

Между Гомером и Евангелиями:

Поиск истины Олениным в повести *Казачи*

Эндрю Д. Кауфман, доктор философии

Исследователь и старший преподаватель Университета Виргинии

Доклад, сделанный на

Международной Коференции по Текстологии Толстого,

проводимой Российской Академией Наук

и Домом-музеем Льва Толстого

в Ясной Поляне, Россия, июнь 2008

Несмотря на свой подзаголовок «Кавказская повесть», произведение Толстого *Казачи* является иным видом Кавказской повести чем тот, к которому привыкли читатели Толстого. Когда она появилась в 1862 г., она представляла собой развенчание Романтического взгляда на Кавказ в русской литературе, как это уже было отмечено многими русскими и западными учёными. Но если бы повесть *Казачи* была лишь пародией на романтический миф о европейце, находящемся в изгнании среди дикарей, она вряд ли побудила Тургенева назвать её «chef d'oeuvre Толстого и всей русской повествовательной литературы».¹ А также она бы не отразила в полной мере толстовское непритворное увлечение духовной сущностью Кавказа, как он сам выразился после перечитывания поэмы «Измаил-бей»

¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. Москва и Ленинград, 1961-68. Т. 10. С. 207.

Лермонтова и думая о поэме «Цыганы» Пушкина в 1854 г.: «Я начинаю любить Кавказ, хотя посмертной, но сильной любовью. Действительно хорош этот край дикий, в котором так странно и поэтически соединяются две самые противоположные вещи—война и свобода». (47, 10) Творческий гений Толстого был позитивным, синтезирующим. Он был менее заинтересован в разрушении здания чем в том, чтобы воздвигнуть новое, оживить устаревшее и неадекватное строение своим преображающим видением.

Если Толстой и развенчивает некоторые тематические и лингвистические стороны литературного Кавказа, он делает это лишь для того, чтобы воскресить этот регион для своих читателей и придать ему свежей художественной мощи. Его «переписывание» Кавказской повести, таким образом, состоит не только в прояснении романтического восприятия региона его героем, но и в прославлении полноты и живости обширного внутреннего мира своего героя вместе со всеми его стремлениями и противоречиями. Толстой придает такое же—или большее—значение развёртывающемуся внутреннему ландшафту и богатой духовной жизни героя, как и географическому пространству.

Кроме этой полемики, в данный период своей жизни Толстой был вовлечён и в другой спор—в тот, что касался интроспективного поиска экзистенциального смысла его собственной жизни. В 1857 г. он разрывался между своими одновременными симпатиями к двум работам, философские воззрения которых представляли полюса его собственного противоречивого видения жизни: *Илиада*, с её прославлением героического идеала, экстазом жестокости, а также существующим вне морали восприятием полноты жизни со всеми её парадоксами и

противоречиями с одной стороны, и *Евангелиями*, с их методичной, божественно указанной моралью с другой.

В 1857-58 гг. эта борьба стала особенно сильной, что подтолкнуло Толстого радикально переработать его Кавказскую повесть. 15 августа 1857 г. он приходит в иступлённый восторг по поводу своего прочтения *Илиады*: «Читал *Илиаду*. Вот оно! Чудо. Переделывать надо всю кавказскую повесть». Два дня спустя он повторяет свою мысль: «*Илиада* заставляет меня совсем передумать *Беглеца*». 29 августа он пишет: «Дочёл невообразимо прелестный конец *Илиады*». Но в том же дневнике он пишет: «Читал *Евангелию*, чего давно не делал. После *Илиады*. Как мог Гомер не знать, что добро-любовь! Откровение. Нет лучшего объяснения».²

Так какой же из идеалов должен был доминировать в пересмотренной концепции работы Толстого: гомеровский или евангельский? Очевидно, как пишет Л.Д. Опульская в своём авторитетном исследовании повести, что «дух эпоса веет в этом произведении».³ Но мы не можем согласиться с её высказыванием о том, что в этой работе «совершенно отсутствуют религиозные идеи, которые станут для [автора] столь существенными в дальнейшем».⁴ Религиозные искания Толстого на самом деле присутствуют в повести *Казачи* в стадии зарождения. Они мучают сознание и автора, и его героя Оленина, и требуют примирения с более очевидным нерелигиозным, даже анти-религиозным, эпическим духом произведения. Это чувствуется наиболее остро начиная с переработок 1857-58 гг. и во всех последующих черновиках.

² Цит. по: Л.Н. Толстой о литературе: Статьи, письма, дневники. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1965. С. 42.

³ Л.Д. Опульская, изд. Л.Н. Толстой: *Казачи*: Кавказская повесть. Москва: Издательство академии наук СССР, 1963. С. 343.

⁴ Там же. С. 343.

В черновике 1858 г., например, будущий Ерошка, а здесь ещё Епишка, превращается из весельчака, пьяницы и песельника в замечательный образ всего того, что прекрасно и живо в мире козаков. Этот мудрый пантеист является также и самым передовым мировым философом и начинает играть роль духовного наставника Ржавского (будущего Оленина) и главного проводника по роскошному кавказскому ландшафту. «Всё бог сделал на радость человеку,»—говорит Епишка своему молодому протеже в черновике 1858 г.. «Ни в чём греха нет,»—добавляет он в более позднем черновике, повторяя и усиливая внеэтический подтекст чудной *Илиады* Гомера. (6, 56) Его философия—это amor fati (любовь к судьбе), лаконично выраженная в предложении, которое появилось в черновике 1858 г. и которое осталось нетронутым во всех последующих черновиках: «Сдохнешь, говорит, трава вырастет на могилке, вот и всё».

Как бы ни была привлекательна ерошкина философия amor fati для Оленина, она не удовлетворяет его равные ей по силе моральные импульсы. Именно то, что Оленин любит в мировоззрении козаков, беспокоит его. Этот конфликт наиболее очевиден в отношениях Оленина с Лукашкой. Уже в черновике от 1858 г. Ржавский испытывает и очарование, и отвращение по отношению к молодому удальцу-козаку Кирке, будущему Лукашке.⁵ «Я влюблен в этого казака и решил обратиться к нему в христианскую веру,»—говорит Ржавский о Кирке в черновике 1858 г.. «В нём всё хорошо, всё свежо, здорово, неиспорчено, и невольно, глядя на эту первобытную богатую натуру, думается, что ежели бы с этой силой человек этот знал, что хорошо, что дурно. Говоря с Киркой, я был

⁵ Кирка также превращается из обыкновенного козака в интересного будущего удальца. «Он не стыдлив, а дик,»—Толстой пишет о Кирке в своём дневнике 12 июня 1857 г. (47, 214)

поражен этим отсутствием всякого верования, всякого внутреннего мерил хорошего и дурного».⁶

Это голос и завидующего обожателя, и христианского миссионера, и в этом непримиримом восприятии мы слышим отголоски разноречивых дневниковых записей самого Толстого, сделанных годом раньше. Как и Епишка-Ерошка, Кирка-Лукашка безусловно становится отображением самых глубинных внутренних конфликтов и невознаграждённых стремлений и героя, и самого Толстого. Даже если Оленин в окончательной версии больше не хочет обратить Лукашку в христианство, основная психологическая мотивация, стоявшая за этим намерением, всё ещё присутствует. В Лукашке Оленин находит воплощение свободного естественного человека, каким и он хотел бы стать, а также и эгоиста-нехристианина, каким он сам, к своему страху, может являться.

Так, с 1858 г., Ржавский начинает превосходить изначальное представление Толстого о нём как о гвардейском офицере и петербургском дэнди, который приехал на Кавказ с целью бежать от своей проваленной карьеры и карточных долгов. Будущий Оленин решительно вырывается из двумерности определённого русского литературного образа и начинает воплощать борьбу и противоречия разделённого сознания как Толстого, так и всей современности.⁷

Но, как это всегда случается в искусстве Толстого, внутреннее противоречие в конечном счете поглощено целостностью прекрасно свитого художественного полотна, открывающего не только идейные барьеры жизни, но и более глубокий,

⁶ Цит. по: «Четвертая редакция первой части» в книге Опульской. С. 281.

⁷ Эта эволюция имеет много общего с тем, как религиозные и духовные искания Толстого в 1870х гг., выраженные через Левина, помогли преобразовать роман *Анна Каренина* из социального романа в то, что Достоевский по праву назвал «монументальным психологическим выражением человеческой души...».

