

В . Е Р М И Л О В

ТОЛСТОЙ
ХУДОЖНИК

И РОМАН

„ВОЙНА
И
МИР”

В. Е Р М

**ТОЛСТОЙ-
ХУДОЖНИК
И РОМАН
«ВОЙНА
И
МИР»**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Москва 1961

Оформление художника
С ДАНИЛОВА

«ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВСЬ МИР!»

Если поставить вопрос о том, в чем заключается главная поэтическая идея, пафос художественного творчества Льва Толстого, — то, видимо, самым точным ответом будет следующий: утверждение общения и единения людей и отрицание разобщения и разъединения. Два эпитафия могли бы быть поставлены к творчеству Толстого: «Vivat die ganze Welt!» — «Да здравствует весь мир!» — слова приветствия, которым так радостно обмениваются друг с другом крестьянин-австриец и молодой русский офицер Николай Ростов в светлое утро, когда, кажется, весь мир сияет счастьем; и другой эпитаф: «Зло есть разобщение людей» — слова одной из статей Толстого. Таковы две стороны единой и постоянной художественной мысли писателя.

Злу разобщения Толстой противопоставил свой идеал единения людей. Идеал художника выражен так или иначе во всех его произведениях. Если «Война и мир» — поэма единения, то «Анна Каренина» — трагедия разобщения: это и составляет внутреннюю связь двух романов, столь различных по всему своему своеобразие. В обоих произведениях выражены обе стороны главной и единой поэтической мысли художника, но пафос первого — прямое утверждение, пафос второго — утверждение посредством отрицания.

Толстой исключительно активен в своем утверждении и отрицании. Все, что он изображает, оценивается

им в свете его идеала, это определяет и все фабульно-сюжетные линии, и всю композиционную структуру обоих романов. В настойчивости отстаивания главной мысли, в эстетической строгости и цельности подчинения ей всей поэтической конкретности сказывается та особенность Толстого, которую принято было называть проповедничеством.

Роман «Война и мир» был подготовлен всем предшествовавшим развитием творчества писателя. Уже в трилогии начинается звучание толстовского лейтмотива; с ним связана и та диалектика души, которую увидел Чернышевский в ранних произведениях Толстого. Герой трилогии всей своей юной душой тосковал по настоящему — без какой бы то ни было примеси фальши, неискренности, — естественному, живому человеческому общению, простой и прямой связи с людьми. Он необычайно остро, всеми сторонами своего чуткого существа, ощущает духоту, давящую тяжесть отъединения, эгоцентризма, он задыхается в этой духоте. Его самоирония, насмешка над своими ошибками, стыдными психологическими неловкостями, неуклюжестями в общении с людьми являются, с одной стороны, следствием застенчивости — оборотной стороны самолюбия, желания быть интересным и значительным, невозможности освободиться от постоянного груза своей личности, своей отъединенности; а с другой стороны, в этой самоиронии есть и приближение к горькой догадке о неизбежности разъединения людей в данных условиях общества, о неизбежности психологических унижений, ранений для всякого, а особенно юного, неопытного человека, стремящегося к действительному, а не внешнему и формальному общению с людьми. Повествователь трилогии ближе к этой печальной догадке, чем герой. Ирония в толстовской трилогии была по-своему не менее острой и беспощадной, чем постоянное издевательство героя над самим собою и повествователя — над героем, присущее психологическому анализу Достоевского.

Проблема личности, ее отношений с людьми, с обществом выдвигалась эпохой шестидесятых годов с новой, особенной остротой, и этому отвечал особенно тонкий и сложный психологический анализ, явившийся одним из открытий русской литературы в творчестве Толстого и Достоевского. Различия между двумя гениями

человековедения в этой сфере определялись, прежде всего, интенсивностью стремления к связи психологического анализа с художественным исследованием объективной действительности, реального мира, стремления, свойственного Толстому в гораздо большей мере, чем Достоевскому. Характерно, что самый перелом в душевном развитии, качественный сдвиг, ознаменовавший переход героя трилогии от детства к отрочеству, заключался в пришедшем к нему, неожиданном и остром, чувстве того, что, кроме жизни его самого и его близких, существует на свете жизнь множества людей, идущая независимо от него.

