



Н. Т. Рымарь

**ЭПИЧЕСКОЕ И НРАВСТВЕННОЕ
В РАССКАЗЕ Л. ТОЛСТОГО «ТРИ СМЕРТИ»**

Одной из важнейших черт творчества Льва Толстого является его ярко выраженный эпический характер, последовательная и органичайшая реализованность и развернутость основных особенностей эпического изображения человека и мира. Эта эпичность Толстого обусловлена определенным качеством его мировоззрения, его концепций человека и мира, личности и общества, своеобразно толстовским пониманием соотношения в жизни человека эпически-сверхличного, объективного — и личностного, субъективного начал, с чем связан и способ решения писателем нравственных проблем бытия человека, единство и цельность его жизни и творчества¹.

Толстой по-своему решил извечную проблему эпоса нового времени — проблему соотношения вненравственных «эпических основ» бытия человека, бытия в нераздельном и бессознательном единстве с миром — с бытием личным, индивидуально-нравственным, современным; толстовская нравственная позиция порождена этим своеобразным соединением чисто эпического понимания мира с концепцией современной личностной культуры, — соединением, в котором обе стороны не опровергают друг друга, а в довольно драматическом диалоге порождают новую нравственную позицию.

Рассказ «Три смерти», написанный в период известного творческого кризиса Толстого, представляет в этом смысле особый интерес, так как он построен как раз на соотношении этих противоположных позиций, что и позволяет увидеть источник и как бы творческое начало исканий и всей нравственной философии художника.

В этом рассказе Л. Толстой, буквально примеряя эпическую модель бытия к жизни современного человека, выявляет, нащупывает важнейшие противоречия в самых основах современной

¹ Концепция единства и цельности творчества Толстого в последние годы особенно последовательно проводится в работах И. В. Чуприной (см., например, ее книгу: Нравственно-философские искания Л. Толстого в 60-е и 70-е годы. Издат. Саратовск. ун-та, 1974); этого понимания творчества писателя придерживается и целый ряд других исследователей.

личностной культуры — ставит проблему личности в ее взаимоотношениях с жизнью, с извечными законами бытия.

По сути рассказ является откровенной конструкцией, где авторская мысль строится через открытое соотнесение трех событий, лежащих в разных сферах жизни. Происходит довольно мало свойственное писателю искусственное их соединение — соединение фабульных элементов не на основе их органического взаимодействия, а с целью выявления и конструирования какого-то идейного смысла через их соотнесение; рассказ делится на обособленные или фактически лишь формально связанные друг с другом части — миры, которые, как отмечал М. М. Бахтин, «внутренне замкнуты и не знают друг о друге»². Однако при этом каждая часть внутренне «органична», характеры и события здесь вполне подчиняются законам существования своей сферы. Так происходит соотнесение, соизмерение трех форм переживания смерти, свойственных той или иной сфере жизни. Соотношение между этими тремя формами подчиняется простой закономерности: смерть барыни представляет собой переживание смерти представителем современной личностной, высоко сознательной, но оторвавшейся от природы и «барской» культуры, смерть мужика уже гораздо менее сознательна, «природна» и в силу этого более «естественна», а смерть дерева — бессознательна. В этих трех формах переживания смерти, согласно оценке самого Толстого³, самая сознательная, личностная культура оказывается самой жалкой и трусливой, а самая бессознательная форма жизни и смерти — самой гармонической, спокойной и прекрасной. Таким образом уже строение рассказа (как и история его написания) наглядно отражает стремление писателя добраться до самых корней разлада современного человека с природой и миром в целом не только в социальном, но и онтологическом, нравственно-философском плане. Очевидно, что писатель старается оценить запутавшегося в жизни современного человека при помощи безусловно-элементарной модели — осмыслить личность под углом зрения изначально-эпической концепции жизни, соотнести ее с глубинными, несомненными⁴, общими основами простого, естественного бытия: человек современной, а в то же время, значит, и «барской» культуры (госпожа), поверяется сначала (если отбросить второстепенных персонажей), казалось бы, уже самым что ни на есть справедливо-простым, элементарным — так сказать, социально-естественным — мужиком, живущим простым трудом, максимально приближенным к природе, с совсем слабо выраженным личностным началом, но затем, в последней части, писатель углубляется в еще более элементарные основы бытия — в уже заостренно-архаическую, по самой

² См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 119.

³ См. известное письмо Толстого к А. А. Толстой — Полн. собр. соч. М — Л, 1931, т. 5, с. 301.

⁴ Ср.: «мысль, ...которую оспаривать нельзя». Там же.

сути своей изначально-эпическую, мифологическую и внесоциальную концепцию жизни, вводя уже чисто природный, фактически мифологический образ, образ дерева — существа уже совершенно лишенного личностной культуры, сознания своей индивидуальности, неповторимости, без остатка, эпически слитого с окружающим миром. Дерево в рассказе — как будто чистое воплощение присущего самой природе сверхиндивидуального начала, «примата общего», миф бессознательного бытия.

Но уже с самых первых строк этот эпический «примат общего над индивидуальным» господствует в рассказе. В. Б. Ремизов показывает, что позиция повествователя в этом рассказе противоречива: повествователь, будучи наделен развитым сознанием, индивидуальностью и относясь к персонажам субъективно и глубоко различно, вместе с тем представляет концепцию человека как существа, «находящегося целиком во власти «необходимости» и потому неспособного и недолжного противостоять установленному высшим сознанием ходу вещей»; «Единство между человеком и миром, если следовать за логикой размышлений повествователя, возможно лишь в результате полного подчинения желаний отдельной личности воле верховного существа»⁵.

Повествование начинается с объективного введения «общего плана»: «Была осень. По большой дороге скорою рысью ехали два экипажа. В передней карете сидели две женщины. Одна была госпожа, худая и бледная. Другая — горничная, глянце-вито-румяная и полная». При этом с самого начала повествователь объективно-лапидарно конципирует жизнь в контрастных сопоставлениях: госпожа — горничная, больная — здоровая. Эти контрасты, проходящие через весь рассказ, в первой части явно нагнетаются, и так, чтобы и здоровье, и болезнь оказались ущемляемы в своих «правах». При этом уже в первом абзаце исходным пунктом делается именно здоровье горничной, «притесняемое», так сказать, ее плохой одеждой, неудобством и стесненностью, неестественностью ее сидения в тесной карете, когда «перед носом» у нее «качалась барынина шляпка, на коленях ее лежал щенок, ноги ее поднимались от шкатулок, стоявших на полу...». Эта тема несправедливости, стеснения здоровья и жизни со стороны болезни проходит через первую и третью части рассказа, посвященные болезни и смерти госпожи: так все время оказывается виноватой перед госпожой уже одним своим здоровьем ее горничная Матрена, борется с естественно-жизнерадостной природой в себе ее муж; здоровье и жизнь обладают, таким образом, своей вненравственной, но закономерной и естественной, лежащей в природе самих вещей правотой перед смертью, которая требует от жизни настоящего, глубокого

⁵ См. Ремизов В. Б. Проблема единства человека и мира в рассказе Л. Н. Толстого «Три смерти». — В кн.: Методы и приемы научного анализа в филологических исследованиях. Воронеж, 1978, с. 139.

сочувствия, но не способна добиться его просто в силу объективного порядка вещей.

Нравственное чувство таким образом противоречит природе, объективному порядку жизни, жизнь его отвергает. Противоречие между нравственным и эпическим началом могло бы быть разрешено путем нравственного оправдания природы, трактовке ее как воплощающей некий высший, нравственный закон, бога. Однако текст произведения, да и комментарии Толстого все же не дают оснований для таких выводов. Толстой верил в природу, «в ее высшую целесообразность, духовность, разумность»⁶, однако его природа прекрасна безотносительно к человеческим понятиям добра и зла, и она прекрасна, радостна и гармонична как раз благодаря этому, благодаря своей органичности и цельности. Толстой противопоставляет природное и христианское, нравственное⁷ и вместе с тем пытается примирить их, помещая в конце третьей части, первоначально — окончании рассказа, библейский текст. Так уже в первом варианте Толстой ищет возможности соединения природно-эпического и нравственного начал. Однако это соединение не удовлетворяет его, возможно, потому, что для данного текста оно остается искусственным, декларативным, лишенным характера необходимости.

Может быть, эта прекрасная и счастливая гармония⁸ природы могла бы все же стать каким-то источником гармонии и для человека, для индивидуально-нравственного существования, кажется, противоположного ей? Но условием этого должно быть и новое отношение к эпическим основам бытия человека, новые формы эпической связи между людьми, и новая позиция личности, новая форма индивидуально-нравственного существования.

И тогда одним из путей разрешения противоречия между эпическим и нравственным должна стать проверка истинности нравственной позиции личности перед лицом целого, проверка состоятельности современной этики и приведение ее в какое-то соответствие с законами природной гармонии, с тем чтобы достичь соединения индивидуалистического «права на счастье» с эпическим отказом от себя. Частично это происходит через соотнесение «барского» и «мужицкого», т. е. в социальном плане, когда отношение к жизни человека труда и «природы» оказывается более здоровым, чем вся этика барыни. Эта социальная критика индивидуалистической этики как будто подкрепляется образом внеиндивидуальной природы, но на самом деле снимается, нравственное отношение заменяется эстетическим, так как природа неморальна.

Проблема рассказа заключена в том, как может быть соотнесено индивидуальное, сознательное, мыслящее себя нравст-

⁶ См.: Купреянова Е. И. Эстетика Л. Н. Толстого. М — Л., 1966, с. 184.

⁷ Применительно к этому произведению см. указанное письмо к А. А. Толстой, с. 301.

⁸ См. там же.

