

Т. Н. Куркина

**СЮЖЕТОСТРОЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
КАВКАЗСКОГО ЦИКЛА Л. Н. ТОЛСТОГО
("НАБЕГ" — "РУБКА ЛЕСА" — "ХАДЖИ-МУРАТ")**

Рассказ "Набег" (1852) Толстой пишет, будучи непосредственным участником военных событий на Кавказе. В нем начинающий художник пытается нарисовать документально точную картину войны и ответить на мучающие его вопросы нравственно-философского характера: что такое война? кому она нужна? для чего она ведется? Рассказ "Рубка леса" (1855) писатель создает совсем в другой военно-исторической ситуации крымской войны. В осажденном Севастополе он командует батареей на самом опасном — четвертом — бастионе. Героический дух защитников города и находит своеобразное отражение в структуре и проблематике этого рассказа. Почти через пятьдесят лет Толстой вновь возвращается к кавказским впечатлениям своей молодости, но уже изображает их во многом иначе, чем в 1850-е гг. Около семи лет он работает над повестью "Хаджи-Мурат" (1904). Она завершает кавказскую эпопею писателя, и исследователи рассматривают ее как художественное завещание гения.

В 1900-е гг., как и в 1850-е, художник стремился запечатлеть будни кавказской войны. В повести "Хаджи-Мурат", как и раньше, он не изображает крупных военных операций, а лишь упоминает о печально знаменитой для русской армии экспедиции в Дарго. Внимание художника останавливается на двух, наиболее характерных для этой войны ситуациях — "рубка леса" и "набег". Они были обусловлены планом Ермолова и Вельяминова, который предписывал русской армии медленное продвижение "в область неприятеля посредством вырубки лесов и истребления продовольствия"¹.

Сопоставляя сюжет "рубки леса" в повести и рассказе, необходимо отметить, что в "Хаджи-Мурате" он представлен как обыденный и незначительный в военном отношении эпизод из жизни одного гарнизона русской армии на Кавказе. Лес здесь расположен всего в десяти верстах от крепости, а в рассказе до него несколько часов пути. На вырубку в повести назначили только две роты солдат, а в рассказе — целую колонну войск из нескольких батальонов с артиллерией. Сокращены в повести время и текстовый объем повествования. Здесь солдаты выходят

на рубку леса с утра, но после восьми часов происходит перестрелка с горцами, ранение солдата Авдеева, выход Хаджи-Мурата, и далее автор обрывает эту сюжетную ситуацию, перенося действие уже в госпиталь. В рассказе же время данного сюжета растянуто с трех часов утра и до позднего вечера, каждый сюжетный поворот там содержит несколько больших и малых эпизодов. Текстовый объем данного сюжета в повести всего семь страниц, а в рассказе — тридцать шесть. Это в определенной степени формальные признаки отличия сюжета “рубки леса” в двух произведениях Толстого. Особо же следует остановиться на его смысловых расхождениях.

В рассказе военные приказ командования считают важным заданием, радуются, что “вырубили леса версты на три”, запаслись дровами, “сделали славную атаку” и потеряли “всего человек 6 ранеными” и только одного убитым. В повести поведение офицеров больше напоминает пикник, нежели выполнение военного задания:

На поляне, поодаль от дороги, сидели на барабанах: Полторацкий со своим субалтерн-офицером Тихоновым, два офицера 3-й роты и бывший кавалергард, <...> барон Фрезе. Вокруг барабанов валялись бумажки от закусок, окурки и пустые бутылки. Офицеры выпили водки, закусили и пили портер. Барабанщик откупоривал 8-ю бутылку (XIV, 43).

Рубившие лес солдаты завалили “деревьями дорогу, шедшую через лес”, и о том, что эта никому не нужная работа всем давно наскучила и изрядно надоела, свидетельствует та радость, с которой военные восприняли неожиданную перестрелку с горцами. Для офицеров — это возможность устроить “представление”, а для солдат — веселое “развлечение”:

...по всей линии цепи послышался непрерывный веселый, бодрящий треск ружей, сопровождаемый красиво расходившимися дымками. Солдаты, радуясь развлечению, торопились заряжать и выпускали заряд за зарядом (XIV, 44).

Марк Алданов правомерно видит в этом эпизоде изображение “бодрящей поэзии войны”, но не прав, когда утверждает, что она “проявилась наружу” “вопреки воле автора” и что якобы в “Хаджи-Мурате” “яснополянский моралист забыл свою проповедь, отдавшись чарам поэзии Кавказа”². М. Алданов размывает границы собственно изображения и авторского отношения к тому, что изображено, тогда как у Толстого в “Хаджи-Мурате” это четко разграничено, и все акценты ясно расставлены. “Игру в перестрелку” художник заканчивает смертельным ранением солдата — это и есть самое красноречивое выражение авторского неприятия “игры в войну” и ее “бодрящей поэзии”.

В целом сюжет “рубка леса” в повести отражает бессмысленность стратегических планов военного командования на Кавказе, чего нельзя сказать о рассказе. Там всем ходом повествования художник, напротив, стремится подчеркнуть важность того дела, которое поручено военным и которое так самоотверженно выполняют простые русские солдаты. Наиболее показательна в этом плане сцена смертельного ранения солдата Веленчука и его прощания с товарищами.

В повести “Хаджи-Мурат” концептуальное значение имеет обрамление ситуации “рубка леса” эпизодами непосредственного общения русских и горцев. В ночь перед рубкой леса и смертельным ранением солдат Петр Авдеев сначала встретил горских лазутчиков враждебно: “Пырну разок — и пар вон!”, а когда проводил их, то рассказывал о них своим товарищам уже дружелюбно: “А какие эти, братец ты мой, гололобые ребята хорошие. Ей-Богу! Я с ними так разговорился” (XIV, 33). В эпизодах, замыкающих сюжет “рубка леса”, художник изображает выход Хаджи-Мурата к русским и первую реакцию на это событие офицеров и солдат. Хаджи-Мурат “подъехал к Полторацкому и сказал ему что-то по-татарски. Полторацкий, подняв брови, развел руками в знак того, что не понимает, и улыбнулся. Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием” (XIV, 46). Полковой командир Воронцов, к которому вышел Хаджи-Мурат, при встрече сразу протягивает руку знаменитому горцу, и тот “крепко сжал ее”. Солдаты, наблюдавшие встречу Хаджи-Мурата, с одной стороны, сокрушаются — “сколько душ загубил, проклятый”, а с другой — любят его “внушительным видом” и статной фигурой: “А молодчина, что говорить, джигит” (XIV, 47).

В эпизодах обрамления писатель воспроизводит два принципа общения людей разных национальностей. Первый принцип общения — враждебный, на нем основана логика всякой войны. Второй принцип общения — дружелюбный, “улыбка на улыбку”, он естественно возникает в результате непосредственного контакта людей. Первый, по Толстому, — временный, он выражение “обмана веры”, второй — вечный, истинный, так как установлен не людьми, а Богом.

Следует отметить, что здесь художественно запечатлены два библейских закона: закон Моисея, который предписывает ненависть к врагам, и закон Христа, который проповедует любовь к врагам. В своей работе “Соединение и перевод четырех Еванге-

лий” Толстой приводит много цитат из книг Моисея, относящихся “к ненавидению врагов”, и первая из них: “Исход, гл. XXXIV, 12. Смотри, не вступай в союз с жителями той земли, в которую ты войдешь, дабы они не сделались сетью среди вас”³. Ненависть к иноплеменникам была следствием избраннической религии древнего еврейского общества.

Толстой считал, что Христос открыл для человечества новый, высший, божественный закон жизни наций, прямо противоположный ветхозаветному. Писатель был не согласен с переводом пятой заповеди Нагорной проповеди. По Толстому, Христос в ней имеет в виду “не личных врагов, а врагов воинственных” (24, 253). Разъясняя значение слова “враг”, он пишет: “Во времена Моисея, по еврейски “оиов” <...> означало: иноплеменник, филистимлянин и др. Всякий не иудей был “оиов” (24, 249). Толстой кратко формулирует эту заповедь как “не воюй” (24, 254) и переводит следующим образом: “Я же говорю вам: ублажайте неприятелей ваших, ублажайте тех, которые грозят вам, и молитесь за тех, которые нападают на вас ...” (24, 246).

Не делить людей по национальному признаку, а относиться ко всем любовно, как к своим соплеменникам — до этой христианской высоты в анализируемых эпизодах обрамления порой поднимаются толстовские герои, как русские, так и горцы. Наиболее доступной эта христианская истина оказывается добродушному солдату Петру Авдееву. Он, убеждая своих товарищей поверить, что горцы “хорошие ребята”, так и говорит: “Право, совсем как российские” (XIV, 34).

Сопоставляя другой военный сюжет — набег русских войск на горский аул, необходимо отметить, что он также в повести, по сравнению с рассказом, сильно сжат как хронологически, так и текстуально. В повести его временная протяженность — один день, в рассказе — три; текстовый объем в первом случае — четыре страницы, во втором — двадцать пять. В композиции данного сюжета в обоих произведениях можно выделить три общих момента: поход на аул, разрушение аула и отступление. В “Набеге” это соответствует завязке, кульминации и развязке рассказа. В “Хаджи-Мурате” каждый сюжетный узел спрессован часто до одного эпизода, но зато расширена сюжетная конструкция: появились как бы предисловие и послесловие. В повести читатель задолго до разорения аула знакомится с его жителями, особенно с семьей благородного горца Садо, узнает своеобразный уклад жизни горцев, их традиции и обычаи.

Сравнение описания взятия аула в обоих произведениях сви-

детельствует не только об изменении точки наблюдения, но и о принципиально иной позиции художника. В “Набеге” волонтер рассказывает, что “аул уже был занят нашими войсками и ни одной неприятельской души не осталось в нем” (II, 26). В “Хаджи-Мурате” повествователь сообщает, что не “наши”, а “Бутлер с ротой бегом, вслед за казаками, вошел в аул”, и не “неприятельских душ”, а “жителей никого не было” (XIV, 96).

По-разному расставлены художником акценты и в сцене разрушения аула. В “Набеге” этому “действию” посвящена целая глава, и в ней индивидуализировано поведение захватчиков: один крушит кровлю, другой ловит кур, третий пьет молоко и бьет кумган, четвертый принципиально бездействует, пятый спасает козленка. В “Хаджи-Мурате” крайне лаконично, буквально в одном абзаце, дается только констатация поступков военных.

Солдатам было велено жечь хлеб, сено и самые сакли. По всему аулу стелился едкий дым, и в дыму этом шныряли солдаты, вытаскивая из саклей, что находили, главное же — ловили и стреляли кур, которых не могли увезти горцы. Офицеры сели подальше от дыма и позавтракали и выпили (XIV, 96).

Ф. И. Евнин, комментируя эту сцену, пишет, что формулировкой “солдатам велено” Толстой “снимает ответственность за разрушения с русских солдат, в них повинна жестокая деспотическая воля Николая I”⁴. Данная трактовка прямо противоречит мировоззрению позднего Толстого, который считал, что Христос в третьей заповеди Нагорной проповеди отменяет ветхозаветное правило клятвы и ее исполнения. Разъясняя смысл новой заповеди Христа, Толстой пишет: “... не клянитесь вовсе: говорите да, если да, нет, если нет; и знайте, что всякое какое бы ни было обещание, подтверждаемое клятвою, есть злое дело, — дело, происшедшее от зла, дело, под которым кроется злой умысел” (24, 231).

В соответствии со своими христианскими воззрениями, поздний Толстой военную присягу и ее исполнение рассматривал как грех и видел в этом величайшее зло, на котором основано современное “устройство общества”. Поэтому художник не снимает ответственности с исполнителей приказа разрушить горский аул, его отношение к ним ясно прочитывается в употреблении глагола “шныряли”, который точно изображает мелькание солдат в дыму и выражает негативную оценку автора. Монтаж данной сцены подчеркивает особый цинизм в поведении офицеров. В повести, в отличие от рассказа, художник отказывается персонифицировать действия военных, так как теперь для него само

участие в набеге настолько аморально, что оценка индивидуального вклада каждого теряет всякий смысл.

Столь же различно изображено и отступление русских. В рассказе дается подробное описание перестрелки “наших войск” с “неприятелем”, ранения и смерти молодого прапорщика. В “Хаджи-Мурате” кратко говорится о том, что “чеченцы <...>, следуя за отрядом, провожали его выстрелами. Когда отряд вышел на открытое место, горцы отстали. У Бутлера никого не ранило, и он возвращался в самом веселом и бодром расположении духа” (XIV, 96). Затем герой узнает, что в отряде “было три убитых и двенадцать раненых”, но он, “чтобы удержать свое поэтическое представление о войне”, старается не смотреть на них.

