



М. М. БАХТИН

Предисловие (1930)

«Воскресение» Л. Толстого

Прошло уже более десяти лет со времени окончания «Анны Карениной» (1877 г.), когда началась работа Толстого над его последним романом — «Воскресение» (1890 г.). В это десятилетие совершился так называемый «кризис Толстого», кризис его жизни, идеологии и художественного творчества. Толстой отказался от собственности (в пользу семьи), признал ложными свои прежние убеждения и взгляды на жизнь, отказался от своих художественных произведений.

Очень остро, именно как «кризис Толстого», воспринималась вся эта ломка мировоззрения и жизни современниками писателя. Но теперь наука смотрит на это иначе. Теперь мы знаем, что основы этого переворота были заложены уже в раннем творчестве Толстого, что уже тогда, в 50-х и 60-х годах, отчетливо намечались те тенденции, которые в 80-х годах нашли свое выражение в «Исповеди», в народных рассказах, в религиозно-философских трактатах и в радикальной ломке жизненного строя. Но мы знаем также, что этот перелом нельзя понимать только как событие личной жизни Л. Толстого: перелом был подготовлен и стимулирован теми сложными социально-экономическими и идеологическими процессами, которые совершились в русской общественной жизни и которые требовали от художника, сложившегося в иную эпоху, изменения всей творческой ориентации. В 80-е годы и произошла *социальная переориентация* идеологии и художественного творчества Толстого. Она была неизбежным ответом на изменившиеся условия эпохи.

Мировоззрение Толстого, его художественное творчество и самый стиль его жизни всегда, уже с первых его литературных

выступлений, носили характер оппозиции господствующим направлениям современности. Он начал как «воинствующий архаист», как защитник традиций и принципов XVIII века, Руссо и ранних сентименталистов. Сторонником отживших начал он был и как защитник патриархально-помещичьего строя с его крепостною основой, и как непримиримый враг наступающих новых, либерально-буржуазных, отношений. Для Толстого 50-х и 60-х годов даже такой представитель дворянской литературы, как Тургенев, казался слишком демократичным. Патриархально организованное поместье, патриархальная семья и все те человеческие отношения, которые развивались в этих формах, отношения полуидеализованные и лишённые какой-то последней исторической конкретности, находились в центре идеологии и художественного творчества Толстого.

Как реальная социально-экономическая форма патриархальное поместье находилось в стороне от большой дороги истории. Но Толстой не стал сентиментальным бытописателем догорающей жизни феодально-помещичьих гнезд. Если романтика умирающего феодализма и вошла в «Войну и мир», то, конечно, не она задает тон этому произведению. Патриархальные отношения и вся связанная с ними у Толстого богатая симфония образов, переживаний и чувств, вместе с особым пониманием природы и ее жизни в человеке, в его творчестве с самого начала служили лишь той полуреальной, полусимволической канвой, в которую рукой художника сама эпоха вплетала нити иных социальных миров, иных отношений. Толстовская усадьба — это не косный мир реального помещика-крепостника, мир, враждебно замкнувшийся от наступающей новой жизни, слепой и глухой ко всему в ней. Нет, это — не лишённая некоторой условности позиция художника, куда свободно проникают иные социальные голоса эпохи 60-х годов, этой самой многоголосой и напряженной эпохи русской идеологической жизни. Только от такой полустилизованной феодальной усадьбы творческий путь Толстого мог неуклонно вести к крестьянской избе. Поэтому и критика наступающих капиталистических отношений и всего того, что сопутствует этим отношениям в человеческой психологии и в угодливой идеологической мысли, в творчестве Толстого с самого начала имела под собой более широкий социальный базис, чем крепостническое поместье. И другая сторона толстовского художественного мира — положительное изображение телесно-душевной жизни людей, та буйная радость жизни, которая проникает собой все творчество Толстого до кризиса, — была в значительной степени

выражением тех новых общественных сил и отношений, которые в эти годы бурно прорвались на арену истории*.

Такова была сама эпоха. Умиравшему крепостническому строю противостоял еще слабо дифференцированный идеологический мир новых общественных групп. Капитализм еще не умел расставить социальные силы по своим местам, их идеологические голоса еще смешивались и многообразно переплетались, особенно в художественном творчестве. Художник в то время мог иметь широкий социальный базис, правда уже таящий в себе внутренние противоречия, но еще латентные, нераскрывшиеся, как они еще не раскрылись до конца в самой экономике эпохи. Эпоха нагромождала противоречия, но ее идеология, в особенности художественная, во многом оставалась еще наивной, так как противоречия еще не раскрылись, не актуализовались.

На этом широком, еще не дифференцированном, еще скрыто противоречивом социальном базисе и выросли монументальные художественные произведения Толстого, полные тех же внутренних противоречий, но наивные, не сознающие их и потому титанически богатые, насыщенные социально разнородными образами, формами, точками зрения, оценками. Такова эпопея Толстого «Война и мир», таковы все его повести и рассказы, такова еще и «Анна Каренина».

Уже в 70-х годах началась дифференциация. Капитализм укладывался, с жестокою последовательностью расставляя социальные силы по своим местам, разобщая идеологические голоса, делая их более четкими, возводя резкие грани. Этот процесс обостряется в 80-х и 90-х годах. В это время русская общественность окончательно дифференцируется. Закоренелые дворянско-помещичьи охранители, буржуазные либералы всех оттенков, народники, марксисты взаимно разграничиваются, вырабатывают свою идеологию, которая в процессе обостряющейся классовой борьбы становится все более и более четкой. Творческая личность должна теперь недвусмысленно ориентироваться в этой общественной борьбе, чтобы остаться творческой.

Тому же внутреннему кризису дифференциации и актуализации скрытых противоречий подвергаются и художественные формы. Эпопея, объединяющая в себе в равном свете художественного приятия мир Николая Ростова и мир Платона Каратае-

* Поэтому Толстой, во многом близкий славянофилам, был в то же время и понятен и близок (более близок, чем Тургенев) разночинной интеллигенции 50—60-х годов, Чернышевскому, Некрасову и др., умевшим прослышать в его творчестве родственные социальные тона.

ва, мир Пьера Безухова и мир старого князя Болконского, или роман, где Левин, оставаясь помещиком, находит успокоение от своих внутренних тревог в мужицком Боге, — к 90-м годам уже невозможны. Все эти противоречия так же раскрылись и обострились в самом творчестве, изнутри разрывая его единство, как они раскрылись и обострились в объективной социально-экономической действительности.

В процессе этого внутреннего кризиса как самой идеологии Толстого, так и его художественного творчества начинаются попытки ориентировать их на патриархального крестьянина. Если той позицией, с которой совершалось отрицание капитализма и давалась критика всей городской культуры, была до сих пор полуусловная позиция старозаветного помещика, то теперь — это позиция старозаветного и тоже лишённого какой-то последней исторической конкретности крестьянина. Все те элементы мировоззрения Толстого, которые с самого начала тяготели сюда, к этому второму полюсу феодального мира — крестьянину, и которые наиболее радикально и непримиримо противостояли всей окружающей социально-политической и культурной действительности, теперь завладевают всем мышлением Толстого, заставляя его беспощадно отвергать все несовместимое с ними. Толстой — идеолог, моралист, проповедник — сумел перестроить себя на новый социальный лад и стал, по словам В. И. Ленина, выразителем многомиллионной крестьянской стихии. «Толстой, — говорит Ленин, — велик как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России. Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, взятых как целое, выражает как раз особенности нашей революции как *крестьянской* буржуазной революции. Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции» *.

Но если такая радикальная социальная переориентация на крестьянина могла осуществиться в отвлечённом мировоззрении Толстого как мыслителя и моралиста, то в художественном творчестве дело обстояло и сложнее и труднее. И недаром с конца 70-х годов художественное творчество начинает отступать на задний план сравнительно с моральными и религиозно-философскими трактатами. Отказавшись от своей старой художественной манеры, Толстой так и не сумел выработать новых художе-

* «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908).

ственных форм, адекватных его изменившейся асоциальной направленности. 80-е и 90-е годы в творчестве Толстого — годы напряженного искания крестьянских форм литературы.

Крестьянская изба с ее миром и с ее точкой зрения на мир с самого начала была в произведениях Толстого, но она была здесь эпизодом, появлялась лишь в кругозоре героев иного социального мира или выдвигалась как второй член антитезы, художественного параллелизма («Три смерти»). Крестьянин здесь — в кругозоре помещика и в свете его, помещика, исканий. Сам он не организует произведения. Более того, постановка крестьянина в произведениях Толстого такова, что он не может быть носителем сюжета, действия¹. Крестьяне — предмет интереса и идеальных стремлений художника и его героев, по не организующий центр произведений. В октябре 1877 года С. А. Толстая записала следующее характерное признание Льва Николаевича: «Крестьянский быт мне особенно труден и интересен, а как только я опи-сываю свой — тут я как дома» *.

Идея крестьянского романа занимала Толстого давно. Еще до «Анны Карениной» Толстой в 1870 году собирался писать роман, героем которого должен был быть «Илья Муромец», по происхождению мужик, но с университетским образованием, то есть Толстой хотел создать тип крестьянина-богатыря в духе народной эпопеи **. В 1877 году, во время окончания «Анны Карениной», С. А. Толстая записывает следующие слова Льва Николаевича:

«Ах, скорей, скорей бы кончить этот роман (то есть «Анну Каренину») и начать новое. Мне теперь так ясна моя мысль. Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так, в «Анне Карениной» я люблю мысль *семейную*, в «Войне и мире» любил мысль *народную*, вследствие войны 12-го года, а теперь мне так ясно, что в новом произведении я буду любить мысль русского народа в смысле *силы завладевающей*» ***.

Здесь имеется в виду новая концепция романа о декабристах, который должен стать теперь именно крестьянским романом. Мысль Константина Левина, что историческая миссия русского крестьянства — в колонизации бесконечных азиатских земель ****, должна была, по-видимому, лечь в основу нового про-

* См.: Дневник С. А. Толстой. 1860—1891. С. 40.

** См. там же, с. 30.

*** См. там же, с. 37.

**** См.: «Анна Каренина», часть 7, гл. III.

изведения. Это историческое дело русского мужика осуществляется исключительно в формах земледелия и патриархального домостроительства. По замыслу Толстого, один из декабристов попадает в Сибири к крестьянам-переселенцам. В этом замысле — уже не бездейственный образ Платона Каратаева в кругозоре Пьера, а скорее Пьер в кругозоре подлинного исторического деятеля-мужика. История — это не «14 декабря», и не на Сенатской площади, история — в переселенческом движении обиженных барином крестьян. Но этот замысел Толстого остался невыполненным. Было написано лишь несколько отрывков.