Тема разобщения определила гневный пафос «Люцерна». В рассказе выражено возмущение художника тупым цинизмом равнодушия, непроницаемостью эгоизма. «Люцерн» передавал смятение духа молодого Толстого, силу возникшего у него отвращения ко всей буржуазной цивилизации. Он испытал потрясение от зрелища смертной казни в центре тогдашнего буржуазного прогресса — Париже. Под этим впечатлением он заявил, что никогда не пойдет служить никакому правительству. Государство, дворянское и буржуазное, уже тогда предстало в его сознании как машина отчуждения, гильотина для всего человеческого.

Тема разъединения, порожденная эпохой шестидесятых — семидесятых годов, характеризовавшейся катастрофически быстрым ходом начавшегося капиталистического развития страны, явилась коренной темой знаменитых произведений русской литературы. Современниками «Войны и мира» были «Преступление и наказание», «Идиот»; современниками «Анны Карениной» — «Подросток», «Братья Карамазовы», «Господа Головлевы»; для последних четырех произведений характерно, что социальное разъединение, трактуемое в каждом из них как разрушение человеческой личности, выявляется в сфере отношений семьи, то есть в такой области, где разобщение представляется особенно противоестественным, невероятным, где оно угрожает самим основам жизни человечества.

В «Войне и мире» и «Преступлении и наказании» в качестве синтетического образа нового, особенно ужасного, буржуазного эгоизма, отщепенства, презрения к человеку и ко всем человеческим ценностям, в виде во-

площения «сверхчеловеческого» принципа: *все позволено!* — предстал образ Наполеона; *наполеоновское* начало трактуется в обоих произведениях как начало сверхиндивидуалистического произвола своеволия и насилия. Оба произведения изображали наполеоновские *преступление* и *наказание*. У Достоевского то и другое представляло в рамках индивидуальных переживаний личности, соблазнившейся *наполеоновским* началом; у Толстого — не только в переживаниях личности, но в широком историческом действии. И для Достоевского и для Толстого Наполеон — этот кумир всех честолюбцев, готовых «преступить» любой человеческий закон во имя своего личного успеха, карьеры, — являлся наиболее полным воплощением нового, распространенного общественного типа, социально-психологического явления. Еще в очерке «Севастополь в мае» Толстой писал: «Да спросите по совести прапорщика Петрушова и поручика Антонова и т. д., всякий из них маленький Наполеон, маленький изверг и сейчас готов затеять сражение, убить человек сотню для того только, чтоб получить лишнюю звездочку или треть жалованья».

Толстой отрицает правомерность применения к Наполеону понятия *гений*. В работе А. Сабурова, посвященной «Войне и миру», отмечается, что толстовское «отрицание в Наполеоне военного гения является смелым и исполненным огромного дерзания шагом к низвержению «ветхого кумира» войны, к разоблачению ее злодеяний. Злодей недостойн признания не только как активная сила истории: злодей не может быть носителем таланта. Те средства, которыми он достигает своей цели, — самые обыкновенные, доступные обыкновенным людям, но бесстыдно используемые им для замышляемых им злодеяний. Наполеон разоблачается и как историческая личность, и как человек. Поэтому весь путь раскрытия образа Наполеона в «Войне и мире» есть обличение его ничтожества. Злодейство не есть сила. Талант, выражение силы, не может быть свойством злодея — «гений и злодейство — две вещи несовместные» (Пушкин)»¹. После осмотра роскошного саркофага Наполеона в Париже в 1857 году Толстой сделал запись в дневнике:

¹ А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд. Моск. университета, 1959, стр. 292, 293

«Обогащение злодея, ужасно» (47, 118)¹. В одном из черновиков «Войны и мира» он писал: «Наполеон уже убедился, что не нужно ума, постоянства и последовательности для успеха, что нужно только твердо верить в глупость людскую, что в сравнении с людской глупостью и ничтожеством все будет величием, когда верят в него».