вешним бытие с органическим равнодушием жизни к индивидуальному существованию. Рассказ ориентирован на возможную нравственную позицию личности по отношению к жизненному примату общего. Причем исходный пункт поисков Толстого — именно индивидуальное, нравственное бытие, погруженное в целое жизни. Вне ориентированности на индивидуальное бытие смерть не существует даже как абстрактное понятие. Смерть как раз и является таковой только для индивидуального бытия, в котором человеком, с одной стороны, наиболее остро осознается именно его индивидуальная, личностная неповторимость, исключительность, а с другой — его проблематичность и едва ли не несостоятельность перед бессмертной жизнью. Обнажение противоречия между индивидуально-личным началом и безличным характером примата общего — одного-единственного и главного закона жизни в целом — одной судьбы для всех, любых форм существования — сразу же ставит вопрос о той позиции, которую должен выработать человек по отношению к этому фундаментальному закону своего бытия; эта позиция так или иначе определит решение им всех нравственных вопросов, характер всего его поведения.

Так, в сценах болезни госпожи ставится вопрос о том, каким образом индивидуальное сознание справится с общим законом жизни, сумеет ли оно сделать какие-то принципиальные для себя выводы. Острота постановки этого вопроса обусловлена уже самой спокойной, эпически-объективной позицией повествователя: единичное существование берется в общем потоке бытия — природы, людей, вещей и получает объективную оценку именно в качестве единичного, частного, относительного. В свете такой позиции становится очевидным, что барыня, напротив, не в состоянии подняться до этого «объективного» отношения к жизни, оставаясь в плену сугубо личного субъективного, ориентированного на свою жажду жить отношения ко всему; она все надеется избежать общей судьбы — смерти, невольно перенося сознание своей личностной неповторимости на свой удел как человека среди всех людей.

Барыня — человек, поглощенный, ослепленный рефлексией своего индивидуального бытия, она не в состоянии примирить атом своей краткой жизни, ограниченное самосознание частицы вселенской жизни, со всей безличностью и анонимностью жизни вечной, неморальной, природной. Сознание рефлектирует, сосредоточивает жизнь на единичном ее проявлении, оно отделяет человека от общей жизни природы, в которой все индивидуальное, отдельное, будучи взято само по себе — временно, неустойчиво и бесцельно, но обретает правомерность и смысл только в безусловном слиянии с великим целым бесконечной жизни, где цель бытия растворяется в самом бытии. Госпожа как раз не способна постичь это, она целиком сосредоточена на себе, живет мыслью только о своем индивидуальном существова-

нии, она раздражена и обижена на жизнь, равнодушную к ее судьбе, на близких людей, здоровых и, как ей кажется, не понимающих ее страданий, примирившихся с тем, с чем она смириться не в состоянии, — с отказом от своего единственного во вселенной, неповторимого существования, с растворением в безымянности. Она не знает ни христианского, ни какого-либо другого утешения или оправдания своей жизни, она думает исключительно о себе, живет только интересом своего эгоизма, самосохранения; и именно эта ее оторванность от жизни, ее противопоставление себя всем людям делает ее глубоко несчастной и одинокой. Она чувствует, что в этом живущем не индивидуальным, а общим космосе отдельных, разрозненных, не ведающих друг о друге существований — в России — ей не найти признания эгоцентрического, сосредоточенного на себе существования; ей кажется, что за пределами этой страны она была бы здорова, нашла бы почву для индивидуального бытия, не подчиняющегося безликой всеобщности.

Обманывая себя таким образом, она оказывается в неразрешимом противоречии с жизнью: мысля себе жизнь только как нечто присущее ей лично, как жизнь отдельную, и противопоставляя свою индивидуальность всему остальному как безличному, она противопоставляет себя подлинной жизни, закон которой — вечный праздник рождения и смерти единичного, чье назначение — поддержание всеобщего и наиндивидуального. Она сама исключает себя из этой жизни, и жизнь, со своей стороны, уже фактически рассчиталась с ней — по сути госпожа уже не живет, в ней нет «радостности» жизни, постоянно подчеркиваемой в рассказе, — объективная, не заинтересованная лично ей жизнь уже не только не радует, но чисто физически раздражает и обижает — жизнь внутри нее стремится только к покою, к выходу из индивидуального существования в спокойное величие внеличного бытия, тогда как иллюзии, порождаемые разумом, ложным, можно сказать, барским, представлением о своей исключительности, вносят в нее мучительный разлад.

Этот конфликт жизни и личностной культуры эпически является в результате соотнесения смерти барыни со смертью мужика и смертью дерева. Хотя связь между всеми тремя жизнями и смертями и не носит характера органически-эпического взаимодействия, она не является только внешней, «прагматической» связью, но и внутренней, «идейной». Эта связь заявлена и в построении и в самом названии рассказа — «Три смерти» — то есть, **одно** в трех формах — смерть во всех трех случаях — одно и то же явление, как бы к этому ни относились; важна сама смерть как явление природное, явление закономерное, обычное, неотъемлемое от жизни, и если бы «прагматическая связь» была развернута дальше, то оказалось бы, что смерть — повсюду и в сути своей всегда одинакова. Это и принципиально: замкнутые на себе люди не знают друг о друге, каждый живет

в своем маленьком мирке в иллюзии, что он живет отдельно, по-своему, полагая, что он и есть целый мир, в то время как на самом деле он — песчинка большого мира.

