

LITERATUROZNAWSTWO

*Wasilij Szczukin*  
*Kraków*

**Первые страницы Льва Толстого.  
Размышления о поэтике *Детства***

Общепризнанный корпус художественных текстов, написанных Львом Толстым, открывается повестью *Детство* (1852), которая, в свою очередь, начинается с описания того, как учитель Карл Иванович разбудил Николеньку Иргеньева:

12 августа 18..., ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в семь часов утра Карл Иванович разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопущей – из сахарной бумаги на палке – по мухе<sup>1</sup>.

Главный тезис, который мне хотелось бы доказать в настоящей статье, заключается в том, что почти что весь Лев Толстой, со всеми сложнейшими художественными приемами, с потоком сознания и подсознания, с социальными, нравственными и философскими проблемами, к которым он обращался на протяжении всей своей жизни, присутствует на страницах его первого печатного произведения – *Детства*. Мне могут возразить: дескать, Толстого нельзя себе представить не только без *Войны и мира* и *Анны Карениной*, но и без *Исповеди* или *Царства Божия внутри нас* – и будут правы. Но всё дело в том, что когда я говорю «почти что весь Толстой», я имею в виду не многообразие затрагиваемых проблем и выдвигаемых идей, а толстовскую манеру

---

<sup>1</sup> Л.Н. Толстой, *Собрание сочинений в двадцати двух томах*, Москва 1978–1985, т. I, с. 11. В дальнейшем все ссылки на произведения Толстого, кроме особо оговоренных случаев, приводятся по этому изданию в тексте статьи в скобках; первая цифра означает том, вторая страницу.

письма, неповторимый творческий почерк. У автора *Детства*, как у каждого большого писателя, есть излюбленные слова, есть любимые или, наоборот, «противные» предметы, явления или психические акты. Существуют человеческие характеры, которые ему симпатичны или несимпатичны, существуют места, времена суток или времена года, существуют типы погоды, которые привлекают его особое внимание. В данном случае для меня скорее важно не то, о чем писатель пишет и какие идеи провозглашает, а то, как именно образом он воспринимает мир и как именно образом воссоздает это мир в совершенно иной, художественной реальности. Игровая культура постмодернизма как бы позабыла о том, что литература – не игра, а искусство, и, следовательно, главным предметом литературоведческого исследования должно являться творческая индивидуальность писателя, специфика его художественного мастерства. Эта истина становится непререкаемой, когда мы обращаемся ко Льву Толстому – писателю определенно неигровому, писавшему «на полном серьезе» и всегда стремившемуся к предельно точному выражению в творчестве индивидуальной и родовой сути самого себя.

Попробуем прочитать *Детство* еще и еще раз, медленно, не торопясь, стараясь всё время ответить на вопрос: «как это сделано»<sup>2</sup>, и мы увидим, что в этом первом своем произведении писательский гений проявил себя полностью. Это правда, что мы не найдем тут ни толстовского богословия, историософии, ни критики государства и прочих социальных институтов, ни даже прямого призыва учиться у мужика. Но это не специфические черты художественности – это вопросы для обсуждения. Зато мы найдем вполне сложившуюся «диалектику души», которая и в *Воскресении* (1899) будет удивительно похожа на поток сознания Николеньки. Мы встретимся с неповторимым искусством предметной детализации, в области которого нет в мире равного Льву Толстому. Мы познакомимся с «текучим» толстовским восприятием времени и пространства, места, поры и события. Автор *Детства* научит нас по-настоящему любить всё, что сам он любит, и отвергать всё, что ему не нравится – и это несмотря на то, что перед нами не реальная действительность, а созданный посредством художественного слова воображаемый мир. Толстой научит нас следить за тем, как расправляет крылья бабочка, как тащит соломинку муравей, а самое главное, он убедит нас в том, что эти «мелочи» или «глупости» необыкновенно важны, что они и есть сама жизнь. Если это не весь Толстой, то это основа основ всего его творчества, что можно было бы определить по-французски определить, как *l'esprit de Tolstoï*, поскольку не существует русского слова *толстовскость*.

Мало того – на мой взгляд, чтобы прочувствовать своеобразие толстовского гения, достаточно прочитать немногим более сорока страниц *Детства*

---

<sup>2</sup> Но не в том узком, чисто нарратологическом смысле, какой придал этому вопросу Борис Эйхенбаум в своей знаменитой статье *Как сделана «Шинель» Гоголя* (1924).

– первые пятнадцать глав, которые содержат описание двух дней в деревне – 12 и 13 августа и заканчиваются отъездом Николеньки в Москву, к чему присовокуплена пятнадцатая, «лирическая» глава. Последние ее строки вполне могли бы завершить очень неплохую повесть о двух днях из жизни десятилетнего мальчика:

Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве? Какое время может быть лучше того, когда две лучшие добродетели – невинная веселость и беспредельная потребность любви – были единственными побуждениями в жизни?

Где те горячие молитвы? где лучший дар – те чистые слезы умиления? Прилетал ангел-утешитель, с улыбкой утирал слезы эти и навевал сладкие грезы неспорченному детскому воображению.

Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания? (I, 54)

Разумеется, вторая половина повести, в которой описывается жизнь Николеньки у бабушки в Москве, новые знакомства, новые увлечения, радости и трудности вхождения в жизнь *grand monde*'а, а самое главное – смерть матушки и прощание с нею навеки, безусловно важна для понимания повести в целом, так как она значительно расширяет круг впечатлений главного героя и возносит его сознание до уровня размышлений о вечных законах существования. Ведь *Детство* построено по принципу кольцевой тематической композиции: начинается с того, что Николенька придумал, что ему приснилось, будто татапа умерла, а заканчивается ее похоронами и рассказом о старости и смерти Натальи Савишны. И тем не менее всё или почти всё самое главное, без чего нельзя вообразить себе Толстого – всё это было сказано в первой части его первой повести. Что же касается своеобразия художественной манеры писателя, то вся она полностью дала о себе знать в первых пятнадцати главах.

Попытаемся же выявить и рассмотреть главные, на мой взгляд, особенности толстовской художественной манеры, а попутно – некоторые затрагиваемые в *Детстве* проблемы, которые впоследствии окажутся лейтмотивными.

