

## ОБ ОДНОЙ ИЗ ЧЕРТ ПОЭТИКИ Л. ТОЛСТОГО И ЕЕ ПРОДОЛЖЕНИЯХ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

НАТАЛИЯ ГОНЧАР

«Мы уже находим у него все то, что в наши дни объявляют новшеством», – так говорит о Толстом горячий почитатель его творчества Андре Моруа в своей статье под названием «Самый великий»<sup>1</sup>.

Сказано просто и метко, и за простыми этими словами стоит не что иное, как самый факт поразительной глубины и многообразия художественных открытий Льва Толстого, во многом определивших или же предвосхитивших основные тенденции и формы развития реалистической литературы XX века.

Классик армянской прозы, к тому же и переводчик многих произведений Толстого<sup>2</sup> Стефан Зорьян в статье «Могучий дуб» (1958) оставил следующее признание: «...я испытывал величайшую творческую радость, работая над переводом его произведений, хотя задача была огромной сложности. Проникая в творческий метод и великое искусство Толстого, многому учишься, много черпаешь знаний, делаешь для себя много глубочайших открытий. Мне думается, у Толстого надо всем учиться, но особенно писателям, и особенно молодым. Прав французский писатель Мориак, говоря, что Толстой – это целый музей. Я бы лишь добавил: и великая школа»<sup>3</sup>.

В этой «великой школе» как русская, так и мировая литература почерпнула этические и эстетические уроки, значение которых воистину трудно переоценить, как и трудно передать ограниченными формулировками живую силу и богатство их реального содержания. Если уникальный в своей масштабности, динамичности, многоцветности, в своей естественности и правдивости художественный мир

---

<sup>1</sup> **Андре Моруа.** Собр. соч. в 6-ти томах. Т.6. М., 1992, с. 297.

<sup>2</sup> В творческой биографии Ст. Зорьяна увлеченной, неустанной работе над переводами произведений Толстого принадлежит очень значительное место. Им переведена эпопея «Война и мир», повесть «Казачьи рассказы», рассказы «Люцерн», «Поликушка», «Кавказский пленник», «Севастопольские рассказы», «Хозяин и работник», «Холстомер», рассказы о животных, детские, назидательные рассказы, притчи, басни; им подготовлено издание трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» (редакция выполненного в XIX в. П.Прошьяном перевода первых двух частей и зорьяновский перевод части третьей); наконец им возглавлено издание 10-томного собрания сочинений Л.Толстого на армянском языке.

<sup>3</sup> **Ст. Зорьян.** Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10. Ер., 1964, с. 525 (на арм.яз.).

толстовского творчества властно вошел в сознание и сердца миллионов читателей во всем мире, то с равным правом можно сказать, что принципы, по которым созидался этот мир, творческие принципы великого художника-искателя и новатора властно вошли в систему художественных устремлений и установок, в состав эстетики и поэтики многих мастеров слова, представляющих самые различные литературы.

В этой связи и именно с этой точки зрения интересно, в частности, обратить внимание на одну, чрезвычайно характерную, отличительную особенность творчества Льва Толстого, унаследованную литературой в дальнейшем своем развитии как плодотворный принцип правдивого, полнокровного, реалистически конкретного и достоверного, эмоционально-заразительного воссоздания жизни в искусстве. Имеем в виду то место, которое занял в произведениях Толстого, ту роль, которую играл в создании их художественной структуры материал собственной жизни писателя, материал его личного, индивидуального опыта, им самим виденное и пережитое.

Ромен Роллан в своем очерке «Жизнь Толстого» с полным основанием на то пишет: «Искусство и жизнь неотделимы. Ни у кого другого творчество так тесно не переплетено с жизнью – оно почти всюду носит автобиографический характер. По творчеству Толстого мы можем, начиная с двадцатипятилетнего возраста, шаг за шагом проследить противоречивые искания, которыми так богата эта мятущаяся жизнь»<sup>4</sup>.

Примечательно, что когда П. И. Бирюков начал свою работу над биографией Толстого и в связи с этим адресовал ему целый ряд вопросов, касающихся тех или иных фактов, Толстой посоветовал ему обращать внимание на художественные произведения как на биографический материал. А, скажем, отвечая в 1903 году на одно из писем Бирюкова, он ориентировал своего биографа так: «... – О моих любвях:

Первая самая сильная была детская к Сонечке Колошиной. Потом, пожалуй, Зинаида Молостова. Любовь эта была в моем воображении. Она едва ли знала что-нибудь про это. Потом казачка в станице – описано в «Казаках». Потом светское увлечение Щербатовой-Уваровой. Тоже едва ли она знала что-нибудь. Потом главное, наиболее серьезное – это была Арсеньева Валерия /.../ Я был почти жених («Семейное счастье»), и есть целая пачка моих писем к ней...»<sup>5</sup>.

Известна автобиографическая основа трилогии Толстого «Детство»<sup>6</sup>, «Отрочество», «Юность», созданных им в пятидесятые годы

<sup>4</sup> **Ромен Роллан.** Собр. соч. в 14-ти томах. Т. 2. М., 1954, с. 222.

<sup>5</sup> **Лев Толстой.** Собр. соч. в 20-ти томах. Т. 18. М., 1965, с. 340.

<sup>6</sup> В этой связи две записи **А. Б. Гольденвейзера** в его книге «Вблизи Толстого» (М., 1959): по рассказу сестры Марии Николаевны, «Тургенев привез книжку «Современника» и говорит: «Вот появился новый удивительный писатель; здесь напечатана замечательная

рассказов («Набег», «Рубка леса», «Утро помещика», «Севастопольские рассказы», «Люцерн»<sup>7</sup> и др.), незавершенного «Романа русского помещика» и «Кзаков», известна и пропитанность автобиографическими мотивами и материалом романов Толстого и ряда поздних его повестей: «Смерть Ивана Ильича»<sup>8</sup>, «Крейцера соната»<sup>9</sup>, «Отец Сергей» (по слову В.Шкловского, «это тоже дневник Толстого»), наконец – лишь посмертно опубликованный «Дьявол», рукопись которого Толстой, казалось бы, так надежно прятал от Софьи Андреевны, но она все же случайно ее обнаружила и прочла, а Толстой записал в дневнике, 13 мая 1909 года: «За завтраком Соня была ужасна. Оказывается она читала «Дьявол», и в ней поднялись старые дрожжи, и мне было очень тяжело» (см. с.501)<sup>10</sup>.

Красноречивых примеров тому, как жизнь самого Толстого, его личный опыт, впечатления и наблюдения, увиденное, испытанное, пережитое им самим входило в художественное творчество писателя, можно было бы указать великое множество. И множественность, повторяемость этих разного характера и разного значения фактов говорит о том, что мы имеем дело с определенной тенденцией, с очень важным принципом в творческой работе Толстого.

Каково, однако, происхождение и какова направленность этой столь сильно сказавшейся у Толстого тенденции, если взглянуть на нее в аспекте общих процессов, общего движения в литературе, в поэтике реалистической прозы?

Толстой вступает в литературу и утверждает себя в ней как художник, в произведениях которого многопланово и последовательно

---

его повесть «Детство», – и стал читать вслух”. С первых же строк Мария Николаевна и Сергей Николаевич были поражены: – “Да ведь это он нас описал! Кто же это? Сначала мы никак не могли подумать про Левочку... Он наделал долгов, и его увезли на Кавказ. Скорее еще мы думали про брата Николая. ”» (с. 175). На с. 296-297: «Девочка (гостья – Н.Г.) читала «Детство», и Лев Николаевич, который обыкновенно не любит говорить о своих художественных произведениях, и тем более о том, кого он в них изобразил, на этот раз охотно отвечал ей и рассказал, кто были Любочка (бывшая тут Мария Николаевна), Катенька (Юзенька Копервейн), Володя (брат Сергей Николаевич), mr. Jerome (гувернер Льва Николаевича и его братьев – St.Thomass), Карл Иванович (Федор Иванович Рессель), Ивины (Мусины-Пушкины)». Подробно о «прототипных» отражениях в «Детстве» см. и в примечаниях к нему в первом томе вышеуказанного СС, с. 449.

<sup>7</sup> В кн.: **В. Булгаков**. Л.Н.Толстой в последний год его жизни. М., 1960, с. 71: «Я напомнил Льву Николаевичу, что как раз это изображается в его «Люцерне. – А что там такое? Я, право, забыл. – Там англичанин с женой тоже встает и уходит из-за стола в гостинице, когда автор или рассказчик привел туда и посадил за стол с собой оборванного странствующего певца. – Как же, как же! Да это я сам и привел его... Это действительно происшествие».

<sup>8</sup> См. в кн: **В. Шкловский**. Лев Толстой. Серия «ЖЗЛ». М., 1967, с. 472: «Но жизнь была бессмысленна, и бессмысленность этой жизни была очень похожа на бессмысленность жизни в доме №15 по Долго-Хамовническому переулку». Далее ссылки на это издание в тексте с указанием в скобках страницы.

<sup>9</sup> Там же: «Толстой анализирует супружеские споры, как бы восстанавливая свои дневниковые записи» (с.466).

<sup>10</sup> См. также у В. Шкловского главу «Дьявол», с. 260-263 и примечания в т.12, с. 505-506 указ.изд. Толстого.

осуществляется то стремление, говоря словами Белинского, к «сближению литературы с жизнью, вымысла – с действительностью»<sup>11</sup>, под знаком которого происходит развитие русского реализма. Воспроизведение «правды» выдвигается как главная творческая задача (вспомним программное высказывание Толстого о правде как о «герое» его произведений, сделанное в одном из «Севастопольских рассказов»), а одним из важнейших условий решения этой задачи становится та «простота и действительность содержания», которая так понравилась Некрасову по прочтении рукописи «Детства»<sup>12</sup>, становятся принципы искренности и естественности, достоверности и наглядности – художественного воссоздания жизни, как она есть, в формах, подобных ее же собственному протеканию. Если литература в целом идет по пути сближения «вымысла – с действительностью», то уже сама эта тенденция со всею естественностью приводит писателей к осознанию в той или иной степени значения собственного (*личного*) жизненного и душевного опыта, собственных впечатлений и наблюдений, собственных взаимоотношений с окружающей действительность и средой – как источника живого, своеобразного, социально и психологически конкретного, достоверного (*действительного*) материала для художественных полотен и обобщений. И в том, что Толстой-художник обнаруживает столь большую привязанность и доверие к автобиографическим мотивам и материалу, в том, что он полнее и интенсивнее, чем кто-либо из его предшественников и современников, использует в искусстве свой непосредственный опыт, проявляется свойственная ему гениальность художественного чутья и выступает одна из примечательных граней его новаторства.

Приверженность Толстого к материалу собственной жизни закономерно вытекала из его эстетических принципов. И здесь, помимо общей установки на «правду», на «действительность содержания», очень важно отметить еще два момента. Искусство, по Толстому, «в каждый данный момент... должно быть – современное – искусство нашего времени»<sup>13</sup>.

К современной писателю жизни во всей ее полноте, к ее событиям и атмосфере, к ее проблематике всецело обращено творчество Толстого, в современность оно погружено и ее пропитано. Не очевидно ли, что для писателя, мыслящего себе искусство как «в каждый данный момент – современное», живейшим источником, из которого он черпает, окажется его личный, непосредственный опыт, сплетенный с современностью, преломивший ее в себе? Не очевидно ли, что чем

---

<sup>11</sup> В. Г. Белинский. ПСС в 13-ти томах. М., 1953-1959, т. 10, с. 279.

<sup>12</sup> Н. А. Некрасов. ПСС, т. 10. М., 1952, с. 176.

<sup>13</sup> Лев Толстой. ПСС, том 53 (Дневники и записные книжки 1895-1899 гг.), с. 81.

шире и многообразнее опыт собственной жизни писателя проникнет в мир его художественных произведений, тем прочнее, полнокровнее будет связь этих произведений с действительностью и временем? Само собой разумеется, что здесь существенно важно, насколько богаты, значительны и разносторонни связи индивидуального опыта и содержания жизни художника с содержанием современной ему действительности (важно, разумеется, и то, каковы творческие возможности, силы этого художника). Личность Толстого и его жизнь состояла именно в таких, богатейших связях с окружающей действительностью, с жизнью общественной, национальной, с историческим содержанием эпохи. Поэтому и личный опыт художника, лежащий в основание его творчества, оказывался в данном случае источником материала и на редкость значительного, и, вместе с тем, в самой своей самобытности и подлинности таящего особую заразительность.

Другой момент, на который мы хотим обратить внимание, это значение придаваемое Толстым полноте выражения в искусстве личности автора, его «самобытного нравственного отношения к жизни», его чувств и переживаний, «внутренней работы души».

«Признак, выделяющий настоящее искусства от поддельного, – пишет Толстой в трактате «Что такое искусство?», – есть один несомненный – заразительность искусства. /.../ Более же всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника. Как только ... читатель чувствует, что художник сам заражается своим произведением и пишет ... для себя, а не только для того, чтобы воздействовать на других, такое душевное состояние художника заражает воспринимающего, и наоборот: как только ... читатель ... чувствует, что автор не для своего удовлетворения, а для него, для воспринимающего, пишет... и не чувствует сам того, что хочет выразить, так является отпор...»<sup>14</sup>.

Идя вслед за этим высказыванием и ориентируясь на творчество самого Толстого как на убедительный тому пример, можно утверждать, что степень искренности художника в свою очередь «увеличивается» степенью участия в создаваемых им произведениях того, что испытано и пережито им самим, того, что принадлежит ему биографически или эмоционально.

Цельность художественного произведения Толстой усматривал «не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т.п., а в ясности и определенности того отношения самого автора к жизни, которое пропитывает все произведение»<sup>15</sup>. А в своем предисловии к русскому изданию фрагментов из «Дневника» Анри Амиеля, написан-

<sup>14</sup> Указ. изд. В 20-ти т-х. Т. 15, с. 181.

<sup>15</sup> «Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников». Т. 2. М., 1955, с. 60.

ном в 1905 году (т.е тогда, когда Толстой уже перестал писать, по его же выражению, «художественное»), он высказывает один из главных принципов своей эстетики в следующих предельно простых, глубоко выношенных, но и, конечно, сильно заостренных формулировках: «... Писатель ведь дорог и нужен нам только в той мере, в которой он открывает нам внутреннюю работу своей души, само собой разумеется, если работа эта новая, а не сделанная прежде. **Что бы он ни писал: драму, ученое сочинение, повесть, философский трактат, лирическое стихотворение, критику, сатиру, нам дорога в произведении писателя только эта внутренняя работа его души, а не та архитектурная постройка, в которую он большей частью, да я думаю и всегда, уродуя их, укладывает свои мысли и чувства** (выделено нами – Н.Г.)»<sup>16</sup>.

Понятно, что внутренняя работа души происходит по преимуществу на материале лично воспринятого и пережитого, прочувствованного и обдуманного. Понятна в этой связи и насыщенность таким материалом художественного творчества самого Толстого, или же та характерная черта толстовской поэтики, которую – для краткости – можно определить как «автобиографизм».

Чтобы убедиться в том, как велика была в творчестве Толстого конструктивная роль личного опыта и материала, обратимся, минуя такие ясные в этом отношении примеры, как автобиографическая трилогия или «Казачьи», к примеру столь выдающегося произведения романного жанра, как «Анна Каренина», к истории, к творческому процессу его создания, к определенным чертам его сюжетно-композиционного строя.

Из посвященной Толстому литературы известно, что его работе над романом «Анна Каренина» предшествовали довольно упорные, растянувшиеся на три года (1870-1873) попытки воплотить замысел романа на историческую тему – об эпохе Петра I. Несмотря на множество разработок замысел этот, однако, так и остался неосуществленным, причем Толстой и сам предчувствовал его неудачу. «В литературе о Толстом, – отмечает Б. Бурсов, – история его работы над романом о Петровской эпохе освещена довольно подробно, однако вопрос о том, почему этот замысел остался неосуществленным, в

---

<sup>16</sup> «Из дневника Амиеля». Перевод с французского М.Л.Толстой, под редакцией и с предисловием Л.Н.Толстого. М., 1905, с. 449-450.

К вышеприведенному высказыванию заметим здесь, что прозвучавшие в нем “только в той мере...” и “только эта...” оспариваются органично вобравшими в себя “мысли и чувства” писателя “архитектурными постройками” самого Толстого и нам “прежде всего” были и будут “дороги и нужны” его великие художественные создания. Приводим же это высказывание в подтверждение тому, какое большое значение придавал Толстой определенному и ясному проявлению писателем, “что бы он ни писал”, личного, самобытного опыта и отношения к жизни, внутренней работы его души.

значительной мере остается открытым. Если в работе над «Войной и миром» Толстому удалось достигнуть слияния исторической темы с современной проблематикой, то эпоха Петра, при некотором ее сходстве с эпохой 1812 года, не позволяла толстовскому герою, активному участнику ее событий отдаваться характерным для него духовным исканиям. Работая над романом о Петре, Толстой, по его собственным словам, пытался вызвать «духов из того времени». Живой контакт с Петровской эпохой оказался невозможным»<sup>17</sup>.

Таким образом, замысел Толстого не состоялся в силу того, что его невозможно было срастить с содержанием и материалом современной действительности, Этот ответ на остававшийся открытым вопрос можно развернуть и уточнить, если учесть очень характерную особенность Толстого-художника, а именно то, что работа его воображения и мысли происходила (и шла увлеченно, страстно) с неприменной опорой на его собственный, непосредственный опыт, на содержание его внутренней жизни, на материал его личных наблюдений и памяти. «Он жил своими воспоминаниями, – пишет В.Шкловский, – они были костями и мясом его художественных построений» (с.264). Показательна в этом смысле запись, которую находим у А.Б. Гольденвейзера «Вблизи Толстого»: «По поводу художественной работы Лев Николаевич говорил мне несколько дней назад, что, может быть, он потому не пишет художественных вещей, что у него память ослабела, и он часто не помнит – как люди одевались и тому подобные мелочи, и это мешает»<sup>18</sup>. И в другой раз, когда Гольденвейзер заводит речь о том, что «художественные образы – могущественное средство», что «многие остаются совершенно глухи к мыслям и чувствам, выраженным в отвлекенной форме, но на них эти же мысли и чувства могут произвести сильное впечатление в виде художественных образов», Толстой отвечает: «Да, но я боюсь, что у меня нет необходимой памяти для этого»<sup>19</sup>.

Материал памяти, то есть действительный материал был для Толстого необходимым условием создания в художественном произведении живого, органичного мира. В отличие от «Войны и мира» в замысле романа из эпохи Петра не происходило соединения исторической темы не только с современной проблематикой, но и с тем, что неизменно служило Толстому материалом для художественных построений, что питало самую ткань его произведений. Не происходило соединения с личным опытом художника, с достоверным, действительным материалом его собственных наблюдений, переживаний и

---

<sup>17</sup> СС в 20-ти томах., том 9, с. 449-450.

<sup>18</sup> Указ соч., с. 273.

<sup>19</sup> Там же, с. 306.

памяти, т.е. во многом принадлежащим ему просто биографически. Вот почему замысел этого романа, в течение трех лет занимавший внимание Толстого, был отменен обращением к современной коллизии, позволявшей, по словам Шкловского, «сгруппировать вокруг ситуации людей, которые были давними знакомцами писателя» (с.335), – обращением к работе над романом «Анна Каренина». Уже при самом первоначальном замысле романа его коллизия, сюжет, система образов способны были вобрать в себя нечто от содержания, от проблематики и материала той конкретной действительности, в которой жил писатель, от жизни и от характера той человеческой среды, с которой он был связан, которую наблюдал, изучал. Творческий процесс Толстого как бы возвращался здесь в естественное свое русло, тема соединялась с живым материалом, вошедшим в сферу непосредственных наблюдений художника. И характерно, что работа над «Анной Карениной» пошла у Толстого быстро, с увлечением. Писать роман он начал 18 марта 1873 года, а к 25 марта первый черновой вариант уже был закончен. Но в сюжете этой первой редакции перед нами еще только история «потерявшей себя, но ни в чем не виноватой женщины», отношения в семье Ставровичей (будущих Карениных) и между героиней и героем (будущим Вронским). И заметим еще, что в первой редакции романа, как и во второй пока ситуации и образы, рассматриваемые автором со стороны, не вступающие в субъективную связь с его личностью, с индивидуальным жизненным и душевным опытом. Здесь нет пока ни таких мотивов и ситуаций, ни такого героя, с которым бы получили доступ в произведение содержание жизни самого автора, его собственные отношения с действительностью, «внутренняя работа» его души. И это обстоятельство вскоре дает себя знать.

Процесс написания и публикации «Анны Карениной» длится четыре года, и протекает он драматично, со своими спадами и подъемами. Поначалу, после неплодотворного исторического замысла оказавшись в сфере сюжета, связанного с современностью и открытого для материала действительной жизни, Толстой работает с большим увлечением, усердно переправляет и отделяет написанное, роман ему «нравится», как он сам о том пишет в письме к Н.Н.Страхову, в 1875 году начинается его печатание в журнале «Русский вестник». Еще ранее, в начале 1874 года, Толстой предпринимает в Москве отдельное издание романа, однако после того, как было набрано 30 глав, писатель, испытывая уже недовольство своим произведением, приостанавливает его печатание. Выражения недовольства написанным, охлаждения к роману следуют одно за другим в письмах Толстого. Романная ситуация и проблематика, сложившаяся вокруг истории «потерявшей себя» женщины, явно не удовлетворяет Толстого-художника,



написанная им вещь представляется ему уже «скучной, пошлой», и в работе наступает длительный перерыв. Чтобы произведение состоялось, Толстому-художнику оказывается необходимым, помимо приближения замысла к современности и действительности, еще одно приближение – приближение к собственной личности, к содержанию и материалу собственной жизни. Оно совершается лишь благодаря введению в роман автобиографичного левинского сюжета, автобиографичного образа Константина Левина и драмы его духовных исканий. Толстой возвращается к работе, роман его перестраивается и движется, источником внутреннего его сюжета становятся теперь левинские искания «положительной программы» – «закона добра», история Анны от редакции к редакции все более погружается в историю Левина, последняя становится главной, ведущей, открытой, и в этой новой композиции с ее, если прибегнуть к выражению самого Толстого, «лабиринтом сцеплений», преобразуется сама героиня романа, вступая в отношения духовного партнерства с героем (за которым стоит личность автора<sup>20</sup>), в свою очередь становясь носителем авторского ощущения жизни.

Так рассмотренная здесь лишь в самых общих чертах история создания «Анны Карениной» и становления художественной структуры романа от ранних редакций к поздним свидетельствует о том, какое значение и силу приобрел у Толстого принцип претворения в искусство материала собственной жизни. Если же обратиться к литературе, комментирующей творчество Толстого и, в частности, роман «Анна Каренина», то в ней можно найти множество связей, устанавливаемых между образами, картинками, сценами, событиями и деталями толстовского произведения и реальными фактами действительности, реальными лицами и происшествиями, реальной обстановкой жизни и окружением писателя, событиями и фактами его внешней и внутренней жизни. В письмах к друзьям Толстой ссылался на роман, как на свой дневник. В годы работы над романом он не вел дневников. «Я все написал в «Анне Карениной, – говорил Толстой, – и ничего не осталось»<sup>21</sup>.

