

А. М. Мышкова

МАСТЕРСТВО
А. Н. ТОЛСТОГО



Мышковская Лия Моисеевна

МАСТЕРСТВО Л. Н. ТОЛСТОГО

*

Редактор *А. И. Шифман*

Художник *Н. А. Зарин*

Худож. редактор *В. В. Медведев*

Техн. редактор *М. А. Ульянова*

Корректоры *Л. К. Фарисеева*

и *Ф. Л. Эльштейн*

Сдано в набор 19/IX 1957 г. Подписано к печати
6/II 1958 г. А-00650. Бумага 84 × 108¹/₃₂.
Печ. л. 27¹/₄ (22,34). Уч.-изд. л. 20,53.
Тираж 10 000 экз. Заказ № 1321
Цена 9 р. 20 к.

Издательство «Советский писатель»
Москва, К-9, Б. Гнезниковский пер., 10.

Типография имени Володарского, Лениздата.
Ленинград, Фонтанка, 57.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	3
РАБОТА ТОЛСТОГО НАД ОБРАЗОМ	5
Изображение внутренней жизни героя	5
Создание характера	30
Изображение быта	61
Пейзаж	78
ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ „ВОЙНЫ И МИРА“	100
Герои романа и их прототипы	100
Работа над источниками	122
Неизвестные источники	161
СОЗДАНИЕ ПОВЕСТИ „ХАДЖИ-МУРАТ“	204
Источники повести и отношение Толстого к ним	204
Преображение материала	250
Композиционные варианты	274
Поиски точного слова	302
РАБОТА ТОЛСТОГО НАД „ХОЛСТОМЕРОМ“	330
НАРОДНЫЕ РАССКАЗЫ	369
СТИЛЬ ПОЗДНЕГО ТОЛСТОГО	320

Л. М. Мышковская

МАСТЕРСТВО Л.Н. ТОЛСТОГО

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

МОСКВА • 1958

От автора

Настоящая книга посвящена исследованию процесса работы Толстого над его крупнейшими произведениями и анализу его мастерства. В нее вошли работы, в большинстве своем опубликованные в разное время, но теперь доработанные и расширенные. Раздел «Работа Толстого над образом» в сокращенном виде был напечатан в журнале «Октябрь» (1951, № 6 и 1957, № 12). Разделы «Создание повести «Хаджи-Мурат», «Работа над «Холстомером», «Народные рассказы», «Стиль позднего Толстого» были опубликованы в моей книге — «Л. Н. Толстой. Работа и стиль» (1939, изд. «Советский писатель»).

Раздел «Из творческой истории «Войны и мира» публикуется впервые.

Принцип расположения материала в книге — не хронологический, а жанровый. Вначале речь идет о романах Толстого, затем о повестях и, наконец, о народных рассказах. Особое внимание уделено изучению исторических источников, которыми пользовался Толстой в работе над «Войной и миром» и «Хаджи-Муратом». Во второй части книги значительное место занимает анализ языка и стиля позднего Толстого.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ ГЕРОЯ

1

Творчество Льва Толстого явилось закономерным продолжением русской литературы предшествующего периода. Со свойственными ему масштабностью и демократизмом Толстой поставил в своих произведениях самые существенные, самые острые социальные и этические вопросы русской жизни своего времени, в особенности вопрос о положении народа, его роли в истории, о его моральном облике, о дворянской интеллигенции и отношении ее к народу.

В русской литературе первой половины XIX века, а также у лучших представителей западноевропейского искусства слова накопился богатый творческий опыт в деле писательского мастерства — в средствах создания образа, строении сюжета, композиции и т. д.

Изображение нравственного облика героя через его поведение, взаимоотношения с окружающими, через поступки, действия, столкновения в самые различные минуты жизни — одно из извечных средств, которыми пользуются все писатели, создавая характер. Но есть еще и другая область, без раскрытия которой существо человеческое в художественном произведении не будет жить полной жизнью: это сфера чувств, внутренний мир героев во всем его своеобразии, глубоко

различный у каждого из них. Подход к этой сфере, средства раскрытия душевной жизни человека у писателей многообразны.

В нашу задачу не входит подробный анализ всего того, что было сделано предшественниками Толстого в этой области, но мы попытаемся на некоторых конкретных примерах показать, чего достигли крупнейшие мастера русской классической литературы до Толстого и чего ему надлежало еще добиться.

Проза Пушкина представляет в этом отношении особый интерес. Совершенная ясность, отчетливость и правдивость образов пушкинской прозы при необыкновенной лаконичности, сжатости стиля — до сих пор явление удивительное.

В 1853 году Толстой, говоря в своем дневнике, в записи от 1 ноября, о прозе Пушкина, заметил, что преобладающим в ней является «интерес самих событий», но в ней нет интереса «подробностей чувства» (46, 188)¹ — иначе говоря, нет «диалектики души», что является особенно существенным в его собственном творчестве. Это замечание Толстого очень точно характеризует важнейшую особенность стиля пушкинской прозы, путей создания образов в ней. Жизнь героев в большинстве случаев разворачивается у Пушкина в событиях остро драматических, нередко чреватых трагическими последствиями («Пиковая дама», «Дубровский», «Капитанская дочка»). В поведении героев, в их поступках, проявляющихся в этих событиях, в их действиях, которые всегда закономерно вытекают из особенностей характеров и обстоятельств, и раскрываются образы, проясняется их нравственный облик.

Пушкин в своей прозе и не ставил перед собой задачи давать подробную картину внутренней жизни своих героев (что и отметил Толстой). Нигде не раскрывая сколько-нибудь подробно душевную жизнь персонажей, останавливаясь на изображении их чувств

¹ Выписки из дневников, писем и черновых вариантов произведений Л. Н. Толстого даются по Полному собранию сочинений (юбилейному). В скобках обозначены том и страница. Тексты общеизвестных художественных произведений Толстого и других писателей приводятся без ссылок на источники.

лишь мельком, намеком, Пушкин все же достигает самого важного: по отдельным жестам, порывам, движениям его персонажей мы понимаем, что происходит с ними в ту или иную минуту, что они думают и чувствуют. Порой какая-нибудь одна выразительная деталь озаряет всю сцену, и мы со всей отчетливостью видим, ощущаем все тревоги и радости пушкинских героев.

В нашей памяти невольно всплывает картина первой дуэли Сильвио и графа в повести «Выстрел». Пушкин ни слова не говорит о том, что происходит с его героями в минуты перед дуэлью, — он сразу подводит их к барьеру. Сильвио видит своего противника, который вместе со своим секундантом подходит к месту дуэли. Он замечает, что граф держит в руках фуражку, наполненную черешнями. В непосредственно следующей за этим сцене дуэли эта деталь сыграет очень важную роль. «Очередь была за мною. Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства... Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня. Его равнодушие взбесило меня. Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем. Я опустил пистолет. — «Вам, кажется, теперь не до смерти, сказал я ему, вы изволите завтракать; мне не хочется вам помешать»... — «Вы ничуть не мешаете мне, возразил он, извольте себе стрелять, а впрочем, как вам угодно: выстрел ваш остается за вами; я всегда готов к вашим услугам».

В этой краткой сцене не только поведение, но и душевное состояние каждого из противников очерчено со всей ясностью. С одной стороны, Сильвио — его ощущения: «я *жадно* глядел на него... его равнодушие *взбесило* меня... Злобная мысль мелькнула в моем уме...» Уже в этих немногих словах выражены чувства Сильвио в эти минуты, его реакция на происходящее. Но еще более интересно раскрыто поведение и состояние графа — его бесстрашие, беспечность, презрительное равнодушие к смерти. Все это подчеркнуто

одним жестом, одной деталью: он спокойно ест спелые черешни и отбрасывает косточки, стоя под дулом пистолета. Этот момент врезывается в память с необыкновенной остротой: видишь обоих противников, всю разницу их душевных состояний — мстительного и злобствующего Сильвио и его рыцарски спокойно настроенного противника. Моральный перевес в этой сцене явно на стороне последнего. Эпизод с черешневыми косточками сыграл немалую роль в художественной конкретизации всей сцены.

Замечательно, что Пушкин эту деталь — черешневые косточки — не оставляет: она снова всплывает в момент второй дуэли. Последняя дана полнее первой, ибо в этой сцене и раскрывается со всей очевидностью разница характеров обоих героев повести, подлинная сущность каждого из них. По-пушкински лаконично, отдельными броскими мазками, обрисовано и душевное состояние противников перед второй дуэлью. При этом если о первой дуэли рассказывает Сильвио, то о второй мы узнаем из уст графа.

О Сильвио, о чувствах, владевших им перед этой дуэлью, мы узнаем из нескольких строк: «...Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» При сих словах Сильвио встал, бросил об пол свою фуражку и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке».

Волнение и жажда мести, владеющие Сильвио, отражены в его резких, порывистых движениях, и мы вправе рассчитывать, что дуэль окончится трагически для его противника. Однако дело принимает совершенно другой оборот.

Увидев Сильвио, рассказывает граф, «...я почувствовал, как волосы стали вдруг на мне дыбом!.. Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута!» В этих коротких ударных фразах словно слышно учащенное биение сердца, осязаемы страх и смятение, охватившие противника Сильвио; все это дано непосредственным раскрытием.

Но совершенно другое происходит в эти минуты

в душе Сильвио. Он убеждается, что враг его морально повержен, в нем не осталось и следа от его бывшего спокойствия и мужества перед лицом смерти. И жажда мести гаснет в Сильвио. «Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела». Он предлагает бросить жребий. Первый выстрел снова достается графу, он стреляет.

Замечательно, что деталь, игравшая столь видную роль во время первой дуэли, снова всплывает здесь, но назначение ее в момент второй дуэли уже совершенно другое: в устах Сильвио эта деталь — черешневые косточки — звучит как напоминание о прошлом, как укоризна, как указание автора на изменение ролей обоих участников дуэли. Если прежде моральный перевес был на стороне графа, то теперь положение изменилось. И Сильвио удовлетворен, он отказывается от мести, от выстрела, принадлежавшего ему по праву дуэли.

Таким образом, в самом сжатом виде, в поведении обоих противников, в отдельных деталях раскрываются характеры и душевное состояние героев повести, Сильвио в особенности — благородство, сила духа его. Как видим, события, в которых разворачивается сюжет повести, и здесь отличаются особой остротой.

Нередко Пушкин, чтобы обрисовать своего героя в самую драматическую минуту, ограничивается немногими словами, одним намеком, заставляя читателя самому догадываться о состоянии его. В одном из таких эпизодов мы видим Германна из «Пиковой дамы». «Он сидел на окошке сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона». Этой последней деталью сказано многое, очень многое о личности Германна, о страстях и чувствах, владеющих им.

Чтобы изобразить внутренние устремления своего героя, Пушкин нередко идет путями окольными.

Образ Пугачева в «Капитанской дочке» дан Пушкиным многосторонне: в нем вмещаются черты разнообразие — жестокость и великодушие, ум и лукавство, суровость и веселый нрав; он то скрытен, то прямодушен. И в то же самое время во всех своих действиях, поступках, взаимоотношениях с окружающими Пу-

гачев предстает перед нами как характер истинно народный, как глубочайшее явление народного духа. Его моральный облик раскрывается постепенно — в поведении, проявляющемся часто в событиях грозных, когда он выступает как вождь повстанцев, как руководитель народного движения. Мы нередко видим его и в эпизодах и происшествиях, где особенно ощутимы его простые человеческие свойства.

Но перед Пушкиным стояла еще и другая задача — раскрыть те чувства Пугачева, те внутренние побудительные мотивы, которые руководили им в его действиях, объяснить то бесстрашие, которое он и его соратники проявляли в столь опасной, губительной борьбе. С этой целью Пушкин создает несколько сцен, где эта задача художественно решена.

В задушевной беседе с Гриневым по дороге в Белогорскую крепость Пугачев иносказательно, через сказку о вóроне и орле, раскрывает свои мысли и чувства о самом сокровенном — о своей деятельности и своей судьбе. Не только содержание, мораль сказки, но и сама интонация, с какой она рассказана Пугачевым («с каким-то диким вдохновением»), и ее народный язык способствуют тому, что мы чувствуем: ею Пугачев выразил что-то глубоко важное, о чем он не раз думал, тот большой смысл, который он придавал риску и борьбе. Сказка эта — восторженный гимн дерзанию и презрению к прозябанию — «мертвечине».

Как это не раз делает Пушкин в особо важных моментах повествования, он завершает эту беседу Пугачева с Гриневым краткой лирической концовкой, еще более подчеркивающей значительность всей сцены: «Оба мы замолчали, погрузясь каждый в свои размышления. Татарин затянул унылую песню. Савельич дремля качался на облучке...».

И во второй раз прибегает Пушкин к народному творчеству, чтобы с его помощью — окольным путем — раскрыть внутренний мир, чувства Пугачева и его соратников: они распевают народную песню о виселице. Рассказчик Гринев говорит о впечатлении, которое произвела на него эта песня в устах повстанцев:

«Невозможно рассказать, какое действие произвела

на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам, и без того выразительным, — все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Бесстрашие, мужество и подлинный трагизм судьбы этих людей рисует Пушкин в этой краткой сцене. Пугачеву и его соратникам народное творчество бесконечно близко по духу, и Пушкин через него и стремится выразить те грозные, трагические чувства, которые владеют ими в определенные минуты.

Так разнообразны средства, которыми пользуется Пушкин, выражая внутренний мир своих героев. В большинстве случаев это опосредованный путь. Непосредственного раскрытия их мыслей и чувств в подробностях мы в прозе Пушкина не встречаем. Это было делом дальнейшего развития художественной литературы.

«В Герое нашего времени» Лермонтов сделал новый шаг вперед в художественном воплощении душевной жизни героя. Характер Печорина с его постоянной склонностью к рефлексии, к самоанализу, с болезненным сознанием какой-то внутренней обреченности полнее всего раскрывается в высказываниях героя о себе, в монологах-раздумьях. Форма дневника облегчала эту задачу. Остальные персонажи романа изображены обычным для того времени путем, лишь одна фигура — центральное лицо произведения — показана автором не только через взаимоотношения с другими, через восприятие окружающих, но и непосредственным раскрытием изнутри. Таких эпизодов в «Герое нашего времени» немало.

«И долго я лежал неподвижно, и плакал горько, не стараясь удержать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся.

Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем беспо-

лезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? не все ли кончено между нами? Один торжественный прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться».

Этот рассказ Печорина о самом себе, как и многие другие наблюдения его над собственными чувствами, над своей раздвоенностью, его размышления о своем месте в жизни — все это исполненное глубокого драматизма самораскрытие и является в значительной степени преддверием к тому пути, по которому пойдет Толстой, который впишет новую страницу в историю мировой литературы.

Все то, что было завоевано русской и западноевропейской литературой в сфере раскрытия внутреннего мира героев, нашло себе блестящее и необыкновенно тонкое применение в творчестве Тургенева. Здесь мы встречаемся и с внутренними монологами (то есть с непосредственным выявлением чувств и мыслей изнутри): чаще всего мы наблюдаем их в тех случаях, когда речь идет о героях с развитым интеллектом, в минуты трудные, когда они пытаются осмыслить свое прошлое, определить свое место в жизни (Лаврецкий, Литвинов и другие). Однако следует сказать, что раздумья героев, самораскрытие отнюдь не являются у Тургенева доминирующим средством — оно лишь одно из многих в его произведениях. И жест, и движение персонажа, и его взгляд, и выразительная деталь — всем этим пользуется Тургенев, чтобы приобщить читателя к внутреннему миру своих героев, заразить его их чувствами, переживаниями, мыслями. Своеобразие Тургенева прежде всего в том, что все это насыщено в его произведениях глубочайшей эмоциональностью, необыкновенным лиризмом, поэзией чувства. Вспомним эпилог в «Дворянском гнезде», который Чехов считал чудом искусства, эпилог, где изображена последняя, безмолвная встреча Лаврецкого с Лизой: «...только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо, — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу. Что подумали, что почувствовали оба?

Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо».

Как мало слов и как сильно их эмоционально-эстетическое воздействие! Недосказанность, намек, вопрос, несколько скупых движений лица и рук героини — и какой богатый, глубокий подтекст в результате, подтекст, заставляющий читателя восторгаться всем существом! Тургенев был великим мастером таких лирических подтекстов. В его рассказе «Ася» мы встречаем нечто аналогичное:

«— Ася, — сказал я, едва слышно...

Она медленно подняла на меня свои глаза... О, этот взгляд женщины, которая полюбила, — кто тебя опишет? Они молили, эти глаза, они доверялись, вопрошали, отдавались...»

Это тургеневское «кто тебя опишет?», как и в эпилоге романа «кто узнает? кто скажет», так же как и раскрытие чувства любви взглядом, — одно из характерных проявлений глубокого лиризма, большой эмоциональной волны, которую создает Тургенев самыми различными средствами, окружая ею внутренний мир своих героев. И мы, не видя этот мир в непосредственном раскрытии, все же остро ощущаем его.

Для этой цели Тургенев очень часто пользуется лирическим пейзажем. Пейзаж в роли эмоционального рупора для изображения настроений и чувств героя был распространенным явлением издавна. Выражение «пейзаж — это состояние души» стало крылатым, но тургеневский лирический пейзаж как одно из средств изображения душевного мира героя, пейзаж, выполняющий функцию лирического комментария, интересен своей утонченностью, разнообразием оттенков и звучаний в различных случаях.

Особенно сильное впечатление создается, когда эту роль выполняет не пейзаж, а музыка, звуки, с помощью которых раскрывается внутреннее состояние героев, значение чувств, наполняющих их. С этой целью в романе «Дворянское гнездо» и дана музыка Лемма (непосредственно после сцены свидания Лаврецкого с Лизой в саду ночью).

«Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томила вдохновением, счастьем, красотой; она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолодевший и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью».

Музыка здесь момент не случайный. Она как нельзя лучше олицетворяет собой одухотворенную, возвышенную натуру Лизы. Для музыканта Лемма Лиза и музыка — понятия одного и того же ряда. «Он стал говорить о музыке, о Лизе и потом опять о музыке», — пишет Тургенев. Совершенно естественно, что не пейзаж, а звуки торжественной красоты привлечены им для изображения пафоса, чистоты и поэзии любви Лизы и Лаврецкого. Описание характера, особенностей этой музыки и замещает собой непосредственное раскрытие внутреннего мира героев в эти минуты, озаряя чувство любви, которое Тургенев всегда изображает в особом ореоле.

Порой Тургенев для воплощения душевного состояния своих героев привлекает не пейзаж, не звуки, а художественное произведение, которое в этих случаях является и лирическим комментарием и подтекстом, помогающими нам глубже проникнуть в душу героев. Так происходит в удивительной тургеневской повести «Фауст», где в такой роли выступает знаменитое произведение Гёте.

Само заглавие тургеневской повести и все содержание ее говорят о том, что гётевский «Фауст» играет здесь очень важную роль. И воздействие этого произведения на центральное лицо повести, Веру, и ее гибель из-за любви — все это дает основание автору привлечь «Фауста» как подтекст и комментарий в ряде наиболее драматических сцен. Так, при последнем свидании героя повести с Верой, когда он видит ее умирающей, из ее уст он слышит слова из «Фауста»: