

А. Г. Гродецкая (С.-Петербург)

СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ В «СЕМЕЙНОМ СЧАСТИИ» ТОЛСТОГО

«Семейное счастье» — маленький толстовский роман, созданный в 1859 г. Романом называл его сам Толстой, хотя по всем жанровым признакам это типичная повесть — небольшая по объему, с очень камерным сюжетом, повествующая об отношениях двух людей — мужчины и женщины, до брака и в браке.

У «Семейного счастья» странная судьба. Эта толстовская вещь, как писал Ап. Григорьев, оказалось пропущенной критикой. Ап. Григорьев, кстати говоря, был и остался одним из немногих ее ценителей. В статье «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой» (1862) он назвал «Семейное счастье» «лучшим произведением» Толстого — «тихим, глубоким, простым и высокопоэтическим».¹

«Семейное счастье» оказалось пропущенным не только критикой, но и литературоведением. В научной литературе за толстовским романом утвердилась прочная репутация неудачи. Принято считать, что это вещь случайная и в целом не характерная для писателя, не толстовская. После кавказских и севастопольских рассказов с их многогеройностью и широким охватом народной жизни в «Семейном счастье» видели и дань увлечения писателя теорией «искусства для искусства» — влияние «бесценного триумvirата» (Дружинина, Боткина, Анненкова), и — подражание Тургеневу Б.М. Эйхенбаум, например, уделивший «Семейному счастью» много внимания в первой из трех книг о Толстом, считал, что в это время Толстой был в «переходном состоянии», вне сложившихся литературных направлений и группировок, в растерянности и неуверенности в своей литературной работе, к тому же — в состоянии постоянного соперничества с Тургеневым, следствием чего и стало подчинение Тургеневу, «особенно в тех местах, где сделан нажим на стиль».²

«Семейное счастье», действительно, во многом уникально. Во-первых, оно замыкает начальный этап литературной деятельности Толстого. Это произведение в полном смысле слова *кризисное*. Именно после «Семейного счастья» Толстой «уходит» из литературы к педагогической и хозяйственной деятельности.

Во-вторых, именно о «Семейном счастье» Толстой отзывался так резко негативно, как ни о каком другом своем произведении. «... Я увидал, — писал он В. П. Боткину, — какое постыдное г..., пятно, не только авторское, но и человеческое — это мерзкое сочинение. Я теперь похоронен и как писатель и как человек»³; «...как вспомню только содержание милой повести, — признавался он ему же, — краснею и вскрикиваю» (60,298). На протяжении двух лет, 1859 и 1860, в письмах Фету, Дружинину, Чичерину Толстой будет вновь и вновь повторять, что после «Семейного счастья» писать повести на тему «как она его полюбила» — глупо, стыдно.

В-третьих, наконец, «Семейное счастье» уникально тем, что это единственное в творчестве писателя произведение, написанное от лица женщины, в форме записок, которые ведет героиня повести Маша. Форма повествования от лица героини —

очевидный толстовский эксперимент, не столь дерзкий, разумеется, как повествование от лица лошади в «Холстомере», но все же достаточно смелый.

Если задаться вопросом, что побудило Толстого сделать повествовательницей женщину, то можно выдвинуть следующую гипотезу. В «Семейном счастье» присутствует полемика с Жорж Санд и ее русскими адептами и достаточно недвусмысленно заявлена позиция Толстого в споре по женскому вопросу.⁴ Собственно, эта та позиция, которой он будет придерживаться всю жизнь.⁵ Толстой — консерватор, он противник женской эмансипации и защитник семейных устоев. Задача женщины, по Толстому, состоит не в борьбе за свободу своих «естественных» чувств, а, напротив, в постепенном осмыслении своего семейного долга как природного, «естественного» призвания. «Роман» женщины — не в разрушительных для личности и семейных отношений любовных страстях, «роман» женщины — в семье. Именно к этому убеждению ценою горьких утрат и приходит героиня «Семейного счастья» Маша. Можно предположить, что в женской роли Толстой мыслил себя как бы «Жорж Санд наоборот», акцентируя тем самым полемический аспект своей позиции. Впрочем, путь познания женщины, ею же осмысленный и описанный, безусловно, поучителен и вне соотнесения с Жорж Санд. Кроме того, форма «журнала» или «записок» в 1830-1850-е гг. была достаточно популярна в творчестве писательниц-женщин — М.С.Жуковой, Е.А.Ган, К.Павловой и др. Шаблонность самой модели повествования (при ее достаточно индивидуальной смысловой «нагрузке»), вполне вероятно, стала одной из причин неудовлетворенности Толстого своим «дамским» произведением.

В толстовских дневниках есть размышления по поводу женской прозы. Прочитав повесть М.С.Жуковой «Наденька», он записывает 23 октября 1853 г.: «Прежде мне довольно было знать, что автор повести — женщина, чтобы не читать ее. Оттого, что ничего не может быть смешнее взгляда женщины на жизнь мужчины, которую они часто берутся описывать; напротив же, в сфере женской автор-женщина имеет огромное преимущество перед нами» (46, 179—180).

Эксперимент «в сфере женской» ставил перед Толстым достаточно сложные задачи. Насколько состоялся этот эксперимент перевоплощения, вопрос спорный. Как уже говорилось, «Семейное счастье» расценивается обычно как неудача. И одна из ее причин, как считают, та, что перевоплощение так и не состоялось.

Приведу только одно мнение — автора свежей монографии о Толстом Г. Лескиса. Он считает, что форма повествования от первого лица «потребовала отказаться от двух существенных преимуществ толстовской манеры — от сложного многоступенчатого психологического анализа и от пластичного описания вещного и душевного мира <.. >. Но и «перевоплотиться» в свою повествовательницу автору не удалось в полной мере».⁶

Интересно в связи с этим еще раз вернуться к статье Ап.Григорьева, который проницательно заметил, что героиня «Семейного счастья» Маша—это, по всем своим психологическим данным, тот же персонаж, то же зеркало автора, что и автобиографический герой «Детства» и «Отрочества», «меняющий только пол».⁷ Маше

в не меньшей степени, чем Нишленке Иргеньеву или Дмитрию Оленину, свойственна склонность к рефлексии, самоуглублению и «самооглядке». И «перемена пола» героя едва ли сильно повлияла собственно на толстовский метод психологической интроспекции, «диалектики души».

Итак, перевоплотился Толстой или нет? Отошел от сложного многоступенчатого анализа или не отошел? Свойственна ли вообще женщине рефлексия оленинского и иргеньевского типа или подобного рода рефлексия для женских записок не вполне органична? Все это вопросы крайне важные, говорящие о поисках писателем на рубеже 1850—1860-х гг. новых выразительных форм и средств, свидетельствующие о кризисе — о «кризисе материала», как определял его Б.М.Эйхенбаум.

Таким образом, в «Семейном счастье» мы имеем форму повествования от 1-го лица (1сБ-Ег2зБип§), и лицо это — женщина. Повествование от 1-го лица в ранней толстовской прозе используется достаточно часто, это форма повествования автобиографической трилогии, «Кавказских рассказов», «Записок маркёра», «Метели», «Разжалованного», «Люцерна». На более поздних этапах доминирующим у Толстого будет уже объективное авторское повествование.

Казалось бы, записки (или исповедь) должны были стать той формой, которая наиболее адекватна толстовскому аналитическому методу. Однако это не совсем так. Психологический анализ Толстого в «Семейном счастье», как и в других его вещах, направлен на то, чтобы обнаружить «заднее чувство» (2,167), скрытое или полускрытое от самого человека. Однако повествующий о себе персонаж не может знать о себе *всё*, и знание его о себе не обладает качеством объективности. Форму от Нго лица Толстой очень скоро начал осознавать как стесняющую по сравнению с неисчерпаемыми возможностями авторского слова. Конфликт между 1сБ-Ег2аБип§ и Ег-ЕггаБип§ уже назревает в «Семейном счастье».

