

Mikołaj Fortunatow

Особенности творческого процесса Л. Толстого : шедевры, рождающие шедевры : (к вопросу о "промежуточных" этапах работы писателя)

Acta Polono-Ruthenica 6, 83-89

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mikołaj Fortunatow
(Rosja, Niżnij Nowgorod)

**Особенности творческого процесса Л. Толстого:
шедевры, рождающие шедевры
(К вопросу о „промежуточных” этапах работы писателя)**

Традиционная текстология¹, новейшая генетическая критика², а значительно раньше у нас – творческая история произведения³, – все они говорили, и говорят, о движении литературного текста, начиная с автографов, первых неловких попыток осуществления замысла, до момента „последнего чекана” – гранок, верстки и, наконец, окончательного текста произведения. На этом круг наблюдений обычно замыкается. Вещь вышла из-под руки, а следовательно, из-под воли автора и начала свою новую неведомую жизнь – уже в сознании читателей.

Но за пределами подобных анализов творческого процесса Толстого остается в таких случаях большой пласт работы мастера, когда эскизом для будущего творения или даже отдельного фрагмента целого становится гениальный по своей силе, отшлифованный невероятным трудом литературный текст, о котором сам Толстой говорит: это такое совершенство, что здесь нельзя ни одного слова изменить, ни переставить слова местами.

И такое высшее достижение гения может быть названо пробой, предварительным черновым эскизом, своего рода подмалевком для будущего создания? Да, именно так. Причем чаще всего это происходит еще и без заранее обдуманного намерения, даже не в области авторского сознания, а скорее подсознания, в его неведомых глубинах. То, что такие скрытые импульсы не замечаются самим Толстым, оставаясь реалиями его

¹ См.: Б. В. Томашевский, *Писатель и книга. Очерк текстологии*, Москва 1959.

² *Генетическая критика во Франции. Антология*, Москва 1999.

³ Н. К. Пиксанов, *Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (принципы и методы)*, „Искусство”, 1923, nr 1.

творческого процесса, вполне естественно: он не анализирует бег собственного пера, он творит. Но, к великому сожалению, они не замечаются и его исследователями.

Обращу внимание лишь на один пример, а их множество, – из позднего Толстого середины 80-х годов, на его повесть *Смерть Ивана Ильича*. Это бесспорный шедевр, хотя и толкуемый достаточно противоречиво.

Писатели, деятели других видов искусства⁴ и, что удивительно, с таким же воодушевлением воспринимающие эту вещь естествоиспытатели, врачи, физиологи, не находят слов, чтобы высказать свое восхищение произведением русского гения.⁵

Исследователи Толстого более сдержаны. Социологическая критика все еще не исчезла, и нередко звучат истолкования такого рода: если Толстой выступил с проповедью непротivления злу насилием, со своими религиозно-нравственными пророчествами, то объективный художник даже с гениальным даром интуиции, с великими откровениями о тайнах человеческой души и бытия отступает в сторону; его место занимает проповедник-дидакт, искусство несет ощутимые потери, оказывается проникнуто рефлексией, нет живого и полнокровного ощущения жизни, – словом, того, что всегда так завораживает нас в созданиях Толстого.

Однако анализ художественной структуры повести не подтверждает этого печального вывода. Перед нами возникает, помимо глубочайшего по-прежнему психологизма, великолепно исполненная художественная постройка, уже сама по себе достойная восхищения. В ней дает себя знать не просто рука изощренного мастера, а именно художника-артиста, который остается верен своему представлению об искусстве как передаче чувства, эмоциональной стихии, способной быть только выраженной, да еще в сложнейшем „лабиринте сцеплений”, если эта мысль действительно художественного выражения.