*Действительное* и *личное* входило в творчество Толстого, безусловно, преобразуясь, подчиняясь творческой концепции писателя. Ни то, ни другое никогда не воспроизводилось им самоцельно<sup>22</sup>, но служило его искусству почвой и материалом. На этой почве возникали, из нее произрастали толстовские «генерализации», и этим материалом

---

<sup>20</sup> «Левин в «Анне Карениной» мучается теми же сомнениями, о которых Толстой рассказывает в «Исповеди»» – В. Шкловский, с 599.

<sup>21</sup> См. в прим. Э.Бабаева в т.9 20-томника с. 476-481. Процит. выше – на с. 477.

<sup>22</sup> В.Булгаков в уже указанной нами книге приводит такие слова Толстого: «Художник должен дать больше фотографии в своем произведении», с. 108.

бесконечно питалась его «мелочность» – две стороны творческого процесса и две черты толстовской поэтики, к органическому взаимодействию и слиянию которых стремился и приходил Толстой-художник. Словом «генерализация» еще в молодости, в дневниках, определил Толстой обобщающую работу мысли и воображения художника, проявленность его отношения, взгляда; со временем понятие это вобрало в себя разработку сюжета, построение композиции с ее «сцеплениями», «сводами», «замками», «кругами», создание архитектуры произведения, развитие характеров действующих в нем лиц, уточнение их расстановки и взаимоотношений, поиски форм выражения главной мысли или того, что Толстой называет «внутренней работой души» писателя, его «самобытным нравственным отношением к жи-зни». В слове «мелочность» у Толстого получила определение другая сторона работы, неразрывно связанная с первой, а именно – поиски точных, жизненно достоверных, наглядных деталей, их бесконечная обработка.

Искусство Толстого устремлено к «генерализации», к обобщениям, и естественно поэтому, что несмотря на неоднократно выраженное писателем, особенно в поздний период, неприятие вымысла, он тем не менее от вымысла не отказывается, а использует последний в его основной эстетической функции – в функции *художественного* средства «генерализации». Вместе с тем вымысел у Толстого предельно насыщается действительным и «собственным» материалом, выстраивается в результате непосредственного восприятия и переживания, перераспределения и преобразования этого материала, интенсивного его использования в сфере «мелочности», и таким образом мир толстовских произведений приобретает качество невышленности, подлинности, а стало быть, возрастает степень его заразительности.

Толстовские художественные тексты изобилуют «мелочными» деталями, связанными с его биографией, в их числе есть детали, нацеленные на изобразительность, есть и играющие сюжетно-композиционную роль. Пример такой – последнего рода – «биографической» детали в романе «Анна Каренина» подробно рассмотрен Б.М.Эйхенбаумом, автором замечательных работ, в частности, о творчестве Толстого. Опуская подробности, приведем здесь главное:

«Давно обращено внимание, – пишет Б. М.Эйхенбаум, – что лошадь Фру-Фру и ее гибель описаны Толстым как своего рода предсказание гибели Анны /.../ Параллелизм в некоторых сценах действительно так подчеркнут Толстым, что он не может быть случайным. В сцене падения Анны о Вронском говорится: «Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он стоял над нею» и т.д. В сцене гибели Фру-Фру о Вронском сказано теми же словами: «С изуродованным

страстью лицом, бледный и с трясущеюся нижней челюстью». В ранней редакции этот параллелизм был еще резче: имя героини было Татьяна (Ставрович), а имя лошади – Tiny (по-английски), или Таня. Перемена произошла, очевидно, после того, как Толстой купил у своего приятеля Д.Д.Оболенского лошадь по имени Фру-Фру. Оболенский вспоминает: /.../ Одну английскую верховую моего завода, по имени *Фру-Фру*, гр. Лев Николаевич купил себе под верх, но вскоре уступил ее брату /.../ Имя *Фру-Фру* сделалось известным вследствие того, что автор «Анны Карениной» этим именем назвал лошадь Вронского в чудном описании первой Красносельской скачки». Это тот самый Оболенский, который сообщил Толстому подробности и обстановку этих скачек: «Падение Вронского с *Фру-Фру*, – рассказывает Оболенский, – взято с инцидента, бывшего с князем Д.Б.Голицыным». К этому реальному комментарию надо прибавить другой, связанный с вопросом о сюжетном параллелизме. Фру-Фру – имя литературного происхождения. Лошадь Оболенского была названа по имени героини популярной французской пьесы Мейлака и Галеви «Frou-Frou», появившейся в 1870 г. и очень скоро перешедшей на русскую сцену /.../ Фабульная основа этой пьесы состоит в том, что Фру-Фру выходит замуж, а потом, поддавшись минутным настроениям, бросает мужа с сыном и уходит с любовником. Финал трагический: муж убивает любовника на дуэли, а Фру-Фру возвращается домой и умирает. Как видно, фабула этой пьесы соприкасается с фабулой «Анны Карениной». Это и было важно Толстому, решившему придать сцене скачек не только психологический, но и сюжетный, символический смысл, продолжив, таким образом, линию «предзнаменований» гибели Анны. Совпадение имен (как было в раннем варианте) делало эту символику слишком прямой и грубой. Назвав лошадь Вронского Фру-Фру, Толстой не только избежал этой грубости, но усилил и углубил сюжетную символику сцены: Фру-Фру превратилась в своего рода сюжетное иносказание, намекающее на будущую судьбу Анны»<sup>23</sup>.

Примеру этому предоставлено в статье немалое место и тем самым привлечено к нему особое внимание, поскольку уже по нему одному можно видеть, как взаимодействуют в художественном построении произведений Толстого «генерализация» и «мелочность» и как способствуют их взаимодействию биографические факты.

Плодотворность использования в искусстве материала собственной жизни, собственного опыта и наблюдений убедительно доказывается всем творчеством Толстого. Примечательно, что на исходе жизни этот великий мастер, создатель бессмертных художественных полотен, как бы подытоживая и прогнозируя пути литературы, выска-

---

<sup>23</sup> Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые года. М., 1974, с. 188-190.

зывает следующую мысль: «Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения... Писатели /.../ будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им самим случилось наблюдать в жизни...»<sup>24</sup>. В свете всего, что говорилось выше, можно утверждать, что и сам Толстой в своих произведениях по существу уже не «сочинял», а рассказывал «то значительное или интересное», что довелось ему узнать, увидеть и пережить, или «что случилось наблюдать в жизни». И в этом именно можно усматривать один из важных и характерных планов широко и решительно осуществляемого Толстым «сближения искусства с жизнью, вымысла – с действительностью».

Принцип художественного использования и осмысления опыта и материала собственной жизни, проявивший себя в искусстве Толстого как принцип, обогащающий реализм и явственно обновляющий его поэтику, стал интенсивно применяться в реалистической прозе XX века, приобрел характер расширяющейся тенденции, типологические признаки которой можно наблюдать во многих литературах.

В 1930 году на вопрос писательской анкеты: «Каким материалом преимущественно пользуетесь?» М.Горький отвечает так: «Пользовался преимущественно материалом автобиографическим»<sup>25</sup>. По другому поводу М.Горький писал: «Я недурно знаю русский быт и русскую литературу, и я, не без сожаления, скажу: никто не выдумывает меньше меня. Когда-нибудь я напишу свою автобиографию и в ней документально – со ссылками на лица и места – оправдаю все, иногда как будто невероятные события и состояния душ в моих рассказах»<sup>26</sup>.

Не «выдумывать», не «сочинять», писать на основе виденного, пережитого – этот урок, преподанный творчеством Толстого, широко привился в последующей русской литературе. Бунин, Куприн, Булгаков, Гарин-Михайловский, Серафимович, Пришвин, Паустовский – творчество всех этих писателей, при всем различии их индивидуальных стилей, ярко отмечено и общей для них чертой, а именно тесной, непосредственной связью с опытом собственной жизни, с автобиографическим материалом, с установкой на *личное и действительное*.

«Творчество Булгакова, – пишет В.Лакшин в предисловии к книге его избранной прозы, – столь тесно сплетено с этапами его судьбы, так полно отзвуками личных впечатлений и переживаний, что биография автора может служить лучшим комментарием к его прозе»<sup>27</sup>.

Предваряя свое восьмитомное собрание сочинений небольшим

---

<sup>24</sup> А. Б. Гоьденвейзер..., с. 181 (запись за декабрь 1905 г.).

<sup>25</sup> «Как мы пишем». М., 1989, с. 22.

<sup>26</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 12, с. 642.

<sup>27</sup> М. Булгаков. Избранная проза. М., 1966, с. 4.

предисловием, Константин Паустовский относительно своей биографии замечает: «Подробно рассказывать ее нет смысла. Вся моя жизнь с раннего детства до начала тридцатых годов описана в шести книгах автобиографической «Повести о жизни», которая включена в это собрание» (т.1, с.8).

Показательно в этом плане и творчество Пришвина, дающего, например, такое пояснение к одному из замечательных своих произведений «Кашеева цепь»: «Некоторые из моих друзей, прочитав рассказы о Курымушке, однако совершенно не догадались, что рассказывается в них о каком-то таинственном зайчике, и все приняли как автобиографию и семейную хронику. Что же делать? Ведь от самого себя не уйдешь. Мы не маленькие дети, и не спасет нас от скуки чтения даже самая хитрейшая фабула. Пора уже знать, что близость автора к себе самому и способность его приблизить других к себе так, чтобы они были как будто совершенно свои, родные, находят отклик в читателе. Тогда зачем же ходить далеко? Вот мой собственная жизнь, и с ней те, кого я любил, кого боялся и ненавидел...»<sup>28</sup>. Нет сомнения, к осознанию того, о чем пишет здесь Пришвин, русскую прозу в значительной мере вел художественный опыт Толстого.

Предвосхищенное Толстым движение прозы к повествованию про «то значительное или интересное, что... случилось наблюдать в жизни», к претворению в искусство содержания и материала личного опыта художника и вместе с тем «внутренней работы» его души стало тенденцией, характерной и для американской прозы XX века. Один из самых выдающихся, самых ярких ее представителей Томас Вулф (1900-1938), автор четырех крупных романов, в пору их появления воспринятых как не в меру «автобиографические», попрекаемых за это со стороны критики (и не ее только), последовательно, настойчиво – не раз и не два – высказывался относительно приверженности писателя к материалу собственной жизни, личного опыта, который благодаря использованию художественных средств преобразуется и приобретает общечеловеческое звучание. Думается, что стоит здесь ознакомить с несколькими выдержками из текстов, в частности – из писем Вулфа, тем более что в некоторых мы увидим прямую адресацию к опыту Льва Толстого, к его роману «Война и мир»<sup>29</sup>.

«Моя мысль, – пишет Вулф в своей «Истории одного романа», – заключается в том, что всякое серьезное творчество автобиографично и что истинное произведение искусства требует от автора использования

---

<sup>28</sup> М. Пришвин. Собр. соч. в 6-ти т-х. Т.1. М.,1956, с. 21.

<sup>29</sup> В одном из писем Вулфа,1935 г., читаем о «Войне и мире»: «За последние четыре года я перечитывал ее пару раз. По-моему, это самый великий романа». – Томас Вулф. Жажда творчества. М., 1989, с. 242. Заметим, что для Вулфа и «Анна Каренина» – «великий роман» (с. 314). Далее страница указ. изд. в тексте в скобках.

опыта его собственной жизни. Но я думаю также, что молодой писатель по неопытности часто испытывает искушение слишком прямого и непосредственного использования событий своей собственной жизни, что противоречит специфическому характеру искусства. Молодой писатель склонен смешивать реальность и реализм» (с.61). О романе «Взгляни на дом свой, ангел»: «...эту книгу /.../ я сотворил из самого себя, мой внутренний мир, люди, с которыми я встречался, события моей жизни незаметно для меня вплетались в создаваемый моим воображением миф...» (с.183). В письме к Максвеллу Перкинсу: «Похоже, я наконец-то научился использовать в своем творчестве автобиографический материал. Мне кажется, что писатель должен уметь видеть в том, что случилось с ним, частицу общечеловеческого опыта»(с.193). И далее в том же письме: «Читаю Вашу любимую “Войну и мир” – прекрасная, грандиознейшая вещь, если что и заслуживает благоговения, то именно такие книги, как эта. Я обратил внимание, что в ней личное, частное неразрывным образом связано с общечеловеческим, – есть истории отдельных людей – это прежде всего члены семьи самого Толстого – и есть панорама жизни целых наций – прежде всего России. Именно так большой писатель и должен обращаться с материалом. Именно в этом смысле все хорошие книги автобиографичны, **и я не стыжусь следовать за Толстым**» (с.194, выделено нами – Н.Г.). В другом письме Перкинсу: «Мои произведения не более и не менее автобиографичны, чем «Война и мир». Пожалуй, они даже менее автобиографичны, потому что такой великий писатель, как Толстой, добивается поставленной цели именно потому, что умеет наилучшим образом распорядиться богатством средств и материалов, которыми располагает. Именно так он поступил в «Войне и мире». Мне пока ни разу не удалось сделать это с такой же полнотой и совершенством. Толстой, стало быть, художник гораздо более автобиографичный, чем я: он лучше использовал то, чем обладал» (с.259). Наконец, в письме уже последнего его года (1938), уже к другому редактору-издателю Вулф пишет о книге, которую «можно было бы назвать “Домой возврата нет”»: «Я намерен полагаться исключительно на собственные впечатления: исчерпаю, выжму досуха, подберу все крохи моего личного опыта. Это будет наиболее объективная из все моих книг – и в то же время наиболее автобиографичная. /.../ из воспоминаний я извлек несколько новых героев – они появились не благодаря каким-то конкретным воспоминаниям о конкретных людях, но как обобщение того, что я видел, думал, чувствовал, вынес из общения с самыми разными людьми» (с.284).

Выделив очень показательные высказывания Томаса Вулфа о том, как он понимает автобиографичность художественного произведения, и о том, что как романист в своей автобиографичности он следует за

Толстым, добавим, что подобная же ориентация художника на принадлежащий ему материал, на свой личный опыт, отнюдь не исключая работы воображения, эстетической функции вымысла и художественного обобщения проявилась и в творчестве Хемингуэя, Стейнбека, Сарояна и др.

Заслуживает внимания, что эта тенденция плодотворно проявилась и в армянской литературе, именно с нею связываются такие замечательные своей жизненностью, органичностью, своей самобытностью явления, как проза Стефана Зорьяна, Гургена Маари, Гранта Матевосяна.

Вопросы «о чем и как писать», на каком материале Ст.Зорьян решал, по его же признанию, с учетом опыта Толстого, который помогает ему прийти к столь важному для писателя глубокому осознанию необходимости «быть самим собой, говорить о своем» и, что еще более примечательно, – осознав, что «серьезный писатель пишет о том, что он видел и пережил, что волнует его, о чем он не может не рассказать»<sup>30</sup>, Зорьян не только первые свои рассказы, но и многое впоследствии пишет, основываясь на вполне конкретном материале и опыте собственной жизни. Самые важные стороны жизни армянского народа, самые крупные проблемы сложнейшей исторической эпохи находят отражение в рассказах и повестях Зорьяна через простой, бесхитростный, правдивый показ, через художественное обобщение того, что увидено и пережито им самим, что он сам наблюдал в жизни. Особо отметим, что Толстой как автор автобиографической трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» оказывает самую непосредственную помощь Зорьяну как зачинателю совершенно нового жанра в армянской литературе – жанра автобиографического романа.

В русской литературе толстовская трилогия (вместе с трилогией С.Т.Аксакова) открыла следовавший за нею ряд выдающихся художественных автобиографий, решавших – каждая на своем особенном материале – различные социальные и психологические проблемы. Произведения этого ряда различались и по жанровой структуре. Аксаковская трилогия – это художественные мемуары. В «Былом и думах» Герцена сочетаются элементы художественной литературы и исторических мемуаров, публицистики и исповеди. «История моего современника» Короленко, поначалу привлекая «внимание читателей к первым движениям зарождающегося и растущего сознания», затем постепенно превращается в мемуары, очерки истории народнической интеллигенции, в воспоминания о том, что ему «встречалось в действительности», что он испытал, чувствовал,

---

<sup>30</sup> Стефан Зорьян. Собр. соч. в 5-ти т-х. Т.1. М., 1973, с. 27.

видел. «В своей работе, – говорит сам Короленко, – я стремился к возможно полной исторической правде, часто жертвуя ей красивыми или яркими чертами правды художественной»<sup>31</sup>. Трилогия Толстого, созданная с использованием как автобиографического материала, так и автобиографической формы повествования, – это именно художественное произведение, построенное в традиции «романа воспитания».

Посылая Некрасову рукопись «Детства», Толстой писал ему: «В сущности, рукопись эта составляет 1-ю часть романа – «Четыре эпохи развития». Появление в свет следующих частей будет зависеть от успеха первой». А в связи с вызвавшими его недовольство изменениями в публикации «Современника», он пишет Некрасову, в частности, следующее: «Не упоминая о мелких изменениях, замечу два, которые в особенности неприятно поразили меня. Это выпуск истории любви Натальи Савишны /.../; и перемена заглавия. Заглавие «Детство» и несколько слов предисловия объясняли мысль сочинения; заглавие же «История моего детства», напротив, противоречит ей. Кому какое дело до истории *моего* детства? Последнее изменение в особенности неприятно мне, потому что, как я писал вам в первом письме моем, я хотел, чтобы “Детство” было первой частью романа, которого следующие должны были быть: “Отрочество”, “Юность” и “Молодость”» (СС в 20-ти т., т.17, с.63. с.67).

Замысел Толстого показать детство, отрочество, юность как «эпохи развития», формирования и становления личности во взаимоотношениях ее с окружающим миром, действительностью и средой носил принципиально обобщенный, «генерализирующий» характер, хотя и претворен был при участии «мелочности», во многом питающейся личным опытом и наблюдениями. Используя опыт собственного «развития», Толстой имел установку создать и создал художественное произведение, роман с вымышленным сюжетом и героем, с использованием вымысла во имя обобщения, в целях «генерализации» средствами не «мыслительными», а принадлежащими природе самого искусства. В своей автобиографической трилогии, как и вообще в своем художественном творчестве, он оставил последующей литературе ценнейший опыт и традицию такого осмысления и изображения «личного», при котором, говоря словами Белинского, оно «получает через искусство общее значение, для всех равно интересное»<sup>32</sup>.

В этом Толстому наследовали Горький и Бунин. Построив свою автобиографическую трилогию, вслед за Толстым, как «роман воспитания», Горький создал в ней и новую модель «воспитательного

---

<sup>31</sup> В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10-ти т-х. Т.5. М., ГИХЛ, 1954, с. 7-8.

<sup>32</sup> В. Г. Белинский. ПСС, т.5, с. 279



процесса», и нового героя. По такому же творческому принципу создал Бунин свой роман «Жизнь Арсеньева», шедевр лирической прозы, – произведение, построенное как «вымышленная автобиография», на автобиографическом материале исследующее вечные проблемы, художественно осмысляющее и обобщающее отношение: человек и открывающийся ему мир, человек и действительность места и времени, личность и впечатления бытия, индивидуальное переживание жизни и его «общее» содержание.

Обратим здесь внимание и на то, что именно из толстовской «школы» вышли замечательные автобиографические романы двух классиков армянской литературы – «История одной жизни» Стефана Зорьяна и трилогия Гургена Маари «Детство. Юность. На пороге молодости». О роли «автобиографичности» в поэтике Зорьяна выше уже говорилось. Добавим к этому о роли ее в творчестве Маари (1903-1969). Все созданное им как прозаиком основано на материале собственной жизни, личного опыта, все автобиографично – от написанной в 1928 году повести «Детство» до вобравшего опыт его лагерно-ссылных лет (1936-1954) сборника рассказов «Цветущие проволоки» и до большого романа «Горящие сады», и вот что говорит он сам: «В результате собственного опыта я пришел еще и к такому общему выводу, что писатель должен брать за основу пережитый материал. В этом и сила его, отсюда и возможность «поймать» читателя, сделать его «жителем» созданного тобой мира». Кстати, говорит он об этом, предваряя русское издание своей автобиографической трилогии<sup>33</sup>.

Таким образом, плодотворно сказавшаяся в искусстве Толстого установка на *действительное* и *личное*, как и толстовские принципы их художественного осмысления и обобщения вошли в систему основных установок и принципов реалистической литературы XX века в дальнейшем ее развитии. Литература XX века широко усвоила и претворила во множестве ярчайших своих явлений завет гениального художника, уже в конце жизни высказавшегося еще и так: «... я думаю, что всякий может прекрасно написать, если только он будет писать просто, не увлекаясь красноречием, а главное, если будет рассказывать то, что он сам пережил»<sup>34</sup>.

**Ключевые слова:** Толстой, творческие принципы, поэтика, автобиографичность, личный опыт, уроки Толстого, продолжатели

---

<sup>33</sup> Гурген Маари. Юность. М., 1966, с. 12.

<sup>34</sup> А. Б. Гольденвейзер, с. 284.

**ՆԱՏԱԼԻԱ ԳՈՆՉԱՐ – Լև Տոլստոյի պոետիկայի առանձնահատուկ գծերից մեկի և XX դարի գրականության մեջ դրա շարունակության մասին** – Հոդվածի նպատակն է ցույց տալ, թե որքան կարևոր դեր են խաղացել Լև Տոլստոյի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, նրա պոետիկայում և արվեստում ինքնակենսագրական նյութը, անձնական կենսափորձն ու հոգևոր փորձը, և Տոլստոյի՝ անձնական կյանքի դրվագներն օգտագործելու դիրքորոշումն ինչ չափով է փոխառվել XX դարի գրականության մեջ: Հոդվածի հեղինակը ներկայացված դրույթները հիմնավորում է գրողի մի շարք տեքստերի (մասնավորապես՝ «Աննա Կարենինա» վեպի), նրա զանազան արտահայտությունների և ինչպես նաև գրողի ու նրա ստեղծագործությունների մասին տարբեր կարծիքների հղում անելով: Հեղինակը Տոլստոյի ստեղծագործական մոտեցման ժառանգորդությունը ցույց է տալիս ռուս, ամերիկյան և հայ գրականություններից օրինակներով:

**Բանալի բառեր** – *Տոլստոյ, ստեղծագործական սկզբունքներ, պոետիկա, ինքնակենսագրականություն, անձնական փորձ, Տոլստոյի դասերը, հետևորդներ*

**NATALYA GONCHAR – On a Specific Feature of L. Tolstoy’s Poetics and Its Successors in the Literature of XX Century.** – This article has for an object to show the great importance of autobiographical material, writer’s own life, emotional and spiritual experience in Lev Tolstoy’s creative work, poetics, artistic skill, as well as to illustrate how Tolstoy’s model of employing his own life material was echoed in the 20th-century literature. The proposed theses are underpinned by references to many of Tolstoy’s texts (in particular, by observing the history, composition, details of his novel *Anna Karenina*), as well as to some of his wordings and sayings. Additionally, the article examines the further development of Tolstoy’s model, presents several examples from Russian, American, and Armenian literature.

**Keywords:** *Tolstoy, creative principles, poetics, autobiographical material, writer’s own experience, Tolstoy’s lessons, successors*

**Поступление:** 22.11.2020

**Рец.:** 03.12.2020

**Принято к печати:** 25.12.2020