Выстраиваются прямо противоположные по смыслу параллели: в рассказе за романтическое восприятие войны офицер заплатил своими страданиями и своей жизнью, в повести — страданиями и жизнью “ближних”; в рассказе солдаты и офицеры печалются и горюют об убитом прапорщике, в повести — стараются убитых и раненых не замечать и сохранять обычное восторженное отношение к войне.

Наконец, главное отличие в структуре данной сюжетной ситуации — это ее закономерное продолжение в повести, которое состоит из двух частей, контрастных по содержанию. Первая часть — возвращение довольных собой русских офицеров в крепость, их сытный обед с излишней выпивкой чигиря и сон. Вторая часть — это возвращение жителей в разрушенный аул, ей художник посвящает целую главу. Это самые обличительные и гневные строки автора в “Хаджи-Мурате”. Разрушена не чья-то сакля, а благородного горца Садо, поломаны абрикосовые и вишневые саженцы, не кем-то выхоженные, а его “стариком дедом”. И самое ужасное — “был проткнут штыком в спину” сын Садо, знакомый уже читателю мальчик с “черными, как спелая смородина, блестящими глазами” (XIV, 25). Художник крупным планом изображает горе каждого члена семьи, особенно потрясает картина горя матери:

Благообразная женщина <...> теперь, в разорванной на груди рубахе, открывавшей ее старые, обвисшие груди, с распущенными волосами, стояла над сыном и царапала себе в кровь лицо и не переставая выла (XIV, 98).

Если в “Набеге” волонтер, пытаясь как-то сгладить пленение в ауле старика татарина, объясняет это необходимостью обмена пленными, то чем можно объяснить убийство убегающего мальчика, загаженный фонтан, осквернение мечети. Здесь русские

военные, якобы представители христианского народа, ведут себя точно в соответствии с ветхозаветным правилом, которое Толстой опять же приводит в своем переводе четырех Евангелий: “Исход, гл. XXXIV, 13. Жертвенники их разрушьте, столбы их сокрушите, вырубите священные роши их и изваяния богов их сожгите огнем” (24, 248). Художник в “Хаджи-Мурате” целенаправленно конструирует сюжет набега так, чтобы наглядно показать варварство, крайнюю жестокость и бессмысленность действий русской армии на Кавказе и вызвать у читателя законное чувство гнева и возмущения без прямого авторского вторжения в текст повествования.

В каждом из трех произведений о кавказской войне Толстой дает крупным планом ситуацию насильственной смерти воина как символ цены и жертвы всякой войны. В “Набеге” это смерть молоденького прапорщика Аланина. Он гибнет в им же затеянной, бессмысленной с точки зрения военной стратегии атаке из-за наивного геройства, нелепость которого и показывает автор. Однако, разоблачая романтику войны, сам Толстой в начале 50-х гг. еще не вполне изжил ее в себе, и потому в сцене смерти офицера заметны некоторые элементы эстетизации. Момент ранения автор не изображает, читатель видит уже раненого Аланина:

Два солдата держали его под мышки. Он был бледен, как платок, и хорошенькая головка, на которой заметна была только тень того воинственного восторга, который одушевлял ее за минуту перед этим, как-то страшно углубилась между плеч и спустилась на грудь. На белой рубашке под расстегнутым сюртуком виднелось небольшое пятнышко (II, 30—31).

Волонтер называет это “печальным зрелищем”. На фоне военных действий такое определение выглядит слишком эстетично. Но подобному восприятию происходящего композиционно “подыгрывает” и художник — голова упала на грудь, на белой рубашке небольшое пятнышко, за кадром остались часто сопутствующие смерти на войне кровавые ужасы. Правда, художник, предвзяв ситуацию наступления на аул, счел необходимым особо оговорить нежелание волонтера рассказывать об ужасах войны его принципиальными установками:

Я видел, как ядром убило солдата <...> но зачем рассказывать подробности этой страшной картины, когда я сам дорого бы дал, чтобы забыть ее! (II, 29).

Тем не менее это замечание, по сути, не изменяет “приукрашенную” картину войны, запечатленную в рассказе.

С той же долей книжной чувствительности волонтер воспро-

изводит реакцию окружающих на смертельное ранение прапорщика, и опять художник построением эпизодов “помогает” этому. “Ах, какая жалость!” — восклицает рассказчик. С ним, хоть и осуждая Аланина за глупую браваду, соглашается старый солдат. Позер Розенкранц по-своему, пусть и неумело, пытается “поддержать бодрость” умирающего офицера. А капитан Хлопов выражает “искреннее сожаление” “голосом, звучащим таким нежным участием”.

В достаточно смягченном варианте изображены и страдания умирающего офицера. Розенкранцу он отвечает “холодно-печальным взглядом”. Хлопову — “печальной улыбкой” и словами провинившегося воспитанника: “Да, вас не послушался”. Веселого же доктора, бесцеремонно зондирующего его рану, он “с тяжелым стоном” отодвигает и говорит: “Оставьте меня ... все равно я умру”.

Однако дело не только в “розовом” мировосприятии волонтера, но и в его наивной “детскости” высшего порядка. Думается, неправомерно “детский взгляд” на войну, который в разной степени свойствен и рассказчику, и молоденькому офицеру, и автору, сводить только к ореолу романтики войны, как это делает Н. И. Бурнашева⁵, беря за основу одну из дневниковых записей Толстого: “...странно, что мой детский взгляд — молодечество — на войну, для меня самый покойный” (46, 90—91).

Современники Толстого и его последующие исследователи не раз отмечали сложную природу “детскости” художника, включающую в себя не только ребячество, и всегда обнаруживающую у Толстого свои глубинные корни, восходящие к христианским основам миропонимания, где дети — символ первозданной чистоты. Вот как об этом пишет С. Н. Булгаков в статье, посвященной религиозным воззрениям Толстого: “Детскость есть непорочная чистота Божьего создания, в котором не обнаружила еще своей губительной силы стихия греха...” И далее мыслитель подчеркивает, что “детская чистота таит в себе возможность беспредельного роста, развития, усовершенствования, с особой, высшей, безграничной мудростью”⁶.

В “Набеге” Толстой как раз и запечатлевает разные грани “детского” мироотношения. Слишком прямолинейное поведение на войне молоденького прапорщика, его нелепая смерть, сентиментально-сдержанное ее восприятие окружающими имеет и высшее значение. Через “выпадение” юноши из военного контекста художник заставляет читателя острее почувствовать противоестественность войны как социального явления, с кровавой,

не знающей пощады логикой которого трудно смириться и самому автору, хотя на уровне сознания Толстой 1850-х гг. признает фатальную целесообразность данной войны. Недаром Хлопов, выполняющий в рассказе роль нравственного ориентира, хотя его духовный горизонт значительно уже авторского, все-таки верит в высший смысл гибели Аланина. “Так Богу угодно” — говорит он и заставляет это сказать умирающего юношу. Анализ сцены насильственной смерти воина в “Набеге” выявляет двойственность художника в оценке войны.

В “Рубке леса” смертельно ранило в бою служивого солдата Веленчука. В этом рассказе, написанном почти четыре года спустя после “Набега”, художник при помощи рассказчика-юнкера не только снимает всякого рода эстетизацию в сцене ранения воина, но и, напротив, дает подчеркнуто натуралистичную картину происходящего:

<...> послышалось тяжелое падение тела и “о-о-о-ой” — раздирающий стон раненого. “Задело, братцы мои!” — проговорил с трудом голос. <...> Это был Веленчук. Он лежал навзничь <...> Лоб его был весь в крови, и по правому глазу и носу текла густая красная струя. Рана его была в животе, но в ней почти не было крови; лоб же он разбил о пень во время падения” (II, 69).

По иному воспроизведена и реакция окружающих: в ней нет и тени сентиментальной чувствительности. Сострадание сослуживцев Веленчука имеет другую основу, нежели у героев “Набега”. В “Рубке леса” юнкер увидел солдатский мир, как жизнь единого организма, объединенного бытовыми, служебными и духовными интересами, поэтому смертельную рану товарища солдаты воспринимают не как что-то внешнее по отношению к ним, а как свое, кровное: “<...> по всему заметно было, что мысль о смерти пробежала в душе каждого” (II, 69).

В соответствии с подмеченной юнкером особенностью национальной психологии русского солдата “во время опасности замалчивать и обходить те вещи, которые могли бы невыгодно действовать на дух товарищей” (II, 82), глубинное сопереживание раненому у солдат принимает форму раздражительности и грубости. “Антонов, нахмурившись, крикнул сердито”; “Жданов сердито подошел к раненому <...> взял под мышки и поднял его. “Что стали! берегись!” — крикнул он, и тот час же раненого окружили человек десять, даже ненужных, помощников” (II, 70).

Что касается поведения самого раненого, то автор через восприятие юнкера акцентирует внимание читателя на страданиях,

которые напоследок уготовила солдатская судьбинушка Веленчуку. В “Набеге” волонтер только раз упоминает о тяжелом стоне умирающего Аланина, в “Рубке леса” пять раз юнкер указывает на стоны раненого и передает то тяжелое впечатление, которое они производят на окружающих: “раздирающий стон раненого”; “продолжал стонать”; “несмотря на усилившийся крик его”; “начал кричать ужасно и рваться”; “он снова начал стонать и охать самым ужасным, раздирающим душу голосом”.

Вся сцена смерти воина здесь призвана, по замыслу автора, показать подвиг никому не известного солдата, который он совершил без всяких возвышенных фраз и эффектных жестов, обыденно, просто и скромно. Веленчук, умирающий от боли и страданий, не забыл распорядиться, чтобы отдали деньги за нешитую им шинель. Подводя итог его жизни и смерти, юнкер заключает: “Последние минуты его были так же ясны и спокойны, как и вся жизнь его. Он слишком жил честно и просто, чтобы простодушная вера его в ту будущую, небесную жизнь могла поколебаться в решительную минуту” (II, 75). Судьба Веленчука свидетельствует о высоком служении русского солдата не только Отечеству, но и Богу. Недаром после известия о смерти Веленчука товарищи читают молитву “Отче наш”. Позиция автора в этом рассказе патетична и потому в определенной степени однозначна.

В начале повести “Хаджи-Мурат” также погибает простой солдат Петр Авдеев. Обстоятельства, сопутствующие его ранению, напоминают нелепость гибели Аланина в “Набеге”. Однако в повести “молодечество”, с которым офицеры и солдаты восприняли перестрелку с горцами, не имеет ничего общего с восторженным, хоть и не уместным, романтизмом молоденького офицера в первом рассказе писателя о войне.

Исследователь Л. Н. Морозко, комментируя данную сцену, пишет: “... Авдеев получил смертельное ранение в случайно завязавшейся перестрелке. Событие незначительное и во многом случайное. Но в жизни нет важного и неважного. Жизнь есть жизнь. Незначительное, случайное становится началом трагического и великого. Умирает Авдеев”⁷. С таким толкованием нельзя согласиться, так как для Толстого всегда чрезвычайно важна была иерархия ценностей. В течение всей своей жизни он напряженно и мучительно стремился осознать, что в ней важно, а что неважно, что значительно, а что незначительно. Более того, Толстой считал, что “истинная мудрость не в том, чтобы знать, что хорошо и что должно делать, а в том, чтобы знать,

что самое хорошее, что менее хорошее, и потому, что надо прежде и что после делать” (42, 110). Разрушение авторской шкалы ценностных представлений о мире приводит к искажению замысла художника. В его изображении случайная перестрелка ни в коей мере не является “началом трагического и великого” одновременно.

Смертельное ранение Петра Авдеева и реакция на него окружающих воссозданы Толстым в повести нарочито буднично. Это явствует из рассказа солдата о случившемся: “Только стал ружье заряжать, слышу — чиркнуло, <...>. Смотрю, а он ружье выпустил” (XIV, 44). Бессмысленность произошедшего писатель, несмотря на предельную текстовую спрессованность повести, счел необходимым дважды усилить. Этот рассказ солдат повторяет слово в слово командиру роты. Затем в госпитале один из принесших раненого Авдеева говорит почти то же: “Другой раз палят, как горохом осыпают, и ничего, а тут всего раз пяток выстрелили” (XIV, 53).

Поздний Толстой считал, что воинская служба оказывает разлагающее влияние прежде всего на офицерский корпус армии, поэтому в “Хаджи-Мурате” офицеры оказываются неспособными даже на удивление перед внезапной и нелепой смертью человека. Командир роты Полторацкий, подъехав к раненому, “пощелкал языком”, а немного отъехав от места происшествия, стал рассказывать Воронцову о случившемся “улыбаясь”. В свою очередь, командир полка Воронцов, выслушав доклад и уточнив, “тяжело” ли ранен солдат, сразу заговорил о своей встрече с Хаджи-Муратом, “с трудом сдерживая улыбку радости”.

Художник показывает, что духовная деградация офицеров достигла столь предельного уровня, что их сознание утратило способность серьезно размышлять о самых главных вопросах бытия — о жизни и смерти. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить оживленный разговор офицеров “о последней новости, смерти генерала Слепцова”. Им художник предваряет сцену перестрелки и ранения Авдеева. Повествователь с недоумением замечает:

В этой смерти никто не видел того важнейшего в этой жизни момента — окончания ее, и возвращения к тому источнику, из которого она вышла, а виделось только молодечество лихого офицера ... (XIV,43).

Таким образом, обыденность восприятия офицерами смерти солдата означает их поверхностное, легкомысленное, в буквальном смысле бездумное отношение к жизни вообще. Исключение в этой сцене художник сделал для унтер-офицера Панова, который был другом солдата Авдеева. Панов на смертельное ранение

товарища реагирует точно так же, как солдаты из “Рубки леса”. Автор здесь использует даже те же слова: “Панов, строго нахмурившись, поднес Авдееву крышку спирта”.

Однако смысловой и композиционной доминантой сцены смерти в повести, как и в ранних рассказах, является изображение поступков и внутреннего состояния самого раненого воина. Уже читатели и первые исследователи “Хаджи-Мурата” заметили особую близость солдата Петра Авдеева к мировоззренческим установкам позднего Толстого. Правда, споры о месте и значении образа Авдеева в повести не утихают в толстоведении до сих пор. Большинство ученых дух смирения и покорности умирающего Авдеева “перед властью всевышних, неведомых ему законов”⁸ распространяют на весь жизненный путь солдата. Тем самым исследователи неоправданно выпрямляют его образ, видя в нем чуть ли не образцового непротивленца⁹. С данной точкой зрения правомерно спорит З. П. Оконь, утверждая, что “о его (Авдееве. — *Т. К.*) активном отношении к жизни, к своей судьбе, о внутреннем протесте против нее свидетельствует эта тоска и раскаяние в том, что он добровольно пошел в солдаты за брата, и зависть к брату <...> и попытки заглушить тоску вином, и растрата казенных денег, и возвращение к тем же мыслям, несмотря на жестокость наказания, навсегда оставившего белые рубцы на спине”¹⁰. Однако сам ученый, к сожалению, допускает ряд неточностей: во-первых, приведенные исследователем факты активного отношения героя к жизни свидетельствуют не только о протесте солдата, но и о глубинном несоответствии воинской службы его мировосприятию; во-вторых, этих и других соображений ученого недостаточно для полного отрицания христианского миропонимания, которое в конце концов оказывается доминирующим в сознании умирающего Авдеева.

Покорное принятие солдатом смерти литературовед объясняет только причинами психологического характера (“избавление от невыносимых физических мук”), просьбу о прощении — только ритуалом православного человека. Думается, что такое прочтение не является адекватным авторскому замыслу. Единственное, в чем бесспорно прав З. П. Оконь, анализируя сцену смерти Авдеева, это в том, что акцент художником здесь сделан на силе духа солдата: “Сколько силы духа и напряжения потребовалось, чтобы вынести эти беспримерные мучения!”¹¹.

Авдеев, как и Веленчук из “Рубки леса”, был ранен в живот. Выше отмечалось, сколько раз раздаются стоны на страницах рассказа. В повести все совсем иначе. Сравнение аналогичных

эпизодов позволяет определить вектор художественных устремлений Толстого в работе над характером Авдеева (курсив наш. — Т. К.).

“Рубка леса”

...послышалось тяжелое падение тела и *“о-о-о-ой”* — *раздирающий стон раненого* <...> он лежал навзничь ... (II, 69).

... продолжая стонать, лежал раненый (II, 70).

... едва сдвинули его с места, как Веленчук *начал кричать ужасно и рваться* (II, 70).

... повозка тронулась и *он снова начал стонать и охать самым ужасным, раздирающим душу голосом*. Как будто, окончив мирские дела, он не находил больше причин удерживаться и считал теперь позволительным себе это облегчение (II, 71).

Веленчук пытался сдерживать себя, на что указывает последняя приведенная фраза, и тем не менее стонет, кричит, рвется так, что никому и в голову не могло прийти задать ему такой вопрос, который задают Авдееву: “Что же больно?”. И затем в госпитале ему опять Полторацкий повторяет тот же вопрос: “Что, брат, плохо?” Но еще более поразительны ответы Авдеева: первый — “не больно, а идти не дает”. И он не только это говорит, а и пытается подняться. Для второго ответа героя Толстой использует излюбленный свой прием — изображение “бессловесных отношений”. Авдеев “закрыл глаза и отрицательно покачал головой”. Чтобы читатель не обманулся, ответы солдата художник сопровождает жестами героя, которые красноречивее слов, стонов и криков передают муки раненого — “держал рану руками”, “равномерно покачивался”, “не переставая, шевелил ступнями” и т.п.

В эпизоде с доктором Авдеева дважды переворачивают, и он снова не издает ни единого стога. Здесь наблюдается параллель теперь уже со сценой смерти из “Набега”. Выше было указано, что Аланин, не выдержав мук зондирования раны, “с тяжелым стоном” отстранил доктора, а в повести — “во все времяковыряния раны и перевязывания ее Авдеев *лежал с стиснутыми зубами и закрытыми глазами*” (курсив наш. — Т. К. — XIV, 52).

“Хаджи-Мурат”

Один из выстрелов ранил солдата. <...> когда товарищи подошли к нему, он лежал кверху спиной, *держал обеими руками рану в животе и равномерно покачивался* (XIV, 44).

Авдеев опять попытался подняться и опять сел.

Расстелили шинель и положили на нее Авдеева (XIV, 45).

“Ох”, — *громко крикнул, сдерживая боль Авдеев*, когда его стали класть на койку. Когда же его положили, *он нахмурился и не стонал больше, но только не переставая шевелил ступнями. Он держал рану руками и неподвижно смотрел перед собой* (XIV, 53).

В данной ситуации несовпадение речевого и внеречевого выражения чувств героя Толстой использует для изображения стоицизма особого рода. Твердость характера, непоколебимая стойкость и мужество Петра Авдеева — скрытые.

Сила духа героя проявляется не только в молчаливом преодолении физических страданий, но и в полном душевном самообладании, которое он не теряет до самых последних минут жизни. Доктору на вопрос о рубцах “на спине и заду” он отвечает так просто, как будто это обычный медицинский осмотр: “Это старок, ваше высокоблагородие”. Товарища, пришедшего с ним проститься, он спрашивает о его мелких неприятностях во время ночного дежурства — о потерянной трубке.

Исследователь Л. Н. Морозко, верно отмечая значимость каждой детали сцены смерти солдата, не дифференцирует их смыслового значения. Тем самым вновь нарушается авторская шкала ценностных представлений о мире. “Перед смертью, — пишет Л. Н. Морозко, — Авдеев произносит свои исповедальные слова-завещания родным и здесь же задает вопрос товарищу о потерянной трубке, и это тоже важно — ничего нет главного или второстепенного — идут последние минуты жизни”¹².

Трубка, как художественная деталь, вместе с пьесой Авдеева сразу же после ранения дать ему выпить спирт отражают реалии армейского быта, при помощи которых, по мнению Толстого, военные одурманивают свое разумное сознание, притупляют тоску по нормальной жизни и заглушают всплески совести. Смерть в художественном мире писателя — один из самых важных моментов жизни героя, она высвечивает весь его пройденный путь, потому к ситуации смерти автор всегда стягивает все смысловые нити судьбы героя. Смерть Авдеева в этом плане особо показательный пример. Писатель включает названные две детали (трубка, спирт) в сцену смерти героя, так как не желает “подправлять” итоги его жизни. Это, наряду с другими элементами поэтики, придает художественной картине повести объем и полноту, которые приближают ее к противоречивой сложности реальной жизни.

“Исповедальные слова-завещания” сопряжены с другим комплексом мыслей и чувств героя, который является наиболее значимым в художественно-философской концепции повести. В последние минуты жизни Петр Авдеев оказывается способным проделать большую работу духа и прикоснуться к высшим ценностям бытия. Сам духовный процесс, происходящий в сознании героя, Толстой не раскрывает, как бывало в ранних и зре-

лых его произведениях, а лишь обозначает внешние формы его проявления, тем самым демонстрируя искусство подтекста:

Когда же доктор ушел, он открыл глаза и удивленно оглянулся вокруг себя. Глаза его были направлены на больных и фельдшера, но он как будто не видел их, а видел что-то другое, очень удивлявшее его.

Пришли товарищи Авдеева — Панов и Серегин. Авдеев все так же лежал, удивленно глядя перед собою. Он долго не мог узнать товарищей, несмотря на то, что глаза его смотрели прямо на них.

— Ты, Петра, чего домой приказать не хочешь ли, — сказал Панов. Авдеев не отвечал, хотя и смотрел в лицо Панову.

— Я говорю, домой приказать не хочешь ли чего? — опять спросил Панов, трогая его за холодную ширококостную руку (XIV, 53).

Что видел герой, какие мысли пронеслись в его сознании, что так его удивило — автор оставляет тайной для читателя, заставляя его самостоятельно размышлять о происходящем в душе умирающего. Однако дело не только в том, что поздний Толстой в максимальной степени стремится активизировать сознание читателя, но и в перекцентировке авторского внимания. Если ранее Толстого больше интересовал сам процесс духовной жизни героя, то теперь, будто следуя евангельской истине — “по плодам их узнаете их” (Мф. XII, 16), художник больше интересуется итогом внутренней работы героя.

Из всей прожитой жизни Петру Авдееву перед смертью оказывается дорог только его поступок самопожертвования во имя брата и его детей. Он стремится покаянием очистить этот самый духовно-возвышенный момент своей жизни от последующих сомнений. “Завистовал брату, — говорит Авдеев товарищу. — А теперь, значит, сам рад. Не замай живет. Дай бог ему, я рад. Так и пропиши” (XIV, 54). Открывающееся герою мировидение позволяет понять, что он ошибался, думая, что отдал жизнь брату. Теперь он осознает, что самопожертвованием не отдал, а приобрел себе жизнь вечную. Более того, исполнение христианского завета — “нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих” (Ин. XXV, 13), — дарует Петру Авдееву, несмотря на невыносимые телесные страдания, духовную радость.

Сопоставление сцен смерти воинов в трех толстовских произведениях наглядно свидетельствует о том, что духовное состояние умирающего Петра Авдеева в “Хаджи-Мурате” в высшей степени активно, тогда как герои ранних рассказов Толстого в момент смерти духовно пассивны. В данном случае в повести происходит сопряжение двух сюжетных ситуаций — прозрения героя и его смерти.

В “Хаджи-Мурате” в финал сцены смерти солдата Толстой вводит традиционный еще для древнерусской литературы образ свечи — как символ человеческой судьбы. “Он встречается в Ипатьевской летописи, — пишет Д. С. Лихачев, — под 1288 годом в описании смерти князя Владимира Васильковича Волынского и в духовных грамотах московских князей (“свеча бы не угасла”, т.е. не прекратилось бы со смертью князя наследование, существование рода)”¹³.

Однако ученый по причине идеологического диктата, царившего в советской науке, не упоминает о том, что образ свечи в русской литературе вобрал в себя прежде всего христианскую символику и именно этим был особенно значим для Толстого. В романе “Анна Каренина” главная героиня приходит к окончательному выводу, что закон жизни — это “борьба за существование и ненависть”. Ее жизненные итоги писатель противопоставил открытому Левиным христианскому закону разумной жизни — жить для души и для Бога. Гибель Анны художник передает образом вспыхнувшей и тотчас погасшей свечи. В повести “Хаджи-Мурат” просьба Авдеева дать ему свечку — не только воспроизведение писателем обрядовой стороны смерти православного христианина (так считают некоторые ученые), но и, как в “Анне Карениной”, художественный символ, сопряженный с религиозно-философской концепцией произведения.

— Свечку дай. Помирать буду.

Ему дали свечу в руки, но пальцы не сгибались, и ее вложили между пальцев и придерживали. Полторацкий ушел, и пять минут после его ухода фельдшер приложил ухо к сердцу Авдеева и сказал, что он кончился (XIV, 54).

В романе свеча со смертью героини гаснет, в повести — зажигается. Горящая свеча — символ христианской веры — освещает последние минуты жизни Петра Авдеева и минуту его ухода из жизни. Она символизирует освобождение героя от лжи и обмана, его духовное пробуждение и придает всей сцене торжественное и величественное звучание.

“Смерть Авдеева, — отмечает В. А. Туниманов, — именно духовное явление и — в “простонародном” варианте — глубоко национальное, русское”¹⁴. Он прав, когда спорит с В. Б. Шкловским, что нет оснований сближать Авдеева и Хаджи-Мурата как “мужиков”, но заблуждается, когда отрицает мысль В. Б. Шкловского о том, что в повести Толстого эти два характера и две смерти противопоставлены. Согласно логике В. А. Туниманова, смерть Авдеева соотнесена автором только с “легендой” о гибе-

ли генерала Слепцова. Такое сужение многоаспектных сюжетных параллелей повести урезает ее смысловой объем, приглушает ее полнозвучие.

Сравнивая сюжетостроение кавказских рассказов и повести, следует отметить, что в обоих рассказах смерть воина вплетена в событийную канву развязки и представлена художником как закономерная жертва исторического процесса. В повести “Хаджи-Мурат” действие практически начинается со смерти воина, тем самым автор уже завязкой повествования заявляет о страшной цене всякой войны. Затем в повести можно выделить два параллельно развивающихся сюжета: военный сюжет и сюжет, связанный с судьбой главного героя.

Сначала в произведении наступает кульминация военного сюжета — это набег русских войск на горский аул. В ней крупным планом дана смерть горского мальчика, что позволяет Толстому пафос повести поднять на предельно возможную высоту, раскрыть антигуманистическую сущность войны, ее запредельную жестокость и противоестественность. “Детский взгляд” на войну, запечатленный уже в первом толстовском произведении о войне — в “Набеге”, именно в “Хаджи-Мурате” получает свое художественно-философское завершение.

Страдания и гибель детей — это самая болевая точка русской общественно-литературной мысли XIX в., суть которой Ф. М. Достоевский выразил в “Братьях Карамазовых” знаменитой формулой своего героя — “высшая гармония” “не стоит слезинки хотя бы одного только <...> замученного ребенка”. Толстой, повествуя об ужасной гибели горского мальчика, созвучен Достоевскому в разработке этой трагической темы, но по-своему развивает ее. Толстой бунтует против современной цивилизации, узаконившей организованные массовые убийства, при которых зачастую гибнут безвинные существа — дети.

Вторая кульминация повести — это решающий момент в жизни главного героя — его побег. В нее художник включает смерть трех казаков из сопровождения Хаджи-Мурата. Противоестественность и жестокость этой трагедии писатель передает, как указывает Ф. И. Евнин, через описание природы, через биографические характеристики героев (Назаров — кормит “старую мать с тремя дочерьми и двумя братьями”; Петраков — “единственный сын у матери, всегда ласковый и веселый”), через изображение внутреннего состояния одного из казаков (“силы жизни так радостно играли в душе Назарова <...>, что ему и в голову не приходила возможность чего-нибудь недоброго, пе-

чального или страшного”) и через описание самого акта убийства “совершенно иным — строго “протокольным”, резким, нарочито огрубленным” стилем¹⁵. Смерть трех казаков, в отличие от смерти солдата Авдеева, Толстой изображает как неожиданную и мгновенную, что часто бывает на войне, которая отнимает у людей вместе с жизнью и возможность осознанного ухода из нее.

Развязка сюжетного действия, связанного с судьбой Хаджи-Мурата, — это гибель его и Элдара. Сцена смерти горцев противопоставлена в национальном и религиозном плане сцене смерти русского солдата Петра Авдеева. Послесловием к судьбе главного героя можно считать эпизоды, когда русский офицер, нарушая все религиозные и человеческие законы, демонстрирует отрубленную голову Хаджи-Мурата. Одновременно эта кошмарная сцена является заключительным аккордом военного сюжета повести. Таким образом, каждый элемент композиции двух параллельных сюжетов в “Хаджи-Мурате” включает в себя сцену насильственной смерти.

Сопоставление параллельных сюжетных линий — “рубка леса”, “набег”, “насильственная смерть воина” — в ранних рассказах и в повести “Хаджи-Мурат” убеждает в том, что в 1900-е гг. художник отказался от позиции “наши — неприятель” в изображении кавказской войны. В обоих рассказах мир горцев низведен до местоимения “он”, в примечании Толстой поясняет, что так кавказские солдаты называют “вообще неприятеля”. В ранних произведениях позиция автора, опосредованная личностными качествами рассказчиков (в “Набеге” — это волонтер, в “Рубке леса” — это молодой юнкер), свидетельствует об однобоком восприятии Толстым в 1850-е гг. данного военного конфликта. Кругозор изображения включает в себя лишь точку зрения одной воюющей стороны. В повести “Хаджи-Мурат” подход писателя к военным событиям на Кавказе принципиально иной, теперь для него не существует наших и не наших. В его поле зрения попадают солдаты и офицеры русской армии и воюющие против них горские джигиты, русские крестьяне и горские жители.

Как видим, в сознании художника произошла кардинальная переоценка ценностей. В 1850-е гг. Толстой войну на Кавказе воспринимал как исторически оправданное и неизбежное явление. Это было обусловлено прежде всего патриотическими переживаниями художника. Государственные интересы России в те годы являлись для писателя составной частью его глубинного чувства родины, отсюда так явственна “скрытая теплота патри-

отизма”, пронизывающая его рассказы о кавказской войне раннего периода. Тема не показного, не крикливого, а подлинного, жертвенного служения Отечеству простых и скромных русских воинов занимает центральное место в этих произведениях.

В 1900-е гг. Толстой судьбу своего и любого другого народа, проблему войны и революции, всемирную историю и современное состояние мировой цивилизации стремится понять исключительно в свете евангельского учения. Слова Нагорной проповеди Христа “не противься злему” трактуются им как абсолютное требование ни при каких жизненных обстоятельствах не применять насилия — ни в рамках индивидуального, ни в рамках общественного бытия.

Государство он теперь воспринимает как социальный институт “голой силы”. С точки зрения позднего Толстого, люди власти используют государственные механизмы в корыстных целях, в интересах диктата личной власти. Художник приходит к выводу, что именно государственная форма жизни народов и является тем источником войн, революций и других массовых злодеяний, которыми полна мировая история нового времени. Теперь кавказскую войну в соответствии со своей религиозно-анархической концепцией Толстой рассматривает не как национальный конфликт между русскими и горцами, а как борьбу двух деспотов (Николая I и Шамиля) и их окружения за сферы влияния на Кавказе. Однако кровавая анархия оказалась возможной, по мысли Толстого, только в результате, с одной стороны, веротступничества русского народа от заповедей христианской веры и следования ветхозаветному закону агрессии и вражды к иноплеменникам, с другой — религиозных заблуждений горских народов, признающих священными законы кровной мести и борьбы с неверными.

В повести, в отличие от ранних рассказов, нет прославления ратного подвига, Толстой снимает здесь всякую поэтизацию в изображении войны и развенчивает не только ее романтический ореол, но и героический. Более того, войну и насильственную борьбу художник показывает как греховные и преступные деяния. Данный вывод опровергает общепринятый в толстоведении взгляд на повесть “Хаджи-Мурат” как на героико-эпическое сочинение. Анализ сюжетостроения “Хаджи-Мурата” дает возможность утверждать, что это произведение небывалого трагического накала, аналогов которому не так много в русской, да и мировой литературе.

Что касается писательской манеры позднего Толстого, то

сравнительный анализ сюжетики ранних и поздних произведений дает возможность проиллюстрировать существенное стяжение и сужение территории художественного текста позднего сочинения писателя. Стилль Толстого стал спрессованным и предельно концентрированным. В повести “Хаджи-Мурат” особенно заметно влияние “голой” прозы Пушкина. Исчезли “лирические вихри”, так пленившие Андрея Белого при первом чтении “Войны и мира”¹⁶. Теперь психический и духовный процессы, протекающие в душе героев, часто даны только в подтексте. Увеличилась событийность в изобразительном ряду произведения, авторские описания стали сдержанными и лаконичными. Основное внимание художник уделяет взаимосвязи сознания и поступков героев. Произошло существенное усиление авторской оценки как отдельного поступка героя, так и его жизненного пути в целом.

Однако тотальное подчинение всего и всех авторскому анализу не приводит к изображению схематичных ситуаций и плоских безжизненных характеров. Толстой в “Хаджи-Мурате” не допускает прямой морализации, а использует для выражения своих художественно-религиозных идей логику сюжетно-фабульного движения, сюжетно-композиционные стыки, параллелизм сюжетных ситуаций, монтаж эпизодов, соотношение внешней и внутренней речи героев с их поступками и другие элементы поэтики. Усложнение писательской манеры позволяет Толстому создать художественное полотно, отражающее многогранность и противоречивость реальной жизни и передающее одновременно его христианское миропонимание.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978—1985. Т. 14. С. 43. Далее все цитаты из художественных произведений приводятся по этому изданию с указанием в тексте в круглых скобках римскими цифрами тома и арабскими цифрами страницы.

² Цит. по кн.: Туниманов В. Кавказские повести Л.Н. Толстого. Сапоро, 1999. С. 368.

³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1936—1956. Т. 24. С. 248. Далее все цитаты из религиозно-философских трактатов приводятся по этому изданию с указанием в тексте в круглых скобках арабскими цифрами тома и страницы.

⁴ Евнин Ф. И. Последний шедевр // Толстой — художник. М., 1961. С. 381.

⁵ Бурнашова Н. И. Комментарии // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 2. С. 387.

⁶ Булгаков С. Н. Простота и опрощение // О религии Льва Толстого. М., 1912. С. 124.

⁷ Морозко Л. Н. Творчество Л. Н. Толстого 900-х гг. // Литературный процесс и творческая индивидуальность. Кишинев, 1990. С. 68.

⁸ *Жданов В. А.* Последние книги Л. Н. Толстого. Замыслы и свершения. М., 1971. С. 195.

⁹ См.: *Шкловский В.* Последняя повесть Л. Толстого // *Вопр. лит.* 1959. № 7; *Лакин В. Я.* Завещание Толстого // *Лакшин В. Я.* Биография книги. М., 1979; *Ковалев В. А.* О композиции повести Л. Н. Толстого “Хаджи-Мурат” // *Вопросы сюжета и композиции.* Горький, 1980 и др.

¹⁰ *Оконь З. П.* Идеино-композиционные функции пролога в повести Л. Н. Толстого “Хаджи-Мурат” // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Филология.* 1974. № 1. С. 19.

¹¹ Там же.

¹² *Морозко Л. Н.* Указ. соч. С. 68.

¹³ *Лихачев Д. С.* Л. Толстой и традиции древней русской литературы // *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 123.

¹⁴ *Туниманов В.* Указ. соч. С. 453.

¹⁵ *Евнин Ф. И.* Указ. соч. С. 389. И далее об особенностях стиля данного фрагмента ученый замечает: “Примененные здесь Толстым слова и обороты в семантическом отношении емки, многосмысленны. Одни из них взяты как будто из словесного обихода мясника или потрошителя рыбы (“с взрезанным животом”, “как рыба, всхлипывая”); в других человекоубийство представлено как результат чисто механического акта, производимого обычно над неодушевленными предметами, но не над людьми (“рубили”, “полосовали”, “сожгли”); третьи акцентируют противоестественность, ненормальность движений и ситуаций (“как мешок кувыркнулся с лошади”, “висел на шее носившей его вокруг товарищей лошади”).”

¹⁶ См.: *Белый А.* Лев Толстой и культура // *О религии Льва Толстого.* М., 1912. С. 145.

Д. А. Чугунов

Л. Н. ТОЛСТОЙ И ГЕРМАНИЯ

В январе 1903 г., когда жизнь Л. Н. Толстого, по словам его издателей, “висела на волоске и он не мог отдаваться привычной работе”¹, он постоянно прочитывал мысли великих людей, собранные в отрывном календаре. После того, как календарь прошлого года подошел к концу, ему “захотелось самому составить себе выдержки из разных мыслителей на каждый день”², результатом чего стала небольшая книга.

Подобное собрание интересно в первую очередь тем, что оно дает возможность ближе познакомиться с внутренним миром писателя, узнать многое о его душевном состоянии и взглядах того периода жизни. Толстой обращается к наследию древних мудрецов — Эпиктета, Диогена, Марка Аврелия, к восточной мысли — Лао-Тсе, Будде, Конфуцию, к европейскому средне-