Самое удивительное состоит еще в том, что архитектоника повести опровергает несколько узкую и, пожалуй, даже странную идею М. Бахтина, полагавшего полифонизм исключительным свойством романов Достоевского, оставляя Толстому монологическую, или гомофонную, как

⁴ Вспомним восторженные отклики П. И. Чайковского, И. Н. Крамского, В. В. Стасова, Н. С. Лескова, Р. Роллана.

⁵ Великий русский физиолог И. И. Мечников утверждал, что Толстой в повести „дал наилучшее описание страха смерти” (И. И. Мечников, *Этюды о природе человека*, Москва 1961, s. 7).

он говорит, систему. Между тем полифонизм – это общие законы, общие принципы структурирования художественного текста в любом искусстве, в музыке, литературе хореографии, кинематографе, и не является достоянием какого-то одного автора. Я не буду вторгаться в пределы подобных анализов: это задача самостоятельного исследования. Скажу только, что темы, высказанные в экспозиции, равной – это большая художественная смелость Толстого – разработочной части, обычно обширнейшей в общем повествовании, что эти драматические темы, благодаря предельной уплотненности, получают интенсивное развитие, все более напряжено, все более энергично выявляют, высказывают, обнаруживают свое содержание. Варьируясь, набирая силу, при сохранении своего облика, своей обособленности, они стремительно движутся к финалу. В первой же фразе XI главы звучит ужасный крик умирающего: „Не хочу!.. не хочу!”⁶

И вдруг происходит мгновенная смена настроения. Толстой использует свой излюбленный прием контраста, прекрасно им разработанный за годы писательского труда. Возникает резкое переключение тональности чувства. Ужас и страх смерти сменяет ощущение покоя и счастья.

Что же произошло? Да произошло самое ужасное: смерть вплотную приблизилась к изголовью. А раз это так, то, по логике Толстого, ее уже нет, смерти. Этот финал напоминает нам что-то знакомое, пережитое над страницами Толстого.

Во-первых, он заставляет вспомнить, что Толстой был не просто художником, а всегда художником-философом, и проблема смерти его постоянно занимала во множестве произведений, написанных до *Смерти Ивана Ильича*: в романах, повестях, рассказах. Во-вторых, вспоминается пронизательное наблюдение Стефана Цвейга в *Великой жизни* уже над самим творческим процессом Толстого: чтобы описать эти десятки смертей своих героев, своих вымышленных лиц, он должен был сотни раз пережить собственную смерть в потрясенной душе.

Таким образом, повесть 1886 года была давно подготовлена: это всего лишь вершина пирамиды поразительных по силе художественного изображения Толстым отходоу человека из жизни. Но более всего заключительный фрагмент *Смерти Ивана Ильича* (глава XII) напоминает кульминационный эпизод шедевра из шедевров – *Воину и мир*: смерть

⁶ Не хочу умирать, не хочу ужаса гибели – таков смысл преследующего всех, не прекращающегося ни на минуту стона.

князя Андрея Болконского. Сам автор, работая над повестью, и не думал о том, что более 20-ти лет тому назад он уже написал нечто подобное. Между тем это так: гениальная сцена роман (том 4, часть 1, глава XVI) послужила предварительным наброском к столь же гениальной сцене повести.

По какому-то странному стечению обстоятельств эпизод в *Войне и мире* тоже открывается силлогизмом. Напомню, что и *Смерть Ивана Ильича* опирается на силлогизм, притом классического толка, ведомый каждому из нас сейчас, – о Кайе, смертном, как и все люди, потому что Кай – человек и подвержен вечному для всех исходу. Здесь, в романе, силлогизм тоже связан с размышлениями героя о смерти, но он составлен уже самим Толстым. „Любовь? Что такое любовь? – думал он [князь Андрей. – Н. Ф.]. – Любовь мешает смерти. Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь... Все связано ею. Любовь есть Бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику”. Исход силлогизма, очевидно, должен быть следующим: смерть есть жизнь, высшая форма духовной жизни.

Но умозаключения мало утешают князя. С того времени, как он снова увидел Наташу, и любовь вновь с прежней силой вспыхнула в его душе, мучительное чувство страха стало все чаще посещать его. Последний припадок ужаса происходит во сне, когда ему представляется, что какая-то неведомая сила, Смерть, ломится в дверь, оставшуюся не запертой. Мучительным усилием гаснущего сознания и воли он пытается удержать ее. Но тщетно, она распахивается, и то, что вошло в нее, и есть Смерть. Однако именно в этот момент ужас и боль покидают его, он ощущает необычайную освобожденность и странную „легкость, которая с тех пор не оставляла его”.

В повести, созданной два десятилетия спустя, ситуация тщетной борьбы умирающего с могущественнейшей и страшной силой смерти совершенно так же повторится. Только образ иной, он варьирован. Иван Ильич в роковые три дня, отчаянно сопротивляясь, в полузабытье, как князь Андрей во время сна, барахтается в каком-то ужасном черном мешке, и невидимая и неодолимая сила безжалостно вталкивает его туда, вопреки его судорожным попыткам воспротивиться ей. И вдруг он проваливается в черную пугающую глубину. Но вновь, как в эпизоде с умирающим князем Андреем, в этот самый момент исчезает мучительно преследовавший его все это время страх смерти и ужас страдания: „Какая смерть? Страху никакого не было, потому что не было смерти...”

Сцена смерти в повести, как видим, аналогична тому, что когда-то разворачивалось в сознании Толстого при его работе над романым эпизодом. Это вариативное изложение прежней образной структуры в применении к новому герою, и новым обстоятельствам, и новому жанру. Важно также и то, что здесь повторена философская концепция Толстого, выстраданная в работе над *Войном и миром*, его постижение таинства смерти. Человек у Толстого оказывается на перепутье двух миров: того, в котором он живет, мира реального, и того высшего мира Божественных истин, которому он оказывается сопричастен, умирая. Этот „мир иной”, отдаленный мир „торжествующих созвучий”, если вспомнить поэтическое откровение Владимира Соловьева, бесконечно значительнее, истиннее, даже реальнее „этого мира”.

Вот почему момент смерти сопровождается у Толстого характерным символическим по своему смыслу образом света.

Война и мир, князь Андрей: „Да, смерть – пробуждение, вдруг просветлело [курсив мой – Н. Ф.]”.

Смерть Ивана Ильича: „Страха никакого не было... Вместо смерти был свет”. А еще раньше: „в конце дыры засветилось что-то... увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо [курсив мой – Н. Ф.]”.

Такие совпадения не могут быть случайностями: это повторяющиеся, тождественные, но варьированные образы-константы.⁷ Они обычно не замечаются, потому что не замечается структурность повторений, их связанность, их внутреннее единство. Таковы, к сожалению, наши методики: нас интересуют больше тематические срезы – что изображено в художественной картине; организация же, принципы построения художественной ткани оказывается в тени, а стало быть, и суть таких образно-смысловых-эмоциональных переключек на порою значительных временных пространствах. Но в романе, а затем и в повести повторяются не отдельные мысли, а возникают повторяющиеся комплексы, блоки образов-мыслей, или „образов чувства”, по определению Толстого. В повести он воскрешает ту целостность образной

⁷ Я об этом недавно писал, исследуя тему Ризнич у Пушкина. У нее не только в Болдинскую осень нет соперницы, у нее нет соперницы в пушкинской любовной лирике вообще. Вот почему он с таким постоянством возвращается к пережитому, к одним и тем же образом-константам, мотивам, знакам Ризнич. См.: Н. М. Фортунатов, *Из пушкинской поэтики: образ-константа (поэзия жизни и жизнь поэзии)*, Болдинские чтения. Нижний Новгород 2000.

системы идей-чувств, которая когда-то с такой силой была пережита им в работе над *Войной и миром*.

По-видимому, то, что получило уже свое художественное воплощение, прочно оседает в лабиринтах памяти и в какие-то моменты вновь вызывается к жизни даже не сознанием, как я уже говорил, а скорее подсознанием автора, дает скрытые импульсы и вместе с тем некий уже художественно упорядоченный материал для начала новой черновой работы, и из нее вырастает очередной шедевр, хотя и ничем не связанный в восприятии своего творца с тем, что когда-то и в тех же структурных формах и художественных идеях жило в его душе и было уже перенесено им на чистый лист бумаги.

То, что зафиксировано в каноническом романном тексте, он, по-видимому, не помнит, но то, что осталось в глубинах души как след выполненной художественной работы, снова идет в дело, чтобы спустя некоторое время в упорнейшем труде, как всегда у него, дать новый прекрасный результат.

Им было написано так много, что он часто забывал написанное. „Очень неплохо, прекрасный стиль”, – говорит Толстой с одобрением, раскрыв наугад какую-то книгу на первой же попавшейся странице, как Пьер Безухов *Записки Цезаря*. „Лев Николаевич, – слышится робкое замечание, – ведь это *Война и мир*...”

Однако между двумя великими художественными откровениями Толстого о тайне смерти есть еще один этап работы такого же рода – *Анна Каренина*. Временные пространства очень характерны: роман сказался на равном отдалении и от *Войны и мира*, и от *Смерти Ивана Ильича*, то есть живое ощущение творческого процесса, творческого поиска и здесь было стерто, потеряно, забыто, как в случае, о котором только что шла речь (*Война и мир* и *Смерть Ивана Ильича*).

Между тем в эпизоде гибели героини романа Толстым разрабатывались все те же контрастно сочетающиеся образы-константы, отмеченные нами: ужас смерти и внезапный свет духовного прозрения, несущий успокоение и веру (в *Анне Карениной* – метафорический образ ярко вспыхивающей свечи: часть 7, глава XXXI).

Но этого мало. В романе есть еще одна сцена, непосредственно связанная с финалом повести как ее предварительный набросок: сон-кошмар Анны с необъяснимой для нее волной страха, которая окажется не чем иным, как мистическим предощущением приближающейся, неотвратимой ее собственной смерти: маленький, лохматый мужик, нагнувшийся над мешком и копошащийся в нем руками (часть 4, глава

III). По какой-то ассоциативной связи именно этот образ (вызывающий ужас Анны страшный мешок) – символ, вестник ее гибели – и дает себя знать спустя несколько лет, варьированный, в последней сцене отчаянной борьбы Ивана Ильича с неведомой силой, вталкивающей его в ужасный мешок смерти.

Характерно, что и в романе два кульминационных образа (мешок-смерть и свет освобождения от ужаса смерти), как раньше в *Войне и мире*, а позднее в повести, были также сближены друг с другом, слиты в одной контрастной структуре: *Мужик* [метонимическое повторение сна-кошмара, сна-ужаса Анны – Н. Ф.], приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, *вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке...* (курсив мой – Н. Ф.).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что между *Войной и миром* и *Смертью Ивана Ильича* существовало промежуточное звено в творческом процессе Толстого при создании гениальных сцен, близких по тематико-структурным соотношениям, связанное с другим его великим произведением – *Анной Карениной*.

Еще один вывод, вытекающий из тех же примеров, можно сформулировать как существование особого феномена памяти Толстого, не механической, не рефлексивной, не рассудочной, а кроющейся в глубинах его сознания и подсознания, с мистическим выводом в космос человеческой души и мира высших духовных истин. У него здесь существуют свои, не подвластные собственным логическим интерпретациям (в процессе творчества), свойственные именно ему, дорогие его душе образные и идейные доминанты. Они подспудно живут в лабиринтах его памяти, диктуют свою волю его руке в момент работы, из них-то и возникает парадокс творчества Толстого, когда подмалевком будущего шедевра оказывается шедевр.