Другой подход к решению той же задачи создания крестьянской литературы осуществлен Толстым в его «народных рассказах», рассказах не столько о крестьянах, сколько для крестьян. Здесь Толстому действительно удалось нащупать какие-то новые формы, правда связанные с традицией фольклорного жанра, именно народной притчи, но глубоко оригинальные по своему стилистическому выполнению. Но эти формы возможны только в малых жанрах. От них не было пути ни к крестьянскому роману, ни к крестьянской эпопее.

Поэтому Толстой все более и более отходит от литературы и отливает свое мировоззрение в формы трактатов, публицистических статей, в сборники изречений мыслителей («На каждый день») и т. п. Все художественные произведения этого периода («Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната» и др.) написаны в его старой манере, но с резким преобладанием критического, разоблачающего момента и отвлеченного морализирования. Упорная, но безнадежная борьба Толстого за новую художественную форму, кончающаяся повсюду победой моралиста над художником, налагает свою печать на все эти произведения.

В эти годы напряженной борьбы за социальную переориентацию художественного творчества рождается и замысел «Воскресения», и медленно, трудно, с кризисами тянется работа над этим последним романом.

Построение «Воскресения» резко отличается от построения предшествующих романов Толстого. Мы должны отнести этот последний роман к особой жанровой разновидности. «Война и мир» — роман семейно-исторический (с уклоном в эпопею). «Анна Каренина» — семейно-психологический; «Воскресение» нужно обозначить как роман *социально-идеологический*. По своим жанровым признакам он относится к той же группе, что и роман Чернышевского «Что делать?» или Герцена — «Кто виноват?», а в западноевропейской литературе — романы Жорж Санд. В основе такого романа лежит идеологический тезис о желанном

и должном социальном устройстве. С точки зрения этого тезиса дается принципиальная критика всех существующих общественных отношений и форм. Эта критика действительности сопровождается или перебивается и непосредственными доказательствами тезисов в форме отвлеченных рассуждений или проповеди, а иногда попытками изображения утопического идеала.

Таким образом, организующим началом социально-идеологического романа является не быт социальных групп, как в социально-бытовом романе, и не психологические конфликты, порождаемые определенными общественными отношениями, как в социально-психологическом романе, а некоторый идеологический тезис, выражающий социально-этический идеал, в свете которого и дается критическое изображение действительности.

В согласии с этими основными особенностями жанра роман «Воскресение» слагается из трех моментов: 1) принципиальной критики всех наличных общественных отношений, 2) изображения «душевного дела» героев, то есть нравственного воскресения Нехлюдова и Катюши Масловой и 3) отвлеченного развития социально-нравственных и религиозных воззрений автора.

Все эти три момента были и в предшествующих романах Толстого, но там они не исчерпывали построения и отступали на задний план перед другими — основными, организующими моментами, перед положительным изображением душевно-телесной жизни в полуйдеализованных условиях патриархально-помещичьего и семейного уклада и перед изображением природы и природной жизни. Всего этого уже и в помине нет в новом романе. Вспомним критическое восприятие Константином Левиным городской культуры, бюрократических учреждений и общественной деятельности, его душевный кризис и искания им смысла жизни. Как невелик удельный вес всего этого в целом романа «Анна Каренина»! А между тем именно на этом, и *только* на этом, построен весь роман «Воскресение».

В связи с этим находится и композиция романа. Она чрезвычайно проста по сравнению с предшествующими произведениями. Там было несколько самостоятельных центров повествования, соединенных между собою прочными и существенными сюжетно-прагматическими отношениями. Так, в «Анне Карениной» мир Облонских, мир Каренина, мир Анны и Вронского, мир Щербацких и мир Левина изображаются, так сказать, изнутри с одинаковою тщательностью и подробностью. И только второстепенные персонажи изображены в кругозоре других героев, одни — в кругозоре Левина, другие — Вронского или Анны и т. д. Но даже такие, как Кознышев, иногда сосредоточивают вокруг

себя самостоятельное повествование. Все эти миры теснейшим образом связаны и сплетены между собою семейными узами и иными существенными прагматическими отношениями. В «Воскресении» повествование сосредоточено лишь вокруг Нехлюдова и, отчасти, Катюши Масловой, все остальные персонажи и весь остальной мир изображаются в кругозоре Нехлюдова. Все эти персонажи романа, кроме героя и героини, ничем между собою не связаны и объединяются лишь внешне тем, что приходят в соприкосновение с посещающим их, хлопочущим о своем деле Нехлюдовым.

Роман — это вереница освещенных резким критическим светом образов социальной действительности, соединенных нитью внешней и внутренней деятельности Нехлюдова; увенчивают роман отвлеченные тезисы автора, подкрепленные евангельскими цитатами.

Первый момент романа — критика социальной действительности — беспорно, самый важный и значительный. Этот момент имеет и наибольшее значение для современного читателя. Критический охват действительности очень широк, шире, чем во всех других произведениях Толстого: московская тюрьма (Бутырки), пересыльные тюрьмы России и Сибири, суд, сенат, церковь и богослужение, великосветские салоны, бюрократические сферы, средняя и низшая администрация, уголовные преступники, сектанты, революционеры, либеральные адвокаты, либеральные и консервативные судебные деятели, бюрократы-администраторы крупных, средних и мелких калибров — от министров до тюремных надзирателей, светские и буржуазные дамы, городское мещанство и, наконец, крестьяне — все это вовлечено в критический кругозор Нехлюдова и автора. Некоторые социальные категории, как, например, революционная интеллигенция и революционер-рабочий, здесь впервые появляются в художественном мире Толстого.

Критика действительности у Толстого, как и у его великого предшественника XVIII века — Руссо, есть критика всякой *социальной условности* как таковой, надстроенной человеком над природой, и потому эта критика лишена подлинной историчности.

Открывается роман широкой обобщающей картиной подавляющего внешнюю природу и природу в человеке города. Строительство города и городской культуры изображается как старание нескольких сот тысяч людей, собравшихся в одно место, изуродовать ту землю, на которой они сжались, забить ее камнями, чтобы ничего не росло на ней, счищать всякую пробивающуюся травку,

дымить каменным углем и нефтью, обрезать деревья, выгонять всех животных и птиц. И наступившая весна, оживившая все же не до конца изгнанную природу, не способна пробиться сквозь толщу социальной лжи и условности, которую городские люди сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом, чтобы обманывать и мучить себя и других.

Эта широкая и чисто философская картина городской весны, борьбы доброй природы и злой городской культуры, по своей широте, лапидарной силе и парадоксальной смелости не уступит сильнейшим страницам Руссо. Эта картина задает тон всем последующим разоблачениям человеческих выдумок: тюрьмы, суда, светской жизни и т. д. Как и всегда у Толстого, от этого широчайшего обобщения повествование сразу переходит к мельчайшей детализации с точным регистрированием малейших жестов, случайнейших мыслей, ощущений и слов людей. Эта особенность — резкий и непосредственный переход от широчайшей генерализации к мельчайшей детализации — присуща всем произведениям Толстого. Но в «Воскресении» она проявляется, может быть, резче всего, благодаря тому что обобщения здесь абстрактнее, философичнее, а детализация мельче и суше.

Наиболее подробно и глубоко разработана в романе картина суда; посвященные ей страницы — наиболее сильные в романе. Остановимся на этой картине.

Евангельские цитаты, избранные эпиграфом к первой части романа, раскрывают основной идеологический тезис Толстого: недопустимость какого бы то ни было суда человека над человеком. Этот тезис оправдывается прежде всего основным сюжетным положением романа: Нехлюдов, оказавшийся в законном порядке присяжным заседателем в процессе Масловой, то есть судьей Катюши, на самом деле является виновником ее гибели. Картина суда, по замыслу Толстого, должна показать непризванность и всех остальных судей: председателя, с его бицепсами, хорошим пищеварением и любовной связью с гувернанткой, и аккуратного члена, с его золотыми очками и с дурным настроением из-за ссоры с женой, под влиянием которого он действует в суде, и добродушного члена с катаром желудка, и товарища прокурора с тупым честолюбием карьериста, и присяжных заседателей, с их мелким тщеславием, глупым самодовольством, бестолковой и претенциозной болтливостью. Нет призванных судей и не может их быть, ибо суд сам по себе, каков бы он ни был, есть злая и лживая выдумка людей. Бессмысленна и лжива вся процедура суда, весь этот фетишизм формальностей и условностей,

под которыми безнадежно погребается подлинная природа человека.

Так говорит нам Толстой-идеолог. Но созданная им поразительная художественно картина суда говорит нам и нечто другое.

Чем является вся эта картина? Ведь это *суд над судом*, и суд убедительный и призванный, суд над барином Нехлюдовым, над бюрократами-судьями, над мещанами-присяжными, над сословно-классовым строем и порожденными им лживыми формами «правосудия»! Вся созданная Толстым картина является убедительным и глубоким социальным осуждением сословно-классового суда в условиях русской действительности 80-х годов. Такой *социальный суд* возможен и не лжив, и самая идея суда — не морального над абстрактным человеком, а социального суда над эксплуататорскими общественными отношениями и их носителями: эксплуататорами, бюрократами и пр., — становится еще яснее и убедительнее на фоне данной Толстым художественной картины.

Произведения Толстого вообще глубоко проникнуты пафосом социального суда, но его отвлеченная идеология знает только моральный суд над самим собою и социальное непротивление. Это одно из глубочайших противоречий Толстого, преодолеть которое он не мог, и оно особенно ярко обнаруживается в разобранном нами подлинном *социальном суде над судом*. История, с ее диалектикой, с ее относительным историческим отрицанием, в котором уже содержится и утверждение, совершенно чужда мышлению Толстого. Поэтому его отрицание суда как такового становится абсолютным, а потому и безысходным, недialeктическим, противоречивым. Его художественное видение и изображение мудрее, и, отрицая сословно-классовый бюрократический суд, Толстой утверждает иной — социальный, трезвый и не формальный суд, где судит само общество и во имя общества.

Разоблачение подлинного смысла или, вернее, подлинной бессмыслицы всего совершающегося на суде достигается Толстым определенными художественными средствами, правда не новыми в «Воскресении», а характерными и для всего его предшествующего творчества. Толстой изображает то или иное действие как бы с точки зрения человека, впервые его видящего, не знающего его назначения и потому воспринимающего внешнюю сторону этого действия со всеми его материальными деталями. Описывая действие, Толстой тщательно избегает всех тех слов и выражений, которыми мы привыкли осмысливать данное действие.