объединяющий «лабиринт сцеплений». Оленина делает такой колоритной и убедительной фигурой не только тот факт, что он воплощает знаменитую толстовскую «диалектику души», но и то, что он, как и его создатель, способен превзойти эту диалектику и взглянуть на более высокую объединяющую правду жизни.

Немногие сцены сильнее улавливают эту способность, чем та, в которой мы видим Оленина в логовище оленя—сцена, которую Толстой добавил, что немаловажно, во время редакции 1857-58 гг.. Когда автор выводит свою острую внутреннюю борьбу тех лет на художественное полотно, тогда проявляются творческие и экзистенциальные возможности, которые раньше ускользали от автора дневниковых записей. В своих дневниках Толстой чувствовал необходимость сделать выбор между *Илиадой* и *Евангелиями*, между своей любовью к изобилию и поиском моральной добродетели. Однако живущий в нём художник видит иную возможность. Он признаёт, что гомеровская и христианская этика, изобилие и мораль, могут также сосуществовать в хрупком равновесии, производя в человеке именно то внутреннее напряжение, которое необходимо для гуманного существования, наполненного смыслом. Это есть инь и ян всеобъемлющей, жизнеутверждающей художественной и философской космологии Толстого.⁸

⁸ Роберт Л. Джексон излагает ту же точку зрения: «Если возможно сделать какой-то вывод из поездки Оленина на Кавказ, то им будет тот факт, что ответ Толстого-художника на все проблемы жизни не лежит в каком-либо одном “откровении”, одном стремлении, но в сочетании “противоречивых стремлений” человеческой природы, в признании того, что человеку суждено самой его природой непрестанно переживать напряжение между этими стремлениями и, в моральной сфере, непрестанно стремиться». См. Robert L. Jackson, ‘The Archetypal Journey: Aesthetic and Ethical Imperative in the Art of Tolstoj’, *Russian Literature XI* (1982), p. 410.

Развёртывающаяся внутренняя жизнь Оленина в романе, и в частности в сцене, где он обнаруживает себя в логовище оленя, становится тем зеркалом, в котором отражается эта космология, тем испытанием, через которое она разыгрывается в повседневных событиях. Во время своей необычной уединённой встречи с оленем Оленин, не «сливаясь» с природой полностью, чувствует своё явное сходство с окружающими его животными и знает, что он похож на них в главном. На краткое мгновение эта животная сущность определяет его, делая его социальное положение неважным, и на время прекращая его внутреннюю муку. «Ему было прохладно, уютно; ни о чём не думал, ничего не желал. И вдруг на него шло такое странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему, что он, по детской привычке, стал креститься и благодарить кого-то». (6, 77)

Но в окончательной версии этой сцены, лишь только Оленин входит в состояние бездумной удовлетворённости, он начинает с самосознанием размышлять над своим блаженным положением, тем самым незаметно превращая исключительный момент истинного контакта в момент осознанного оценивания и толкования: «Ему вдруг с особенною ясностью пришло в голову, что вот я, Дмитрий Оленин, такое особенное от всех существо, лежу теперь один, бог знает где, в том месте, где жил олень, старый олень, красивый, никогда, может не выдавший человека, и в таком месте, в котором никогда никто из людей не видел и того не думал». (6, 77)

Возможно, кому-то захочется идеализировать неосознанное, наивное состояние Оленина, когда он «ни о чем не думал, ничего не желал». Разумеется, это

особый момент в повести, в чём многие ученые согласны.⁹ Но Толстой показывает, что в этой наивной субъективности отсутствует что-то, что появится только тогда, когда проявится самосознательность Оленина: способность войти в созидательные, диалогические отношения с миром. Именно в тот момент, когда проявляется субъективное оленинское «я», герой начинает свежо и живо воспринимать своё окружение. Он начинает воображать, что думают шакалы, о чём пищат комары, и начинает умственно переделывать себя из существа социального в существо естественное:

Он пощупал своих фазанов, осмотрел их и отер теплоокровавленную руку о черкеску. «Чуют, может быть, чакалки с недовольными лицами пробираются в другую сторону; около меня, пролетела между листьями, которые кажутся им огромными островами, стоя в воздухе и жужжат комары: один, два, три, четыре, тысяча, миллион комаров, и все они что-нибудь и зачем-нибудь жужжат около меня, и каждый из них такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, как и я сам». Ему ясно представилось, что думают и жужжат комары. «Сюда, сюда, ребята! Вот кого можно есть,»—жужжат они и облепляют его. И ему ясно стало, что он несколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан, или олень, как те,

⁹ Эдвард Васиолек по праву назвал этот момент «священной сценой». [Edward Wasiolek, *Tolstoy's Major Fiction*. (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p.54.] Роберт Джексон называет вход Оленина в чашу «путешествием в глубину существования». (Jackson, 'The Archetypal Journey', p. 395.)

которые живут вокруг него. «Так же, как они, как дядя Ерошка, поживу, умру. И правду он говорит: только трава вырастет». (6, 77)

В этом выдающемся отрывке мы слышим два отчетливых голоса: серьёзный голос героя, одновременно осознающего индивидуальность всех живых существ и свою собственную животную сущность, и ироничный голос повествователя, высмеивающего абсурдность мыслящих насекомых, представляемых героем. Однако, несмотря на его иронию, мы осознаём, что он испытывает сострадание к герою, проявляющему характерно толстовское стремление и охватить, и превзойти ограничения непохожести.

Конечно, попытка Оленина упрощенчески отождествить себя с комарами немедленно претерпевает неудачу. Как бы там ни было, ему присущи страсти: «Да, что же, что трава вырастет,»—он продолжает размышлять. «Всё надо жить, надо быть счастливым; потому что я только одного желаю—счастья». (6, 77) Момент блаженства проходит и наступает время морального и интеллектуального признания своей ответственности по отношению ко всем существам. Оленин осознаёт, что будь он животным или будь он частью Бога, «всё-таки надо жить наиулчшим образом», и приходит к заключению, что личное счастье состоит в конечном счёте не в собственном удовольствии, а в том, «чтобы жить для других». (6, 77)

Позже, отдавая Лукашке свою лошадь, Оленин попытается применить к обыденной жизни казаков то, чему, по его мнению, он «научился» в логовище оленя. Но как только его теория, предположительно мотивированная искренним

желанием самопожертвования, применяется на практике, иные, менее благородные мотивы—такие, как желание быть признанным другими—высовывают свои страшные головы:

Оленин думал, что [Лукашка] пойдет поделиться своею радостью с Марьянкой; но, несмотря на то, что Лука этого не сделал, ему было так хорошо на душе, как никогда в мире. Он как мальчик радовался и не мог удержаться, чтобы не рассказать Ванюше не только то, что он подарил лошадь Луке, но и зачем подарил, и всю свою теорию счастья. (6, 86)

Повествователь знает, а его наивный герой не может увидеть, что в суматохе человеческих отношений чисто бескорыстное поведение невозможно. В логовище оленя, когда Оленин охватывает свою и животную, и божественную природу, не существует противоречия между его личным желанием и его моральным стремлением. В этот короткий момент он становится чем-то вроде художника, могущего достичь толстовского видения—всеобъемлющего, но не упрощенного. Подобно своему создателю Льву Толстому, Оленин воспринимает таинственную полноту существования, взаимосвязанность всех живых существ, и он гармонично объединяет внутри себя прежде непримиримые импульсы. Когда позже он превращает это видение в этическую программу самопожертвования, тогда образная, комплексная истина, к которой он подошёл на мгновение, замещается узкосистематической истиной. Оленин из временного творческого субъекта своего мира снова превращается в объект иронического взгляда Толстого.

Разве не в этом заключается тот путь, по которому сам Толстой пройдёт в процессе своего художественного развития, когда автор открытодидактической художественной литературы более поздних лет меняет своё всеобъемлющее видение жизни своих ранних работ на узкоморалистическое? В своих поздних шедеврах пристрастной литературы Толстой не столько собирает из противоречий жизни более возвышенную поэтическую правду, сколько извлекает из мира ясные моральные аксиомы, часто христианские аксиомы. В повести *Казачи*, однако, он не отдает преимущество ни христианской, ни гомеровской истине—но органической, объединяющей правде, которая видит и единство, и разнообразие, которая прославляет и прекрасную целостность жизни, и её неизбежные противоречия. Это та правда, о которой Толстой превосходно говорил: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен».