного самим романистом — закона рационального или иррационального. И впечатление жизненной мощи проистекает именно оттого, что все это не есть итог наблюдения, но что каждый жест, каждое слово, каждое действие есть лишь выражение закона, и мы как будто бы движемся среди множества различных законов. Но так как истинность этих законов познана Толстым благодаря той внутренней власти, которую они имеют над его мыслью, — некоторые из них остаются необъяснимыми для нас». К области необъяснимого, по Прусту, относятся иные душевные движения героев Толстого — например, та радость, которую испытывала Анна, когда ей удавалось унизить гордость Вронского. «И, невзирая ни на что, в этом творчестве, которое кажется неисчерпаемым, Толстой, сдается нам, иногда повторялся; в его распоряжении было немного мотивов, которые, подновляясь и принимая другую оболочку, переходили из романа в роман. Разве недвижные звезды в небе, которые замечает Левин, — не то же самое, что комета, которую видит Пьер, или большое голубое небо над

головой князя Андрея? Более того: Левин, который сначала оттеснен Вронским, а потом обретает любовь Кити, напоминает нам о том, как Наташа бросила князя Андрея ради брата Пьера (!), а потом вернулась к нему. А Кити, проезжающая в карете, и Наташа, которая едет в карете по дороге войны, — не лежит ли в основе того и другого одно и то же воспоминание?»<sup>59</sup>.

Как видим, восприятие Толстого у Пруста — не только ограниченное, но и превратное. Противопоставляя Толстого Бальзаку, Пруст мимоходом зачеркивает все то обличительное, гневное, страстное, что свойственно критическому реализму Толстого, превращая автора «Воскресения» в «невозмутимо спокойного бога». Пруст решительно обрубаёт все связи между Толстым и социальной действительностью: поэтому романы Толстого и кажутся ему вариацией одних и тех же мотивов, поэтому и представляется ему, что в душевной жизни героев Толстого немало иррационального, необъяснимого.

Источником творчества Толстого, по мысли Пруста, была не жизнь, не объективная реальность, а «законы», созданные самим художником; в истолковании Пруста Толстой перестаёт быть реалистом и становится писателем декадентского образца, который творит картину мира по собственному произволу.

Пруст расхохотался с Толстым в коренных вопросах мировоззрения и художественного метода; но вместе с тем он не раз обращался к творческому опыту русского художника и подчас даже прямо подражал ему. Элементы подражания Толстому, которые можно найти у Пруста, очень интересны для исследователя: они дают возможность особенно наглядно увидеть глубокое несходство обоих писателей.

Роман Пруста «В поисках утраченного времени», основанный на субъективно-идеалистической концепции мира и человека, враждебен реализму по основной своей сути. Но он содержит немало реалистических эпизодов и зарисовок, проникнутых иронией по отношению к буржуазно-аристократическому обществу, его быту и нравам, правдиво рисующим эгоизм, лицемерие, кастовость обеспеченных и праздных людей. Именно в этих критико-реалистических сценах романа (имеющих, по отношению к общему его замыслу, частный, подчиненный характер) мы подчас находим знакомые толстовские мотивы.

Иногда Пруст заимствовал у Толстого способы воспроизведения мгновенных неуловимых изменений, происходящих в сознании и душе человека. Пример тому — знаменитый эпизод из первого тома «В поисках утраченного времени», где герой пьет чай с печеньем «Мадлен», и вкус этого печенья, которое он ел когда-то в детстве, вызывает в нем обильный прилив воспоминаний о далеком прошлом. Этот эпизод не раз давал повод критикам говорить о новаторстве Пруста, о его тонком проникновении в мир подсознательного. Но любопытно, что аналогичный эпизод имеется у Толстого в X главе «Смерти Ивана Ильича»:

«...В последнее время этого страшного одиночества Иван Ильич жил только воображением в прошедшем. Одна за другой представлялись ему картины его прошедшего. Начиналось всегда с ближайшего по времени и сводилось к самому отдаленному, к детству, и на нем останавливалось. Вспоминал ли Иван Ильич о вареном черносливе, который ему предлагали есть нынче, он вспоминал о сыром сморщенном французском черносливе в детстве, об особенном вкусе его и обилии слюны, когда дело доходило до косточки, и рядом с этим воспоминанием вкуса возникал целый ряд воспоминаний того времени: няня, брат, игрушки» (т. 26, с. 108).

У Толстого здесь не только прослеживается возникновение воспоминания по ассоциации, но и дана реалистическая мотивировка той интенсивной работы памяти, при которой достаточно незначительного повода,

чтобы вызвать в человеке богатый мир воспоминаний: болезнь, одиночество Ивана Ильича, его возрастающая отрешенность от внешнего мира, — все это порождает в нем обостренное внимание к собственной внутренней жизни и оживляет в его памяти картины детства. Однако цитированные строки о черносливке занимают в повести Толстого весьма скромное место. У Пруста эпизод с печеньем «Мадлен» развернут на много страниц. Психологическая деталь, которая дана у Толстого мимоходом, в соответствии с той ролью, которую она может играть в реальной жизни, у Пруста приобретает непомерно важное значение. Анализ подробностей психического процесса, который у Толстого всегда подчинен определенным идейно-тематическим задачам, для Пруста становится самостоятельной художественной задачей.

В свое время Мельхиор де Вогюэ писал, отмечая коренное различие между Толстым и импрессионистами: «Он знает, что писатель может попытаться передать некоторые мимолетные, тонкие ощущения, но что эти попытки не должны вырождаться в болезненно-нервную привычку»<sup>60</sup>. Это как будто прямо сказано в адрес Пруста и других западных романистов школы «потока сознания».

Творческое кредо Пруста весьма полно укладывалось в формулу: «подлинная реальность образуется только памятью»<sup>61</sup>. И в его романе образ реального мира подменялся последовательной сменой разнородных обликов, которые приобретает этот мир в сознании индивидуума. Те различные аспекты, в которых предстают на протяжении романа Сван, Одетта, Шарлюс, Робер де Сен-Лу и другие лица из ближайшего окружения героя, лишены общего, связующего стержня: перед нами каждый раз не реальное лицо, а представление Марселя о нем в данный момент. Когда в последней части романа Марсель встречается с подругой детства Жильбертой и с трудом узнает в постаревшей, подурневшей женщине ту поэтическую девушку, которую он некогда любил, это отчасти напоминает переживания Денисова в эпилоге «Войны и мира», когда он «с удивлением и грустью, как на непохожий портрет когда-то любимого человека», смотрит на Наташу. Но у Толстого Наташа и в эпилоге сохраняет те существенные человеческие черты, на которых было основано ее обаяние в юные годы: угол зрения автора шире, значительнее, чем субъективный угол зрения Денисова. У Пруста же преобладает именно субъективный (точнее — субъективистский) способ видения, и потому каждый его образ, пропущенный через меняющееся восприятие Марселя, распадается на составные части, лишается определенности. Понятно, что и весь социально-исторический фон романа «В поисках утраченного времени», преломленный через сознание эгоцентрического, большого героя, приобретает в значительной мере иллюзорный, призрачный характер.

Многие способы психологического анализа, впервые открытые Толстым, органически привились в творчестве крупнейших писателей-реалистов XX в.; широкое хождение получили, в частности, открытые Толстым способы передачи внутренней речи. У этих писателей, как и у Толстого, неслышимый монолог служит далеко не только для воспроизведения смутных, смятенных душевных состояний; он применяется ими и там, где требуется возможно более точно и правдиво передать логически ясную мысль героя, раскрыть сложность его духовной жизни, напряженность умственных или нравственных поисков. Мастера современного критического реализма нередко с большой самостоятельностью и смелостью разрабатывают поэтику внутреннего монолога, расширяют сферу его художественного применения.

В романе Томаса Манна «Лотта в Веймаре» почти вся седьмая глава — идейный и композиционный центр повествования — представляет собой

## НАТАША-НЕВЕСТА

Автолитография А. Доббенбурга

Иллюстрация к изданию романа  
«Война и мир» на голландском языке  
(L. N. Tolstoj «Oorlog en Vrede».  
Arnhem, 1949)

внутренний монолог Гёте. Он начинается так: «Ах, нет, не удержишь! Светлое виденье блекнет, растекается быстро, как по мановению капризного демона, тебя одарившего и тут же отнявшего свой дар, и из сонной глубины всплываю я! Было так чудесно! А теперь! Где ты очнулся! В Иене, в Берке, в Теништедте? Нет, это веймарское одеяло, шелковое, знакомые обои, сонетка. Как? В полной юношеской силе? Молодец, старина!»<sup>62</sup>. Так утренние раздумья Гёте с самого начала облекаются Томасом Манном в формы литературно упорядоченной речи, но с оттенком бытовой, разговорной непосредственности. Романист прослеживает сам процесс пробуждения, переход от хаоса сновидений — к сознательной работе мысли (вспомним пробуждение Стивы Облонского в первой главе «Анны Карениной»: сам персонаж, конечно, здесь совершенно иной, чем у Томаса Манна, но приемы воспроизведения внутренней речи в основе те же). Монолог Гёте (гораздо более пространственный и сложный по структуре, чем все монологи персонажей Толстого) исключительно богат содержанием: в нем сочетается, переплетается великое и малое — большие политические проблемы эпохи и мелочи веймарских придворных будней, творческие замыслы гениального поэта и эпизоды его интимной биографии. И все эти скачки, переливы, переходы многообъемлющей мысли Гёте переданы Томасом Манном с абсолютной естественностью. Романист пользуется толстовским «микроскопом», чтобы проследить действие скрытого механизма ассоциаций, взаимосвязь внешних впечатлений и внутренней логики мышления.

Привычная утренняя боль в руке наводит Гёте на философские раздумья о старости как особом этапе развития человеческого духа; аромат малины, доносящийся с кухни, пробуждает в нем воспоминания о молодости, о любви к Шарлотте Буфф, о работе над «Вертером». Томас Манн ни в коей мере не поддается декадентскому культу подсознательного: напротив, в монологе Гёте очень отчетливо проявляется характерное для манновского творчества стремление эстетически освоить сложную жизнь интеллекта. Проникая в «тайное тайных» Гёте, романист дает яснее почувствовать духовное величие и богатство его личности; он непринужденно, ненавязчиво вводит в монолог Гёте гневные размышления о немецких националистах, незаконно присваивающих себе право говорить от имени Германии, — и этим заостряется актуальный политический смысл романа. Открытия Толстого-психолога получили здесь у Томаса Манна глубоко реалистическое творческое продолжение.

У Толстого введение внутренней речи всегда идейно и сюжетно обосновано: и развернутые раздумья — монологи, и краткие неслышные реплики — все это дается, главным образом, в ответственные моменты повествования, когда персонажам нужно осмыслить собственное поведение, определить яснее свое отношение к происходящим событиям и самим себе. Внутренняя речь толстовских героев помогает художнику вскрыть психологические истоки человеческих поступков, разгадать, как говорил Чернышевский, «пружины действия». Именно такое реалистическое назначение выполняет внутренняя речь и у зарубежных писателей, воспринявших уроки Толстого.

В романе Л. Фейхтвангера «Успех», в сценах реакционного судилища над искусствоведом Марином Крюгером, неоднократно применяются своего рода моментальные психологические «просвечивания»: романист сообщает о том, что думал каждый из присяжных в наиболее драматические моменты процесса. Учитель Фейхтингер, слушая показания свидетелей, машинально исправляет неправильно построенные фразы, почтальон Кортези спрашивает себя, сколько же семейств проживает в доме, о котором упоминается по ходу процесса, владелец перчаточного магазина Дирмозер озабоченно размышляет о своих коммерческих делах и присматривается к перчаткам свидетельницы... Подобные «просвечивания» (вспомним описание суда в «Воскресении», психологические зарисовки членов суда и присяжных) помогают романисту раскрыть фальшь судебной процедуры, равнодушие и обывательскую косность тех, кто призван решать судьбу оклеветанного Крюгера. Местами Фейхтвангер, раздвигая рамки повествования, передает отношение эпизодических, вводных персонажей к описанным в романе событиям. Пассажиры берлинского метро читают в вечерних газетах сообщение о покушении трех неизвестных на адвоката Гейера — защитника Крюгера на суде. — «Все дело в том, — подумал толстый пассажир, страдавший сильной одышкой, — что он чересчур лез вперед. — Я с моим слабым сердцем не мог бы позволить себе такие авантюры». «А все оттого же, — подумал высокий видный господин в охотничьем костюме и высоких сапогах, — что эти евреи сами во всем виноваты». «Мюнхен, — подумал толстяк с массивной тростью, — акции пивоваренных заводов... Не повлияет ли эта история на их курс?»<sup>63</sup>. Подобные краткие внутренние реплики дополняют, конкретизируют изображение общественно-политической обстановки в Германии после первой мировой войны; мы яснее видим реальный исторический контекст описанных романистом вымышленных событий, более точно представляем себе умонастроение тех немецких обывателей, мелких и крупных собственников, на которых смог опереться гитлеровский фашизм.

Один из узловых моментов романа «Успех» — смерть Мартина Крюгера в тюрьме. Развернутый внутренний монолог умирающего передает тра-

гизм его судьбы. Навязчивые мысли о количестве дней, которые еще предстоит провести в заключении, воспоминания о любимой женщине, мечты о завершении новой книги, работа над которой велась в одиночной камере, — все это сплетается воедино в угасающем мозгу больного:

«Проклятие! Как долго держится сегодня жара. Обычно в это время температура была уже вполне сносной. Чудесная женщина эта Иоганна. Какой у нее великолепный, неподдельный гнев, когда что-нибудь не по ней. По совести говоря, он никогда не написал бы книгу о Гойе, если бы не Иоганна. Не будет четырехсот двадцати семи дней. Иоганна постарается, чтобы не было четырехсот двадцати семи дней...»

Это не сердце, это не сердце, это не сердце. Я не хочу, чтобы это было сердце. Осталось всего четырехста двадцать семь дней, а если пойдет хорошо, то всего двадцать семь дней, и когда все кончится, то покажется пустяком. До чего же у меня зубы шатаются, прямо поразительно. Но номера я нашел все. Трудно составить каталог по памяти, но все-таки я сделал это...»<sup>64</sup>

В романе «Семья Оппенгейм», написанном на пять лет позднее, Фейхтвангер снова обратился к приемам внутренней речи, чтобы раскрыть переживания честного и одаренного человека, затравленного реакционерами. Но внутренний монолог умирающего Бертольда Оппенгейма приобретает в сравнении с монологом Крюгера новые идейные акценты. Самоубийство юноши, не пожелавшего покориться фашисту-учителю, объективно становится актом борьбы. В предсмертных мыслях Бертольда встает образ Неизвестного товарища, способного оказать сопротивление фашизму. «Нет, он, Бертольд, не один. У него есть товарищи, сотни тысяч товарищей, миллионы. Неизвестному солдату поставили памятник, а о Неизвестном немце, его Неизвестном товарище, никто и словом не обмолвился...» Мысли Бертольда, принявшего яд, в последние секунды путаются и рвутся, монолог становится бессвязным, нескончаемо длинные фразы с алогическими переходами и повторами, цепляются одна за другую, передавая своим вязким и медлительным ритмом состояние человека, сознание которого погружается в туман. Казалось бы, тут — нечто похожее на технику школы «потока сознания». Но сходство это — внешнее, кажущееся. У Фейхтвангера, как это часто бывает у Толстого, внутренний монолог, беспорядочный по форме, имеет ясно различимый эмоционально-смысловой центр. Образ, с которым связаны лучшие мечты умирающего, продолжает стоять перед ним: «Приближается огромная волна, целая гора, и ему нужно проплыть сквозь нее. Мой Неизвестный товарищ, я не могу протянуть тебе руку, опять набегают волны, еще больше той, поднимет ли она его на гребень, вот она»<sup>65</sup>. Предсмертный внутренний монолог героя дышит здесь не только болью, но и гневом, и надеждой. Элементы толстовской диалектики души нашли плодотворное применение в антифашистском романе.

В системе изобразительных средств Толстого-психолога особое место занимают неслышанные монологи в форме разговора героя с самим собой, со своим «внутренним голосом» или воображаемым собеседником. Обычно такая форма раскрытия характера или душевного состояния человека возникает у Толстого там, где нужно показать раздвоение сознания героя, противоборство различных чувств и идей, живущих в нем, моменты выбора, решения. (Элементы такого внутреннего диалога можно найти в «Войне и мире», и в «Воскресении», и в «Крейцеровой сонате»)<sup>66</sup>.

В реалистической литературе XX в. внутренний диалог встречается нередко и применяется разнообразно: писатели и здесь усваивают уроки Толстого, но отнюдь не ограничиваются этими уроками. Внутренний диалог как особо сильное средство эмоционально-психологической характеристики появляется, как правило, в драматические, поворотные моменты

духовного развития героя. Посредством внутреннего диалога роллановский Жан Кристоф беседует в трудные минуты со своим «богом» — своим личным нравственным началом; посредством внутреннего диалога драйзеровский Клайд Гриффитс заглушает в себе последние укоры совести перед убийством Роберты («Американская трагедия»).

В рассказе Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро» герой, талантливый писатель, перед смертью подводит итоги своей жизни, — итоги во многом для него тягостные. Его раздумья переданы по преимуществу в авторском пересказе («Он думал о том, как было тогда», «... но он не написал ни строчки об этом...»). Там же, где самокритика умирающего приобретает особенно беспощадный характер, его личность как бы раздваивается, и он обращается к себе: «Но самому себе ты говорил, что когда-нибудь напишешь про этих людей; про самых богатых; что ты не их племени — ты соглада-тай в их стане; ты покинешь его и напишешь о нем, и первый раз в жизни это будет написано человеком, который знает то, о чем пишет». Однако в следующей же фразе, опровергающей предыдущую (и усиливающей критический смысл раздумий героя), повествователь возвращается к третьему лицу, и, проникаясь мыслями умирающего, в то же время смотрит на него со стороны: «Но он так и не заставил себя приняться за это, потому что каждый день, полный праздности, комфорта, презрения к самому себе, притуплял его способности и ослаблял тягу к работе, так что в конце концов он совсем бросил писать»<sup>87</sup>. Эта гибкая, быстрая — реалистически глубоко оправданная — смена форм внутренней речи характерна именно для Хемингуэя, для его стилистического новаторства. Но у истоков этого новаторства стоит Толстой, впервые сделавший внутреннюю речь — и в монологической, и в диалогической форме — способом раскрытия сложных нравственных исканий, самооценки, самокритики, самоанализа своих персонажей.

Присущее Хемингуэю искусство достоверной, естественной передачи размышлений и переживаний героя ярко сказывается в его романе «По ком звонит колокол» — романе, который, при всех спорных и уязвимых его страницах, представляет одно из самых значительных произведений западной антифашистской литературы. Центральный персонаж, американский филолог Джордан, сражающийся вместе с народом республиканской Испании, живет в атмосфере напряженных моральных исканий. Он старается вдуматься в исторический смысл происходящего, придирчиво анализирует свое поведение, чтобы точнее определить свое место в схватке борющихся сил. Близость автора к герою, честному рядовому американскому интеллигенту, придает всему роману отпечаток лиризма; душевная чистота Джордана, его мужество и вместе с тем его политическая наивность определяют и характер восприятия им действительности, и содержание его раздумий. Джордан, преодолевая сомнения, вновь и вновь убеждает себя в справедливости освободительной войны, в исторической необходимости беспощадной расправы над врагами республики. И его размышления нередко принимают форму взволнованных внутренних диалогов, гораздо более развернутых, чем толстовские, но проникнутых истине толстовским нравственным беспокойством:

«Сколько же ты убил за это время? — спросил он себя. Не знаю. А ты считаешь, что ты вправе убивать? Нет. Но я должен. Сколько из тех, кого ты убил, были настоящие фашисты? Очень немногие. Но они все — неприятельские солдаты, и мы противопоставляли силу силе. Но наваррцы всегда нравились тебе больше всех остальных испанцев. Да. А ты вот убиваешь их. Да. Не веришь, пойдй к лагерю и посмотри. Ведь ты знаешь, что убивать нехорошо? Да. И делаешь это? Да.

<...> Слушай, — сказал он себе. Ты это лучше оставь. Это очень вредно для тебя и для твоей работы. Тут он сам себе возразил: ты у меня смотри.

Ты делаешь важное дело, и нужно, чтобы ты все время его понимал. Я должен следить за тем, чтобы в голове у тебя было все ясно. Потому что, если у тебя не все ясно в голове, ты не имеешь права делать то, что ты делаешь, так как то, что ты делаешь, есть преступление, и никому не дано права отнимать у другого жизнь, если только это не делается для того, чтобы помешать еще худшему злу. А потому постарайся, чтобы все это было ясно у тебя в голове и не обманывай себя»<sup>68</sup>.

Как известно, действующие лица произведений Толстого часто характеризуются через постоянные портретные или речевые признаки — будь то выразительные черты лица (лучистые глаза Марьи Болконской), изблюбленные выражения (поговорка дядюшки Ростовых «чистое дело марш!»), привычные движения или особенности мимики (движения морщин у Билибина). Все эти постоянные приметы толстовских персонажей выполняют не только индивидуализирующее и эмоционально-оценивающее назначение, но нередко берут на себя и назначение более сложное, психологически-типизирующее: так, холодный, безжизненный взгляд Николая I в «Хаджи-Мурате» изобличает в нем деспота, равнодушного к судьбам страны и самодовольно жестокого.

Эта особенность толстовского мастерства привлекла к себе внимание Томаса Манна. Причем Т. Манн заинтересовался ею прежде всего потому, что — как ни парадоксально это звучит — увидел в ней черту сходства между Толстым и Вагнером. В статье «Страдания и величие Рихарда Вагнера» (1933) он мимоходом высказал замечание, что Толстой, подобно немецкому композитору, постоянно прибегает к лейтмотиву, цитирует самого себя, наделяет своих персонажей устойчивыми оборотами речи<sup>69</sup>. Несколькоми годами позднее, в лекции о романе «Волшебная гора», Томас Манн отметил и различие между Толстым и Вагнером — именно в этой конкретной особенности. «Не раз указывалось, и я сам указывал, что искусство Рихарда Вагнера оказало влияние на мое творчество. Я, конечно, не отрицаю этого влияния; я в особенности следовал Вагнеру в использовании лейтмотива, который я перенес в повествование, и притом не так, как это было у Толстого и Золя, а также в моем юношеском романе „Будденброки“, не на манер натуралистически-характеризующий, а на символический манер, как в музыке»<sup>70</sup>. Действительно — у Томаса Манна — не только в позднем творчестве, но и в «Будденброках» — применение лейтмотива отнюдь не тождественно толстовскому. Т. Манн не только наделяет многих своих персонажей постоянными индивидуализирующими признаками, той или иной зримой и повторяющейся чертой или характерным словечком, но и извлекает особый художественный эффект из фразеологических и интонационных повторов. (Так, многократно — в разных главах «Будденброков» — встречается краткая характеристика эпизодического персонажа: «Фрау Штут с Глоккенгиссерштрассе, та самая, что была вхожа в лучшие дома...») Такие повторы усиливают композиционную спаянность повествования, напоминают о постоянных — сохраняющихся на протяжении десятилетий — свойствах изображаемых в романе людей, города, среды; эти повторы становятся в то же время важным свойством стиля писателя, придают ему ритмически упорядоченный характер. По верному замечанию В. Днепров, «встречающееся у Толстого постоянство образательной детали в характеристике внешности или манеры поведения героев Томас Манн расширил до эпического музыкального повторения <...> И дело тут не только в стремлении помочь нам различить отдельные лица в толпе персонажей, — дело еще в самом наслаждении повторностью, возобновлении однажды уже художественно пережитого и возникающем отсюда ритмическом членении текста»<sup>71</sup>.

Но все же портретный и речевой лейтмотив сохраняет у Томаса Манна — не только в раннем, но и в позднем творчестве — и такие функции,

которые далеко выходят за пределы музыкальной символики и ритмики. Иной раз постоянные признаки манновских персонажей, так сказать, нейтральны, не обладают глубоким психологическим наполнением — их назначение скорей ритмическое, нежели смысловое. Но иногда эти детали-лейтмотивы очень важны для познания сущности образа, — тут уже на первый план выступает не музыка, а литература, не вагнеровская традиция, а толстовская. Так, в «Тонио Крёгере» портретная деталь — привычка героя «склонять голову набок» — существенна для понимания душевного склада Тонио: асимметричность внешнего облика напоминает о внутренней дисгармонии, свойственной его натуре, его взгляду на жизнь и на свое искусство. Многочисленные лейтмотивы романа «Доктор Фаустус» часто носят не только музыкально-символический, но и познавательный характер. Так, устойчивая речевая деталь, — несколько претенциозное словечко «Hauptweh», которым Адриан Леверкюн обозначает свою привычную, мучительную головную боль, — отражает в себе, как в капле воды, важные стороны его личности: духовный аристократизм, эгоцентричность, свойственную ему от природы и усиливаемую длительной тяжелой болезнью.

В творчестве немецких писателей XX в., младших современников Томаса Манна, мы находим разнообразнейшие вариации портретных, речевых, сюжетно-психологических лейтмотивов. Видимо, тут сказывается и толстовская традиция (воспринятая и непосредственно, и через посредство Т. Манна), и длительное влияние, оказываемое Р. Вагнером на духовную культуру Германии. Тяготение к слову-лейтмотиву, часто повторяемому, несущему определенную поэтическую нагрузку, вызывающему каждый раз приток зрительных и эмоциональных ассоциаций, можно проследить в очень различных произведениях немецкой прозы — от романа Иоганнеса Бехера «Прощание» до новых романов Г. Белля. У разных немецких писателей в использовании лейтмотива очень сложно сочетается и музыкальное «наслаждение повторностью», и поиски наилучших способов идейно-эмоциональной характеристики персонажа. Так, у Фейхтвангера в «Успехе» мы иной раз встречаем устойчивые фразеологические обороты, назначение которых просто в том, чтобы дать читателю возобновление уже однажды художественно пережитого: так, автопортрет умершей художницы Анны Элизабет Гайдер повторно описан одними и теми же словами — «не слишком стройная шея была как-то трогательно вытянута, груди мягко расплывались в молочно-нежном тумане»<sup>72</sup>. Но мы встречаем в этом романе и портретные лейтмотивы чисто толстовского образца, такие, в которых автора интересует не музыкальная, ритмическая сторона, а возможность обрисовать внутренний облик человека через характерные приметы его внешности. Таковы три вертикальные складки на лбу Иоганны Крайн, наглядно выражающие ее решимость, упорство.

Одной из важных сторон мастерства Толстого, творчески воспринятых и продолженных в реалистической литературе Запада, является особый характер его сатиры — приемы скрытого обличения, иронический подтекст, направленный на разрушение общепринятой лжи. Силу Толстого в этом плане особенно остро почувствовал Бернард Шоу. В речи памяти Толстого, произнесенной в 1921 г., он постарался определить роль русского классика в истории драматического искусства, но высказал суждения, относящиеся к методу Толстого в целом.

Развитие драмы, по мысли Шоу, приводит к взаимопроникновению жанров, к сочетанию элементов трагического и комического в одних и тех же пьесах. Произведения серьезные по своему содержанию могут неожиданно обнаруживать в себе юмористически снижающие мотивы. «Современная трагикомедия начинается там, где трагедия и комедия старого образца прекращают свое действие».

«Толстого, — утверждает Шоу, — можно классифицировать как писателя трагикомедийного, пока не будет изобретен более удачный термин. Из всех драматических поэтов он обладает наиболее беспощадным прикосновением, когда хочет разрушить. Человек входит в дом, где лежит мертвец. Никакого морализирования, никакой явной иронии! Толстой всего навсего с простотой, которая так удается ему, сообщает вам, что крышка гроба прислонена к стене прихожей, и что посетитель входит в гостиную и садится на „пуф“. И тут же все издевательство, вся нелепость наших похоронных обрядов и кладбищенской сентиментальности вызывают усмешку у нас на лице. Судья идет на заседание с тем, чтобы, разыгрывая из себя носителя божественного правосудия, отправить своих ближних на виселицу. Толстой не выдумывает исключительных случаев, не позволяет себе наморщить лоб или прищуриться; но он упоминает о том, что судья, прежде чем выйти из комнаты, проделывает несколько гимнастических упражнений. И судья тут же оказывается в грязи, весь, как есть, в пурпуре и горностае, и вместе с ним подверглись несказанному осмеянию все остальные судьи». Этот же принцип незаметного разоблачения мнимых ценностей применяется, как показывает Шоу, и в пьесах Толстого, в частности в «Плодах просвещения»: «Он прикасается своим пером к гостиной, кухне, к коврику в вестибюле и к туалетному столику наверху. И все увядает, как сады Клингсора, по знаку, который дает Парсифаль. Герой „Живого трупa“ столь же жив, как другие господа из высшего общества.



#### СОНЯ

Автолитография А. Доббенбурга

Иллюстрация к изданию романа  
«Война и мир» на голландском языке  
(L. N. Tolstoj «Oorlog en Vrede».  
Arnhem, 1949)

Но дворянство как сословие превращается в прах от мимоходом брошенного им замечания о том, что дворянину, который не пошел на военную или дипломатическую службу, остается лишь искать забвения в пьянстве и разгуле». Толстой, по словам Шоу, — «великая социальная подрывная сила (a great Social Solvent), раскрывающая своим трагикомедийным мастерством все ничтожество и бессмысленность той праздной, чванной жизни, ради которой мы жертвуем нашей честью и счастьем наших близких»<sup>73</sup>.

Конечно, можно оспорить предложенный Шоу термин — «трагикомедийное» мастерство. Но интересно и обоснованно замечание Шоу о том, что сам принцип сочетания, взаимопроникновения трагического и комического начал характерен для новейшего искусства: художественные открытия Толстого и здесь органически входят в круг исканий писателей нашего времени. Интересны вместе с тем суждения Шоу об особой уничтожающей силе, которую заключает в себе сатира Толстого именно благодаря сдержанности тона.

### ТОЛСТОЙ И «ЭРА ПРОСТЫХ ЛЮДЕЙ В ЛИТЕРАТУРЕ»

Один из индийских почитателей Толстого, известный писатель и общественный деятель Мульк Радж Ананд, в статье, написанной недавно по просьбе Яснополянского музея, попытался определить значение и место «Войны и мира» в современной мировой литературе. Он верно отметил, что «этот роман носит черты специфически современной формы романа, формы, которая породила свои собственные законы, формы, являющейся значительным шагом вперед по сравнению с художественной литературой прошлых эпох». Столь же справедливо его суждение о том, что «Война и мир» «выявляет новое отношение к проблеме войны», что это «первый великий человеческий документ о войне». Но помимо этого, индийский писатель выдвигает и еще один существенный аспект новаторства Толстого: «Можно сказать, что „Война и мир“ открыла эру простых людей в литературе»<sup>74</sup>.

Именно это открытие Толстого еще в большей мере, чем все другие его открытия, связывает его творчество с развитием реализма XX столетия и делает его прямым предшественником передовой литературы наших дней. XX век, когда миллионные массы людей в невиданных прежде масштабах, с невозможной прежде настойчивостью и решимостью вышли на арену истории, должен был и в области искусства предоставить рядовым трудящимся людям место несравненно более широкое и почетное, чем то, какое уделялось им литературой и искусством прошлых эпох. Понятно, что художественная концепция «Войны и мира» — концепция романа-эпопеи, основанная на представлении о народе как решающей силе истории, должна была наложить отпечаток на все дальнейшее развитие большого реалистического романа не в одной лишь России, но и в других странах.

Но дело не только в романе-эпопее, не только в новой форме монументального повествования об истории или современности. Демократизм Толстого-художника оказал серьезное влияние на многих зарубежных писателей безотносительно к отдельным литературным жанрам. И своей эстетикой, и личным творческим примером Толстой побудил своих младших собратьев за рубежом уделить больше внимания людям из народных низов. Речь шла не просто о сострадании к обездоленным. Образы городской бедноты, обрисованные с самым горячим авторским сочувствием, были задолго до Толстого даны Гюго и Диккенсом; страстную боль за уничтоженных и оскорбленных внушал своим читателям Достоевский;

контрасты богатства и бедности, непрیکрашено правдивые картины вопиющей нужды масс и вместе с тем изображение острых классовых конфликтов западный читатель находил и у Золя, и позже — у Гауптмана. Но у Толстого было другое, новое, необычное для Запада: пристальное, уважительное внимание к психологии простых людей, рассматриваемых как важный объект эстетического изображения и нередко как воплощение подлинной человечности и по-настоящему высокой морали. Ранние военные рассказы Толстого, солдатские эпизоды «Войны и мира», «Власть тьмы», образы крестьян в «Плодах просвещения» — все это воспринималось за рубежом как необычайное дерзание русского художника: не потому, что Толстой изображал крестьян или солдат угнетенными и страдающими, а потому, что он с непривычной для зарубежного читателя художественной серьезностью раскрывал *богатство внутреннего содержания*, свойственное его народным персонажам — от дяди Ерочки и солдат Севастополя до Митрича и Акима.

Обилие образов людей из народа в произведениях Толстого и в особенности излюбленное Толстым в поздний период творчества противопоставление «верхов» и «низов», благодаря которому обнаруживалось нравственное превосходство простых людей над богатыми и образованными, не раз вызвало сердитые возражения со стороны современной Толстому буржуазной критики. Стоит привести барски-раздраженный отзыв французского журналиста А. Филона о «Плодах просвещения»:

«Итак, по Толстому, высшее общество непроходимо глупо... Можно ли считать это изображение не только забавным, но и правдивым? Не знаю... Но с Толстым никак нельзя согласиться, когда он вкладывает философию пьесы в уста кухарки, кучера или лакея. Не знаю, как идут дела в России; мы сами не стóим многого, но наши слуги стóят еще меньше. Я отказываюсь выслушивать уроки морали от моей кухарки или нравственно возрождаться по примеру моего дворника. Достаточно забот доставляют нам реформаторы сверху: я вовсе не хочу реформаторов снизу!»<sup>75</sup>

Крупнейшие писатели XX в. оценивают народные образы Толстого по-иному. Они видят новаторский характер этих образов и высоко ставят художественную смелость Толстого даже и в том случае, если не разделяют сами его демократических симпатий. Показательны в этом смысле наблюдения Стефана Цвейга над мастерством Толстого-психолога. Ст. Цвейг говорит об умении Толстого находить интересное, художественно значительное в самых обыденных людях (в противовес Шекспиру и Достоевскому, тяготевшим к характерам исключительным). «Даже в обыкновенном, ничем не примечательном крестьянском парне он обнаруживает ему одному доступные тайные глубины; для проникновения в самые сокровенные области царства души ему вполне достаточно взять крестьянина, солдата, пьяницу, собаку, лошадь, самый общедоступный человеческий материал, — ему вовсе не нужны редкостные, утонченные натуры; но в этих совершенно заурядных существах он открывает неслыханные богатства души — не приукрашивая, а углубляясь»<sup>76</sup>.

В этом отзыве Ст. Цвейга верно и тонко подмечено, что Толстой создавал свои положительные народные фигуры, как правило, без элемента преднамеренной идеализации, не нарушая жизненной правды, «не приукрашивая, а углубляясь» (в тех же редких случаях, когда философия «толстовщины» побуждала гениального художника конструировать идеальные образы, соответствующие его религиозным воззрениям, «диалектика души» подменялась приглаженным, плоскостным изображением личности: яркий пример тому — Платон Каратаев). Однако в цитированных строках сказалось и ограниченное понимание Толстого: если поверить Ст. Цвейгу, Толстой не нуждался ни в каком отборе, мог облагородить магией своего искусства любое «заурядное существо». Сам Толстой рассуждал иначе.

Он обращался — и призывал других писателей обращаться — к изображению людей из народа именно потому, что был убежден в их внутренней *незаурядности*, содержательности их душевного мира. Он утверждал, что «жизнь трудового человека с его бесконечно разнообразными формами труда» представляет для искусства исключительно благородный материал, и что «круг чувств, переживаемых людьми властвующими, богатыми, не знающими труда поддержания жизни, гораздо меньше и ничтожнее чувств, свойственных рабочему народу» (т. 30, с. 86, 87).

В этих положениях трактата «Что такое искусство?» заключалась творческая заявка, которую Толстой-художник не мог полностью реализовать. Мир мыслей, переживаний и чувств, свойственных «рабочему народу», не был вполне доступен — и в XX в. становился все менее доступен — ему самому. Исключая из своей картины жизни рост политического сознания масс, их все возрастающее, все более деятельное участие в больших классовых схватках, автор «Воскресения» не мог запечатлеть то духовно наиболее возвышенное, человечески наиболее значительное, что определяло собою жизнь трудового народа в предреволюционной России. Понятно, что Горький (отчасти и его западный сверстник Мартин Андерсен Нексе), а затем и Барбюс, и Фурманов, и Фадеев, и Шолохов, и вся мировая литература социалистического реализма совершили в области психологии народных масс и индивидуальной психологии трудящегося человека такие открытия, которые лежали за пределами реалистических возможностей Толстого (мы имеем в виду, конечно, не уровень мастерства, а скорей саму эстетическую новизну жизненных явлений, освоенных мировым революционным искусством XX в.). Но Толстой сделал чрезвычайно много для того, чтобы утвердить демократическую тему, обосновать ее художественную правомерность, внедрить ее в мировую литературу. Его творчество и в этом отношении знаменует «шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

Если современные писатели социалистического реализма в понимании народности искусства и разработке демократической темы идут дальше толстовской традиции, оказываются ближе к Горькому, чем к Толстому, то для писателей критического реализма нередко именно Толстой становится масштабом и ориентиром при определении их отношения к народу.

На примере Арнольда Цвейга можно видеть, как сближение с идейными позициями литературы социалистического реализма помогло старому писателю-гуманисту лучше осмыслить Толстого. В свое время в романе «Спор об унтере Грише» А. Цвейг наделил своего героя, русского унтера, не только большой нравственной чистотой, но и чертами «каратаевской» незлобivosti, весьма нетипичными для русских солдат 1917—1918 гг.; учась у Толстого реалистическому изображению войны, А. Цвейг вместе с тем некритически воспринял слабые стороны мировоззрения писателя, проникшие в художественную ткань «Войны и мира». Ныне Арнольд Цвейг понимает любимого им русского классика иначе, несравненно глубже: в статье, опубликованной в 1953 г., он выразил согласие с ленинской интерпретацией Толстого<sup>77</sup>. Углубилось и представление Арнольда Цвейга о русском народе: он перестал считать патриархально-крестьянскую мягкосердечность и простодушие характерными свойствами русского человека. Те представители революционной России, которые эпизодически появляются на страницах романа «Затишье», раскрывают русский национальный характер в совершенно ином аспекте, чем раскрывал его кроткий унтер Гриша. И именно люди такого нового, революционного склада — и граждане Советской России, и сочувствующие делу Октября немецкие рабочие и солдаты — оказываются той решающей силой, которая способна вывести интеллигентов-правдоискателей из лабиринта блужданий и помочь им определить свою цель в жизни.

Незадолго до смерти Толстой записал в дневнике: «Вчера чтение рассказа Мопассана навело меня на желание изобразить пошлость жизни, как я ее знаю, а ночью пришла в голову мысль поместить среди этой пошлости живого духовно человека. О, как хорошо! Может быть, и будет» (т. 58, с. 141). В этом замысле заключена характерная для Толстого поправка к той картине действительности, которая давалась Мопассаном, Флобером, Гонкурами и другими видными мастерами западноевропейского реализма прошлого столетия. Эти мастера не видели в современном им обществе людей, духовно живых. Толстой видел их в русском обществе, сотрясаемом подземными толчками нарастающего революционного движения. Столкновение духовно живой личности с пошлым миром собственников — ситуация вполне толстовская, на ней основаны многие идейно-сюжетные коллизии в произведениях Толстого, от завязки «Казаков» до «Живого трупа». В западной литературе XX в. конфликт мыслящей личности с косной и тупой средой встречается нередко: сама общественная атмосфера революционного века благоприятствует развитию таких конфликтов, побуждает людей здоровых духом не капитулировать перед пошлостью, а в меру своих сил противостоять ей. К породе духовно живых людей, входящих в конфликт с господствующей пошлостью, принадлежат и честные, но хрупкие положительные персонажи «Саги о Форсайтах» и — на другом полюсе критического реализма XX в. — мятежный и несокрушимый Жан Кристоф. В послеоктябрьские десятилетия писатели социалистического реализма противопоставляют обществу и государству собственников, как правило, не только душевную чистоту мыслящих одиночек, но и нечто более надежное — организованную силу борющегося коллектива, класса, партии. Однако для писателей современного критического реализма толстовская антитеза пошлого общества и духовно живого человека продолжает оставаться вполне жизненной: об этом свидетельствует и «Успех» Фейхтвангера, и «Эроусмит» Синклера Льюиса.

Творчество Толстого изменило в мировой литературе соотношение критики и утверждения. Положительное, нравственно здоровое начало, воплощенное в народе или в людях из обеспеченных классов, тяготеющих к народу, внутренне близких ему, присутствует у Толстого почти во всех произведениях; причем это положительное начало утверждается последовательно реалистическими средствами, без романтических примесей, свойственных наиболее привлекательным персонажам Диккенса. (Ромен Роллан верно заметил: «У Толстого критика всегда имеет созидательную ценность. Он стремится построить заново: уничтожение ради уничтожения чуждо духу Толстого»<sup>78</sup>.) Настойчивое и притом реалистическое утверждение положительных ценностей, определяющее своеобразие Толстого в сравнении с большинством мастеров критического реализма XIX в., является одной из важных точек соприкосновения Толстого с современной передовой литературой.

Анна Зегерс верно подметила связь народности Толстого с его склонностью к художественному утверждению, выделяющей его среди реалистов старого образца. Толстой, говорит она, уже в раннем творчестве «видит мир глазами простого крестьянина-солдата. Пусть он и не социалист, с позиции, занятой им как художником, с позиции простого русского человека из народа он *взрывает рамки того реализма, который был только критическим*. Да и не может быть критики без критериев, без масштабов критики. С этой художнической позиции Толстой раскрывает и рисует особенности характера своего народа, отчетливо проявляющиеся тогда, когда он борется за правое дело, когда от него зависит судьба страны — и во время войны, и во время мира». И дальше А. Зегерс отмечает новизну трактовки героизма у Толстого, вспоминает о храбром капитане Хлопове («Набег»), в котором было, казалось бы, «так мало воинственного».

Показать мужественного человека в таком свете, как Толстой показал Хлопова, это, утверждает А. Зегерс, — «самое простое и самое сложное для художника»<sup>79</sup>.

Есть основание согласиться с немецкой писательницей, когда она видит именно здесь одно из важнейших проявлений новаторства Толстого. Создатель «Набега», «Севастопольских рассказов», «Войны и мира» более смело и последовательно, чем другие писатели-реалисты до него, лишил понятие героизма ореола исключительности, раскрыл высокое мужество, смелость, самопожертвование как качества, потенциально присущие многим людям. Такой взгляд на героизм теснейшим образом связан и с толстовской верой в человека, и с толстовской нравственной требовательностью и, разумеется, непосредственно вытекает из демократической природы творчества Толстого. Понятно, насколько важны и поучительны эти особенности творчества Толстого для передовой литературы наших дней.

Писатели социалистического реализма, рассматривающие наследие Толстого с высоты современных, проверенных практикой их собственного творчества, эстетических и этических понятий, иной раз глубже проникают в суть толстовского метода, чем это удавалось сделать профессионалам-исследователям. В высшей степени интересно и поучительно наблюдение, сделанное К. А. Фединым:

«Одним из основных приемов, которым Толстой пользуется в своей лепке образа, является испытание нравственной ценности героя у решающей черты жизни и смерти (<...> Он словно говорит героям произведений: покажи, как ты относишься к смерти — если смерть естественна, если она насильственна, если ты ее просишь, если она добровольна, если долгожданна, если нечаянна, — покажи, и ты определишь свою ценность как человека, а мы пойдем таких, как ты.

Замечательно, что писатель, непревзойденно изображавший человеческое счастье, любовь, радость, молодость, применял столь суровый путь распознавания достоинств и пороков человека. Но Толстой шел именно таким путем, побуждаемый своей требовательностью к нравственной силе человека. Ни одного из любимых им героев он не заставил умереть жалкой, недостойной смертью. Наоборот, эти герои в последний час жизни будто еще более возвышаются или выходят из испытания смертью счастливыми»<sup>80</sup>.

Федин сумел по-новому взглянуть на ту особенность творчества Толстого, которая не раз вызывала кривотолки в буржуазном литературоведении (и, как правило, обходилась советскими литературоведами, писавшими о Толстом). Он показал, что пристальное, напряженное внимание к теме смерти, внимание, которое Толстой пронес через всю жизнь, от «Детства» до «Хаджи-Мурата», — не есть проявление «толстовщины», не есть выражение религиозного мистицизма или пессимизма, но что оно, напротив, тесно связано с *жизнеутверждающей* сущностью толстовского творчества, с его любовью к жизни, здоровью, мужеству и верой в людей.

XX век — бурный и богатый потрясениями — принес с собой бесчисленное множество индивидуальных трагедий, оборвал на полдороге, порою очень жестоким и мучительным образом, миллионы человеческих жизней. Понятно, что тема смерти занимает многих писателей нашего времени. Для литераторов, полностью или частично подчинивших себя идеологии декаданса, смерть — предмет культа или панического страха, объект болезненного любования или уважительная причина для всепоглощающего космического пессимизма. Писатели-реалисты говорят о смерти безбоязненно и просто: в этом им помогает Толстой. Вслед за Толстым крупнейшие художники нашего века подводят своих героев к решаю-

щей черте жизни и смерти — и проверяют таким путем их нравственную сущность. Иногда результаты такой проверки оказываются еще более убийственны, чем сама смерть, становятся суровым обвинением не только одного человека, но и целого общественного уклада: вспомним жалкий конец Оскара Тибо. Иногда же смерть героя помогает выявить то благородное, человеческое, что заложено в его характере: яркий пример тому — трагическая, но полная достоинства кончина юного Бертольда Оппенгейма.

Во множестве вариаций раскрывается тема смерти в творчестве Хемингуэя: иногда — с примесью нездоровой пессимистической безнадежности (такова, например, внезапная и все же тщательно подготовленная всей атмосферой повествования бессмысленная гибель полковника Кентвелла в романе «Через реку и к тем деревьям»); иногда — с оттенком скорбного стоицизма и вместе с тем со спокойным мужеством и сознанием исполненного долга (такова смерть Роберта Джордана в романе «По ком звонит колокол»); иногда — с гордой верой в человека и несокрушимость его нравственных сил (именно так дана смерть двух молодых кубинских революционеров в маленьком рассказе «Никто никогда не умирает»). В этой, столь различной в разных произведениях, трактовке смерти у Хемингуэя мы видим весь диапазон исканий большого и противоречивого писателя. Однако, по верному наблюдению И. А. Кашкина, для Хемингуэя так или иначе перед лицом смерти «обнаруживается все лучшее и худшее в человеке»<sup>81</sup>. Преемственная связь американского художника с Толстым сказывается не только в конкретных способах психологической характеристики его умирающих героев, например в частом применении внутреннего монолога или диалога, но и — что гораздо важнее — в той моральной требовательности, которая побуждает Хемингуэя в каждом отдельном случае подвергать человеческую ценность своих героев самому суровому из возможных испытаний.

В международной литературе социалистического реализма смерть героя является проверкой не только его личных качеств, но и его *общественной* ценности, проверкой тех жизненных, идейных принципов, которыми человек руководствовался, той цели, ради которой он жил и умер. Толстовские приемы психологической характеристики, свободно и разнообразно применяемые передовыми писателями, помогают им с максимальной психологической достоверностью раскрыть внутреннюю сущность человека, поставленного логикой борьбы у решающей черты жизни и смерти. Такова в романе Анны Зегерс «Седьмой крест» сцена последнего допроса коммуниста-подпольщика Валлау, когда заключенный, противопоставляя всем усилиям своих мучителей упрямое ледяное молчание, подводит итоги прожитой жизни в неслышной беседе с самим собой. Такова в романе Марии Пуймановой «Жизнь против смерти» глава, где идет речь о расстреле чешских патриотов и где героиня национального сопротивления, молодая коммунистка Елена, вспоминает, анализирует, оценивает то, что было ею в жизни сделано и что до порога смерти осталось ей дорого. Толстовское понимание героизма и толстовская трактовка смерти по-своему отразились в «Репортаже с петлей на шее» Юлиуса Фучика и в самом принципе проверки ценности человека, обреченного на гибель; и в рассуждениях автора-героя: «Смерть проще, чем ты думал, и у героизма нет лучезарного ореола...»<sup>82</sup>.

Новое, глубоко демократическое понимание сущности героизма («Храбрый тот, кто ведет себя, как следует») в литературе социалистического реализма истолковывается творчески: не только и не столько применительно к героизму воинскому, но и применительно к героизму освободительной борьбы, труда, гражданского, революционного подвига. Понятно, что тема героизма в современной передовой литературе обогащается новым

идейным содержанием, приобретает те *политические* акценты, которых не могло быть у Толстого. Но именно Толстой дал передовым писателям мира новую, широкую реалистическую основу для разработки этой героической темы.

\* \* \*

Толстой дал многое писателям социалистического реализма — не только писателям советским, но и зарубежным. И он еще очень многое может дать им.

М. А. Шолохов в речи на XX съезде КПСС справедливо заметил: «Общеизвестно, что Лев Толстой знал душу русского мужика как никто из нас, современных писателей»<sup>83</sup>. Само собой разумеется, что образ народа, массы в литературе социалистического реализма, и в первую очередь в творчестве самого М. Шолохова, качественно отличен от того образа народа, который создавал в свое время Толстой. Новаторским завоеванием литературы социалистического реализма от Горького и Барбюса до Шолохова и Арагона является образ массы, одушевленной революционным *сознанием*, — то, чего не было и не могло в свое время быть у автора «Войны и мира». Но толстовское проникновение в психологию массы, толстовское глубинное постижение души рядовых трудящихся людей, мастерство передачи дум, чувств, чаяний, настроений этой массы в высшей степени поучительно для передовых писателей наших дней.

В литературе социалистического реализма широкое развитие получил новый тип многообъемлющего реалистического повествования, роман-эпопея, сочетающий историю отдельных лиц с большим потоком народной жизни в ее поступательном историческом движении. Передовые писатели, следуя принципу изображения действительности в ее революционном развитии, разумеется, решают многие конкретные идейно-творческие вопросы по-иному, чем мог их решать автор «Войны и мира» и «Воскресения». Однако мастерство Толстого-романиста, его умение связывать громадное многообразие человеческих судеб в нерасторжимо единое, динамическое повествовательное целое, его умение совмещать психологические «крупные планы» с развернутыми массовыми сценами и наделять каждое из эпизодических лиц запоминающейся, неповторимой индивидуальностью, — все это в высшей степени важно для тех современных прозаиков, которые в трудных поисках разрабатывают искусство романа применительно к ответственным познавательным и воспитательным задачам передовой литературы наших дней.

В литературе социалистического реализма особое значение приобретает положительный образ передового человека современности — образ, могущий служить примером и моральным ориентиром для миллионов людей. Бесспорно, что герои «Коммунистов» или «Молодой гвардии» принципиально, качественно отличны от Андрея Болконского или Анны Карениной. Но толстовское искусство разработки ярких человеческих характеров, обладающих большим личным обаянием, чистотой нравственного чувства, богатством духовной жизни, характеров, которые на протяжении многих десятилетий сохраняют свою притягательную силу для читателей разных возрастов и профессий, многому может научить писателей социалистического реализма в их работе над образом «настоящего человека» нашей эпохи.

За пятьдесят лет, истекших со времени смерти Толстого, искусство реалистического познания жизни обогатилось новыми эстетическими истинами, новыми композиционными и сюжетными решениями, новыми способами точного, зримого воспроизведения действительности, постигаемой в ее постоянной изменчивости и историческом движении вперед. Современная передовая литература с каждым годом расширяет круг своих художественных приемов, развивается в самых различных стилевых и жанро-

вых вариациях — от скрупулезно точного жизнеподобия до смелой условности и романтической приподнятости. Однако художественное наследие Толстого, по-разному воспринимаемое писателями разных стран, разных литературных школ, сохраняет для них свою поучительную и вдохновляющую силу.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 31.
- Недавно появилась книга, где освещено восприятие Толстого в литературе и публицистике Китая, Индии, Японии, Ирана, Турции, арабских стран: А. И. Шифман. Толстой и Восток. М., Изд-во восточной литературы, 1960.
- <sup>2</sup> Ромен Роллан. Неизвестные страницы. — «Иностранная литература», 1959, № 10, стр. 7—8.
- <sup>3</sup> Цитируется по копии письма Роллана, полученной автором статьи от Русина Филипова.
- <sup>4</sup> Lion Feuchtwanger. Centum opuscula, 1956, S. 327.
- <sup>5</sup> Dreiser on Tolstoy. — «The Bulletin» (San Francisco), 1928, 29 IX.
- <sup>6</sup> Hamlin Garland. Preface to «Recollections and essays» by L. Tolstoy. — Tolstoy Centenary Edition, v. XXI, 1937.
- <sup>7</sup> Jean-Richard Bloch. Destin du siècle. Paris, 1931, p. 70—79.
- <sup>8</sup> Heinrich Mann. Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin, 1947, S. 47.
- <sup>9</sup> Фотокопия немецкого текста, переписанного Г. Манном, имеется в АТ.
- <sup>10</sup> Bernard Shaw. Preface to: Aymer Maude. The life of Tolstoy. London, 1929.
- <sup>11</sup> Анатолий Франс. Памяти Толстого. — «Интернациональная литература», 1940, № 11-12, стр. 229.
- <sup>12</sup> Cahiers Romain Rolland. Chère. Sofia. I. (1901—1908). Paris, 1959, p. 12—13.
- <sup>13</sup> Cahiers Romain Rolland. Le cloître de la rue d'Ulm. Paris, 1952, p. 197.
- <sup>14</sup> Thomas Mann. Gesammelte Werke, Bd. 10. Berlin, 1955, S. 275.
- <sup>15</sup> Stephen Crane. An omnibus. London, 1954, p. 627 (см. также: «Вопросы литературы», 1959, № 8, стр. 231).
- <sup>16</sup> W. D. Howells. Introduction to: Leo Tolstoy. Sebastopol. N. Y., 1887.
- <sup>17</sup> Stefan Zweig. Baumeister der Welt. Wien — Leipzig — Zürich, 1936, S. 562.
- <sup>18</sup> J. Galsworthy. Tolstoy as a novelist. — «The Nation», 1928, 5 X.
- <sup>19</sup> В. Ррус. «Zmartwychwstanie» Lwa Tolstoja. — «Kurier Codzienny», 1900. Nr 158.
- <sup>20</sup> А. Пиотровская. Мария Коношницкая и русская литература. — «Вопросы литературы», 1959, № 6, стр. 186.
- <sup>21</sup> André Maurois. Préface à: Léon Tolstoy. La guerre et la paix. Paris, 1956, p. 11—12.
- <sup>22</sup> Sar Péladan. La décadence esthétique. Réponse à Tolstoy. Paris, 1898, p. 35, 46, 130, 221.
- <sup>23</sup> Frank Norris. The responsibilities of the novelist. N. Y., 1903.
- <sup>24</sup> См. С. Великовский. Разрушение романа. — «Иностранная литература», 1959, № 1.
- <sup>25</sup> Карло Салинари. Проблемы романа. — «Иностранная литература», 1960, № 3, стр. 217.
- <sup>26</sup> Так, например, известный немецкий литературовед проф. Ганс Майер в большой статье, опубликованной в декабре 1956 г. в газете «Зоннтаг», упрекал современных прозаиков социалистического лагеря в консерватизме вкуса — в том, что они долго «упрямо держались за форму романа Бальзака или Толстого».
- <sup>27</sup> См., напр., Е. Л. Гальперина. «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара. — «Иностранная литература», 1940, № 11-12.
- <sup>28</sup> Albert Camus. Roger Martin du Gard. — Préface à: Roger Martin du Gard. Oeuvres complètes, v. I. Paris, 1955, p. VIII.
- <sup>29</sup> Л. Зонина. О почтительном произволе. (Наследие Роже Мартен дю Гара и его толкователи). — «Иностранная литература», 1958, № 12.
- <sup>30</sup> Роже Мартен дю Гара. Воспоминания. — «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 112.
- <sup>31</sup> Roger Martin du Gard. Oeuvres complètes, v. I. Paris, 1955, p. 125.
- <sup>32</sup> «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 90.
- <sup>33</sup> Там же, стр. 96—97.
- <sup>34</sup> В. Днепрова. Проблемы реализма. Л., 1960, стр. 78—79.
- <sup>35</sup> А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., Изд-во МГУ, 1959, стр. 404—416.
- <sup>36</sup> Роже Мартен дю Гара. Семья Тибо, т. II. М., 1957, стр. 158—159.
- <sup>37</sup> «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 113—114.
- <sup>38</sup> Письма Роже Мартен дю Гара. Публикация Л. Зониной. — «Новый мир», 1960, № 3, стр. 275.

- <sup>39</sup> Там же, стр. 276.
- <sup>40</sup> Там же, стр. 279.
- <sup>41</sup> Роже Мартен дю Га р. Семья Тибо, т. I. М., 1956, стр. 566.
- <sup>42</sup> См. Pierre D a i x. Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard. Paris, 1957.
- <sup>43</sup> «Новый мир», 1960, № 3, стр. 281.
- <sup>44</sup> Роже Мартен дю Га р. Семья Тибо, т. II. М., 1957, стр. 389.
- <sup>45</sup> Romain R o l l a n d. Mémoires. Paris, 1956, p. 34.
- <sup>46</sup> Письма Роже Мартен дю Га ра и Ромена Роллана. — «Иностранная литература», 1958, № 10, стр. 254.
- <sup>47</sup> Cahiers Romain R o l l a n d. Chère Sofia. II. (1909—1932). Paris, 1960, p. 244.
- <sup>48</sup> П. И. Бирюков. Биография Льва Николаевича Толстого, т. I. М.—Пг., 1923, стр. 124.
- <sup>49</sup> André M a u r o i s. Préface à: Léon Tolstoi. La guerre et la paix. Paris, 1956, p. 22.
- <sup>50</sup> А г а г о н. Préface à: E. Kasakievitch. L'étoile. Paris, 1949, p. 3.
- <sup>51</sup> См. War and peace, by Leo Tolstoy. N. Y., 1942, p. ii.
- <sup>52</sup> Э. Хемингуэй. Избранные произведения в двух томах, т. II. М., 1959, стр. 252.
- <sup>53</sup> Men at war. The best war stories of all time. Edited with an Introduction by Ernest Hemingway. N. Y., 1955, p. XIV.
- <sup>54</sup> Там же, стр. XV.
- <sup>55</sup> Там же, стр. XIII—XVII.
- <sup>56</sup> О влиянии Толстого на творчество Арнольда Цвейга см.: Т. Мотылева. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957, стр. 603—612, а также: П. Топер. Арнольд Цвейг. М., «Советский писатель», 1960.
- <sup>57</sup> И. В. Стрехов. Л. Н. Толстой как психолог. — «Ученые записки Саратовского гос. пед. института», вып. X, 1947, стр. 95.
- <sup>58</sup> См., напр., L. E d e l. The psychological novel 1900—1950. New York — Philadelphia, 1955.
- <sup>59</sup> Marcel P r o u s t. Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux Mélanges. Paris, 1954, p. 420—421.
- <sup>60</sup> E. M. de V o g ü é. Le roman russe. Paris, 1897, p. 323.
- <sup>61</sup> М. Пруст. Собр. соч., т. I. Л., 1934, стр. 211.
- <sup>62</sup> Томас Манн. Собр. соч., т. II. М., 1959, стр. 594—595.
- <sup>63</sup> Лион Фейхтвангер. Успех. М., 1958, стр. 153—154.
- <sup>64</sup> Там же, стр. 698—699.
- <sup>65</sup> Лион Фейхтвангер. Семья Оппенгейм. М., 1938, стр. 199—202. (В новых немецких изданиях этот роман, согласно воле автора, называется «Семья Опперман».)
- <sup>66</sup> См. об этом: И. В. Стрехов. Толстой как психолог. Саратов, 1947, стр. 30—40.
- <sup>67</sup> Э. Хемингуэй. Избранные произведения в двух томах, т. II, стр. 293.
- <sup>68</sup> Ernest H e m i n g w a y. For whom the bell tolls. Overseas editions. N. Y., <б. г.>, p. 303 (цитируется в переводе Н. А. Волжиной и Е. Д. Калашниковой).
- <sup>69</sup> Thomas M a n n. Gesammelte Werke, Bd. X. Berlin, 1955, S. 348.
- <sup>70</sup> Там же, т. XII, стр. 440—441.
- <sup>71</sup> В. Днепров. Интеллектуальный роман Томаса Манна. — «Вопросы литературы», 1960, № 2, стр. 157.
- <sup>72</sup> Lion F e u c h t w a n g e r. Erfolg. Berlin, 1954, S. 38, 170 (в русском переводе эта стилистическая особенность подлинника несколько стирается).
- <sup>73</sup> Bernard S h a w. Tolstoy: Tragedian or comedian? — «The London Mercury», 1921, May, v. IV, № 19.
- <sup>74</sup> Лев Толстой. Материалы и публикации. Тула, 1958, стр. 221, 224, 226.
- <sup>75</sup> A. F i l o n. Courrier littéraire. — «La Revue bleue», 1891, 21 II.
- <sup>76</sup> Stefan Z w e i g. Baumeister der Welt. Wien — Leipzig — Zürich, 1936, S. 568.
- <sup>77</sup> Arnold Z w e i g. Leo Tolstoi. — «Die neue Gesellschaft», 1953, № 9.
- <sup>78</sup> Ромен Роллан. Собр. соч. в четырнадцати томах, т. II. М., 1954, стр. 296.
- <sup>79</sup> Anna S e g h e r s. Tolstoi. — «Sinn und Form», 1953, № 5. — Курсив мой. — Т. М.
- <sup>80</sup> Конст. Федин. Писатель, искусство, время. М., 1957, стр. 20—21.
- <sup>81</sup> Вступительная статья к книге: Эрнест Хемингуэй. Избранные произведения в двух томах, т. I, стр. 23.
- <sup>82</sup> Юлиус Фучик. Избранное. М., 1955, стр. 513.
- <sup>83</sup> «XX съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет», т. I. М., 1956, стр. 582.