С этим приемом изображения тесно связан другой, дополняющий его и потому всегда сочетающийся с ним: изображая внешнюю сторону того или иного социально-условного действия, например присяги, выхода суда, произнесения приговора и т. п., Толстой показывает нам переживания совершающих эти действия лиц. Эти переживания всегда оказываются не соответствующими действию, лежащими совсем в иной сфере, в большинстве случаев — в сфере грубо житейской или душевно-телесной жизни. Так, один из членов суда, важно всходя на судейское возвышение при всеобщем вставании, с сосредоточенным видом считает шаги, загадав, поможет ли ему новое средство вылечиться от катара желудка. Благодаря этому действие как бы отделяется от самого человека и его внутренней жизни и становится какой-то механической, независимой от людей, бессмысленной силой.

Наконец, с этими двумя приемами сочетается третий: Толстой все время показывает, как этой механизированной, отрешенной от человека и обесмысленной социальной формой люди начинают пользоваться в своих лично-корыстных или мелкотщеславных целях. Вследствие этого за внутренне мертвую форму держатся, охраняют и защищают ее, конечно, те, кому она выгодна. Так, члены суда, занятые мыслями и ощущениями, совершенно не соответствующими торжественной процедуре суда и своим расшитым золотом мундирам, испытывают тщеславное удовольствие от сознания своей внушительности и, конечно, весьма ценят доставляемые их положением выгоды.

Сходным образом построены и все другие разоблачающие картины, в том числе и знаменитая картина богослужения в тюрьме.

Разоблачая условность и внутреннюю бессмысленность церковных обрядов, светских церемоний, административных форм и пр., Толстой также приходит к абсолютному отрицанию всякой социальной условности, какова бы она ни была. И здесь его идеологический тезис лишен всякой исторической диалектики. На самом деле его художественные картины разоблачают лишь дурную условность, утратившую свою социальную продуктивность и сохраняемую господствующими группами в интересах классового угнетения. Но ведь социальная условность может быть и продуктивной и служить необходимым условием общения. Ведь условным социальным знаком, в конце концов, является и человеческое слово, которым так мастерски владеет Толстой.

Толстовский нигилизм, распространяющий свое отрицание на всю человеческую культуру как на условную и выдуманную людьми, есть результат того же непонимания им исторической

диалектики, погребаящей мертвых только потому, что на их место пришли живые. Толстой видит только мертвых, и ему кажется, что поле истории останется пустым. Взгляд Толстого прикован к тому, что разлагается, что не может и не должно остаться; он видит только эксплуататорские отношения и порожденные ими социальные формы. Тех же положительных форм, которые вызревают в стане эксплуатируемых, организуемых самой эксплуатацией, он не видит, не чувствует и не верит им. Он обращается со своею проповедью к самим эксплуататорам. Поэтому его проповедь неизбежно должна была принять чисто отрицательный характер: форму категорических запретов и абсолютных недиалектических отрицаний*.

Этим объясняется и то изображение, тоже критическое и разоблачающее, какое он дает в своем романе революционной интеллигенции и представителю рабочего движения. И в этом мире он видит только дурную условность, человеческую выдумку, видит то же расхождение между внешней формой и внутренним миром ее носителей и то же корыстное и тщеславное использование этой мертвой формы.

Вот как Толстой изображает участницу народовольческого движения Веру Богодуховскую:

«Нехлюдов стал спрашивать ее (Богодуховскую в тюрьме. — М. Б.) о том, как она попала в это положение. Отвечая ему, она с большим оживлением стала рассказывать о своем деле. Речь ее была пересыпана иностранными словами о пропагандировании, о дезорганизации, о группах и секциях и подсекциях, о которых она была, очевидно, вполне уверена, что все знали, а о которых Нехлюдов никогда не слыхивал.

Она рассказывала ему, очевидно вполне уверенная, что ему очень интересно и приятно знать все тайны народовольства. Нехлюдов же смотрел на ее жалкую шею, на редкие спутанные волосы и удивлялся, зачем она все это делала и рассказывала. Она жалка была ему, но совсем не так, как был жалок Меньшов, мужик с своими побелевшими, как картофельные ростки, руками и лицом, без всякой вины с его стороны сидевший в вонючем остроге. Она более всего жалка была той очевидной путаницей, которая была у нее в голове. Она, очевидно, считала себя героиней и рисовалась перед ним, и этим и была особенно жалка ему».

Безусловному природному миру мужика Меньшова противо-поставляется здесь условный, выдуманный и тщеславный мир революционной деятельности.

* См.: Плеханов Г. В. Карл Маркс и Лев Толстой (1911).

Еще более отрицательно изображение революционера-вождя Новодворова, для которого революционная деятельность, положение руководителя партии и самые политические идеи — только материал для удовлетворения своего ненасытного честолюбия.

Революционер-рабочий Маркел Кондратьев, изучающий первый том «Капитала» и слепо верящий в своего учителя Новодворова, в изображении Толстого лишен умственной самостоятельности и фетишистски поклоняется человечески-условному научному познанию.

Так строится у Толстого критика и разоблачение всех условных форм человеческого общения, созданных людьми городской культуры, «чтобы мучить себя и друг друга». Как охранители этих эксплуататорских форм, так и их разрушители-революционеры, по Толстому, одинаково не способны выйти за пределы этого безысходного круга социально-условного, выдуманного, ненужного. Всякая деятельность в этом мире, все равно охраняющая или революционная, одинаково лжива и зла и чужда истинной природе человека.

Что же противопоставляется в романе всему отвергаемому миру социально-условных форм и отношений?

В прежних произведениях Толстого ему противопоставлялись природа, любовь, брак, семья, деторождение, смерть, рост новых поколений, крепкая хозяйственная деятельность. В «Воскресении» ничего этого нет, нет даже смерти с ее подлинным величием. Отвергаемому миру противостоит внутреннее дело героев — Нехлюдова и Катюши, их нравственное воскресение, и чисто отрицательная запретительная проповедь автора.

Как же изображается Толстым душевное дело героев? В последнем романе мы не найдем тех поразительных картин душевной жизни с ее темными стихийными стремлениями, с ее сомнениями, колебаниями, подъемами и падениями, с тончайшими переборами чувств и настроений, какие развертывал Толстой, изображая внутреннюю жизнь Андрея Болконского, Пьера Безухова, Николая Ростова, даже Левина. Толстой проявляет по отношению к Нехлюдову необычайную сдержанность и сухость. В прежней манере написаны только страницы о молодом Нехлюдове, о его первой юношеской любви к Катюше Масловой. Внутреннее же дело воскресения, собственно, не изображается. Вместо живой душевной действительности дается сухое осведомление о моральном смысле переживаний Нехлюдова. Автор как бы торопится от живой душевной эмпирики, которая ему теперь не нужна и противна, поскорее перейти к моральным выводам, к

формулам и прямо к евангельским текстам. Вспомним запись Толстого в дневнике, где он говорит о своем отращении к изображению душевной жизни Нехлюдова, особенно его решения жениться на Катюше, и о своем намерении изображать чувства и жизнь своего героя «отрицательно и с усмешкой». Усмешка не удалась Толстому; он не мог отделиться от своего героя; но отращение ума помешало ему отдаться изображению его душевной жизни, заставило его засушить свои слова о ней, лишить их подлинной, любовной изобразительности. Повсюду моральный итог переживаний, итог от автора, вытесняет их живое, не поддающееся моральной формуле бытие.

Так же сухо и сдержанно изображается и внутренняя жизнь Катюши, изображается в словах и тонах автора, а не самой Катюши.

Между тем образу Катюши Масловой предназначалась доминирующая в романе роль. Образ «кающегося дворянина», каким был Нехлюдов, в это время уже представлялся Толстому почти в комическом свете. Недаром он говорил в указанном отрывке из дневника о необходимости «усмешки» в его изображении. Все положительное повествование должно было быть сосредоточено вокруг образа Катюши. Она могла и должна была бросить тень и на самое внутреннее дело Нехлюдова, то есть на его покаяние, как на «барское дело».

«Ты мной хочешь спастись, — говорит Нехлюдову Катюша, отвергая его предложение жениться на ней. — Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись».

Здесь Катюша глубоко и верно определяет эгоистический корень «кающегося дворянина», его исключительную сосредоточенность на своем «я». Все внутреннее дело Нехлюдова в конце концов своим единственным объектом имеет это «я». Эта сосредоточенность на себе определяет все его переживания, все его поступки, всю его новую идеологию. Весь мир, вся действительность с ее социальным злом существует для него не сама по себе, а лишь как объект для его внутреннего дела: он ею хочет спастись.

Катюша — не кающаяся, и не только потому, что ей как жертве не в чем каяться, но прежде всего потому, что она и не может и не хочет сосредоточиться на своем собственном внутреннем «я». Она смотрит не в себя, а вокруг себя, в окружающий ее мир.

В дневнике Толстого имеется такая запись:

«(К Коневской). На Катюшу находят, после воскресения уже, периоды, в которые она лукаво и лениво улыбается и как будто забыла все, что прежде считала истиной: ей просто весело, жить хочется».

Этот великолепный по своей психологической силе и глубине мотив, к сожалению, остался почти совершенно неразвитым в произведении. Но и в романе Катюша не может размазывать своего внутреннего воскресения и сосредоточиться на той чисто отрицательной истине, которую Толстой заставил ее найти. Ей просто жить хочется. Вполне понятно, что Толстой не мог прикрепить к образу Масловой ни идеологии романа, ни своей абсолютно отрицательной критики действительности. Ведь и эта идеология и абсолютно отрицательный (quasi-внеклассовый) характер критики выросли именно на почве сосредоточенности на своем «я» «кающегося дворянина». Организующим центром романа должен был стать Нехлюдов; изображение же Катюши и скупо и сухо и строится всецело в свете исканий Нехлюдова.

Переходим к третьему моменту — к идеологическому тезису, на котором построен роман.

Организирующая роль этого тезиса ясна уже из всего предшествующего. В романе нет буквально ни одного образа, который был бы нейтрален по отношению к идеологическому тезису. Просто любоваться людьми и вещами и изображать их ради них самих, как это он умел делать в «Войне и мире» и в «Анне Карениной», в новом романе Толстой себе не разрешает. Каждое слово, каждый эпитет, каждое сравнение подчеркнуто указывает на этот идеологический тезис. Толстой не только не боится тенденциозности, но с исключительной художественною смелостью, даже с вызовом, подчеркивает ее в каждой детали, в каждом слове своего произведения.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить картину пробуждения Нехлюдова, его туалет, утренний чай и т. д. (гл. III), с совершенно аналогичной по содержанию картиной пробуждения Облонского, которой открывается «Анна Каренина».

Там, в картине пробуждения Облонского, каждая деталь и каждый эпитет несли чисто изобразительную функцию: автор просто показывал нам своего героя и вещи, отдаваясь бездумно своему изображению; и сила и сочность этого изображения в том, что автор любит своим героем, его жизнерадостностью и свежестью, любит и окружающими его вещами.