Раскольников говорит Соне: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Это их закон... Закон, Соня! Это так!.. И я теперь знаю, Соня, что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее! Так доселе велось, и так всегда будет! Только слепой не разглядит!» Настоящий властелин, раздумывает герой «Преступления и наказания» о тех, «кому все разрешается... ставит где-нибудь поперек улицы хор-ро-шую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объяснить! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому, — не твое это дело!»

Представления Достоевского и Толстого о сущности наполеонизма перекликались с пушкинским:

. Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя
Мы все глядим в Наполеоны,
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно,
Нам чувство дико и смешно

Автор «Преступления и наказания» противопоставил наполеонизму художественную реальность осуждения, проклятия, силою которого дышит весь роман. Автор «Войны и мира» противопоставил бесчеловечности наполеонизма могучую поэтическую реальность народного начала, как главного начала истории, догадку об объективных закономерностях исторического развития, отбрасывающего со своего пути все то, что так или иначе

¹ Цитаты из вариантов произведений, из писем и дневников Толстого, кроме специально оговоренных, даются по изданию: Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М. 1928—1958, с указанием тома и страницы в тексте

противопоставляет себя неизбежному ходу истории; понятия: *народ* и *история* если не сливаются, то сближаются, переплетаются друг с другом в сознании Толстого. В «Войне и мире» все антиисторическое является и антинародным.

Достоевский пронизательно назвал автора «Войны и мира» *идеальным романистом* в том смысле, что в этом произведении Толстой воплотил свой художественный идеал. В таком же смысле мы можем назвать *идеальным романистом* и автора «Идиота». Этот роман занимает в творчестве Достоевского совершенно особое место. Представляя собою глубоко реалистическое сгущение и обострение темы предельного, всестороннего разъединения людей, которое отождествляется автором,— как и в других, названных нами выше произведениях русской литературы,— с образом *самой смерти*, «Идиот» тем отличается от других произведений Достоевского, что художественным центром, поэтически реальным, определяющим началом романа является положительный и *идеальный* образ главного героя Князь Лев Николаевич Мышкин для Достоевского и есть идеал человека, носитель истинного общения, подлинного единения людей. Все сюжетные линии, положения, коллизии романа определяются этим значением образа главного героя. Образ его сливается в сознании автора с образом Христа, столь дорогим художнику. Вместе с тем в представлении художника герой является и пушкинским «рыцарем бедным», и рыцарем печального образа — Дон-Кихотом.

В *идеальном* романе Достоевского прозвучала тема невозможности осуществления идеала на земле, пропитанной кровью, в царстве преступной власти денег надо всем. Начало идеальной человечности в образе князя Мышкина трагически-фатально не может слиться, соединиться ни с началом красоты, поруганной и надломленной в образе Настасьи Филипповны («Красота спасет мир!»)...— Но она не может спасти самое себя в мире!), ни с началом юности и *света* в образе Аглаи. Истинная человечность обречена на одиночество. Более того: она обречена на гибель; обречена на гибель красота; самый свет жизни гаснет на земле. Тот символический, поэтический «идиотизм», который обозначает многое: и *особенность* героя в этой реальной действи-

тельности; и его детскую чистоту, простоту и мудрость души, столь странные в мире, бесконечно далеко ушедшем от какой бы то ни было простоты и чистоты; и с вшее смешным и унижительным само *положение* простой и чистой человечности на земле, — этот символический *идиотизм* так жестоко грубо контрастирует с безобразием буквального, медицинского идиотизма в финале. Точно так же *красота* — в образе Настасьи Филипповны — вопиюще контрастирует с начинающимся буквальным безумием героини, как и со всем окружающим ее безумием, приводящим к ее убийству.

Сумасшедший вихрь жадных и алчных страстей, злобно-жестокий мир, растлевающий красоту еще в самом ее раннем, весеннем цветении, покупающий, продающий и в конечном итоге убивающий ее; мир по-разному омерзительных эгоизмов, кидающихся один на другого со слепой яростью придуманных чьей-то бешеной, сатанинской злобой, каких-то немыслимо отвратительных насекомых, химер из невозможных снов растерзанного своим эгоцентризмом Ипполита, — весь этот черный клубок, заслонивший все на свете, гонит прочь с лица земли все *идиотское*: все человеческое. И, подобно тому как в «Легенде о великом инквизиторе» Христос уходит от людей, потому что ему нет места на земле, — уходит от людей, от жизни и герой идеального романа Достоевского. Драма жизни человечества переносится автором «туда», в метафизическую сферу. При первом знакомстве князь Мышкин и Настасья Филипповна испытывают странное чувство, что они *где-то уже встречались*. Музыкальное построение романа основывается на фигуре сквозного повтора: герой вновь возвращается туда, откуда он пришел; и поэтическая логика подсказывает, что истинная встреча героя и героини возможна лишь «там», в иной сфере, где они уже встречались и где нет земных страстей, приводящих только к страшному и безобразному. Идеал человеческой близости, связи людей невозможен на земле.

К этому, однако, все же нельзя целиком и полностью свести окончательный поэтический итог произведения, — хотя, по-видимому, в ту пору, когда художник был захвачен стихией этого своего романа, остро переживая рост преступлений, разгул эгоизма и ненависти, он и склонялся, в своем философском и публицистическом

мышлении, к безнадежному пессимистическому выводу. Но художественная логика романа не сводится к этому. Уже сама по себе поэтическая реальность образа главного героя, с его редкостным, покоряющим обаянием человечности (кстати сказать, с редкостной силой таланта человечности переданным И. Смоткуновским в чрезвычайно значительном спектакле Г. Товстоногова); поэтическая реальность образа молодости жизни, этой юной, стыдливой, самолюбимой, гордой, весенней влюбленности Аглаи в «рыцаря бедного»; это удивительное торжество мягкого, светлого, доброго юмора в таких сценах, как сцена на скамейке; чистота души Настасьи Филипповны, сохраненная вопреки всей грязи, надломам и надрывам, — все это не может не являться непреложным свидетельством реальности красоты, света, добра в самих людях на самой земле. Художник ничего не может *выдумать* в своей главной сфере — сфере человеческой души. Он проясняет, творчески преображает человеческие чувства, но, разумеется, не изобретает их. Все художественное реально. Искусство отступает от реальности жизни только тогда, когда отступает от самого себя. Если бы не было света в самой действительности, окружавшей художника при всем мраке этой действительности, то не было бы света и в его «идеальном» романе.

Но, так или иначе, главной в романе Достоевского оказывалась мысль о гибели всего прекрасного, и идеал человеческого единения представлялся возможным скорее в метафизической сфере, чем в реальной. В «Братьях Карамазовых», в отличие от «Идиота», художник будет рьяно отстаивать мысль о возможности осуществления братского единения людей здесь, на этой грешной земле, вопреки смердяковщине. Перенесение драмы жизни человечества в метафизическую область у Достоевского характерно именно для «Идиота». Но «зато» в «Братьях Карамазовых» не будет и такой поэтической реальности образов красоты и добра, образов идеала художника, которая отличает «Идиота», — этот роман о любимом человеке Достоевского. Зосиму, да и Алешу Достоевский не любит такою единственной *любовью-страстью*, какою он любит своего *Идиота*. Диалектика искусства, как всем известно, сложна и прихотлива: быть может, отчасти именно потому, что герой «Идиота» обречен на

гибель, художник и смог, с таким волшебством любви и печали, раскрыть прекрасное в нем.

Художественный идеал в «Войне и мире» предстает как земной, торжествующий, достижимый для человечества. Конечно, в этом сыграла решающую роль кровная связь автора «Войны и мира» с миром народной жизни.

Самый факт страстного выдвижения в литературе различных идеалов — художественных проектов человека, жизни людей на земле, — проектов, по-разному, в острой художественной полемике и борьбе отвечавших на вопрос «что делать?», поставленный в романе Чернышевского, — был характерен для эпохи. Своеобразный русский исторический переплет, соединение ускоренного капиталистического развития с поставленной в повестку исторического дня крестьянской революцией, лежал в основе этого замечательного явления. Эпоха, выдвигавшая на авансцену народ и ломавшая старые патриархальные связи и скрепы, вызывала у писателей потребность выдвижения идеала, так или иначе опирающегося на основы общенародной жизни и противостоящего хаосу социальной атомизации и аморализма.

С этим же была связана и небывалая творческая энергия писателей в отстаивании своего идеала. Возникло — и в связи с явно для всех обозначившимся повышением активной роли народа в творчестве истории, и в связи с происходившим в столь явной, резкой форме социальным переломом — живое ощущение возможности участия в деланье истории, личной ответственности за судьбу народа и страны. Отсюда и «проповедническая» страсть, характерная для новой литературы. У Пушкина, Лермонтова, Грибоедова не могло быть ни такого острого чувства сопричастности к творчеству истории, ни такого проповеднического пафоса, ни такой потребности непосредственно-положительного утверждения идеала. Гоголь уже *обозначил* эти новые черты в развитии русской литературы.

Переломный период шестидесятых годов не мог не вызывать у писателей чувства распутья, догадку о возможности разных исторических путей отечества. Все эти факторы не могли не отзываться на своеобразии художественной мысли этого времени, не могли не ве-

сги к активному выдвижению в литературе *концепций мира*, каким он должен быть.

Короленко выражал удивление тем, что такой великий художник-мыслитель, как Толстой, «никогда не попытался написать свою «утопию», то есть изобразить в конкретных, видимых формах будущее общество»¹. Да, Толстой не написал такой утопии. Сама форма утопии была чужда ему. Но свою мечту о том, какую должна быть жизнь людей, жизнь общества, к обретению каких социальных, этических качеств и критериев, к каким отношениям друг с другом, к какому счастью люди должны стремиться, — свою концепцию мира, каким он должен быть, — Толстой выразил в реалистических образах своего эпического повествования.

Исключительные исторические обстоятельства 1812 года, общенародная справедливая Отечественная война против неприятельского нашествия, священный патриотический подвиг русского народа — все это открывало перед Толстым счастливую и единственную для него возможность раскрыть в законах реалистической эстетики, в формах реального бытия поэзию общенародного исторического *действия*, реального единения людей.

Та же органическая связь с жизнью народа, которая дала писателю возможность впитать в себя, по-своему претворить проблематику своей современности, позволила ему глубоко проникнуть и в самую душу исторического прошлого своего народа. Толстой — строгий и тщательный художник-историк, с глубочайшим поэтическим чутьем истории, до крайности озабоченный претворением в художественную правду объективной исторической правды изображаемой эпохи. В работе С. Бочарова о Толстом в связи с проблемой художественного метода отмечается, что читатели-современники «чувствовали современную проблематику в основном направлении мысли романа, в его образной идее. . . В романе Толстого изображена не современная ему жизнь, замаскированная под прошлое, но само это прошлое в его действительной истине. Настоящее живет здесь как свойство художественной мысли писателя, ее направленность, как метод создания образов, угол зрения, под ко

¹ «Л. Н. Толстой в русской критике», Гослитиздат, М. 1952, стр. 340

горым осмысливается изображаемый предмет» (К этим соображениям автор цитируемой статьи добавляет сноску: «Тайная современность рассказа о несовременных вещах является, может быть, пробным камнем истинного творчества». Эта мысль принадлежит М. Пришвину, взята из его писательских дневников. Именно «тайной современностью» — воспользуемся удачным выражением — проникнута эпопея Толстого»¹.)

Связь «Войны и мира» с современностью заключалась, прежде всего, в решении темы народа, как главного действующего лица истории. В связи с этой темой Толстой и решал другую проблему, остро выдвинутую эпохой шестидесятых годов, — проблему личности. В литературе тогда выдвигались разные, остро противоположные способы преодоления индивидуализма и эгоизма («разумный эгоизм» Чернышевского; православный социализм Достоевского, намек на который заключался уже в «Записках из подполья»), — проблема, непосредственно связанная с ужасавшим буржуазным расщеплением общества; и, конечно, эпоха шестидесятых годов вдохновила Толстого на его раздумье о сущности идеальной, истинной жизни людей на земле. Общенародное единение в Отечественной войне 1812 года, столь правдиво, конкретно-исторически изображенное в «Войне и мире», и явилось основой для решения в романе великих проблем, для связи «Войны и мира» не только с современностью автора, но и с живую мыслью последующих поколений. Потому-то «Война и мир» и принадлежит к тому живому наследию Толстого, которое, по словам В. И. Ленина, «берет и над этим наследством работает российский пролетариат», отвергая вместе с тем как в толстовском творчестве в целом, так и в этом романе все то, что — по словам Ленина — «выражает предрассудок Толстого, а не его разум, что принадлежит в нем прошлому, а не будущему»; Ленин подчеркивал, что в наследстве писателя «есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему»².

Идеал единения людей, выдвинутый в «Войне и мире», не является проповедью единения классов и сословий. Если в начальных стадиях работы над романом

¹ «Вопросы литературы», 1958, № 4, стр. 106

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 16 стр. 297

у автора и могли еще возникать мысли о единении всех сословий в общенародной войне, то поэтическая логика романа, равно как и стремление автора к исторической точности, отбросила эти мысли. В эпопее оказались резко противопоставленными два лагеря тогдашней России — народный и противонародный; резкость этого противопоставления даже дала основание критике говорить о противопоставлении в «Войне и мире» двух наций внутри самих русских. Недаром Щедрин, которого не могла не отталкивать от романа философия истории автора, да и многое другое, одобрительно сказал, что высший свет граф здорово прохватил!

Если верхи тогдашнего русского общества предстают в романе как антинародные и антинациональные, то и дворянство в целом не играет ведущей и решающей, поэтической роли в изображаемой национально-освободительной эпопее. Те представители дворянства, которые играют в этой эпопее подлинно поэтическую роль, лучшие люди своего сословия, выступают скорее как исключения из правила на фоне всевозможных Билибиных, Шиншиных, Друбецких, Бергов, Несвицких, Жерковых и множества других подобных, не говоря уже о высшем свете с его Курагиными, Шерер, Растопчинными и прочими. Нельзя забывать о том, что князь Андрей Болконский — этот рыцарь без страха и упрека — в итоге своих мучительных идейных поисков приходит, примыкает к народу, а не ведет его; сама возможность примкнуть к народу открылась перед ним именно и только вследствие того, что он отказался от прежних своих мечтаний о командной, наполеоновской роли по отношению к народу. Нельзя забывать и о том, что, восхищаясь своим князем Андреем, нежно любя его, Толстой вместе с тем подчеркивает в нем, как отрицательные, черты замкнутости, высокомерной гордости, связанные и с аристократической кастовостью, — те черты, которые так затруднили, трагически осложнили всю жизнь Андрея Болконского.

Обаяние Наташи Ростовой связано с ее близостью к душе народа. Семья Ростовых играет поэтическую роль в ходе эпопеи, но судьба второго главного представителя этой семьи — Николая в ходе романа складывается так, что проза побеждает в ней поэзию. Много душевных данных у Николая Ростова для поэтической

роли в общенародном подвиге. Но по весьма существенным и значительным для всей идеи произведения причинам, связанным, прежде всего, с классовой и сословной ограниченностью Николая, он лишается возможности сыграть поэтическую роль, фактически выключается из героико-эпического движения романа.