Давно замечено, что при полной суверенности персонажа, авторское слово у Толстого обладает свойством всеведения и всепроникновения — «авторским всеведением освещается всё течение внутренней жизни персонажа...».[®] При форме повествования от Нго лица толстовское всеведение сталкивается с определенными ограничениями. В.Камянов проницательно заметил по этому поводу, имея в виду героя «Казачков»: «Стоит Оленину выйти из сферы авторского *проницающего* слова и взяться за анализ самому, как исчезает ощущение интенсивности его внутренней работы, ломается режим продвижения к сути...».⁹

Можно по-разному определять специфику авторской позиции у Толстого. Например, как монологическую, лишённую диалогизма (и в этом смысле противоположную методу Достоевского), как видел ее М. М. Бахтин (ср.: «Сознание и слово автора, Л. Толстого, нигде не обращено к герою, не спрашивает его и не ждет от него ответа. Автор не спорит со своим героем и не соглашается с ним. Он говорит не с ним, а о нем. Последнее слово принадлежит автору...»¹⁰). Монологическое слово у Толстого, безусловно, преобладает, однако «текучий» толстовский человек выражает не идею, не мнение, а сомнение, поэтому и слово героя не замкнуто, а открыто, и

мысль героя не является чем-то раз и навсегда сложившимся и завершенным, а находится в процессе уяснения, т.е, внутренне диалогизируется.

В «записках» героини «Семейного счастья» повествование от 1-го лица полностью не выдержано. В романе звучат три голоса: самой героини (в фабульном настоящем и в ретроспекции), главного героя (Сергея Михайловича), вначале жениха, затем мужа Маши, комментирующего и оценивающего происходящее, наконец, — голос автора-повествователя, подспудно отстраняющий и объективирующий повествование. Вот это-то вторжение объективного повествования в повествование от 1-го лица и представляет интерес. Здесь можно сделать ряд наблюдений над формированием повествовательной манеры молодого Толстого.

Приведу только один пример. Вот рассуждения Маши в начале 2-й главы: «Между тем пришла весна. Прежняя моя тоска прошла и заменилась весеннею мечтательною тоскою непонятных надежд и желаний» (5, 73). Здесь несколько определений, и все они носят оценочный характер. Подобные построения приносят в женские записки избыточную рассудочность и оценочность. Комментирующее слово, хотя формально и принадлежит героине, в силу его аналитического, отстраненно-оценивающего характера функционально сближается со словом авторским, что нарушает стилистику женских записок. Вообще авторский морализм, достаточно откровенный в «Семейном счастье», является одним из важнейших стилеобразующих факторов.

Еще более очевидно присутствие авторского слова в пейзажных описаниях. Во-первых, потому, что пейзажных зарисовок на небольшом пространстве романа очень много. Записки, казалось бы, должны отражать прежде всего событийную сторону отношений и внутреннее состояние героини, пейзаж же возникает как художественная условность. Во-вторых, потому, что пейзажные зарисовки представляют собой объективное повествование в чистом виде, вкрапленное в повествование от 1-го лица.

В «Семейном счастье» есть и лирический пейзаж, близкий тургеневскому, создающий эффект «лирической оркестровки» внутренних переживаний героини, есть и пейзаж иного рода — сугубо толстовский, объективно-эпический. Что это значит?

В научной литературе утвердилось мнение, что, создавая «Семейное счастье», Толстой сближался с Тургеневым, несмотря на то, что и в 1850-е годы, и позднее тургеневские художественные принципы были ему в целом чужды — «основное, глубокое сопротивление, которое формировало стиль Толстого и в 50-е и в 60-е годы, было сопротивление тургеневскому роману»¹¹ Считается, что в «Семейном счастье» прежде всего пейзаж близок тургеневскому, кроме того — гамма душевных переживаний героини и ее восторженное отношение к любимому человеку даны по-тургеневски, и вообще «женственный поэтический дух», как и дух «усадебной идиллии», связывают этот толстовский роман с романами Тургенева.¹² Главный герой, Сергей Михайлович, «временами похож на какого-нибудь из тургеневских героев, наконец благополучно женившегося. <...> И по-тургеневски же звучит последняя глава — возвращение в старый покровский дом (нарочно затеян ремонт в Никольском, чтобы герои под конец оказались в том доме, где начался роман), наполненный 'Девичьими мечтами'».¹³