В сцене пробуждения Нехлюдова каждое слово несет не изобразительную функцию, а прежде всего — обличающую, укоряющую или покаянную. Все изображение всецело подчинено этим функциям.

Вот начало этой картины:

«В то время, когда Маслова, измученная длинным переходом, подошла с своими конвойными к зданию окружного суда, тот

самый племянник ее воспитательниц, князь Дмитрий Иванович Нехлюдов, который соблазнил ее, лежал еще на своей высокой, пружинной, с пуховым тюфяком, смятой постели и, расстегнув ворот голландской чистой ночной рубашки с заутюженными складочками на груди, курил папироску».

Пробуждение «соблазнителя» в комфортабельной спальне на удобной постели прямо противопоставляется здесь тюремному утру Масловой и ее тяжелой дороге в суд. Этим сразу дается тенденциозное направление всему изображению и определяется выбор каждой подробности, каждого эпитета: все они должны служить этому обличающему противопоставлению. Эпитеты к постели: высокая, пружинная, с пуховым тюфяком; эпитеты к рубашке: голландская, чистая, с заутюженными складочками на груди (сколько чужого труда!) — всецело подчинены обнаженно подчеркнутой социально-идеологической функции. Они, собственно, не изображают, а обличают.

И все дальнейшее изображение построено так же. Например: Нехлюдов моет холодной водой свое «мускулистое, обложившееся жиром белое тело»; надевает «чистое выглаженное белье, как зеркало, вычищенные ботинки» и т. д. Повсюду тщательно подчеркивается та масса чужого труда, которую поглощает каждая мелочь этого комфорта, подчеркивается словами «приготовлено», «вычищено»: «приготовлен был душ», «вычищенное и приготовленное на стуле платье», «натертый вчера тремя мужиками паркет» и т. п. Нехлюдов точно одевается в этот чужой, затраченный на него труд, вся обстановка его пропитана этим чужим трудом.

Стилистический анализ, таким образом, обнаруживает повсюду нарочитую, подчеркнутую тенденциозность стиля. Стилеобразующее значение идеологического тезиса ясно. Он определяет и все построение романа. Вспомним, как тезис о недопустимости суда человека над человеком определял все приемы изображения судебного заседания. Картина суда, картина богослужения и другие построены как художественные *доказательства* определенных положений автора. Каждая деталь в них подчинена этому назначению служить доказательством тезиса.

Несмотря на эту крайнюю и вызывающе обнаженную тенденциозность, роман вовсе не получился скучно-тенденциозным и безжизненным. Свою задачу построить социально-идеологический роман Толстой разрешил с исключительным мастерством. Можно прямо сказать, что «Воскресение» — самый последовательный и совершенный образец социально-идеологического романа не только в России, но и на Западе.

Таково формально-художественное значение идеологического тезиса в построении романа. Каково же содержание этого тезиса?

Здесь не место входить в рассмотрение социально-этического и религиозного мировоззрения Толстого. Поэтому мы коснемся содержания тезиса лишь в немногих словах.

Роман открывается евангельскими текстами (эпиграф) и замыкается ими (чтение Нехлюдовым Евангелия). Все эти тексты должны подкрепить одну основную мысль: недопустимость не только суда человека над человеком, но и недопустимость какой бы то ни было деятельности, направленной на исправление существующего зла. Люди, посланные в мир волею Бога — хозяина жизни как работники, должны исполнять волю своего хозяина. Эта же воля выражена в заповедях, запрещающих какое бы то ни было насилие над своими ближними. Человек может воздействовать только на себя, на свое внутреннее «я» (поиски царства Божьего, которое *внутри* нас), остальное все приложится.

Когда эта мысль на последних страницах романа раскрывается Нехлюдову, ему становится ясно, как победить царствующее вокруг него зло, свидетелем которого он был в течение всего действия романа: победить его можно только *неделаньем, непротивлением* ему. «Так выяснилась ему теперь мысль о том, что единственное несомненное средство спасения от того ужасного зла, от которого страдают люди, состояло только в том, чтобы люди признавали себя всегда виноватыми перед Богом и потому неспособными ни наказать, ни исправлять других людей. Ему ясно стало теперь, что все то страшное зло, которого он был свидетелем в тюрьмах и острогах, и спокойная самоуверенность тех, которые производили это зло, произошло только оттого, что люди хотели сделать невозможное дело: будучи злы, исправлять зло... “Да не может быть, чтобы это было так просто”, — говорил себе Нехлюдов, а между тем несомненно видел, что, как ни странно это показалось ему сначала, привыкшему к обратному, — что это было несомненное и не только теоретическое, но и самое практическое разрешение вопроса. Всегдашнее возражение о том, что делать с злодеями, неужели так и оставить их безнаказанными? — уже не смущало его теперь».

Такова идеология Толстого, организующая роман.

Раскрытие этой идеологии не в форме отвлеченных моральных и религиозно-философских трактатов, а в условиях художественного изображения, на конкретном материале действительности и в связи с конкретным и социально-типическим жизненным пу-

тем Нехлюдова — с исключительной ясностью обнаруживает социально-классовые и психологические корни ее.

Как был поставлен жизнью Нехлюдова самый вопрос, на который отвечает идеология романа?

Ведь с самого начала мучило Нехлюдова и ставило перед ним тяжелый вопрос не столько само социальное зло, сколько его *личное участие в этом зле*. Именно к этому вопросу о личном участии в царящем зле с самого начала прикованы все переживания и все искания Нехлюдова. Как прекратить это участие, как освободиться от комфорта, поглощающего столько чужого труда, как освободиться от земельной собственности, связанной с эксплуатацией крестьян, освободиться от исполнения общественных обязанностей, служащих закреплению порабощения, но прежде и важнее всего — как искупить свое позорное прошлое, свою вину перед Катюшей?

Этот вопрос о личном участии в зле заслоняет само объективно существующее зло, делает его чем-то подчиненным, чем-то второстепенным по сравнению с задачами личного покаяния и личного совершенствования. Объективная действительность с ее объективными задачами растворяется и поглощается внутренним делом с его субъективными задачами покаяния, очищения, личного нравственного воскресения. С самого начала произошла роковая подмена вопроса: вместо вопроса об объективном зле был поставлен вопрос о личном участии в нем.

На этот последний вопрос и дает ответ идеология романа. Поэтому она неизбежно должна лежать в субъективном плане внутреннего дела: это предрешено самой постановкой вопроса. Идеология указывает субъективный выход покаявшемуся эксплуататору, не покаявшихся призывает к покаянию. Вопрос об эксплуатируемых и не возникал. Им хорошо, они ни в чем не виноваты, на них приходится смотреть с завистью.

Во время работы над «Воскресением», как раз тогда, когда Толстой пытался переориентировать роман на Катюшу, он записывает в дневнике:

«Нынче гулял. Заходил к Константину Белому. Очень жалок. Потом прошел по деревне. Хорошо у них, а у нас стыдно».

Мужики, больные и пухнувшие от голода, — жалки, но им хорошо, потому что им не стыдно. Мотив зависти к тем, которым в мире социального зла нечего стыдиться, красною нитью проходит через дневники и письма Толстого этого времени.

Идеология романа «Воскресение» обращена к эксплуататорам. Она вся вырастает из тех задач, которые встали перед кающимися представителями охваченного разложением и умиранием дво-

рянского класса. Эти задачи лишены всякой исторической перспективы. У представителей отходящего класса нет объективной почвы во внешнем мире, нет исторического дела и назначения, и потому они сосредоточены на внутреннем деле личности. Правда, в отвлеченной идеологии Толстого были существенные моменты, сближавшие его и с крестьянством, но эти стороны идеологии не вошли в роман и не смогли организовать его материала, сосредоточенного вокруг личности кающегося дворянина Нехлюдова.

Итак, в основу романа положен вопрос Толстого-Нехлюдова: «Как мне, индивидуальной личности господствующего класса, в одиночку освободиться от участия в социальном зле?». И на этот вопрос дается ответ: «Стань ему внешне и внутренне непричастен, а для этого выполняй чисто отрицательные заповеди».

Совершенно справедливо говорит Плеханов, характеризуя идеологию Толстого:

«Не будучи в состоянии заменить в своем поле зрения угнетателей угнетаемыми, — иначе сказать: перейти с точки зрения эксплуататоров на точку зрения эксплуатируемых, — Толстой, естественно, должен был направить свои главные усилия на то, чтобы нравственно исправить угнетателей, побудив их отказаться от повторения дурных поступков. Вот почему его нравственная проповедь приняла отрицательный характер» *.

Объективное зло сословно-классового строя, с такою поразительной силой изображенное Толстым, обрамлено в романе субъективным кругозором представителя отходящего класса, ищущего выход на путях внутреннего дела, то есть *объективно-исторического бездействия*.

Несколько слов о значении романа «Воскресение» для современного читателя.

Мы видели, что критический момент является в романе преобладающим. Мы видели также, что подлинной формообразующей силой критического изображения действительности был пафос суда над нею, суда художественно действенного и беспощадного. Художественные акценты этого изображения гораздо энергичнее, сильнее и революционнее, нежели те тона покаяния, прощения, непротivления, которые окрашивают внутреннее дело героев и отвлеченно-идеологические тезисы романа. Художественно-критический момент и составляет главную ценность романа. Художественно-критические приемы изображения, раз-

* Плеханов Г. В. Карл Маркс и Лев Толстой (1911).

работанные здесь Толстым, являются и до настоящего времени образцовыми и непревзойденными.

Наша советская литература в последнее время упорно работает над созданием новых форм социально-идеологического романа. Это, может быть, наиболее важный и актуальный жанр в нашей литературной современности. Социально-идеологический роман, в конце концов социально-тенденциозный роман, — совершенно законная художественная форма. Непризнание этой чисто художественной законности ее — наивный предрассудок поверхностного эстетизма, который давно пора изжить*. Но действительно, это одна из самых трудных и рискованных форм романа. Слишком легко здесь пойти по пути наименьшего сопротивления: отыгаться на идеологии, превратить действительность в плохую иллюстрацию к ней или, наоборот, давать идеологию в виде внутренне не сливающихся с изображением ремарок к нему, отвлеченных выводов и т. п. Организовать весь художественный материал снизу доверху на основе отчетливо социально-идеологического тезиса, не умерщвляя и не засушивая его живой конкретной жизни, — дело очень трудное.

Толстой справился с этой задачей с исключительным мастерством. Как образец социально-идеологического романа «Воскресение» может принести немалую пользу литературным исканиям современности.



* Будь это не так, добрую половину французского и английского романа пришлось бы выбросить за борт художественной литературы.