В Пьере Безухове подчеркиваются черты бессловности, внутренней чуждости дворянскому обществу и дворянскому государству, стремление порвать путы сословной узости и ограниченности. Пьер так и остается *незаконнорожденным* в своем дворянстве и графстве, при своих поместьях и миллионах.

Образ Кутузова в романе — образ общенародного единства, образ самой народной войны. Народ, по Толстому, выдвинул Кутузова, как вождя народной войны, вопреки воле Александра и правившей верхушки.

Единение людей, утверждаемое «Войной и миром», — это идея народного и — еще шире — всесветного, мирового единения.

Приведем выдержку из интересной работы Я. Билин-киса «О творчестве Толстого».

«По орфографии толстовского времени слово «мир», имеющее в русском языке ряд значений, в различных значениях писалось по-разному: через «и» восьмеричное (и) — в значении «мира» как отсутствия войн, отсутствия вражды, несогласия и через «и» десятиричное (і) — в большинстве значений¹.

Во всех, кроме одного, изданиях книги Толстого, вышедших, когда еще действовали правила старой орфографии (в том числе и во всех опубликованных при жизни писателя), слово «мир» в заглавии писалось через «и» восьмеричное и имело, таким образом, значение отсутствия вражды, войн.

Исследователь Н. Н. Наумова недавно установила², что в печать заглавие книги об эпохе Отечественной войны попало не с написанного самим Толстым текста. Рукою самого Толстого выражение «война и мир» как название романа в дошедших до нас толстовских ру-

¹ См Толковый словарь русского языка, т II, 1938, стр 223, Владимир Д а л ь, Толковый словарь живого великорусского языка, т II, 1955, стр 328, 330, 331

² См рукописную диссертацию Н Н Наумовой «О противоречиях Л Н Толстого в романе «Война и мир», Л 1956

копиях было написано единственный раз — в неотправленном ответе издателю «Русского вестника» в связи с его предложением выпустить отдельным изданием близвущуюся к завершению книгу (см. 61, 163). И здесь слово «мир» написано через «и» десятеричное («міръ») Толстой, однако, не стал восстанавливать свое написание заглавия книги, когда оно появилось в печати в ином виде, чем у него самого.

Автор «Войны и мира» обычно твердо и решительно отстаивал свою авторскую волю. Он хотел, чтобы читатель читал именно то и только то, что он, Толстой, намерен был читателю сказать. И невниманье художника к написанию заглавия значительнейшего из его созданий кажется странным и даже просто поражает.

На наш взгляд, уже это необычное и неожиданное безразличие говорит о том, что заглавие книги имело для самого Толстого широкий и полный *разных* значений смысл. Этот смысл не мог быть ни исчерпан, ни даже достаточно удовлетворительно выражен *ни одним* из грамматически возможных во время Толстого написаний слова «мир». И для писателя поэтому не могло играть существенной роли, как именно будет выглядеть заглавие орфографически. Только книга в целом могла и должна была объяснить все, в частности и «раскрыть» заглавие.

Так избрание Толстым слов «война и мир» заглавием книги об Отечественной войне, происшедшее уже не очень задолго до завершения работы над нею (видимо, в самом конце 1866 года)¹, и безразличие писателя к написанию слова «мир» с разных сторон подчеркивают особое, многообъемлющее содержание проблемы «войны и мира» в книге².

Здесь правильно указывается на многозначность названия толстовского романа-эпопеи, на множественность значений, которые писатель вкладывал в слово *мир*. В самом деле, если сводить объяснение названия к тому, что в романе имеет место чередование частей, посвященных войне, с частями, посвященными «миру», то возникают следующие простые вопросы. Неужели можно

¹ См. Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год, изд. АН СССР, М. 1957, стр. 741.

² Я. Билинкис. О творчестве Толстого «Советский писатель», Л. 1959, стр. 225, 226.