Характеризуя тургеневскую прозу, начиная с повестей 1850-х годов, Д.В. Пумпянский писал о том, что главным для Тургенева является создание атмосферы элегии, атмосферы сожаления об утраченной юности.¹⁴ Тургеневская повесть, по словам Пумпянского, «представляет (классический пример — «Вешние воды», 1871) одну развернутую неделимую элегию. <...> Недостигнутое, несбывшееся, побежденное, разрушенное — вот обычные темы торжественного, неотразимо-прекрасного тургеневского минора, обычного музыкального строя его новеллистики».*⁵ Чувство старости, образ постаревшего человека, сожалеющего об ушедшем прошлом, необычайно важны для писателя. Именно эта элегическая атмосфера и организует его тексты — не только повестей, но и романов, например «Дворянского гнезда».

Принято считать, что близость «Семейного счастья» тургеневским романам особенно ощутима в описаниях природы: «...на протяжении всего произведения возникает *тургеневский пейзаж*, ослабленный... второсортный».¹⁶

Так ли это? В сцене посещения Сергеем Михайловичем дома героини Маша с сестрой и няней сидят на террасе, собираясь пить чай. Весенний пейзаж в этой сцене служит прелюдией к первому робкому разговору о возможной женитьбе и к осознанию Машей того, что она любит: «Сад уже был весь в зелени, в заросших клумбах уже поселились соловьи на все Петровки. Кудрявые кусты сирени кое-где как будто посыпаны были сверху чем-то белым и лиловым. Это цветы готовились распускаться. Листва березовой аллеи была вся прозрачна на заходящем солнце. На террасе была свежая тень. Сильная вечерняя роса должна была лечь на траву. На дворе за садом слышались последние звуки дня, шум пригнанного стада; дурачок Никон ездил с бочкой перед террасой по дорожке, и холодная струя воды из лейки кругами чернила вскопанную землю около стволов георгин и подпорок» (5, 73).

В толстовской живописи есть внутреннее волнение и ожидание, душевное напряжение, предшествующее тому, что должно произойти между героями, есть предощущение той полноты восприятия жизни, которая откроется им в любви. Пейзаж у Толстого, как и у Тургенева, служит эмоциональным аккомпанементом и лирической параллелью к душевным настроениям и переживаниям героя. Именно эта функция пейзажа у Толстого близка пейзажам Тургенева—описания природы создают мощную лирическую оркестровку повествования, а подобная оркестровка, как отметил Л.В.Пумпянский, является художественным открытием Тургенева 1850-х гг.. воздействовавшим как на русскую, так и на западноевропейскую (особенно английскую и немецкую) литературу.¹⁷ Можно спорить о том, созерцателен ли тургеневский лирический пейзаж по сравнению с более динамичным толстовским,¹⁸ или о том, кто из двух писателей более конкретен, более детален в своих зарисовках. И у Толстого и у Тургенева пейзаж по-разному, но одинаково полно — в зрительных, звуковых, обонятельных образах — воссоздает чувственный облик окружающего мира. Однако у каждого из них есть своя характерность. У Тургенева «невывразимость глубинных движений души героя требует для своего раскрытия особой системы выразительных средств. <.. > Избегая стилистических украшений, сохраняя строгость линий, Тургенев

вместе с тем окутывает пейзаж дымкой загадочности и таинственности», у Тургенева, «в особенности в романтически озаренных пейзажах, предметная определенность образов природы, конечно, сохраняется, но она становится воздушной, прозрачной, лишенной осязаемости форм, будто сотканной из воздуха, нарисованной акварелью». Толстой же остается «верным реалистической трезвости», его пейзажи «отличаются осязательной конкретностью, зримостью воплощения»; пейзажи Толстого «являются более объективно-эпическими и свободными от той дымки недоговоренности, которая свойственна субъективно-лирическим пейзажам». ¹⁹

В толстовском пейзаже — и у молодого Толстого эта черта уже вполне сформировалась — в особые отношения вступают субъективное восприятие природы (героем) и ее объективный образ. Угол зрения, под которым дается пейзаж, совмещает внутреннее и внешнее состояние, «сопрягает» психическое и материальное в особого рода единство. «Внешнее» в пейзаже при этом остается достаточно автономным, не полностью обусловленным внутренним состоянием воспринимающего пейзаж персонажа. Картина мира во всей ее чувственной и предметной полноте предстает избыточной по отношению к душевному состоянию героя% перенаселенной живущими самостоятельной жизнью одушевленными (и неодушевленными) обитателями внешнего мира. Объективный мир не противоречит внутреннему состоянию персонажа, но и не отвечает ему полностью. Именно это богатство и «чувственное очарование бытия» становятся побудителем и источником движения личности. ²⁰

«Мы оба затихли после ухода Кати, и вокруг нас все было тихо. Только соловей уже не по-вечернему, отрывисто и нерешительно, а по-ночному; неторопливо, спокойно, заливался на весь сад и другой снизу' от оврага, в первый раз нынешний вечер, издатека откликнулся ему. Ближайший замолк, как будто прислушался на минуту, и еще резче и напряженнее залился пересытчатую звонкою третью. И царственно-спокойно раздавались эти голоса в ихнем чуждом для нас ночном море. Садовник прошел спать в оранжерею, шаги его в толстых сапогах, всё удаляясь, прозвучали по дорожке. Кто-то пронзительно свистнул два раза под горой, и всё опять затхло. Чудь слышно заколебался лист, положнудось полотно террасы, и, колеблясь в воздухе, донеслось что-то пахучее на террасу и разлилось по ней» (5, 76).

«Ветер замер, ни один лист; ни одна травка не шевелилась, запах сирени и черемухи так сильно, как будто весь воздух цвел, стоял в саду и на террасе и наплывами то вдруг ослабевал, то усиливался, так что хотелось закрыть глаза и ничего не видеть, не слышать, кроме этого сладкого запаха. Георгины и кусты розанов еще без цвета, неподвижно вытянувшись на своей вскопанной черной рабатке, как будто медленно росли вверх по своим белым обструганным подставкам; лягушки изо всех сил, как будто напоследках перед дождем, который их загонит в воду, дружно и пронзительно трещали из-под оврага. Один какой-то тонкий непрерывный водяной звук стоял над этим криком. Соловьи перекликались вперемежку, и слышно было, как тревожно перелетали с места на место. Опять нынешнюю весну' один соловей пытался поселиться в кусте под окном, и, когда я вышла, слышала, как он переместился за аллею и оттуда щелкнул один раз и затих, тоже ожидая» (5, 137).

Биография. Духовные поиски. Творчество

У Толстого «природа в той же мере включена в человека, в какой человек включен в природу как собственная частица ее вечного и бесконечного, неисчислимо многообразного и прекрасного целого. В этом проявляется натурфилософское качество мирозерцания Толстого».²¹

Пейзаж, природа у Толстого, у молодого Толстого в особенности, несет совершенно особую этико-философскую функцию. Понять ее возможно только в контексте постоянного и упорного аналитического поиска писателем «сопряжения» между человеческим «я» и «другим», «я» и «миром», «я» и «Всем» (жизнью, Богом, Вселенной). Рефлектирующий, самоуглубленный, сосредоточенный на своем внутреннем «я» толстовский герой в поиске гармонии между «я» и «другими» постоянно оказывается перед дилеммой югоизм — самоотречение». Чувство собственной индивидуальности, сознание своего «я», в силу гипертрофированное™ этого «я», перерастает в чувство и сознание глубочайшего разлада и разъединения с миром.²² Проблема слияния с миром «другого» и «других» в ее социальном, нравственно-психологическом, философском аспектах остается для толстовского героя сложнейшей проблемой.

Остроту этой проблемы ощущают и двое в семье, когда мир «другого» остается изолированным и наглухо закрытым. И в этом смысле в «Семейном счастье» показан тот тупик индивидуализма и эгоизма (как женского, так и мужского), когда проблема отношений «я — другой» оказывается почти неразрешимой. В раннем романе, несмотря на декларируемое автором «семейное счастье», уже присутствуют ростки семейной катастрофы «Анны Карениной» и «Крейцеровой сонаты».

Природа у Толстого выполняет не только функцию «обновления души»²³ персонажа, хотя, безусловно, и эта функция очень важна. Так, о Лизе, героине повести «Два гусара» (1856) говорится: «Опять с новым наслаждением вся душа ее обновилась этим таинственным соединением с природой, которая так спокойно и светло раскинулась перед ней» (3, 197). Обновление — необходимый и, как правило, не единичный, а повторяющийся этап в постоянном душевном движении толстовского героя, в процессе его внутреннего роста.

Мир природы открывается герою Толстого как мир совершенства, красоты и нравственности, это тот искомый мир гармоничного бытия, слияние с которым позволяет разомкнуть пределы человеческого «я» и преодолеть разобщенность этого «я» с «другими», с миром в целом. Через подобный акт нравственного преображения, через счастливое осознание себя частью большого мира, органически слитой с ним, проходит каждый из героев ранней прозы Толстого. «Все, что сопричастно целому и бесконечному, — прекрасно и нравственно. <.. > Сопричастность целому — это и есть точка пересечения, совмещения этики и эстетики Толстого...».²⁴

Пейзаж у Толстого служит, таким образом, не столько эмоциональным аккомпанементом переживаниям героя (как у Тургенева), но аккомпанементом повторяющемуся в толстовских сюжетах «этическому акту» выхода человека из личностной замкнутости в «большой» социальный и природный мир. Так открывает для себя мир Нехлюдов («Юность»), когда, «мучительно волнуемый какими-то

затаенными, невыраженными порывами юности», он выходит в сад, оттуда в лес, где «...ему пришла ясная мысль, наполнившая всю его душу, за которую он ухватился с наслаждением — мысль, что любовь и добро есть истина и счастье, и одна истина и одно возможное счастье в мире» (4,164). То же состояние переживает Дмитрий Оленин в лесу, лежа у логова оленя («Казачи»): «И вдруг на него нашло такое странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему, что он, по старой детской привычке, стал креститься и благодарить кого-то» (6,76). «И вдруг ему как будто открылся новый свет. “Счастье — вот что, — сказал он сам себе: — счастье в том, чтобы жить для других. И это ясно”» (6, 77). «“Любовь, самоотвержение!” Он так обрадовался и взволновался, открыв эту, как ему показалось, новую истину, что вскочил и в нетерпении стал искать, для кого бы ему поскорее пожертвовать собой, кому бы сделать добро, кого бы любить» (6, 78).

В пейзажные описания Толстой намеренно включал «грубые», «непоэтичные» предметы. Ему, как противнику романтических и лирических банальностей, избитых «поэтизмов», как автору, в целом чуждому традиционной метафоричности, была свойственна та «лирическая дерзость», то бесстрашие в выборе поэтических образов, которую он высоко ценил в поэзии Фета. При этом «непоэтические» предметы в толстовском пейзаже имеют определенную социальную окраску, толстовский пейзаж, как писала Е.Н.Купреянова, «никогда не бывает идейно нейтральным». Отметив присутствие в толстовских пейзажах сцен и орудий крестьянского труда, «грубой» народной лексики, исследовательница сделала вывод об «органичности, с какой стилистически и предметно вписываются в эскиз пейзажа мотивы и образы крестьянской трудовой, слитой с природой жизни, смысловую емкость, многозначность этих мотивов».²⁵

Картины крестьянского труда составляют неповторимо индивидуальный, толстовский жанр пейзажной живописи. Смыслоорганизующая, а не только живописно-поэтическая функция подобного пейзажа с наибольшей отчетливостью проявится в крестьянских сценах «Анны Карениной» (в сцене косьбы, например). В «Анне Карениной» пейзаж, по замечанию А.В. Чичерина, «полюемически противоположен тургеневской природе. В романах Тургенева подход к природе созерцательный, в «Анне Карениной» — жизненный, нравственный, трудовой. Природа хороша не игрою света, не красотой закатов и облаков, а тем, что в ней все естественно, плодovито, правдиво, тем, что она и кормит и учит человека. В природе все полно сильного движения, все побуждает человека к труду...».²⁶

«Семейное счастье» дает замечательные образцы ранней толстовской «социально-жанровой» живописи. Одна из самых ярких картин в романе — уборка хлеба (часть 1): «По видневшейся местами дороге за садом, не прерываясь, то медленно тянулись высокие скрипящие юза с снопами, то быстро, навстречу им, постукивали пустые телеги, дрожали ноги и развевались рубахи. Густая пыль не уносилась и не опускалась, а стояла за плетнем между прозрачною листвою деревьев сада. Подальше, на гумне, слышались те же голоса, тот же скрип колес, и те же желтые снопы, медленно

продвигавшиеся мимо забора, там летали по воздуху, и на моих глазах росли овальные дома, выделялись их острые крыши, и фигуры мужиков копошились на них. Впереди, на пыльном поле, тоже двигались телеги, и те же виднелись желтые снопы, и также звуки телег, голосов и песен доносились издали. С одного края всё открытее и открытее становилось жнивье с полосами полынью поросшей межи. Поправее, внизу, по некрасиво спутанному, скошенному полю виднелись яркие одежды вязавших баб, нагибающихся, размахивающих руками, и спутанное поле очищалось.,» (5, 81).

Те же особенности имеет пейзаж в части 2: «С одной стороны через овраг до далекой оголенной рощи тянулось буроватое жнивье, по которому в стороне от нас мужик с сохой беззвучно прокладывал всё шире и шире черную полосу. Рассыпанный под горою табун казался близко. С другой стороны и впереди до сада и нашего дома, видневшегося из-за него, чернело и кое-где полосами уже зеленело озимое оттаявшее поле» (5, 103).

Жнивье, межи, телеги, вяжущие бабы, озимое — составляют необходимый «социальный» аспект толстовского пейзажа. «Крестьянский» пейзаж — «жизненный, нравственный, трудовой», по выражению А.В.Чичерина, проясняет и дорисовывает идеал подлинно добродетельной жизни, не вполне отчетливо выраженный в признаниях главного героя—идеал уединения в деревне, жизни в согласии с природой, «с возможностью делать добро людям», с обязанностью труда, «который приносит пользу» (5, 100).

Пейзаж в «Семейном счастье», как видим, по своим важнейшим *этическим* и *социальным* функциям и семантике—вполне *толстовский*. Хотя, безусловно, благодаря лирической стихии, проникающей в ранний толстовский роман, пейзажные зарисовки в нем оказываются близкими тургеневским.

Таким образом, в «Семейном счастье» авторское объективное слово в той или иной форме постоянно вторгается в повествование от 1-го лица, создавая эффект стилистической неоднородности повествования. Однако это отнюдь не умаляет достоинств толстовского семейного романа. Ценителем «Семейного счастья» был не только Ап. Григорьев. Проникновенный отзыв оставил о нем Ромен Роздан, писавший: «В первый и, быть может, единственный раз в творчестве Толстого роман происходит в сердце женщины, и повествование ведется от ее лица. И с каким непревзойденным целомудрием! Как прекрасна эта душа, укрытая покровом стыдливости... Толстой-психолог отказался на сей раз от слишком жесткою анализа; он не стремится во что бы то ни стало представить истину во всей наготе. Тайны внутренней жизни скорее угадываются, нежели выставлены напоказ. Сердце — и человека и художника — смягчилось. Мысль и форма находятся в гармоническом равновесии. «Семейное счастье» — произведение расиновское по своему совершенству».²⁷ По словам А.В.Чичерина: «.. в этом произведении — такой жизненно достоверный, логически чистый исследовательский анализ истории семейных взаимоотношений, который придает этому ставшему заштатным произведению Толстого чрезвычайно острый, устойчивый характер, <...> суть и семейного разлада и семейного счастья взята так

Молодой Лев Толстой

глубоко, что остается верной, «поучительной» доньне. <.. > Читателя, а еще больше читательницу ошеломляет такое знание женской души, которое у тридцатилетнего холостяка кажется невероятным».²⁸

- 1 Григорьев Ап, Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 371.
- 2 Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Книга первая: 50-ые годы. Л., 1928. С. 363.
- 3 Толстой Л. Н. Поли. собр. соч.: В 90 т. М., 1949. Т. 60. С. 296. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- 4 О полемике Толстого с Ж. Санд см.: Кафанова О. Б. Лев Толстой—читатель и критик Жорж Санд // Русская литература. 1996. № 1. С. 182—200.
- 5 Реализацией этих идей станет эпилог «Войны и мира». В публицистической форме те же идеи будут изложены в статье «О браке и призвании женщины» («Вестник Европы». 1868. № 9), где Толстой напишет: «Призвание мужчины — это рабочие пчелы улья человеческого] общества — бесконечно разнообразно, но призвание матки, без которой невозможно воспроизведение рода, — одно несомненное. И несмотря на то, женщина часто не видит этого призвания и избирает мнимые—другие. Достоинство женщины состоит в том, чтобы понять свое призвание <...> женщина тем лучше, чем больше она отбросила личных стремлений для положения себя в мат[еринском] призвании» (7, 134). Семейное призвание женщин в последней главе трактата «Так что же нам делать?» будет истолковано как «назначение их жизни», «неизбежный», «неизменный закон», как «исполнение воли Божией» и главный спасительный пример для всех, забывших закон и отступивших от него, как прямое указание истинного пути жизни (см.: 25, 406—411).
- 6 Лесскис Георгий. Лев Толстой (1852—1869): Вторая книга цикла «Пушкинский путь в русской литературе». М., 2000. С. 262.
- 7 Григорьев Ап. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 346.
- 8 Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания, М., 1994. С. 455.
- 9 Камянов В. Поэтический мир эпоса: О романе Л. Н. Толстого «Война и мир». М., 1978. С. 11.
- 10 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 129.
- 11 Чичерин А. В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. 2-е изд. М., 1968. С. 229.
- 12 См.: Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 гг. М., 1957. С. 338; Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 245—246. См. также: Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой, Курск, 1986.
- 13 Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Книга первая: 50-ые годы. С. 361, 363.
- 14 См.: Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист //Тургенев И. С, Соч. М.; Л., 1929. Т. 7. С. 12—16.
- 15 Там же. С. 12,
- 16 Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная

- проза и лирика. 2-е изд., доп. М., 1985. С. 244.
- 17 См.: Пумпянский Л. В. Тургенев-новеллист. С. 5, 13—15, 18—20.
- 18 О «динамизме пейзажных и портретных рисунков Толстого, отличающем их от статичных пейзажей и портретов Тургенева», пишет, например, Г. Лесскис (см.: Лесскис Георгий. Лев Толстой. С. 111).
- 19 Курляндская Г. Б. Пейзаж Тургенева и Толстого: Сравнительная идейно-художественная характеристика // Толстовский сборник. № 3. Тула, 1957. С. 84, 87, 89, 90.
- 20 См. об этом: Сливацкая О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблемы человеческого общения. Л. 1988. С. 52, 153.
- 21 Купреянова Е. Н. Человек и природа. Пейзаж Толстого // Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.; Л., 1966. С. 140.
- 22 См.: Там же. С. 141—142.
- 23 См. об этом подробнее: Леушева С. И. Особенности реализма молодого Толстого: (50-е годы) // Лев Николаевич Толстой: Сб. статей и материалов. М., 1951. С. 303.
- 24 Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. С. 141.
- 25 Там же. С. 149.
- 26 Чичерин А. В. Идеи и стиль. С. 141.
- 27 Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. М., 1954, Т. 2. С. 256—257. Это высказывание Р. Роллана цитируется в статье: Туниманов В. А. «Кроткая» Достоевского и «Крейцерова соната» Толстого: (две исповеди) // Русская литература. 1999. № 1. С. 84.
- 28 Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 243—244.