#### Телесность, вещьность, душевность

Вот первые мои воспоминания, такие, которые я не умею поставить по порядку, не зная, что было прежде, что после. О некоторых даже не знаю, было ли то во сне или наяву. Вот они. Я связан, мне хочется выпростать руки, и я не могу этого сделать. Я кричу и плачу, и мне самому неприятен мой крик, но я не могу остановиться. Надо мною стоят, нагнувшись, кто-то, я не помню кто,

и всё это в полутьме, но я помню, что двое, и крик мой действует на них: они тревожатся от моего крика, но не развязывают меня, чего я хочу, и я кричу еще громче. Им кажется, что это нужно (то есть то, чтобы я был связан), тогда как я знаю, что это не нужно, и хочу доказать им это, и я заливаюсь криком, противным для самого меня, но неудержимым. Я чувствую несправедливость и жестокость не людей, потому что они жалеют меня, но судьбы, и жалость над самим собою. Я не знаю и никогда не узнаю, что такое это было: пеленали ли меня, когда я был грудной, и я выдирали руки, или это пеленали меня, уже когда мне было больше года, чтобы я не расчесывал лишаи; собрал ли я в одно это воспоминание, как это бывает во сне, много впечатлений, но верно то, что это было первое и самое сильное мое впечатление жизни. И памятно мне не крик мой, не страдания, но сложность, противуречивость впечатления. Мне хочется свободы, она никому не мешает, и меня мучают. Им меня жалко, и они завязывают меня. И я, кому всё нужно, я слаб, а они сильны (X, 498–499; разрядка моя. – В.Щ.).

Перед нами строки из незаконченных воспоминаний Толстого *Моя жизнь* (1878). Виктор Шкловский, по-видимому, первым обратил внимание на эти строки, но истолковал их в духе футуристского бунта против ненавистного «старого мира»:

Толстой всю жизнь хотел освободиться; ему нужна была свобода.

Люди, которые его любили, – жена, сыновья, другие родственники, знакомые, близкие, спеленывали его.

Он выкручивался из свивальников.

Люди жалели Толстого, чттили его, но не освобождали. Они были сильны, как прошлое, а он стремился к будущему (...)

Воспоминание о напрасном лишении свободы – первое воспоминание Толстого<sup>3</sup>.

Диалектика свободы и необходимости, вольной воли и общепринятого порядка, голоса могущественного «я хочу» и голоса ответственности за судьбы других людей и всего мира – всё это, конечно, вполне толстовские темы, в том числе, темы *Детства*. Но ведь в вышеприведенных строках важно не только это, но и то, что не только первое, но и самое сильное в жизни впечатление Толстого было связано с ощущениями тела, с переживанием собственной телесности. Жизнь начинается с тела. Свобода и несвобода – тоже. И не нуж-

<sup>3</sup> В. Шкловский, *Лев Толстой*, Москва 1963, с. 17–18. О стремлении писателя освободиться от тенет телесности и порабошающих оков общественного порядка ранее Шкловского писал также Иван Бунин в книге *Освобождение Толстого* (1937).

но пока что перебрасывать метафорический мостик от дрыгающих ручек и ножек к свободе слова, совести и собраний. Чрезвычайно важно также то – и это несомненное открытие писателя – что уже на этом самом первичном, телесном, биологическом уровне впечатление от жизни «противоречиво». Это значит, что сама жизнь тоже противоречива, иными словами – диалектична, а мир – диалектически расчленен и един одновременно. И, наконец, у Толстого как бы само собою вырывается признание в том, что является для него очевидностью: «я, кому всё нужно...». Ведь не каждому человеку нужен весь мир – все его живые и неживые предметы, все населяющие его души, идеи, все составляющие его места, поры и мгновения. Всё это нужно именно Льву Толстому – его телу и его «впечатлению».

В первом воспоминании этот мир оказывается неприятным. Но уже во втором он полон наслаждения. Разумеется, телесного:

Я сижу в корыте, и меня окружает странный, новый, не неприятный кислый запах какого-то вещества, которым трут мое голенькое тельце. Вероятно, это были отруби, и, вероятно, в воде и корыте меня мыли каждый день, но новизна впечатления отрубей разбудила меня, и я в первый раз заметил и полюбил мое тельце с видными мне рубцами на груди, и гладкое темное корыто, и засученные руки няни, и теплую парную страшную воду, и звук ее, и в особенности ощущение гладкости мокрых краев корыта, когда я водил по ним ручонками (X, 499; разрядка моя. – В.Щ.).

Ответ на вопрос: «С чего начинается Лев Толстой?» может быть и таким: с внимания к собственному телу и к тем вещам, которые непосредственно его окружают – к постельке, к положку у постельки, к подушке, к чепцу на голове няни (ср. X, 500). Цепь первоначальных впечатлений и ассоциаций, из которых впоследствии будут рождаться художественные образы, соединясь друг с другом и складываясь в большие и сложные произведения, ведет от тела к окружающим его вещам, а от них и непосредственно от тела – к перцептивным актам бессознания и сознания, иными словами, к впечатлениям души. Телесность в мире Толстого неотделима от вещности (предметности), а обе эти категории вместе взятые – от душевности.

Телесность, вещность и душевность в этом мире совершенно необходимы. Они – квинтэссенция толстовского понимания действительности. Осмелюсь утверждать: дух, то есть осмысленная идейность, в мире Толстого является качеством важным, но не необходимым.

Превосходно построенная и мастерски выполненная предметная детализация – едва ли не самая сильная сторона Толстого-художника. Его тексты склоняют к мысли о том, что по своему психологическому типу он был перцептивным экстравертом, внутренний мир которого живет впечатлениями от

внешнего мира<sup>4</sup>. Во всей русской литературе трудно найти другого такого писателя, который так подробно и точно описывал бы предельно конкретные микроскопические детали – ползущего по стебельку травы жука, бабочку на цветке клевера, фыркание лошадей, тиканье часов, родинку на правой, а не на левой щеке, запах полыни, лошадиного пота или сала от невымытых волос (см., напр.: I, 32, 34, 50). Притом уже давно замечено, что в отличие, скажем, от Ивана Гончарова, который также был большим мастером предметной детализации, у Толстого все детали психологизированы и динамичны, и потому мы почти нигде у него не встретим гнетущей тяжести быта, как в *Обломове*, *Обрыве*, пьесах Островского или сатирической прозе Салтыкова-Щедрина<sup>5</sup>. Детали быта интересуют автора *Детства* не как средства социопсихологического анализа, а как впечатления души, живущей в мире многокрасочном, многоголосом и полном разнообразных запахов.

Главная цель искусства (...), – писал Толстой в своем дневнике (запись от 17 мая 1896 года), – та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать тайны, которые нельзя высказать простым словом (...) Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям (XXII, 45; разрядка моя – В.Щ.).

Николай Чернышевский, который справедливо писал о том, что для Толстого важен «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души»<sup>6</sup>, далее заметил, что

(...) есть живописцы, которые знамениты искусством уловлять мерцающее отражение луча на быстро катящихся волнах, трепетание света на шелестящих листьях, переливы его на изменчивых очертаниях облаков: о них по преимуществу говорят, что они умеют уловлять жизнь природы. Нечто подобное делает граф Толстой относительно таинственнейших движений психической жизни<sup>7</sup>.

Но всё дело в том, что великий диалектик души улавливал таинственнейшие движения души, выражаемые во многочисленных то широкомасштабных, то поистине микроскопических впечатлениях от внешнего мира – в том

<sup>4</sup> Подробнее см.: C.G. Jung, *Typy psychologiczne*. Przełożył Robert Reszke, Warszawa 1997, s. 405–408. Ср. русское изд.: К.Г. Юнг, *Психологические типы*. Пер. с нем. С. Лорие (под ред. В. Зеленского), Санкт-Петербург 2001.

<sup>5</sup> Ср.: Л.М. Мышкова, *Мастерство Л.Н. Толстого*, Москва 1958, с. 66–67. Заметим, однако: тяжесть быта у Толстого также можно найти, но редко и только в позднем творчестве. Наиболее ярким примером может послужить народная драма *Власть тьмы* (1886).

<sup>6</sup> Н.Г. Чернышевский, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 3, Москва 1974, с. 333.

<sup>7</sup> Ibidem, с. 334.

числе в трепетании света на шелестящих листьях и в изменчивых очертаниях облаков. Иного способа психологического анализа Толстой просто не знал, так как бродил по лабиринтам собственной души, наблюдая ее глазами, ушами и обонянием перцептивного экстраверта – «впечатленца». Конечной целью наблюдений под «микроскопом искусства» была для него человеческая психика, но непосредственным объектом этих наблюдений были многочисленные подробности, из которых состоит мир внешний<sup>8</sup>.

Тело, окружающие предметы и люди могут вызывать в душе и положительные, и отрицательные эмоции. Тогда человеку кажется, что и сам мир расколот пополам – не только на *das Freundliche* и *das Feindliche*<sup>9</sup>, но и на объективно благое и объективно дурное. «Эти два воспоминания – начало человеческого расчленения мира»<sup>10</sup>, – справедливо замечает Шкловский. И в самом деле, в толстовском мире наслаждение органически переходит в страдание, а страдание сменяется наслаждением. В нем, как в самой природе, жизнь зарождается из небытия, из смерти, а потом расцветает, но затем, постепенно клонясь к упадку и затухая, плавно преобразуется из поработавшей человека гармонии форм (так у Толстого!) назад в бесформенность, то есть в смерть. Смерть уже была нашим естественным состоянием до рождения, и когда-нибудь мы возвратимся в это состояние.

Когда я начался? Когда начал жить? И почему мне радостно представлять себя тогда, а бывало страшно, как и теперь страшно многим, представлять себя тогда, когда я опять вступлю в то состояние смерти, от которого не будет воспоминаний, выразимых словами. Разве я не жил тогда, эти первые года, когда учился смотреть, слушать, понимать, говорить, спал, сосал грудь и целовал грудь, и смеялся, и радовал свою мать? Я жил, и блаженно жил. Разве не тогда я приобретал всё то, чем я теперь живу, и приобретал так много, так быстро, что во всю остальную жизнь я не приобрел и  $\frac{1}{100}$  того. От пятилетнего ребенка до меня только шаг. А от новорожденного до пятилетнего – страшное расстояние. От зародыша до новорожденного – пучина. А от несуществования до зародыша отделяет уже не пучина, а непостижимость. Мало того, что пространство и время и причина суть формы мышления и что сущность жизни вне этих форм, но вся жизнь наша есть большее и большее подчинение себя этим формам и потом опять освобождение от них (X, 499–500).

---

<sup>8</sup> К подобным выводам приходит Е.Г. Эткинд. Он замечает, что толстовский психологический анализ «проникает вовнутрь» при помощи впечатлений от того, что герою «доступно», причем эти подробности появляются перед читателем крупным планом (Е.Г. Эткинд, *«Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв.*, Москва 1998, с. 283–290).

<sup>9</sup> Приятное и неприятное (нем.).

<sup>10</sup> В. Шкловский, *Лев Толстой...*, с. 19.

Так мыслил Толстой в 1878 году. Но точно таким же предстает мир в глазах Николеньки Иртеньева, которого Карл Иваныч пробуждает от сна хлопущей из сахарной бумаги.

Субститутом и ослабленной метафорой смерти как вполне естественного, но «бесформенного» продолжения вечной жизни является сон. Пробуждение от сна в понимании Толстого подобно воскресению. Оно есть переход от небытия к работе сознания, к жизни духа и сложной диалектике смыслов, устремляющихся в действенном сознании писателя и его героев в сторону далекого и недосягаемого ориентира – Истины<sup>11</sup>. Но – опять-таки по мнению автора *Детства* – в искусстве, в отличие от философской мудрости или религии, истина целиком и полностью относится к душевной жизни человека, к сфере его психики.

От тела через вещи, предметы и их отдельные неповторимые черты к тайникам души – вот единственно возможный путь для художника. Нужно еще «всего лишь» всё это правильно назвать, дать или угадать имя телесного ощущения, частичек внешнего и движений внутреннего мира. А после художнику предстоит еще сопрячь всё воедино, выстроить изображаемый мир, строя параллельно ему и над ним композицию эпизода, главы, части и целого произведения.