Это становится ясным уже из сопоставления смертей барыни и мужика, объективирующих друг друга и в результате этого сообщающих целому новую содержательность (читательское восприятие направляется на смысл сопоставления тем, что смерть мужика прерывает рассказ о страданиях и смерти барыни). Мужик умирает среди множества предметов, людей, чужих забот — как опадает больной лист со здорового дерева. Образ больного мужика вводится очень спокойно, как бы на одном дыхании, в простом перечислении подчеркнуто жизненных, простых, говорящих о жизни предметов: «В избе было душно, темно и тяжело, пахло жильем, печеным хлебом, капустой и овчиной. Несколько человек ямщиков было в горнице, кухарка возилась у печи, на печи в овчинах лежал больной».

Мужик дан как единица из множества судеб, явлений, предметов; такова и его смерть — дело и естественное и обыкновенное, мало заметное в буквальном смысле; он — малая часть этого густо населенного, хорошо обжитого мира, после его смерти ничего не изменилось, его вещами теперь пользуется другой ямщик, такой же, каким был раньше дядя Федор, его место занято другими. Болезнь и здоровье, жизнь и смерть свободно контактируют, личное не конфликтует с общим, этот мир внутренне един, уравновешен, спокоен, самодостаточен. Индивидуальное здесь полностью растворено в эпически-общем.

Личная трагедия барыни основана на отделенности ее «я» от общего, «эпического» хода жизни, на представлении об исключительности ее бытия. Ее жажда жить наполняется этим художественным содержанием благодаря соотносению ее судьбы с не знающими эгоизма судьбами мужика и дерева. Так и ее жизнь, и итог этой жизни — смерть оказываются в глубоком конфликте с окружающим миром; так эгоистичны и потому конфликтны все отношения барыни с окружающей природой — и хмурой осенью, когда больная стремится к солнцу и надежде, и радостной весной, когда она умирает; таковы отношения с людьми — радующимися жизни детьми, которых она не хочет видеть, старостью остающейся жить матери, непониманием мужа, религией и церковью, которая дает умиротворение, забвение и тут же вселяет надежду на излечение и т. д.

Итак, с одной стороны, «счастливая гармония» — как оценил смерть мужика автор в известном письме к А. А. Толстой⁹; с другой — эгоизм и мучительный разлад с жизнью. При этом, как дважды повторяет в том же письме писатель, барыня, этот носитель личностного сознания, «жалка и гадка», мужик противопоставлен этой оценке в плане чисто эпических ценностей:

⁹ См. полн. собр. соч. т. 5. с. 301.

«его религия — природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рождались у него бараны, и дети рождались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза». Эпический, библейски-торжественный тон писателя говорит о спокойном величии такой жизни и смерти. На возражение, что этот мужик — «скотина» Толстой полемически отвечает: «да чем же дурно тебе brute? Une brute есть счастье и красота, гармония со всем миром, а не такой разлад, как у барыни». Но тут же он едва ли не поспешно добавляет: «Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво, — потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет». Последнее добавление в письме и добавление в рассказе эпизода смерти дерева говорят, однако, о том, что смерть мужика не была для Толстого-художника действительно «красивой» и достаточной альтернативой смерти барыни. Противопоставление сознательной культуре современного человека фактически бессознательности мужика, удовлетворяя социально-нравственному чувству, все же не могло удовлетворить писателя в более широком смысле — эстетически и нравственно-философски, так как должно было просто перечеркнуть сознательную культуру человека нового времени — что, конечно, не могло быть вполне «красиво» и естественно, «гармонично» для современного человека, для которого немыслимы бессознательное подчинение себя «эпическому примату общего» и отказ от нравственной самостоятельности своей личности, певцом которой Лев Толстой уже себя показал. Понадобилось введение красоты и гармонии несомненной, естественной — естественной бессознательности смерти дерева — перенесение конфликта в другую плоскость, в ту сферу, где он уже невозможен в принципе; чтобы достигнуть полной гармонии, Толстому пришлось просто отказаться от сознания вообще, выйти за пределы собственно проблемы — смерти человека, примирения индивидуальной неповторимости и нравственной самостоятельности со сверхличным, эпическим «приматом общего». Но тем самым писатель доказал, что смерть мужика — не решение вопроса, а обнажение перед сознанием той истины, из которой еще только нужно исходить человеку, чтобы трезво оценить свое положение в мире.

Смерть дерева является в рассказе эстетически-убедительным раскрытием внеморальной «эпической» сущности жизни. Однако перенесение основного конфликта рассказа в область внесознательного, внесоциального, внеличного мифологического бытия явилось лишь иллюзорным его решением, по сути обнажающим новую проблему — проблему подлинного примирения личностного сознания с законом реальной жизни, нахождения подлинной гармонии между тем и другим.

Но таким образом, на уровне художественного целого произведения становится очевидным, что поэтическое содержание

рассказа все же не исчерпывается концепцией автора, сформулированной в письме. На самом деле художник идет значительно дальше¹⁰, глубже — по пути поиска разрешения этого противоречия, художественного завершения, эпической гармонизации, уравнивания целого, достижения эпически-органической объективности, внутренней устойчивости и гармоничности художественного целого. Но тем самым художником неизбежно намечается и эпическое разрешение центральной нравственной проблемы, преодолевается некоторая полемическая односторонность изначальной идеологической установки. Именно для автора «Детство. Отрочество. Юность» отказ от нравственной самостоятельности личности, субъективности не может быть убедительным.

Рассказ, написанный в период кризиса, как будто свидетельствует о критической переоценке прежнего идеала нравственно-самостоятельной личности. Как указывает И. В. Чуприна, «Толстой... приходит во второй половине 50-х годов к отрицанию нравственной свободы человека и в то же время остро внутренне протестует против такого положения вещей. Устройство мира и законы, которым должен подчиниться человек, не кажутся писателю гармоничными и справедливыми»¹¹. Рассказ в известной мере подтверждает это, показывая невозможность нравственной свободы в условиях запутавшейся, ушедшей от природы, от естественных начал жизни жизни общества. Но вместе с тем, «протест против такого положения вещей» вызван, по-видимому, как свидетельствует рассказ, не только объективным фактором — несправедливым устройством мира, но и неудовлетворенностью писателя «субъективной стороной» — признанием нравственной несостоятельности современного человека. Это не отрицание нравственной свободы, а критика той ее формы, в которой она существует. Сама по себе нравственная самостоятельность личности Толстым-художником со счетов все-таки не сбрасывается, она не отрицается и в рассказе «Три смерти».

Страдания больной, ее горячие молитвы и надежды, смущение и хоть и не совсем искреннее, но исполненное нравственного чувства сочувствие близких и их желание обереечь больную от боли, их чувство вины перед ней обладают глубокой привлекательностью и несомненной человеческой ценностью даже вопреки заданной концепции. Такой «объективный» художник, как Лев Толстой, стремясь к эпической органичности, чуть ли не

¹⁰ О необходимости разделения в анализе литературного произведения уровней автора и художника см.: Свительский В. А. Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы. — В кн.: Проблема автора в русской литературе 19—20 вв. Ижевск, 1978. Здесь как раз указывается на возможность «ножниц между моральным судом и художественной оценкой, более многосторонней и универсальной» (с. 9—10). См. об этом также: Свительский В. А. Логика авторской оценки в романе Л. Толстого «Анна Каренина». — В кн.: Толстовский сборник. Тула, 1975. вып. 5.

¹¹ См. указ. соч., с. 69.

вопреки своей «концепции» утверждает здесь все же и ценность «субъективного» отношения к жизни, которое и выявляет его эпически-объективное повествование, говорящее и о «прекрасных глазах» больной, и о безвременности ее смерти, и об ее одиночестве, покинутости всеми, бессознательно жестокими к ней, равнодушными к ее уделу. Все это действительно ставит на повестку дня проблему отсутствия в обществе людей каких-то «субъективных», нравственных ценностей, которые должны быть противопоставлены уделу человека, которые могли бы «очеловечить» внеправственные, «эпические» законы жизни, соизмерить их с сознанием и нравственным чувством человека.

Художественно-эстетическое отношение здесь уже не опровергает «мораль» автора, а нравственно углубляет ее, переводит на высший уровень. И здесь как будто «опровергающая» смерть барыни, смерть мужика оказывается данной так, что на поверхности объективно оказываются опять-таки равнодушие и жестокость окружающих, не признающих за дядей Федором права на самостоятельное чувство, на сочувствие, а внутренний мир героя оказывается просто как бы и не существующим — в этой логике объективно-«эпического» повествования. Автор, с одной стороны, вынужден «не знать» его переживаний, а с другой — его эпическая позиция тем самым как бы воплощает эпическое представление о «несущественности» субъективного начала в этом пластически-внеправственном, эпическом мире. Но вместе с тем поведение смущенного Сереги и его обещание купить «камень» на могилку, а также апелляция умирающего к «ребятам», которые должны будут стать как бы реальным «голосом совести» для Сереги, также не дают сделаться «концепцией» односторонней, не дают сбросить со счетов индивидуально-нравственное отношение, не позволяют превратиться истории смерти мужика в образ чисто эпический в собственном смысле этого слова — внешнеправственно-пластический, внеиндивидуальный, отнюдь не соответствующий уровню сознания человека нового времени, пусть и «мужика».

Таким образом, каждый из этих двух полюсов, смерть госпожи и смерть мужика, в силу толстовского метода изображения жизни в ее эпически-органической целостности, уже разрушает односторонность внешне конструирующей рассказ исходной идеи: каждый вид смерти по-своему вносит поправку во внешнюю «концепцию», переводя ее на уровень более глубокого художественного, нравственно-философского обобщения. В силу сопоставления этих двух смертей становится ясным, что несостоятельность отношения к смерти госпожи не столько в ее ослеплении своим индивидуальным бытием и самообмане, трусливой лжи ее близким, а в том, что мир, в котором она живет, оторвавшись от природно-эпического бытия и притя к индивидуально-нравственному существованию, не умеет связать сверхличное и личное, эпическое и нравственное в одно гармониче-

ское, подлинно гуманное целое. Именно отсутствие этой нравственной, гуманной гармонии больше всего мучает госпожу и ее близких, которые ищут хотя бы иллюзии этой гармонии для страдающего человека. Именно об этой потребности в гуманной гармонии и говорит рассказ. Современная личностная культура полностью замкнута на индивидуалистическом типе существования, в связи с чем не знает и подлинно нравственных ценностей, рождающихся только в единстве жизни общей и индивидуальной. Именно в этом единстве эпического и нравственного ищет Толстой содержание человеческой жизни. В этом смысле не случайным представляется и то, что «последней истиной» в первом варианте окончания рассказа становится отрывок из «нравственного эпоса» — Библии, псалмов Давида, где эпическое получает нравственное оправдание, выступает как воля бога.

Драма барыни — в отсутствии подлинно нравственных ориентиров, в том, что она знает жизнь только как эгоцентрическое и эгоистическое существование, в силу чего она и вступает в столь драматический конфликт с миром. Все виды связи с целым — эпическая и христианская — ей в равной степени непонятны. С другой стороны, отношение к смерти мужика тоже посвоему несостоятельно, так как не носит подлинно человеческого характера (недаром Толстой вынужден полемически приписывать «гармонию» именно «скотине»; в нем явно недостает необходимого для человека и, конечно, для автора «Детство. Отрочество. Юность» гуманного, индивидуально-нравственного начала. И здесь недостаток подлинно нравственной и гуманной гармонии обусловлен отсутствием нравственной гармонии между личным и сверхличным — в силу полного преобладания сверхличного.

Как показывает В. М. Ремизов, «приобщение человека к гармонии сфер природы... связано не с возвращением человека к первородному, животному состоянию, а с беспредельным развитием его индивидуальности, субъективности на основе заложенных в него природой свойств»¹².

И хотя в рассказе никак не может идти речь о таком развитии индивидуальности, все же и здесь происходит некоторое «расширение» сознания самого автора в направлении эпического примирения тех аспектов восприятия жизни, которые обычно кажутся исключаящими друг друга. Так, в четвертой части рассказа автор как будто сначала устанавливает просто «прагматическую связь» двух смертей с третьей; однако объективный художник и здесь дает эпически-целостный образ жизни. Эта новая целостность привносит в рассказ элемент недостающей гармонии, в некоторой степени восполняя односторонность как «мужицкого», так и «господского» отношения к жизни и смерти. Речь идет об исполнении Серегой обещания умершему.

¹² Ремизов В. М., Проблема единства человека и мира в рассказе Л. Н. Толстого «Три смерти», с. 141.

Здесь кухарка, во второй части рассказа грубо желавшая смерти дяде Федору, говорит уже о грехе, который возьмет на душу Серега, если не выполнит своего обещания; правда, ее нравственное увещевание сопровождается чисто эпической угрозой: «Он уж приходил к тебе раз просить; не купишь, еще раз придет, душить станет». С одной стороны — «грех», с другой — угроза: «душить станет». Здесь происходит смешение и перемена местами двух ранее показанных отношений к смерти: «грех» — категория чисто нравственная и ориентируется на необходимость сделать добро ближнему, указывающая на нравственную **связь** целого, на эпическое единство в плане нравственном (в отличие от чисто индивидуалистической этики госпожи), «душить станет» — суждение эпически-внечнравственное, ориентированное на необходимость индивидуального самосохранения, на эгоизм (в отличие от этики сверхличного в сцене смерти мужика). Таким образом, оказывается, что оба отношения могут быть ориентированы в обе стороны, оставаясь по сути эпическими: только в одном случае эпическая связь наполнена индивидуально-нравственным содержанием, в другом — нет.

И тогда в устах старого ямщика происходит их соединение в одно целое:

«Ты бы хоть крест поставил, вот что, — отозвался старый ямщик, — а то впрямь дурно. Сапоги-то носишь».

Индивидуально-нравственное и эпически-внечнравственное отношение к жизни, к человеку — соединились, причем по принципу необходимой и естественной «эпической» связи: «а то впрямь дурно. Сапоги-то носишь». Раз носишь сапоги — исполни свой нравственный долг перед тем, кто тебе их подарил.

Толстой-«теоретик» в письме к А. А. Толстой противопоставляет в качестве несоединимых и все же непонятным образом соединяющихся два отношения к жизни — природно-объективное и индивидуально-нравственное, субъективное, которое он противопоставляет природно-эпическому как языческому, варварскому в форме «христианского»: «Во мне есть, и в сильной степени, христианское чувство; но и это есть, и это мне дорого очень — это чувство правды и красоты, а то чувство личное, любви, спокойствия. Как это соединяется, не знаю и не могу растолковать; но сидят кошка с собакой в одном чулане, — это положительно»¹³. Характерна для Толстого положительная оценка соединения этих двух типов отношения к жизни, характерно для Толстого-художника стремление соединить эти как будто несоединимые вещи в одно эпически-нравственное, объективно-субъективное отношение, что уже и намечается сначала в конце третьей части (первом варианте окончания рассказа) скорее «теоретически» и голословно, жизненно-немотивировано, а затем в приведенной сцене беседы ямщиков и кухарки, совсем в житейски-

¹³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 5, с. 301.

практическом плане. И только после этого вполне органического соединения двух противоположных начал следует сцена смерти дерева. Однако рассмотренная в связи с целым рассказа, эта сцена наполняется художественным смыслом, не сводимым к безоблачно мифологическому утверждению примата общего над индивидуальным и бессознательного растворения в целом:

«На всем лежал холодный матовый покров еще падавшей, не освещенной солнцем росы. Восток незаметно яснил, отражая свой слабый свет на подернутом тонкими тучами своде неба. Ни одна травка внизу, ни один лист на верхней ветви дерева не шевелились. Только изредка слышавшиеся звуки крыльев в чаще деревьев или шелесте по земле нарушали тишину леса. Вдруг странный, чуждый природе звук разнесся и замер на опушке леса. Но снова послышался звук и равномерно стал повторяться внизу около ствола одного из неподвижных деревьев. Одна из макушек необычайно затрепетала, сочные листья ее зашептали что-то, и малиновка, сидевшая на одной из ветвей ее, со свистом перепорхнула два раза и, подергивая хвостиком, села на другое дерево.

Топор низом звучал глуше и глуше, сочные белые щепки летели на росистую траву, и легкий треск послышался из-за ударов. Дерево вздрогнуло всем телом, погнулось и быстро выпрямилось, испуганно колеблясь на своем корне. На мгновение все затихло, но снова погнулось дерево, послышался треск в его стволе, и, ломая сучья и спустив ветви, оно рухнулось макушкой на сырую землю. Звуки топора и шагов затихли. Малиновка свистнула и вспорхнула выше. Ветка, которую она зацепила своими крыльями, покачалась несколько времени и замерла, как и другие, со всеми своими листьями. Деревья еще радостнее красовались на новом просторе своими неподвижными ветвями.

Первые лучи солнца, пробив сквозившую тучу, блеснули в небе и пробежали по земле и по небу. Туман волнами стал переливаться в лощинах, роса, блестя, заиграла на зелени, прозрачные побелевшие тучки, спеша, разбегались по синевшему своду. Птицы гомозились в чаще и, как потерянные, шептались что-то счастливое; сочные листья радостно и спокойно шептались на вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым поникшим деревом».

Смерть дерева красива именно тем, что оно все же не совсем «безлично» и «бездушно», это смерть живого, чувствующего, индивидуального существа, и в этом смысле эта смерть контрастирует не только со смертью барыни, но и со смертью мужика. В природе нет равнодушия и нет животного эгоизма, она «радостна» у Толстого, она именно одухотворена, это не равнодушные или суетное любопытство, как в случае смерти мужика, и это не страх и самообман, лицемерие, а «спокойствие» и «величавость» — одухотворенная красота и жизни и смерти одной большой души — «целого».

Уже здесь, в соединении сцены «человеческой» и сцены «природной» в IV части художником намечен тот, можно сказать, нравственно-эстетический идеал, к полному осознанию которого он придет позже — в 60-е и 70-е годы. Эпическая связь здесь уже наполнена духовным и нравственным содержанием, это «идеалистическое понимание природы»¹⁴ уже выдает тяготение писателя к познанию нравственного содержания самих сверхличных основ бытия, и не просто к «эстетическому» соединению нравственного отношения с эпическим, а к установлению необходимой связи между тем и другим, как это намечено в разговоре четвертой части, за которым следует эстетически обобщающая сцена смерти дерева. Возможность соединения обоих отношений по принципу необходимой связи в природной сцене становится эстетическим требованием — требованием с точки зрения эпически-целостного взгляда на жизнь. Вместе с тем здесь намечено столь важное для писателя преодоление известной дилеммы нового времени — дилеммы этического и эстетического.

Таким образом, рассказ является важным этапом развития толстовской концепции человека от первоначального периода — этапа открытия становящейся человеческой субъективности, от личности самоуглубленной, пытающейся из личного, индивидуального опыта прийти к нравственному совершенству, от личности, которая в индивидуальном бытии, опираясь только на свое отдельное существование, старается осмыслить свое положение в мире, — к познанию индивидуального человека из его неразрывной связи с окружающей действительностью, к выработке нравственной позиции, основанной на постижении человеком его места среди всех людей.

Рассказ «Три смерти» раскрывает насущнейшую для всего эпического мироощущения Толстого постановку проблемы отдельного, атомарного бытия перед лицом целого — жизнетворчества самого по себе и для себя. Уже здесь коренится и начинается осознаться общая толстовская концепция жизни, которая скоро реализуется в эпосе «русской илиады» — истинно эпической картине сложнейших, многообразнейших переплетений явлений и событий, судеб, позиций, глубоко объективирующих и оценивающих друг друга. В этой полноводной реке жизни, моделью которой явилась для Толстого бескрайняя Россия, единичное существование имеет смысл только в перспективе общего жизнетворчества. Эта река способна погасить, утопить в себе любое честолюбие, любое притязание на исключительность, объективировать бесцельность и ничтожество индивидуалистического самоутверждения человека, она равнодушно проходит мимо страдания, смерти и счастья, ничтожества и величия человека.

Постижение личностным сознанием этих эпических основ бытия с неотвратимостью влечет за собой вопрос о смысле су-

¹⁴ Купреянова Е. И., указ. соч. с. 154.

существования для отдельного субъекта. Герои последующих произведений Толстого, оказавшись перед лицом этого эпического потока житнетворчества, должны найти оправдание своему субъективному бытию, бытию для себя. Этот вопрос не оставлял Толстого на протяжении всей его жизни. Как показала Е. И. Куприянова, «для того чтобы жить, чтобы примирить свою жизнь с сознанием неотвратимости собственного уничтожения, Толстому необходимо было найти в самой жизни то, что выходит за пределы индивидуального существования, что объединяет личность с существованием других людей, с миром природы, с «общим» и «целым», с миром как таковым, вечным и бесконечным. Смысл жизни, который так судорожно и мучительно ищет Толстой, — это смысл, не уничтожаемый смертью, т. е. выходящий за пределы непосредственных эгоистических интересов всякого обособленного, индивидуального существования»¹⁵.

Именно на решение этого вопроса в конечном счете ориентирован рассказ «Три смерти». Здесь даны предпосылки его решения — ведь именно в неразрывной эпической связи своего я со всей жизнью всех людей только и могут найти смысл и оправдание своему бытию герои Толстого. И реальной субъективной ценностью, находимой героями Толстого в потоке эпической деятельности мира, окажется только ценность самих отношений внутри человеческого общежития, внутреннюю необходимость которого составляет то, что оно как раз и требует отречения от эгоистического принципа бытия и жизни для других; только в этом и открывается смысл индивидуального существования, только в этом Толстой и его герои находят смысл жизни — тот единственный и «несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!».

Эта «нравственно-эпическая» истина ложится затем в основание и «религии» Толстого, это понимание жизни связывает все периоды творчества и деятельности писателя в одно целое. Это открытие позволило ему стать создателем качественно новой формы эпоса — в подлинном смысле эпоса современной формы индивидуального и нравственного бытия человека, где органически соединяются эпические, даже эпически-мифологические основы бытия с индивидуальным и нравственным существованием человека нового времени. Эпос Толстого впервые наполняет всю жизнь человека нравственным содержанием, причем не в плане иллюстрации или пропагандирования какой-либо нравственной истины, как это было в разных формах средневекового аллегорического эпоса и у продолжателей традиции «нравственного эпоса» или, по терминологии А. Кеттла, «назидательной притчи»¹⁶. У Толстого нравственная идея с необходимостью вытекает из самих основ «эпического бытия» современного индивидуума,

¹⁵ Куприянова Е. И., указ. соч., с. 253.

¹⁶ См.: Кеттл А. Введение в историю английского романа. М., 1966.

более того, она является единственным способом оправдания этого бытия и одновременно его условием, сущностным, творческим началом. В силу этого действительно все в жизни оказывается наполненно нравственным, или по позднему Толстому — религиозным содержанием, и крайние, так сказать, пограничные, формы сознания и бытия, как «арзамасский ужас» и смерть, ведут не к отчаянию, а к своего рода «пробуждению», как это было еще в смерти Андрея Болконского, а в «Смерти Ивана Ильича» — к уже подлинному просветлению. Это связано с эпическими основаниями нравственной концепции писателя, лежащей в основе всего его творчества.

О. А. Кузнецова

**О СООТНОШЕНИИ ЛИРИЧЕСКОГО И ЭПИЧЕСКОГО
В ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННОЙ НОВЕЛЛЕ ИВ. БУНИНА
(«СЫН», «КАЗИМИР СТАНИСЛАВОВИЧ», «ГРАММАТИКА ЛЮБВИ»)**

Лирическое как образ переживания и эпическое как воплощенная наглядность непосредственно воспроизводимого действия своеобразно синтезировались в бунинской новелле 1914—1916 годов, которая как бы аккумулировала в себе и мощную лирическую энэргию, и развитую эпическую изобразительность. Тем самым новелла явилась своеобразным итогом творческих исканий писателя до 1917 года. Именно здесь формируется та жанровая форма, та повествовательная манера, которые получили дальнейшее развитие и шлифовку в эмигрантский период творчества. Особенно это касается произведений, изображающих сложный мир человеческих душ, человеческих отношений, — таких, как «Сын», «Грамматика любви», «Казимир Станиславович», «Последнее свидание».

Эти новеллы представляют собой небольшие по объему повествования об одном или нескольких днях, имеющих важное, порой переломное значение в жизни героев. Но фабульная основа повествования весьма ослаблена. Не является предметом изображения и характер героя: он чаще всего едва намечен. В центре повествования оказывается развитие человеческого чувства или, лучше сказать, движение внутреннего переживания героя. В «Суходоле» о Наталье Бунин писал, что она «не то думала, не то чувствовала». Так сам писатель определяет тот сложный синтез мыслей, чувств и ощущений, который является в его произведениях «доминантой образа» (М. М. Бахтин). Во внешнем течении повествования нет сколько-нибудь значительного действия (блуждает по ресторанам Казимир Станиславович,