

UDK 821.161.1.09 Tolstoj, L. N.  
929 Tolstoj, L. N.  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 4. 2. 2008.  
Prihvaćen za tisak: 19. 9. 2008.

ZOLTÁN HAJNÁDY  
Tarján u. 66.  
H-4032 Debrecen

## (АВТО)БИОГРАФИЧНОСТЬ ТОЛСТОГО

*Questio mihi factus sum.*  
(Я стал вопросом для себя.)  
St. Agustinus

В настоящем исследовании Золтана Хайнади анализируется (авто)биографическое своеобразие раннего творчества Толстого. Уже в первых произведениях писателя можно обнаружить в зародыше все то, что организует структуру последующего его творчества: стремление показать вещи с изнанки, метод параллелизма и контрапункта, диалектическое видение "таким было" и "таким стало", стремление к детализации и генерализации, единство имманентности и трансцендентности и т. д. В центре внимания Толстого стоит не *авторerefлексивность* и *автореференциальность*, а раскрытие смысла бытия, ведь постижение самого себя одновременно означает и постижение бытия и наоборот, постижение бытия сопровождается постижением самого себя и других.

Ключевые слова: *Лев Толстой, метафоры самого себя, (авто)биографичность*

### МЕТАФОРЫ САМОГО СЕБЯ

Критический дискурс об автобиографичности стал интереснейшей областью литературоведческих исследований последних десятилетий. Большая часть споров относится к тому, что считать автобиографией и каковы ее цели. Память жанра простирается во времени до голосов, идущих из загробного мира (эпитафия, замогильные записки). В специальной литературе самыми известными определениями жанра являются исповедь (конфессия), памятная запись, дневник, мемуары, воспоминания, автопсихография (*self-writing, self-narrativa*), персональное повествование и т. п. Целью автобиографии может быть сокрытие или демонстрация чего-либо – или одновременно и то, и другое (*Narcissus absconditus*). Это может быть саморепрезентация, бальзамирование портрета, защитная речь (апология) или, напротив, искажение лица (*de-facemnt*), книга отречений (*retractationes*).

Существуют два типа (авто)биографических романов и их героев. Первый – воспитательный роман (*Bildungsroman*), запечатлевающий развитие личности в

аспекте индивидуальной психологии (Гёте, Аксаков, Толстой, Т. Манн). Второй тип строится на сопоставлении – на изменении образа, на его претворении (метаморфозе): архаические и современные мифы, двойники (*Doppelgänger*, нарциссы и т. д.). В первом типе автобиографии автор изображает себя как художник, в слегка идеализированном автопортрете. Во втором типе мы встречаемся с абстрактным портретом, передающим определенные душевно-духовные состояния, "метафоры самого себя" (*metaphors of self*). Видимой биографической эмблеме противостоит невидимый поэт, который, скрываясь за образом, дает не автопортрет, а свое внутреннее "я". Описание собственной жизни – своеобразное зеркало, в котором отражается духовная жизнь личности, приступившей к самораскрытию. Хотя Толстой в основном придерживается первого типа автобиографии, в центре его внимания стоят не только анализ собственного психического состояния (*авторефлексивность*) и самохарактеристика (*автореференциальность*), но и понимание смысла бытия. Ведь самопонимание есть понимание бытия, и наоборот, понимание бытия есть самопонимание.

По мнению Томаса Манна, Стефана Цвейга, Романа Роллана и других, Толстой – один из самых автобиографичных писателей мира. Сигнификантная черта его творчества, оставившая печать практически на всех его произведениях, как полагает Пастернак, обнаруживается "в зрительно-биографической эмблеме" (1990: 110). В настоящем исследовании анализу подвергается своеобразное соотношение между повествователем и автобиографическим героем в сочинениях Толстого раннего периода, которое служит кодом к пониманию позднейшего его творчества. Уже в ранних произведениях Толстого можно обнаружить в зародыше все то, что организует структуру последующего творчества писателя: стремление показать вещи с изнанки, метод параллелизма и контрапункта, диалектическое видение "таким было" и "таким стало", стремление к детализации и генерализации, единство имманентности и трансцендентности и т. д. Анализ исходит из той аксиологической точки зрения, в соответствии с которой автобиографические воспоминания не обязательно строятся от первого лица единственного числа: может присутствовать и внешняя точка наблюдения. Автобиографическая функция и автобиографическая форма не обязательно сопутствуют друг другу. Формы выражают разнообразные функции, которые, в свою очередь, проявляются в разнообразных формах. Автобиографичность не привязана к жанру – в определенной степени она может проявиться в любом тексте художественной литературы. Вот что прояснил своим творчеством Лев Толстой. Это подтверждается и теоретиками: всякий текст одновременно может относиться к нескольким жанрам, но это отношение не означает полной принадлежности (*participe*) к одному из них (Derrida, 1986: 264). По предложению Де Мана "автобиография – это не жанр и не модус, а фигура чтения и понимания» (De Man, 1982: 70).

Никто из пишущих (авто)биографию не может "войти дважды в одну и ту же реку", и все же совершает это. *Река* – это великий гераклитовский символ, является самой важной и частой метафорой для Толстого. По его мнению, человеческая жизнь похожа на изменчивость реки, носящей одно и то же имя от истока до устья, но не имеющей двух точек, в которых она была бы одной и той же. Подобной текучестью обладает человеческая природа и характер, находящиеся в постоянной метаморфозе. "Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел,

то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо" (Толстой, 1978–1985: XXII, 86). Ничто так не постоянно, как изменение. Жить однозначно изменению. Единственный путь, с помощью которого мы можем освободиться от живущего в нас плохого, ведет через метаморфозу; только то не изменяется, что не имеет формы. Чем совершеннее мы хотим стать, тем чаще нам надо меняться. В этой изменчивости биограф все же ищет постоянные моменты (по словам Гёте: *Dauer im Wechsel*). Биограф взирает на жизнь одновременно с точки зрения вечности (*sub specie aeternitatis*) и проходящего времени (*sub specie temporis*). Биограф стремится постичь не только тайну своей жизни, но и смысл бытия. Он поднимает такие вопросы, которые должен ставить перед собой каждый человек и сам на них отвечать. Несмотря на то, что вопросы эти относятся к партикулярному индивидууму, ответы на них должны быть всеобщими.

Лев Толстой создает художественное произведение на основе события, лично им пережитого, которое служит материалом для описания и полностью переплетается с творчеством. Он стремится сделать сплав из жизни и творчества, в процессе которого жизнь художника становится текстом. Он встраивает самого себя в произведение – и тем самым смертное тело превращается в бессмертный и вечный текстовой корпус, становится переработанным текстуальным отображением биографии. Он прослеживает свой жизненный путь с раннего детства до старости. Его творческое наследие – непрерывная исповедь, один-единственный гигантский дневник. "Писанье мое – есть весь я", – сказал он своей жене. А в дневнике отметил: "Поэт лучшее своей жизни отнимает от жизни и кладет в свое сочинение" (Толстой, 1955: 110). Из его дневников видно, что постижением самого себя писатель хотел освятить свою жизнь. Беда была только в том, что его герой – неизвестный некто: он сам. Толстой хотел стать *герменевтом* самого себя, основываясь на дельфийском нравственном методе "познай самого себя" (*gnothi seauton*). Его целью было показать миру самые потаенные стремления и мысли души. Еще будучи девятнадцатилетним, он решил записывать все переживания, впечатления, наблюдения для своего самовоспитания и самосовершенствования: "Я никогда не имел дневника, потому что не видал никакой пользы от него. Теперь же, когда я занимаюсь развитием своих способностей, по дневнику я буду в состоянии судить о ходе этого развития" (1978–1985: XXI, 12). И это он делал с небольшими перерывами в течение всей своей жизни (из 90 томов *Полного собрания сочинений* 13 заполнены дневниками). Парадокс заключается в том, что времена, когда дневник не велся, были также богаты событиями. Редки дневниковые записи в ходе работы над романами. В это время дневником происходящего в душе была литература, на которую он смотрел, как на "всеобщее письмо" автора неизвестным друзьям (Толстой, 1955: XIX). Однако основополагающие темы и проблемы романов всплывают в дневниках и письмах, которые таким образом становятся частью литературного творчества. Здесь правомерна установка, по которой ненаписанные произведения вписываются в дневник и письма (его переписка составляет 31 том)<sup>1</sup>. Его дневники можно рассматривать как школу нравственного самоанализа, духовной биографии и мастерства художественной прозы.

<sup>1</sup> К творчеству великого художника относятся не только написанное и изданное, но и его устные изречения. См. Zoltán Hajnáy, "Dusan Makovicky passeur de la culture hongroise à Iasnaya Poliana", *Slavica Occitania*, 14, Toulouse, 2002, 157–171.

## ОТ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА К АВТОПСИХОЛОГИЧЕСКОМУ

Юношеские записи Толстого – это записи о своих недостатках и плохом поведении. В ходе ежедневного анализа своей совести автор выносит приговор самому себе. А лучше сказать, что он одновременно исполняет роль судьи и обвиняемого, в авторе сливаются воедино наблюдатель и наблюдаемый, субъект и объект. В процессе духовного очищения он беспощадно бичует себя за то, что не изучал юриспруденции, не написал диссертации, не получил музыкального образования, не совершенствовался в живописи. Но вскоре приходит к выводу: "Легче написать десять томов философии, чем приложить какое-нибудь начало к практике" (XXI, 7). Принципы были правильными, проблема же начиналась тогда, когда нужно было жить согласно этим принципам. В то же время им прилежно ведется книга отчетов: дневник, содержащий правила жизни и литературные правила. Оставив Казанский университет, он устраняется от мира в яснополянскую усадьбу, где занимается крестьянским трудом и интеллектуальной деятельностью. Это была эпоха бурного развития и формирования его как художника. Ночью 24 марта 1851 года, переводя *Сентиментальное путешествие* Лоренса Стерна, он вдруг задумывается о том, что надо бы "написать нынешний день со всеми впечатлениями и мыслями, которые он породит" (XXI, 36). Со стенографической скоростью он хотел зафиксировать диаграмму своих душевных колебаний. Поскольку к осуществлению плана он приступил только на другой день, то дал и соответствующее название: *История вчерашнего дня*.

В этом своеобразном литературном опыте Толстой подметил и описал внутреннее движение микроситуаций души чрезвычайно мелкого масштаба. Он пытается ухватить время, пережитое в интимном мире индивида. На протяжении всего писательского пути он смотрел на литературу как на "микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям" (XXII, 45). Поток чувств и мыслей в повествовании течет свободно, да и грамматически едва расчленяется. Внешнее действие оттесняется на задний план тонкими психологическими наблюдениями. Толстой обращает внимание на то, что люди часто делают не то, что думают, и думают не то, что делают. Он разбирает на части явления, которыми другие писатели пренебрегали или на которые вовсе не обращали внимания; старается не только расшифровать немые взгляды и невольные жесты, но и раскрыть их тайные и во многом еще не осознанные импульсы. Он хочет изнутри схватить историю духовной жизни человека, стремится показать более глубокие, существенные человеческие черты, скрывающиеся за автоматическим, поверхностным "я". В этих зачатках "неслышимых" внутренних монологов можно найти многое из того, что в романе потока сознания (*roman-fleuve*) XX века получило название психических *тронизмов*.

Своим жанровым экспериментом Толстой стер границу между воспоминанием и размышлением, описанием и изображением. "Пишу я историю вчерашнего дня, не потому, чтобы вчерашний день был чем-нибудь замечателен, скорее мог назваться замечательным, а потому, что давно хотелось мне рассказать задушевную сторону жизни одного дня. Бог один знает, сколько разнообразных, занимательных впечатлений и мыслей, которые возбуждают эти впечатления, хотя темных, неясных, но [не] менее того понятных душе нашей, проходит в один день. Ежели бы можно было рассказать их так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня,

как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что не достало бы чернил на свете написать ее и типографщиков напечатать" (I, 343). Толстой изображает не сформированное существующее, но еще находящееся в зародыше, не переход из одной возрастной категории в другую, а посекундно протекающее в сознании человека время. Если бы он осуществил свой план, то создал бы текстовый корпус такого размера, прочитать который было бы невозможно.

*История вчерашнего дня*, безусловно, сыграла важную роль в переходе Толстого от дневникового периода к эпохе повестей и романов. Характер дневниковых записей ощутимо изменяется, начинает превращаться в дневник писателя: параллельно со становлением взрослости мы можем проследить и процесс становления творца. Эстетическая взыскательность постепенно приводит писателя к более художественной форме самопризнания, к автобиографическому роману. Идентичность у Толстого появляется не как проблема отношения к какому-нибудь общественному слою. При формировании самоидентичности он привязан не только к графскому генеалогическому дереву Толстых, географическому пейзажу Ясной Поляны или к какой-либо идеологии славянофильской окраски, но и к традиции к литературно-культурной преемственности. В формировании индивидуальной памяти участвует много компонентов коллективной памяти: семья, происхождение, профессия, религия и не в последнюю очередь – родной язык и национальная культура. Один из ведущих мотивов дневника – процесс превращения в писателя. Толстой все чаще упоминает о том, что читает и оценивает прочитанное, имеющее на него "огромное", "очень большое", "большое" влияние. Среди предшественников упоминаются Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Он считает чтение важным средством самовоспитания. Он обосновывает ту авторскую точку зрения, в соответствии с которой самые значительные события человеческой жизни происходят не в повседневной действительности, а в духовной сфере, манифестирующей в текстуальной структуре. Вместо самонаблюдений в ней фигурируют описания и портреты других, что свидетельствует о постепенном переходе от литературы фактов к художественной литературе. Первым из подобного рода вдохновенных произведений должен был стать роман о чрезвычайно чувствительном и умном, но заблудившемся человеке – *Четыре эпохи развития* (XXI, 83). Из планируемого четырехчастного произведения была подготовлена только автобиографическая трилогия, да и та не полностью, поскольку *Юность* не завершена, а *Молодость* вообще не была начата. Толстой чувствовал, что автобиографический тон стесняет и сковывает, поэтому в качестве продолжения пишет не свою биографию, а историю молодого русского помещика (*Утро помещика*). Объективационные намерения ощутимы уже в первой части трилогии: главного героя зовут не Лев Толстой, а Николай Иртеньев. Поэтому он протестовал против предложенного редактором личного местоимения, которое, по его мнению, направлено на усиление субъективного характера в повести: "Заглавие *Детство* и несколько слов предисловия объясняли мысль сочинения; заглавие же *История моего детства*, напротив, противоречит ей. Кому какое дело до истории моего детства?" (Толстой, 1955: 12), – писал он главному редактору *Современника* Некрасову. Границу между фикцией и фактичностью он хотел стереть для того, чтобы произведение читалось не как автобиография, а как биографический роман, как творение на фиктивную тему.

Лидия Гинзбург с полным правом предполагает, что "*Детство, Отрочество, Юность* – произведения скорее автопсихологические, нежели автобиографические" (Гинзбург, 1971: 314). Парадокс, но правда: ни один жанр литературы не содержит столько вымысла, сколько биографический. На самом деле, Толстой переступил границы фундаментальной автобиографии, которая осталась внутри сферы индивидуального сознания, и сделал попытку ухватить метафизику "я". Хотя первая часть автобиографической трилогии является нарративом от первого лица, это все же не образцовый автобиографический текст, поскольку описывается вынесение из себя своего "я". "Самость" возводится до предмета философского осмысления. Цель Толстого заключается в том, чтобы художественно-обобщенно показать полноту прелести и поэзии детства, как основы жизни, на примере собственной жизни.

Для Толстого, пишущего биографическую трилогию, поиск идентификации в сущности, – не что иное, как заново отредактированная история жизни, в центре которой стоит преобразующийся повествованием он сам, более того – самосоздающее его "я". Для Толстого личность не статичное состояние, а динамическая цельность и интегральность. Автобиография – это воображаемая коммуникация автора с прежним "я" и читателем. В предисловии ко второму изданию трилогии писатель говорит уже не только о цели книги, но и точно обозначает свое отношение к произведению и "идеальному читателю". Эта книга создана двумя: десятилетним мальчиком, постепенно приближающимся к бытию взрослости, и 23-летним мужчиной, ищущим в самом себе детский возраст, похороненное с тех пор свое лучшее "я". Соответственно этому в трилогии два нарратора, которые выступают иногда один за другим, а иногда одновременно. Здесь противопоставлены два времени, которые являются *супплементами* (дополнениями) друг друга: время ребенка и время вспоминающего писателя.

Создание автобиографии – не что иное, как желание преодоления уходящего времени, попытка вернуться в собственное детство, юность, то есть в "золотой век". Повествователь пишет о том, что интенсивно воздействовало на него в детстве и что позднее он использовал при построении собственной нарративной тождественности. Неизбежно, однако, что созданный автором юный герой романа склонен к переоценке некоторых событий, к приписыванию особого значения цвету, звукам, запахам, предметам, людям, (на что, обладая только детской компетенцией, он не обратил бы внимания, но теперь, оглядываясь назад, взрослый человек наделяет все это дополнительным значением). Я имею в виду такие (и подобные им) вопросы и комментарии повествователя, которые прерывают процесс развития сюжета и подготавливают читателя к размышлению, активному участию в происходящем, гарантируя возможность наблюдения с двух временных точек зрения – изнутри и на расстоянии: "Много воды утекло с тех пор, много воспоминаний о былом потеряли для меня значение и стали смутными мечтами..." (I, 44). "Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве?" (I, 54) "Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни, вдруг замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменяется, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, неизвестной еще стороной?" (I, 123).

Вспомнить прожитую жизнь – это, пожалуй, почти то же, что пережить ее вновь. И все же есть разница между *прожитым* (путь, пройденный вперед) и *рассказанным*

(путь, пройденный назад). Детское восприятие жизни уже невозможно изменить, но во время ее восстановления в памяти, то есть во время поэтического осмысления жизненного материала (*ре-креации*), можно сделать коррекции. Две памяти повествователя ведут диалог друг с другом и с читателем, с тем временем, когда старое и новое сознание и настроение вступают в конфронтацию. Ведь в человеке юные переживания и зрелые мысли являются наилучшими. Проекция мира детских переживаний и чувств на плоскость взрослого возраста сопровождается своеобразным оптическим обманом или изломом, в результате которого ракурс изнутри не тождественен ракурсу отражения. Ребенок созерцает все в единстве и не может почувствовать разницу между "я" и внешним миром, между собой и ощущением другого человека. Для ребенка нет прошлого и настоящего, в его воображении пространственно-временные плоскости (хронотопы) сплавляются. Николенька только в начале подросткового возраста открывает для себя *другого* человека: "Мне в первый раз пришла в голову ясная мысль о том, что не мы одни, то есть наше семейство, живем на свете, что не все интересы вертятся около нас, а что существует другая жизнь людей, ничего не имеющих общего с нами, не заботящихся о нас и даже не имеющих понятия о нашем существовании. Без сомнения, я и прежде знал все это; но знал не так, как я это узнал теперь, не сознавал, не чувствовал" (I, 124). Начиная с этого, *я* и *ты* переплетаются друг с другом и чередуются, как в диалоге.

Наступает равновесие между изображением себя самого и внешнего мира, потому что иначе невозможно достоверно показать процесс развития, являющийся для Толстого целью. Из каждого возраста он берет самые характерные сцены, события, душевные состояния в моменты перехода границы, отделяющей разные степени изменения самоидентификации. Примером может служить следующий отрывок из *Отрочества*: "Но ни один из перемен, происшедших в моем взгляде на вещи, не была так поразительна для самого меня, как та, вследствие которой в одной из наших горничных я перестал видеть слугу женского пола, а стал видеть *женщину*, от которой могли зависеть, в некоторой степени, мое спокойствие и счастье" (I, 128). О многом говорит и название третьей главы: "Новый взгляд" – новая точка зрения, с которой предметы и люди показываются с других сторон. Подросток чувствует антипатию ко всему авторитарному: к родителям, воспитателю, школе, церкви и обществу. Соответственно этому изменяется и сформированный образ отца: "... он понемногу спускается в моих глазах с той недостижимой высоты, на которую его ставило детское воображение" (I, 173).

Одной из ведущих идей *Юности* является индивидуализация: герой не может быть усредненным, он должен представлять собой нечто необычайное. "Мне хотелось, чтобы все меня знали и любили. Мне хотелось сказать свое имя: Николай Иртенев, и чтобы все были поражены этим известием, обступили меня и благодарили бы за что-нибудь" (I, 195). Символично название заключительной главы трилогии: "Я проваливаюсь". Николенька провалился на экзамене и в жизни точно так же, как молодой Лев Толстой. Заключительная часть развенчивает миф о детстве и юности, как беззаботной золотой эпохе, созданный обыденным, затёртым взрослым мышлением. Но провал этот – временный: в запланированном продолжении, которое называлось бы *Молодость*, Иртенев должен был искать выход из тупика и, несмотря на ошибки, все более и более приближаться к истине.

Прежняя жизнь героя завершена – перед ним открываются новые перспективы. Проблематика воспитательного романа переплетается с анализом внутренней жизни формирующегося, ищущего пути человека. Мы имеем дело с переосуществленной, транспонированной правдой человека, постепенно становящегося взрослым, а не с документальной хронологией событий. Личные воспоминания объединяются в историю, более того – в универсального порядка урок для человека.

Герои Толстого хотят найти путь к самим себе, они полны желания обрести свое лучшее "я" и ошибаются в том, что их настоящее "я" – это нечто такое, что можно найти. Ошибаются потому, что увиденное в зеркале или в двойнике не удовлетворит их; они постоянно будут нуждаться в своем улучшении – в другом "я". Предметом желания отчасти является их отражение, которое недостижимо. Из их рук всегда выскальзывает то, что дало бы веру в себя и спокойствие. Они признают, что сами являются тяжелейшим грузом, который им приходится нести; они хотели бы сбросить его, но не могут от него освободиться. Их гложет необходимость выбора между невыносимым и недостижимым. Динамику романа создают напряженность и разрешение противоречия между изменчивостью и постоянством, чередование воспоминаний и рефлексий, а также конфликт и единство старой и новой точек зрения. Все это в позднейших произведениях Толстого превращается в организующий принцип сюжета.

Самыми удачными главами автобиографического романа являются те, в которых осуществляется детская точка зрения. Там же, где автор ломает эту наивную точку зрения и непосредственным своим вмешательством делает произведение дидактическим, его ожидает провал. Чередование нарративных уровней позволяет избежать капкана морализаторства, подвергает сомнению роль всезнающего рассказчика. Все вещи одновременно освещены с двух или более точек зрения: снизу, сверху и со стороны. В коротких главах персонажи сменяют друг друга калейдоскопически (учитель Карл Иванович, *taman*, отец, Любочка, Катенька, Володя, Наталья Савишна и т. д.).

В автобиографической трилогии и последующих за ней рассказах Толстой выработал ту нарративную технику, тот принцип построения сюжета, которых придерживался в дальнейшем в своих произведениях. Цель этого конструктивного принципа – показывать изнанку того, каким было мое прежнее "я" и каким стало мое другое "я" (*Отец Сергей*, *Посмертные записки старца Федора Кузмича*, *Крейцерова соната*, *Смерть Ивана Ильича*, *Хозяин и работник* и т. п.). Многие произведения Толстого строятся на принципе параллельности и противопоставления, например: *Два гусара* (отец и сын), *Три смерти* (госпожа, мужик и дерево), *Холстомер* (судьба лошади и ее хозяина), *Воскресение* (история Нехлюдова и Катюши) и т. д.

Структура этих произведений организуется двойной точкой зрения. Толстой пытается избежать стереотипа монологического мышления путем противопоставления парных сюжетов. События показаны с точки зрения двух поколений, двух возрастов, двух персонажей, стоящих на полярных ступенях общественной лестницы, представителей девственной природы и испорченной цивилизации. Действие разыгрывается на двух уровнях: на официальном внешнем и скрытом внутреннем. Повествователь постоянно переключается с одного уровня на другой: с появлением новой точки зрения вся прежняя система подвергается критике.



В сатирико-иронических тонах переоцениваются героическая монументальность исторического прошлого и личности (*Севастопольские рассказы*, *Война и мир*), моральные ценности – храбрость, любовь, семья, боязнь смерти (*Набег*, *Анна Каренина*, *Дьявол*, *Крейцера соната*, *Смерть Ивана Ильича*). Толстой использует метод нарративного отчуждения, который Шкловский назвал *остранением*. Его суть заключается в том, что привычное нам показывается с непривычной точки зрения, потому что автоматизм мешает человеку увидеть действительность в истинной ее сути. Задача искусства – устранение автоматизма наблюдательных процессов, изымание явлений из привычных отношений и размещение их в других взаимоотношениях, чтобы они стали вновь ощутимыми. Свежий взгляд видит то же, что и все, но замечает и никем ранее не увиденное. Мир человека, живущего под воздействием оптического обмана, выворачивается наизнанку и придает будням более глубокое значение.

## ОТ ЛИЧНОЙ ПАМЯТИ К ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Одновременно с юношескими дневниками Толстой создает и художественные произведения (*Утро помещика*, *Записки маркёра*, *Из записок князя Нехлюдова*, *Люцерн*), в которых нет формальных признаков автобиографичности. Но если принимать во внимание их функцию, эти признаки можно найти. Названные произведения, написанные от третьего лица, уже не относятся к категории *Ich-Erzählung* (*я-рассказ*), и все же они являются органичным продолжением трилогии, несмотря на то, что герой здесь носит другое имя: князь Нехлюдов. Повествование от первого лица единственного числа и субъективное "я" постепенно вытесняются повествованием от третьего лица, объективным "он", являющимся на самом деле только видимостью, ведь Толстой делает не что иное, как раскрывает себя перед читателем в форме признания. Если исключить диалоги, во всем остальном мы слышим голос писателя, который знает, как можно сделать мир единым, используя возвращающихся героев автобиографического типа – Иргеньевых, Нехлюдовых, Олениных, волонтеров, юнкеров (к ним относятся Пьер и Левин). В то же время, несмотря на имеющиеся в рассказах субъективные биографические факты, мы имеем дело с текстом, выражающим объективную действительность.

Первые литературные опыты Толстого являются фиктивно-действительными биографиями, в которых *воспоминание* играет текстообразующую роль. Мир пропущен через фильтр конечной человеческой памяти. Множество явлений нашего бытия приходит в единство силой воспоминания. "Память уничтожает время: сводит во единое то, что происходит как будто врозь" (XXII, 123). В *Войне и мире* коммемориальная память организует структуру громадного здания романа-эпоса. То, что стало воспоминанием, уже относится не к прошлому, а к настоящему и будущему, как пространство, освобожденное от влияния прошлого. Время не возводит непроходимой стены между старыми и новыми воспоминаниями. Если наше сознание проникнется жизнью и не будет стремиться отграничить настоящее состояние от предыдущего, то звуки прошлого и настоящего сольются в нашей памяти подобно музыкальной симфонии. В утонченном до воспоминания переживании память и воображение неразделимо переплетаются.

В этой связи имеет смысл напомнить образ воспоминания (*dejà vu*) из *Войны и мира*, который Андрей Белый использовал в качестве эпиграфа для своего романа *Котик Летаев*. "Знаешь, я думаю, – сказала Наташа [...] – что когда этак вспоминаешь, все вспоминаешь, все вспоминаешь, до того доспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете" (Толстой, 1978–1985: V, 288), (Белый, 1922, 5). Психология называет это явление "обманом памяти", суть которого заключается в том, что кажущегося прожитым нами на самом деле никогда не было. В противоположность этому имеет место *jamaís vu*, то есть появление в памяти известных предметов и людей в новом неожиданном аспекте. Со временем воспоминания не только теряют свежесть, но и могут качественно улучшаться. В произведениях Толстого часто встречается и то, и другое. Однако воспроизведение представленного в памяти события вскрывает новую истину для толстовского героя: событие становится для него происходящим в настоящее время. Итак, память – второе настоящее.

Толстой знал, что писателю необходимо переключаться от написания автобиографии (личной истории) к сохранению коллективной памяти, потому что иначе он останется на уровне воспевания своей жизни. Если бы от написания автобиографической трилогии (автобиографической памяти) Толстой не поднялся до уровня сохранения исторической памяти (*Война и мир*), то остался бы на уровне *Семейной хроники*, *Детских годов Багрова внука* или *Библиотеки моего дяди* (*Bibliothèque de mon oncle*) Тёпффера. Для того, чтобы художественная память не померкла, необходимо совместить в произведении биографическую память с памятью коллективной. В наррации должно переплестись прошлое, пережитое субъектом, с историческим прошлым как два типа испытанного и пережитого. (Авто)биографическая память должна превратиться в *коллективную историческую* память – стать культурно-историческим фактом<sup>2</sup>.

Толстой хотел быть не только писателем дворянско-помещичьего слоя, но и хроникером русского народа. Кардинальный вопрос русской литературы XIX века заключался в том: каким образом история жизни индивидов вписывается в более масштабный общественный и культурный контекст. Иначе говоря, что является основой *я-self* в биографическом тексте. Опираясь термином, заимствованным из словаря психологии, мы можем сделать следующий вывод: *я-self* – разновидность, характерная для западного общества, в котором индивидуум проживает *self* независимо. *Мы-self* (по-русски *соборность*<sup>3</sup>) – разновидность, характерная для восточной культуры, в которой личность переживает *self* в зависимости от других. Произведения Толстого, хотя в них и предостаточно характерной биографической эмблемы, все же сориентированы в сторону всего народа, всей культуры, более того – в сторону всего человечества. В русской культуре экстраполирование индивидуального начала проблематично. В социологически-психологическом понимании это не может быть принято во внимание в качестве репрезентативного. Интимная сфера должна интегрироваться во всеобщую культуру.

<sup>2</sup> Мандельштам пишет: "Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое. Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков, влюбленных в семейные архивы с эпическими домашними воспоминаниями" (1991: 2/99). Относительно Аксакова Мандельштам прав, но сказанное им о Толстом требует дополнения и коррекции.

<sup>3</sup> См: З. Хайнади, "Апология и деконструкция соборности как идеи русского универсализма" // *Slavica XXXII*, Debrecen, 2003, 135–152.

## ВОСПОМИНАНИЕ КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП

"Воспоминание" в творчестве Толстого является очень значимой категорией. Толстой начал с биографической трилогии (1852–1856), продолжил автобиографией *Моя жизнь* (1878), и завершил свою писательскую карьеру *Воспоминаниями* (1903–1905), над которыми он начал работать по просьбе своего биографа Павла Бирюкова, но не завершил. Для доказательства ассоциативной силы переживания позитивных запахов и вкусовых ощущений из детства приведем пример из одного позднего произведения Толстого. Он обладал особым талантом изображения *психофизических* явлений, но у него физические моменты всегда сигнализируют о психологических. Иван Ильич, будучи при смерти, ностальгически вспоминает запахи и звуки из своего детства, а также те ощущения, которые были связаны с ними. Он чувствует в носу "тот запах кожаного с полосками мячика" и слышит "шуршание шелка складок платья матери" (XII, 86, 87). Из прошлого остались только в памяти запахи и обрывки звуков, связанные с каким-то вкусовым ощущением или шумом платья. "Начиналось всегда с ближайшего по времени и сводилось к самому отдаленному, к детству, и на нем останавливалось. Вспоминал ли Иван Ильич о вареном черносливе, который ему предлагали есть нынче, он вспоминал о сыром сморщенном французском черносливе в детстве, об особенном вкусе его и обилии слюны, когда дело доходило до косточки, и рядом с этим воспоминанием вкуса возникал целый ряд воспоминаний того времени: няня, брат, игрушки" (XII, 102). Из прошлого всплывает событие, кажущееся незначительным в зрелом возрасте, но оно гораздо совершеннее и действительнее, нежели пережитое Иваном Ильичом в детские годы. Многие события детства погружаются в забвение, но чувственные воспоминания, связанные с определенными событиями, будь они позитивными или негативными, настолько врезаются в психику, что события эти произвольно всплывают в памяти. Это воспоминание умирающего человека, который с помощью такого воспоминания побеждает время и надеется, что победит и смерть. Однако воспроизведение в памяти эпизода жизни вскрывает новую истину, так как прошлое событие становится для него происходящим в настоящее время. Воспоминание прошлого у Ивана Ильича исходит из ужаса перед настоящим.

Впечатления от разнообразных ощущений, описание процесса воспоминания, начатого запахами и вкусовыми ощущениями, наверняка оказали влияние на сцену из романа Марселя Пруста *В поисках утраченного времени*, где главный герой вспоминает одно из переживаний своего детства, а именно вкус ракушиновидного пирожного *madeleine*, замоченного в чае, которое тот получил от тетушки, и этот вкус вызывает в нем – подобно цепной реакции – все остальные воспоминания. Герой Пруста для того вызывает старые воспоминания, чтобы заново пережить некогда счастливые и горестные минуты. Разница между двумя писателями заключается в том, что воспоминание (*écriture*) для Пруста – это борьба за возвращение утраченного прошлого, а *письмо* для Толстого – за усвоение и понимание настоящего: кроме того оно служит у него и травой забвения, попыткой преодолеть страх и трепет, вызванные траурным лязгом «крылатого колеса времени» и приближающейся смертью. Однако было бы ошибочным суживать опыт Толстого до какого-то ухода в воспоминания. У Толстого воспоминание представляет собой бесконечную цепь причинно-следственных связей, которые *regressus in infinitum* ведут назад, в прошлое, в прапамять. По закону *итерации* все это постепенно приближается к определенной

конечной цели, потому что каждое воспоминание имеет свое предвоспоминание, и в то же время все связано с настоящим. Задача художника состоит в высвобождении вечной истины из закопанного мира подсознательной памяти, которую от нас скрывает привычка.

Примеры можно было бы продолжать, но пришло время сделать выводы. Жизнь Толстого протекала в обстановке постоянного душевного и художественного кризиса и обновления. Именно эта сложность и противоречивость делает творчество Толстого значимым и современным для сегодняшнего читателя. В подробных описаниях своей жизни, в дневниках, в автобиографического типа героях перед нами встает измученный душевными сомнениями человек, ведущий патетическую борьбу за создание недостижимого совершенства и гармонии. По его мнению, цель человека – совершенствование, которое достижимо путем аскетизма. С христианской точки зрения аскетизм означает в первую очередь самосотворение, доступное каждому человеку. Самоотречение (*kenosis*) – наивысшее художественное творчество, материалом для которого служит сам человек. Толстовским героям приходится преодолевать в себе преследующего только свою выгоду «животного человека», чтобы в них пробудился «духовный человек», делающий добро ближнему. Их прозрение – это осознание: "Влечение души есть: добро ближним. Влечение плоти есть: добро личное" (1928–1959: 46, 140). Толстой, следуя за идеалом блаж. Августина, утверждал: цель художества есть изображение восхождения души.

Начиная с 1870-х годов, он серьезно думает о том, что после описания детства приступит к повествованию о своей взрослости, чтобы тем самым "возбудить к своей жизни отвращение всех читателей" (1928–1959: 62, 533). Он хотел показать, как живший греховно и распутно в юности человек приходит к победе души над телом. Успешная жизнь зависит не от того, в чем мы признаемся, а от того, сможем ли мы осуществить поворот, ведущий вверх. Человек напрасно сохраняет в памяти что-то, если он это никогда не сможет осуществить. Излишний и бесплодный балласт памяти. Самораскрывание, страсть души к сбрасыванию с себя защитных оболочек – истинно христианский жанр, соединяющий сознание добродетели с практикой добродетели. Однако Толстой стремился не только к совершенному искусству, но и к совершенной жизни, к такой жизни, которая благодаря творчеству становится разумной, а благодаря искусству – достоверной. Но хорошо написать биографию так же трудно, как и хорошо прожить жизнь. Стать аутентичным человеком – это искусство. Однако совершенствование – процесс бесконечный. Своим житнетворчеством и произведениями, созданными в оба периода, он показал, что человек является далеко не законченным творением, он постоянно заново творит сам себя: сквозь бесконечные метаморфозы он стремится к бесконечной цели. Совершенствование Толстой считал законом мира, с помощью которого человек может обретать истину и превращать ее в действенную практику: истина (*alethea*) становится нравственностью (*этосом*). Идея самосовершенствования содержит в себе, с одной стороны, сотворение жизни с помощью теургического искусства, с другой – самосотворение с помощью этики (сотворение собственной духовной биографии) и, в конце концов содержит стремление изменить действительность вокруг нас. Эстетико-моральную позицию Толстого лучше всего охарактеризовать с помощью изречения Канта, которое русский писатель нашел настолько значительным, что взял его в качестве эпитафии (в том числе и на немецком языке) для своего

философского эссе *О жизни* и вместе с другими изречениями Канта включил в *Круг чтения*: "Две вещи наполняют мою душу всегда новым и все возрастающим восхищением и благовением, чем чаще и дальше я размышляю об этом: звездное небо надо мной и нравственный закон во мне" (Толстой, 1928–1959: 42, 78). Смысл этого изречения состоит в том, что человек преклоняется перед силой и величием природы, но противопоставляет ей силу нравственности.

## СОВРЕМЕННЫЕ ВЫМЫШЛЕННЫЕ АВТОБИОГРАФИИ

Мандельштам в *Конце романа* пророчествовал о распылении жанра биографии, "как формы личного существования", более того говорил о "катастрофической гибели биографии" (1987: 75). Если считать автобиографии Аксакова и Толстого прощальными симфониями традиционного биографического романа, то *Котик Летаев* Белого (1922), *Детство Люверса* Пастернака (1922), *Жизнь Арсеньева* Бунина (1928–33) и т. д. являются увертюрами современного русского биографического романа. Они свидетельствуют о том, что (авто)биографический жанр не умер, а живет дальше, претерпев определенные поэтико-структурные изменения. Эти произведения развенчивают затасканный миф о детстве, как о золотом веке, созданный писателями предыдущей эпохи. Они являются не традиционными семейными хрониками, изображающими величие и падение, блеск и нищету какого-то семейства. Напротив, они дают метафорическую картину утонувшего мира детства. Свои произведения писатели лишали *вербализма* биографического романа, тем самым постепенно разрушили эпическую, т. е. *линейную* модель построения сюжета. Суть, не описанную словами, и *коды*, необходимые для ее понимания, они прятали вглубь контекста, между строк. В центре нового типа биографического романа стоят не "диалектика души" и "чистота нравственного чувства" ребенка, а освобождение личности из плена эмпирического мира с помощью слов, то есть в творчестве. Биография и философия искусства синкретически переплетаются. Ранняя работа французского психоаналитика Жака Лакана *Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте* доказала, что и язык может брать на себя функцию зеркала, потому что наше духовное бытие начинается только тогда, когда наша языковая память формирует внутреннее ядро "я", а не в момент рождения. Однако то, что русские Нарциссы увидят в зеркале является отражением не святой истины. Всматриваясь в зеркало человек обманывается, ему кажется, что оно полно, а в действительности пусто. (*Nota bene*: этот обман чувств оказался причиной гибели Нарцисса. Еще при рождении ему было предсказано, что он будет жить до тех пор, пока не увидит самого себя.) Но есть кое-что, что мы можем увидеть только в зеркале, а именно самого себя. Подобно лицу мы можем узнать нашу внутреннюю жизнь тоже в отражении (рефлексии). А тот, кто знает свое лицо, знает и свой *телос*. В этих произведениях прошлое (детство) часто вызывается писателями таким образом, что прежние каноны инвертируются, но писатели не способны удалиться от автобиографических канонов, и посредством или непосредственно продолжают диалог с ними. Они не в состоянии порвать с мифом Орфея: "оглядываться запрещено". Эти произведения не ориентированы на завершение и разрешение, а обращают внимание на то, что человек уже не может говорить, употребляя формальные времена глаголов и закрытые композиции, "которые

служили для описания космоса потому, что этот космос уже не наш" (Есо, 1998: 316). Фрагментарность, лакуны (пробелы), монтажная техника, депсихологизация и дискурсивная наррация превращают лучшие биографические писания XX века в интересные и современные творения искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

Б е л ы й, Андрей, 1922: *Котик Летаев*, "Эпоха", Петербург.

Г и н з б у р г, Лидия, 1971: *О психологической прозе*, Советский писатель, Ленинградское отделение, Ленинград.

М а н д е л ь ш т а м, Осип, 1987: "Конец романа" // *Слово и культура*, Советский писатель, Москва.

М а н д е л ь ш т а м, О. Э., 1991: *Собрание сочинений в четырех томах*, "TERRA–TERRA", Москва.

П а с т е р н а к, Борис, 1990: "Охранная грамота" // *Борис Пастернак об искусстве*, "Искусство", Москва.

Т о л с т о й, Л. Н., 1928–1959: *Полное собрание сочинений в 90 томах*, Гослитиздат, Москва-Ленинград.

Т о л с т о й, Л. Н., 1978–1985: *Собрание сочинений в 22 томах*, Москва, "Художественная литература", Москва.

*Л. Н. Толстой о литературе*, "Художественная литература", Москва, 1955.

Д е г г і d a, Jacques, 1986: *La loi du genre Parages*, Galilée, Paris.

*Есо, Umberto*, 1998: *Nyitott mű (Opera Aperta)*, Ford: Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell, Európa Könyvkiadó, Budapest.

Л а с а n, Jacques, 1966: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du ju telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychoanalytique*, Seuil, Paris.

Л е j e u n e, Philippe, 1975: *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.

De M a n, Paul, 1982: "Autobiography as De-Facement" // *Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York.

О l n e y, James, 1981: *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, New Jersey.

## TOLSTOY'S (AUTO)BIOGRAPHICALITY

## SUMMARY

The object of the present study is to examine specific relations between the (auto)biographicality which appears in Lev Tolstoy's early writings and the self-analysing subject in the autobiographical text, which may be used as a code for the interpretation of his later works. The organizing force that underlies the structure of his mature works can also be found in its earliest beginning in Tolstoy's early writings. It includes some basic features such as parallel and counterpunctual devices of construction, Tolstoy's intention to present situations in their many-sidedness and describe phenomena in their dialectic development *from being to becoming*, an attempt at individualization as well as generalization and the unity of immanence and transcendence. What, however, is characteristic of Tolstoy's heroes inspired by some autobiographic details is not mere *self-referentiality* and *self-reflection* but the search for an answer to the question about what makes human existence understandable, since understanding oneself means understanding existence, and understanding existence means understanding oneself and others.

KEY WORDS: *Lev Tolstoy, metaphors of self, (auto)biographicality*