Чтобы понять, как работает механизм сопряжения мира вещей, телесных ощущений и движений души, приглядимся еще раз к двум первым страницам *Детства*.

12 августа 18..., ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в семь часов утра Карл Иваныч разбудил меня, ударив над самой моей головой хлопущей – из сахарной бумаги на палке – по мухе. Он сделал это так неловко, задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову. Я высунул нос из-под одеяла, остановил рукою образок, который продолжал качаться, скинул убитую муху на пол и хотя заспанными, но сердитыми глазами окинул Карла Иваныча. Он же, в пестром ваточном халате, подпоясанном поясом из той же материи, в красной вязаной ермолке с кисточкой и в мягких козловых сапогах, продолжал ходить около стен, прицеливаться и хлопать.

«Положим, – думал я, – я маленький, но зачем он тревожит меня? Отчего он не бьет мух около Володиной постели? вон их сколько! Нет, Володя старше меня; а я меньше всех: оттого он меня и мучит. Только о том и думает всю жизнь, – прошептал я, – как бы мне делать неприятности. Он очень хорошо видит, что разбудил и испугал меня, но выказывает, как будто не замечает... противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка – какие противные!»

---

<sup>11</sup> Ср.: В. Порудоминский, О Толстом, Санкт-Петербург 2005, с. 9–11.



В то время как я таким образом мысленно выражал свою досаду на Карла Иваныча, он подошел к своей кровати, взглянул на часы, которые висели над нею в шитом бисерном башмачке, повесил хлопушку на гвоздик и, как заметно было, в самом приятном расположении духа повернулся к нам.

– Auf, Kinder, auf!.. s'ist Zeit. Die Mutter ist schon im Saal, – крикнул он добрым немецким голосом, потом подошел ко мне, сел у ног и достал из кармана табакерку. Я притворился, будто сплю. Карл Иваныч сначала понюхал, утер нос, щелкнул пальцами и тогда только принял за меня. Он, смеиваясь, начал щекотать мои пятки. – Nun, nun, Faulenzer! – говорил он.

Как я ни боялся щекотки, я не вскочил с постели и не отвечал ему, а только глубже запрятал голову под подушки, изо всех сил брыкал ногами и употреблял все старания удержаться от смеха.

«Какой он добрый и как нас любит, а я мог так дурно о нем подумать!»

Мне было досадно и на самого себя, и на Карла Иваныча, хотелось смеяться и хотелось плакать: нервы были расстроены.

– Ach, lassen sie, Карл Иваныч! – закричал я со слезами на глазах, высовывая голову из-под подушек.

Карл Иваныч удивился, оставил в покое мои подошвы и с беспокойством стал спрашивать меня: о чем я? не видел ли я чего дурного во сне?.. Его доброе немецкое лицо, участие, с которым он старался угадать причину моих слез, заставляли их течь еще обильнее: мне было совестно, и я не понимал, как за минуту перед тем я мог не любить Карла Иваныча и находить противными его халат, шапочку и кисточку; теперь, напротив, всё это казалось мне чрезвычайно милым, и даже кисточка казалась явным доказательством его доброты. Я сказал ему, что плачу оттого, что видел дурной сон – будто мама умерла и ее несут хоронить. Все это я выдумал, потому что решительно не помнил, что мне снилось в эту ночь; но когда Карл Иваныч, тронутый моим рассказом, стал утешать и успокаивать меня, мне казалось, что я точно видел этот страшный сон, и слезы полились уже от другой причины.

Когда Карл Иваныч оставил меня и я, приподнявшись на постели, стал натягивать чулки на свои маленькие ноги, слезы немного унялись, но мрачные мысли о выдуманном сне не оставляли меня (I, 11–13).

Повесть начинается так, как начинается всё важное в этой жизни – с чего-то, казалось бы, случайного и несущественного с точки зрения повествования, с мелочей, с пустяков. Повествователь (а может быть, и герой) вспоминает, когда, в какой точно день и час всё это – оказавшееся важным – началось и замечает, что три дня назад мальчику исполнилось десять лет и что он получил «чудесные» подарки, о которых мельком впоследствии будет сказано еще лишь один раз. «Вот он, мой мир, в котором я жил и в котором душою буду жить всегда», – как бы говорит нам автор, упоминая многочисленные вещест-

венные подробности этого микромира: подарки, хлопушку, часы, Карла Иваныча в халате и ермолке с кисточкой, муху, спинку кровати, образок «моего ангела»...<sup>12</sup>. Читатель, быть может, не сразу поймет, что все эти детали важны не как части объективно данного обжитого пространства, а как субъективные впечатления героя, а также стоящего за ним повествователя и даже самого автора, который обладает особой наблюдательностью, пристальным вниманием к мельчайшим деталям и феноменальной памятью. Однако на первых порах субъективность затаивается – автор делает вид, что просто рисует мир таким, как он есть. Техника построения образной цепочки заключается в том, что Толстой нагромождает значимые и совсем случайные предметные детали по принципу «так я это воспринял» (варианты: «так мне помнится», «так это в жизни и бывает»), а затем – в данном случае во втором абзаце – передает слово откровенно субъективному голосу героя, который жалуется на то, что его (а не старшего брата) «мучат», и при этом причиной появления обиды являются неприятные телесные ощущения, которые не названы, так как замещены двумя глаголами, выражающими опять-таки субъективные представления Николеньки о том, что именно сделал Карл Иваныч, чтобы обидеть его – *разбудил* и *испугал*. Таким образом, мы совершаем вместе с автором, повествователем и героем маленькое путешествие от множества предметов через телесную реакцию на нежелаемое раннее пробуждение к длинной веренице внутренне противоречивых душевных переживаний.

В том, что они противоречивы, что они плавно и в то же время совершенно неожиданно сменяются противоположными по знаку эмоциональной оценки – с положительных на отрицательные и наоборот – читатель может убедиться, познакомившись с двумя репликами – во втором («...противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка – какие противные!») и шестом абзаце («Какой он добрый и как нас любит, а я мог так дурно о нем подумать!»). Между первой и второй репликой проходит не более пяти минут, в течение которых (вновь нагромождение мельчайших деталей, но уже главным образом не предметов, а действий) Карл Иваныч глядит на часы, вешает хлопушку на гвоздик, нюхает табак, трет нос, щелкает пальцами, говорит, что пора вставать, что тамап уже в гостиной и что мальчики лентяи и, наконец – телесная сторона жизни заявляет о себе в полный голос – щекочет пятки главному герою. Последний из совершаемых актов становится решающим для резкой перемены настроения Николеньки: на этот раз герой ощущает настолько приятное воздействие на свое тело, что едва удерживается от смеха, не успев смирить в своем сердце обиду. В результате – «хотелось смеяться и хотелось плакать: нервы были расстроены».

---

<sup>12</sup> То есть образ Николая Чудотворца – небесного покровителя каждого, кто носит имя Николай.

Подобных сцен мы найдем немало и в *Войне и мире*, и в *Анне Карениной*, и в *Крейцеровой сонате*, и во многих других знаменитых творениях великого писателя. Это и есть «диалектика души». С нее начинается и ею же заканчивается творчество Толстого.

Однако вышеупомянутая диалектика не ограничивается простыми переливами чувства от неприятного к приятному или от доброго к злому и наоборот. Совершим вместе с повествователем следующий шаг. Тело умиленного Николеньки ластится к подушкам; его глаза полны слез – но не потому что ему действительно приснилась смерть матушки, а оттого что он слезно, «сентиментально» пережил (как, видимо, переживал подобные ситуации в детстве и в последующей жизни чувствительный «Лёва-рёва») свою собственную растроганность и прилив чувства по отношению к Карлу Иванычу, по принципу: «Посмотрите, какой я добрый, хороший, как я умею любить!». Чем добрее ведет себя старый немец, тем сильнее текут слезы, – в эту минуту Толстой мог бы воскликнуть, подобно Достоевскому: «Знаю я сердце человеческое иль нет?»<sup>13</sup>. Приводя размышления мальчика, автор всё более нагнетает атмосферу «жалостливости», используя образы уже знакомых нам «плохих-хороших» вещей («как (...) я мог не любить Карла Иваныча и находить противными его халат, шапочку и кисточку; теперь, напротив, всё это казалось мне чрезвычайно милым, и даже кисточка казалась явным доказательством его доброты»). Сие сгущение красок и эмоций разрешается (или «взрывается», разряжается) внезапно и самым неожиданным образом, по принципу катарсической «катастрофы», знаменующей момент преодоления материала формой, что классифицируется Львом Выготским как основной закон психологии искусства<sup>14</sup>. Николенька говорит учителю, что плачет «оттого, что видел дурной сон – будто татап умерла и ее несут хоронить». «Всё это я выдумал», – сразу же заявляет он то, на что не обращало внимание абсолютное большинство толстоведов, десятилетиями твердивших, что ему на самом деле приснился сон о смерти. Далее, в духе «диалектики души», Николенька замечает, что ему начало казаться, будто он в самом деле видел этот страшный сон и что от этого «показалось» потекли слезы не умиления, а горести. Слезы утихают, когда появляются новые телесные ощущения и наблюдения за собственным

<sup>13</sup> Ф.М. Достоевский, *Молодое перо. Ответ на статью «Современника» «Тревоги „Времени“»*, [в:] Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1972–1990, т. 20, с. 84.

<sup>14</sup> Л.С. Выготский, *Психология искусства*, Москва 1965, с. 18; ср. также с. 157–210. Согласно предложенной Л.С. Выготским концепции, эмоциональная кривая, которую задает реципиенту любая художественная структура, возрастает за счет напряжения, усиливающегося в результате противоборства «чувства» и «противочувствия». Это напряжение «взрывается» в момент кульминации, «катастрофы», что и приводит к переживанию катарсиса у воспринимающего субъекта. На наш взгляд, эта теория полностью соответствует философии и технике психологического анализа в творчестве Льва Толстого.

телом: мальчик натягивает чулки на свои маленькие (нежненькие, бедненькие...) ноги, но «мрачные мысли о выдуманном сне» не покидают его воспаленного воображения.

Литературоведы часто забывают, что Николенькин сон был выдуман по той простой причине, что в общей композиции повести он играет первостепенную роль: он как бы предсказывает трагическую ее развязку. Тот «следующий шаг», который я предлагал совершить, следуя логике повествования и толстовскому замыслу, состоит в переходе с эмпирического уровня психологических наблюдений переливов тела и души в многокрасочной оправе вещного мира на уровень высшего смысла, где решаются вечные проблемы природного и человеческого бытия.

Другим примером подобного перехода от телесных впечатлений и зрительно-слуховых образов окружающих вещей к высшему значению, на сей раз не экзистенциальных категорий жизни и смерти, а природно-человеческих стихий и аффектов (таких, как любовь, ненависть, страх или гнев) может послужить девятая глава *Детства*, озаглавленная *Что-то вроде первой любви*. Сестра главного героя Любочка находит на листке огромного червяка, от страха бросает его на землю, и дети, прижав друг к другу головы, смотрят «эту редкость». Случилось так, что Николеньке пришлось смотреть на червяка через плечо Катеньки – дочери гувернантки Марьи Ивановны (Мими). Последующий текст представляет из себя одну из величайших художественных находок Толстого и, на мой взгляд, один из самых замечательных по своей красоте фрагментов во всей русской классике:

Я заметил, что многие девочки имеют привычку подергивать плечами, стараясь привести этим движением спустившееся платье с открытой шеей на настоящее место. Еще помню, что Мими всегда сердилась за это движение и говорила: «C'est un geste de femme de chambre». Нагнувшись над червяком, Катенька сделала это самое движение, и в то же время ветер поднял косыночку с беленькой шейки. Плечико во время этого движения было на два пальца от моих губ. Я смотрел уже не на червяка, смотрел-смотрел и изо всех сил поцеловал плечо Катеньки. Она не обернулась, но я заметил, что шейка ее и уши покраснели. Володя, не поднимая головы, презрительно сказал:

– Что за нежности?

У меня же были слезы на глазах (I, 36–37).

В приведенном отрывке, казалось бы, много лишнего. Зачем, например, рассказывать о том, что девочки часто поправляют спустившееся платье, а уж тем более зачем вспоминать, что по этому поводу говорила по-французски Мими? Но на самом деле ничего лишнего тут нет. Перед нами пример блестяще исполненной типизации: наблюдательный и необыкновенно впечат-

лительный мальчик по вполне понятным, «мальчиковым» причинам интересуется тем, как «устроены» девочки, как они по обыкновению ведут себя. И, как это обычно бывает у представителей обоих полов, в его сознании невольно всплывают слова гувернантки, направленные не к нему, а к девочкам – но ведь, мальчики, как правило, интересуются тем, как воспитывают девочек и что взрослые порицают не в их собственном поведении, а в поведении этих «маленьких женщин».

И лишь затем Толстой позволяет своему герою дать простор своей «мальчиковой» телесности, которая моментально перерастает в эмоциональную душевную бурю в телесно-душевной (психосоматической) сфере сначала Николеньки, а потом и Катеньки, у которой покраснели шейка и ушки. Рядом, в качестве «противочувствия», появляется отрезвляющая реплика «опытного» старшего брата, а всё завершается маленькой эмоциональной «катастрофой»: у Николеньки вновь слезы умиления на глазах. А рядом – неповторимое, чисто толстовское: ведь Николенька (как впоследствии Николай и Наташа Ростовы, как Анна Каренина, как Нехлюдов в *Воскресении*) снова подсознательно любит себя: «Посмотрите, какой я нежненький, какой любящий, какой чувствительный!..». И суровый моралист, который в сознании Толстого соседствует с чувствительным диалектиком души, молчаливо осуждает своего любимого «я-героя».

Именно с таких маленьких шедевров, которыми наполнен текст *Детства* и суть которых – точные, не упускающие из виду ни одной детали наблюдения за тем, как это обычно в жизни бывает, и начинается Толстой. Предмет его художественных исканий – собственное и общечеловеческое «я», которое начинается с тела – с ручек, с ножек, с шейки, с органов чувств. Оно органически вписано в большой и многокрасочный мир, наполненный множеством мелочей – одеждой, вещами, что стоят или висят в комнате, явлениями природы, их качествами, действиями, которые доступны людям только в виде субъективных впечатлений. То есть, если перевести всё это на естественный язык или на язык литературного текста – существительными, прилагательными, наречиями, глаголами, междометиями. А в душе, которая является средоточием «я» и главной сферой интересов писателя (именно в душе, в психодинамике, а не в личной идеологии, чем Толстой существенно отличается от Достоевского), происходит нечто вроде нематериальной химической реакции синтеза, в результате которой отдельные впечатления становятся серьезными переживаниями, благодаря которым человеческое «я» постоянно развивается и обогащается драгоценным психическим и нравственным опытом.

Проницательный Исая Берлин верно заметил, что Толстой, который всю жизнь стремился стать «ежом», который знает только одну, но зато очень важную истину, который хотел «охватить всё» и соорудить в своих творениях глобальную модель мироздания, на самом деле был «лисицей» – непревзойден-

ным мастером в области описания множества мельчайших подробностей<sup>15</sup>. К этому можно добавить: подробностей внешнего мира, телесного и вещного, и подробностей внутренней, психодинамической сферы бытия, причем второе в конечном итоге важнее первого.

#### Спонтанность, рациональность, разумность

Вернемся к первому жизненному впечатлению Толстого. Напомню: младенцу было неприятно оттого, что его связывают и не хотят дать ему свободы («Мне хочется свободы, она никому не мешает, и меня мучают. Им меня жалко, и они завязывают меня»). Заметим, что чрезвычайно важной в этом тексте является лексема *я – меня*. Нормальное состояние толстовского «я» непосредственным образом связывается с тем, что правильнее было бы назвать негативной пространственно-телесной свободой или, по-русски, *волей* – с отсутствием телесных, а затем и нравственных ограничений, налагаемых обществом и культурой (которую Зигмунд Фрейд, как известно, считал источником психического дискомфорта<sup>16</sup>).

Толстой, по-видимому, верил или, вернее, интуитивно чувствовал, что телу и душе человека лучше всего тогда, когда им позволяется жить, как им заблагорассудится, без оглядки на запреты, налагаемые обществом и его культурой, и на интересы других людей, общественных групп или политических формаций, в первую очередь государств. Многие явно или неявно симпатичные автору толстовские герои – Пьер Безухов, Наташа Ростова, Анна Каренина, Федор Протасов – ведут себя если не анархично, то по крайней мере спонтанно, «по-цыгански». Эти герои как бы убеждены в том, что один человек не может запретить другому двигаться, говорить, жить как ему хочется.

Когда Пьер попадает в плен к французам и они ведут его из Москвы на запад, то на одном из привалов он вдруг ни с того ни с сего, то есть спонтанно «захохотал своим толстым, добродушным смехом»:

– Ха, ха, ха! – смеялся Пьер. И он проговорил вслух сам с собою: – Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня – мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. (VII, 114–115).

<sup>15</sup> I. Berlin, *Jeż i lis. Esej o pojmowaniu historii u Tołstoja*. Słowo wstępne Josifa Brodskiego. Przełożyli Andrzej Konarek, Henryk Krzeczowski, Krystyna Tarnowska, Warszawa 1993, s. 27–31, 117–119. Ср. русское изд.: И. Берлин, *Еж и лиса. Эссе о понимании истории у Толстого*, [в:] И. Берлин, *История свободы. Россия*, Москва 2001, с. 183–268 (пер. с англ. В. Михалин).

<sup>16</sup> См.: S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930. Ср. русское изд.: З. Фрейд, *Неудобства культуры*. Пер. с нем. Р. Додельцев, Москва 2010.

Местоимение *я* в родительном падеже (*меня*) повторяется многократно, как и в первом воспоминании о связанном (спеленутом?) теле. Любой плен, любое принуждение, любой запрет для этого тела является состоянием совершенно неестественным, но почему? Оказывается, потому что нельзя пленить бессмертную душу и запретить что-либо бессмертной душе также нельзя. В отличие от Руссо, которого, как известно, Толстой в молодости боготворил, потому что открыл в его учении то, о чем сам думал и что чувствовал едва ли с того самого момента, когда его пленяли, автор *Войны и мира* подчеркивает в человеке не столько естественность, то есть родство с травой, деревьями и животными, сколько вечность, психическое бессмертие его «я». Точнее, для Толстого бессмертие души («меня») неотделимо от естественности, слиянности с вечной природой, а не с трансцендентным миром бесплотного и бесформенного духа, который летает где хочет. В толстовском мире нет принципиальной разницы между живыми существами и даже неживыми предметами, с одной стороны, и бессмертной душой человека, с другой. В природе абсолютно всё и смертно, и бессмертно в одно и то же время, так как данное состояние любого природного существа (его земная жизнь) преходяще, но ряд последовательно сменяющихся друг друга «иных» состояний, о которых человеку ничего не известно, бесконечен. Потому и человеческая, и лошадиная, и травяная душа – бессмертны, летают, где хотят, и их нельзя лишить свободы-воли.

На протяжении всей повести Николенька неоднократно ведет себя спонтанно, как хочет, а точнее, как в данный момент желает его душа. Эта спонтанность дополнительно мотивируется тем обстоятельством, что он ребенок, а потому его восприятие и воображение отличаются особой свежестью, «гениальной перевозданностью»<sup>17</sup>. В ответ на щекотание пяток он прячет голову под подушки и брыкает ногами (I, 12), охваченный внезапной нежностью, целует в морду борзую Милку (I, 22), десятки раз плачет по самым разным причинам. Поступки других героев также весьма часто обусловлены всемогущими импульсами – «мне хочется» и «мне не хочется». Так, например, отцу мальчика без всякой заметной причины, вдруг приходит в голову, что его сыновья уже выросли и должны жить и учиться в Москве и что сегодня же их нужно туда отвести, ну а до обеда еще успеет поохотиться на зайцев. И точно так же после окончания охоты, во время чаепития на траве, настроенный более чем благодушно, папá вдруг объявил, что поездка отложена до завтрашнего утра. Даже Карл Иваныч нет-нет, да и позволяет себе маленькие невинные действия «не по плану» – например, нюхает табак. Единственный герой, для которого «я хочу» заканчивается личной трагедией – Наталья Саввишна, которая в молодости полюбила буфетчика Фоку и позволила себе броситься в ноги бари-

<sup>17</sup> Е.Г. Эткинд, «Внутренний человек»..., с. 285.

ну, прося разрешения выйти за него замуж. Но барин сослал «неблагодарную Наташку» на скотный двор в степную деревню (I, 45), после чего пришлось смириться пожизненным женским одиночеством и жизнью, полностью подчиненной делам и заботам о хозяйстве. В ее жизни нет места «что хочу, то и делаю» – во всяком случае, повествователь об этом не упоминает. Однако в случае Натальи Саввишны мы имеем дело с вторжением Толстого в мир социального детерминизма, где действуют иные законы, чем в мире автономной психосоматической данности.

Итак, герои *Детства*, казалось бы, живут в мире спонтанных импульсов воли и стремятся к свободе исполнения желаний. Лишить человека возможности жить по собственной воле означает проявление помещичьего произвола и строго осуждается.

Но вспомним еще раз, с чего начинается повесть. Она начинается с точного определения в р е м е н и начала событий: «12 августа 18..., ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в семь часов утра...» (I, 11). Счастливые, как известно, часов не наблюдают, а руководствуются исключительно внутренним ритмом собственного сердца – так зачем же Толстой начинает первую повесть именно с календаря и часов? И не только начинает. Художественное время на протяжении всей повести рассчитано если не всегда и не везде по минутам, то уж, без всякого сомнения, по часам: мы точно знаем, в котором часу Иртеневы обедают, в котором часу едут на охоту, пьют чай, ложатся спать и т. д. Такое же бережно-рациональное отношение к «часовому», измеряемому времени мы встретим и в других повестях трилогии о Николеньке, а также в *Войне и мире*, *Анне Каренине* – во всех эпических произведениях Толстого, в которых не только иллюстрируется какая-либо этическая или социальная проблема (как, например, в народных сказках восьмидесятых годов), а изображается ровное, неторопливое течение самой жизни, со всеми ее примечательными и случайными подробностями.

Утверждая, что герои Толстого ведут себя спонтанно, как Бог на душу положит, а автор им явно или тайно симпатизирует, не следует забывать и о противном: те же самые герои привыкли жить согласно давно заведенному и хорошо продуманному распорядку. Более того: можно сказать, что повествователь *Детства* не только предельно рационален, но и педантичен в своих подробных описаниях интерьера комнат, молитвы юродивого Гриши, приготовлений к охоте, детских игр на траве в лесу, а в особенности сборов в дорогу и долгого прощания с домочадцами. Заметим: в отличие от таких же обширных, но предельно субъективных описаний у Лоуренса Стерна, повествователь которого всё время дает читателю почувствовать, какое у него игривое и капризное воображение и как свободны от всякого порядка его ассоциации, толстовский повествователь тоже вполне свободен, но его многочисленные наблюдения и



даже фантазии психологически мотивированы и упорядочены. Разве мог бы писатель-интроверт, с преобладанием аффективных реакций на внешние раздражители (а таким, на мой взгляд, мог бы быть психологический антипод Толстого) сочинить описание фрагмента детской комнаты, подобное тому, какое не сочинил, а составил автор *Детства*?

Карл Иваныч, с очками на носу и книгой в руке, сидел на своем обычном месте, между дверью и окошком. Налево от двери были две полочки: одна – наша, детская, другая – Карла Иваныча, собственная. На нашей были всех сортов книги – учебные и неучебные: одни стояли, другие лежали. Только два больших тома *Histoire des voyages*, в красных переплетах, чинно упирались в стену; а потом пошли длинные, толстые, большие и маленькие книги, – корочки без книг и книги без корочек; все туда же, бывало, нажмешь и всунешь, когда прикажут перед рекреацией привести в порядок библиотеку, как громко называл Карл Иваныч эту полочку. Коллекция книг на собственной если не была так велика, как на нашей, то была еще разнообразнее. Я помню из них три: немецкую брошюру об унавоживании огородов под капусту – без переплета, один том истории Семилетней войны – в пергаменте, прожженном с одного угла, и полный курс гидростатики. Карл Иваныч большую часть своего времени проводил за чтением, даже испортил им свое зрение; но, кроме этих книг и «Северной пчелы», он ничего не читал.

В числе предметов, лежавших на полочке Карла Иваныча, был один, который больше всего мне его напоминает. Это – кружок из картона, вставленный в деревянную ножку, в которой кружок этот подвигался посредством шпешков. На кружке была наклеена картинка, представляющая карикатуры какой-то барыни и парикмахера. Карл Иваныч очень хорошо клеил и кружок этот сам изобрел и сделал для того, чтобы защищать свои слабые глаза от яркого света.

Как теперь вижу я перед собой длинную фигуру в ваточном халате и в красной шапочке, из-под которой виднеются редкие седые волосы. Он сидит подле столика, на котором стоит кружок с парикмахером, бросавшим тень на его лицо; в одной руке он держит книгу, другая покоится на ручке кресел; подле него лежат часы с нарисованным егерем на циферблате, клетчатый платок, черная круглая табакерка, зеленый футляр для очков, щипцы на лоточке. Всё это так чинно, аккуратно лежит на своем месте, что по одному этому порядку можно заключить, что у Карла Иваныча совесть чиста и душа покойна (...).

На другой стене висели ландкарты, все почти изорванные, но искусно подклеенные рукою Карла Иваныча. На третьей стене, в середине которой была дверь вниз, с одной стороны висели две линейки: одна – изрезанная, наша, другая – новенькая, собственная, употребляемая им более для поощрения, чем для линейвания; с другой – черная доска, на которой кружками отмечались наши

большие проступки и крестиками – маленькие. Налево от доски был угол, в который нас ставили на колени (I, 13–15; разрядка моя – В.Щ.).

Разве не педантично это описание? Разве не написал всё это человек, который с детства привык, что его хорошие и дурные поступки отмечают кружками на грифельной доске, как условия арифметической задачи или картежные выигрыши и проигрыши? Конечно, на это можно возразить следующим образом: педантичность появляется там, где повествователь рассказывает о полочке и о внешнем виде немца Карла Иваныча; выделенные разрядкой строки тому свидетельство. Там же, когда же речь заходит о книгах мальчиков, сразу появляется указание на неряшливость: одни книги стоят, другие лежат, третьи всунуты как попало. И это в самом деле так, потому что автор повести (как это будет впоследствии в *Войне и мире*) обращает внимание на разное отношение к организации пространства и времени у русских и у других народов и четко следует логике объективных фактов. Но, с другой стороны: сам же Толстой – не только русский, но и великорусский писатель – описывает все подробности так же скрупулезно и педантично, как Карл Иваныч раскладывает свои вещи на полке. Это правда, что многие симпатичные толстовские герои любят цыган и цыганщину, да и сам Толстой имел к этому слабость – но ведь и немец-учитель, со всей его немецкой педантичностью мил сердцу писателя<sup>18</sup>. В. Порудоминский совершенно верно заметил, что старый учитель – совершенно особый, и д е а л ь н ы й немец «в старинном, житейском смысле слова», то есть непрактичный, верящий не в оборотистость и не в стремление к пользе, а в красоту и в высокие нравственные принципы<sup>19</sup>. Недаром в *Отрочестве* Толстой посвятил целых три главы истории Карла Иваныча, чтобы читатель мог получше разобраться в его непростой душе. И тем не менее автору *Детства* совсем не мешает, а скорее даже помогает то обстоятельство, что он педантичен и любит порядок.

Таким образом, Толстой и его герои могут вести себя и относиться к миру спонтанно и даже иррационально, подчиняясь порывам чувства, но в то же самое время они проникнуты духом порядка, до прямолинейности рационального. Впрочем, эта рациональность и доходящая до упрощенности прямолинейность станет когда-нибудь характернейшей чертой толстовской натурфилософии, этики и религии. Сущность его таланта всегда неизменно двойственна,

---

<sup>18</sup> На мой взгляд, бытующие подчас мнения о германофобии Толстого (см., напр.: В. Кантор, *Русская классика, или Бытие России*, Москва 2005, с. 455–469) сильно преувеличены. Карл Иваныч – далеко не единственный симпатичный немец в творчестве писателя, хотя несимпатичные немцы (напр., Берг или Анна Шерер в *Войне и мире*) также присутствуют. В целом же Толстой разрушал не только общепринятые представления о приличиях и нравственности, но и бытовые стереотипы.

<sup>19</sup> В. Порудоминский, *О Толстом...*, с. 112.

подчинена принципу дополнительности, открытому Нильсом Бором. Подобная непоследовательность – непоследовательность гения.

Сопряженность естественной спонтанности со столь же естественной для каждого культурного человека рациональностью дает в результате разумность. Толстой и бессознательно чувствует, и сознательно понимает, что мир устроен не по Декарту и не похож на хорошо отлаженный часовой механизм. Но он понимает и другое: мир далеко не хаос, а именно космос, то есть порядок.

И потому толстовская модель мира разумна именно в этом, высшем, двойственном смысле. Мир разумен, потому что он неоднозначен, многомерен. Неоднозначно и слово, которое призвано передать сущность этого мира и внутреннего мира человека: как верно заметил Е.Г. Эткинд, «однозначность слова является ложью». Искатели единственной правды Толстого или вовсе не поймут, или истолкуют превратно.

## SUMMARY

### **The first pages of Leo Tolstoy. Reflections about the poetics of *Childhood***

Author of the article states that all basic features of Leo Tolstoy's writing style can be observed since his first significant work – a story *Childhood* (1852). While his philosophical, religious, ethical and socio-political views were changing considerably in time, his poetical imagination tightly bounded with his personality and an outlook on life in principle stayed unchanged.

He describes psychological type of Tolstoy's hero as perceiving extravert and attracts reader's attention to an essential feature of Tolstoy's creative method which involves departure from detailed statements about hero's impressions to analysis of his feelings. The impressions concern physicality and details of life – everyday articles, natural phenomena and elements of culture. The second feature of Tolstoy's way of perceiving and depicting the world lies in spontaneity, free game of associations and behaviour of narrator and characters. It does not interfere with a pursuit of rational order in time and space. The order manifests itself as clock time indication and as precisely defined places of any particular objects.