Л. МЫШКОВСКАЯ

Л. ТОЛСТОЙ
РАБОТА и СТИЛЬ

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
МОСКВА 1939

891
М. 96

Отв. редактор Л. Тимофеев. Техредакторы М. Терюшин и Н. Греймер. Уполном. Главлита Б-36817. Тираж 5000 экз. С. П. № 157. Сдана в набор 16 сентября 1937 г. Подписана к печати 28 декабря 1938 г. Колич. печ. л. 9³/₈+4 вклейки. Авторских листов 13,43. Учет.-авторских листов 14,1. Колич. печатн. зн. в листе 59360. Бумага 70×108/₃₂. Заказ 94.

Цена 3 руб. 50 коп. Переплет 1 руб.

Отпечатано с матриц в 16-й типографии треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный, 9.

ОТ АВТОРА

В состав данной книги вошли работы, частью уже напечатанные в разное время, но теперь вновь пересмотренные и доработанные, частью еще ненапечатанные.

Анализируемые здесь произведения Толстого в основном относятся к позднему периоду его творчества, и при всем своеобразии каждого из них, они в отношении стиля представляют собой нечто единое. Обстоятельство это и дает возможность установить некоторые принципы работы и стиля Толстого поздней поры, которые автор по мере возможности и старался вскрыть в этой книге.

За ряд указаний, связанных с работой по рукописям «Хаджи-Мурата», приношу свою благодарность Алексею Петровичу Сергеенко.

СОЗДАНИЕ «ХАДЖИ-МУРАТА»

Глава I

ИСТОЧНИКИ ПОВЕСТИ И ОТНОШЕНИЕ ТОЛСТОГО К НИМ

Кавказская тематика жила в русской литературе еще задолго до Толстого. В период русского романтизма, вернее байронизма 20-х и отчасти 30-х годов 19-го столетия Кавказ, его природа и воинственное население со своим своеобразным бытом не сходили со страниц русской печати. Этому увлечению отдали дань и такие имена, как Пушкин и Лермонтов, не говоря уже о множестве их подражателей. Трагическая муза Лермонтова свила себе прочное гнездо на Кавказе и обессмертила его в стихах и прозе. Но с падением романтизма пал и интерес к кавказской тематике. Она заглохла и надолго вовсе исчезла. В 50-х годах молодой Толстой сызнова извлек ее из хронологической пыли и снова взялся за обработку ее. «Рубка леса» и «Набег»—тема войны, опасности и храбрости, а в «Казаках» свободные воинственные туземцы и русский дворянин среди них,—все это старые романтические темы, но Толстой придает всему этому совершенно другое обличье. Опростив, осуровив, даже сознательно огрубив материал как в языке, так и образах, он направляет его против всех пережитков и остатков романтизма, добивая

таким образом врага на его же территории — на той же тематике, и в «Казаках» и на том же сюжете (дворянин попадает в среду туземцев и влюбляется в туземку).

В 60-х годах кавказские темы были Толстым оставлены, и вернулся он к ним лишь в конце своего творческого пути в 1896 году, когда взялся за обработку исторического сюжета о Хаджи-Мурате. Можно предполагать, что думал он о нем и значительно раньше. В 60-х годах он рассказывал о нем детям яснополянской школы, в 1875 году читал народную поэзию горцев, отмечая ее и восхищаясь ею; но очевидно сюжет о Хаджи-Мурате, как сюжет героический, после недавней борьбы со всякой романтической героикой был ему не с руки, и потому сюжет этот долго дожидался своей очереди.

Все толстовские сюжеты вынашивались годами, и каждый из них имеет свою сложную историю и свою особую судьбу. Он болел ими, сердился на них, как на живых, порой они надоедали ему, он уставал от них, от борьбы с материалом и словом, от борьбы за бесконечное совершенствование каждого сюжета, каждого произведения. В его гениальной голове, в этой чудесной лаборатории всегда жило и боролось между собой множество сюжетов, поочередно завоевывая то большее, то меньшее внимание его. В большинстве случаев он работал одновременно над несколькими произведениями, уделяя большее внимание то одному, то другому. Так, в те же годы, когда писался «Хаджи-Мурат», Толстой работал и над следующими произведениями: «Воскресение», «Живой труп», «После бала», «Фальшивый купон», «Разрушение ада», «Человеческое и божеское» (не говоря уже о множестве публицистических статей, среди которых была и целая книга — «Что такое искусство»).

По дневниковым записям того времени легко проследить кривую отклонения внимания его то в сторону одного, то в сторону другого произведения.

Работа над «Хаджи-Муратом», начавшаяся в 1896, закончилась в 1904 году, причем с 1898 по 1901 был перерыв, следовательно 5 лет повесть эта была в процессе работы.

При изучении творчества Толстого очень ясно выступает одна характерная особенность его. При создании почти любого произведения своего он всегда исходит из конкретного жизненного случая, из конкретного материала. Какое бы произведение его мы ни назвали, почти всегда можно указать прообразы лиц, действительные события, имевшие место в жизни, либо самим Толстым виденные и пережитые, либо рассказанные ему, либо, наконец, им прочитанные. Достаточно назвать следующие его вещи: «Детство», «Казаки», «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», «Власть тьмы», «Живой труп» и множество других[1]. Стоило Толстому узнать про какой-нибудь яркий случай, поражавший его какой-либо своей стороной (бытовой или моральной), как в нем тотчас же разгоралась жажда художника превратить этот жизненный факт в явление художественного порядка. Из этого, конечно, не должно делать вывода, что Толстой всегда слепо следовал жизненному факту, ни в чем не меняя его. Он естественно пользовался принципом отбора, совершенно неизбежным в художественной работе (образно Толстой говорил об этом: «...на художественные произведения бе-

---

[1] Прообразом «Детства» послужила знакомая ему семья Исленьевых; в основу «Казаков» вошел момент автобиографический — пребывание молодого Толстого на Кавказе в станице Старогладковской и реальные типы казаков, в частности казак Епишка, прообраз Ерошки. В основу «Войны и мира» вошли, с одной стороны, семейная хроника, с другой — события исторические. В «Анне Карениной» — материал автобиографический, а также имевший место жизненный случай. Сюжет «Воскресения» — история, рассказанная Толстому А. Ф. Кони (Толстой в своих записях так и называет «Воскресение» — «Коневская»). «Живой труп», «Власть тьмы» — в основу положены действительные жизненные случаи, известные Толстому.

рут только то, что по шерсти, а что не по шерсти — откидывают»)[1]. Здесь важно отметить лишь то обстоятельство, что он жизненный случай всегда предпочитал вымыслу, опираясь таким образом в своем творчестве всегда на жизненный, конкретный и вполне реальный материал, видоизменяя его только в тех местах, где он противоречил его художественному или идейному заданию. Жизненные явления, как известно, часто болеют случайностями, примесями, которые искажают их лицо; задача художника — освободить их от этих гримас, т. е. фильтруя определенным образом, типизировать их. Такая преображенная, согласно идейному замыслу художника, жизнь и составляет содержание всякого подлинного искусства.

Привязанность к действительной жизни, признание ее приоритета в работе художника сказывались у Толстого во всем, как мы увидим в дальнейшем, причем это признание распространялось у него не только на словесное искусство, но и на другие, например, на живопись. В этом смысле небезынтересен следующий факт. Художник Башилов рисовал иллюстрации к «Войне и миру». Просматривая рисунки, Толстой делал к ним свои замечания. Относительно одного рисунка (сцена поцелуя 13-летней Наташи с Борисом) он пишет ему: «В поцелуе нельзя ли Наташе придать тип Танечки Берс. Ее есть 13-летний портрет... Я уверен, что вы как художник, посмотрев Танечкин дегеротип 12 лет, потом ее карточку в белой рубашке 16 лет и потом ее большой портрет прошлого года, не упустите воспользоваться этим типом и его переходами, особенно близко подходящим к моему типу»[2].

Сюжет «Хаджи-Мурата» не составляет исключения из всей толстовской системы, как мы увидим это в дальнейшем.

---

[1] Из письма к Бодянскому, 2 октября 1895 г.

[2] 8 декабря 1866 г. Переписка с Башиловым, «Голос минувшего».

В период работы над ним Толстой, как известно, уже относился отрицательно к художественному творчеству вообще и к своему в частности, смотрел на эту работу как на безнравственную и ненужную, идущую лишь на потребу «ни на что негодной интеллигенции». Но инстинкт художника и потребность его выразить свой замысел, оформив его в слове, брали верх над философствованием, и Толстой все же продолжал свою работу. Но, делая ее, он все время ищет себе оправдания, находя его то в одном то в другом. Одно время таким оправданием была для него мысль, что в «Хаджи-Мурате» он выразит свой взгляд на деспотизм, и следовательно повесть будет полезна; впоследствии он рассчитывает, что пошлет ее в Англию Черткову и тем поддержит его. Иногда же безо всякого оправдания признается что, занимаясь художественной работой, он предается «любимому делу, как пьяница» [1]. Своей дочери М. Л. Оболенской он пишет: «Пересматривал «Хаджи-Мурата». Не хочется оставить со всеми промахами, а заниматься им на краю гроба, особенно, когда в голове более подходящие к этому положению мысли — совестно. Буду писать от себя потихоньку» [2].

Эта внутренняя борьба художника с моралистом, отрицавшим искусство, нашло свое характерное отражение и в дневниковых записях тех годов и во многих письмах его: «Мне стыдно, и я кажется брошу» — пишет он брату о своей работе над «Хаджи-Муратом» [3], или: «Это баловство и глупость, но начато и хочется кончить» [4]. «Стыдно», «совестно писать» — то-и-дело повторяется. В письмах, сообщая о своей художественной работе, он часто

[1] Относится непосредственно к работе над «Воскресением», но в том же периоде, когда писался и «Хаджи-Мурат».

[2] Из письма к дочери, 6 мая 1903 г. Приведено у Буланже Разрядка моя.

[3] Август 1902 г.

[4] Июль 1904 г.

извиняется и просит снисхождения к своей слабости, но тут же в дневниках наряду с теми же «стыдно» и «совестно» он сетует, что писанье подвигается трудно: «...Огорчает меня, — пишет он, — что совсем как бы потерял способность писать. К стыду своему неравнодушен к этому»[1]. Черткову же он пишет о своей работе над «Хаджи-Муратом»: «...Балуюсь. Довел до того, до чего доведен «Отец Сергий» и др., т. е. что связно и последовательно. Но хочется отделывать»[2].

Первое упоминание о намерении приступить к работе над «Хаджи-Муратом» мы имеем в его дневниковой записи за 1896 год, 19 июля. В Пирогове он увидал в поле ребят — «татарина», который напомнил ему Хаджи-Мурата. «Хочется написать», — заносит он в дневник. Тут же летом в Ясной Поляне он начинает читать материалы. Через месяц в Шамардине он делает первый черновой набросок повести, который его, конечно, не удовлетворяет, и только после этого начинается серьезная работа по собиранию и изучению материалов эпохи.

«Когда я пишу историческое, — говорит Толстой, — я люблю быть до мельчайших подробностей верным действительности»[3]. Дальнейший анализ его отношения к историческому материалу убедит нас в том, что его заявление не преувеличено, исключая, конечно, отступлений, продиктованных нуждами художественного или идейного порядка (таких, впрочем, как увидим в дальнейшем, было весьма немного).

В 1852 году Толстой, как известно, жил на Кавказе и в качестве военного принимал участие в походах и набегах против горцев (в одном набеге даже волонтером). Это были годы напряженнейшей борьбы горцев с русским

---

[1] 4 мая 1898 г., из дневника.
[2] 31 августа 1902 г.
[3] Из письма к Карганову, 2 декабря 1902 г.

царизмом за свою независимость. 52-й год был отмечен выдающимся событием. Популярнейший военный вождь горцев и самый опасный враг русского правительства Хаджи-Мурат порвал с Шамилем и передался этому правительству. Толстой сообщал об этом событии в письме брату, называя поступок Хаджи-Мурата подлостью. «Это был первый лихач (джигит) и молодец во всей Чечне, — пишет он, — а сделал подлость» (впоследствии, однако, Толстой изменил свой взгляд на уход Хаджи-Мурата от Шамиля).

Многих участников разыгравшихся вслед за этим событий Толстой знал лично, так же как и всю историю Хаджи-Мурата. Но все это знание он считал совершенно недостаточным для работы. Решившись приступить к созданию повести, он стремится овладеть по возможности всеми имеющимися и относящимися сюда материалами. Он развивает большую энергию как по сбору, так и по изучению их.

Среди его рукописей находим документы, свидетельствующие об этой тщательной работе.

Для повести ему нужен был быт, нравы и обычаи горцев. Он читает этнографические материалы из жизни кавказских горцев и делает множество заметок.

Среди рукописей мы находим автограф с оглавлением: «Матерьялы Хаджи-Мурата». В автографе выписаны по пунктам, главным образом из «Сборников кавказских горцев», вопросы, касающиеся быта, верований, обрядов и сказаний горцев с указанием тома и страниц, также выписаны характерные изречения и пословицы. Приведем некоторые пункты:

1) О примирении за убийство С. К. Г., т. I[1].
О браках. Адаты к. (нер. сл.) стр. 35.

[1] Сборник кавказских горцев. Тифлис, 1868, изд. Кав. горск. управления.

2) Свадьбы, обряды, похороны, оплакивания С. К. Г. I. Иполитова 12—15.

Ibid[1]. Гаданья. 18 стр.

Ibid. Джины и падающие звезды. Стр. 21.

Чудные песни о мщении и удальстве. Ibid. 28—31.

3) Приветствия, проклятия. С. К. Г. Народные сказания. 6 стр.

О коне. Ibid. 11 стр. Крыши русские, как спина у осла.

... Каждую ночь зайцы совещаются, как бы им прогнать орлов[2].

Ты лисица, а я лисий хвост.

14. Очередная лодка. Рассыпал как просо поговорки. Пословицы ibid. стр. 18 до 20.

Песни ibid. 34. Хунзахские глаза и брови. Прелестная песня, 37, 38.

Приготовление к походу. 39. Перебранки на войне. 40. Как орел поджавши крылья.

Песня о Хогбаре удивительная.

. . . . . .

. . . . . .

5) ...Подробности жизни, пища, учение.

Кроме указанных, имеется еще множество выписок, согласно толстовскому оригиналу — 124 пункта, по копии же рукой Софьи Андреевны — 134 (дело в том, что Лев Николаевич часто пропускал нумерацию). В эти 134 пункта снова вошли указания относительно быта, обрядов и религии горцев с точным указанием страниц их местонахождения, например:

---

[1] Там же.

[2] Подчеркнуто Толстым. Изречение это вошло затем в I главу повести.

20 п. Свадьбы, гуляния, брачный пир, зурна.
22 » Характерная старуха.
27 » Разговоры.
28 » Вечерняя молитва и после нее.
59 » Костюмы и пляски «той».
60 » Уголовный случай.
62 » После чеченцев.
63 » Анекдот о свинье.
«Кабардинский» старик, горе по мертвым и т. д.

Материал взят большей частью из сборников кавказских горцев.

Это множество заметок чисто этнографического характера (вместе 140 пунктов), дошедшее до нас, свидетельствует об очень вдумчивой и даже кропотливой работе над материалами, из которых он по зерну выклевывает себе нужное.

В процессе работы над повестью Толстому понадобился, как персонаж, Николай I, и он начинает целую кампанию для добывания материалов. Он пишет письма к различным людям с настойчивой просьбой посылать ему соответствующие данные, причем он тут же дает указания относительно характера нужного материала. К одним он обращается за материалами частного характера, к другим за деловыми, официальными. Так, к своей старинной приятельнице, бывшей фрейлине двора, А. А. Толстой он обращается с просьбой дать ему сведения о частной и домашней жизни Николая, как он говорит — «именно подробности, именно обыденной жизни — то, что называется la petite histoire, история его интриг, завязывавшихся в маскараде, его отношение к Нелидовой и отношения к нему его жены»[1] (подобные эпизоды потом действительно нашли себе место в повести). Бартенева, ре-

[1] Из писем к А. А. Толстой, 26 января 1903 г.

дактора «Русского архива», он просит достать ему из архива Воронцова материалы, характеризующие отношения Николая к Воронцову в 52-м году, а также и самого Николая этого времени. Стасов по его просьбе доставлял ему целые томы из Публичной библиотеки, даже секретные документы.

В ряде писем Л. Н. дает Стасову конкретные указания: «Главное нужно мне историю, географию, этнографию Аварского ханства в нынешнем столетии», — пишет он Стасову в момент, когда работа над «Хаджи-Муратом» только что начиналась (1896 год. Декабрь). Стасов посылает ему подробнейшие отчеты о добытых и высылаемых книгах (детальный перечень их)[1]. В 1902 году Толстой просит у него документы и сведения о Николае I:

«Пожалуйста не сердитесь на меня, и если я надоел Вам, так и скажите и не делайте ничего. Если же хотите помочь мне, то пришлите пожалуйста: газеты за декабрь 1851 и январь 1852 Московские или Петербургские или Правительственный Вестник. Потом нельзя ли список всех министров и главных сановников в 1852-м году (Календарь) и еще нельзя ли какую-нибудь историю Николая I»[2].

В списке требований оказываются и камер-фурьерские журналы, и биография Воронцова, и подробная карта Чечни и Дагестана, и проч.

Каждое новое письмо Толстого к Стасову в этот период изобилует такими просьбами; в них невольно поражает необычайная ревность и тщательность в деле собирания материалов.

«Спасибо Владимир Васильевич за книги. Оба транс-

---

[1] См. «Лев Толстой и В. В. Стасов». Переписка. 1878—1906. Изд. 1929 г.

[2] 1 декабря 1902 г. Переписка.

порта в исправности получил[1], — пишет он Стасову. — Теперь невозможная просьба: знаю, что гоф-фурьерский журнал[2] не напечатан в тех годах, какие мне нужны, но нельзя ли из рукописного в архиве получить выписку хоть дней 5 или 6-ти, конца 51-го и 52-го года?

... Да нет ли иностранных историй Николая с отрицательным отношением к нему? Custine'а стоит ли читать? Есть ли в нем о личности Николая? Простите пожалуйста; как всегда, прибавляю, что если вы даже, не ответив, бросите письмо в корзинку, я найду, что так и нужно и буду благодарен».

Закончив так скромно свое послание, он тут же сразу после подписи делает приписку:

«Да нет ли книжки резолюций Николая, хоть не прислать книгу, но позволить выписать из нее самые характерные резолюции. Я тогда попросил бы кого-нибудь выписать такие с 1848 года по 1852. Хоть бы десяток»[3].

Энергия и предусмотрительность его исключительны. Ради добывания материала он не постеснялся потревожить и великого князя Николая Михайловича. Он просит его дать ему на время «доклады, донесения и резолюции государя, относящиеся к управлению Кавказом со времени назначения Воронцова и до 1852 года, а также X том актов Кавказской военно-архивной комиссии»[4].

Целый ряд лиц работают по его просьбе в тифлисском архиве (Эсадзе, Накашидзе и Шульгин) и посылают ему оттуда обширные выписки. К историческому материалу, к его точности и документальности Толстой относился с требовательностью исследователя. Порой эта требовательность доходит у него до скрупулезности. Так, он пишет

---

[1] Т. е. материалы, относящиеся к «Хаджи-Мурату».
[2] Т. е. придворные журналы.
[3] 20 декабря 1902 г. Ясная Поляна. Переписка.
[4] 11 сентября 1902 г. Приведено у Буланже.

Бартеневу: «У меня есть письмо Воронцова к Чернышеву о Хаджи-Мурате в русском переводе, а писано оно было по-французски. Где бы его достать в оригинале?» [1]

Для проверки своих сведений о политике Николая I в отношении горцев он запрашивает Шульгина, собиравшего для него сведения на Кавказе. «Все, что было напечатано о Хаджи-Мурате, — пишет он ему, — есть у меня. Есть также и X том актов архивной комиссии, в котором есть кое-что новое о Хаджи-Мурате. Желательно мне теперь иметь все распоряжения о Хаджи-Мурате (если есть таковые) Николая Павловича: его личные памятки или приказания и замечания, передаваемые Чернышевым Воронцову. Желательно кроме того иметь распоряжения Николая вообще о ведении кавказской войны во время наместничества Воронцова. Сколько я знаю, Николай сначала в 45-м году требовал решительных действий, а потом, противореча сам себе и не замечая этого, требовал медленного воздействия на горцев вырубкой лесов и набегами. Интересно бы найти указания на это» [2] (в повести такой набег дан).

Его требования точности и верности действительности распространялись не только на исторические факты, но и на внешность, даже на костюм исторического лица. О подробности костюма Николая он пишет А. Ф. Кони:

«Жена утверждает, что она помнит плюмажи в 50-х годах. Может быть они оставались у генералов, а государь уже не носил их. Постараюсь при случае справиться по портретам Николая в 50-х годах» [3].

Создавая образ Николая I, Толстой стремится к полному сходству своего персонажа с прообразом его, действительным Николаем, каким его знали и помнили в об-

[1] 11 сентября 1902 г. Сообщение Буланже.

[2] С. Н. Шульгин, Сборник воспоминаний о Толстом, 1911 г. Разрядка моя. — Л. М.

[3] Из письма к Кони, 1 мая 1904 г. Приведено у Буланже.

шестве, и потому важны все эти мельчайшие детали — с их помощью, а также с помощью других более существенных подробностей, в его творческом воображении восстанавливался жизненный образ.

Кроме всех этих сведений, официальных данных и деталей, Толстой для полного уяснения личности Николая читал свидетельства и воспоминания лиц, знавших его по декабрьскому восстанию, т. е. различные сохранившиеся записки декабристов (Шильдера, барона Розена и других).

К добыванию материалов о центральном персонаже повести «Хаджи-Мурат», говорящих о его личности, судьбе и внешности, Толстой проявляет особую заботливость. Он не довольствуется историческими материалами, а сам лично и через других опрашивает оставшихся в живых свидетелей, могущих сообщить ему какие-либо подробности о жизни, внешности и обстановке Хаджи-Мурата в последний год его жизни. Несколько лет тому назад опубликовано письмо Толстого к вдове нухинского начальника Каргановой с рядом вопросов, относящихся к жизни Хаджи-Мурата в Нухе перед бегством его. Как явствует из этого письма, Толстой уже до того успел получить некоторые сведения о Хаджи-Мурате от сына адресатки, но он опасается, что сведения эти могли быть неполными или неверными, вследствие малолетства сына Каргановой во время пребывания Хаджи-Мурата у них, и он вторично запрашивает Карганову. Он просит сообщить ему все, что она помнит «об этом человеке, об его бегстве и трагическом конце. Всякая подробность о его жизни во время пребывания у вас, — пишет Толстой, — об его наружности и отношениях к вашему семейству и другим лицам, всякое кажущееся ничтожным обстоятельство, которое сохранилось у вас в памяти, будет для меня очень интересно и ценно. Вопросы же мои следующие:

1) Говорил ли он хоть немного по-русски?

2) Чьи были лошади, на которых он хотел бе-

жать? его собственные, или данные ему? хорошие ли это были лошади и какой масти?

3) Заметно ли он хромал?

4) Дом, в котором жили вы наверху, а он внизу, имел ли при себе сад?

5) Был ли он строг в исполнении магометанских обрядов: пятикратной молитвы и др.?

Еще вопрос 6) Какие были и чем отличались его мюриды, которые были и бежали с Хаджи-Муратом? и еще вопрос 7) Когда они бежали, были ли на них ружья?» [1]

Шульгину, опрашивавшему по его поручению живых свидетелей, он тоже предлагает аналогичные вопросы, часть из них совпадает, некоторые — дополнительные: «Сколько комнат было в помещении, отведенном для Хаджи-Мурата и его мюридов в Нухе; каким способом была доставлена в Тифлис голова Хаджи-Мурата (не в спирту ли?); из кого состоял совет Шамиля, когда (в Атвуре?) судили (в 1851 г.) Хаджи-Мурата после неудач под Койтахами» [2].

Из приведенных материалов с совершенной очевидностью следует, что настойчивое стремление Толстого к максимальному овладению всеми возможными деталями интересующего его предмета не является чем-то случайным, а органически связано с его творчеством, лежит в корнях его.

Дело в том, что та самая детализация, о которой он так усердно хлопочет при собирании жизненного материала, является в то же время, как мы это увидим из дальнейшего, одним из важнейших средств при преображении им сырого материала, вернейшим средством для вливания

---

[1] Письмо Л. Н. Толстого к Анне Авессаломовне Кargановой. Г. В. Бебутов, «Л. Н. Толстой». Неопубликованное письмо Л. Н. Толстого, 1928 г., Эривань.

[2] С. Н. Шульгин, Сборн. воспом.

в него жизни. Все эти подробности, с виду вовсе не столь существенные (вроде масти лошади, сада при доме, количества комнат, хромоты и пр.), для него однако совершенно необходимы, они служат ему опорными пунктами, рычагами, с помощью которых он воспринимает образ, как живой целостный человеческий образ во всем его естественном окружении. В дальнейшем весь этот конкретный жизненный материал и служит основой для создания творческого образа (все приведенные подробности действительно нашли себе потом место в повести).

Кроме всех вышеуказанных материалов, официальных и частных, Толстой пользуется еще обширной исторической и мемуарной литературой, причем следует указать, что и к ней он подходит как исследователь, а не только как художник. Он сверяет и сличает источники, пользуется несколькими для удостоверения факта. Это легко проследить на биографии Хаджи-Мурата до момента его выхода к русским.

XI и XIII главы повести заняты биографией Хаджи-Мурата, рассказываемой им Лорис-Меликову.

«Лорис-Меликов, свободно говоривший по-татарски, сказал, что князь[1], хотя и знает прошедшее Хаджи-Мурата, желает от него самого узнать всю его историю.

— Ты расскажи мне, — сказал Лорис-Меликов, — а я запишу перевод потом по-русски, и князь пошлет государю» (гл. XI «Хаджи-Мурата»).

Толстой заимствовал эту биографию Хаджи-Мурата из документа, помещенного в «Русской старине», за 1881 год, 3-ья книга, под заглавием: «Записка, составленная из рассказов и показаний Хаджи-Мурата по приказанию главнокомандующего (кн. М. С. Воронцова) состоящим при его светлости по особым поручениям гвар-

[1] М. С. Воронцов, наместник Кавказа. — Л. М.

дии ротмистром М. Т. Лорис-Меликовым (ныне граф)»[1].

Все события и факты этой записки, за небольшим исключением, вошли в эти две главы повести. В нескольких местах допущены некоторые изменения на основании указаний и дополнений других источников. Укажем их.

Эпизод с убийством молодых ханов Гамзатом.

У Лорис-Меликова:

«Вскоре по прибытии нашем в Аварию Хунзах был окружен Хамзат-Беком. Не имея достаточно сил к защите, мы решились выдать ему аманатов, в числе коих находился младший брат Омар-Хана (Булачь-Хан), но при выдаче завязалась ссора с неприятелями; Омар-Хан с двумя своими братьями и до 20 приверженцев его были убиты».

В этом месте имеется сноска — примечание Зиссермана:

«Это не совсем так было. Гамзат-Бек, получив одного сына, Хан-сына, потребовал другого; мать, боясь за участь Булачь-Хана, послала среднего сына Умма. Тогда коварный Гамзат настоял на прибытии к нему в лагерь и старшего Омар-Хана, и без всякого повода оба старшие были изрублены после геройской защиты, а младший мальчик, 10—12 лет, впоследствии уже Шамилем убит в Гоцатле».

В своей книге «25 лет на

У Толстого:

«Когда Гамзат подступил к Хунзаху, мы послали к нему стариков и велели сказать, что согласны принять хазават... Старики сказали, что Гамзат готов прислать шейха, чтобы научить нас хазавату, но только с тем, чтобы ханша прислала к нему аманатом меньшого сына. Ханша поверила и послала Булачь-Хана к Гамзату. Гамзат принял хорошо Булачь-Хана и прислал к нам звать к себе и старших братьев...

Ханша была женщина слабая, глупая и дерзкая, как и все женщины, когда они живут по своей воле. Она побоялась послать обоих сыновей и послала одного Умма-Хана.

Я поехал с ним...

Послы стали уговаривать ханшу отпустить к Гамзату и старшего хана. Я видел измену и сказал ханше, чтобы она не посылала сына. Но у женщины ума в голове столько, сколько на яйце волос...

[1] Лорис-Меликов — впоследствии либеральный министр при Александре II.

Кавказе», часть 1, Зиссерман дает еще некоторые подробности к этому эпизоду:

«Гамзат-Бек решился силой достигнуть цели и, собрав значительную толпу приверженцев, подступил к столице ханства Хунзаху.

...Он решил прибегнуть к хитрости и, вступив в переговоры, убедил тупоумную ханшу выслать к нему для личных совещаний ее сыновей...

...Молодые потомки знаменитого некогда Омар-Хана и не допускали какого-нибудь насилия против них со стороны горцев. Они ужасно ошиблись: после недолгих переговоров с Гамзат-Беком и его приближенными мюридами ханы вышли из его палатки; вдруг бросилась на них кучка самых отчаянных фанатиков с кинжалами в руках, и все три брата с несколькими своими нукерами, не взирая на геройскую самозащиту, были умерщвлены. Хунзах пал. Единственный оставшийся в живых потомок ханов, мальчик лет 10, был взят в резиденцию Гамзата, Гоцатель, и там впоследствии сброшен с кручи в Койсу».

Когда мы под'ехали к лагерю, Гамзат ввел хана в палатку, а я остался с лошадьми. Я был под горой, когда в палатке Гамзата стали стрелять. Я подбежал к палатке. Умма-Хан лежал ничком в луже крови, а Абунунцал-Хан бился с мюридами. Половина лица у него была отрублена и висела. Он захватил ее одной рукой, а другой рубил кинжалом всех, кто подходил к нему. При мне он срубил брата Гамзата и намернулся на другого, но тут мюриды стали стрелять в него, и он упал.

...Шамиль меньшого убил, сбросил с кручи».

Сличив толстовский текст с источниками, мы видим, что он брал из всех трех: 1) из записи Лорис-Меликова он взял посылку ханшей Гамзат-Беку младшего сына Булачь-Хана в качестве аманата; 2) из сноски Зиссермана—Гамзат потребовал и другого сына, мать послала среднего — Умма-Хана; гибель всех братьев после геройской защиты;

3) из истории Зиссермана — подробности: тупоумная ханша (у Толстого — глупая); ханы вышли из палатки: младший брат, мальчик, сброшен с кручи.

Проследим другой эпизод из биографии Хаджи-Мурата — примирение с русскими.

У Лорис-Меликова:

«После смерти Гамзат-Бека появился Шамиль с домогательством подчинить весь Дагестан своей власти. Три года отстаивал я от него Аварию. Но когда власть стала усиливаться более и более в горах, то решились мы просить к себе русских войск и хана Мехтулинского, Ахмет-Хана, в правители».

У Толстого:

«Шамиль стал на место Гамзата. Он прислал ко мне послов сказать, чтобы я шел с ним против русских.

...Я не пошел к нему. Розен, генерал, прислал мне чин офицера и велел быть начальником Аварии. Все бы было хорошо, но Розен назначил над Аварией сначала хана Казыкумыхского, Магомет-Мирзу, а потом Ахмет-Хана».

Мы видим некоторое несовпадение — у Толстого Розен назначает начальниками над Аварией Магомет-Мирзу и потом Ахмет-Хана, а у Лорис-Меликова сами аварцы просят их себе в правители.

На основании чего Толстой допустил изменение?

Потто[1], составивший биографию Хаджи-Мурата из материалов, в числе которых была записка самого Хаджи-Мурата, находившаяся в делах архива генерального штаба, сообщает следующее:

«Упорно отстаивая край от домогательств нового имама Шамиля, Гаджи-Мурат в разгаре деятельности должен был, по настоянию русских, уступить свое место сперва Магомет-Мирзе, хану Казыкумыхскому, а потом хану Мехтулинскому, находившемуся в ближайшем родстве с некогда грозным аварским домом».

На основании этого источника Толстой соответственно и изменил вариант Лорис-Меликова.

[1] «Военный сборник», 1870 г., кн. 5.

Эпизод с бегством Хаджи-Мурата в горы, когда его связанного вели в Темир-Хан-Шуру, передан без подробностей как в записке Лорис-Меликова, так и у Потто. Но эти подробности имеются у Ольшевского [1] и у Зиссермана [2], и Толстой вносит их в повесть:

«При переходе через Арахтау во время сильной мятели он (Хаджи-Мурат. — Л. М.), во избежание позора, с явной опасностью бросается с отвесной кручи в пропасть, увлекши за собой и солдата, ведшего его, связанного, на веревке. Полуживой, с переломленной ногой, едва дотащившись до ближайшего жилья, где, получив необходимую помощь, переезжает в Цельмес».

У Зиссермана еще прибавлено:

«Арестант не только бежал, но еще увлек за собой, бросившись в кручу, державшего его унтер-офицера, убившегося до смерти». И дальше указывает место: «близ аула Моксохи».

У Толстого:

«Руки были связаны, и велено было убить меня, если я захочу бежать. Я знал это. Когда мы стали проходить подле Моксохи, тропка была узкая, направо круча сажен пятьдесят. Я перешел от солдата направо, на край кручи. Солдат захотел остановить меня, но я прыгнул под кручь и потащил за собой солдата. Солдат убился на смерть, а я вот жив остался. Ребра, голову, руки, ноги — все поломал. Пополз было — и не мог. Закружилась голова — и заснул. Проснулся мокрый, в крови. Пастух увидел, позвал народ, снесли меня в аул...»

Следовательно, из Ольшевского и Зиссермана взяты все подробности бегства, которых нет у Лорис-Меликова:

[1] «Русская старина», 1881 г., кн. 3.
[2] Там же.

прыжок под кручу, смерть солдата, ведшего его, название места (близ аула Моксоха), переломленные ноги и обстоятельства спасения.

На основании прослеженных эпизодов мы можем сделать вывод, что главы с биографией Хаджи-Мурата Толстой составлял на основании нескольких источников (нами указаны четыре, но их было больше), сверяя и дополняя один другим.

ФАБУЛА ПОВЕСТИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Две нити — фабульная и жизненная — за незначительными отклонениями совершенно совпадают в этом произведении, т. е. жизненный и художественный ряды здесь друг другу соответствуют.

Проследим это.

В журнале «Русская старина» за 1881 год (кн. 3) помещен довольно значительный материал о Хаджи-Мурате.

1) Переписка наместника Кавказа Воронцова [1] с военным министром Чернышевым о Хаджи-Мурате (4 письма). Об этой переписке Толстой хлопотал при собирании материалов, и первое из этих писем полностью вошло в повесть (глава XIV).

2) Статья Зиссермана о Хаджи-Мурате.

3) Упомянутая нами записка Лорис-Меликова и заметки Ольшевского.

В «Русской старине» (1902 г., кн. 5) помещены «Выписки из дневника светлейшего князя М. С. Воронцова».

Остановимся на них в порядке хронологического следования событий:

Сведения Зиссермана (извлечения):

«После двух-трех месяцев опалы и вражды Хаджи-Мурат решился бежать к нам.

---

[1] Тот самый Воронцов, под опекой которого жил в Одессе Пушкин и жене которого он посвятил стихотворение «Талисман».

В 20 числах ноября он дал знать в крепость Воздвиженскую (на Аргуне), что желает выйти и сдаться, если ему обещают сохранение жизни. Командовавший в то время Куринским егерским полком, расположенным в Воздвиженском, флигель-ад'ютант полковник князь Семен Михайлович Воронцов (ныне генерал-ад'ютант) вышел с несколькими ротами из крепости к просеке Гайтинского леса и, приняв знаменитого в летописях Кавказской войны беглеца, отправил его в Грозную, а оттуда в Тифлис».

Здесь мы имеем свидетельство о Хаджи-Мурате с момента выхода его к русским. Продолжение его истории и конец ее находим в официальном правительственном сообщении:

«Прибегнув осенью минувшего года к покровительству нашему бывший наиб аварский, Гаджи-Мурат, не мог вывести семейства своего из гор. Все усилия его в продолжение зимы остались тщетны; с наступлением весны испросил он разрешение отправиться в Нуху, откуда представлялось ему более удобств действовать к спасению семейства. Но, оказав ему это снисхождение, местное начальство приняло все меры предосторожности, требуемые обстоятельствами; за Гаджи-Муратом учрежден был ближайший надзор, необходимость коего оправдалась вскоре.

22 апреля, выехав перед вечером гулять за город с четырьмя товарищами под конвоем, он (Хаджи-Мурат. — Л. М.) вдруг выстрелом из пистолета смертельно ранил сопровождавшего его квартального надзирателя города Нухи; в то же мгновение один из его нукеров убил конвойного урядника, и изменники пустились бежать. Управляющий Нухинским уездом полковник Карганов немедля поднял местную милицию, к которой присоединилась елисуйская и кара-

бахская, и через несколько часов Гаджи-Мурат был настигнут, окружен и после отчаянной защиты убит с двумя нукерами. Остальные два нукера на другой день взяты в плен и преданы военному суду» («Русский инвалид», 1852 г., 13 мая — «Известия с Кавказа», официальное сообщение).

Гораздо больше подробностей о пребывании Хаджи-Мурата у русских находим мы в письмах Воронцова; в них изложены обстоятельства его выхода к русским, встречи с ним Воронцова, дана характеристика его личности, указаны причины его бегства и некоторые подробности гибели (мы еще их коснемся в дальнейшем при сличении образа Хаджи-Мурата):

«... Хаджи-Мурат умер отчаянным храбрецом, каковым и жил. Оставив своих лошадей, он спрятался в какую-то яму, которую укреплял с товарищем, копая землю руками. Он отвечал ругательствами на предложение сдаться. На его глазах умерли двое его товарищей, и он сам, раненный четырьмя пулями, слабый, истекший кровью, в отчаянии бросился на атакующих, и тут его покончили» (письмо второе).

За смертью Хаджи-Мурата идет история с его головой, — она не выдумана Толстым, он дал только ей иной вариант:

«... Голову прислали из Закатал; она прибыла, как мне говорили, в отличном виде и находится в госпитале. Любопытство видеть ее — общее; но я не счел приличным выставить ее на базаре, как многие бы желали, а только позволил, чтобы приходили осматривать ее и удостовериться в ее действительности...», — сообщает с торжеством Воронцов Чернышеву (письмо третье).

У Толстого Каменев развозит голову напоказ по аулам, — отступление допущено, как можно предполагать, из следующих оснований: 1) с помощью означенного отступления эпизод с головой Хаджи-Мурата удобно вводится в сюжетную цепь (Каменев привозит ее в крепость, где незадолго до того жил Хаджи-Мурат, показывает отрубленную голову Марье Дмитриевне и затем рассказывает историю гибели Хаджи-Мурата той же Марье Дмитриевне, Бутлеру и Ивану Матвеевичу). 2) Предварительным показом головы до подробного рассказа о гибели Хаджи-Мурата заранее снимается интерес с событийной стороны дела с тем, чтобы сосредоточить его на внутреннем мире центрального персонажа в последний момент его жизни (глава XXV).

На основании дневника Воронцова мы можем установить все события с величайшей точностью по дням. Приводим все записи дневника, касающиеся Хаджи-Мурата, в хронологическом порядке:

Ноября 27. Поутру получил от Семена Михайловича известие, что Гаджи-Мурат явился к нему в Воздвиженское.

Ноября 28. Вчера послал полковника Агиева за Гаджи-Муратом.

Декабря 8. Гаджи-Мурат приехал.

Декабря 9. Тараханов привел ко мне Гаджи-Мурата.

Декабря 18. Сегодня Гаджи-Мурат отправился в Грозное.

1852 г. Января 21. Лорис-Меликов приехал с Гаджи-Муратом.

Января 30. Отправил нарочного за Гаджи-Муратом и Лорис-Меликовым.

Апреля 12. Гаджи-Мурат уехал в Нуху с Букчиевым вместо Лорис-Меликова.

А п р е л я 25. Поутру получено известие, что Гаджи-Мурат с четырьмя его людьми поутру 23-го (он бежал 22-го) найден и истреблен в лесу близ станции. ...Он защищался отчаянно 5 часов сряду, причем у нас из милиционеров и других 2 убито и 9 ранено.

А п р е л я 30. Привезли голову Гаджи-Мурата («Старина и новизна», 1902 г., кн. 5 — «Выписки из дневника светлейшего князя М. С. Воронцова»).

Следует отметить, что у Толстого большей частью не совсем точно соблюдены даты дней: так, по «Известиям с Кавказа» и по названному дневнику Воронцова день гибели Хаджи-Мурата — 23 апреля, а день бегства—22-го, а у Толстого день бегства 25 апреля. Но правильные даты месяцев везде сохранены: так, соответственно выше цитированной ноябрьской записи наместника Воронцова, читаем у Толстого:

«Это было в конце 1851 года. В холодный ноябрьский вечер Хаджи-Мурат в'ехал в курившийся душистым кизячным дымом чеченский немирный аул Мак-хет, отстоящий верст двадцать от русских владений» [1].

Из приведенных свидетельств явствует, что история Хаджи-Мурата, данная в повести вплоть до отрезанной головы, в большой мере базировалась на жизненных моментах.

Из источников мы знали, что Хаджи-Мурат был в укреплении недалеко от Грозного, но мы не находим указаний на лиц, у которых он там был.

Толстой дает фигуры Ивана Мироновича, Марии Дмитриевны и Бутлера в укреплении с целью выявления образа Хаджи-Мурата еще с одной стороны и в целях

[1] «Хаджи-Мурат», глава I.

композиционных («Есть такая игрушка английская — peeschov — под стеклышком показывается то одно, то другое. Вот так надо показать Хаджи-Мурата: мужа фанатика и т. д.». — Запись из дневника).

Исходным пунктом своего повествования, начальным композиционным узлом повести Толстой делает то самое событие, которое было решающим и поворотным в действительной жизни Хаджи-Мурата. Мы говорим о моменте ухода его от Шамиля — о ночлеге в сакле Садо и посылке оттуда своего мюрида с проводником к молодому Воронцову в крепость Воздвиженскую (главы I и IV).

В самой действительности дело происходило именно таким же образом. Указание на это мы находим у Шульгина, который получил целый ряд сведений о Хаджи-Мурате у зятя Шамиля и переслал эти сведения вместе с другими в виде рукописи Толстому. Вот это свидетельство: [1]

> «Заполучив эти важные сведения, Хаджи-Мурат сворачивает с дороги в лесную глушь и, накормив там коня и передохнув до вечера, под покровом ночи пробирается никем не замеченный мимо стоянки Шамиля к своему шурину. Сакля его находилась невдалеке от этой стоянки Шамиля. Не мешкая ни минуты, он берет здесь надежного проводника и держит путь к станице Воздвиженской. Еще с дороги посылает он к тамошнему коменданту Воронцову, командиру полка, предложение о принятии его под покровительство русских властей».

Там же сообщается о спутниках Хаджи-Мурата в этот решительный момент его жизни: «С ним было трое его товарищей: его двоюродный брат — Хайдар-Бек, другой —

---

[1] С. Н. Шульгин, «Из преданий о шамилевском наибе Хаджи-Мурате».

его племянник Элдар, а имени третьего не помню» (отсюда же Толстым взято имя «Элдар»; в прежних рукописных списках до последнего, ремингтонного, вместо «Элдар» было «Сафедин»).

ЭПИЗОДЫ В ТЕКСТЕ ПОВЕСТИ И В ИСТОЧНИКАХ

Дальнейшее чередование событий в повести идет в том же порядке, как это было в самой жизни Хаджи-Мурата. Тут на помощь Толстому пришла мемуарная литература, написанная многими участниками и очевидцами Кавказской войны, разбросанная по многим журналам и отдельным книгам. В ней рассказаны, порой очень ярко и живо, многие эпизоды и характерные сценки, даны фигуры действующих лиц и их поведение.

Особенную услугу оказали Толстому воспоминания участника интересовавших его событий, Полторацкого [1], которого он в качестве персонажа и ввел в свою повесть.

В воспоминаниях Полторацкого мы находим целый ряд эпизодов, сцен и деталей, хорошо знакомых нам по повести «Хаджи-Мурат»: | вист Полторацкого с Марией Васильевной и молодым Воронцовым в крепости Воздвиженской, встречу Хаджи-Мурата в лесу, Хаджи-Мурата в доме молодых Воронцовых, ссору Меллера-Закомельского с Воронцовым из-за Хаджи-Мурата и обед в честь генерала Козловского.

При этом Толстой в развертывании эпизодов в повести не только удерживает всю обстановку, данную мемуаристом, его действующих лиц и их поведение, но и множество ценных деталей.

Если какая-нибудь из них особенно ярко, неповторимо-индивидуально рисует образ человеческий, то Толстой,

[1] «Воспоминания Полторацкого», «Исторический вестник», 1893 г., апрель.

словно соблазнившись находкой, не выпускает ее и полностью переносит в повесть.

В воспоминаниях Полторацкого прекрасно изложена сцена званого обеда, устроенного Барятинским в честь уезжающего генерала Козловского, который прощается с офицерами своего полка. Гости, зная нечистость своего генерала, чувствуют большую неловкость при мысли, что он должен произнести неминуемый спич. И генерал произносит характерную речь с неизменным повторением словечка «как», и притом совершенно невпопад. Толстой, почувствовав в этом что-то жизненно-типическое, переносит всю сцену обеда в одну из своих глав [1], а характерную речь генерала помещает всю.

Сверим источник с текстом повести:

У Полторацкого:

«Сначала обед шел обычным порядком, но вот подали жаренное, а с ним и роковая минута появления шампанского, следовательно, и ожидаемого спича. Меня начала бить лихорадка нетерпения и более страха. За спиной княгини (я все-таки сидел у нее с правой стороны) взглянул на ее соседа слева, я испугался страдальческого его лица. Наконец в бокалах заискрилось шампанское...

...Прошло еще несколько минут молчания, и он дрожащим голосом начал:

— Господа офицеры, как, дорогого сердцу моему, как, Куринского полка! По высочайшей его величества воле я уезжаю от вас, расстаюсь с вами! Но как бы ни был

У Толстого (гл. XXI):

«Когда дело дошло до жаркого, денщики стали разливать по бокалам шампанское. Полторацкий с искренним страхом и сожалением сказал Бутлеру:

— Осрамится наш «как».

— А что?

— Да ведь ему надо речь говорить. А что же он может?

...Но вот наступила торжественная минута. Барятинский встал, подняв бокал, обратился к Козловскому с короткой речью. Когда Барятинский кончил, Козловский встал и довольно твердым голосом начал:

— По высочайшей его величества воле, как, я уезжаю от вас, расстаюсь с вами, гос-

[1] «Хаджи-Мурат», глава XXI.

я далеко, считайте меня всегда с вами... Вам, господа, знакома, как, истина: один в поле не воин! Поэтому все, чем я на службе моей, как, награжден; все, как, чем осыпан великими щедротами государя императора, всем положением их, как, добрым именем моим, всем, всем, решительно, как... — здесь голос его еще сильнее задрожал:—я только, как, обязан вам и одним вам, дорогие друзья мои... — выступившие на старческих глазах слезы покатились по сморщенным щекам его: — От всего сердца приношу вам, как, мою искреннюю задушевную признательность!

Слезы душили его. Не в силах подавить волнение, Козловский зарыдал и порывисто бросился обнимать офицеров, всех — от первого до последнего. Княгиня закрыла лицо платком: она плакала. Даже князь Семен Михайлович, как-то странно скривя рот, заморгал глазами».

пода офицеры, — сказал он, — но считайте меня всегда, как, с вами. Вам, господа, знакома, как, истина — один в поле не воин. Поэтому все, чем я на службе моей, как, награжден, всем, как, чем осыпан великими шедротами государя императора, как, всем положением моим, как, и добрым именем, всем, всем решительно, как... — здесь голос его задрожал: — я, как, обязан одним и одним вам, друзья мои! — морщинистое лицо сморщилось еще больше, он всхлипнул, и слезы выступили ему на глаза. — От всего сердца приношу вам, как, мою искреннюю, задушевную признательность...

Козловский не мог говорить дальше и, встав, стал обнимать офицеров. Княгиня закрыла лицо платком. Князь Семен Михайлович, скривя рот, моргал глазами...»

Из сличения ясно, что эпизод сохранен со всеми деталями источника, а речь генерала Козловского передана почти буквально [1].

Чередование событий, происходящих в «Хаджи-Мура-

[1] В автографе, где дана эта сцена, Толстой даже не выписывает речь, а прямо указывает страницу источника, откуда затем переписчик ее и вносит.

те», в первой части повести идет полностью по Полторацкому [1].

В ночь накануне выхода Хаджи-Мурата к русским в крепости Воздвиженской в ярко освещенной гостиной молодых Воронцовых, — рассказывает Толстой в главе III,— Полторацкий, восторженно влюбленный в Марию Васильевну, рассеянно играет с Воронцовым и другим ад'ютантом в вист.

В это время приходят лазутчики Хаджи-Мурата. Воронцов с ними таинственно совещается, а наутро в лесу Воронцов и Полторацкий встречают Хаджи-Мурата.

У Полторацкого:

«Два вечера сряду появление переводчика с закутанными байгушами неприятно прерывали наш вист. Князь бросал карты, уходил с пришельцами в кабинет и по получасу заставлял нас ожидать, и в последний раз совещался с ними около двух часов. Наконец, спровадив посетителей, князь вернулся в гостиную, видимо озабоченный, но вместе с тем в отличном расположении духа. Предложив нам бросить глупый вист, он потребовал шампанского и в силу плохо скрываемого возбуждения, вопреки обыкновению, залпом осушил два стакана»... «По рассеянности князь трижды переспрашивал меня: я ли назначен на завтра вести колонну в лес [2].

У Толстого:

«В гостиную вошел камердинер князя и доложил, что князя требует дежурный.

— Извините, господа! — сказал князь, с аглицким акцентом говоря по-русски.—Ты за меня, Мари, сядешь...

...Робер кончался, когда князь вернулся в гостиную. Он пришел особенно возбужденный и веселый.

— Знаете, что я вам предложу?

— Ну?

— Выпьемте шампанского.

— На это я всегда готов, — сказал Полторацкий...

Принесли шампанского. Гости выпили по стакану и, окончив игру и разочтясь, стали прощаться.

---

[1] Конец повести связан с другим источником — с Зиссерманом — «25 лет на Кавказе».

[2] Цитируем с незначительными пропусками.

...Обратясь ко мне с тем же вопросом, его светлость загадочно заметил: «Значит, мы рано увидимся».

— Ваша рота завтра назначена в лес? — спросил князь Полторацкого.

— Моя. А что?

— Там мы увидимся завтра с вами, — сказал князь, слегка улыбаясь».

Если мы сличим эти два текста (повествовательный текст источника и динамическое, в живой картине диалогом данное изображение у Толстого), то выяснится, что в художественном отношении разница между ними огромная, такая же, как между надписью над киноленто̀й и самой движущейся картиной-лентой — в одном случае рассказ, в другом — яркий сценический показ.

Но с точки зрения самого содержания эпизода тождество между обоими текстами почти полное — тождество, доходящее чуть ли не до одинаковых выражений в некоторых местах: «Я ли назначен вести назавтра колонну в лес» — находим у Полторацкого. «Ваша рота завтра назначена в лес?» — читаем у Толстого. «Значит, мы рано увидимся» (Полторацкий) — «Так мы увидимся завтра с вами» (Толстой).

Вист, перерыв его, шампанское, обстановка (гостиная), действующие лица, даже увлечение Полторацкого Марией Васильевной (это увлечение очень явно скользит в воспоминаниях), — все целиком взято из мемуаров, иначе говоря, из свидетельских показаний участника, и на этом построена вся глава. И не только эта глава.

Вслед за вистом у Полторацкого передается выход Хаджи-Мурата к русским. Утром в лесу молодой Воронцов едет встречать его; с ним Полторацкий, но последний не осведомлен о том, что выйдет сам Хаджи-Мурат. Проследим разговор их в этот момент.

В мемуарах:

«И вы до сих пор не догадываетесь, кто этот неизвестный, которого я жду?

— Нет, князь! Не имею никакого понятия.

— Это, это... ни больше, ни меньше сам Хаджи-Мурат...» [1]

У Толстого:

«А я, вы знаете, куда еду? — спросил Воронцов.

— Не знаю.

— Неужели не догадываетесь?

— Нет.

— Хаджи-Мурат вышел и встретит нас.

— Не может быть?!»

Диалог в обоих текстах один и тот же, у Толстого он только стилистически несколько изменен.

Обстановка (рубка леса), внешность, костюм и речь Хаджи-Мурата к Воронцову сохранены в повести такими же, как они даны в воспоминаниях Полторацкого.

В дальнейшем Полторацкий рассказывает о пребывании Хаджи-Мурата в доме молодых Воронцовых, как Хаджи-Мурат подружился с Марией Васильевной, держал на коленях ее малолетнего сына Бульку и даже подарил мальчику понравившийся ему кинжал (согласно восточному обычаю).

Толстой полностью вставляет эту сцену в главу VI, где он, так же, как и Полторацкий, изображает Хаджи-Мурата в доме молодых Воронцовых.

Сличим тексты:

У Полторацкого:

«Князь Семен Михайлович, расставшись со мной, привез прямо к себе в дом Хаджи-Мурата и поспешил его представить княгине. Хаджи-Мурат сначала дичился в обществе женщины, но ловкость, ум и приветливость хозяйки скоро ободрили экс-аварского хана, и он не только принял предложенный ему

У Толстого:

«Под'ехав к своему дому, Воронцов поручил полковому ад'ютанту мюридов Хаджи-Мурата, а сам ввел его к себе в дом. Княгиня Мария Васильевна, нарядная, улыбающаяся, вместе с сыном, шестилетним красавцем, кудрявым мальчиком, встретила Хаджи-Мурата в гостиной...

[1] У Полторацкого диалог дан по-французски.

кофе, но и обласкал 8-летнего сына княгини. В свою очередь Булька, за несколько до того минут взиравший исподлобья и даже со страхом на страшного по молве наиба, почувствовал к нему симпатию, влез к нему на колени и со свойственной его возрасту любознательностью стал разглядывать блестящее его оружие. Хаджи-Мурат, строго придерживаясь коренного обычая на Востоке относительно пешкешей (подарки), поспешил снять с себя кинжал, привлекший внимание балованного мальчика, и тут же любезно опоясал им Бульку».

...Она предложила ему сесть и, спросив его — пьет ли он кофей, велела подать.

...Кудрявый, востроглазый сынок Марии Васильевны, которого мать называла Булькой, стоя подле матери, не спускал глаз с Хаджи-Мурата, про которого он слышал, как про необыкновенного воина.

...Хаджи-Мурат сидел на кресле, держа на колене Бульку, пасынка Воронцова, и, склонив голову, слушал то, что ему говорил переводчик, передавая слова смеющейся Марии Васильевны.

...— Он прелестен, твой разбойник!.. — по-французски сказала Мария Васильевна.

Булька стал любоваться его кинжалом, он подарил его ему».

Из сличения текстов совершенно ясно, что эпизод со всеми деталями заимствован из источника.

К поведению Хаджи-Мурата в этой сценке Толстой прибавляет еще один очень любопытный эпизод, тоже им не выдуманный, а действительно произошедший с Хаджи-Муратом, но в другом месте.

С. Н. Шульгин, который по поручению Льва Николаевича опрашивал лиц, знавших Хаджи-Мурата, приводит следующий случай, рассказанный ему вдовой начальника Нухинской крепости Карганова, в доме которого Хаджи-Мурат бывал несколько раз до своего бегства из Нухи, а раз даже обедал:

«Для Хаджи-Мурата были заказаны татарские кушанья (плов и т. п.), а для нас обычные, — рассказывает Карганова. — Но он ни к чему не дотрагивался,

опасаясь, быть может, отравы. Заметив это, муж первый начал есть с его блюда. Тогда и Хаджи-Мурат, повернув блюдо к себе той же стороной, откуда начал муж, тоже стал есть».

Толстой переносит этот случай с Хаджи-Муратом в столовую Воронцовых, чтобы этим еще больше подчеркнуть осторожность и подозрительность Хаджи-Мурата, его недоверие к русским властям.

Вот как сцена эта изображена у Толстого:

«За обедом Хаджи-Мурат ничего не ел, кроме п л о в а, которого он взял себе на тарелку из того самого места, из которого взяла себе Мария Васильевна.

— Он боится, чтобы мы не отравили его, — сказала Мария Васильевна мужу. — Он взял, где я взяла».

Удержан не только случай, но названо даже то же блюдо — «плов», о котором упомянула в своем рассказе об обеде Карганова.

В одно из своих писем к Л. Н. Стасов вложил выписку из газеты «Кавказ», 1852 г. № 12, где сообщалось о посещении Хаджи-Муратом оперы во время пребывания его у Воронцова:

...«Театр был полон. Любо было смотреть на темную массу партера, на блестящие ряды лож. Европейцы и туземцы, военные, статские, — все pêle-mêle, костюм европейских дам рядом с туземным, прелестным живописным нарядом... Между зрителями особенно замечательны были: Персидский принц Бихмен-мирза и отважный наездник экс-наиб Шамиля — Хаджи-Мурад... Мурад и опера итальянская в Тифлисе, какое сближение!

Спокойный взор принца, равнодушно скользя по женским лицам, по временам был прикован к сцене и как бы вслушивался в незнакомые напевы. Сверкающие глаза

Хаджи-Мурада беспрерывно перебегали с одного лица женского на другое и при forte-fortissimo быстро обращалось к сцене, но без выражения особенного впечатления; казалось, его занимала какая-то особая мысль тревожная.

Верхняя галлерея, 30-ти коп. места, набита битком, и множество туземных бичо, раскрыв уста, жадно вперив свои большие черные выразительные глаза, внимательно вслушивались в музыку и пение, дивовались диву невиданному, даже иногда подхватывали аплодисменты партера. И уже на улицах иногда эти бичо, беспечно идя путем домой или занятые какою-либо работою, пробуют напевать мотивы, которые глубоко запали к ним в память, легче пришлись к их голосу»...

Эта газетная заметка, которая могла быть известна Толстому и ранее, была им использована в полной мере. В X главе повести он показывает Хаджи-Мурата в театре.

«В тот же день, вечером, в новом, в восточном вкусе отделанном театре шла итальянская опера. Воронцов был в своей ложе, и в партере появилась заметная фигура хромого Хаджи-Мурата в чалме. Он вошел с приставленным к нему ад'ютантом Воронцова Лорис-Меликовым и поместился в первом ряду. С восточным мусульманским достоинством, не только без выражения удивления, но с видом равнодушия просидев первый акт, Хаджи Мурат встал и, спокойно оглядывая зрителей, вышел, обращая на себя внимание всех зрителей».

Мы можем указать на следующие весьма характерные данные, полученные путем подсчета: из всего количества глав, имеющихся в повести — их 25, — глав с заимствованным из источников содержанием, полностью и частично, насчитываем 12; иначе говоря, сюжеты половины глав всей повести построены на материалах и фактах, взятых из реальной действительности.

Даем перечень глав с заимствованным сюжетом (с указанием источника):

1. В сакле. I глава повести «Хаджи-Мурат». Источник — «Шульгин», «Показания зятя Шамиля» [1].

2. В крепости Воздвиженской. Вист в гостиной молодых Воронцовых. III глава повести. Источник — «Воспоминания Полторацкого» [2].

3. Встреча в лесу Хаджи-Мурата. V глава повести. Источник — «Воспоминания Полторацкого».

4. Хаджи-Мурат в доме молодых Воронцовых. Сцена с Булькой. Обед. Ссора Воронцова с Меллером. V глава повести. Источник тот же.

5. В доме старого Воронцова в Тифлисе. Обед. Эпизод с генералом. IX глава повести. Источник — Зиссерман [3], Полторацкий.

6—7. Биография Хаджи-Мурата, рассказанная им Лорис-Меликову. XI и XIII главы повести. Источник—«Записка, составленная из рассказов и показаний Хаджи-Мурата по приказанию главнокомандующего (кн. М. С. Воронцова) состоящим при его светлости по особым поручениям гвардии ротмистром И. Т. Лорис-Меликовым (ныне граф)» [4].

8. Письмо Воронцова к военному министру Чернышеву о Хаджи-мурате. XIV глава повести. Источник — «Переписка Воронцова с Чернышевым» (письмо первое) [5].

9. Шамиль в Ведено. Шамиль и Аминет. XX глава повести. Источник — Вердеревский, «В плену у Шамиля».

---

[1] С. Н. Шульгин, «Из предания о шамилевском наибе».

[2] «Исторический вестник», апрель, 1893.

[3] Зиссерман, «25 лет на Кавказе», ч. 1, стр. 707. Полторацкий, «Исторический вестник», 1893 г., апрель: «Воронцов на смотре», стр. 78.

[4] «Русская старина», кн. 3, 1881 г.

[5] «Русская старина», кн. 3, 1881 г.

10. Обед в честь генерала Козловского. Спич. XXI глава повести. Источник — Полторацкий (тот же вышеуказанный источник).

11. Гибель Хаджи-Мурата. XXV глава повести. Источник — Зиссерман (указанный выше).

12. Глава XXIII. Песня о Гамзате[1].

Из общего количества персонажей повести — около 60 — вымышленных, т. е. являющихся продуктом одной лишь творческой фантазии писателя, всего лишь 10.

Все это говорит о большом стремлении Толстого держаться в своем творчестве как можно ближе к действительности, из нее черпать максимум конкретного материала для своей тематики.

ПЕРСОНАЖИ ПОВЕСТИ И ИХ ПРООБРАЗЫ

Проследим, как пользуется Толстой свидетельскими показаниями современников при построении образов своей повести.

Центральная фигура повести Хаджи-Мурат изображен в основном Толстым таким, каким рисуют его все лица, знавшие его в действительной жизни и неоднократно видевшие его поведение.

Важны очень в этом отношении показания наместника Воронцова, представителя вражеского для Хаджи-Мурата лагеря. Этот хитрый и умный дипломат не может не отдать должного его удивительной личности: «Хаджи-Мурат — действительно замечательный человек, — пишет Воронцов военному министру Чернышеву, — смелости, можно сказать, безумной, не знающий страха, вместе с тем имевший много природной хитрости, совершенное знание Дагестана и множество приверженцев между всеми этими различными племенами».

---

[1] «Сборник сведений о кавказских горцах», 1868 г.

Полторацкий о нем говорит: «Мы развлекались рассказами о прибытии из Дагестана в Чечню легендарного богатыря Хаджи-Мурата. Какие чудеса трубят об этом! Если верить наполовину тому, что воспевают об его безумной отваге и невероятной дерзости, то и тогда приходится удивляться, как аллах спасал его сумасбродную голову. Военная слава Хаджи-Мурата ни в ком не встречает себе соперничества, и популярность его гремит от Каспийского до Черного моря»[1].

Отношение Полторацкого к Хаджи-Мурату характерно для того времени. Если одни воспринимали его наподобие Полторацкого как «легендарного богатыря», то другие видели в нем «страшного разбойника» и предполагали в нем лишь корысть и варварство. То и другое одинаково чуждо Толстому при изображении им исторической фигуры Хаджи-Мурата. Он избегает всякой повышенности тона, всякой героизации, которая, казалось, так и просилась на полотно при обрисовке Хаджи-Мурата.

Показывая его смелость и самоотверженность, Толстой везде подчеркивает и выделяет в нем простоту, задушевность и человечность, привязанность к окружающим (к Бутлеру, Марье Дмитриевне, Лорис-Меликову). Не герой, не романтический злодей, а человек со всеми свойствами его.

«Полторацкий никак не ожидал видеть таким этого страшного горца. Он ожидал видеть мрачного, сухого, чуждого человека, а перед ним был самый простой человек, улыбающийся такой доброй улыбкой, что он казался давно знакомым приятелем», — пишет о нем Толстой (глава V).

Такого рода трактовка Хаджи-Мурата совершенно соответствует основному художественному методу Толстого,

[1] «Исторический вестник», 1893 г., апрель, стр. 73.

его взглядам на человека и на задачи художника при создании образа. «Герои — ложь, выдумка, есть просто люди, и больше ничего», — говорил Лев Николаевич Горькому[1]. Согласно этому художническому девизу и создан образ Хаджи-Мурата, как и ряд других образов у Толстого.

Жизнь Хаджи-Мурата до момента выхода к русским, полная удивительных приключений и опасностей, рассказана в записке Лорис-Меликова, составленной со слов Хаджи-Мурата[2].

Даже по этой записке из сухого перечня его деяний виден человек огромной силы и бурных страстей.

Князь Барятинский, высшее командное лицо, пишет Воронцову, что Хаджи-Мурат «производит большое влияние на окружающих его, и, следовательно, если он имеет какие-нибудь скверные намерения, то он может легко воспользоваться своим обаянием»[3].

И у Толстого Хаджи-Мурат любим окружающими, его обаяние огромно — к нему привязываются все, начиная с Булькы и Марии Васильевны и кончая Бутлером и Марией Дмитриевной, мюриды его легко отдают за него свою жизнь.

Причина его гибели, как она дана у Толстого, т. е. его страстная привязанность к своей семье, страх за жизнь ее и невозможность спасти ее с помощью русских, как рисуют источники, в действительности и была главной причиной, вызвавшей бегство и гибель Хаджи-Мурата. Воронцов в письме к Чернышеву только в этом обстоятельстве усматривает причину его бегства[4].

И Зиссерман повторяет то же самое:

---

[1] М. Горький, «Л. Толстой».

[2] Указанная выше записка Лорис-Меликова в «Русской старине», 1881 г., кн. 3.

[3] Сообщение Лернера.

[4] Из переписки Воронцова с Чернышевым.

«Что касается до ухода его от нас опять в горы, то этот побег, кончившийся геройской его смертью, был вызван отнюдь не какими-либо колебаниями или вероломными замыслами против русских, а просто страстной любовью к своей семье, к детям. Он особенно обожал своего старшего сына».

Ярче всего у Толстого выступает образ Хаджи-Мурата в последних сценах — перед бегством, в сцене бегства и гибели. Но и тут Толстой близко придерживается действительности, строго следуя свидетельствам и показаниям современников разыгравшихся событий.

Подробно останавливается на последних днях и часах жизни Хаджи-Мурата Зиссерман, очевидец и участник многих событий Кавказской войны, в своей книге «25 лет на Кавказе».

Когда мы вчитываемся в страницы его, посвященные концу Хаджи-Мурата, то невольно поражаешься, до какой степени Толстой следовал его указаниям в изложении событий последней главы своей повести, начиная с главного и кончая деталями.

План бегства («уйти — не в горы, а внутрь страны через реку Алазань»), точная топография местности — река Алазань, аул Беларджик, затопленные рисовые поля и наконец кустарник, где погиб Хаджи-Мурат, —все это очень обстоятельно и точно рассказано у Зиссермана и точно таким же, неизмененным, вошло в последнюю главу повести. Даже сохранен случай, помогший русским властям напасть на след беглеца.

У Зиссермана рассказывается, что Карганов, начальник нухинской милиции, возвращаясь вечером после безрезультатных поисков, встретил по дороге татарина, который и рассказал ему о пяти всадниках, искавших тропинку по рисовым вязким полям и остановившихся в кустах. Толстой все это сохранил, но вместо татарина вставил просто старика.

Я сличила указанную статью Зиссермана с последней главой повести по абзацам — и тождество содержания между ними полное. Сличим некоторые отдельные места (выбираем не самые характерные, а те, которые короче).

У Зиссермана:

«Так длилось дело уже часа два без всякого результата, пока, наконец, показалось человек сто элисуйцев, скакавших с исправляющим должность пристава, из туземцев, Гаджи-Ага и его сыном корнетом лейб-казачьего полка Ахмет-Ханом.

Сцена сейчас переменилась. Элисуйцы — не нухинские жители, будучи близкими соседями горцев, они более воинственны и отважны. Гаджи-Ага выдвинулся со своими людьми вперед, крикнул по-аварски Гаджи-Мурату, с которым он сам, будучи когда-то в бегах, был лично знаком: «Сдавайся, а то погибнете!» Но когда тот ответил ему: «Ты изменил святому делу мюридов — попробуй меня взять», — Гаджи-Ага сделал по кустам залп и, выхватив саблю, с сыном своим впереди, бросился к кустам...»

У Толстого:

«Так продолжалось более часа. Солнце вошло в полдерева, и Хаджи-Мурат уже думал сесть на лошадей и попытаться пробиться к реке, когда послышались крики вновь прибывшей большой партии. Это был Хаджи-Ага мехтулинский со своими людьми. Их было человек двести. Хаджи-Ага был когда-то кунак Хаджи-Мурата и жил с ним в горах, но потом перешел к русским. С ними же был Ахмет-Хан, сын врага Хаджи-Мурата. Хаджи-Ага, так же как Карганов, начал с того, что закричал Хаджи-Мурату, чтобы он сдавался, но, так же как и в первый раз, Хаджи-Мурат ответил выстрелом.

— В шашки, ребята! — крикнул Хаджи-Ага, выхватив свою, и послышались сотни голосов людей, с визгом бросившихся в кусты...»

Сама битва, поведение Хаджи-Мурата и его врагов, — все взято у Зиссермана и таким же сохранено.

При полном сходстве всей сцены (одни и те же действующие лица, один и тот же эпизод) мы наблюдаем некоторые отклонения в деталях, нужные Толстому для целей изобразительности и сгущения. Так, в источнике сказано, что Хаджи-Мурат с Хаджи-Агой были когда-то

знакомы, были вместе в бегах; у Толстого — «Хаджи-Ага был когда-то кунак Хаджи-Мурата и жил с ним в горах». «Кунак» (приятель, друг) выразительней и типичней для горцев, нежели «был знаком», точно так же — «жил в горах», нежели «в бегах». У Зиссермана — «человек сто элисуйцев», у Толстого — «человек двести» — изменение внесено ради увеличения вражеских сил и тем самым ради большего подчеркивания отваги Хаджи-Мурата. Вместо словесного ответа Хаджи-Мурата (в источнике), Толстой пишет: «он, так же как и в первый раз, ответил выстрелом». Это резче и типичней, и потому Толстой изменил эту деталь эпизода.

У Зиссермана:

«Пять выстрелов встретили их почти в упор, но это не остановило Гаджи-Ага, и они, наконец, наскочили на беглецов. Хаджи-Мурат, раненый уже до того несколькими пулями, причем он всякий раз вырывал из своего бешмета куски ваты и затыкал себе раны, сидел под кустом с пистолетом в руках и, как только показались первые люди, выстрелил в упор».

У Толстого:

«Они (милиционеры. — Л. М.) стреляли, вместе с тем понемногу приближались к завалу, перебегая от куста к кусту, некоторые успевали перебегать, некоторые падали под пулями Хаджи-Мурата и его людей. Хаджи-Мурат бил без промаха...

...Потом ранен был Хаджи-Мурат. Пуля пробила ему плечо. Хаджи-Мурат вырвал вату из бешмета, заткнул себе рану и продолжал стрелять».

Как видим, у Толстого тот же момент, лишь стилистически иначе оформленный.

Последняя минута жизни Хаджи-Мурата, когда он израненный бросается один на своих врагов, тоже не выдумана Толстым. Эту подробность мы находим у Потто, у которого дана подробная биография Хаджи-Мурата.

У Потто:

«Тогда с обнаженной головой, без шапки, Хаджи-Мурат, как

У Толстого:

«Потом он совсем вышел из канавы и с кинжалом пошел

тигр, выскочил из своей засады и с шашкой в руке один врезался в густые толпы милиционеров. Он был изрублен на месте».

прямо, тяжело хромая, навстречу врагам. Раздалось несколько выстрелов. Он зашатался и упал. Несколько человек милиционеров с торжествующим визгом бросились к упавшему телу. Но то, что казалось мертвым телом, вдруг зашевелилось. Сначала поднялась окровавленная, без папахи, бритая голова, потом туловище и, ухватившись за дерево, он поднялся весь. Он так казался страшен, что подбежавшие остановились. Но вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался».

Толстой из описанного факта создает картину, в которой перед нами встает образ человека — «репея-татарина», дорого продавшего свою жизнь.

Другие действующие лица повести, исторические фигуры, как-то: старый Воронцов, Шамиль и Николай I даны в исторически верной, совершенно соответствующей тогдашней действительности обстановке, в том же окружении, с теми же лицами, которые были тогда около них на самом деле, и даже часто с теми же взаимоотношениями их друг к другу, какие были между ними в действительности.

Старый Воронцов, наместник Кавказа, весьма крупный владетельный князь времен Николая I, слывший англоманом, тот самый Воронцов, которого в годы своей молодости не любил и осмеивал Пушкин, обрисован и как личность и как государственный деятель во многих источниках.

Подробную картину его быта, домашней жизни, при-

вычек и среды дает вышеупомянутый Зиссерман [1]. Бессомненно, ею воспользовался Толстой, давая сцены обеда у Воронцова в Тифлисе в доме его и бала, на котором был Хаджи-Мурат:

У Зиссермана:

«Обеды у графа [2] Воронцова начинались ровно в 6 часов, при свечах; приглашенных каждый день было не менее 25—30 человек, граф садился посередине стола на одной, графиня — на другой стороне... Чрезвычайно доволен бывал граф, если около него садились княгини — умнейшая из туземок Мария Ивановна Орбелиани или Елена Эристовна. Княгиня Манана, невзирая на свои тогда уже немолодые лета — не менее 45 — была одна из красивейших женщин».

У Толстого:

«Когда он (Воронцов) вошел в гостиную, приглашенные к столу человек тридцать, сидевшие около княгини Елизаветы Ксавериевны и стоявшие группами около стола, встали, повернувшись лицом к вошедшему...

...Войдя мягкими, неслышными шагами, он извинился перед дамами за то, что опоздал, поздоровался с мужчинами и, подойдя к грузинской княгине Манане Орбелиани, 45-летней, восточного склада, полной, высокой красавице, подал ей руку, чтобы вести ее к столу...» «Воронцов сел в середине длинного стола. Напротив его села княгиня, его жена, с генералом. Направо от него была его дама, красавица Орбелиани».

Там же мы находим описание его званых вечеров по понедельникам и также, именно в понедельник, изображен званый вечер у Воронцовых у Толстого.

Все привычки Воронцова, его игра в ломбер с одними и теми же партнерами, табакерка с изображением Алек-

[1] Зиссерман, «25 лет на Кавказе».

[2] Толстой называет Воронцова князем, а Зиссерман — графом. Буланже рассказывает, что Толстой очень интересовался тем, был ли в то время Воронцов графом или князем и, лежа больным в постели, все шептал «граф, князь» и, наконец, попросил принести материал, чтобы убедиться, как на самом деле было.

сандра I, доктор Андреевский, лакей Джовани, — все это мы находим у Зиссермана, и все эти детали внес Толстой в описание фигуры Воронцова.

Подробности домашней жизни и характера Шамиля, характеристики его жен, взаимоотношения их друг с другом и отношение Шамиля к ним мы находим в книге Вердеревского «Плен у Шамиля», где все это описано с большими подробностями, и также у Дрансе, самой бывшей в плену у Шамиля.

Там даны подробности восточного быта, и жены его подробно обрисованы.

Дан образ капризной Аминет, сцена, когда Шамиль стоит у ее двери.

У Вердеревского:

«Аминет была с ними. Вдруг показался Шамиль. Одетый в белую шубу, он шел через двор из свой комнаты к комнате Аминеты. Заметив это и не говоря ни слова, Аминет спряталась за скамью, на которой сидели пленницы. Между тем Шамиль вышел из ее комнаты. Прошел раза два по галлерее, ожидая, что она выйдет откуда-нибудь из других комнат, но, не дождавшись, запер ее дверь, взял к себе ключ и спрятался за углом дома. Долго стоял за углом важный святоша, имам Чечни и Дагестана, уподобляясь простому грешному юноше, мерзнущему в ожидании любовного свидания. Но он караулил напрасно: Аминет не хотела показаться из-за скамьи пленниц. Наконец, вероятно, холод и скука напрасного ожидания за-

У Толстого:

«В этот вечер, когда кончилась вечерняя молитва и смерклось, Шамиль надел белую шубу и вышел за забор в ту часть двора, где помещались его жены, и направился к комнате Аминет. Но Аминет не было там. Она была у старших жен. Тогда Шамиль, стараясь быть незамеченным, стал за дверь комнаты, дожидаясь ее. Но Аминет была сердита на Шамиля за то, что он подарил шелковую материю не ей, а Зайдет. Она видела, как он вошел и как входил в ее комнату, отыскивая ее, и нарочно не пошла к себе. Она долго стояла в двери комнаты Зайдет и, тихо смеясь, глядела на белую фигуру то входившего, то выходившего из ее комнаты Шамиля. Тщетно прождав ее,

ставили Шамиля подумать о теплой комнате, и он воротился в свой кабинет».	Шамиль вернулся к себе уже ко времени полуночной молитвы».

На основании этого сличения образов повести с прослеженными нами данными источников мы можем притти к следующему выводу: Толстой, создавая художественные образы своей повести, строил их на жизненном, реальном материале, почерпнутом им из исторических источников (документов и мемуаров), в большинстве своем представляющих свидетельские показания современников действующих лиц.

Для воссоздания быта горцев и их народного поэтического творчества Толстой воспользовался этнографическим и художественным материалом. Последний (т. е. продукты народного творчества горцев) очень заметно вошел в повесть. Хаджи-Мурат часто говорит пословицами и поговорками. «У женщин ума в голове столько, сколько волос на яйце», — говорит Хаджи-Мурат Лорис-Меликову, характеризуя ханшу. «Веревка хороша длинная, а речь — короткая», — таков ответ Хаджи-Мурата проводнику Бата.

В Сборнике сведений о кавказских горцах (выпуск I)[1] мы находим много материала, знакомого нам по повести. Там помещены названные и другие пословицы, только несколько Толстым измененные.

Так, пословица в повести: «У женщины ума в голове столько, сколько на яйце волос» там такова: «У него столько стыда, сколько на яйце волос».

Мы уже видели раньше, что Толстой очень внимательно изучал эти сборники и делал из них обильные выписки. И действительно, этот материал ему весьма при-

---

[1] Есть 4 выпуска: 1-е изд. в 1868 г. — в Тифлисе, Тифлисским городским управлением.

годился для повести. Сборники о кавказских горцах Толстой читал еще в 1875 году, т. е. за 20 с лишним лет до создания «Хаджи-Мурата», восхищался материалом и писал об этом Фету: «Читал я в это время книги, о которых никто понятия не имеет, но которыми я упивался. Это Сборник о кавказских горцах, изданный в Тифлисе. Там предания и поэзия горцев и сокровища поэтические необычайные. Хотелось бы вам послать. Мне, читая, беспрестанно вспоминались вы. Но не посылаю потому, что жалко расстаться. Нет-нет и перечитываю. Вот вам образчик: «Высохнет земля на могиле моей и забудешь ты меня, родная мать»...[1] (песня эта, вошедшая впоследствии в повесть, была Фетом переложена в стихотворение). В том же письме к Фету он цитирует вступление к песне о Гамзате, помещенное в том же Сборнике о кавказских горцах. Он называет ее поэмой. Как мы знаем, этой песней он воспользовался для «Хаджи-Мурата», введя ее в предпоследнюю главу в качестве основного мотива (сходство между судьбой песенного героя и Хаджи-Мурата).

Весь названный нами материал (и еще большее количество неназванного) подвергался затем сложной и тщательной композиционно-стилистической обработке. Все образы, фигуры и сцены об'единялись единым замыслом и располагались в соответствующе нужных рядах.

Внимательное отношение к действительности, изучение ее кропотливым путем и тщательной проверкой, перенесение из нее в повесть целых кусков-полотен, вплоть до мелочей и деталей — таковы основные методы и приемы творчества Толстого, наблюдаемые нами на материале данной повести.

---

[1] Неизд. письма к Фету. Н. Н. Гусев, «Печать и революция», 1927 г., кн. 6-я.

Глава II

ПРЕОБРАЖЕНИЕ СЫРЬЯ

В предыдущей главе мы старались показать, как широко и обильно Толстой использовал исторический материал источников — мемуары, записи, письма, устные свидетельские показания, как охотно он привлекал этот материал, а иногда целыми кусками вставлял в свое произведение.

Теперь перед нами задача — выяснить, каким образом, какими средствами и приемами документальный и повествовательный материал источников, не всегда выразительный, превращен им в блещущую живопись, проследить, каким путем вместо теней источников получаются живые люди.

Попытаемся это сделать.

Из общего числа персонажей повести (около 60) сравнительно незначительное число является продуктом исключительно творческой фантазии автора; все остальные — доподлинно жившие и действовавшие люди.

Для чего понадобились эти добавочные (так назовем их) фигуры, какую идеологическую и композиционную функцию они выполняют и как разместил их автор в произведении?

Из добавочных лиц заметными в повести являются: солдат Авдеев и его семья в деревне, Бутлер, Марья Дмитриевна, Иван Матвеевич, Садо и его семья.

Какую роль они выполняют в отношении остальных исторических, заимствованных из источников лиц?

Если мы внимательно всмотримся в расположение фигур в повести, то мы без особого труда можем заметить аналогичный вариант конуса или пирамиды, столь заметный в здании «Войны и мира»: на вершине социальной

лестницы — Николай I; за ним — дворцовая правящая знать, высший командный состав (Чернышев, Воронцов, Барятинский, Меллер-Закомельский, Козловский) и их окружение — дамы, светское общество, молодое аристократическое офицерство. За ними идет следующая ступень вниз — средний командный состав: Иван Матвеевич, рядом с ним его сожительница Марья Дмитриевна, дочь фельдшера. За ними уже идут солдаты (стоящие на посту и участвующие в перестрелке).

Среди солдат выделяется Авдеев, хорошо знакомая нам фигура, отпрыск Платона Каратаева, в котором Толстой даже повторяет всю каратаевскую притчу: добровольный уход в солдаты за многосемейного старшего брата, затем безропотная гибель в ненужной перестрелке, затеянной Полторацким для представления разжалованного барона Фрезе, словом, знакомая нам толстовско-каратаевская формула — жил не для себя и погиб не за себя (здесь даже по прихоти высших).

Идеологически солдат Авдеев и старики Авдеевы, молотящие овес на морозном току, составляют основание конуса (как солдатская и крестьянская масса), вершина которого представлена Николаем I.

И потому Авдеев введен как сюжетное звено в повесть — он стоит на посту в момент появления посланных Хаджи-Мурата накануне выхода его к русским и смертельно ранен в перестрелке перед самым появлением Хаджи-Мурата в лесу (встреча с молодым Воронцовым).

Введя эту фигуру и его крестьянскую семью в повесть, Толстой дает антитезу верхушке конуса — Николаю, и в этом — организующая функция этой фигуры (идейная и композиционная), она завершает собой устойчивую схему всего произведения.

Бутлер, Иван Матвеевич и Марья Дмитриевна понадобились, чтобы показать образ Хаджи-Мурата еще с одной

стороны — не в бою и отваге, а в быту, в мирной обстановке, где выявились его простота и обаяние.

Миру русских противопоставлен мир горцев (вторая антитеза), угнетаемый и борющийся: Садо с семьей, Хаджи-Мурат со своими мюридами, Шамиль.

Садо — лицо не выдуманное. Это имя принадлежало кунаку Льва Николаевича в бытность его на Кавказе. Он передал герою повести не только имя, но и черты характера своего кунака — бесстрашие и преданность в дружбе (об этом кунаке Садо мы находим подробные сведения в письме молодого Льва Николаевича к тетке его Т. А. Ергольской с Кавказа)[1]. В повести он пригодился для завязки (по свидетельским показаниям зятя Шамиля, как мы видели, Хаджи-Мурат ночь накануне выхода к русским провел в сакле своего шурина); затем он появляется при

---

[1] Лев Николаевич пишет о Садо:

«Много раз он доказал мне свою преданность, подвергая из-за меня свою жизнь опасности, но это для него ничего не значит, — это для него обычай и удовольствие» (вспомним поведение Садо из повести по отношению к Хаджи-Мурату).

Дальше:

«Я писал Николеньке, что так как моя лошадь заболела, то я прошу его найти мне какую-нибудь в старом Юрте. Садо, узнав об этом, ничего не нашел лучшего, как явиться ко мне в станицу и подарить мне свою лошадь, несмотря на все мои усилия отказать ему...»

Затем:

«На другой день я получил письмо от Николеньки... Он мне пишет: «На-днях был у меня Садо, он выиграл у Кноринга твои векселя (карточный долг Льва Николаевича. — Л. М.) и привез их мне. Он так был доволен этому выигрышу, так много меня спрашивал: «Как думаешь, брат рад будет, что я это сделал?», что я его очень за это полюбил. Этот человек к тебе действительно привязан». И не правда ли, эта черта преданности Садо прелестна. Он знает, что у меня есть брат Сергей, который любит лошадей, и так как я обещал Садо взять его с собой в Россию, когда я туда поеду, он сказал мне, что хоть бы ему это стоило сто жизней, он украдет самую лучшую лошадь и приведет ему» (из письма к Т. А. Ергольской, 1852 г., 6 января, из Тифлиса).

варварском разорении русскими аула — разрушена та самая сакля, в которой ночевал Хаджи-Мурат, и убит сын Садо.

Когда мы рассматриваем, как размещены фигуры в повести, то нельзя не обратить внимания на следующее обстоятельство: все крупные персонажи (не-эпизодические) взяты каждый не в отдельности, а гнездами, семьями (любимый прием Толстого, особенно заметно выступающий в «Войне и мире» — семья Болконских, Ростовых, Курагиных, Друбецких и т. д.) — прием, характеризующий органичность и крепость его образов; поэтому каждый из них напоминает растение с корнями и в глыбе земли, а не вырванный, одиноко качающийся стебель с головкой.

Почти все не-эпизодические персонажи (кроме Полторацкого и Бутлера) взяты в окружении семьи и среды — Николай среди двора и семьи, старый Воронцов с женой, сыном и гостями, молодой Воронцов с женой (Марьей Васильевной) и пасынком (Булькой); Хаджи-Мурат с мюридами и семьей (по его рассказам и воображению); Шамиль с женами и домочадцами, Садо с семьей, семья Авдеевых, Иван Матвеевич с Марьей Дмитриевной. Эпизодические лица все взяты вне семьи — Барятинский, Лорис-Меликов, Каменев и другие.

Смысл этого приема у Толстого ясен — образ яснее выступает на самом привычном для него фоне, определенные тени падают с одной родственной фигуры на другую, каждая выигрывает в особенности — главная. Мы видим общность между Хаджи-Муратом и его мюридами, видим, что он определенным образом в них отражается (преданность и любовь к нему, вполне им заслуженные); светское общество в гостиной старого Воронцова, с разливающейся волной лести вокруг хозяина дома, достаточно характеризует его; словом, от соседства семьи и среды каждый образ становится выпуклым, ощутимым всеми корнями своими.

ОБРАБОТКА ОБРАЗА И ЭПИЗОДА ИСТОЧНИКА

Источники, которыми пользовался Толстой, повествуют об участниках Кавказской войны, об исторических лицах и их деяниях и определенным образом характеризуют их. Читая их, мы можем многое узнать о жизни этих лиц, но представить их себе как людей, дышащих и движущихся, мы по источникам не можем.

Каковы же средства и приемы, с помощью которых в материал источников вливается живая кровь, и перед нами начинают ходить, двигаться и действовать живые люди, т. е. каким образом происходит процесс преображения сырья — превращение его в явление художественного порядка?

Сравним две цитаты — источник и толстовский текст.

У Зиссермана [1] («25 лет на Кавказе»):

«Обеды у графа Воронцова начинались ровно в 6 часов, при свечах; приглашенных каждый день было не менее 25—30 человек; граф садился посредине стола на одной, графиня на другой стороне; ближе к ней садились, кому они сами укажут, прочие размещались, соблюдая между собой принятую последовательность по чинам; обед продолжался ровно час; разговоры велись, конечно, негромко, но оживленные; только когда граф Михаил Семенович что-нибудь начинал рассказывать, наступало общее молчание. После обеда, когда обносили кофе, которого граф никогда не пил, он обходил своих гостей, кому гово-

У Толстого («Хаджи-Мурат», глава IX):

«Было шесть часов вечера, и Воронцов шел к обеду, когда ему доложили о приезде курьера. Воронцов принял курьера не откладывая и потому на несколько минут опоздал к обеду. Когда он вошел в гостиную, приглашенные к столу, человек тридцать, сидевшие около княгини Елизаветы Ксаверьевны и стоявшие группами у окон, встали, повернулись лицом к вошедшему. Воронцов был в своем обычном черном военном сюртуке без эполет, с полупогончиками и белым крестом на шее. Лисье бритое лицо его приятно улыбалось, и глаза шури-

[1] Эти цитаты в сокращенном виде были в предыдущей главе.

рил какую-нибудь любезность, предлагал вопрос или вспоминал что-нибудь деловое и велел являться на другой день, затем уходил в гостиную, садился за карты, большей частью с постоянными партнерами, играл в ломбер, шутил с садившимися около него дамами, обыкновенно проигрывал и расплачивался все гривенничками и пятачками, иногда брал щепотку из лежавшей около него золотой табакерки с портретом императора Александра I и как будто нюхал. Все у него выходило просто, но вместе с тем как-то особенно величаво...»

лись, оглядывая всех собравшихся...

...Лакеи в кафтанах, чулках и башмаках отодвигали и придвигали стулья садящимся; метр-д'отель торжественно разливал дымящийся суп из серебряной миски».

Через две страницы (опускаем сцену с рыжим генералом) мы находим у Толстого продолжение деталей обеда:

«Обойдя всех гостей, князь сел за карты. Он играл только в старинную игру — ломбер. Партнерами князя были: грузинский князь, потом армянский генерал, выучившийся у камердинера князя играть в ломбер, и четвертый — знаменитый по своей власти, доктор Андреевский [1].

Поставив подле себя золотую табакерку с портретом Александра I, Воронцов разодрал атласные карты и хотел разостлать их, когда вошел камердинер, итальянец Джованни [2], с письмом на серебряном подносе...

---

[1] Доктор Андреевский — действительное лицо, имевшее большое влияние при дворе наместника. Об этом подробно — у Корсакова-Дондукова в «Старине и новизне», 1902 г., кн. 5-я.

[2] Этот Джованни, по сообщению Зиссермана, был вовсе не итальянец, а происходил из одесских молдаван и звали его просто Иван Мартынович, но Толстой, чтобы придать больше пышности домашней обстановке Воронцова, делает его итальянцем.

...Когда сдали первую сдачу, Воронцов открыл табакерку и сделал то, что он делывал, когда был в особенно хорошем расположении духа: достал старчески сморщенными белыми руками щепотку французского табаку, поднес ее к носу и высыпал».

Какую операцию произвел над текстом источника художник?

Выбросив из него жидкие, невыразительные места, он остальные снабдил яркими деталями.

«Лисье бритое лицо его улыбалось и глаза щурились»,—прибавляет Толстой, и образ лукавого дипломата выступает со всей выразительной силой. «Лакеи в кафтанах, чулках и башмаках отодвигали и придвигали стулья садящимся; метр-д'отель торжественно разливал дымящийся суп из серебряной миски».

Эти великолепные детали — «торжественно разливал дымящийся суп из серебряной миски», кафтаны, чулки и башмаки лакеев, передвижение стульев — вызывают картину званого обеда в доме крупного вельможи николаевской эпохи сильнее, чем если бы об этом было рассказано на многих страницах.

К ним присоединяется ряд таких же выразительных деталей, через которые образ становится почти осязаемым, а не только видимым: «Воронцов разодрал карты, достал старческими сморщенными белыми руками щепотку французского табаку, поднес ее к носу и высыпал».

В источнике рассказывается не о каком-либо частном случае, а вообще дается описание званых обедов в доме Воронцова с большим преклонением автора перед хозя-

ином дома[1]. Толстой же из всех указанных в источнике фактов и подробностей создает сцену званого обеда в доме наместника в момент получения им сведений о выходе Хаджи-Мурата к русским.

Все движется перед нашими глазами, как на киноленте, в настоящем времени, с подробностями и живыми деталями:

> «Войдя мягкими поспешными шагами, он извинился перед дамами за то, что опоздал, поздоровался с мужчинами, и подойдя к грузинской княгине, подал ей руку, чтобы вести ее к столу...»

У него нет никакого пиетета и почтения к хозяину дома, как у автора источника, а, наоборот, есть едкая критика и как бы ехидство по отношению к нему. «Лисье бритое лицо» и волны лести гостей, комическая сцена во время обеда с рыжим генералом, невпопад вспомнившим о неудаче Воронцова в одной стычке с Хаджи-Муратом[2], достаточно выразительно говорят об отношении автора к нему.

Стремление выразить лицо и человека, главным образом, через одну внешнюю, особенную, индивидуальную деталь, порой резкую, очень часто повторяется в повести (и не только в повести—вспомним чуть косящие глаза Катюши Масловой, приподнятую губку маленькой княгини Болконской, неуклюже торчащие уши Каренина и т. д.).

---

[1] Автор источника, Зиссерман, как он сам указывает, бывал неоднократно в гостях у Воронцова. Может быть, бывал там и Лев Николаевич в качестве молодого знатного офицера в бытность свою в Тифлисе.

[2] Подобный случай с Воронцовым, попавшим в неловкое положение, действительно был. Об этом рассказано в воспоминаниях Полторацкого, но там дело происходило на смотре, и действующим лицом был солдат. Толстой использовал эпизод, но перенес его в другую обстановку, с другими действующими лицами.

С помощью этого средства Толстой чаще всего преображает сырьевой материал источника.

Проследим это на нескольких примерах.

У Полторацкого [1]:

«...Впереди всех ехал красивый, статный брюнет в щегольской белого сукна черкеске, увешанный дорогим, в золотой оправе, оружием. Умное и энергичное лицо его, с блестящими черными глазами, выражало полное спокойствие и самонадеянность. Под'ехав ко мне, он остановил коня так близко, что мы щелкнулись с ним стременами. Приятельски протянув мне руку, он развязно сказал мне на аварском языке приветствие и, вопросительно махнув рукой в сторону князя, вместе со мною направился к нему. Это был сам Хаджи-Мурат, а по обеим его сторонам по два почетных лица, все украшенные на груди металлическими бляхами, вроде звезд, точь-в-точь как взятая нами в 1847 году у наиба Дубы...»

У Толстого («Хаджи-Мурат», глава V):

«Впереди всех ехал на белогривом коне, в белой черкеске, в чалме на папахе и в отделанном золотом оружии, человек внушительного вида. Человек этот был Хаджи-Мурат. Он под'ехал к Полторацкому и сказал ему что-то по-татарски. Полторацкий, подняв брови, развел руками в знак того, что не понимает, и улыбнулся. Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием. Полторацкий никак не ожидал видеть таким этого страшного горца. Он ожидал мрачного, сухого, чуждого человека, а перед ним был самый простой человек. улыбающийся такой доброй улыбкой, что он казался давно знакомым приятелем. Только одно было в нем особенное: это были его широко расставленные глаза, которые внимательно, проницательно и спокойно смотрели в глаза другим людям.

Свита Хаджи-Мурата состояла из четырех человек...»

(Идет подробное описание первых двух.)

[1] «Исторический вестник», 1893 г., кн. 3-я — «Воспоминания Полторацкого».

«Особенно же выделялись из свиты два человека: один — молодой, тонкий, как женщина, в поясе и широкий в плечах, с чуть пробивающейся русой бородкой, красавец с бараньими глазами, — это был Элдар, и другой — кривой на один глаз, без бровей и без ресниц, с рыжей подстриженной бородой и шрамом через нос и лицо — чеченец Гамзало».

При всем сходстве содержания источника и художественного текста (и здесь и там описание внешности Хаджи-Мурата — одежды и лица, встреча его с Полторацким и спутники Хаджи-Мурата) разница между ними резко бросается в глаза: в одном мы получаем сведения о лицах и событиях, в другом — яркие зрительные образы.

У Хаджи-Мурата—широко расставленные глаза и добрая улыбка; Элдар — красавец с бараньими глазами; Хан-Магома — без век; другой — кривой на один глаз, без бровей и без ресниц, со шрамом через нос и лицо.

Здесь явно делается упор на одну (реже — две) деталь (равно обозначающую красоту или уродство), и через нее больше всего выдвигается образ.

Такие заметные черты, проведенные словно резцом по камню, как и все необычайное, индивидуальное, запоминаются сильней и надолго оседают в памяти, а потому Толстой часто прибегает к этому приему, делающему его образы пластическими.

Но не только этим путем преображает Толстой текст источника.

Продолжим цитаты из предыдущего источника и Толстого (без пропусков):

У Полторацкого:

«Состоящий при князе переводчик тут же передал суть всего сказанного экс-ханом аварским, а именно: «что он, Хаджи-Мурат, давно уже помышлял помириться с русскими, которых всегда уважал, но не мог оставить Шамиля, пока их соединяли узы дружбы и согласия; теперь же, по изменившимся между ними отношениям, он поспешил осуществить давно затаенное желание передаться русскому правительству и избрал явиться к представителю власти, именно к князю Воронцову, вследствие особенного и глубокого к его особе уважения».

У Толстого:

«Полторацкий указал Хаджи-Мурату на показавшегося по дороге Воронцова. Хаджи-Мурат направился к нему и, под'ехав, приложил правую руку к груди и сказал что-то по-татарски и остановился. Чеченец-переводчик перевел:

— Отдаюсь, говорит, на волю русского царя, хочу, говорит, послужить ему. Давно хотел, Шамиль не пускал.

Выслушав переводчика, Воронцов протянул руку в замшевой перчатке Хаджи-Мурату. Хаджи-Мурат взглянул на эту руку, секунду помедлил, но потом крепко сжал ее и еще сказал что-то, глядя то на переводчика, то на Воронцова.

— Он говорит: ни к кому не хотел выходить и только к тебе, потому, ты сын сардаря. Тебя уважает крепко».

Кроме знакомых нам уже из предыдущих примеров приемов (детализация — «протянул руку в замшевой перчатке», «приложив правую руку к груди», «взглянув на эту руку, секунду помедлил»), мы замечаем здесь драматизацию эпизода путем введения диалога в середину повествовательной ткани.

Полторацкий дает речь Хаджи-Мурата в третьем лице и длинной, Толстой — в первом (конец речи — хотя и в третьем, но непосредственно от переводчика), делает ее короткой и выразительной (содержание же почти не изменено). «Вследствие особенного и глубокого к его особе уважения»,—пишет Полторацкий. «Тебя уважает крепко», — преображает фразу Толстой.

Драматизация путем замены кусков повествовательного текста коротким, ударным диалогом — очень частый прием Толстого при художественной переработке источника. Но не только источника. Толстой, создавая «Хаджи-Мурата» в течение многих лет и беспрестанно меняя в нем текст, все более и более драматизирует его, выбрасывая целые повествовательные страницы и заменяя их несколькими строками диалога. Рукописные списки убеждают нас в этом.

Продолжим исследование (сцена с Меллером-Закомельским).

У Полторацкого [1].

«...вдруг явился ад'ютант Меллера с приказанием сию же минуту представить к нему выбежавшего из гор Хаджи-Мурата. Князь Семен Михайлович, смекнув возможность неприятной для его гостя выходки со стороны Меллера (как старшего начальника крепости), вздумал для отвращения грозы не только сам сопровождать Хаджи-Мурата к командующему войсками Воздвиженского гарнизона, но и пригласить итти с ним Марью Васильевну. Триумвират пешком через площадь отправился к дому барона Меллера, нетерпеливо и страшно раздраженно ожидавшего появления знаменитого выходца. Увидев, наконец, из окна подходящего наиба, но не одного, а в обществе Воронцовых, барон выскочил навстречу к ним в сени и, вежливо пригласив княгиню на половину жены своей, а Хаджи-Мурата оставив в зале под наблюдением ад'ютанта Собольского, попросил князя к себе в кабинет. Тут произошло между ними крупное об'яснение, вызвавшее бурную сцену, причем Меллер позволил себе резкое выражение, за которое князь едва не

[1] Цитата начата со средины предложения.

нанес ему личного оскорбления. На страшный шум туда ворвались обе жены, и сцена должна была прекратиться, но Меллер арестовал на особой квартире Хаджи-Мурата за офицерским при нем караулом и послал с нарочным донесение начальнику левого фланга. Последнее обстоятельство вызвало и князя Воронцова сейчас же отправить письмо генералу Козловскому...»

Этот эпизод Толстым совершенно изменен. В повести он дал другой вариант его и с другим исходом.

У Полторацкого молодой Воронцов сам приглашает жену итти с ним и Хаджи-Муратом к Меллеру, рассчитывая этим смягчить грозящую сцену; у Толстого это делает сама Марья Васильевна, несмотря на протест мужа, она идет с ним к Меллеру, против его воли.

— Vous feriez bien mieux de rester, c'est mon affaire, non pas la vôtre.

— Vous ne pouvez pas m'empêcher d'aller voir madame la générale [1].

— Можно бы и в другое время.

— А я хочу теперь.

Смысл этого изменения ясен: при толстовском варианте молодой Воронцов выступает более мужественным и самостоятельным, а Мария Васильевна — преданной и женственной.

Следовательно, для выпуклости, для рельефности и четкости образов — для типизациии их — понадобился другой вариант эпизода.

Конец его также изменен. У Полторацкого дело кончается крупной ссорой между Меллером и Воронцовым, у Толстого — мирным пожатием рук (см. ниже).

---

[1] — Ты бы гораздо лучше сделала, если бы осталась; это мое дело, а не твое (говорит Воронцов. — Л. М.).

— Ты не можешь мне препятствовать навестить генеральшу.

Смысл изменения тот же. Нужно было показать, как прекрасная Марья Васильевна своим вмешательством могла воздействовать на старого воина: «И сердитый генерал покорился обворожительной улыбке красавицы. Под усами его мелькнула улыбка».

Кроме типизации (так назовем это условно) мы видим здесь у Толстого очень сильно выраженную драматизацию эпизода. Полторацкий ограничивается словами: «Тут произошло между ними крупное об'яснение, вызвавшее бурную сцену, причем Меллер позволил себе резкое выражение, за которое князь едва не нанес ему личного оскорбления. На страшный шум ворвались обе жены, и сцена должна была прекратиться».

Толстой же драматизирует эпизод диалогом и вводит множество деталей:

«—Я не за тем служу двадцать семь лет своему государю, чтобы люди, со вчерашнего дня начавшие служить, пользуясь своими родственными связями, у меня под носом распоряжались тем, что их не касается.

— Ваше превосходительство, я прошу вас не говорить того, что несправедливо, — перебил его Воронцов.

— Я говорю правду и не позволю... — еще раздражительней заговорил генерал.

В это время, шурша юбками, вошла Марья Васильевна...

— Ну, полноте, барон! Simon не хотел вам сделать неприятности, — заговорила Марья Васильевна.

— Я, княгиня, не про то говорю...

— Ну, знаете, лучше оставим это. Знаете: худой спор лучше доброй ссоры. Что я говорю... — она засмеялась».

Благодаря этой драматизации и внесению ярких деталей: «шурша юбками», «Меллер с мрачной учтивостью проводил Марью Васильевну к жене», «он остановился перед князем и, не прося его сесть, сказал»...[1], эпизод проходит перед нами с такой зрительной убедительностью, точно дело происходит на театральных подмостках.

Последняя глава повести — гибель Хаджи-Мурата, — содержание которой целиком заимствовано у Зиссермана («25 лет на Кавказе»), представляет особый интерес для исследования по необычайной силе художественности и следовательно по творческим приемам в отношении источника.

У Зиссермана:

«Вместо того чтобы броситься в горы, беглецы пустились напротив внутрь края, с целью переправиться через Алазань на нухинскую почтовую дорогу, куда никому и в ум не пришло кинуться за ними в погоню; затем, проехав почтовой дорогой вверх по Алазани, опять переправиться на левый берег и лесами, между сочувствующих мюридизму аулов Закатальского округа, на Белоконь уже пуститься в горы. Хитрость удалась бы непременно, если бы не помог нам случай.

Проскакав от места убийства еще 5—6 верст, Хаджи-Мурат со своими спутниками, в виду аула Беляржика, бросился в сторону от дороги по направлению к Алазани. В это время уже смеркло; они напали на сплошные рисовые поля, как известно, искус-

У Толстого («Хаджи-Мурат», глава XXV):

«Проехав несколько верст по большой дороге, Хаджи-Мурат сдержал своего тяжело дышавшего и посеревшего от пота белого коня и остановился. Вправо от дороги виднелись сакли и минарет аула Беларджик, налево были поля, и в конце их виднелась река. Несмотря на то, что путь в горы лежал направо, Хаджи-Мурат повернул в противоположную сторону, влево, рассчитывая на то, что погоня бросится за ним именно направо. Он же без дороги, переправясь через Алазань, выедет на большую дорогу, где его никто не будет ожидать, и проедет по ней до леса и тогда уже, вновь переехав че-

[1] Из сцены с Меллером-Закомельским, глава VI.

ственно заливаемые водой, и, бросаясь то вправо, то влево, никак не могли попасть на тропинку, а все вязли в топях. Пробившись таким образом два часа и замучив лошадей, они решились забраться в видневшийся вблизи кустарник и дождаться там рассвета».

рез реку, проберется в горы. Решив это, он повернул влево. Но доехать до реки оказалось невозможным. Рисовое поле, через которое надо было ехать, как это всегда делается весной, было только что залито водой и превратилось в трясину, в которой выше бабки вязли лошади. Хаджи-Мурат и его нукеры брали направо, налево, думая, что найдут более сухое место, но то поле, на которое они попали, было все равномерно залито и теперь пропитано водой. Лошади с звуком хлопанья пробки вытаскивали утопающие ноги в вязкой грязи, и пройдя несколько шагов, тяжело дыша, останавливались.

Так они бились так долго, что начало смеркаться, а они все еще не доехали до реки. Влево был островок распустившихся кустов, и Хаджи-Мурат решил в'ехать в эти кусты и там, дав отдых измученным лошадям, пробыть до ночи. В'ехав в кусты, Хаджи-Мурат и его нукеры слезли с лошадей, стреножив их, пустили кормиться, сами же поели взятого с собой хлеба и сыра. Молодой месяц, светивший сначала, зашел за горы, и ночь была темная. Соловьев в Нухе было особенно много. Два было и в этих кустах. Пока Хаджи-Мурат со своими людьми шумел, в'езжая в кусты, соловьи замолкли. Но когда затихли люди, они опять

защелкали, перекликаясь. Хаджи-Мурат, прислушиваясь к звукам ночи, невольно слушал их.

И их свист напомнил ему ту песню о Гамзате, которую он слушал нынче ночью, когда выходил за водой. Он всякую минуту теперь мог быть в том же положении, в котором был Гамзат. Ему подумалось, что это так и будет, и ему вдруг стало серьезно на душе».

Прежде всего, в толстовском отрывке, как и всегда, бросаются в глаза блестящие по своей свежести детали-эпитеты. У Зиссермана только сказано: «Проскакав от места убийства еще 5-6 верст, Хаджи-Мурат со своими спутниками, в виду аула Беляджик, бросился в сторону от дороги»; у Толстого же даны художественно-зрительные подробности: «Проехав несколько верст по большой дороге, Хаджи-Мурат сдержал своего т я ж е л о д ы ш а в ш е г о и п о с е р е в ш е г о о т п о т а белого коня и остановился. Вправо от дороги виднелись сакли и минарет аула Беларджика».

В дальнейшем Толстой, как и Зиссерман, передает о трясине, в которую попали беглецы. Толстой опять прибавляет незабываемые по своей выразительности подробности. Зиссерман: «...бросаясь то вправо, то влево (они.— Л. М.), никак не могли попасть на тропинку»; Толстой: «Лошади с з в у к о м х л о п а н ь я п р о б к и вытаскивали утопающие ноги в вязкой грязи и, пройдя несколько шагов, т я ж е л о д ы ш а, останавливались».

Вслед за этим Толстой дает картину природы, связываемую им с внутренним состоянием Хаджи-Мурата, которое он тут же и раскрывает: «Молодой месяц, светивший сначала, зашел за горы, и ночь была темная. Соловьев в

Нухе было особенно много. Два было и в этих кустах. Пока Хаджи-Мурат со своими людьми шумел, в'езжая в кусты, соловьи замолкли. Но когда затихли люди, они опять защелкали, перекликаясь. Хаджи-Мурат, прислушиваясь к звукам ночи, невольно слушал их.

И их свист напомнил ему ту песню о Гамзате, которую он слушал нынче ночью, когда выходил за водой. Он всякую минуту теперь мог быть в том же положении, в котором был Гамзат. Ему подумалось, что это так и будет, и ему вдруг стало серьезно на душе».

Подобное раскрывание внутреннего мира героя как будто через «мысли вслух» обычно называют «внутренним монологом»[1]. Хотя все передано в третьем лице, а не в первом («Ему подумалось, что это так и будет, и ему стало серьезно на душе»), но, тем не менее, весь тон передачи и точка зрения на события соответствуют переживающему лицу, автор как будто слит с ним, и потому, несмотря на несоответствие стилистической формы, по содержанию все это близко к внутреннему монологу (им же можно считать изображение внутреннего мира через размышления про себя—Пьер в «Войне и мире» через сон, бредовое или предсмертное состояние, князь Андрей на Бородинском поле перед ранением, и он же перед смертью).

Особенно ярко выступает это психологическое раскрытие героя в момент перед смертью.

Снова сравним источник с толстовским текстом.

У Зиссермана:

«...Они, наконец, наскочили на беглецов. Хаджи-Мурат, раненный уже до того несколькими пулями, причем он каждый раз вырывал из своего бешмета куски ваты и затыкал себе раны, сидел

У Толстого («Хаджи-Мурат», глава XXV):

«Враги, перебегая от куста к кусту с гиканьем и визгом, все ближе и ближе придвигались. Еще пуля попала Хаджи-Мурату в левый бок. Он лег

[1] Термин этот встречается уже у Чернышевского.

под кустом с пистолетом в руках и, как только показались первые люди, выстрелил в упор».

в канаву и опять, вырвав из бешмета кусок ваты, заткнул рану. Рана в бок была смертельна, и он чувствовал, что умирает. Воспоминания и образы с необыкновенной быстротой сменялись в его воображении одно за другим. То он видел перед собой силача Абунунцал-Хана, как он, придерживая рукой отрубленную, висящую щеку, с кинжалом в руке бросился на врага; то видел слабого, бескровного старика Воронцова с его хитрым белым лицом и слышал его мягкий голос; то видел сына Юсуфа, то жену Софиат, то бледное, с рыжей бородой и прищуренными глазами, лицо врага своего Шамиля.

И все эти воспоминания пробегали в его воображении, не вызывая в нем никакого чувства, ни жалости, ни злобы, ни какого-либо желания».

К фактам источника Толстой прибавляет предсмертные видения Хаджи-Мурата, как сон наяву, как течение мыслей-чувств, выраженных вслух. Следовательно, опять тот же путь оживления материала, благодаря которому мы видим образ изнутри.

Если пересмотреть всю главу о гибели Хаджи-Мурата у Зиссермана и у Толстого, то сразу видна различная установка: Зиссерман стоит на точке зрения властей и рад гибели Хаджи-Мурата; Толстой смотрит на события

глазами Хаджи-Мурата. У Зиссермана мы видим только Хаджи-Мурата и его врагов (и врагов больше, чем Хаджи-Мурата); у Толстого все живет особой жизнью — у него каждый из мюридов по-своему борется и по-своему умирает: один поет при перестрелке, другой пули подает, третий рвется в бой, в шашки. Толстой изображает этого мюрида (Элдара) и умирающим.

«Бараньи, прекрасные глаза пристально и серьезно смотрели на Хаджи-Мурата. Рот с выдающейся, как у детей, верхней губой дергался не раскрываясь. Хаджи-Мурат выпростал из-под него ногу и продолжал целиться».

Даже лошадь мюрида на поле битвы — и та не оставлена без внимания, и она в поле зрения художника.

«Только одна отбившаяся лошадь Гамзалы была подбита ими. Лошадь была ранена в голову. Она не упала, но, разорвав треногу[1], треща по кустам, бросилась к другим лошадям и прижималась к ним, поливая кровью молодую траву».

Сырой материал, которым пользовался Толстой при создании своей повести, бывал различный и черпался из всевозможных, самых разнообразных источников. Брал он сырье и у себя, т. е. свои первоначальные записи, послужившие толчком к дальнейшей работе, первые списки, которые потом и перерабатывались бесконечно и часто вовсе отбрасывались. Такой материал (дневниковые записи, первые списки повести) мы тоже должны рассматривать как словесное сырье, пошедшее на потребу, т. е. вошедшее в повесть художественно оформленным.

---

[1] Разрядкой отмечены детали.

В дневнике за 96-й год 19 июля (когда Лев Николаевич гостил у своего брата в Пирогове) мы находим следующую запись:

«Вчера я иду по передвоенному черноземному пару. Нока глаз окинет, ничего, кроме черной земли, ни одной зеленой травки, и вот на краю пыльной серой дороги куст татарина (репья). Три отростка: один сломан, и белый загрязненный цвет висит; другой сломан и забрызган грязью, черный стебель надломлен и загрязнен; третий отросток торчит вбок, тоже черный от пыли, но все еще жив и в средине краснеется. Напомнил Хаджи-Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего и один среди всего поля, хотя как-нибудь, да отстоял ее».

Эта запись чрезвычайно напоминает нам начало повести «Хаджи-Мурат», — вернее, ее обрамление. Совпадает не только главный мотив (параллель между кустом «татарина» и Хаджи-Муратом), но обстановка (черноземное поле), момент (возвращение домой) и даже отдельные слова и выражения. Однако разница между короткой дневниковой записью и широким обрамлением повести значительная.

Внимательно вчитавшись в обрамление, мы замечаем, что Толстой прибег здесь к приему, который можно было бы назвать распространенной параллелью.

Толстому нужна одна параллель: репей — «татарин» — Хаджи-Мурат. В записи об этом прямо сказано: «напомнил Хаджи-Мурата». В обрамлении он не сразу подходит к раздавленному колесом кусту «татарина», который ему непосредственно нужен (именно он напомнил автору историю Хаджи-Мурата), а начинает он с описания летнего полевого ковра («Есть прелестный подбор цветов этого времени года: красные, белые, розовые, душистые, пу-

шистые кашки...»[1], дает сложный период с подробным описанием каждого цветка, затем дает «татарина», которого он пытался вырвать из земли, и сделал это с трудом. «Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь», — говорит Толстой про этот репей. Тут мы уже видим начало параллели (борьба Хаджи-Мурата), и затем только он переходит к другому кусту «татарина», раздавленному колесом, — это уже конец параллели. «Вот эту-то смерть и напоминал мне раздавленный репей среди вспаханного поля»[2].

Путем распространенной или сложной параллели из материала прежней дневниковой записи получилось сверкающее обрамление повести.

Для своей повести Толстой использовал и художественный материал, — главным образом, народный эпос горцев. Среди этого материала заметное место занимает песня о Гамзате, о которой в повести говорится дважды.

Она помещена в «Сборнике сведений о кавказских горцах»[3] среди других произведений народного эпоса горцев в отделе «Народные сказания горцев чеченского племени» и представляет собой превосходное поэтическое сказание о герое, судьба которого сходна с судьбой Хаджи-Мурата.

В песне о Хамзате:

«Догоняет на крыльях и ловит свою добычу когтями белый ястреб. Он ловит ее и тут же клюет сырою. На резвых ногах своих догоняет и крепкими рвет когтями пестрый барс красного зверя.

У Толстого:

«Хаджи-Мурат остановился и стал слушать.

В песне говорилось о том, как джигит Хамзат угнал со своими молодцами с русской стороны табун белых коней, как потом их настиг за Тере-

[1] 1-я страница «Хаджи-Мурата».
[2] Конец повести.
[3] Тифлис, 1868 г., вып. I.

Оставляет за собою Терек и переправляется на левый берег с храбрыми гихинскими наездниками смелый Хамзат.

Переправился через Терек смелый Хамзат и отправился в Нагайские степи. Захватил он табун белых коней и снова переплыл Терек и перегнал белый табун.

С рассветом дня переправился он с табуном своим и догнал его до Шиванских кустов, на Черкесской горе...»

(Его догоняет русский отряд.)

«Узнав толпу, он спустился с кургана и сказал товарищам: «За вами гонятся так шибко, как летит туча, гонимая ветром. Не бойтесь, будем драться мы, как голодные барсы».

Еще сказал он им: «Мы теперь перережем угнанный скот и окружим себя им, как высоким забором».

Опять стал говорить Хамзат своим товарищам: «Гихинский наиб, Ах-Верды-Магома, верно, также стоит на горе со своей партией. Услышавши шум нашей драки с русскими, Магома, как воздушная птица, прилетит на помощь нам».

(Начальник русского отряда предлагает Хамзату сдаться, обещая пощаду. Хамзат отказывается.)

«Как волк усталый и голодный хочет скорее добраться до лесу, как горячий и несытый конь рвется в чистое поле, — так и товарищи мои жаждут смертного боя, и не боюсь я тебя, Кагерман».

ком русский князь и как он окружил его своим, как лес, большим войском. Потом пелось о том, как Хамзат порезал лошадей и с молодцами своими засел за кровавым завалом убитых коней и бился с русскими до тех пор, пока были пули в ружьях и кинжалы в поясах и кровь в жилах. Но прежде, чем умереть, Хамзат увидел птиц на небе и закричал им: «Вы, перелетные птицы, летите в наши дома и скажите нашим сестрам, матерям и белым девушкам, что мы все умерли за Хазават. Скажите им, что не будут наши тела лежать в могилах, а растаскают и оглодают наши кости жадные волки и выклюют глаза нам черные вороны».

Высоко в небе увидал он перелетных птиц и сказал он им: «О, воздушные птицы! Передайте вы наш последний привет (салом), наш последний поклон гихинскому наибу Ах-Верды-Магома. Передайте и поклон красавицам девушкам, белым девушкам, и скажите вы им, что наши крепкие плечи стеной служат теперь для русских пуль (в подлиннике — наши гордые плечи останавливают русские пули), что желали мы по смерти лежать на родном кладбище в Гихах, где бы поплакали над нашей могилой сестры и пожалел бы народ, но что не дал нам бог этой радости: вместо плача сестер будет слышен над нами вой голодных волков. А наместо толпы родственников соберется стая черных воронов.

И скажите вы всем: «На Черкесской горе, на земле христиан, с голой башкой в руках—мы лежим мертвые. Наши очи выньют вороны, наше тело с'едят волки жадные».

Мы видим, что в этом случае Толстой снизил поэтический материал для своих целей — разговорным языком передал его содержание, чтобы иметь возможность вклинить его в повесть, не нарушив этим общего стиля ее. Он снял пафос, напевность и ритмичность песни, заменив их разговорной речью.

В песне инверсия — «волки жадные»; у Толстого раз-

говорно — «жадные волки»; в песне торжественно — «очи выпьют вороны»; у Толстого просто — «выклюют глаза нам черные вороны».

Следовательно, в этом случае мы имеем снижение, опрощение народно-поэтического языка и переход его в простую разговорную речь.

Мы проследили ряд художественных средств, с помощью которых Толстой одушевлял документальный прозаический материал источников или видоизменял, подчинял своей творческой задаче поэтический материал их.

Средства эти были таковы:

Общая идейно-композиционная схема — концепция всего произведения, определенным образом организующая, связывающая все фигуры произведения. Соответственно этой схеме к подлинным историческим лицам источников присоединялись по мере надобности вымышленные фигуры, и все вместе они располагались в определенных рядах, дополняя друг друга или будучи друг другу противопоставлены.

Из стилистических средств обработки эпизодов источника и образов нами отмечены следующие: общая детализация; выделение, выпирание одной детали-черты; типизация (видоизменение материала в сторону типичности); драматизация (сцена через диалог); внутренний монолог (мысли вслух); распространенная или сложная параллель и, наконец, снижение, опрощение поэтического материала источника.

Таковы в основном средства и приемы Толстого в деле превращения сырья в художественное произведение, прослеженные нами на конкретном материале исторической повести.

Глава III

КОМПОЗИЦИОННЫЕ СХЕМЫ

Толстовское произведение, в данном случае «Хаджи-Мурат», рождается из эмбриона. Эмбрион этот — так называемый Шамардинский список (по месту его написания — «Шамардино»). Толстой не всегда ставил дату на рукописи, но тут мы имеем ясную дату, написанную его рукой и его же подпись: «14 августа 1896. Л. Толстой. Шамардино». (см. снимок автографа). Через месяц он вносит в дневник: «За это время была поездка с Соней в монастырь. Было очень хорошо. Написал о Хаджи-Мурате очень плохо, начерно». Это и есть первая версия «Хаджи-Мурата».

В этом списке приблизительно один печатный лист, написанный на девяти двойных листах среднего размера (36 стр. См. автограф 1-й стр. в приложении «Шамардинский список»).

Как ни несовершенен этот список по сравнению с окончательным текстом «Хаджи-Мурата», но нельзя не заметить, что в эмбриональном виде мы имеем в нем многое из того, что вошло затем и в позднейшие редакции.

Мы имеем в нем то же вступление — «Репей», потом значительно и многократно стилистически перерабатывавшееся; из персонажей — Хаджи-Мурата, Марью Дмитриевну и Ивана Матвеевича, образы намеченные, но не полностью раскрытые (полнее всех Хаджи-Мурат); эпизод с Каменевым и головой Хаджи-Мурата, краткую биографию его; зачаток главы перед бегством — раздумье, буйное душевное состояние Хаджи-Мурата; 1-ую часть главы бегства — убийство казаков, довольно близкую к окончательному тексту и очень слабо разработанную последнюю часть главы — гибель. Действующих лиц еще очень мало — Хаджи-Мурат, Марья Дмитриевна, Иван Матвеевич,

Каменев; мюриды названы, даны лишь вскользь; в конце Карганов и казаки, сопровождающие Хаджи-Мурата в последний его выезд. О старом Воронцове только упоминается в воспоминаниях Хаджи-Мурата, но его нет как действующего лица; нет и молодого Воронцова, и Марьи Васильевны, и Полторацкого, нет Садо, Авдеева и Бутлера, так же, как нет и Шамиля с Николаем[1]. Это еще небольшой рассказ об одном авантюрном герое, о его героической борьбе и необыкновенной трагической судьбе; репей — татарин, — как говорится во вступлении, — все посвящено ему, остальные лица или вовсе не обрисованы или только намечены, даны вскользь, силуэтно. Вещь еще ни в какой мере не развернута в общественно-бытовую повесть с определенной идейно-обличительной установкой, в какую она превращается впоследствии после многократных переработок. Заглавие этого списка — «Репей», согласно основному его замыслу. На первой копии рукой Толстого зачеркнуто это заглавие и надписано «Хазават», но и это зачеркнуто и сбоку написано — «Хаджи-Мурат». «Воспоминания старого военного». В Шамардинском списке еще нет деления на главы, но все же он делится на несколько частей. В 1-й части Хаджи-Мурат появляется в крепости у Ивана Матвеевича и Марьи Дмитриевны, в следующей Каменев привозит в крепость его голову, затем идет рассказ о прошлом Хаджи-Мурата вплоть до прихода его к русским; последняя часть — Хаджи-Мурат в Нухе, его мысли о бегстве, бегство и гибель. Таким образом он состоит как бы из четырех разделов.

В стилистическом отношении в нем попадаются и сильные «толстовские» места, описания вроде следующего: «Петраков лежал навзничь с взрезанным животом, и его белое лицо было обращено к небу, и он, как рыба.

---

[1] О Шамиле упоминается много раз, но он не дан как действующее лицо.

всхлипывая, умирал. А старушка его на тихом Дону в это время сватала ему невесту, красневшую при имени Степана Петракова, и загадывала, как она женит его осенью»[1], но попадаются и слабые места, невыразительные, мало еще характерных ярких деталей и описаний и недостаточно вскрыт внутренний мир персонажей, но что существенней всего, это то обстоятельство, что еще не видно обычного размаха и крепко сшитой толстовской композиции, всегда отвечающей целям идейной направленности произведения, ибо нет еще и самой направленности.

Дело в том, что большинство законченных толстовских вещей построены в тезисном порядке — каждое произведение по построению своему представляет собой как бы художественную теорему, оно есть не что иное, как сложная система стройных, художественно оформленных и логических доказательств, теза и антитеза в построении — его излюбленный прием.

Уже начиная с эпиграфа, в большинстве своем имеющего морализирующий, категорический и тезисный характер (почти все эпиграфы Толстого взяты из евангельского текста), произведение его обычно развивается как система стройно оформленных художественных доказательств. Характерно в этом отношении построение «Воскресения». Уже само торжественно-обличительное начало романа звучит как некий тезис, как предпосылка к произведению («как ни старались люди... весна была весной даже и в городе...»), затем, — все персонажное его население резко распадается на два мира, друг другу антагонистичных, — мир тюрьмы, ссылки, обездоленных, с одной стороны, и мир светский, аристократический, чиновничий — с другой. Между ними Нехлюдов, по своему

[1] В последней редакции первая часть предложения — о Петракове — оставлена, но вместо «белое лицо» вставлено «молодое лицо», а другая часть — о старушке и невесте — выброшена.

социальному положению, привычкам и связям принадлежащий к второму, но вследствие происходящего в нем душевного разлада он тянется к первому. Весь роман так и построен — главы идут сериями, чередуясь по принципу контраста с целью нагнетания, усиления впечатления, с целью наибольшей убедительности (I и II главы — губернская тюрьма и Катюша, следующие — по контрасту— Нехлюдов в своей роскошной квартире, его среда и связи; затем суд с его ложью и по контрасту — прошлое Катюши, и т. д. до конца романа). Подобное чередование глав или вернее принцип расположения словесного материала находится в полном соответствии с основной задачей романа, как романа общественно-обличительного, имеющего целью опорочить одно и возвысить другое.

Но дело в том, что огромное большинство толстовских произведений зиждется в той или иной мере на аналогичном же принципе. Большинство из них представляет собой в сущности скрытые проповеди ярчайшего художественного оформления, обличения той или иной стороны общественной жизни, той или иной социальной группировки и утверждения ее антагониста, как неопровержимой абсолютной истины, и потому, естественно, при такой установке мы в очень большом количестве его произведений найдем ту же систему расположения материала (по принципу контраста, соответственно основным контрастирующим силовым линиям произведения). «Анна Каренина», представляющая собой семейно-бытовой роман, расположена по той же внутренне контрастирующей композиционной схеме. В нем две основные ведущие линии: разрушители семьи (ради личного счастья — «эгоизма») — Анна и Вронский, и созидатели-хранители семьи—Левин, Кити; остальные лица лишь повторяют, усиливают ту или иную линию: Шербацкие линию Кити — Левина, Стива Облонский—линию вторую. Персонажи, не примыкающие к этим основным группам, в большинстве представляют

собой мир чиновничий и аристократический (свет), подлежащий обличению. Через него проводятся герои (теза и антитеза), одни к торжеству, другие к поражению. Такова схема романа, строго и педантически выдержанная (выдержан в духе этой схемы и конец романа, последние главы: с одной стороны апофеоз семейного счастья в доме Левина и с другой — опустошенный Вронский в вагоне).

О «Войне и мире» и «Хаджи-Мурате», в основу построения которых положена своего рода пирамида со своими внутренними параллелями, тезами и антитезами, мы говорили выше. Если мы обратимся к другим небольшим по об'ему произведениям, то мы заметим то же построение по принципу контраста с поражением одних и торжеством или оправданием других. Таков его «Хозяин и работник» (Брехунов и Никита, причем позиция последнего усиливается своеобразным персонажем — лошадью; Мухортый — тот же Никита, но ступенью ниже); по той же идейно-композиционной схеме построены «Холстомер» (жизнь и смерть Холстомера, с одной стороны, и князя Серпуховского, с другой), «Два гусара», «Три смерти» и другие.

Антитеза как композиционный прием, как система расположения словесного материала, сама по себе в художественной литературе явление весьма распространенное, можно сказать, обычное, но все дело в том, что функция этого композиционного принципа обычно совершенно иная, нежели у Толстого. Контрастный прием в литературе, исходя из законов нашего восприятия, служит целям наилучшего показа предмета. В «Евгении Онегине» мы видим ту же композицию по контрастам: Онегин — Ленский; Онегин — Татьяна; Татьяна — Ольга; простодушные Ларины и высший свет; город и деревня и т. д., но здесь все это служит целям показа в романе, «в котором отразился век и современный человек», без

кары, с одной стороны, и апофеоза—с другой, как мы это имеем часто у Толстого. Для Пушкина важнее всего изобразить, показать, для Толстого — доказать через показ; для него показ есть только средство, а не цель. Отсюда и следует, что функция антитезы, как композиционного приема у Толстого, не только художественная, но прежде всего логическая, идейно-направленная, отвечающая основному заданию произведения, цель которого — доказать и распространить ту или иную идею, то или иное положение, т. е. агитационно-проповедническая прежде всего. Характерно, что в произведениях его страницы художественного показа часто перемежаются со страницами логических доказательств («Война и мир») или значительными вставками-рассуждениями для подкрепления показа («Воскресение», «Холстомер» и др.).

Следует отметить, что Толстой на протяжении всего своего большого творческого пути принадлежал к тому редкому типу писателей, для которого искусство всегда играло чисто служебную роль по отношению к жизни. Для него искусство было прежде всего средством доказать и убедить, а не самоцелью. Отсюда его постоянная неудовлетворенность, отрицание каждого своего предыдущего этапа и частое стремление повернуть свою художественную работу по совершенно новому руслу.

Еще в 1856 году он заносит в дневник: «Как хочется поскорее отделаться с журналами, чтобы писать так, как я теперь начинаю думать об искусстве. Ужасно высоко и чисто»[1].

В 1870 году, т. е. вскоре по окончании «Войны и мира», в письме к Фету он так отзывается об этой своей

---

[1] Неопубликованный дневник. Н. Н. Гусев, «Толстой в молодости».

работе: «Писать дребедени, многословной вроде Войны, никогда не стану»[1].

Называя «Войну и мир» дребеденью, Толстой отнюдь не возражает против ее художественных достоинств (в которых он, как художник, не мог сомневаться). Здесь речь идет о другом. Этим и подобными отзывами он подчеркивал, что идейное направление его прежних произведений в каждый последующий период его развития уже не удовлетворяло его: оно казалось ему уже совершенно недостаточным, даже ничтожным, в сравнении с тем, чего он желал от своего произведения в данное время. На этом основании он и отвергал их, они казались ему уже совершенно ненужными и даже вредными.

Большинство толстовских произведений по построению своему представляют собой не что иное, как грандиозные художественные теоремы со строго и стройно развивающейся системой доказательств. Толстовское искусство в высшей степени идейно-направленно, глубоко тенденциозно, и не только персонажи, но и сама система расположения материала всегда служила его основному идейному заданию.

Но было бы ошибочно думать, что произведения его сразу достигали этих вершин и размаха. Далеко не сразу становятся они определенно идейно-направленными и общественно обличительными. Не сразу появляются необходимые для этого персонажи, не сразу появляется нужная для этого композиция. Образы и их сочетания проходят длинный и трудный путь роста, пока они из эмбрионов и намеков превращаются в полноценные и в совокупности своей создают те циклопические постройки, которые мы имеем у Толстого.

---

[1] Из письма к Фету; неизданн. письма. Н. Н. Гусев, «Печать и революция», 1927, кн. 6.

Проследить этот путь на конкретном произведении — такова наша задача.

Шамардинским списком, представляющим в сущности эмбрион, зародыш будущей большой повести, Толстой, как мы видели, остался недоволен.

В 97-м году[1] составляется совершенно другая версия, значительно ближе стоящая к последней редакции.

Вариант этот начинается главой «в секрете»[2] (солдаты стоят на посту, и к ним приходят посланные Хаджи-Мурата), т. е. той главой, которая в разработанном виде вошла в окончательную редакцию, но не первой, не в качестве главы, завязывающей действие, а главой II. Появление фигур солдат в секрете, из которых затем постепенно вырисовывается фигура Авдеева, идейно и композиционно перекликающаяся со своей антитезой, Николаем, с высшим светским кругом, чрезвычайно важно, так как одновременно с ними в этом новом варианте появляются и персонажи из высшего светского круга — старый и молодой Воронцовы, Марья Васильевна, Полторацкий (последний несколько позже)[3]. Таким образом в этом варианте прежний малый набросок чрезвычайно расширяет свои рамки, делаясь иным не только количественно, но и качественно. Хотя новые образы, как солдаты, так и великосветские, в этом варианте даны еще чрезвычайно эскизно, наметкой, еще не наполнены, еще не живут и не дышат, однако само их появление, хотя бы и в таком слабом силуэтном виде, чрезвычайно показательно для истории развития замысла, для его дальнейшего расширения и обогащения. Дело в том, что само появление персона-

[1] Дату выводим из начала версии.

[2] У Толстого оглавления нет, — называю так согласно содержанию главы.

[3] В первых автографах нет Полторацкого, вместо него «широколицый краснолицый офицер». Затем вставляется вместо него фамилия «Полторацкий».

жей из диаметрально противоположных социальных слоев знаменует собой существенный поворот в работе над повестью. Вместо примитивного рисунка, где весь интерес повествования сосредоточивался на необыкновенной, авантюрной судьбе одного персонажа (репей — Хаджи-Мурат), намечается значительное произведение с определенной идейно-общественной направленностью, с противоположными социальными полюсами и ярко выраженной тенденцией, как мы это имеем в большинстве толстовских произведений, в особенности позднейшего периода его творчества.

Но происходит этот процесс медленно и далеко не полно вначале. Прежде всего еще не все персонажи, впоследствии населяющие здание повести и придающие ей определенную идейную завершенность и стройность, имеются налицо в данном варианте, нет еще вершины идейно-композиционного конуса — Николая и нет еще его азиатского двойника — Шамиля; с другой стороны, еще не заполнено как следует и основание конуса, нет Авдеевых (умирающего солдата и его крестьянской семьи) и нет также их угнетенных собратьев из среды горцев, нет Садо, разоренного аула и замученных произволом деспотии людей. Все это говорит о том, что самый замысел, как и его воплощение, переживает сложную эволюцию, пока он доходит до настоящей точки, до настоящей широты и размаха. Даже ясно появившееся намерение художника выйти из узких рамок личностной повести на широкую дорогу идейно-общественно направленного произведения далеко не сразу нащупывает свои грани, не сразу появляются завершающие точки его, не говоря уже о конкретном художественном наполнении каждого из намеченных образов.

Подойдем к этому варианту поближе.

Первая глава его — «солдаты в секрете», — которая довольно долго оставалась первой, завязывающей дейст-

вие главой, подвергалась очень длительной и многократной обработке как внутренней (в смысле создания и наполнения образов), так и внешней—стилистической, вследствие ее особой важности как сюжетного узла, и еще более потому, что из нее именно и вышел солдат Петруха Авдеев, который, как мы видели, имел большое идейно-композиционное значение. Вообще надо заметить, что именно те главы, где персонажи являются плодом одной лишь творческой фантазии Толстого и следовательно не имели исторических прообразов, соответственных мемуарных и других исторических опорных материалов, подвергались гораздо большей переработке, нежели главы исторические. Такие главы в большинстве своем требовали создания образов, имевших определенное идейно-композиционное значение; таковы главы (как увидим в дальнейшем) в сакле у Садо, глава об Авдееве, о Бутлере и Марье Дмитриевне. Меньшей переработки и следовательно меньшего труда потребовали главы о старом и молодом Воронцове, Марье Васильевне и Полторацком — по той простой причине, что тут Толстой имел готовый материал источников, целый ряд опорных сцен, которые ему оставалось лишь художественно преображать, образы же в целом оставались такими, какими они были в источнике.

Глава «в секрете», т. е. фактически глава об Авдееве, потребовала особенно большого труда; она переделывалась, зачеркивалась и снова заполнялась множество раз прежде всего потому, что образ Авдеева не сразу дался, а нарождался постепенно и медленно.

В первом автографе, т. е. в первой обработке, глава эта занимает всего 2½ странички размера обыкновенной тетрадки. В ней еще очень мало сказано.

«Это было на Кавказе, в декабре 1851 года, 45 лет тому назад, — читаем мы в этом первом автографе еще до поправок, — в самый разгар войны с

Шамилем в передовой крепости Шахгири или Воздвиженской, только что пропели «Отче наш», поужинали каши с салом и получили приказ, принесенный фельдфебелем, завтра выступать с топорами до зари за Шахгиринские ворота. Панов, Кандаков и Никитин — в секрет за ворота. (Очевидно, не поставлены кавычки и восклицательный знак, что часто встречается в толстовских автографах).

Ночь была тихая и темная с маленьким морозцем. Солдаты вышли за ворота и сложив ружья стали. Панов, старый служака (затем неразборчивое слово), не переставая ворчал. Никитин возражал Панову очевидно не для того, чтобы возражать, а только для того, чтобы показать свое (неразборчивое слово).

— Рубишь, рубишь, а ничего не вырубишь, — говорил Панов, — она опять вся пуще зарастет, а они... его мать, на лето залягут в чащу, не вышибешь его оттель.

— Небось картечь выбьет, только бы провесть орудие, — отвечал барабанщик».

(Вслед за этим идет небольшой диалог о сапогах, и появляются лазутчики, которые просят отвести их к генералу.)

Тут мы видим еще только наметку будущей главы, в ней нет еще главного момента, дающего ей существенное место в повести. Здесь нет еще не только Авдеева, но и предшественник его, Никитин, из которого вышел Авдеев, еще не развернут как образ, еще не дана каратаевская притча о младшем брате, пошедшем добровольно за старшего многосемейного, не дан момент тоски его по дому и раскаяние в своем поступке. Диалог как солдат между собой, так и лазутчиков с ними, еще очень мало и слабо развернут, пейзажа почти нет. Но поправки на копии с этого автографа и поправки на новой копии с первыми поправками уже многое вносят — дается краткая

характеристика каждого из солдат, разговор Никитина с солдатами о доме своем, о тоске своей и сожаление, что он пошел за брата, дается куренье, разговор о ротном и уже имеется намек на пейзаж, но все же это еще только эскиз, а не глава с очерченными образами, — диалог и речь персонажей недостаточно выразительны, не наполнены должным образом. Эпизод со смертью Авдеева в перестрелке, специально подстроенной Полторацким для представления разжалованного барона Фрезе, делающий эту фигуру с ее безропотной смертью, по прихоти высших, типически толстовской, вовсе отсутствует вначале; также нет вначале и крестьянской семьи Авдеева. Появился этот эпизод следующим образом. На одной из копий, где описывается встреча молодого Воронцова с Хаджи-Муратом в лесу, где солдаты рубят лес, Толстой на полях вставляет эпизод с солдатом Никитиным (тем самым, который тосковал на службе, томился и жалел о своем добровольном уходе из дома). Эпизод таков: чинара, падая, прикрывает собой этого солдата; при падении солдат напоролся на сук, и ему разорвало живот. Как видим, эпизод еще весьма случаен и не накладывает на смерть Авдеева ту густую тень, какую она получает от подстроенной перестрелки. Но через некоторое время эпизод этот переделывается и принимает другой, надлежащий вариант (с Фрезе и Полторацким, Никитин заменяется Авдеевым), и тогда вся фигура Авдеева приобретает иной смысл — не только выражения безропотности мужика, но и смысл, изобличающий, обнажающий всю безнравственность и беззаконность высших властей, ее военных и командных высот. Но как видим, это пришло не сразу. Еще труднее обстояло с воплощением этого образа. Толстому не сразу далась простота и суровость, с которой он впоследствии обставляет смерть Авдеева в госпитале, в последней редакции. Вместо коротких и выразительных предсмертных слов его «свечку дай,

помирать буду» — в предыдущих проработках мы имеем длинные, сентиментальные, мало выразительные реплики его перед смертью: «Миленькие вы мои, — заговорил Никитин, как только проснулся, — голубчики мои! За нами хлопочете. Спасибо вам, родненькие. Спасибо вам. Слава богу. Ох, слава богу». Слабость и многословность этой предсмертной речи бросаются в глаза, особенно если сравнить ее с текстом последней редакции.

Этот список имеет несколько глав, но без нумерации и с пропусками страниц. Главы в большинстве своем еще короткие, недостает многих сцен и эпизодов, впоследствии доработанных и в таком наполненном и стилистически улучшенном виде вошедших в последнюю редакцию.

Так, в главе о наместнике Воронцове сцена обеда еще очень слабо разработана, говорится о генерале, рассказывающем о Хаджи-Мурате, но нет еще его рассказа о Дарго, так характерно рисующем старого Воронцова и поведение его гостей, с волной разливающейся лести, бросающей столь яркий свет как на самого хозяина, так и на всю окружающую его среду. Благодаря подобным сценам, образ, в частности старый Воронцов, получает известную идейную установку, обличительную направленность, через которую открывается точка зрения автора на персонаж и его социальную среду.

В главу о молодых Воронцовых (2-я глава в этом варианте) уже с самого начала внесены почти все эпизоды (вернее, перенесены из мемуаров Полторацкого), но она потребовала еще значительной стилистической обработки.

В 3-ей главе рассказывается о ночлеге Хаджи-Мурата в сакле кунака и родственника его. Но разница между этой главой и разработанной впоследствии главой-сценой, послужившей завязкой и началом окончательной редакции, огромная. Здесь нет еще никакого показа, ни одной разработанной сцены, а все дается повествовательно, от автора, без живых фигур и живой речи действующих лиц.

Обитателей сакли, кроме хозяина, еще нет, нет старика, так же, как и нет момента под'езда Хаджи-Мурата к сакле. «Убегая от Шамиля, — читаем мы в этом варианте, — Хаджи-Мурат доехал до ближайшего к русским аула, в котором у него был кунак Сафедин, дядя той второй жены-чеченки, которую пять лет тому назад взял из Чечни Хаджи-Мурат и которая оставалась в горах во власти Шамиля.

Хаджи-Мурат не решился в'ехать со всеми пятью своими нукерами в аул и, оставив своих четырех спутников в лесу, в ущелье, выехал с одним Аслан-Беком в аул к сакле Сафедина. Сафедин принял его, уложил спать гостей, убрал лошадей и послал своего брата к русским, стараясь делать все это тихо и незаметно».

Совершенно очевидно, что здесь еще примитивно-повествовательно ведется сюжетная линия, рассказывается о происходившем, но ничего не показано, глава еще не живет как явление художественного порядка.

В этом варианте, как уже сказано, нет ни Николая, ни Шамиля, ни Садо, ни разрушенного аула. Последняя глава — бегство — перенесена из Шамардинского списка, но тут же на копии уже вносятся значительные поправки.

Итак, из обзора этого варианта мы видим, что идейно-художественная концепция Толстого, его большой размах — властное вторжение в светские и чиновничьи высоты с резким обличением их, с одной стороны, и в берег народный, мужицкий, с другой (с указующим на него перстом автора — «се есть истина») — приходит не сразу, а путем длительного и постепенного напластования. Как персонажи с общественно-обличительной функцией, так и антиподы их, носители авторских этических и философских устремлений, появляются не сразу — не все вместе и не сразу в законченном виде.

Ни один образ сам по себе не в состоянии выразить собой ту идейную установку, которая нужна автору, ем-

кость каждого образа ограничена, он не может расширить своего содержания до бесконечности (чтобы не потерять свое индивидуальное лицо) и потому он нуждается для своей художественной и идейной убедительности не только в антитезе, но и в повторении, в родственном, усиливающем его образе. Так аристократическая лестница, начинающаяся в повести Полторацким, Бутлером и молодым Воронцовым, получает подкрепление в наместнике Воронцове, с его «лисьим бритым лицом», и полнее всего — свое завершение — в самом Николае, высочайшем его «повелителе», так что позиция каждого из этих образов усиливается следующим, восходящим над ним образом, к которому он, как к своему пределу, постоянно тянется. Так что в этой системе социально и функционально однородных образов (при всей их индивидуальной разнородности) каждый образ своим бытием подкрепляет другой. Из этого следует, что рождение одного образа логически требует появления другого, не только антитезного, но и родственного по функции своей в системе произведения. И так оно происходит и в действительности. Солдаты и высший свет как антиподы появляются одновременно, затем вслед за Воронцовым появляются попозже Николай и Шамиль; Авдеевы пополняются функционально (согласно идейной установке автора) родственными им фигурами горцев (Садо и его семья). Вообще, если присмотреться к любому произведению Толстого, то как само бытие фигур, так и их взаиморасположение чрезвычайно ясно, глубоко логично и как бы математически высчитано, словно на шахматной доске, — и сами фигуры, и их расположение, и каждый ход. Но такая стройная картина получается отнюдь не сразу, а в результате длительных, многократных и трудных попыток, примерок, отбора и отсева.

Так оно шло в «Хаджи-Мурате» и, вероятно, надобно думать, и в других произведениях.

Обстоятельство это кажется странным более всего в

отношении такого писателя, каким был Толстой, чьи произведения обычно имеют крепкий, выпирающий, словно заранее предопределенный идейный стержень, и в этом смысле ярко тенденциозны; тем не менее, это все же так: всякое художественное целое есть нечто живое, и как все живое оно рождается медленно и трудно.

Работа над Хаджи-Муратом продолжается и в 1897 и 1898 годах. С этого года до 1901, т. е. целых 3 года, был перерыв. Но в 1901 году работа над Хаджи-Муратом возобновляется. На сцену появляется копия Шамардинского списка, в которую вносятся новые весьма существенные изменения, в результате чего появляется вариант с введением нового лица — рассказчика, старого военного (отсюда и подзаголовок — «Воспоминания старого военного»), устами и точкой зрения которого и передаются все события. Таким образом вместо прежнего начала Шамардинского списка: «В одной из кавказских крепостей жил в 1852 году воинский начальник Иван Матвеевич Канатчиков с женой Марьей Дмитриевной. Детей у них не было, и как все бездетные супруги, которые не разошлись, а живут вместе, жили и были самые нежные супруги...», вместо этого начала после поправок рукой Льва Николаевича на одной из копий Шамардинского списка получается уже другое с внедрением нового лица — рассказчика. «Я служил в одном из кавказских полков, стоявших на левом фланге в Чечне, — читаем мы в этой версии, — я заболел лихорадкой, и полковой командир, принимавший во мне участие, прикомандировал меня к линейному батальону, стоявшему в предгорьи в здоровой местности, и рекомендовал меня добродушному женатому майору Ивану Матвеевичу Петрову. Детей у Ивана Матвеевича не было и он жил душа в душу со своей здоровой, молодой, всегда веселой, добродушной, хотя и вспыльчивой Марьей Дмитриевной...»

Введение рассказчика здесь факт важный, потому что

именно из него впоследствии и развился Бутлер. И сделалось это не сразу. С введением рассказчика и передачей событий с его точки зрения, им самим передаются и те взаимоотношения, которые установились между ним и Марьей Дмитриевной. «Оба супруга были очень добры ко мне, — говорит рассказчик, — и я невольно вспоминал героя из «Капитанской дочки», только с той разницей, что Марья Дмитриевна была заодно и капитаншей-матерью и Машей по чувствам, которые я к ней испытывал: я был благодарен ей за ее материнское обо мне попечение и вместе с тем был влюблен в нее».

Это упоминание о «Капитанской дочке», которое сохранилось во многих дальнейших переделках этой главы, интересно тем, что оно говорит о каком-то воздействии ситуации из «Капитанской дочки» на создание этой главы — молодой офицер попадает в отдаленную глухую крепость, где потом появляется бунтовщик, причем он во время своего пребывания влюбляется в дочь, и тут же заботливая капитанша-мать, которая вмешивается во все служебные дела мужа. Аналогичное находим и в Марье Дмитриевне — прежде всего ее патриархальный образ (как Маша Миронова) и затем ее заботы об Иване Матвеиче и вмешательство в его дела (она устраивает Хаджи-Мурата у себя в квартире, боясь его побега).

В дальнейших переделках этой главы образ Марьи Дмитриевны очерчивается все ярче и ярче, подробней дается ее внешность (белокурая, полная, белые зубы, толстая коса), ее отношение к проезжающим офицерам и рассказчику. Об этой работе над образом Марьи Дмитриевны Толстой вносит интересную заметку в свой дневник: «Я в первый раз понял ту силу, которую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это над Хаджи-Муратом и Марьей Дмитриевной» (7 мая 1901 г.).

Образ рассказчика тоже подвергается многим изменениям. Через некоторое время он из рассказчика превра-

щается в молодого человека Горохова, служащего в этой крепости и разжалованного за побег арестанта в Петербурге. В следующих правках фамилия «Горохов» заменяется Бутлером, и ему дается другое прошлое (Бутлер уезжает на Кавказ после больших карточных проигрышей). Упоминается о набеге, но самого набега еще нет. Рассказчик, затем Горохов, а потом он же Бутлер полувлюблены в Марью Дмитриевну, Бутлер же вступает в дружеские взаимоотношения с Хаджи-Муратом, участвует в набеге на аул, где жил Садо (это потом вставляется), и таким образом этот персонаж постепенно вводится во всю сюжетную цепь.

Версия с рассказчиком, очевидно, не была доведена до конца, во всяком случае, в копиях мы имеем только несколько глав; приезд Хаджи-Мурата в крепость и рассказ его о себе, причем в одной копии Хаджи-Мурат рассказывает свое прошлое через переводчика в семейной обстановке в квартире Ивана Матвеича в присутствии рассказчика военного, который об этом и повествует. Марья Дмитриевна тут же сидит и вяжет чулок, причем тут же имеется очень характерное замечание рассказчика:

> «Мое впечатление да и Ивана Матвеича и почти всех было то, что все, что он (т. е. Хаджи-Мурат. — Л. М.) рассказывал про себя, было правда, то же, что он рассказывал про свои отношения с Шамилем и русскими, как прежние, так и теперешние, было неправда. Не то чтобы это была прямая ложь, но он, как мне казалось, всегда играл двойную игру и старался быть с теми, с кем было выгодней (разрядка моя. — Л. М.). Он ненавидел и презирал русских собак».

Весь этот абзац говорит о том, что образ Хаджи-Мурата не сразу сделался идеально-бескорыстным и правдивым, а прошел до своего завершения различные стадии.

Эта глава «в крепости» не только внутренне и стилистически подвергалась многочисленным изменениям и переработкам, но и место ее в повести, во всей сюжетной линии менялось много раз: с самого начала она является главой I, затем мы ту же главу находим обозначенной главой III, а впоследствии уже главой XXI.

Но не следует думать, что одновременно с этой версией Толстой не создавал и другие. Дело в том, что он работает не по прямой линии, как мы себе это представляем, а зигзагами, он не только из одной версии создает другую, а разрабатывает одновременно несколько версий и затем берет из каждой то, что ему кажется наиболее пригодным, и путем различных комбинаций этих элементов создает новую. Так мы видели, что из Шамардинской версии он взял многое (см. выше). Из новой версии с рассказчиком, вышедшей из первой части Шамардинской, он разрабатывает главу о Бутлере, Марье Дмитриевне и Хаджи-Мурате и вводит ее потом в сюжетную цепь, дорабатывая главу о набеге (которая в свою очередь выросла из описания бодрого настроения Бутлера-Горохова в связи с его участием в набеге). Версия 97-го года («солдаты в секрете») так же послужила только канвой для дальнейших переработок и изменений; на этом, как мы увидим в дальнейшем, дело не останавливается, а идет дальше; в результате всей этой длительной работы над различными версиями у него получается целый ряд как бы черновых заготовок, из них он все время черпает материал, который потом частями вливается в новую цельную композицию, созданную из элементов всех этих старых заготовок. Таким образом из его работы ничто почти не пропадает, а в том или ином переработанном виде, словно в хорошо оборудованном хозяйстве, находит себе применение, идет в дело.

Работа над Хаджи-Муратом продолжается и в 1902 году. В дневниковой записи 1902 года 25 июля мы читаем:

«Начал Хаджи-Мурата с его рождения» и «работаю охотно Хаджи-Мурата все сначала» (27 июля).

И действительно, такую версию мы имеем — разрозненной в автографах и собранной в одной копии — целых десять глав, переписанных и нумерованных.

Вопрос о начале произведения всегда очень существенен, потому что с этим связан вопрос о всем распределении словесных масс в плане произведения (куда и как двинуть, что раньше и что после — чрезвычайно важно для всей структуры произведения). Легко заметить, что Толстой в большинстве тяготел к композициям без предваряющей Vorgeschichte, к началам со средины действия, о персонажах и их бытии мы узнаем впоследствии. Так начинаются «Война и мир» и «Анна Каренина», и «Воскресение».

Известно, как Толстому нравилось пушкинское начало «Гости с'езжались на дачу».

Есть произведения у Толстого, которые начинаются даже в обратном порядке, т. е. с конца событий, — такова «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича», «Холстомер».

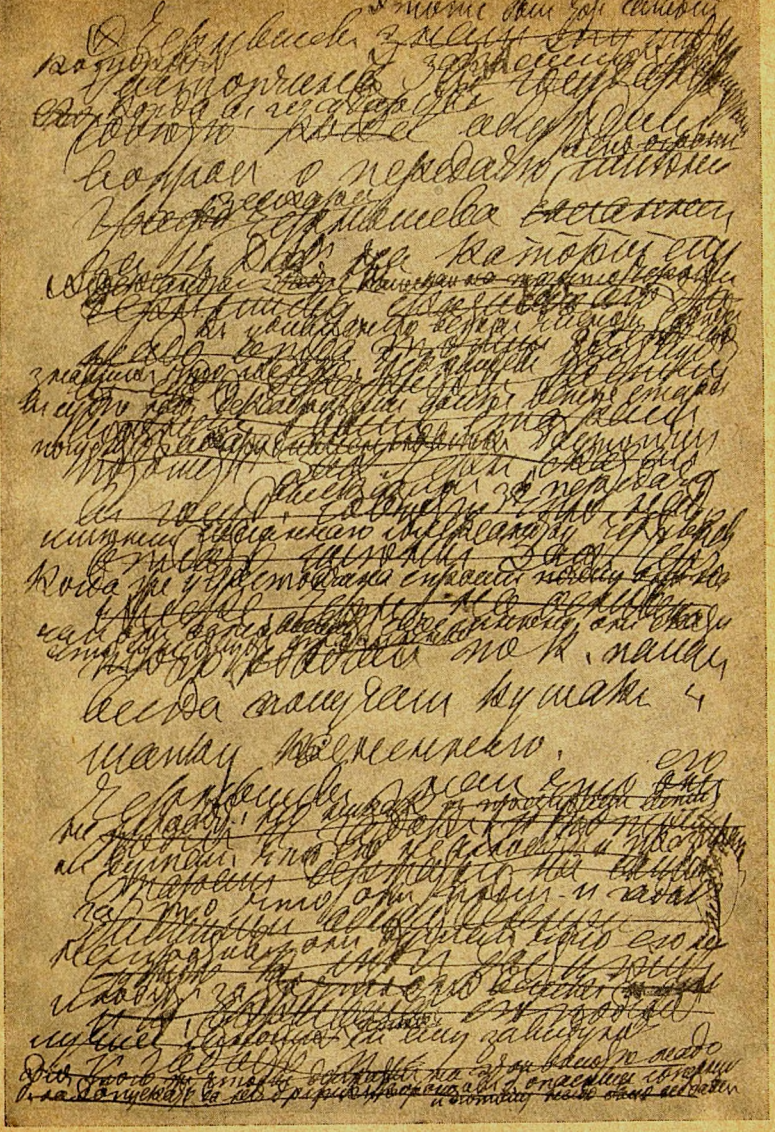
«Хаджи-Мурат», как мы знаем, в окончательном виде также начинается со средины событий — мы застаем его в тот момент, когда он ушел от Шамиля и передался русским; вся его предыдущая бурная жизнь, полная всевозможных геройских и в то же время авантюрных подвигов, оттеснена к средине повести, занимает две небольших главы и дана в виде рассказа Хаджи-Мурата Лорис-Меликову, т. е. вся предыдущая история отодвинута на задний план, она играет лишь роль косвенной характеристики Хаджи-Мурата.

Тот биографический вариант в десяти главах, о котором мы говорили и который, согласно свидетельству Толстого, начат был им в 1902 году (и в том же году был

им оставлен), был разработан не только в личностном плане, а значительно шире.

Жизнь героя, Хаджи-Мурата, начатая с самого рождения (ниже процитируем это начало), идет все время в унисон с жизнью горцев, с их борьбой с русским правительством за свою независимость, с изображением жестокостей этого правительства в отношении горцев и резким осуждением автора (показом и вставками-рассуждениями) зверской колониальной политики этого правительства. Весь акцент данного биографического плана был направлен именно в эту сторону. Введена жуткая сцена истязания горцев — проведение их сквозь строй при толпе горцев, которая созвана для того, чтобы видеть это зрелище и устрашаться; подчеркнута ненависть и справедливое презрение горцев «к русским собакам».

Одно из начал этого биографического варианта (начал было много) начинается с рождения Хаджи-Мурата и истории его матери (в переработанном виде вошло в XI главу последней редакции). «В 1812 году в ауле Цесельбесе в Аварии (на Кавказе)...— читаем мы в нем, — в семье небогатого жителя Абдуллы Хаджева родился третий ребенок, мальчик, которого назвали Хаджи-Муратом. Мать Хаджи-Мурата, красавица Патимат, от второго своего ребенка кормила старшего сына Аварского хана и хорошо выкормила ханского ребенка, но ее собственный ребенок, оставшийся без матери, зачах и умер, не дожив года. И потому теперь, когда Патимат родила третьего сына Хаджи-Мурата, ханша, у которой в то же время родился второй сын, потребовала опять Патимат к себе в кормилицы. Патимат сказала своему мужу, посылавшему ее во дворец к ханше, что она не пойдет, хотя бы он и убил ее» (затем ссора с отцом, он наносит ей рану в бок кинжалом, рана заживает, она сложила об этом песню и поет ее сыну — т. е. приблизительно все то, что мы знаем из XI главы последней редакции).



Поправки на черновой рукописи Толстого.

Действующим лицом является и дед, о котором в окончательной редакции только упоминается. Дед живет на пчельнике, Хаджи-Мурат с матерью бывает у него и любит деда больше всех (к этому деду однажды приезжают мюриды, которые своей проповедью хазавата, т. е. священной войны против неверных, производят сильное впечатление на мальчика. Он хочет бежать в горы к мюридам, пока не делает этого, но картина истязания горцев русскими солдатами — проведение сквозь строй, — которую он видел вместе с дедом и другими горцами, приводит его к решимости и желанию мести, и он, сговорившись еще с одним товарищем, бежит в горы к мюридам. Но попытка бегства окончилась неудачей. Хаджи-Мурат хоть и убежал от преследовавших его постовых, но на следующий день его арестовали, повели в ханский дворец и бросили в яму, где он провел десять дней. Благодаря хлопотам его старшего брата Османа и дочери ханши Салтанет его освобождают, и он делается нукером при дворце и живет беззаботно; в это время в одной стычке с мюридами убит был его отец, и он вместе с братом становится временно врагом мюридизма. Затем наступление на Хунзах Гамзата, убиение с помощью хитрости молодых ханов, ханши и завоевание Аварии Гамзатом. Дальнейший ход событий тот же, что в главе XIII в передаче Хаджи-Мурата Лорис-Меликову).

Сцена истязания очень выразительна. Приведем отрывки из нее:

«...Одна из сторон четвероугольника, составленная из солдат, расступилась и в пустое место ввели 10 человек закованных горцев в одних бешметах, без кинжалов. Были молодые, средние и пожилые, и один был совсем старый, морщинистый, с потухшими глазами и седой редкой бородой. Начальник махнул рукой, барабаны остановились, и опять стал слышен

шум наполнившегося вчерашним дождем ручья и крик молодых орлов на горе.

...Тогда два солдата подошли к первому из закованных горцев и стали снимать с него цепи. Сняв цепь, они сняли с него заплатанный старый бешмет и взялись за рубаху, но горец не дал им и, отстранившись от них, сам разорвал на себе рубаху и стряхнул ее с себя, обнажая свое белое с выступавшими ребрами тело. Загорелая по локоть рука его дрожала и так же дрожала скула и все белое молодое тело. Горца привязали за руки к прикладу ружья и ввели в улицу, составленную из солдат с палками».

(Затем продолжается описание истязания.)

Интересно отметить, что среди рукописей хаджи-муратовских мы находим также два плана к этому биографическому варианту — один по годам (автограф и копия). По одному из них действие начинается с 25-го г., с 13-летнего возраста Хаджи-Мурата, и доходит до 52-го года с пропусками некоторых годов. Цитируем его частично.

«25-й год. Ему 13 лет. У деда проповедь Хазавата. Нападение на Хунзах. Смерть отца. Он мюрид и хочет бежать в горы.

28-й год. Он муталин. Казнь женщины. Он нукер Омар-хана. Женится.

32. Сражение под Шигранами. Дружба с ханами. Скачки, бега, молодечество.

33. Гамзат-бек угрожает. Поездка с Омар-ханом в Тифлис. Удивление, ненависть, презрение.

34. Гамзат-Бек приступает к Хунзе, выдача ханом Омар-хана, убийство через 2 месяца Гамзата».

Так идет до 52-го. «Шамиль требует 2.500 р., шубу и ружье».

(Затем еще приписка, относящаяся к ссоре Хаджи-Мурата с Шамилем.)

Сверх этого плана имеется второй план, ближе подходящий к вышеизложенному биографическому варианту. Он заключает в себе 15 пунктов:

1) Мальчик видит истязание.
2) Бежит в горы, ловят. Яма.
3) Преданность ханам.
4) Убийство. Ханы.
5) Власть.
6) Набег. Убийство мюрида.
7) Сношение с Шамилем.
8) Арест. Бегство.
9) Новая власть.
10) Война.
11) Ссора.
12) пропущен.
13) Измена.
14) Тоска ра... (неразб. слово).
15) Смерть.

Как видим, этот план в значительной мере и выполняется в вышеозначенном варианте, но вариант этот не доведен до конца. Весь этот биографический вариант написан повествовательно от автора, диалога в нем почти нет.

Имеются и различные разветвления, видоизменения биографического варианта — различные начала биографии Хаджи-Мурата, выделение и усиление отдельных моментов ее и т. д., в свою очередь дающие новые вариации сюжета.

В том же 1902 году Толстой оставил свое намерение растянуть прежнюю биографию Хаджи-Мурата на десять глав с перенесением центра тяжести на жизнь горцев и их борьбу и перешел к нынешнему варианту, с началом: «Был холодный ноябрьский вечер...», т. е. с приезда Хаджи-Мурата в аул, являющегося завязкой всей повести, а

биографию Хаджи-Мурата отодвинул к средине повести (XI и XII главы). Дату 1902 год мы выводим из одного автографа, относящегося к этому новому последнему варианту: «Это было в ноябре месяце в 1852 году, т. е. ровно 50 лет тому назад» — иначе говоря 1902 год.

Из прежнего биографического плана он переносит в новую и фактически последнюю редакцию ярко окрашенное сочувствие к горцам и резко отрицательное отношение к их угнетателям. Садо и его семья, убитый в набеге русских сын его, разрушенный аул и решение оставшихся в живых горцев передаться Шамилю и продолжать борьбу, сам Хаджи-Мурат и его мюриды, — все это окрашивается определенным образом с определенной установкой, усиливающей позицию отрицания русских властей во главе с Николаем, позицию, наметившуюся еще в прежнем добиографическом варианте.

Переход к последнему варианту (составленному частью из прежних вариантов, а частью из новых вставок и доработок) вместе с решением отбросить написанные десять биографических глав и оттеснение биографии в сжатом виде к средине повести можно об'яснить намерением Толстого перенести акцент повести с жизни горцев и их борьбы, как это было в биографическом варианте, на русские власти с Николаем во главе. Вывод этот напрашивается сам собой даже из простого обзора распределения глав между персонажами противоположных социальных слоев в окончательном варианте повести. Число глав, отведенных горцам — семь, большинство из них короткие (в одну, в ½ стр.), причем из этих семи две занимает биография Хаджи-Мурата, рассказанная Лорис-Меликову; количество же глав, отданных высшему начальству — девять, но по количеству страниц, которое они занимают, они вдвое превышают место, отданное в повести горцам; вообще совершенно очевидно, что Николай, Воронцов, офицеры занимают несравненно большее

место в повести, нежели горцы, и произошло это именно из-за той определенной идейной направленности, которую получила повесть по мере приближения работы над ней к концу. В этом смысле мы наблюдаем известную эволюцию в ходе работы Толстого над этим произведением. В первой версии (Шамардинский список) этих властей как персонажей еще вовсе нет, в следующем они появляются лишь эскизно и не в полном составе (о варианте от рассказчика мы не говорим, потому что он не развернут), в последней же редакции после того, как биографический план с акцентом на жизнь и борьбу горцев был отброшен, персонажи из высшего света, из правящих сфер занимают преобладающее место, а остальные — горцы и солдаты-крестьяне — значительно меньшее и даны они как антитеза, как об'ект угнетения со стороны этих высших властей. Такой именно направленностью отличается повесть в последнем ее виде, но приходит эта направленность, как мы видели, в ее полном, завершенном виде не в начале работы, а постепенно, по мере приближения ее к концу.

Итак, мы видим целый ряд предварительных редакций, из элементов которых и создалась последняя редакция (последняя она для нас, Толстой же не считал ее окончательной и повесть эту не выпускал в свет при жизни своей; в последней записи о своей работе над ней он пишет: «Нынче поправил Хаджи-Мурата и б р о с и л. Если будет время, напишу отдельно о Николае». 25 февраля 1904 г. Разрядка моя. — Л. М.). Мы видим, что то большое и стройное здание, которое мы называем художественным целым, строится у Толстого не из циклопических камней и не сразу, а постепенно и мозаично из отдельных малых камешков и кирпичиков, по многу раз примеривавшихся и прилаживавшихся друг к другу. Но как трудна и сложна бывала подобная архитектура для самого творца, об этом образно говорит Толстой в письме к Фету:

«Страшная вещь наша работа, — пишет он. — Кроме нас никто этого не знает. Для того, чтобы работать, нужно, чтобы выросли под ногами подмостки, и эти подмостки зависят не от тебя. Если станешь работать без подмостков, только потратишь материал и завалишь без толку такие стены, которые и продолжать нельзя. Особенно это чувствуется, когда работа начата. Все кажется, отчего же не продолжать? Хвать похвать, недостанут руки и сидишь дожидаешься. Так и сидел я. Теперь кажется подросли подмостки и засучиваю рукава» [1].

Говоря о последней редакции, нам прежде всего приходится остановиться на первой главе, завязывающей действие — «Хаджи-Мурат в сакле у Садо».

Этой главы в таком виде и в качестве первой не было ни в одном из предыдущих вариантов. Мы видели в списке втором, сначала относительно полном, что в III главе повествовательно передавалось о пребывании Хаджи-Мурата в ночь выхода его к русским в сакле своего шурина (не то кунака); но здесь, как мы указывали выше, не было еще действующих персонажей — горцев — хозяина, старика, проводника, сына хозяина, женщин, вообще не было еще никакой сцены, никакого показа, а передан был лишь факт пребывания Хаджи-Мурата в сакле горца.

В окончательной редакции глава эта сделана первой. В ней мы впервые видим не только Хаджи-Мурата, но и горцев, их быт, их домашнюю обстановку, их взаимоотношения. В центре хозяин сакли, кунак Хаджи-Мурата, самоотверженный Садо, не только не страшащийся опасности, которая грозит ему от приверженцев Шамиля за

---

[1] Октябрь, 1875 г. «Печать и революция». 1927 г., кн. 6. Неизд. письма Л. Н. Толстого к Фету. Н. Н. Гусев (относится ко времени работы над «Анной Карениной»).

укрывательство такого беглеца, как Хаджи-Мурат, но радующийся и гордящийся своим поступком.

Далеко не таков хозяин сакли в первоначальных автографах и копиях этой главы.

В первых проработках он является шурином Хаджи-Мурата, называется он в одних — Аслан-Беком, в других Нур-Мустафой. В одной он дан жадным до денег горцем — Хаджи-Мурат за его услуги дает ему много золотых монет, в других об этом не говорится, но подчеркивается его неискренность в отношении Хаджи-Мурата: хотя на словах он выражает свою верность и преданность, на деле он боится опасности и хочет как можно скорее спровадить опасного гостя, и Хаджи-Мурат понимает это.

> «Шурин Хаджи-Мурата Аслан-Бек был хмурый чеченец с нависшими бровями и длинными ногами, — читаем мы в одной рукописи. — Поздоровавшись и помолившись по обычаю богу, приставив руки к лицу, он сел на корточки против Хаджи-Мурата и начал разговор о том, что было нужно знать Хаджи-Мурату. Хаджи-Мурат открыл свое намерение шурину, свое намерение передаться русским и просил его дать ему проводника, с которым он мог бы послать своего мюрида к русским с тем, чтобы установить последние условия и место встречи. Шурин выразил полное сочувствие намерению Хаджи-Мурата и обещал послать сына, знающего все дороги. В душе же он желал только одного, чтобы Хаджи-Мурат как можно скорее уехал от него».

В другой раз это еще резче сказано. Хозяин сакли всячески высказывает свою готовность Хаджи-Мурату — «он прежде умрет со своим семейством, чем его выдаст, и что Хаджи-Мурат может жить у него сколько хочет. Он говорил это и смотрел в глаза Хаджи-Мурату, а Хаджи-Мурат видел, что это неправда, что он не рад его посе-

щению, но не мог сказать этого». В других рукописях проводится если не мотив двуличия, то двойственности в отношении хозяина сакли к Хаджи-Мурату: «Длинноносый хозяин сидел против него, радостно улыбаясь, и благодарил Хаджи-Мурата за посещение. В глубине же души Нур-Мустафа был очень не рад этому посещению. Как родственник, хозяин даже и кунак, он не мог выдать Хаджи-Мурата и готов был умереть, защищая гостя, но, как подвластный Шамиля, он, боясь его гнева и ответственности за свое гостеприимство, желал теперь только одного, чтобы Хаджи-Мурат как можно скорее без столкновения с жителями убрался от него» (приписка рукой Льва Николаевича).

Тут мы видим уже известное смягчение в обрисовке образа. Впоследствии, как мы знаем, хозяину сакли приданы самоотверженные черты кунака молодости Толстого вместе с его именем — Садо. Можно думать, что такое резкое изменение внутреннего содержания образа этого горца произошло по соображениям идеологическим — вследствие той определенной идейной установки, о которой мы говорили выше и которую, как мы видели, приобрела повесть не в начале работы, а ближе к концу. В связи с этим Садо ввязывается и дальше в сюжет — его сакля разорена и его сын убит в набеге русских, совершенном согласно последнему приказу Николая; пострадавший Садо следовательно фигурирует здесь уже как представитель угнетенных горцев, и потому, естественно, неудобно было оставлять его двуличным и трусливым.

В процессе работы глава эта наполнилась новыми персонажами — стариком, мальчиком, женщинами, проводником.

Глава эта, как видно из множества имеющихся набросков ее, представляла для автора исключительные трудности. Одна из трудностей была в том, что большинство ее

персонажей — лица не исторические, а придуманные, и как уже указано было выше, такие главы требовали наибольшего напряжения в работе; во-вторых, и что еще существенней, персонажи ее были рядовые горцы, т. е. представители быта и среды, жизненно мало знакомых Толстому. Изучал он эту среду и быт ее, как мы видели, по этнографическим материалам и делал это весьма тщательно (множество выписок, свыше 140 пунктов, касающихся быта и обрядов, поговорок, песен), но все же книжный материал жизненному наблюдению не равен, и потому, естественно, глава эта требовала большого напряжения.

То обстоятельство, что в последней редакции горцы отодвинуты на задний план (на авансцене представители русской высшей власти — мы говорили об этом выше), и то положение, при котором книжные сведения должны были в значительной мере заменить собственные жизненные наблюдения быта и среды горцев, — все это направляло обрисовку персонажей почти исключительно в сторону внешних характеристик — особенностей одежды, окружающих вещей, некоторых жестов (не индивидуальных, а обрядовых), причем оперировать приходилось при этом сравнительно незначительным количеством названий. В рукописях это выступает гораздо более отчетливо, чем в окончательном тексте. Кроме некоторых черт внешности в каждом персонаже выделена его одежда, которая в сущности вместе с другими внешними деталями несет функции характеристики персонажа, причем можно заметить, что одни и те же названия применяются к разным лицам, но с другими эпитетами. Так, в одном наброске читаем мы описание проводника Бата: «Это был уже не молодой, мрачного вида черно-загорелый чеченец в оборванной черкеске и опущенных ноговицах».

Про хозяина сакли: «Нур-Мустафа в мягких чувяках и подогнутой черкеске, истертой папахой на затылке бритой головы, запыхавшись, вошел в саклю. Он

тотчас же сел на корточки против Хаджи-Мурата и подняв руки кверху и пошептав...» (неразборчивое слово; очевидно, «молитву»).

Папаха, бешмет, черкеска, чувяки, ноговицы встречаются каждый раз; с присоединенными к ним в различных случаях различными эпитетами они словно заменяют собой то или иное лицо. Папаха—на одном она высокая, на другом истертая, бешмет — на одном старый, на другом желтый (женщины одеты в цветные шаровары и яркие бешметы).

Точно так же употребляются некоторые жесты, большей частью обрядовые или бытовые — руки ладонями кверху, сел на корточки, цокнул языком и т. д., часто встречаются предметы обихода (национального) — кумган, ковры и подушки для сидения.

Вообще прием характеристики лиц с помощью одной или нескольких деталей, как мы видели из указанных выше примеров, у Толстого явление чрезвычайно распространенное, здесь же по отношению к горцам, вследствие указанных особенностей в работе над этой главой, этот прием выступает особенно резко.

По мере продолжения работы над этой главой особенность эта, однако, смягчалась усилением характерного диалога (много изречений народных, взятых из «Сборника кавказских горцев»), хотя и в последней обработке прием этот еще чувствуется в достаточной мере.

Нынешнее непосредственно действенное начало главы («Это было в конце 1851 года. В холодный ноябрьский вечер Хаджи-Мурат в'езжал в курившийся душистым кизячным дымом чеченский немирный аул Махкет, отстоящий верст двадцать от русских владений») пришло не сразу, а после многих переработок (не говоря уже о стилистике; о ней после). Ему предшествовала краткая история, своего рода об'яснение того, кто такой Хаджи-Мурат. Вот одно из таких начал:

«Героем этой истории (т. е. истории человека-«репея», о которой говорится во вступлении.— Л. М.) был один из наибов (генерал-губернатор) Шамиля, славившийся своим молодечеством, военным счастьем, аварец Хаджи-Мурат. Хаджи-Мурат в продолжение 20 лет воевал с русскими, делая необыкновенные по смелости набеги на покоренные аулы, на русские крепости, города, всегда забирая табуны лошадей, стада скотины, пленных и всегда успешно проскальзывая или пробираясь через русские войска, которые пытались остановить или поймать его.

В 1852 году Хаджи-Мурат пользовался такой славой среди кавказских народов, что Шамиль, властвовавший над народами Кавказа, стал бояться его, усматривая в нем соперника своей власти».

(Дальше рассказ об их ссоре и о решении Хаджи-Мурата передаться русским.)

«И вот Хаджи-Мурат с 5-ью верными мюридами под'ехал к русской крепости и, оставив в лесу 4-х из своих спутников, с одним любимым своим мюридом Сафедином поехал в ближайший чеченский аул, где жил его тесть, чтобы взять оттуда человека, который бы его посланного (вероятно, пропущено слово «провел») к русским для установления с ними окончательных условий своего выхода к ним.

Был ноябрьский холодный, но тихий вечер, когда Хаджи-Мурат с Сафедином верхами на измученных лошадях в'езжали в аул по крутой каменной дороге».

Такое повествовательно предваряющее начало встречаем мы во многих вариантах начала этой главы.

«Это было на Кавказе в 50-х годах, — читаем мы в другом автографе, — в то время, когда горсть горцев, подчиняясь... (неразб. слово) главному вождю

своему Шамилю, успешно боролась уже несколько десятков лет с 60-миллионным государством».

(Затем о гнете русских, о выдающемся наибе Шамиля Хаджи-Мурате, о ссоре его с ним и о решении последнего выйти к русским. Это занимает одну страницу листа.)

«Было раннее утро (а не ноябрьский вечер, как в последней обработке), когда по крутой дороге, ведущей в аул, расположенный на крутой горе...» и т. д.

Но вскоре эта вводная часть начинает отмирать, сократившись до небольших строк:

«В конце 1851 года. Один из самых знаменитых своими военными подвигами наиб Шамиля Хаджи-Мурат поссорился со своим повелителем и бежал к русским». Наконец и эти строки отпадают, действие начинается прямо со средины, т. е. то, к чему обычно и стремился Толстой (пушкинское «гости с'езжались на дачу»). Итак, мы видим, что даже при уже ясно выраженном устремлении его начать повесть именно с момента прихода Хаджи-Мурата к русским после многих предварительных вариантов — стилистически это еще не давалось, и все еще тянулись мешающие, лишние предварительные строки, от которых он постепенно, как от сорной травы, очищал текст [1].

Но вслед за этим пошла еще огромная стилистическая работа над этой главой.

Делая обзор и анализ различных схем и вариантов «Хаджи-Мурата» в процессе работы над ним Толстого,

[1] В одном из таких предварений мы находим ценную дату: «Это было в ноябре месяце 1852 года, т. е. ровно 50 лет тому назад» (слова, оставшиеся после многих зачеркнутых, но потом все несколько строк снова зачеркиваются). На основании этих строк мы можем сделать вывод, что в 1902 г. данная глава была сделана началом повести, т. е. в этом году уже совершился переход к последней редакции.

мы, однако, не исчерпали всех. Мы остановились на главнейших из них, на тех вариантах, которые, по нашему мнению, важны и показательны для уяснения постепенной эволюции самого замысла произведения, основных этапов его.

Глава IV

РАБОТА НАД ЯЗЫКОМ «ХАДЖИ-МУРАТА»

Из имеющихся автографов начала XXV главы привлекает к себе внимание один, по всем очевидностям из самых ранних, относящийся еще к тому времени, когда глава эта была третьей, т. е. когда еще прорабатывался вариант, начатый в 97-м году с началом — «солдаты в секрете». Отрывок этот, очевидно, был заброшен, но потом через несколько лет, прорабатывая I главу — «в сакле», — Толстой взял из нее много мотивов, подвергшихся затем многократным стилистическим изменениям.

Проследим это.

Отрывок этот вот каков:

«В тот самый вечер, когда солдат Панов был назначен в секрет и у Воронцова собирались играть в карты, в чеченском ауле... (неразб. слово, очевидно название аула), в то самое время, как муэдзин слезал со своей вышки и по всему аулу стлался пахучий дым из зажженных во всех домах кизяков для кипячения только что подоенного от коров и буйволиц молока, вверх по каменной дороге, шедшей по краю аула, ехал ходою доброго коня всадник в бурке, поднятой винтовкой в чехле, и в башлыке, закрывавшем ему почти все лицо, на поджарой белой лошади, постукивавшей коваными копытами по камням дороги. По посадке всадника, по бурке сидевший на большом

камне у своей сакли старый чеченец признал джигита.

— Селям-алейкум, — сказал всадник, поровнявшись со стариком.

— Ааа-лейкум-селям! — протянул старик. — Откуда?

— Дальние, — отвечал всадник.

— Ахты-Бек уйде-ма? (Дома ли Ахты-Бек?) — спросил он.

— Должно, дома, спроси вон баба его воду несет, — отвечал старик, указывая на женщину в желтой рубахе и синем бешмете, шедшую коваными сапогами по боковой дорожке с большим кумганом на голове. Вслед за нею шла девочка с маленьким кувшином.

Пока приезжий дожидался поднимавшуюся осторожно по круче, старик рассматривал его».

(Затем описание внешности Хаджи-Мурата, Хаджи-Мурат входит в саклю, разговор с хозяином. Хаджи-Мурат ночует в сакле, за ним приходит посланный им прежде к Воронцову мюрид; он встает, хозяин его провожает, он уезжает из аула.)

Отрывок интересен тем, что словарно-стилистически из него многое вошло в последующие обработки. Муэдзин, дым, молоко, каменная дорога, всадник в бурке, старик, селям-алейкум, женщина в бешмете, — все это нашло применение, все это вошло в окончательный текст, но только в новый стилистически преобразованный контекст.

Одно из ранних описаний в'езда в аул мы имеем и в следующем отрывке:

«Было раннее осеннее утро, когда по крутой каменной дороге, ведущей в аул, расположенный на крутой горе... (затем несколько неразборчивых слов).

Весь аул курился дымом из плоских крыш, нагроможденных почти друг на друга в полугоре саклей. Вверху аула была площадь, на площади мечеть с минаретом и на минарете мулла только что прокричал призыв к молитве».

Если в предыдущем отрывке было — «по всему аулу стлался пахучий дым», то в данном мы имеем — «весь аул курился дымом». В одной из следующих копий с поправками мы уже читаем: «Аул весь курился душистым кизячным дымом»; в последней же редакции эта деталь вошла в следующем оформлении: «В холодный ноябрьский вечер Хаджи-Мурат в'езжал в курившийся душистым кизячным дымом чеченский немирный аул Махкет, отстоящий верст двадцать от русских владений». Итак, фраза прошла через ряд обработок, пока не найдена была точная искомая деталь.

Следует отметить, что слово «дым» в толстовском словаре вообще занимает почетное место. «Дым», так же как и «туман», составляет почти неотъемлемую принадлежность большинства толстовских пейзажей, в особенности батальных. В одном «Хаджи-Мурате» мы встречаем его несколько раз.

«К восьми часам туман, слившийся с душистым дымом шипящих и трещащих на кострах сырых сучьев, — читаем мы в V главе «Хаджи-Мурата» (перестрелка в лесу с горцами), — начал подыматься кверху, и рубившие лес, прежде за пять шагов не видавшие, а только слышавшие друг друга, стали видеть и костры и заваленную деревьями дорогу, ведшую через лес. Солнце то показывалось светлым пятном в тумане, то опять скрывалось». В главе XVI (набег):

«Он (Бутлер. — Л. М.) оглянулся: два облака сизого дыма поднялись над двумя орудиями и

потянулись вдоль балки... Рота Бутлера стала стрелять по горцам и вся лощина покрылась пороховым дымом... По всему аулу стелился едкий дым, и в дыму этом шныряли солдаты, вытаскивая из саклей, что находили... Офицеры сели подальше от дыма и позавтракали и выпили».

В главе XXV (гибель Хаджи-Мурата):

«В ответ на это показался дымок, щелкнула винтовка и пуля попала в лошадь милиционера».

Дымы и солнце Бородинского сражения достаточно известны, на них оно в сущности и построено.

Но кроме батальных, «дым» встречается почти и во всех мирных деревенских пейзажах его («дым костров», «дым валил из труб» и т. д.).

Мы остановились на этом слове потому, что оно чрезвычайно характерно для толстовского словаря, глубоко органического и до конца предметного, как мы увидим это в дальнейшем.

Проследим рост следующего отрывка начала I главы (продолжение предыдущего отрывка без пропусков).

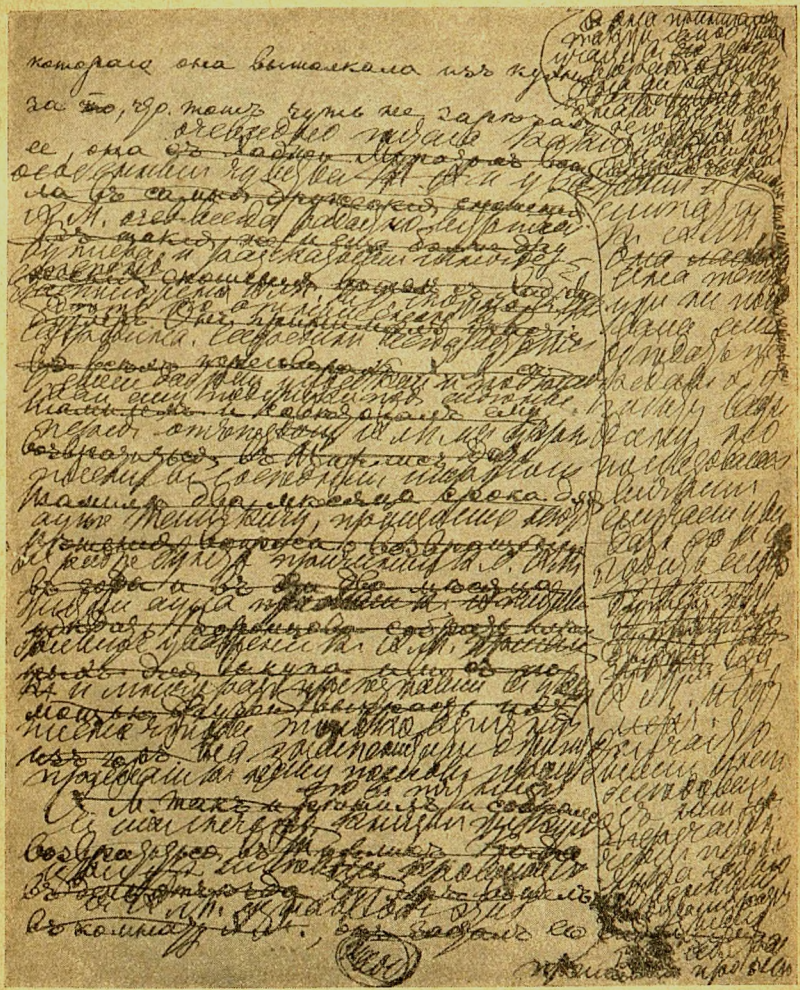
№ 1[1] (копия)

В тихом воздухе был отчетливо слышен (звук железных подков, ударов их о камень дороги) и пахло кизяком и молоком.

№ 2 (поправки рукой Льва Николаевича)

В тихом воздухе только что затихло пение муэдзина и отчетливо слышны были женские, детские и мужские голоса и (мычание коров и пахло кизяком и молоком).

[1] Нумерацией 1, 2, 3, 4, 5 и 6 мы обозначаем постепенный ход словарно-стилистической работы, согласно внесенным каждый раз поправкам на копиях рукой Толстого. Нумерация эта условная, взятая нами для технических удобств, а отнюдь не толстовская. № 1, конечно, не обозначает, что это именно и есть первая редакция отрывка; мы обозначаем этой цифрой одну из копий, которая в данном найденном нами ряду является наиболее ранней (это устанавли



Поправки на копии рукой Толстого.

№ 3 (след. копия с новыми поправками)

В тихом воздухе только что затихло напряженное пение муэдзина и отчетливо слышны были женские голоса снизу от фонтана, детские и мужские голоса сверху с площади.

(Выброшено «и мычание коров и пахло кизяком и молоком».)

№ 4 (новые правки на сл. копии)

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . и мужские голоса из саклей, нагроможденных одна над другой по всей горе.

№ 5 (новые поправки)

. . . . . .
. . . . . .
слышны были женские и детские голоса снизу от речки и мычание коров и блеяние овец, разбиравшихся по тесно слепленным друг с другом саклям аула.

(Выброшено «у фонтана», «мужские голоса» и «из саклей, нагроможденных одна над другой по всей горе».)

№ 6 (окончательный текст)

Только что затихло напряженное пение муэдзина и в чистом горном воздухе, пропитанном запахом дыма, отчетливо слышны были из-за мычания коров и блеяния овец, разбиравшихся по тесным, как соты, слепленным друг с другом саклям аула, гортанные звуки спорящих мужских голосов, женские и детские голоса снизу от фонтана».

вается по постепенным поправкам). Технически процесс работы над рукописью у Толстого обычно таков: с его оригинала списывается копия; на ней он делает поправки; переписывается новая копия, куда входят уже и внесенные поправки; на ней снова делаются поправки и снова копия. Так это повторяется много раз, иногда доходит и до 10 копий, каждый раз с новыми поправками.

Вновь вставленные каждый раз при правке слова и предложения условно обозначаем разрядкой, слова и предложения выброшенные — скобками. Скобки и разрядка, встречающиеся в одних и тех же строках, обозначают, что места эти при одной правке были внесены, а в следующей выброшены. Кавычками обозначаем строки, оставшиеся неизмененными. Те же условные знаки сохраняем во всем дальнейшем анализе словарно-стилистической работы Толстого над этой главой. За невозможностью проследить всю главу (вследствие громоздкости), ограничиваемся отдельными отрывками этой главы.

Мы, конечно, привели не все этапы оформления данного отрывка, но и приведенные достаточно характерны. К чему приводит каждая правка по сравнению с предыдущей? Ответ очевиден: к постепенному и непрерывному нарастанию, накоплению деталей определенного значения и постоянной замене одних другими, более выразительными. К чему приводит первая правка? (№ 2) Отрывок приобретает детали: «затихло пение муэдзина, женские, детские и мужские голоса и мычание коров». Характер этих деталей совершенно ясен — в своей совокупности они передают живое звучание, оркестровку человеческих голосов и голосов животных. Это и нужно здесь Толстому. В последующих правках этот оркестр еще усиливается блеянием овец (№ 5) и гортанными звуками спорящих мужских голосов. Последняя правка придает еще и запах — «запах кизячного дыма», о котором уже упоминалось в первых, указанных выше строках отрывка. И это именно то, что Толстому нужно, то, чего он добивается от языка — запахов и звуков земли. И он их находит, но медленно, не сразу приходит нужное слово, но раз найдя его, он его уже не упустит, и в той или иной комбинации оно найдет себе место в тексте.

Кроме звуков и запахов в правках приобретаются слова — детали места — у речки, у фонтана, сакли, сплетенные как соты (изумительно конкретное сравнение). Все это вместе и дает нужный ему, т. е. совершенно отчетливый, конкретный и жизненно-реальный пейзаж.

Сделаем некоторый эксперимент. Выпишем из этого толстовского пейзажа (из окончательной редакции) все существительные с относящимися к ним прилагательными; получим следующую таблицу:

Напряженное пение муэдзина
чистый горный воздух

запах кизячного дыма
мычание коров
блеяние овец
тесные, как соты
слепленные сакли аула
горные звуки
мужские голоса
женские и детские голоса
фонтан

Эта коллекция имен существительных, т. е. круг понятий, которыми оперирует Толстой в своем пейзаже, поражает своей конкретностью, предметностью, жизнью земли — воздух, дым, коровы, овцы, блеяние, мычанье, и затем голоса и звуки, но конкретные — мужские, женские, детские; муэдзин и аул — бытовые, местные. Если всмотреться в прилагательные-эпитеты, то в них мы заметим стремление к точности, к эпитету-определению, а не только орнаменту — воздух чистый, горный, дым кизячный, соты тесные, звуки гортанные, голоса женские, мужские, детские.

Также легко заметить, что большинство существительных-понятий взято из быта деревни (дым, коровы, овцы, блеянье, мычанье и т. д.), а остальные из жизни природы (воздух, голоса, звуки и т. д.).

Воздержимся пока от выводов, но прибережем эти данные до результатов анализа словаря XXV главы, где они нам могут пригодиться.

Не менее чем в предыдущем отрывке характерны правки во вступлении этой же первой главы — вступлении, которое было уже в Шамардинском списке, но подверглось многим стилистическим изменениям. Остановимся на некоторых из них, наиболее характерных.

В первой редакции в Шамардинском списке мы читаем:

«Есть прелестный подбор цветов этого времени года: душистые кашки, красные, белые, розовые «любишь-не-любишь» со своим пряным прелым запахом, желтые, медовые и островидные, лиловые, тюльпановидные, горошки... прелестные васильки, ярко-синие на солнце, голубые и лиловые вечером». Уже в этой первой редакции бросается в глаза обилие деталей в окраске и форме цветов, однако Толстой находит это недостаточным и в следующих правках еще прибавляет их: к «душистым кашкам» вносится добавление — «и пушистые», к «любишь-не-любишь» — новая окраска — «молочно-белые с ярко-желтой серединой» (зато в последней редакции выбрасываются слова — «красные, белые, розовые», которые раньше оставались). Интересней всего изменение в конце этой фразы: вместо прежнего определения этого цветка — «со своим пряным прелым а а п а х о м» — он исправляет — «со своей приятной пряной в о н ь ю». Замена для Толстого характерная. Его отнюдь не привлекает благообразие фразы, а важна лишь сила слова и выразительность его, незаурядность и часто даже грубоватость слова, его «простонародность» именно и привлекает его. Особенно это разительно выступает в письмах, где меньше приходится считаться с общепринятыми приличиями.

В письме к Фету он образно выражает свое отношение к Ясной Поляне и пишет, — он «тем счастлив, что прикован цепями, составленными из детского, жидкого, густого, зеленого и желтого г... к Ясной Поляне» [1].

Таких примеров не мало.

В следующей фразе вступления — «васильки ярко-синие на солнце» — он прибавляет — «и в молодости»,

---

[1] 23 января 1865 г. «Печать и революция», 1927, кн. 7. Н. Н. Гусев, Неизд. письма.

и дальше — «голубые и лиловые вечером» — он вписывает: «и краснеющие вечером и под старость».

Детали красок, форм и даже возраста цветов привлекают его, и он их ищет и тщательно узорит ими текст.

Многие выражения выбрасываются, очевидно, он находит их растянутыми [1].

Еще одна характерная правка.

«Я слез в канаву и согнал влезшего в цветок шмеля» — имеем вначале; он исправляет — «я согнал впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля», — детали-эпитеты, для Толстого ценные своей органичностью и конкретностью. В другой раз он прибавляет — «стебель уже был весь в лохмотьях»; опять это чисто толстовская метафора, т. е. чрезвычайно точное и в то же время резкое и сильное слово.

К слову «поле» прибавляются «земледельческие» эпитеты — «вспаханными черноземными полями», или «ничего не было видно, кроме черного, ровно взборожденного, еще не скороженного пара» [2].

Обратимся к работе его над последней, сильнейшей, главой повести (гибель Хаджи-Мурата).

Как уже указано было, глава эта была уже и в первом списке (но не в виде отдельной главы, так как в нем еще не было этого деления); тем не менее потребовалась еще очень большая работа, прежде чем глава эта стала тем, чем она является в настоящее время, т. е. одним из шедевров толстовского творчества.

Не говоря уже о стилистическом оформлении, глава

---

[1] Тут же выброшена фраза: «Я люблю эти полевые цветы с их тонкостью отделки и чуть заметным не для каждого своим нежным и здоровым запахом».

[2] Разрядкой взяты вставленные при поправках слова. — Л. М.

эта в первом списке была и в смысловом отношении иной. Как нам известно из предыдущего, Толстой в изложении хода событий последней главы очень близко следовал историку и мемуаристу Кавказской войны Зиссерману. Надобно предполагать, что во время работы над первым списком «Хаджи-Мурата» Толстой еще не был знаком с этим источником и дал событиям иной ход, несколько сбивчивый и мало мотивированный (см. в приложении «Шамардинский список», встречу Хаджи-Мурата с мирными и гибель его в битве с ними). В этой первой редакции нет еще Карганова и погони за Хаджи-Муратом, нет старика, помогшего открыть беглецов, и нет еще хитрого плана бегства — уйти за Алазань, а не в горы, т. е. туда, куда погоня за ним и не подумает кинуться.

Всего этого нет в Шамардинском списке. Но уже на копии этой главы, вошедшей во второй с начала список (т. е. с началом — «солдаты в секрете»), мы находим серьезные правки рукой Толстого. Этими правками выбрасывается первоначальная версия бегства Хаджи-Мурата, и ход событий дается уже по Зиссерману. Интересно отметить, что среди рукописей мы находим листок с как бы предварительно повествовательным изложением гибели Хаджи-Мурата, довольно близким к зиссермановскому. Весь рассказ о бегстве здесь дан бегло (как бы конспективно), но иначе, чем в Шамардинском, без всяких художественных деталей. Рассказ ведет Каменев, передающий его Ивану Матвеевичу со слов воинского начальника Нухи Карганова.

Обратимся к словарно-стилистической работе Толстого над этой главой. Вследствие трудности приведения всего материала мы принуждены ограничиться здесь — как и выше — только анализом некоторых характерных моментов этой работы.

Если сравнить две редакции этой главы — Шамардинскую и последнюю, то следует признать, что первая часть

ее — бегство из крепости — подверглась значительно меньшим изменениям, чем вторая; в первой части, в бегстве, сохранены те же персонажи, с теми же характеристиками их и также дан момент нападения горцев на казаков, но в нем нет некоторых художественных деталей, придающих большую силу и красоту этой части главы.

Так, в моменте выезда за крепость в первом списке мы имеем еще не детализированный пейзаж. «Погода разгулялась и солнце блестело по дорогам, камням и листве», — читаем мы в нем. В окончательной же редакции мы имеем: «С утра был туман, но к завтраку погода разгулялась и солнце блестело и на только что распустившейся листве, и на молодой девственной траве, и на всходах хлебов, и на ряби быстрой реки, видневшейся налево от берега». Детали, делающие картину видней и скульптурней, — обычное стремление Толстого углубить, убедить, сделать до конца ощутимым, зрительным и ясным все, о чем он говорит.

Не менее значительная разница между изображением момента нападения горцев на казаков в первой и последней редакциях.

В Шамардинском списке.

«Я говорю нельзя шагом, — проговорил казак, протягивая руку к поводу коня.

Хаджи-Мурат, не глядя на казака, поднял руку с нагайкой и ударил по руке казака.

— Нельзя, говорю, — крикнул казак и, заскакав вперед, схватился за шашку. Но не успел он вынуть шашки, как уже раздался выстрел из пистолета и казак схватился за грудь. — Бей их, ребята».

В окончательной редакции:

«Я говорю нельзя! — закричал опять Назаров.

Хаджи-Мурат не отвечал и не оглядывался, только еще прибавлял хода и с проезда перешел на скок.

— Врешь, не уйдешь! — крикнул Назаров, задетый за живое. Небо было так ясно, воздух так свеж, силы жизни так радостно играли в душе Назарова, когда он, сдер-

шись в одно существо с доброй, сильной лошадью, летел по ровной дороге за Хаджи-Муратом, что ему и в голову не приходила возможность чего-либо печального или страшного. Он радовался, что с каждым скоком напирал на Хаджи-Мурата и приближался к нему. Хаджи-Мурат сообразил по топоту приближающейся к нему крупной лошади казака, что он накоротке должен настигнуть его, и, взявшись правой рукой за пистолет, левой стал сдерживать своего разгорячившегося и слышавшего за собой лошадиный топот кабардинца.

— Нельзя, говорю! — крикнул Назаров, почти равняясь с Хаджи-Муратом и протягивая руку, чтобы схватить за повод его лошадь. Но не успел он схватиться за повод, как раздался выстрел.

— Что же это ты делаешь? — закричал Назаров и схватился за грудь.

— Бей их, ребята, — проговорил он и шатаясь повалился на луку седла».

Не трудно убедиться, что первый рисунок является лишь эмбрионом, примитивом по отношению к последнему.

В первом еще настоящего показа нет, а дан лишь как бы эскиз, намек на него, во втором же поединок между двумя людьми развернут всевозможными средствами. В нем участвуют не только казак и Хаджи-Мурат, но также их лошади — «разгорячившийся кабардинец» и «добрая,

сильная лошадь» Назарова; даны характерные отрывистые реплики Назарова («Врешь, не уйдешь!») и его последний стон — «Что же это ты делаешь?» Но самый характерный и частый у Толстого прием, употребленный им и здесь, — это противопоставление сияющей природы нежданно врывающейся смерти («небо было так ясно, воздух так свеж»...), причем весь тон таков, что несмотря на гибель человека, по-пушкински, всегда торжествует жизнь, огромная, круговая («И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...»). Так кончается «Холстомер»: «На заре в овраге старого леса в заросшем низу на полянке радостно выли головастые волченята».

Точно так же кончается и «Три смерти» (радостным видом леса и свистом малиновки, перепрыгнувшей со срубленного дерева на другое).

В том же тоне и конец данного отрывка: «Петраков лежал навзничь с взрезанным животом и его молодое лицо было обращено к небу, и он, как рыба всхлипывая, умирал»; столь же характерно в духе вышесказанного заканчивается и глава о гибели Хаджи-Мурата: «Соловьи, смолкнувшие во время стрельбы, опять защелкали, сперва один близко и потом другие на дальнем конце».

Проследим теперь различные этапы стилистической работы над отдельными местами второй части (этой же XXV главы. — Л. М.).

№ 1 (начало второй части главы). Шамардинский список

Под'ехав к лесу, Хаджи-Мурат сдержал своего далеко опередившего других коня и подождал товарищей. (Дорога по лесу, частому, непрокатному, заросшему колючками, так что без дороги нельзя было и думать ехать, шла

№ 2 (первые поправки рукой Льва Николаевича)

«Проскакав верст пять по большой дороге Хаджи-Мурат сдержал (своего далеко опередившего других) коня и (подождал товарищей). Вправо виднелся аул Белярджик,

вправо и по направлению не куда нужно было, а в такие места, где могут и должны по тревоге встретить и остановить)

№ 3 (вторые поправки рукой Льва Николаевича)

Проскакав еще (версты две) по большой дороге, Хаджи-Мурат сдержал своего тяжело дышавшего, посеревшего от пота (белого коня и остановился против видневшегося вправо аула). Несмотря на то, что путь в горы лежал направо, Хаджи-Мурат повернул в противоположную сторону (к видневшейся вправо большой реке Алазани) рассчитывая на то, что погоня бросится за ним именно направо. Он же без дороги, переправляясь через Алазань (на большой дороге), где никто не будет ожидать, (проскочет) до леса и тогда же, вновь переехав через реку, (поедет) в горы.

влево виднелась река Алазань. Несмотря на то, что путь в горы лежал направо, Хаджи-Мурат повернул в противоположную сторону (налево) к Алазани. Он знал, что погоня бросится за ним (к горам) и переправившись (назад) через Алазань (там), где его никто не будет ожидать, проскачет до леса и тогда же вновь переехав через реку, поедет в горы.

№ 4 (оконч. текст)

. . . несколько верст . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
вправо от дороги виднелись сакли и минарет аула Белярджика, налево были поля и в конце их виднелась река.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
выедет на большую дорогу.
. . . . . .
и проедет по ней . . .
. . . . . .
проберется в горы.

Вглядевшись во весь этот постепенный путь улучшений текста, мы можем сделать следующие наблюдения: первые поправки (№ 2) вносят новое содержание в отрывок (хитрый план бегства Хаджи-Мурата), о котором мы говорили выше. Стилистические же поправки являются уже следующим этапом (№ 3). Тут прежде всего бросается в глаза характерная толстовская замена — вместо прежнего безликого определения «далеко опередившего других коня», он вносит свое характерное: «тяжело дышавшего, посеревшего от пота белого коня». Эти два исключительных эпитета необычайно характерны для толстовского словаря. Здесь с особой отчетливостью вскрывается одно из великолепнейших свойств этого словаря, органически связанного со всем его творчеством. Мы разумеем здесь постоянное стремление его поиски слова прежде всего простого, народного (часто даже «простонародного», как мы указывали это выше), затем точного, обязательно указывающего какое-либо реальное, конкретно-жизненное свойство; его эпитет — это прежде всего определение, а не только орнамент, как мы это видим у многих писателей.

(О толстовском эпитете и его функции подробней в следующей главе).

Обратимся снова к XXV главе, проследим, как Толстой продолжал свою работу над ней.

Проследим, как постепенно вылущивался, наполнялся жизнью следующий отрывок этой главы, с характернейшими для Толстого языковыми деталями.

№ 1. Поправки на копии Шамардинского списка	№ 2
. . . . .	. . . . .
Так он и сделал и	. . . . .
поехал без дороги рисовым полем к реке. Была	. . . . .
весна и все рисовые поля,	. . . . .

отделявшие дороги от Алазани, были залиты водой. Лошади стали вязнуть выше бабки. Хаджи-Мурат и его мюриды брали направо, налево, думая, что найдут более сухое место, но низкие поля были равномерно искусственно залиты водой и лошади (тяжко дыша) увязали все больше и больше.

№ 3

Но то (место), на которое они попали, было все равномерно (вероятно несколько дней тому назад) залито и теперь пропитано водой и лошади со звуком хлопанья пробки вытаскивали утопающие (выше бабки) ноги из вязкой грязи.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

но то (низкое поле), на которое они попали, было равномерно (и искусственно) залито и лошади со звуком хлопанья с трудом вытаскивали ноги из вязкой грязи.

№ 4 (последний текст)

Рисовое поле, через которое надо было ехать, как это всегда делается весной, было только что залито водой и превратилось в трясину, в которой выше бабки вязли лошади. Хаджи-Мурат и его нукеры брали направо, налево, думая, что найдут более сухое место, но то поле, на которое они попали, было все равномерно залито и теперь пропитано водой. Лошади со звуком хлопанья пробки вытаскивали утопающие ноги из вязкой грязи и, пройдя несколько шагов, тяжело дыша останавливались.

Первые поправки на копии Шамардинского списка вносят характерные детали — «лошади стали вязнуть выше бабки» и «тяжело дыша». В следующих поправках детали о лошадях на залитом поле все более и более разрастаются, вначале прибавляется: «лошади со звуком хлопанья с трудом вытаскивали ноги из вязкой грязи». При следующей поправке мы за-

мечаем интересное прибавление, яркое и в то же время уточняющее — «со звуком хлопанья пробки» и «утопающие выше бабки ноги» (точная и в то же время необычайно свежая, чисто толстовская деталь). Таким образом мы видим, что поправки идут ступенями, и только при таком ступенчатом нарастании деталей и получается искомый образ.

При последней поправке все эти детали по-новому размещаются, но все сохраняются, и опять вносится оставленная было любимая по отношению к лошади деталь «тяжело дыша».

Вообще все сильнейшие места этой главы вначале отсутствовали, они постепенно прибавлялись в ходе работы. Так, например, долго не было следующего описания боя Хаджи-Мурата с его преследователями.

> «В ответ на это из канавы показался дымок, щелкнула винтовка, и пуля попала в лошадь милиционера, которая шарахнулась под ним и стала падать. Вслед за этим затрещали винтовки милиционеров, стоявших на опушке кустов, и пули их, свистя и жужжа, обивали листья и сучья и попадали в завал, но не попадали в людей, сидевших за завалом. Только одна отбившаяся лошадь Гамзалы была подбита ими. Лошадь была ранена в голову. Она не упала, но разорвав треногу, треща по кустам, бросилась к другим лошадям и прижалась к ним, поливая кровью молодую траву».

Этот отрывок появился не сразу. В одной рукописи мы имеем приписку рукой Льва Николаевича, начинающуюся словами: «Вслед за этим затрещали винтовки...» и т. д. (т. е. ранение лошади), но нет еще начала отрывка, — оно появляется позже.

В этом отрывке мы вновь имеем характерные детали к лошади, но существенно то обстоятельство, что лошадь

и ее гибель даны на уровне человеческом. Лошадь у Толстого вообще довольно частый персонаж (Фру-Фру, Холстомер, Мухортый), и при этом удельный вес ее не ниже человеческого, а часто даже превышает его (Холстомер и Мухортый).

Кроме указанных выше глав, чрезвычайно большой работы потребовала глава о Николае I. Мы не будем на ней останавливаться подробно, но следует указать, что вначале она изобиловала большим количеством рассуждений о безнравственности царской, самодержавной власти, необычайно резких отзывов о личностях царей, начиная с Петра I и кончая Николаем Палкиным, как он его называет [1].

Глава о Николае задумывалась значительно позже других (с 1902 г.), и над ней он еще продолжал работать тогда, когда остальные главы были уже почти закончены (1903 и начало 1904 г.). Николай задуман им как резко отрицательный образ, как воплощение деспотии, как вершина всей великосветской лестницы с ее безнравственностью, эгоизмом и гнетом по отношению к остальному социальному подножию. Поправки идут в сторону постепен-

[1] Одно из выпущенных мест главы о Николае.

«...Точно таким великим считал себя называемый им своим благодетелем его лживый, сластолюбивый, жестокий фарисей, благословенный брат отцеубийца, посредством Аракчеева забивавший насмерть тысячи людей, говоривший, что он уложит трупами дорогу от Чудова до Петербурга, прежде чем отступится от нелепой мысли военных поселений. И точно (неразб. слово) же считали себя несчастный и безумный отец и его ужасная мужеубийца блудница-бабка, движимая только тщеславием и мерзкой старческой похотью, которой потворствовали и которую восхваляли все окружающие. Точно так же непогрешимый и великий (неразб. два слова) глупый немец, дед Николая, ошалевший, как и все они, от власти и сопутствующей ей лести и убитый любовниками своей распутной жены. Также не только не стыдились своей гадкой жизни, но гордились ею все те распутные, глупые и безграмотные бабы и девки, которые царствовали до него, после Петра».

ного освобождения от рассуждений и замены их художественными сценами.

Большой переработки потребовала также глава с биографией Хаджи-Мурата, рассказанной им Лорис-Меликову. Как мы видели, она была раньше дана в десяти главах, и после того, как ее пришлось до чрезвычайности сузить (глава II), она потребовала значительной переработки.

Не преувеличивая можно сказать, что большинство глав переписывалось и перерабатывалось не менее 10 раз.

Глава V

О ЯЗЫКЕ ТОЛСТОГО

Мы видели, как тщательно работает Толстой над словом. Но для нас чрезвычайно существенно выяснить некоторые особенности его языка в различные периоды его творчества и в различных его произведениях, для того чтобы установить, в каком соотношении находится язык произведения к основному заданию его, — иначе говоря, проследить воздействие общественно-философских и литературных взглядов Толстого на том или ином этапе его творчества на язык произведения. Для этой цели нам придется несколько раздвинуть рамки нашего исследования и обратиться не только к языку «Хаджи-Мурата», но и к языку других его произведений, более выразительных в этом отношении.

Выпишем характерные места из его «Казаков» (ранняя вещь, годы работы — 1852—1862 гг.) и из «Хозяина и работника» (поздняя — 1894—1895 гг.).

«Зарьявшая собака, тяжело д ы ш а, бросилась в холодную воду канавки и стала л а к т а т ь ее»[1], — читаем мы в XX главе «Казаков».

---

[1] Цитируем по Полному собранию сочинений под редакцией Черткова.

«Он осмотрел кругом себя темную зелень, осмотрел потное место, вчерашний помет, отпечаток коленей оленя и свои вчерашние следы» (глава XX).

«Пройдя шагов двадцать и спускаясь книзу, они пришли в чащу краслапистой груше, под которой земля была черна и оставался свежий звериный помет» (глава XIX).

«Собака сделалась сивой из черной» (глава XX).

«Дядя Ерошка, идя впереди, при каждой луже, на которой были двойчатые следы зверя, останавливался и, внимательно разглядывая, указывал их Оленину» (глава XIX).

«Карагачевый и чинаровый лес с обеих сторон был так густ и заросл, что ничего нельзя было видеть через него» (глава XIX).

«Кругом виднелись только камыш и перестоялый, поломанный лес» (глава XX).

«Каждая маленькая полянка вся заросла ежевичником с серыми колеблющимися махалками» (глава XIX).

«... Чаще попадался шушукающий камыш и голые песчаные полянки, избитые звериными следами» (глава XX).

«... шага через два перед ним открылась коричневая продвигающаяся поверхность реки с бурым мокрым песком на берегах и отмелях, дальняя степь, вышка кордона, отделявшаяся над водой, оседланная лошадь, в треноге ходившая по тернам, и горы» (глава XXI).

«Туман частью подымался, открывая мокрые камышевые крыши» (глава XIX).

Если мы приведенные наименования предметов и относящиеся к ним слова выпишем в ряд, то получим следующее:

собака	{ зарьявшая тяжело дыша лактать сивая, черная
камыш полянки	{ шушукающий голые, песчаные
полянка	{ избитая звериными следами ежевичник, камыш серыми колеблющимися махалками
лошадь	оседланная, в треноге
лес	{ темная зелень клочок чернозема
лес	{ потное место вчерашний помет отпечаток коленей оленя следы
чаща	{ разлапистая груша земля свежий звериный помет
лес	{ лужа двойчатые следы зверя
лес	{ карагачевый, чинаровый перестоялый, поломанный
крыши	мокрые, камышевые
река	{ коричневая, продвигающая поверхность бурый мокрый песок.

Картина получается довольно отчетливая; из нее явствует, что в данном словаре преобладают названия кон-

кретных предметов (нет ни одного абстрактного понятия) — собака, лошадь, камыш, лес, земля, полянка, река, лужа, груша, ежевика, чернозем, помет и т. д., причем все эти названия взяты из жизни природы, деревни; затем каждый эпитет указывает на какое-либо конкретное свойство предмета, это строго смысловой, отнюдь не отдаленный метафорический, чисто орнаментальный эпитет, например, собака сивая, черная, лошадь оседланная, в треноге, груша разлапистая, место потное, помет свежий, звериный, лес карагачевый, чинаровый, река коричневая, песок бурый, мокрый, следы зверя двойчатые, полянка голая, песчаная, крыши мокрые, камышевые и т. д. Вся эта система эпитетов, близких к простым определениям, в целом чрезвычайно характерна для толстовского языка. В этом смысле Толстой исключительный писатель, для которого на первом месте и прежде всего идет смысл, содержание, конкретное значение слова, а не его эстетика. Целевая установка его поэтического словаря — это детальное, реально-жизненное представление об обрисовываемом предмете. Суровость и требовательность Толстого к слову в этом смысле исключительны.

Среди приведенного словаря «Казаков» много народных слов: собака зарьявшая, стала лактать, камыш шушукающий (единственно «литературный», хотя и опрощенный эпитет), груша разлапистая, лошадь в треноге и др. Итак, мы замечаем, что здесь нарочито подобранный простой язык, с сильным уклоном в народный, здесь ясно выражено стремление Толстого бежать от обычной изысканной литературной речи, и в противовес ей сознательно подчеркнутая простота, точность, конкретность и народность языка.

Мы знаем, что с таким лозунгом Толстой и дебютировал в литературе; первые его произведения, как мы ука-

вывали выше (говоря о сюжете «Казаков»), шли под знаменем резкой борьбы с остатками романтизма как по содержанию, так и по форме.

Это первоначальное боевое устремление Толстого осуровить язык, очистить его от изысканности, «литературности», всех наносов романтизма, впоследствии сделалось его стилем, укрепляясь с годами. В последнее десятилетие это приняло еще и особый характер под влиянием его религиозно-философских воззрений. Для этой цели остановимся на языке «Хозяина и работника», произведении его позднейшей поры, написанном уже после «Исповеди».

Выпишем из него тоже некоторые характерные в словарном отношении места.

«Что соскучился, соскучился дурачок? — говорил Никита, отвечая на слабое приветственное ржание, с которым встретил его среднего роста ладный, несколько вислозадый, караковый, мухортый жеребец, стоявший один в хлевушке. — Но, но! Поспеешь, дай прежде напою, — говорил он с лошадью совершенно так, как говорят с понимающими слова существами, и, обмахнув полой жирную с желобком посредине, раз'еденную и засыпанную пылью спину, надел на красивую, молодую голову жеребца узду, выпростал ему уши и чолку и, скинув оброть, повел поить».

«Осторожно выбравшись из высоко занавоженного хлева, Мухортый заиграл и взбрыкнул, притворяясь, что хочет задней ногой ударить рысью бежавшего с ним к колодцу Никиту».

«Когда все было почти готово и оставалось только завожжать, Никита послал кухаркина мужа в сарай за соломой и в амбар за веретьем... он надел сверху халат, тоже напружил спину, чтобы рукам вольно было» (глава I).

«Сарай был п о д н а в о ж е н н ы й, и высокая дуга зацепила за п е р е м е т. Уже усевшиеся на перемете куры с петухом что-то недовольно з а к в а х т а л и и п о ц а п а л и с ь лапками п о п е р е м е т у. Встревоженные овцы, топая копытами по мерзлому н а в о з у, шарахнулись в сторону. Собака, очевидно молодая, с испугом и злостью п о-щ е н я ч ь и заливаясь, лаяла на чужого».

«Косматая, вся засыпанная снегом, б р ю х а т а я лошаденка, т я ж е л о д ы ш а под низкой дугой, очевидно, из последних сил тщетно стараясь убежать от ударявшей ее х в о р о с т и н ы, ковыляла своими коротенькими ногами по глубокому снегу».

«Проехав опять улицей по накатанной и черневшей кое-где с в е ж и м н а в о з о м дороге... они опять выехали к страшно гудевшим лозинам» (глава III).

«Лошадь очевидно у м о р и л а с ь, вся з а к у р ч а в и л а с ь и заиндевела о т п о т а и шла шагом».

«Лошадь, з а к у р ч а в и в ш а я с я о т пота в п а х а х и на шее, шла шагом».

«Никита уже сел на облучок и тронул просившую хода лошадь по мерзлому н а в о з у двора к воротам» (глава II).

«...опять побежал к сараю, подергивая за повод, в з б р ы к и в а ю щ у ю и на весь двор п о т р е с к и в а ю щ у ю веселую молодую лошадь» (глава I).

Если выписать их в ряд, наподобие прежнего, то получим:

жеребец { р ж а н ь е, л а д н ы й, в и с л о з а д ы й, к а р а к о в ы й, м у х о р т ы й, в х л е в у ш к е }

спина лошади	жирная
	с желобком посредине
	раз'еденная, засыпанная пылью
голова	молодая голова
	узда
лошадь	выпростала чолку
	оброть
	занавоженный хлев
	мухортый
	заиграл
	взбрыкнул
	уморилась
	закурчавилась
	заиндевела от пота
	закурчавившаяся от пота в пахах
	добрая
лошадь	просившая ходу
	по мерзлому навозу
	взбрыкивающая
	потрескивающая
	веселая
	молодая
сарай	сарай поднавоженный
	перемет
	куры заквахтали
	поцапались лапками.
овца	топая копытами
	шарахнулись
собака	молодая
	заливаясь по-щенячьи
Никита	напружил спину
	завожжать
	веретье

Полученная картина в достаточной мере выразительна и, конечно, не случайна. Весь «Хозяин и работник» написан таким языком.

Если мы сравним выписанный выше словарь «Казаков» с приведенным из «Хозяина и работника», то при большой общности заметим и некоторую разницу: общность их, конечно, в той же конкретности, предметности, отсутствии чисто орнаментального эпитета, та же «мужиковатость» языка, но во сто крат увеличенная, можно сказать, стилизованная — и в этом их разница. Язык этого произведения так и пестрит словами вроде: навоз, занавоженный, перемет, заквахтали, поцапались, уморилась, закурчавилась, запотела... и т. д. Интересно сравнить эпитеты к лошади в «Казаках» и здесь: там они еще не так сгущены в народно-мужицком стиле,—«оседланная, в треноге» — имели мы там, здесь же огромная серия эпитетов и все они в одном стиле (вислозадый, ладный, мухортый, карраковый, косматая, брюхастая, взбрыкивал, запотевшая в пахах и т. д.). Сгущение, чрезвычайное усиление, почти стилизация, под жизнь мужика, которое в первых произведениях его было дано лишь намеком, вернее, как реакция против изношенной поэтики романтизма, как стремление упростить, огрубить, очистить язык, выбросить из него романтическую ветошь, укрепляясь с годами, стало теперь завершенным стилем, и сделалось это не спроста, а совершенно сознательно, неуклонно и несомненно под влиянием тех взглядов и воззрений, которых придерживался Толстой в последний период своей жизни.

Толстовское искусство — глубоко собранное, органическое искусство. В сильнейшей мере это положение относится к последнему периоду его творчества, когда его религиозно-философские и общественные взгляды стали определенным образом воздействовать не только на тематику, но на язык и приемы. Известно, что создание совершенно особого жанра рассказов и сказаний вроде

«Алеша Горшок», «Два старика» и др. были результатом его исканий новой наиболее упрощенной формы словесного искусства, доступной для народа (в противовес отвергнутым им своим прежним произведениям, являвшимся, по мнению его, только развлечением для богатых и праздных).

Внимание, которое уделял Толстой слову, и преимущественно слову народному, крестьянскому, было огромно. Если Пушкин говорил, что языку надо учиться у московских просвирен, то Толстой полагал, что учиться писателю надо у мужика. Характерны в этом смысле записи отдельных словосочетаний и народных пословиц, которые мы находим в одной из его записных книжек, относящейся к 80-м годам и хранящейся в Ленинской библиотеке. Все эти записи говорят о том же, что мы наблюдаем в его работе над языком «Хаджи-Мурата», т. е. о его поисках слова, простого, народного, выразительного, незаурядного, порой даже грубоватого. Приведем некоторые из этих записанных им слов и словосочетаний:

Тощедушный — тщедушный
Шмякнул в грязь
Такой же з а м о т а й[1]
Говорит г у г н и в о. Гугниха
Народу не пропхнешься
Векоуха—девка.
Затрубщик ты был?
На деньги польстился, е м ы т а р и л
Дубинкой шебанула
С к у л о п р о т р е т
Стрельнул в кабак
Всю жизнь в е т р и л а
Мы оголели без овец
Я с н е е т с я на полу

[1] Разрядкой даем слова, самим Толстым подчеркнутые.

Ясотка моя
Жилять начали пчелы
Неухватиста как то
Обмаслакается
Тощ как хвощ. Хвощеват
Желанный до них
Захизнул совсем — поблек
Захрясло
Зачивреть[1]
Не та земля, где медведь ревет, а та, где курица скребет
Спорхнули помещики
Навозная рожа
Засидок, засидуха — девка старая
Мызгать, гваздать
Ребенок квелит — квелый
Корье, батожье, стебелье, коренье
Красна баба повоем, корова удоем
Мгляный
Глаза вразбежку
Терпит квашня долго, а через край пойдет, не уймешь
Красотничать — кокетничать
Мазиха — любовница
Мир без старосты, как сноп без перевисла
Полна застольница гостей
Ум расхожий
Слюноватый нос, шиловатый хвост
Один хруст остался (скелет)
Хрятки — нижние ребра
Чуни — лапти
Пых сойдет

---

[1] Слово это использовано им в «Воскресении». Старуха Матрена говорит Нехлюдову про умершего ребенка Катюши: «Он и зачивре л у ней еще дома». Часть 2, глава V.

Ходят сиротают, второй год сиротаю
На косогоре лужа не стоит
Мельница сильна не той водой, что в бучиле, а той, что в пруде

Уквасишься
Послух — свидетель
Резвы ноги в кандалы заклепаны
Дождь бутит
О д е ж е й обился
П о х л е б твой
Заволжали луга
Шабуршить

Там же мы встречаем своего рода остов пейзажа.

31 и ю н я. Ночь темная, теплая, зарницы, звездопад. Пахнет в лесу вялым листом, пряником.

10 а в г. После холодов ночи месячные.

11 а в г. После ливня. Все сине — лес, поле, расплываются тучи. Дождевики пошли. На задворках свежая солома — спать ложатся. На дворе чиркает молоко. Сумерки, темно на небе. Лужи светятся.

Можно предполагать, что некоторые из этих записанных им слов и выражений взяты из слышанной речи, некоторые из книг, но все они одинаково характерны для устремлений Толстого в поисках им выразительного, яркого и народного языка.

Вопроса о толстовских мужиках, ввиду его близости к теме данной главы, мы коснемся вкратце.

Толстовские мужики, уже начиная с Платона Каратаева, все в той или иной мере юродивые, бессловесные святые, праведники, но степень юродства в них различна. Если Платон Каратаев и Никита еще до известной степени люди из мира, то Аким и Алеша Горшок уже вполне не от мира сего. Уже в первом произведении Толстого.

в «Детстве», появляется персонаж — юродивый Гриша, но он дан как невменяемый и особой роли не играет. Впоследствии же юродивые мужики начинают играть весьма заметную роль среди его персонажей; с годами же они все больше населяют его произведения, а в последние годы закрывают своей тенью всех остальных.

О первом своем действительном юродивом, Грише, из «Детства» он пишет: «Впечатление, которое он произвел на меня, и чувство, которое возбудил, никогда не умрут в моей памяти». Толстой действительно сдержал слово. После Гриши юродивые-святые различной формации, начиная с Платона Каратаева, один за другим появляются на фоне его произведений, и целая серия их последовательно завершается Алешей Горшком, наиболее завершенным типом юродивого-святого, который таким образом в конце цепи словно перекликается с первым звеном ее — юродивым Гришей из «Детства».

В то время когда Толстым создавалось большинство из этих образов, действительная крестьянская жизнь была чрезвычайно далека от патриархальной идиллии; она заключала в себе много тревожного и беспокойного. Несмотря на то, что элемент косности и пассивности занимал в крестьянстве еще достаточно места, тем не менее, благодаря усиливающемуся гнету полицейско-помещичьего режима, признаки резкого недовольства и бунтарства то-и-дело давали себя знать.

В жизни Толстой хорошо знал это и часто тревожился за могущие выйти отсюда последствия.

Как известно, он неоднократно писал последним Романовым укоряющие и поучающие письма. В последнем из этих писем к Николаю II, написанном в 1902 году, т. е. в тот период, когда указанные выше персонажи получили уже наибольшее воплощение («Власть тьмы» — 86-й г.; «Хозяин и работник» — 95-й г.; «Алеша Горшок» — 1905 г.), Толстой, называя его в обращении «лю-

безным братом», говорит ему целый ряд неприятных вещей. Указывая в письме на все безобразия полицейского режима и на необходимость немедленной отмены его, он подчеркивает, что самой неотложной задачей момента является передача земли крестьянству, и рекомендует это сделать как можно скорее, «не дожидаясь того, чтобы накатывающийся в о з б и л п о к о л е н к а м» — как он образно выражается (разрядка моя. — Л. М.). Но еще задолго до того, еще в период создания «Войны и мира» и Платона Каратаева, он думал о тех же вещах, о последствиях, могущих выйти из-за тяжелого положения крестьянства. Характерные строки по этому поводу мы находим в письме его к Фету, 1865 год. (16 мая). Он пишет ему о засухе в Тульской губ. «У нас за столом редиска розовая, желтое масло, подрумяненный мягкий хлеб на чистой скатерти, в саду зелень, молодые наши дамы в кисейных платьях рады, что жарко и тень, а там этот злой чорт-голод делает уже свое дело, покрывает поля лебедой, разводит трещины по высохнувшей земле и обдирает мозольные пятки мужиков и баб и трескает копыта у скотины и всех проберет и расшевелит, пожалуй, так, что и нам под тенистыми липами в кисейных платьях с желтым сливочным маслом на росписном блюде — достанется» [1].

Следовательно, Толстой издавна понимал нарастающую тревожность и угрозу борьбы в крестьянстве, имевшие корни в прошлом, в его безземельном освобождении.

Сознавая необходимость коренного улучшения положения крестьянства и желая этого, он в то же время желал, чтоб оно шло сверху, а не снизу, путем революций,

---

[1] Н. Н. Г у с е в, Неизд. письма к Фету, «Печать и революция», 1927 г., кн. 6-я.

и в то же время сознавал и тревожился о том, что оно может притти снизу.

Именно пассивные фигуры, образы «непротивленцев» из крестьянской среды становятся носителями его общественно-философских идей.

Юродивые и святые — эти своеобразные толстовские мужики, являясь одним из сильнейших средств пропаганды автором своих воззрений художественным путем, — в значительной мере овладевают его тематикой и накладывают все больший и больший отпечаток на язык, словарь и весь тон произведений. «Хозяин и работник» в этом смысле разительный пример. Это исключительное по своей художественной силе творение поражает единством своего идейного замысла и средств его выполнения. Все его контрастное построение — Брехунов, с одной стороны, и Никита с Мухортым, усиливающим его позицию, с другой, и реально мотивированная гибель первого, даже совершенно реально мотивированное преображение Брехунова перед концом (страхом смерти и страхом одиночества), вместе с символическим и в то же время реальным заглавием, все это, завершаясь, как мы видели, исключительно выразительным, «под мужика» стилизованным языком, — все это говорит о целостности, о направленности всех художественных средств, о полном подчинении их основному идейному заданию произведения.

Но подобным единством, мобилизованностью всех художественных средств и подчиненностью их основной организующей идее отличается не только данное произведение. Строгая направленность, тяготение всех компонентов к единому центру, к руководящей идее произведения характерно для всего творчества Толстого. «Не могу писать без мысли», — заносит он в дневник во время своей работы над «Казаками». Во время своей работы над произведением Толстой любил одну какую-либо мысль, — сообщает в дневнике со слов Льва Николаевича, Софья

Андреевна,—в «Войне и мире» это была «мысль народная», в «Анне Карениной» — «мысль семейная». Мы знаем, что как та, так и другая мысль были мыслями особого порядка, т. е. чисто толстовским пониманием как «народности», так и «семейственности», но именно эти мысли, в толстовском понимании, и легли в основу указанных произведений, организовав, стянув к себе, как к центру, все средства художественного оформления. Благодаря этому единству, а также и тому, что материал, которым пользовался Толстой, бывал всегда глубоко реален, жизненен и конкретен, благодаря этим данным произведения его, несмотря на всю утопичность и метафизичность общественно-философских идей, заложенных в основу их, отличаются глубочайшей художественной убедительностью и неотразимой силой воздействия.

Для того чтобы ясней ощутить все указанные выше особенности толстовского словаря, сравним его с словарем старшего его современника — Тургенева. Наподобие предыдущего выпишем одно из характерных мест текста и сделаем затем таблицу.

«Лаврецкий отправился шагом домой. О б а я н и е летней ночи охватило его, все вокруг казалось так н е о ж и д а н н о-с т р а н н о и в то же время так дивно и так с л а д к о-з н а к о м о; вблизи и вдали,— а далеко было видно, хотя глаз многого не понимал из того, что видел, — в с е п о к о и л о с ь; молодая р а с ц в е т а ю щ а я ж и з н ь сказывалась в самом этом п о к о е. Лошадь Лаврецкого бодро шла шагом, мерно раскачиваясь направо и налево; большая черная т е н ь ее шла с ней рядом; было что-то т а и н с т в е н н о-п р и я т н о е в топоте ее копыт, что-то в е с е л о е и ч у д н о е в г р е м я щ е м к р и к е перепелов. Звезды исчезли в к а к о м-т о с в е т л о м д ы м е, неполный месяц блестел т в е р д ы м б л е с-

ком, свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки; свежесть воздуха вызывала легкую влажность на глазу, ласково охватывала все члены, лилась вольною струею в грудь».

(«Дворянское гнездо». Глава XXVII.)

Выписав этот словарь в ряд, получим следующее:

обаяние
неожиданно-странно
сладко-знакомо
покоилась
молодая расцветающая жизнь
в покое
черная тень
таинственно приятное
что-то веселое и чудное
гремящий крик перепелов
в каком-то светлом дыме
неполный месяц
твердый блеск
голубой поток
пятно дымчатого золота
тонкие тучки
мягкая влажность
ласково
вольной струей

Из приведенного совершенно очевидно, что словарь Тургенева, в отличие от толстовского, словарь романтический, завуалированный, не конкретный: 1) подавляющее количество слов абстрактного, чисто литературного значения, вроде — «обаяние, таинственно-приятное, что-то веселое и чудное, неожиданно-странно, покой, покоилась» и т. д.; 2) даже сло-

ва, которые сами по себе имеют конкретный смысл, взяты с такими эпитетами, что всякий конкретный смысл их совершенно исчезает. Таковы слова — дым, поток и золото. Мы видели, как часто и в каком употреблении это слово идет у Толстого — «кизячный дым, дым костров, дым валил из труб, дым из винтовок» и т. д., т. е. совершенно реально и определенно; у Тургенева же то же слово взято в таком окружении, что реальный смысл его совершенно уничтожается, остается одна лишь звучащая метафора.

«Звезды исчезли в каком-то светлом дыме» (Толстой на это, вероятно, возразил бы, что у звезд дыма не бывает по той простой причине, что в бесконечном пространстве печей не топят, костров не жгут и из орудий не стреляют, и на этом основании наотрез отказался бы воспользоваться подобной метафорой) [1].

Точно так же употреблено слово «поток». У Толстого поток может быть бурым, серым, мутным и т. п. — вообще совершенно конкретным в нашем представлении, а не метафоричным, у Тургенева же «свет разлился голубым потоком» (типично романтический оборот). Точно так же употреблено «золото», как чистая метафора — свет «падал пятном дымчатого золота». «Дымчатое золото» возможно только в поэзии, а не в жизни, поэтому такой эпитет да еще к метафоре немыслим в словаре Толстого. (Памятен его саркастический отзыв об эпитетах вроде «бирюзовые» глаза, «жемчужная» пена еще в первоначальных рукописях «Детства», как о типичных, заезженных романтических эпитетах.)

---

[1] В. Лазурский рассказывает, что Толстой отнесся отрицательно к рассказу Короленко «Ночь под светлый праздник» за то, что в нем говорится, что бродяга бежал в пасхальную ночь через стену, освещенную яркой луной, между тем как христианская пасха празднуется после полнолуния. Приведено в статье Н. Гудзия «Толстой о русской литературе». Сборник «Эстетика Льва Толстого», 1929 г.

Вывод из всего этого может быть только один, т. е., что в поэтическом лексиконе Тургенева слово часто выполняет не смысловую, а орнаментальную функцию, т. е. как раз обратную той, которую выполняет толстовское слово.

И именно в борьбе с романтическим словарем и романтическими приемами выковал свой стиль Толстой. С годами, как мы видели, благодаря усиленному внедрению мужика в его тематику, т. е. благодаря его определенной идейной установке, язык его еще более опростился, «обмужичился».

«Счастливый писатель, — сказал о нем как-то однажды Тургенев, — от него нисколько литературой не воняет». Тургенев, вероятно, подразумевал при этом нечто большее, чем язык Толстого, но во всяком случае по отношению к языку его тургеневское выражение применимо буквально (т. е. литературой в прежнем, романтическом ее понимании).

Мозаичность Толстого в работе, его напряженное внимание к слову и постоянное стремление доводить его до последней степени ясности и совершенства и приводит к тому, что при чтении оно кажется столь простым и непосредственным, точно оно упало на бумагу, как солнечный луч на землю. А между тем мы знаем, как трудно давалась ему эта простота, какого большого неустанного труда она требовала.

Во время работы над «Войной и миром» Толстой писал: «Переделываю и опять переделываю свою 3-ю часть. Эта последняя работа отделки очень трудна и требует большого напряжения, но я по прежнему опыту знаю, что в этой работе есть своего рода вершина, которой, достигнув с трудом, уже нельзя остановиться и, не останавливаясь, катишься до конца дела»[1].

[1] Из письма к А. Е. Берсу, 1865 г., 2 ноября.

Он очень неохотно расстается с рукописью. Он пишет: «Но когда мой porte-feuille опустел... мне стало грустно именно за то, что ты сердишься — что нельзя больше переправлять и сделать еще лучше»[1].

Искание вершин и грусть, что нельзя сделать еще лучше, относятся не только к «Войне и миру», но и ко всей его художественной работе. Везде та же требовательность, суровость, постоянная неудовлетворенность своей работой и стремление совершенствовать ее до бесконечности.

Гений и труд, сплетясь воедино, и дали в синтезе своем толстовское творчество — то исполинское, монументальное здание, которое по силе и размерам своим кажется скорее созданием стихии, нежели делом упорных рук человеческих.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ШАМАРДИНСКИЙ СПИСОК ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ «ХАДЖИ-МУРАТА»

РЕПЕЙ

Я возвращался домой полями. Была самая середина лета. Луга убрали и только что собирались косить рожь. Есть прелестный подбор цветов этого времени года: душистые кашки, красные, белые, розовые, любишь-нелюбишь, со своим пряным прелым запахом, желтые, медовые и островидные, лиловые, тюльпановидные горошки, разноцветные скабиозы, нежный с чуть розовым пухом подорожник и, главное, прелестные васильки, ярко синие на солнце, голубые и лиловые вечером. Я люблю эти полевые цветы с их тонкостью отделки и чуть заметным не для каждого своим нежным и здоровым запахом.

---

[1] Из письма к жене, 1864 г., 29 ноября, Москва.

Я набрал большой букет и уже на обратном пути заметил в канаве чудный малиновый в полном цвету репей того сорта, который у нас называется татарином и который старательно окашивают или выкидывают из сена покосники, чтобы не колоть на него рук. Мне вздумалось сорвать этот репей, положить его в середину букета. Я слез в канаву и согнал влезшего в цветок шмеля и, так как ножа у меня не было, стал отрывать цветок. Мало того, что он колол со всех сторон, даже через платок, которым я завернул руку, стебель его был так страшно крепок, что я бился с ним минут пять, по одной разрывая волокна. Когда я оторвал, я измял цветок, потом он своей аляповатостью и не шел к нежным тонким цветам букета. Я пожалел, что погубил эту красоту и бросил цветок.

«Какая энергия и сила жизни»,—подумал я, подходя к нему.

Дорога до дома шла теперь паровым только что вспаханным полем. Я шел в отлогую гору по пыльной черноземной дороге. Поле, по которому я шел, было помещичье, очень большое, десятин в сто, так что с обеих сторон дороги и вперед в гору ничего не было видно, кроме черного, ровно взборожденного пара. Пахота была хорошая и нигде не виднелось ни одной травки, ни одного растеньица, все было черно. Даже на дороге не было растительности, кроме кое-где полоски засыпанных пылью листьев подорожника и клевера. С привычкой высматривать цветы, я замечал эту растительность на дороге, да и глаз искал отдыха от однообразия черного поля. «Экое жестокое существо человек, — думал я, — сколько уничтожил разнообразных живых существ, разнообразных растений, чтобы приготовить себе поле под корм. Правда, он посеет новые, но... Однако не все еще он уничтожил», — подумал я, увидав среди этого моря черной земли вправо от дороги впереди меня какой-то

кустик. «Да этот еще жив», — подумал я, подойдя ближе и узнав куст татарина. «Ну, молодец, — подумал я. — Экая энергия. Все победил (человек)[1], миллионы трав (уничтожил)[2], а этот боролся, борется и все еще жив. Правда — еле жив, но жив». Куст татарина состоял из трех отростков. Один был оторван. Я вспомнил, как трудно было оторвать цветок, и подумал, что перенес этот куст, если уж отдал этот отросток. На других двух были и колючие листки и на каждом по цветку. Все это было в ужасном виде, засыпано пылью, вымазано грязью. Видно, он был уже прижат к земле и после поднялся. Но на одном стебле, сломанном и висящем, еще держались уже не малиновые, а черные шишки, которые были когда-то цветками, а один отросток, тот, который поник, еще торчал кверху колючками, защищая из-за грязи все-таки краснеющий цветок. Точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаз, свернули скулу. Но он все стоит и не сдается, и один торжествует над человеком, уничтожившим всех его братьев кругом его.

«Молодец»,—подумал я. И какое-то чувство бодрости, энергии, силы охватило меня. «Так и надо, так и надо». И мне вспомнилась одна кавказская история. Положение человека такое же, как и этого репейника, и человек был тоже т а т а р и н. Человек этот был Хаджи-Мурат[3]. Вот что я знаю про это.

В одной из кавказских крепостей жил в 1852 году воинский начальник Иван Матвеевич Канатчиков с женой Марьей Дмитриевной. Детей у них не было, и как и все бездетные супруги, которые не разошлись, а живут вместе, жили и были самые нежные супруги. Для Ивана Мат-

---

[1] Слово вставлено потом в копии.
[2] Тоже вставлено.
[3] Подчеркнуто Толстым.

вейча это было легко, потому что трудно было не любить здоровую, полную, миловидную, всегда веселую, добродушную, хотя и вспыльчивую Марью Дмитриевну, прекрасную хозяйку и помощницу. Но для Марьи Дмитриевны казалось бы и трудно любить всегда прокуренного табаком, всегда после двенадцати часов пахнущего вином рябого, курносого крикуна Ивана Матвеевича. Но Марья Дмитриевна хотя и любила понравиться молодым, особенно приезжим офицерам, но только понравиться именно только затем, чтобы показать им, что хороша, — но не для них, Марья Дмитриевна любила всеми силами простой души и здорового тела одного Ивана Матвеича, считая его самым великодушным, храбрым, глубокомысленным военным, хотя и самым глупым хозяином дома.

Это было в июне. Марья Дмитриевна давно уже встала и с денщиками хозяйничала. Начинало уже становиться жарко. Солнце выходило из-за гор и становилось больно смотреть на белые мазанки на противоположной стороне улицы, и Марья Дмитриевна, окончив свои дела, только что хотела послать денщика в канцелярию звать Ивана Матвеевича к чаю, когда к дому под'ехали верхами какие-то люди.

— Егоров, поди узнай, — крикнула Марья Дмитриевна, направляясь в спальню, — кто это? Двое? С конвоем и татары и казаки. Человек двадцать. Уж не в набег ли?

И любопытство так захватило ее, что она поспешно спустила засученные на своих белых полных руках рукава и повернулась назад.

— Погоди, Егоров, — крикнула она, ощупывая руками шпильки в косе и косу. — Ну, ничего, сойдет. Погоди, Егоров, я сама.

И Марья Дмитриевна вышла своей молодецкой походкой на крылечко домика. У крыльца стояла целая

партия: и казаки и чеченцы. Впереди выделялись трое. Один офицер, одетый по-черкесски в черной черкеске, в сапогах, на маленькой гнедой лошадке, другой мирной, переводчик с надетой шерстью вверх (неразб. слово) папахой, в засаленном бешмете и желтой черкеске, и третий на белой, статной лошади, в белой черкеске, высокий, тонко стянутый ремнем без набора, с большим серебряным кинжалом, пистолетом за спиной и в высокой с белым же курпеем папахе, далеко заложенной назад.

Этот человек больше всех обратил внимание Марьи Дмитриевны. Лицо у него было довольно простое, небольшой нос, маленькая черноватая бородка, приятный, нежный детский рот, довольно густые брови и странные внимательные и строгие глаза. Он был человек во всей силе, ему можно было дать от 35 до 50. Он поглядел на Марью Дмитриевну, встретился с ней глазами, не спустил взгляда, так что она перевела глаза на офицера. Когда же она опять взглянула на него, он уже не смотрел на нее и, опустив голову, рассматривал свой кинжал. Не успела Марья Дмитриевна задать себе вопрос о том, кто это был такой, как и получила ответ. Офицер сказал ей, что это Хаджи-Мурат. Имя это все сказало Марье Дмитриевне. Она опять взглянула на Хаджи-Мурата, но он не взглянул на нее и что-то по-кумыцки заговорил с одним из своих, под'ехавших к нему.

Марья Дмитриевна знала, кто такой был Хаджи-Мурат и зачем он приехал сюда. Она знала, что Хаджи-Мурат был знаменитый наиб (полководец) Шамиля, первый храбрец его, много раз побивавший русских и недавно поссорившийся с Шамилем, вышедший к русским, обещал им воевать теперь против Шамиля. Но вот прошел месяц и Хаджи-Мурат не мог еще ничего сделать, потому что семья его, которую он страстно любил, оставалась в горах во власти Шамиля. Теперь он по при-

казанию главнокомандующего приезжал в Чечню, чтобы попытаться через лазутчиков узнать о своей семье и, если можно, выкрасть ее из гор.

Марья Дмитриевна знала все это, у мужа уже была получена бумага о том, что Хаджи-Мурат приедет в их крепость и будет жить в ней, и потому одно имя Хаджи-Мурата об'яснило ей все.

— Очень приятно познакомиться, — сказала она, — милости просим. Я сейчас мужу дам знать, он в канцелярии, — сказала она, взяв поданную ей приставом бумагу. И Марья Дмитриевна быстрым шагом пошла через дверь к мужу.

— Иван Матвеевич, Иван Матвеевич,—заговорила она.

— Ну что? Что так суетишься?

— Хаджи-Мурат приехал с приставом, князем Еристовым и конвой. Вот бумага.

Не открывая бумаги, Иван Матвеич потянулся за папироской.

— Дай-ка.

— Да ну, успеешь.

— Дай затянуться. Ну что же, пошли Кириллова проводить на квартиру.

— А знаешь что, Иван Матвеич, — вдруг сказала Марья Дмитриевна, вспоминая взгляд Хаджи-Мурата и садясь на кровать. — Я думаю, лучше их к нам поместить.

— Вона! Там все готово и деньги заплачены.

— Да ты вот говоришь, а я взглянула на него...

— Ну что же?

— Так я взглянула на него и думаю, теперь нельзя нам его там держать. Уйдет. Я взглянула на него — вижу, что уйдет.

— Ты всегда все видишь.

— Да и вижу, а уйдет, тебя в рядовые.

— Ну что же, я в барабанщики.

— Нет, право, лучше к нам. Я свою половину всю отдам ему, и живи он по крайней мере на глазах.

— Да как же нам-то?

— Да так же, уж я тебе говорю. Я пойду им велю слезать, а тех туда к Лебедеву поставить. Кириллов сведет.

— Да уж я вижу, что ты забрала в голову. Вели закусить-то дать.

— Готово все, вставай.

Как задумала Марья Дмитриевна, так все и сделал. Конвойные стали у Лебедева, а Хаджи-Мурат с своими нукерами и пристав у воинского начальника.

Хаджи-Мурат пробыл у Ивана Матвеича десять дней и измучил в эти десять дней Ивана Матвеича. Несколько раз к нему приходили таинственные люди ночью и уходили ночью и подолгу беседовали с ним. Два раза сам Хаджи-Мурат выезжал за укрепление, чтобы свидеться с людьми, которые должны были ему принести сведения об его жене. И тогда Иван Матвеич высылал цепь пехоты, чтобы Хаджи-Мурат не мог убежать, и конвой казаков. Каждый день Иван Матвеевич посылал донесение к начальнику левого фланга о том, что делает Хаджи-Мурат, и спрашивал разрешения, как поступать.

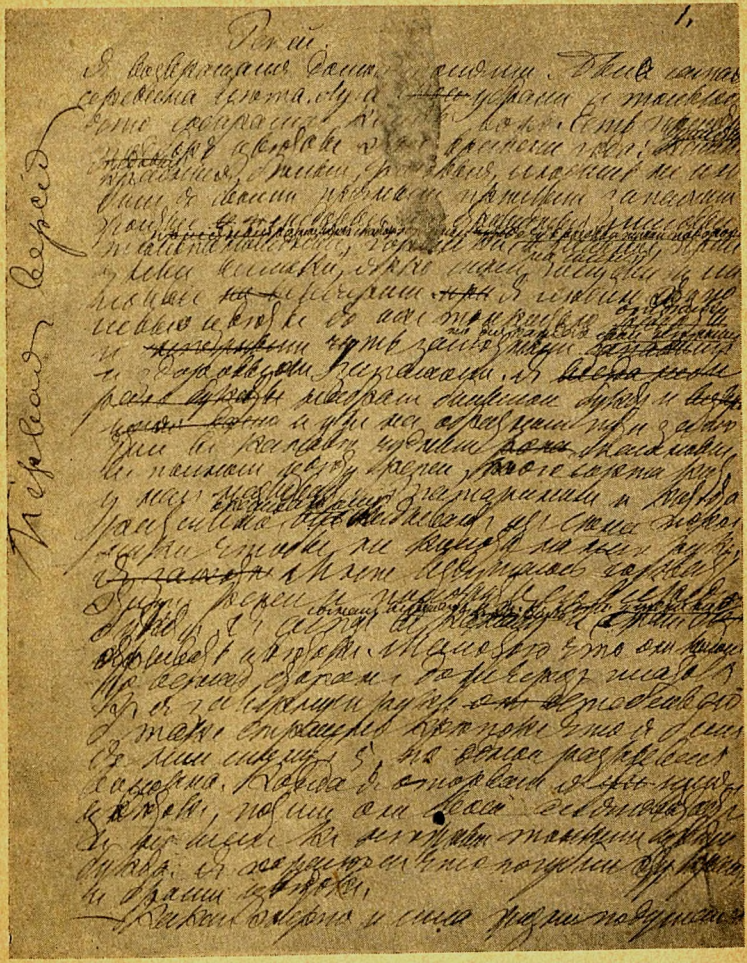
Иван Матвеич так же, как и все тогда на Кавказе от главнокомандующего до последнего солдата не знали, что такое была эта выходка Хаджи-Мурата, правда ли, что он оскорблен Шамилем, как он говорил, ушел из гор, желая отомстить ему, или правда, что он вышел к русским только затем, чтобы высмотреть все и бежать и тогда быть еще более страшным врагом, чем он был прежде. Большинство думало, что он обманывает, и так думал Иван Матвеич, и принимал все меры, чтобы он не ушел и чтобы скорее избавиться от него. Все казалось ему обманчивым в Хаджи-Мурате — и то, что он не знал по-русски и говорил только через переводчика, и то, что

слишком усердно каждый день пять раз молился, расстилая ковер и обмываясь в быстрой речке, текшей по камням под укреплением.

— Обманет, подлец! — говорил он и всегда, не переставая, следил за ним. Марья Дмитриевна была сначала того же мнения и помогала как могла мужу, но накануне от'езда вечером ей случилось поговорить с Хаджи-Муратом, и она вдруг изменила мнение о нем и поверила ему и стала жалеть его.

Случилось так, что в этот последний день нукер Хаджи-Мурата пришел на кухню и бросил там вареную баранину и плов рисовый, сопя носом и показывая, что мясо тухлое. Денщик сказал это Марье Дмитриевне. Марья Дмитриевна всполошилась, узнала в чем дело, что виновата не она, а нукер, который не отдал баранину на погреб, и пошла своим решительным шагом на половину Хаджи-Мурата. Переводчика не было, но Марья Дмитриевна знала несколько слов от своего мужа, который знал порядочно по-кумыцки, спросила в дверях можно ли «гирекма»? и тотчас же вошла. Хаджи-Мурат, несмотря на свою кривую короткую ногу, на которой он ступал, нагибаясь всем телом, ковыляя ходил по комнате мягкими шагами в чувяках. Увидав Марью Дмитриевну, он остановился на своей прямой ноге, опершись носком короткой о пол. Он был одет в шелковый обшитый тоненькой каймой черный бешмет, подпоясанный ремнем с большим кинжалом. Ноги были в красных чувяках, белых ноговицах с тоненьким галуном. Увидав Марью Дмитриевну, он надел на бритую черную голову папаху и, взявшись жилистой рукой с надувшейся поперечной жилой за кинжал, наклонил голову, как бы спрашивая и слушая. Марья Дмитриевна показала ему блюдо и сказала: нукер виноват... погреб тащить.

Он покачал головой и чуть-чуть презрительно улыбнулся.



1-ая страница Шамардинского списка Репей.

— Мегирек. Все равно, — и он помахал рукой перед лицом, показывая этим, что ему ничего не нужно. И потом показал на горы, на нее и на свое сердце. Она поняла, что он говорил, что ему все равно, что одно, что ему нужно и больно, это его жена, которая в горах.

Марья Дмитриевна показала на небо и сделала жест выхода из гор. Он понял. И продолжал, показав на себя и на нее и потом подняв руку невысоко от земли, показал, что и этого нет. Марья Дмитриевна поняла и, вспомнив, как мальчик, спросила — «улан»? Он показал два пальца и сказал: девка и, показав один палец, сказал — улан. И поднял глаза к небу с выражением восторга. Она поняла, что мальчик очень хорош, и он очень любит его. — Любите очень? — сказала Марья Дмитриевна. Он не понял слова, но понял ее участие к нему, понял, что она любит его, желает ему добра, и, размягченный воспоминанием о своем любимом детище, сыне Вали-Магоме, вдруг лицо его преобразилось. Черные глаза заиграли, у угла глаз сделались морщины, и рот, растянувшись в детскую улыбку, открыл белые, белые, ровные зубы.

— Алла! — сказал он и опустил голову.

— Даст алла, даст, — сказала Марья Дмитриевна. — Ну, дай бог, дай бог.

На этом они расстались в этот вечер. Но между ними во взглядах и улыбке происходило нечто большее, чем простой дружеский разговор, и воспоминание об этом взгляде и улыбке стало для Марьи Дмитриевны выше многих и многих других воспоминаний. Воспоминание это и для Хаджи-Мурата было одно из самых радостных его воспоминаний во время его пребывания у русских. Он почувствовал, что его полюбили.

А на другой день, когда они уезжали и он опять в своей боевой черкеске с пистолетом и шашкой, хромая, вышел на крыльцо и, пожимая руку, прощался с Иваном

Матвеичем, Марья Дмитриевна с ласковой улыбкой подала ему корзиночку с абрикосами, он опять улыбнулся и, поспешно отвязав от своих часов сердоликовую печатку, подал ей. Марья Дмитриевна взяла и поклонилась ему.

— Бог даст, бог даст, — сказала она.

Он еще раз улыбнулся вчерашней улыбкой. Несмотря на свою кривую ногу, только что дотронулся до стремени, как уже как кошка вскочил на лошадь.

— Прощай, спасибо, — сказал он и с тем особенным гордым воинственным видом, с которым сидит горец на лошади, выехал за ворота крепости со своей свитой.

С тех пор и до... июня Марья Дмитриевна не видала лица Хаджи-Мурата. Она часто вспоминала и говорила о нем и Иван Матвеич смеялся ей и при других, что она влюблена в Хаджи-Мурата, а Марья Дмитриевна смеялась и краснела, когда это говорилось. Увидела она это лицо через месяц при следующих условиях.

В укреплении, где жила Марья Дмитриевна, совсем забыли про Хаджи-Мурата. Слышно было, что Шамиль не выпускает его семьи, угрожает убить их, в особенности любимого сына Вали-Магому, и что Хаджи-Мурат выпросился у князя Воронцова в Нуху, где, как он говорил, ему удобнее вести переговоры с горцами. Была пора...[1]

Была уже ночь. Полный месяц светил на белые горы и на камни дороги и на бегущий ручей. Был паводок и ручей страшно шумел.

Иван Матвеич встречал батальон куринцев, и у них шла попойка. Слышны были тулумбасы и крики «ура». Иван Матвеич обещал не пить много и вернуться к двенадцати, но Марья Дмитриевна все-таки беспокоилась отсутствием мужа. Она кликнула Жучку и пошла по улице. Вдруг из-за угла выехали верховые. Опять кто-то с конвоем. «Как его нет, так сейчас и приезжают», — по-

[1] Эти два слова, очевидно, должны были быть зачеркнуты.

думала Марья Дмитриевна и посторонилась. Ночь была так светла, что читать можно было. Марья Дмитриевна вглядывалась в того, кто ехал впереди, очевидно, тот, кого конвоировали, но не могла узнать. Месяц ударял ехавшим в спину. Марья же Дмитриевна была освещена спереди.

— Марья Дмитриевна, вы? — сказал знакомый голос. — Не спите еще?

— Нет, как видите.

— Где Иван Матвеич?

— Дома нет.

— Что же, все боится, что пришлют ему опять Хаджи-Мурата?

— Как же не бояться, ведь ответственность.

— Ну, я к вам с хорошими вестями.

Это был Каменев, знакомый товарищ Ивана Матвеича, служивший при штабе.

— Что же, поход в Темир-Хан-Шуру?

— Нет, лучше.

— Ну, что же, переводят в Темир-Хан-Шуру?

— Ну вот, чего захотели. — Каменев ехал рядом с Марьей Дмитриевной, повернули назад к дому и говорили.

— А где Иван Матвеич?

— Да вот слышите, провожают куринцев.

— А это хорошо. И я поспею. Только я на два часа. Надо к князю.

— Да что же за новость?

— А вот угадайте.

— Да про что?

— Про вашего знакомого.

— Хорошее?

— Для вас хорошее, для него скверное, — и Каменев засмеялся. — Чихирев! — крикнул он казаку. — Под'езжай-ка. — Донской казак выдвинулся из осталь-

ных и под'ехал. Казак был в обыкновенной донской форме, в сапогах, шинели и с переметными сумками за седлом.

— Ну, достань-ка штуку.

Чихарев достал из переметной сумы мешок с чем-то круглым.

— Погоди, — сказал Каменев. Они подошли к дому. Каменев слез, пожал руку Марье Дмитриевне и, войдя с ней на крыльцо, взял из рук казака мешок и запустил в него руку.

— Так показать вам новость, вы не испугаетесь?

— Да что такое — арбуз? — сказала Марья Дмитриевна и что-то ей стало страшно.

— Нет-с, не арбуз. — Каменев отвернулся от Марьи Дмитриевны и что-то копал в мешке. — Не арбуз, а ведь у вас был Хаджи-Мурат.

— Ну так что ж?

— Да вот он, — и Каменев двумя руками, прижав ее за уши, вынул человеческую голову и выставил ее на свет месяца. — Кончил свою карьеру. Вот она.

Да, это была его голова, бритая, с большими выступами черепа над глазами и проросшими черными волосами, с одним открытым, другим полузакрытым глазом, с окровавленным и запекшейся черной кровью носом, с открытым ртом, над которым были те же подстриженные усы. Шея была замотана полотенцем.

Марья Дмитриевна посмотрела, узнала Хаджи-Мурата и, ничего не сказав, повернулась и ушла к себе. Когда Иван Матвеич вернулся, он застал Марью Дмитриевну в спальне. Она сидела у окна и смотрела перед собой.

— Маша! Где ты? Пойдем же, Каменева надо уложить. Слышала радость?

— Радость! Мерзкая ваша служба, все вы живорезы. Терпеть не могу. Не хочу, не хочу. Уеду к мамаше. Живорезы, разбойники!

— Да ведь ты знаешь, он бежать хотел. Убил человек пятнадцать.

— Не хочу жить с вами, уеду.

— Положим, что он глупо сделал, что показал тебе. Но все-таки печалиться-то тут не об чем.

Но Марья Дмитриевна не слушала мужа и разбранила его, а потом расплакалась. Когда же она выплакалась, она вышла к Каменеву и к еще пришедшим офицерам и провела с ними вечер. Разговор весь вечер шел о Хаджи-Мурате и о том, как он умер.

— Ох, молодчина был, — заключил Иван Матвеич, выслушав все. — Он с женой моей как сошелся, подарил ей печатку.

— Он добрый был. Вы говорите разбойник. А я говорю добрый. И наверное знаю, и мне очень, очень жаль его. И гадкая, гадкая, скверная ваша вся служба.

— Да что же велишь делать, по головке их гладить?

— Уж я не знаю, только мерзкая ваша служба, и я уеду.

И действительно, как ни неприятно это было Ивану Матвеичу, но не прошло года, как вышел в отставку и уехал в Россию.

Умер же Хаджи-Мурат вот как.

Для того чтобы понять, как он умер, надо рассказать, кто он был. Он был тавлинец, между своими, благородного рода. Мать его была взята в кормилицы к Аварскому хану. Он рос с ханом и в молодости жил и воевал и джигитовал с ним. Но прошло время. Хана убил Кази-Магома и завладел ханством. Тогда Хаджи-Мурат вместе с братом своим Османом решил отомстить и убить Магому[1]. Нельзя этого было сделать нигде, так хранил се-

[1] В копии Лев Николаевич поправил и написал «Гамзата».

бя Магома. Тогда Хаджи-Мурат решил сделать это в мечети. Надо было войти в мечеть с оружием, но с оружием не пустили бы. Тогда Хаджи-Мурат и брат его Осман вооружились и надели бурки, чтобы скрыть оружие, и в таком одеянии вошли в мечеть. Как только приближенные Магома увидали людей в бурках, они бросились к ним, приказывая снять бурки. Ждать нечего было. Братья сняли бурки и бросились на врага и убили его и защищаясь убили его друзей. Осман остался в мечети убитым. Хаджи-Мурат, ловкий, сильный, быстрый, убил четырех человек и, слегка раненый, убежал. Магома сменил Ш.[1]. Хаджи-Мурат собрал против него шайку, желая захватить и ханство. Н. б. узнал, пожаловался русскому военному начальнику. Начальник, чтобы угодить хану, велел связать Хаджи-Мурата и свезти его к начальнику края. Хаджи-Мурата захватили спящим, связали и на веревке повели. Проходя над пропастью, Хаджи-Мурат бросился под кручь с солдатом, убил солдата, сломал себе ногу, но, сам развязавшись, освободился и приполз к пастухам, которые спрятали его. Нога его зажила, но стала короче. Когда он выздоровел, он пришел к Шамилю и Шамиль очень скоро сделал его наибом. С тех пор Хаджи-Мурат был грозою русских, удивляя и своих и врагов своею храбростью, выдержкой, выносливостью, отвагой и счастьем. Так шло все до 50-го года. В этом году Шамиль, ревнуя его к народу, оскорбил его, и Хаджи-Мурат вскипел и решил отомстить врагу. И чтобы отомстить, отдался русским. Он надеялся вывезти жену и детей, особенно сына, которого он страстно любил, но Шамиль задержал их. Тут началась внутренняя борьба, которая кончилась тем, что он решил бежать, чтобы избавить свою семью от погибели и вернуться к ней.

---

[1] В копии поправка Льва Николаевича «Гамзата заменил Шамиль».

Это было на второй неделе его пребывания в Нухе. Нуха маленький городок на уступе гор. Хаджи-Мурат не спал уже третью ночь. Как только он уходил в отдельную комнату, где он спал, тотчас же ему живо представлялась жена, а главное сын: представлялся ему таким, каким он видал его последний раз. Это было накануне его выезда из гор. Все было уже у него готово. Пять верных его друзей выходили с ним и должны были вывести его лошадь к Аргуну. Он пешком, в одном бешмете, должен был выйти из дома. И вот в этот-то день он последний раз спустился от сакли к ручью, обмыл ноги и в тени зашедшего за горы солнца расстелил ковер и стал молиться. Он только что сел на колени и в знак умерщвления внешних чувств закрыл большим пальцем уши, а указательным глаза, как услыхал шаги и не хотел оглядываться, но услыхал чмоканье, каким привлекают соколов, и по этому звуку узнал своего сына Магому и не мог удержаться и оглянулся. Магома шел в гору, легко поднимаясь своими длинными тонкими ногами и на одной левой руке, подогнутой к плечу, нес на перчатке сокола, а другой, ловко размахиваясь, пускал высоко вверх поднимаемые с земли камушки. Магома был в одном синем бешмете, подпоясанный ремнем, с кинжалом и в одной ермолке. И румяное молодое 15-летнее лицо и вся высокая тонкая фигура мальчика (он был только немного ниже отца) была очень красива особенной красотой горцев. Широкие, несмотря на молодость, плечи, очень широкий юношеский таз и тонкий длинный стройный стан, длинные руки и ноги и сила, гибкость, ловкость во всех движениях. Собираясь бросить камни, он останавливался, откидывая назад красивую голову, и, винтообразно развернувшись всеми суставами, слегка подпрыгивал, далеко, высоко запускал камень выше горы. В ту минуту, как он вскинул камень, сокол сорвался с его руки и повис на ремнях, трепеща крыльями, пища и позванивая бубенца-

ми. Магома ловким движением опять вскинул его, зачмокал и опять нагнулся, выбирая получше камень.

Тотчас он поднялся выше и Хаджи-Мурат уже не видал его. Он слышал звук голоса его сестры и веселый звонкий хохот Вали-Магома.

Так видел он и слышал его в последний раз, этого милого красавца, беззаботного юношу, последил его глазами до поворота дороги и тогда стал молиться. И помолившись, пошел вниз к своим дожидавшим его нукерам, и с тех пор уже не видал ни жены, ни сына.

И вот этого-то сына Шамиль хотел отдать в работу и жену отдать другому. Так говорил последний лазутчик, третьего дня приходивший из гор. Он говорил, что если до конца рамазы Хаджи-Мурат не вернется в горы, семья его будет погублена, если же он вернется, то все простится ему.

И какой ряд неудач, — думал Хаджи-Мурат. В ночь его от'езда должны были выехать другой дорогой и его семейные. Но тут случилось, что один из нукеров выдал Хаджи-Мурата и вслед же за ним была послана погоня. Его не нагнали, но семью его в ту же ночь остановили и свезли в Ведено, место пребывания Шамиля.

Вот это-то вспоминал теперь Хаджи-Мурат, несмотря на свою короткую ногу, хромая, но быстро ходя, как тигр в клетке, взад и вперед по своей комнатке. Тоска мучила его страшная и погода была подходящая к его настроению. Дул упорный холодный ветер. Он молился уже нынче 3 раза. Говорить с Сафедином-нукером нечего было, с остальными тем менее, они были покорные рабы. Что велит Хаджи-Мурат, то они будут делать. Один рыжий Сафедин имел свои мысли, но Хаджи-Мурат знал их вперед. Сафедин желал зарезать этих собак казаков, которые ездили за ними и караулили их, и бежать в горы. Хаджи-Мурату того же хотелось, но в душе его боролись разные страсти: прежде всего его мучила злоба, зависть к Шами-

лю, повелевавшему им и вместе с тем не джигиту, а лицемеру, обманщику, не ценившему его, обидевшему его, хвалившемуся перед ним и теперь завладевшему им через его семью.

Вернуться в горы, поднять аварцев... и отделиться от Шамиля и захватить его. Это одно, — но сколько нужно было, чтобы это удалось. Прежде двадцать раз будут перебиты его семейные, ослеплен его Вали-Магома. Кроме того, сколько нужно было, чтобы удалось все. Другое было то, чтобы остаться здесь, выкупить, выкрасть семью и заслужить здесь славу, быть генералом, покорить русскому царю Кавказ, уничтожить Шамиля. Старик обещал много, — думал он, вспоминая про приемы у Воронцова и лестные слова старого князя. Вспоминал он про бал, на котором он присутствовал, про красивых полуобнаженных женщин и не мог себе представить, как бы он жил с этими людьми. Нет, только взять от них все, что можно, а там видно будет. Да, надо получить золотые, вспомнил он (он получал по 7 золотых ежедневно), и пошел в большую комнату, где сидели за чаем, дожидаясь его, его пристав князь Еристов, приехавший из Тифлиса от князя Воронцова чиновник, толстенький статский советник Кириллов, привезший деньги и предписание о том, чтобы Хаджи-Мурат возвращался в Тифлис, и всегдашний безличный, корыстолюбивый, льстивый переводчик Балта. Они сидели и пили чай с ромом, когда вошел Хаджи-Мурат.

— Хотите чаю? — спросил пристав.

— Нет. Деньги давай, — сказал Хаджи-Мурат.

— Да, да, за неделю теперь.

Хаджи-Мурат подтвердил и показал семь пальцев.

— Давай.

— Ладно, ладно, и на что ему деньги, — сказал пристав и вышел из комнаты.

— Что же он долго тут пробудет? — спросил Хаджи-

Мурат у переводчика про статского советника, сидевшего в уголку. Статский советник был чиновник при Воронцове и разными хитростями добился того, чтобы ему дали командировку в Нуху с прогонами и суточными и теперь был очень доволен, что получил 54 рубля и кроме того повидал знаменитого наиба. Для того, чтобы иметь что рассказать дома, он хотел разговориться и через переводчика спросил, скучно ли ему?

Хаджи-Мурат сбоку взглянул презрительно на этого маленького толстого человечка в штатском и без оружия и ничего не ответил. Переводчик повторил вопрос.

— Скажи ему, что я не хочу с ним говорить, — и сказав это, Хаджи-Мурат опять стал ходить. Штатский советник, не переставая, следил за ним глазами. Один раз Хаджи-Мурат оглянулся и, увидав этот устремленный на себя взгляд, подошел к штатскому советнику и хлопнул его рукой по плеши и продолжал ходить. Переводчик об'яснил Хаджи-Мурату, что он в чине полковника. Хаджи-Мурат кивнул головой в знак того, что он знает, и продолжал ходить. Когда пристав пришел с золотыми, Хаджи-Мурат сел к нему и, сосчитав, взял золотые в рукав черкески и только что хотел выйти, когда в горницу вошел фельдфебель и доложил приставу, что из гор вышли два лазутчика к Хаджи-Мурату.

Хаджи-Мурат остановился, глаза его загорелись и только что переводчик стал говорить ему, как он уже закивал головой, приговаривая «айя, айя» — и тотчас же, сунув золотые в карман, обратился к приставу, выражая желание поехать к ним.

— Не нужно, их сюда приведут.

Через полчаса Хаджи-Мурат сидел в своей комнате на ковре с двумя горцами: один был высокий, сухой, черный тавлинец, другой кривой старик. Известия, принесенные ими, были для Хаджи-Мурата нерадостные: семейство Хаджи-Мурата, его жена с малыми детьми была от-

везена в Ведени, и выручить ее не было никакой надежды. Вали-Магома был отправлен к Шамилю в Чечню. Шамиль прямо сказал, что если Хаджи-Мурат вернется, то все будет забыто, если же нет, то Вали-Магоме вырвут глаза. И долго говорили лазутчики. Больше говорил старик, тавлинец молчал. Хаджи-Мурат сидел, не поднимая головы. Наконец старик, сказав: «Какой твой ответ?» — замолчал, Хаджи-Мурат замер в той же позе, облокотив руки на скрещенные ноги и опустив голову в папахе. Молчание продолжалось долго. Хаджи-Мурат думал и думал решительно. Он знал, что думает теперь в последний раз и необходимо решение. «Вернуться, — думал он, — бежать? Это можно. Но сдержит ли Шамиль слово. А что, как он не отдаст мне сына». Он вспомнил сына таким, каким он видел его последний раз, кидающим каменья и с соколом. Да, сокол, — думал Хаджи-Мурат и вспомнил сказку тавлинскую о соколе, который был пойман, жил у людей и потом вернулся в свои горы к своим. Он вернулся, но в путах, и на путах бубенцы остались на нем, и соколы испугались этих бубенцов и пут и не приняли сокола. «Лети, где ты был, где надели на тебя серебряные бубенцы. У нас нет бубенцов, нет и пут». — Сокол не хотел покидать родины и остался. Но другие соколы не приняли и заклевали его. Так заклюют и меня, — думал Хаджи-Мурат. — Остаться? Но если останусь и Шамиль сделает над сыном то, чем грозит? И Хаджи-Мурат вспомнил, как Кази-Магома велел ослепить Керима, который бежал от него к аварцам, и велел сделать это Хаджи-Мурату. Хаджи-Мурат помнил, как он призвал Керима и об'явил ему решение Шамиля, и как Керим переспросил, правда ли, что Шамиль за всю его службу велел ослепить его. Правда. Так пусть он знает, что не он, а я сам не хочу смотреть больше на его собачье лицо, не хочу видеть и света белого, — и Керим впустил себе кинжал в правый глаз и вырвал его, и не

успела кровь залить ему лицо, как он то же сделал с левым. «То же сделают и с Вали-Магомой,—подумал Хаджи-Мурат и содрогнулся. — Нет, нельзя этого. Уйду назад. А там будет, что будет». И Хаджи-Мурат поднял голову и, достав два золотых, отдал лазутчикам по одному и сказал: «идите».

— Какой будет ответ?

— Ответ будет, какой даст бог. Идите. — Лазутчики встали и ушли, а Хаджи-Мурат молча ушел к себе. У себя он постучал в стену кинжалом и тотчас же Сафедин, мягко ступая в своих черных разношенных чувяках и в спущенныхноговицах, вошел в комнату.

Хаджи-Мурат снял бешмет, оставшись в одной желтой шелковой рубахе, и расстелил бешмет на стол. Бешмет стукнул о стол и положил рядом стопочку золотых.

— Эти зашью, а больше некуда, — сказал Сафедин, сгребая золотые в руку и, тотчас же достав из-под кинжала ножичек, стал своими коротко-пальцевыми ловкими руками пороть подкладку ниже пояса. Весь бешмет был прошит золотыми от груди и ниже пояса. Золотых было вшито 700 штук.

— Давай сюда, это нужно, — сказал Хаджи-Мурат, схватывая вынутую вату и кладя ее в карман за пазуху. — Завтра мы по третий намаз бежим. Зашей эти и приготовь заряды себе и молодцам, хлеба и баранины.

Сафедин вздрогнул и злобно улыбнулся, оскаля зубы. Все будет. Завтра.

В первое время его поселения в Нухе нухинский воинский начальник не выпускал Хаджи-Мурата никуда из укрепления. Хаджи-Мурат просил тогда о том, чтобы ему позволено было ездить верхом и кататься, хотя в противную сторону от гор. Но он очень просил об этом, говоря, что он чувствует себя больным, не имея привычного

упражнения. Еще с тем чиновником, который неделю тому назад приезжал в Нуху, от Воронцова, было разрешено Хаджи-Мурату кататься верхом вблизи города и непременно с конвоем казаков. Казаков всех в Нухе было полусотня, из которых разобраны были по начальству человек десять, остальные же, если их посылать, как было приказано по десять человек, приходилось при постах содержимых казаков наряжать казаков через день. И потому в первый день послали десять казаков, а потом решили посылать по пять человек, прося Хаджи-Мурата не брать с собой всех своих нукеров, а одного или двух. Так это и шло в продолжение недели. Несмотря на то, что Хаджи-Муратом еще не решено было бежать, он все-таки все приготовил для этого. Тайно куплены были порох и пули, и пули, слишком большие по винтовкам, были урезаны ножами, чтоб годились для винтовок и пистолетов. Так что в назначенный день все хозяри пяти человек, зарядов сто, были полны порохом и пулями и винтовки и пистолеты заряжены. В прежние дни выезжали то один, то два человека с Хаджи-Муратом, в назначенный день выехали все пять. Воинский начальник заметил было и сказал переводчику, но Хаджи-Мурат как будто не слыхал, тронул лошадь, и воинский начальник не стал настаивать. С казаками был урядник, георгиевский кавалер, в скобку остриженный, молодой, кровь с молоком, здоровый русый малый, грамотный старообрядец, умный, распорядительный, храбрый. Он был старший в бедной семье, выросший без отца и кормивший старую мать с тремя дочерьми и двумя ребятами.

— Смотри, Хазаров, не пускай далеко, — крикнул воинский начальник.

— Слушаю, ваше благородие, — ответил Хазаров и, поднимаясь на стременах, тронул рысью, придерживая за плечом винтовку, за горцами. Пять казаков ехало с ними. Ферапонтов, длинный, худой, первый вор и добыт-

чик, тот самый, который продал порох Сафедину, Игнатов, отслуживающий срок уже не молодой человек, здоровый мужик, хвастави́ший своей силой, Мишкин, дурачок, над которым все смеялись, и Петраков, молодой красавчик, белокурый, единственный сын у матери, всегда ласковый и веселый.

Казаки догнали горцев и шагом поехали за ними. Выехали шагом по дороге за крепость. Погода разгулялась и солнце блестело по мокрым дорогам, камням и листве.

Встретились армянские арбы, женщины с корзинами. Казаки шутили. Горцы ехали молча. От'ехав с полверсты, Хаджи-Мурат тронул своего белого кабардинца, он пошел проездом так, что его нукеры к. поскакивали, так же ехали и казаки.

— Эх, лошадь добра под ним, — сказал Ферапонтов, — кабы пока не мирной был, ссадили бы его.

— Да, брат, за эту лошадку 300 рублей давали в Тифлисе.

— А я на своей перегоню. Да уж, что говорить.

— Больно скоро гонят.

— Эй, кунак. Нельзя. Шагом, — прокричал Хазаров, догоняя Хаджи-Мурата. Хаджи-Мурат посмотрел на него и продолжал ехать тем же проездом, не уменьшая хода. Хаджи-Мурат не останавливался, несмотря на остановки казаков.

— Смотри, задумали что, черти, — сказал Игнатов. — Вишь лупят.

Так прошли версты три все ближе к горам. В виду никого уже не было. Лошади начинали потеть. Урядник ударил плетью лошадь и с двумя казаками поровнялся с Хаджи-Муратом.

— Я говорю нельзя, шагом, — проговорил казак, протягивая руку к поводу лошади.

Хаджи-Мурат, не глядя на казака, поднял руку с нагайкой и ударил по руке казака.

— Нельзя, говорю, — крикнул казак и, заскакав вперед, схватился за шашку. Но не успел он вынуть шашку, как уже раздался выстрел из пистолета, и казак схватился за грудь.

— Бей их, ребята!

Но горцы уже визжали и били не успевших опомниться казаков. Ферапонтов и Хазаров были ранены пулями. Хазаров совсем упал, чувствуя, что умирает. Под Игнатовым ранена была или убита лошадь, она упала, придавив ему ногу. И не успел он выбраться из-под нее, как двое горцев, выхватив шашки, полосовали его по голове и рукам.

Петраков бросился к товарищам и, ударив шашкой, ранил татарина, но тут же два удара сожгли его; один в спину, другой в зад, и он повалился на шею лошади, истекая кровью.

Мишкин повернул лошадь назад и поскакал к крепости.

— Смотри тревогу даст, — крикнул Хаджи-Мурат, и двое бросились за Мишкиным, но он был уже далеко впереди и горцы не могли догнать его.

Увидав, что они не могут догнать его, поскакавшие вернулись к своим. Сафедин, добив кинжалом Игнатова, прирезал и Петракова, свалив его с лошади. Другие снимали с убитых сумки с патронами. Двое хотели взять лошадей, но Хаджи-Мурат крикнул на них и, ударив лошадь, которая без седока бежала за ним, пустился вперед во весь мах к лесу.

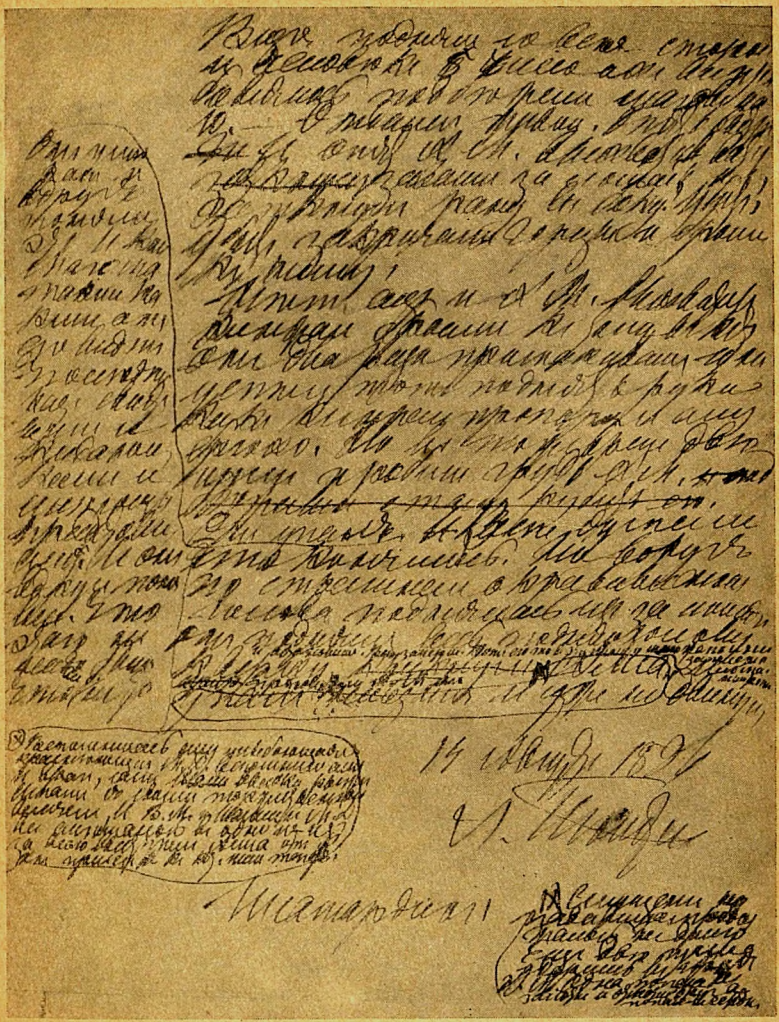
В то время как он в'езжал в лес, в крепости раздался выстрел с башни и ударили тревогу. Петраков лежал навзничь с взрезанным животом, и белое лицо было обращено к небу, и он как рыба всхлипывая умирал. А старушка его на тихом Доне в это время сватала ему невесту, красневшую при имени Степана Петракова, и загадывала, как она женит его осенью.

— Батюшки, отцы родные, как, что наделали! Как!— вскрикнул, схватившись за голову начальник крепости, когда узнал о побеге Хаджи-Мурата. — Голову сняли, упустили, разбойники. Застрелюсь, сам своими руками. Как! — кричал он, слушая донесение Мишкина.

Тревога дана была везде. И не только все бывшие в наличности казаки и пехота послана на перерез бежавшим, но все со всех мирных аулов милиционеры. 1000 рублей награды, кто привезет живого или мертвого Хаджи-Мурата. И через два часа после того, как Хаджи-Мурат с товарищами подскакал к лесу, больше двухсот человек конных, кроме двух рот пеших, бежали и скакали во все стороны отыскивать и ловить бежавших.

Подскакав к лесу, Хаджи-Мурат сдержал своего далеко опередившего других коня и подождал товарищей. Дорога по лесу — частому, непролазному, заросшему колючкой, так что без дороги нельзя было и думать ехать — шла вправо и по направлению не куда нужно было, а в такие места, где могут и должны по тревоге встретить и остановить.

Остановившись и перевязав раненому Садо рану на плече, поехали все-таки вперед. Но ехать кроме как по дороге нельзя было. Проехали с версту, ожидая дороги влево. Влево не было поворота, но выехали в кукурузное поле. Проехали полем и опять в'ехали в лес. В лесу наехали на ручей. У ручья слезли, напоили лошадей, стреножили, оправили заряды, поели, расстелили бурки и четверо легли, один стоял и слушал. Ночь была темная, шакалы мешали слушать. Но к утру, только стало розоветь на горах, послышались шаги и говор. Хаджи-Мурат вскочил, послушал и пошел к лошадям. Подтянули подпруги, сели и поехали дальше. Дорога шла туда, куда нужно было. Направо был обрыв, налево гора. Сафедин и Магома... (неразб. слово) говорили, что она выведет к... Только бы миновать мирный аул. Сзади ничего уже



Последняя страница Шамардинского списка.

не слышно было. Дорога взошла на высокую площадь, поросшую лесом. Аул должен был быть вправо, влево шла дорожка. Они поехали по ней. И не проехали ста сажен, как попался старик с кукурузой. Стали спрашивать, где они? где аул мирной? Из слов старика вышло, что они заблудились и ехали обратно к Нухе. Аул тот, которого они боялись, был позади.

— Смотри, не сказывай, кого видел, — сказал старику Хаджи-Мурат.

— Скажет, — сказал Сафедин. — Кончить (убить) надо.

— Не надо. Возьмем с собой.

Старика, дрожащего, но готового к смерти, посадили на седло и поехали назад. Не проехали версты, как на крутом повороте на расстоянии пятидесяти шагов столкнулись с мирными.

— Он, — крикнул передовой, — за мной! — и тронулся на беглецов.

— Стой! — крикнул Хаджи-Мурат и выхватил из чехла винтовку и наставил на под'езжающих. То же сделали и его товарищи. Ана сени (неразб. слово).

— Собаки! — крикнул Хаджи-Мурат ругаясь. — Убью, собаки — назад!

Мирные столпились и остановились. Тогда Хаджи-Мурат быстро поворотил лошадь и пустился назад. Отскакав шагов триста и проскакав лощинку и доскакав на другой бок ее, Хаджи-Мурат соскочил с лошади.

— Не дамся живой собакам, — сказал он, оправляя винтовку и взводя курок. Товарищи его подскакивали и за ними видны были мирные и слышны их гики. Белый конь Хаджи-Мурата заржал, увидав своих, и сунулся вперед.

— Слезай! — крикнул Хаджи-Мурат. — Атлар, лошадей куда! (Режь лошадей). И, вынув кинжал, Хаджи-Мурат полоснул по шее лошади. Кровь хлынула. Она заша-

талась, и он повалил ее к себе спиной. Она билась ногами. Товарищи его делали то же самое. А он между тем, поставив винтовку на подсошки, целил в под'езжающих мирных. Впереди ехал в черной папахе офицер милиции. Винтовка щелкнула, дымок показался на палке и офицер повернулся на лошади и зашатался. «Ана сени...» (неразб. сл.) — визжал рыжий Сафедин, целясь в другого. Выстрелил и он, и другой упал. Мирные остановились и стали спешиваться. И скоро по деревьям около Хаджи-Мурата и по телам лошадей стали шлепать пули и визжать, пролетая мимо. Хаджи-Мурат, ложась за лошадь, заряжал и бил с подсошек только тогда, когда он был уверен, что не промахнется. И как только кто из мирных высовывался из-за дерева, он падал или хватался за грудь или живот. Три товарища Хаджи-Мурата кроме Сафедина стреляли редко и не целились и их не ранили, но Хаджи-Мурат и Сафедин не пускали ни одного заряда даром и через лошадь целились старательно и потому и представляли цель и по ним били. В первого попали Сафедину в ухо. Он завязал себя платком и продолжал стрелять, потом пуля попала Хаджи-Мурату в руку ниже плеча. Хаджи-Мурат выхватил из кармана вату и поспешно заткнул себе дыру и продолжал целить и стрелять. Когда мирные увидали, что Хаджи-Мурат ранен, они радостно завизжали и один из них закричал Хаджи-Мурату, чтобы он сдавался: все равно ему не уйти от них.

— Не уйти и вам от меня, — кричал Хаджи-Мурат, выпуская свою пулю в того, кто предлагал ему сдаться.

— Ну так пропадать вам, — закричал предлагавший сдаться. Но Сафедин уже целил в предлагавшего и убил его. Сафедин медленно, но не переставая, стрелял и долго целился. Но скоро и Сафедин перестал стрелять. В то время, как он целил, пуля попала ему в лоб и он с корточек опустился назад и выбросил ружье. Опять мирные, убидав, что убили, загикали и закричали, чтобы они сда-

вались, но Хаджи-Мурат только крикнул своим двум, чтобы они взяли от Сафедина и подали ему патроны. Один из двух подполз к Сафедину и выбрал хозыри и подал их Хаджи-Мурату. Так продолжалось еще минут десять. Один из двух оставшихся, кроме Хаджи-Мурата, был тоже ранен в руку и стоная сидел и перестал стрелять. Другой стрелял медленно и дурно. Хаджи-Мурат один отстреливался, но не успевал, и неприятели продвигались, перебегая от дерева к дереву все ближе и ближе.

Хаджи-Мурат еще заткнул себе рану в плече и в ноге и весь черный в крови и пыли то ложился за лошадь заряжая, то поднимался, наводил ружье и стрелял.

— Сдавайся, — закричал черный весь в крови от раненой руки тавлинец, — все равно убьем.

— Бери, — ответил Хаджи-Мурат и, выхватив пистолет, выстрелил в ближайшего. Визг поднялся со всех сторон и человек пять, число их все прибавлялось, подбежали шагов на десять.

— Отдавайся живой!

Опять выстрел и опять Хаджи-Мурат, выхватив вату, завалился за лошадь и заткнул рану в боку.

— Убит, убит! — закричали горцы и бросились к нему.

—Нет еще, — и Хаджи-Мурат выхватил кинжал, бросился к тому, в которого он два раза промахивался, и не успел тот поднять руки, как кинжал пропорол ему брюхо. Но в то же время две пули пробили грудь Хаджи-Мурата. Он упал.

Он умирал и вдруг понял это. И Вали-Магома такой, каким он его видел в последний раз, свистящим и кидающим камни и смеющимся, представился ему. Вспомнилась ему улыбающаяся краснеющая Марья Дмитриевна, вспомнился ему и враг, сам высокий рыжий Шамиль со своим торжественным величием, и Вали-Магома, и Шамиль, и Марья Дмитриевна — все смешалось в одно и из-за всего

выступил Алла, от которого он пришел и к которому шел теперь. И он вдруг понял все, что этого не надо было, что все было не то.

Все думали, что кончилось. Но вдруг его страшная окровавленная голова поднялась из-за лошади, он поднялся весь, поднял голову кверху и остановился. Все замерли.

Вот его-то в эту минуту мне напомнил запыленный, сломанный репей.

Смущение нападавших продолжалось недолго. Еще две пули ударились в грудь Хаджи-Мурата. Одна попала в золотой и отскочила, другая попала в сердце.

— Алла! — проговорил Хаджи-Мурат, упал навзничь и уже не двинулся.

14 авг. 1896 г. Л. Толстой. Шамардино.

РАБОТА ТОЛСТОГО НАД «ХОЛСТОМЕРОМ»

Почти каждый из сюжетов Толстого имеет свою особую историю.

История «Холстомера» особенно своеобразна. Интересны уже самые даты: начало работы над произведением относится приблизительно к 63-му г., а конец ее падает на 85—86-й годы: иначе говоря, писать «Холстомера» начал еще относительно молодой (35-ти лет), еще вовсе не знаменитый Толстой, кончал же повесть Толстой, написавший не только «Войну и мир» и «Анну Каренину», но и «Исповедь», Толстой, уже шедший к старости (57 лет), писатель огромного творческого опыта с совершенно законченным, устоявшимся миросозерцанием.

Прошло два с лишним десятилетия, значительных для всей общественной жизни России и не менее значительных для самого Толстого, а произведение все ждало своей очереди. Срок достаточный, чтобы, как говорится, произведению «выстояться».

Б. Эйхенбаум в своей книге «Лев Толстой, шестидесятые годы» приводит следующий рассказ о начале работы над «Холстомером»:

«...Замысел этот возник у Толстого, вероятно, под влиянием знакомства с А. А. Стаховичем, владельцем большого конного завода в Орловской губернии и осно-

вателем Петербургского бегового общества. Брат этого А. А. Стаховича, М. А. Стахович, был известным писателем (его пьеса «Ночное» была очень популярна), близким к славянофильским и народническим кругам и к молодой редакции «Москвитянина». Мысль написать рассказ о знаменитом в коннозаводческих летописях «Холстомере» возникла у М. А. Стаховича, но он не успел осуществить ее — в 1858 году он был убит в своем имении. Брат его так рассказывает об этом замысле: «Еще в начале пятидесятых годов я заинтересовался рассказами старых коннозаводчиков о необыкновенной резвости «Холстомера», пробегавшего 200 сажен в 30 секунд еще в начале восьмисотых годов в Москве на Шабловском бегу графа А. Г. Орлова-Чесменского. По смерти графа управляющий конным заводом, немец-берейтер графини А. А. Орловой вылегчил и продал вороного «Холстомера» за большие отметины и огромную лысину. Лошади с именем «Холстомер» никогда не было в Хреновой. После долгих изысканий мне удалось установить, что «Холстомер» была кличка, данная гр. Орловым за длинный и просторный ход (словно холсты меряет) вороному «Мужику 1-му», родившемуся в Хреновском заводе в 1803 году от «Любезного 1-го» и «Бабы», выхолощенному в 1812 году. Судьба этой замечательной лошади дала мысль моему покойному брату написать повесть «Похождения пегого мерина», и брат мой рассказал мне ее план: как покупает «Холстомера» на хреновском аукционе богач, московский купец (тут просторное поле для описания быта этих первых, страстных охотников резвых орловских меринов, за которых плачивали они «большие тысячи»); потом переходит он к лихому гвардейцу времен императора Александра Павловича, который дарит знаменитого пегого столь же знаменитому Илье, главе цыганского хора. Возил «Холстомер» и цыганку Танюшу, восхищавшую своим пением А. С. Пушкина, потом попадает он к удалу мо-

лодцу-разбойничку, а под старость, уже разбитый жизнью — к сельскому попу, потом в борону мужика и умирает под табунщиком». Далее А. Стахович вспоминает: «В 1859 или 1860 году ехал я с Львом Николаевичем на почтовых из Москвы в Ясную Поляну. Дорогой рассказал я сюжет повести «Похождения пегого мерина», которую не успел дописать покойный брат, и мне показалось, что мой рассказ заинтересовал графа».

Рассказ, действительно, заинтересовал Толстого так же, как впоследствии заинтересует его рассказ Кони о молодом человеке, пожелавшем жениться на проститутке-арестантке. «Моральное» никогда не переставало волновать Толстого; очевидно, в «лошадином» сюжете так же, как позже в «коневской повести», он почувствовал возможность художественно воплотить какую-то существенную для него общественно-философскую проблему.

В 63-м году он приступил к писанию «Холстомера».

В рукописях, хранящихся в рукописном отделении Ленинской библиотеки, имеется автограф — своего рода набросок плана будущего «Холстомера»:

«Пегой. Посещение хозяина. Несправедливость. Любовность и притворство матери. Случка. Дружба с Вязопурихой.

Вторая.

1-я и последняя любовь. Все меня любят. Счастье. Чуть было. Ночь после этого. Мечты на завтра.

3.

Мерин. Внутренняя работа. Насмешки. Труд. Езда по городу. Счастливые жестоки. Любовники катаются. Несчастные кротки. Пьяный сеченый кучер. Слезы солоны.

4.

Встреча с родными у под'езда, в театре. Бег. Торжество. Кутила покупает, раззорился, спаивает. Барыш-

ник. Я и так стараюсь, бьют. К старушке. В церковь, тихая жизнь. Умерла.

5 вечер.

(Севастополь). Венгерская война, раны. Трусость и храбрость. Зависть (к верховым). Презренье. Офицер. Окормился пшеницей. В деревню. Продали (огороднику) краснорядцу. Захромал. Не виноват. Мужику. Выкормил. Я вас видел. Помещику. Жизнь тут.

Пьяный Васька за водкой. Худоба, короста. Просят купить. Нет собакам, и покупаю. Все грустны. Бурую кобылку случать. В тот же день. Шарахаются около ободранного».

По этой сюжетной схеме еще трудно судить о ее возможной идейной наполненности. Не говоря уже о том, что она кое в чем отличается от истории переходов лошади окончательной редакции (храбрость, трусость), не ясно — входят ли в эту схему размышления лошади о собственности. В окончательной редакции эти рассуждения лошади связаны с тем обстоятельством, что ее за пежину отдали конюшему, который высек конюха за то, что последний не покормил его лошадь. На все это в плане намеков нет. Высеченный же кучер и «слезы солоны» имеют место в окончательной редакции, но этот мотив связан с пребыванием Холстомера у старушки (более поздняя инстанция переходов) и ничем не связан с рассуждениями о собственности.

Нет также в этом предварительном плане намека на противопоставление лошади человеку (Холстомер — Серпуховской) с той значительной идеологической нагрузкой, которую несет противопоставление в окончательной редакции.

Однако во всех этих обстоятельствах нет ничего удивительного, все это в порядке вещей.

Дело в том, что имеющиеся наблюдения над ходом работ толстовских произведений говорят о том, что обычно присущие им проблемность, идейная и философская высота и обобщения, органически спаянные с композицией, образами и стилистическим оформлением произведения — явление отнюдь не первичного порядка. Вся та большая идейная насыщенность, которая отличает произведения Толстого, приходит не сразу, а постепенно — в процессе роста и созревания образов.

Те сведения, которые мы имеем из писем 60-х годов, говорят о том, что «Холстомер» был в каком-то виде закончен, но напечатан не был. Рукописный материал не дает нам представлений о том, какой была вещь в законченном виде в 60-х годах.

Смерть Холстомера, а также смерть Серпуховского и послесловие написаны заново (в 80-х годах). Везде большое количество правок. К этому времени в большой мере изменился и замысел — он обогатился и расширился в сторону большей обличительности, сатиричности.

Наблюдая постепенный ход работы Толстого по рукописям, замечаешь, как тот или иной образ постепенно наполняется определенным идейным содержанием, которое в свою очередь обуславливает художественные особенности произведения. Существенен также весь ход стилистических правок, которые в конечном итоге дают образу определенное освещение. Важен и самый принцип правок.

В окончательном тексте, как известно, часть повествования идет от автора, а другая часть (жизнь лошади) представляет собой рассказ лошади, который ведется по «ночам» (ночь 1-я, 2-я и т. д.).

В ранних автографах (до окончательной обработки) мы таких подразделений еще не имеем. В 1-м автографе, обнимающем начало повести, где дана жизнь табуна,

внешность мерина, противопоставление старости молодости, рассказ идет от автора; наряду с делением на главы есть в этих автографах также подразделение на «песни» — например, вместо 3-й главы — песнь 3-я». В рассказе о жизни лошади нигде, до последней правки на копии, пошедшей в набор, нет деления на «ночи», но вместо «ночи» написано «вечер 1», «вечер 2-й» и т. д., причем рассказ о жизни лошади все время колеблется между 1-м и 3-м лицом — то рассказ идет от автора, то от лошади, то опять от автора. В автографе с началом истории Холстомера повествование идет в первом лице, но затем все это зачеркивается, а в другом автографе история лошади уже дана от автора. В копиях все время идет колебание. На одной из копий приписано сбоку — «Здесь начинается рассказ в 3-м лице». Затем эта приписка зачеркивается. И в другом месте сбоку приписано: «Пишу везде я, чтоб удержать характер рассказа». Но и после этой приписки заметна неуверенность: рассказ идет в 1-м, но снова выправляется и опять в 3-м лице, и на полях приписка: «опять в 3-м лице».

Как видим, вопрос о 1-м и 3-м лице, о том, дать ли историю жизни лошади от лица главного персонажа или от автора, долго не находит твердого решения.

Как видно из автографа-плана, первоначальный замысел был дать самую историю от лица лошади с подразделениями — не то на «песни», не то на «вечера» («вторая», «5 вечер»). В 1-м лице и запись в плане: «Все меня любят», «Я и так стараюсь» и т. д., но, очевидно, в дальнейшем, в процессе работы над вещью, эта мысль подвергается сомнению, но затем снова берет верх.

Чрезвычайно существенно отметить, что все эти колебания с 1-м и 3-м лицом касаются не в одинаковой мере всей истории лошади. Особенно это колебание сказалось в той части ее, где идет рассказ о пребывании у Серпуховского; то же место из истории лошади, где дано рас-

суждение о собственности, без всяких колебаний дано в 1-м лице (вероятно, в связи с этим и была приписка: «пишу везде я, чтобы удержать характер рассказа»).

Точно так же не сразу выяснился другой композиционный момент. Во всех рукописях, вплоть до последней копии, пошедшей в набор, встреча Холстомера с постаревшим Серпуховским, его бывшим хозяином и блестящим гусаром, происходит не после того, как рассказана вся история жизни лошади, как в окончательном тексте, а в средине рассказа, в тот момент, когда Холстомер подходит к этому периоду своей жизни. В этом месте рассказ лошади прерывается, в средину табуна входят два человека — хозяин и гость. Последний узнает Холстомера, узнает его и лошадь; гость и хозяин направляются к дому, а Холстомер продолжает свой рассказ лошадям о своем пребывании у Серпуховского, об'ясняя, что встретившийся им старый человек и есть тот самый гусар, у которого он провел когда-то свои лучшие годы.

В последней правке Толстой делает перемещение — появление хозяина и Серпуховского он передвигает ближе к концу, после 5-й ночи, когда рассказ о лошади, о ее прошлом уже завершен.

Можно предполагать, что указанный композиционный сдвиг связан с окончательной передачей всего рассказа об истории лошади самому персонажу; выделив весь этот рассказ в 1-м лице с подразделением на «ночи» в одно бесперебойное целое, автор придал ему стройность, ясность и большую значительность.

Из всех частей рассказа наименьшим изменениям подверглась часть произведения, данная от автора, до рассказа лошади о себе. Здесь мы имеем целый ряд интересных стилистических правок, сделанных, главным образом, в конце работы (большей частью даже в последней копии), но в целом и по существу она осталась той же, что была в начале 60-х годов; следующая часть произ-

ведения (рассуждение лошади о собственности, пребывание лошади у гусара, образ гусара) получила так много вставок, что в значительной степени сделалась иной, наполовину новой; то же самое, еще в большей мере, относится к последней части (тоже данной от автора). Образы старого Серпуховского и молодого хозяина получили впоследствии с помощью различных вставок и многочисленных правок резко сатирическое освещение, приобрели четкую направленность, и Серпуховский дан как резкая антитеза Холстомеру (обо всем этом подробней впереди). Написаны заново смерть лошади (сцена большой силы) и своего рода эпилог — сцена в лесу с волчицей и смерть и похороны Серпуховского.

Все это сделало произведение единым и выдержанным в определенном духе — философско-морализирующем и обличительном — при большой значительности и суровости всего тона вещи.

Обратимся к правкам, чтобы уяснить себе характер и функцию их.

Как уже указано было выше, 1-я часть (от автора) подверглась наименьшим изменениям, и правки в ней чисто стилистического порядка, но они чрезвычайно выразительно характеризуют особенности стиля Толстого.

Приступив к описанию внешности старого мерина, Толстой дает своеобразную формулу старости, которой соответствует описанная им внешность главного персонажа — лошади: «Бывает старость величественная, бывает гадкая, бывает жалкая старость. Бывает и гадкая и величественная вместе. Старость пегого мерина была именно такого рода».

Этому тезису-обобщению, этой идее старости, «гадкой и величественной вместе», и подчинено детальнейшее описание лошади, вернее сказать — эта идея и нашла свое образное воплощение в описании внешности старого Холстомера.

Во множестве деталей, рисующих все части тела лошади, данных словно оголенно, натуралистически, с установкой на резкость, выразительность и огрубленность, обильно подчеркнута болезненность, уродство, разрушенность — «старость гадкая». Именно в эту сторону идет стилистическая правка.

В первоначальном автографе было: «...моча копыты и щетку ног, опустил губы и стал сосать сквозь свои прорванные губы и поводить наполнявшимися боками и от удовольствия помахивать облезшим пегим хвостом».

При правке вместо «опустил губы» вставляется «всунул храп в воду», вместо «облезшим пегим хвостом» — «жидким пегим хвостом с оголенной репицей».

Установка на инвалидность, которая дана уже и в 1-й редакции (прорванные губы, облезший хвост), усиливается в правке новой деталью («с оголенной репицей»), вместо стилистически неудачного оборота «опустил губы» («губы» повторяются в одной фразе два раза) дана резкая и огрубленная деталь «всунул храп». Вообще надобно отметить, что тенденция описывать подробно части тела лошади с их специфическими названиями, например, «повыше бабки», «храп», «репица», «салазки» и т. д., а также части упряжи встречаются у Толстого часто (в «Хаджи-Мурате» и в других произведениях).

Не менее характерны и следующие правки, где заметно, что Толстой в показе внешности старого мерина стремится пополнить картину разрушения все новыми и новыми подробностями, усиливающими впечатление болезненного и страдальческого. Идет постепенное, но точное подбирание деталей.

В первоначальном автографе было: «...Он установился ровно на всех четырех ногах, опустил уши и заснул».

Выправлено: Он установился ровно на всех четырех больных ногах так, чтобы было как можно ме-

нее больно, особенно правой передней ноге, которая была слабее всех, и заснул». При правке вставлены детали о ногах («больных ногах» и о правой передней ноге — «была слабее всех», чтобы было как можно менее больно» и т. д.). Все эти подробности усиливают выражение болезненности и страдания старости лошади — гадкая старость—первая половина тезиса-обобщения, как мы видели выше.

«Большая костлявая голова с ввалившимися глазами» — было в первом автографе. Выправлено: «с глубокими впадинами над глазами» (дана более резкая, ощутимая скульптурная деталь — «впадинами»).

В первоначальном автографе было:

«Открытый лоб был ввален и изрыт впадинами, просторные салазки (скулы) были только обтянуты кожей.

Стало после правки:

«Открытый лоб был углублен и шершав; на просторных салазках мешками чернела кожа».

Последняя правка чрезвычайно выразительна. Деталь «мешками чернела кожа» резко и зрительно подчеркивает уродство, а все вместе взятое суммирует следы тяжело прожитой жизни.

«Холка и спина были испещрены старыми побоями, и репица хвоста с обозначавшимися на ней позвонками торчала длинная и почти голая» — было уже и в 1-м автографе. Признаков страдания и физического безобразия в старом мерине как будто совершенно достаточно, но Толстой не удовлетворяется ими и при последующей правке вносит еще одну подробность, цель которой нам уже совершенно очевидна: после фразы «и холка и спина были испещрены старыми побоями» он вставляет: «а сзади была еще свежая опухшая и гноящаяся болячка».

Но и это множество односторонних деталей для Тол-

стого недостаточно, он их все продолжает и продолжает подбирать:

«Задние коленки и хвост были нечисты»,— читаем мы в 1-м автографе, но при следующей правке добавлено: «Задние коленки и хвост были нечисты от п о с т о я н н о г о р а с с т р о й с т в а ж е л у д к а».

В результате таких усилий получился монумент «старости гадкой». Первая часть тезиса оправдана, остается вторая. Она дана, с одной стороны, вставками, вроде: «Выражение лица было с т р о г о-терпеливое, глубокомысленное и страдальческое», и описанием широкой породистой кости, тонкости ног и напоминанием о глазах («глаз — большой, черный и светлый») и затем резюмирующими строками:

«Действительно, было что-то величественное в фигуре этой лошади, в страшном соединении в ней отталкивающих признаков дряхлости, усиленной пестротой шерсти, и приемов и выражения самоуверенности и спокойствия сознательной красоты и силы.

Как живая развалина, он стоял одиноко, посереди росистого луга, а недалеко от него слышались топот, фыркание, молодое ржание, взвизгивание рассыпавшегося табуна».

Совершенно очевидно, что изображению разрушенности, физическому уродству старости уделено несравненно больше места, чем «старости величественной».

В книге Константина Леонтьева, написанной в Оптиной пустыни в 1890 году [1] автором, бывшим в то время монахом, а прежде писателем, есть чрезвычайно много ценных замечаний. Леонтьев, скорбящий о том, что Толстой ушел от православной церкви, современник и даже сверстник Толстого, читавший произведения его, когда они впервые появлялись, не только анализирует и хва-

[1] О стиле романов гр. Л. Н. Толстого», 1911 г.

лит стиль Толстого, но и резко порицает его. Эти упреки и порицания, сказанные тоном современника и притом свидетеля развития русской литературы, начиная с 60-х годов по 90-й, и ярко выраженного реакционера, чрезвычайно интересны. Леонтьев обвиняет Толстого в том, что в его стиле очень ощутимо наследие Гоголя, или «гоголевщина», как он пишет, «натурализм», грязные физиологические подробности. Все это, по мнению Леонтьева, портит и принижает стиль Толстого. «У всех последователей натуральной школы, — говорит Леонтьев — герои непременно сопят, фыркают, брызгаются слюной и т. д.». Толстой, по Леонтьеву, «питомец гоголевского и полугоголевского периода», унаследовавший все это засорение и порчу языка и стиля.

«Приемы Толстого разнообразнее, полнее и ближе подходят к полноте и разнообразию действительной жизни. Но именно потому-то, то-есть потому, что Гоголь односторонне интенсивен — ему необходимы были и «запах Петрушки» и «пуп» ноздревского щенка и икота и «обмокни» вместо Евдокия.

...А зачем экстензивному, почти неисчерпаемому Толстому эти излишества — не знаю. Довольно бы и органических, шекспировских крупных грубостей: довольно бы пеленок, грязных пальцев на ногах у Пьера в плену. На что же эти мелкие шероховатости и нам и ему? Дурные привычки — больше ничего».

Свое возмущение «грязными» подробностями натуральной школы выражает Леонтьев и в некоторых довольно острых примерах-пародиях.

«Нужно, например, сказать, что одно из действующих лиц мужского пола чего-нибудь испугалось. Англичанин скорее всего скажет просто, не преувеличивая ни в ту, ни в другую сторону, ни вверх, ни вниз: «Сильно испугавшись, Джемс стоял неподвижно» и т. д.; француз: «Альфред затрепетал! Смертельная бледность покрыла

его прекрасное лицо... Он удалился однако с достоинством».

Русский писатель предпочтет выразиться так: «Мой герой струсил как подлец и потащился во-свояси». Быть может даже еще лучше: «попер домой».

Пародируя явление, он тем самым резко обозначает его. В рассуждениях Леонтьева есть несомненно один существенный момент — указание на прямую связь некоторых особенностей стиля Толстого с натуральной школой, как ее называли. Таково, например, описание лошади, о котором мы говорим, с ее протокольным началом: «Мерин был роста большого — не менее 2-х аршин, 3-х вершков. Мастью он был вороно-пегий» — с этой близостью «к натуре», во многом напоминающей физиологические очерки 40-х годов, со множеством физиологических деталей и обильным нагнетанием их, имевшей место и у Гоголя, однако в совершенно иной функции.

Исследователи, пишущие о Толстом, указывают, что на молодого Толстого имел большое влияние Стерн, исследователи, пишущие о Гоголе, тоже указывают, что и на Гоголя имел влияние Стерн. Вероятно, и то и другое правильно. Но дело в том, что те особенности стиля, на которые при этом ссылаются, — обилие деталей у Стерна, у Толстого и Гоголя выглядят совершенно по-разному у каждого, дают совершенно различный эффект у каждого из них.

Накоплением, нагнетанием деталей с тем, чтобы дать образ, выделить, обобщить в нем определенную черту, пользуется Гоголь в гораздо большей мере, чем Толстой. Например, чтобы дать Собакевича, чтобы раскрыть в нем черту медвежьей неуклюжести и грубости, Гоголь набирает такое количество деталей, что сами по себе они были бы невыносимы для чтения, если бы Гоголь не дал каждую деталь в свете огромной иронии. Деталь у Гоголя выполняет сатирическую функцию. Таково изображение,

например, Собакевича: тут и медведь средней величины, и фрак медвежьего цвета, и то, что ступает ногами вкривь и вкось, беспрестанно наступает на чужие ноги (что само по себе повторяется много раз), и неповоротливость шеи, и ноги, как тумбы, и цвет лица каленый, как на медном пятаке, и изумительное рассуждение о природе, которая, создавая Собакевича, не мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов. Но всем этим дело не ограничивается. Гоголь, как известно, привлек еще целый арсенал вещей, из которых каждая, как он сам указывает, построена по образу и подобию Собакевича — тут и генералы с огромными ляжками на картинах, тут и дрозд — Собакевич, и бюро, и стулья, и даже бревна на колодцах — все решительно Собакевичи,— причем слова «крепко», «прочно» и «неуклюже» повторяются десятки раз. Но и на этом еще дело не кончается.

Та же черта повторена еще в отрывистой хриплой речи, в его «прошу», в его кратких, но выразительных отзывах о чиновниках («мошенник», «христопродавец» и «разбойник»), в его разговоре за обедом. И это все ради одной черты, но данной монументально и положившей основу образа (другие черты Собакевича—обжорство, плутовство, жадность — развиты каждая в свою очередь). При этом следует отметить, что детали у Гоголя, хотя по существу даны и сгущенно, интенсивно, но при чтении их грузность не ощутима не только благодаря юмору, но также вследствие того, что часто он расширяет какую-либо деталь, иногда и важную, в целую самостоятельную комическую вставку (например, описание портретов в комнатах Собакевича).

Сатирическая детализация у Гоголя играет роль всепоглощающую; через нее да через сатирически окрашенную, до чрезвычайности индивидуализированную речь героев даны образы.

Бойкая шарманка Ноздрева, начинающая мазурку, вне-

запно переходящую в песню «Мальбрук в поход пошел», и поющие двери старосветских помещиков запоминаются не меньше, чем их владельцы, они их заместители и в известном смысле им эквивалентны.

Так огромна функция детали у Гоголя. Это деталь, которая разрастается почти в целое и моментами замещает его. Это чрезвычайно соответствует главной творческой установке Гоголя — дать образы гиперболического внутреннего убожества, «свиные рыла» — по метафорическому выражению городничего.

К. Леонтьев, о котором я упоминала выше, полемизируя с приемами натуральной школы, пишет, что если бы Гоголь писал о генерале Бетрищеве не в 19-м веке, а в 18-м, то он о нем писал бы совсем в другом стиле, чем в «Мертвых душах». Он воспевал бы его в стихах:

«Восстань, бесстрашный вождь Бетрищев!»

В этой пародии несомненно есть элемент истины; на писателя, на его стиль влияет целый ряд обстоятельств — и господствующие жанры, и господствующий стиль, — влияет не только тогда, когда писатель идет с ними вместе, но и тогда, когда он с ними борется.

На стиль Гоголя несомненно повлияла и одна из особенностей его личности — остро видеть и наблюдать внешние явления, даже мелочи обстановки, быта, внешность людей, их жесты и пр. и на основании внешнего делать обобщения более широкого порядка.

Целый ряд его признаний и указаний его друзей говорят об этой его особенности, об особом характере его видения мира.

В одном из многочисленных отступлений «Мертвых душ», напоминающем собой самостоятельную лирическую новеллу с рассуждениями, Гоголь говорит об этой своей особенности, приписывая ее ранней юности (в действительности это свойство оставалось за ним всю жизнь).

«Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело под'езжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишко, село ли, слободка — любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатление какой-нибудь заметной особенности, все останавливало меня и поражало. Каменный ли казенный дом известной архитектуры, с половиною фальшивых окон, один-одинешенек торчащий среди бревенчатой тесаной кучи одноэтажных мещанских, обывательских домиков; круглый ли правильный купол, весь обитый листовым белым железом, вознесенный над выбеленною, как снег, новою церковью, рынок ли, франт ли уездный, попавшийся среди города, — ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания и, высунувши нос из походной телеги своей, я глядел и на невиданный дотоле покрой какого-нибудь сюртука, и на деревянные ящики с гвоздями, с серой, желтевшей вдали, с изюмом и мылом, мелькавшие из дверей овощной лавки вместе с банками высохших московских конфект; глядел и на шедшего в стороне пехотного офицера, занесенного бог знает из какой губернии, на уездную скуку, и на купца, мелькнувшего в сибирке на беговых дрожках, — и уносился мысленно за ними в бедную жизнь их. Уездный чиновник пройди мимо — я уже задумывался: куда он идет, на вечер ли к какому-нибудь своему брату, или прямо к себе домой, чтобы, посидевши с полчаса на крыльце, пока не совсем еще сгустились сумерки, сесть за ранний ужин с матушкой, с женой, с сестрой жены и всей семьей; и о чем будет веден разговор у них в то время, когда дворовая девка в монистах или мальчик в толстой куртке принесет уже после супа сальную свечу в долговечном домашнем подсвечнике.

Под'езжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую, узкую деревянную колокольню или широкую, темную деревянную старую церковь. Заманчиво мелькали мне издали сквозь древесную зелень красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады и он покажется весь, со своею тогда, увы! вовсе не пошлою наружностью, и по нем старался я угадать: кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него или целых шестеро дочерей с звонким девическим смехом, играми и вечной красавицей меньшою сестрицею, и черноглазы ли они и весельчак ли он сам или хмурен, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь да говорит про скучную для юности рожь и пшеницу».

В этом отрывке чрезвычайно заметна особенность видеть вещи, внешность их (вплоть до покроя сюртука), различные мелочи быта и по ним угадывать людей и их взаимоотношения.

Небезынтересно для нашей цели привести отрывок из дорожных впечатлений Толстого, приписываемых тому же периоду, что и у Гоголя в вышеприведенном, — отрочеству.

«Вот на пешеходной тропинке, вьющейся около дороги, виднеются какие-то медленно движущиеся фигуры: это богомолки. Головы их закутаны грязными платками, за спинами берестовые котомки, ноги обмотаны грязными, оборванными онучами и обуты в тяжелые лапти. Равномерно размахивая палками и едва оглядываясь на нас, они медленным тяжелым шагом подвигаются вперед одна за другою, и меня занимают вопросы: куда, зачем они идут? долго ли продолжится их путешествие, и скоро ли длинные тени, которые они бросают на дорогу, соединятся с тенью ракиты, мимо которой они должны пройти. Вот коляска четверкой на почтовых быстро несется навстречу.

Две секунды, и лица, на расстоянии двух аршин приветливо, любопытно смотревшие на нас, уже промелькнули, и как-то странно кажется, что эти лица не имеют со мной ничего общего, и что их никогда, может быть, не увидишь больше.

Вот стороной дороги бегут две потные, косматые лошади в хомутах с захлестнутыми за шлеи постромками, и сзади, свесив длинные ноги в больших сапогах, по обеим сторонам лошади, у которой на холке висит дуга и изредка чуть слышно побрякивает колокольчиком, едет молодой ямщик и, сбив на одно ухо поярковую шляпу, тянет какую-то протяжную песню. Лицо и поза его выражает так много ленивого, беспечного довольства, что мне кажется верх счастия быть ямщиком, ездить обратным и петь грустные песни. Вон далеко за оврагом виднеется на светло-голубом небе деревенская церковь с зеленой крышей; вон село, красная крыша барского дома и зеленый сад. Кто живет в этом доме? есть ли в нем дети, отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами? Вот длинный обоз огромных возов, запряженных тройками сытых толстоногих лошадей, который мы принуждены об'езжать стороною. «Что везете?» — спрашивает Василий у первого извозчика, который, опустив огромные ноги с грядок и помахивая кнутиком, долго пристально-бессмысленным взором следит за нами и отвечает что-то только тогда, когда его невозможно слышать: «С каким товаром?» — обращается Василий к другому возу, на огороженном передке которого, под новой рогожей, лежит другой извозчик. Русая голова с красным лицом и рыжеватой бородкой на минуту высовывается из-под рогожи, равнодушно-презрительным взглядом окидывает нашу бричку и снова скрывается — и мне приходят мысли, что верно эти извозчики не знают, кто мы такие и откуда и куда едем?..» [1]

[1] «Отрочество».

При всем тематическом сходстве отрывков — какая огромная разница и в пейзаже, и в персонажах, и в тоне, и в стилистических средствах!

Ничего уездно-городского в толстовском дорожном пейзаже нет, ни в людях, ни в описываемых предметах — у Толстого все деревенское, главным образом, крестьянское и барское. Если бы и шел по дороге купец «в сибирке», то он бы его не приметил, а если бы и приметил, то не удостоил бы описания. Персонажи толстовского пейзажа — богомолки, т. е. те же крестьянки, ямщики, возчики, те же мужики, и лошади. У Гоголя—обилие строений уездных, обывательских и затем в отдалении барский дом, причем выразительно для Гоголя то, что между рядом вещным и рядом человеческим нет ничего, кроме запятой—они идут, как одно — «...рынок ли, франт ли уездный, попавшийся среди города — ничто не ускользало от свежего, тонкого внимания»; и банки с высохшими конфетами на полках в одном ряду с пехотным офицером и купцом и уездным чиновником (люди равны вещам и обратно). Есть у Гоголя в пейзаже и помещичий дом, и сад, а в проекции и сам помещик с семьей. В этом месте сходство дорожных мотивов полнейшее, но опять-таки какая разница во всем прочем...

Для большей ясности выпишем снова эти места.

У Гоголя:

«Под'езжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую, узкую деревянную колокольню или широкую темную деревянную церковь. Заманчиво мелькали мне издали сквозь древесную зелень красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады, а он по-

У Толстого:

«Вон далеко за оврагом виднеется на светло-голубом небе деревенская церковь с зеленой крышей; вон село, красная крыша барского дома и зеленый сад. Кто живет в этом доме? Есть ли в нем дети, отец, мать, учитель? Отчего бы нам не поехать в этот дом и не познакомиться с хозяевами?»

кажется весь со своею тогда, увы! вовсе не пошлою наружностью, и я по нем старался угадать: кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него или целых шестеро дочерей с звонким девическим смехом, играми и вечной красавицей меньшою сестрицею, и черноглазы ли они, и весельчак ли сам или хмур, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь и говорит про скучную для юности рожь и пшеницу».

Прежде всего — разница в об'емах. У Гоголя мотив о помещичьем доме разросся в самостоятельное целое. Тут и церковь и сады, каждое с целым рядом эпитетов-характеристик (церковь, например, имеет целых четыре: широкая, темная, деревянная, старая), тут и сам помещик с семьей с приблизительным портретом («толст ли он, весельчак ли он или хмур, как сентябрь в последних числах» и т. д.) и с приблизительной характеристикой семьи («со звонким смехом, играми и вечной красавицей меньшею сестрицею»). Не только видимое, но и воображаемое дано со всей возможной детальностью.

Толстовский отрывок по сравнению с гоголевским кажется попросту импрессионистическим, как ни был на деле далек Толстой от импрессионизма.

Толстой в сторону далеко не отходит, барский дом с возможными в нем жителями даны мельком, без всяких характеристик, и в виде вопроса и обращения. И во всем описании нет и доли той грусти и сожаления, которые чувствуются в отрывке гоголевском.

Конечно, должно принять в расчет, что дорожный пейзаж «Отрочества» написан молодым Толстым (24—26 лет) и дан в произведении глазами юноши. Гоголевский же отрывок из «Мертвых душ» написан зрелым Гоголем и введен как лирическое отступление.

Всю эту разницу непременно следует учитывать, но при всем этом основные особенности, свойственные творчеству одного и другого писателя, — как они воспринимали и отражали явления и какие явления были в их поле зрения, — вполне заметны и здесь.

Каждый из них и видит и отражает разное и по-разному.

Особенностями стиля Толстого займемся подробнее в связи с его работой над «Холстомером».

Кроме «Холстомера» Толстой изображает и других лошадей табуна, давая им при этом некоторые характерные внешние детали; это заметно в правках.

О старой лошади Жулдыбе в первоначальном автографе было: «но все-таки не посмела забежать (т. е. молодая кобылка. — Л. М.) вперед вороной старой Жулдыбы, которая тихим тяжелым шагом, с боку на бок переваливая брюхо, степенно шла, как всегда впереди всех лошадей».

В этом описании, уже начиная с клички лошади («Жулдыба»), лексически подчеркнута близость к крестьянскому и грузность: тут и «брюхо», и «переваливая», и «тяжелым шагом», и «постепенно». Эта семантическая и даже звуковая грузность придает силу и значительность, тяжеловесную монументальность образу. В следующей правке Толстой вставляет еще одну типическую для его изобразительных средств деталь: вместо вороной, старой Жулдыбы, он пишет «серой старой», после этих слов вставка «о с ы п а н н о й г р е ч к о й Ж у л д ы б е». К кличке «Жулдыба» прибавлена новая деталь— стилизованно-крестьянская: «осыпанной гречкой» — в том же стиле, что и все предыдущее изображение лошади.

Все правки в этом автографе характерны тем, что идет новое накопление деталей для подачи внешности персонажей.

О табунщике Нестере, например, было: «и закурит трубочку». К этому прибавляется при следующей правке

более подробное описание трубочки — «свою деревянную в медной оправе и с цепочкой трубочку».

В первой части произведения (от автора) дано описание Холстомера, отдельных лошадей и табуна в целом, но замечательно здесь то обстоятельство, что Толстой вовсе не удовлетворяется внешним описанием лошадей — нет, им дан индивидуальный облик и своя внутренняя жизнь — с одной стороны, как будто лошадиная, но с другой стороны, и не лошадиная — по образу и подобию человеческому. Уже с первой страницы наряду с описательными моментами мы видим этот ввод и другого момента в лошадиный мир:

«Лошади нисколько не испугались и не оскорбились насмешливым тоном табунщика; они сделали вид, что им все равно».

Через несколько абзацев:

«Пегий мерин перестал лизать и, не шевелясь, долго смотрел на Нестера. Он не засмеялся, не рассердился, не нахмурился и понес только всем животом, тяжело, тяжело вздохнул и отвернулся».

В дальнейшем плане рассказа мерин все время дан очеловеченным, существом размышляющим и философствующим. Но не только мерин.

«Стригунки, годовалые кобылки, притворяются уж большими и степенными».

«Самая веселая компания составляется из двухлеток-трехлеток и холостых кобыл. Они ходят почти все вместе и отдельно веселой девичьей гурьбой».

В дальнейшем о другой лошади: «Он был всегда весел, добродушен и любезен, всегда был готов... подшутить над лошадьми и человеком» и т. д. Примеров таких много и не в одном «Холстомере».

Прием очеловечивания животных и даже природы, притом без малейших намеков на иронию, а тоном совершенно серьезным, встречается у Толстого почти постоянно:

«притворяются» у него не только лошади, которые смеются, сердятся, оскорбляются и даже подшучивают, но и горы притворяются. В «Хаджи-Мурате» «Бутлер смотрел на мертвую цепь снеговых гор, как всегда притворявшихся облаками». Рассуждают и мыслят у него решительно все; о лошадях и говорить не приходится. Рассуждения «Холстомера», о которых нам еще придется говорить, составляют одно из важнейших мест этого произведения, но рассуждает и собака, и даже дуб, когда это нужно. Так, собака Левина, Ласка, размышляет: «Но я не могу идти... куда я пойду? Отсюда я чувствую их, а если я двинусь вперед, я ничего не пойму, где они, и кто они». После настойчивых требований Левина она снова размышляет: «Ну, так если он хочет этого, я сделаю, но я за себя уже не отвечаю теперь».

Размышляет также и дуб князя Андрея в «Войне и мире» о весне, счастье и молодости и об обманах жизни. Тот же дуб хмурится и сердится, березы улыбаются, ели одиноки и задавлены...

Отмеченное явление — придача внутренней жизни животным и природе — является у Толстого частным видом общего его приема психологизации, одним из самых основных его средств в раскрытии образа. Анализ, дробление, показ чувств и мыслей в их постоянной текучести и изменчивости уже не раз отмечались в литературе о Толстом, и в новой и в старой, как одно из могущественнейших орудий Толстого в деле раскрытия образа.

Обилие рассуждений в многочисленных записях, дневниках, постоянный самоанализ, подглядыванье и подозрительное подсматривание и даже недоверие к себе, постоянное заподазривание чувства — что вот то-то нам только кажется таким, а на деле является вовсе другим, — все это—неизменные индивидуальные особенности Толстого, внутренний метод познания самого себя и мира, способ видения вещей, людей и явлений.

В книге Б. М. Эйхенбаума о Толстом (60-е годы) приведено воспоминание Тургенева о Толстом, связанное с интересным эпизодом:

«Однажды мы виделись с ним летом в деревне и гуляли вечером по выгону недалеко от усадьбы. Смотрим, стоит на выгоне старая лошадь самого жалкого и измученного вида: ноги погнулись, кости выступили от худобы, старость и работа совсем как-то пригнули ее, она даже травы не щипала, а только стояла и отмахивалась хвостом от мух, которые ей досаждали. Подошли мы к ней, к этому несчастному мерину, и вот Толстой стал его гладить и между прочим приговаривать, что тот, по его мнению, должен был чувствовать. Я положительно заслушался. Он не только вошел сам, но и меня ввел в положение этого несчастного существа. Я не выдержал и сказал: «Послушайте, Лев Николаевич, право, вы когда-нибудь были лошадью. Да вот извольте-ка изобразить внутреннее состояние лошади».

Толстовская импровизация не случайна — она совершенно того же рода, что и изображения переживаний людей, зверей и природы в его произведениях. Исходя из внешнего вида предмета или живого существа, он сразу наделял его соответственным внутренним строем переживаний, размышлений и осмысливанья окружающего, и дальнейшее раскрытие шло уже, главным образом, по последнему пути. Так было в жизни, так было и в творчестве.

У Гоголя ход был другой — внешнее само становилось олицетворением нарочито убогого внутреннего. Люди у него живы через внешнее, вещи идут в одном ряду с людьми, иногда даже он обнаженно комически замещает человека вещью, ставя между ними знак равенства.

Таким образом, различие в художественном использовании детализации у Толстого и Гоголя весьма значительно. У Гоголя роль внешней детали огромна. Гиперболи-

зированная деталь у Гоголя служит основою для создания сатирического гротеска.

У Толстого же сущность, центр — всегда в раскрытии образа изнутри, внешние детали всегда явление вторичное, причем обычно при раскрытии человеческого образа их не особенно много, они часто повторяются и всегда теснейшим образом связаны с определенными внутренними качествами (например, рассеянный взгляд близоруких глаз Пьера Безухова, лучистые глаза княжны Марии Болконской).

Таким образом общий искусству прием детализации у различных авторов конкретизируется, — неся различные функции (подчас даже у одного и того же автора в различных ситуациях разную) и сочетаясь с различными другими приемами, он играет в одних случаях самую существенную роль, в других побочную. Вся эта конкретизация в каждом отдельном случае дает самую различную эффективность.

Вернемся к «Холстомеру».

С сюжетом Стаховича у Толстого есть сходство только в некоторых моментах, но не во всех: рождение и пребывание лошади в Хреновой, жизнь у гусара (у Стаховича — блестящего гвардейца) и, наконец, последний момент, «под табунщиком»—ее пребывание среди табуна в качестве лошади, на которой ездит табунщик Нестер. Пребывание у купца, у главы цыганского хора Ильи, у молодца-разбойника и попа — всего этого нет у Толстого. На других моментах перехода лошади Толстой не останавливается, он упоминает о них вскользь, — у старушки, у краснорядца, у мужика.

В тех трех моментах, на которых Толстой остановился, он сосредоточивает внимание главным образом на несправедливостях — обидах биологических и социальных, давая им моральную оценку. Этих незаслуженных обид в жизни лошади целый ряд: эгоизм и непостоянство жен-

ской и даже материнской любви, старость и неизбежность расплаты за прожитую жизнь и наконец собственность — обида, которая приводит к всевозможным несчастьям; для лошади причиной того, что она узнала про существование собственности, послужила ее пежина, невинная биологическая особенность, осложненная правом собственности у людей, приведшая вследствие этого к ряду несчастий в ее лошадиной жизни, во многих моментах обобщенной до человеческой.

Целый ряд произведений, и ранних и поздних, строится у Толстого на основе параллелей-антитез («Три смерти», «Два гусара», «Хозяин и работник», «Воскресение», «Анна Каренина» и др.).

По этому же принципу построен и «Холстомер»: жизнь лошади, близкая к жизни мужика, жизнь трудовая, жизнь для других — «естественная» — и жизнь человека — гусара, графа и богача, жизнь паразитическая, жизнь лишь для себя.

Но внутри этой общей параллели имеется еще ряд других: старость и молодость, две смерти — лошади и Серпуховского, — а также введен своеобразный эпилог — что случилось после смерти каждого из них.

Первая контрастная параллель — молодость и старость — имеется уже и в первоначальном автографе 60-х годов, она вошла в окончательный текст; остальные внутренние параллели-антитезы с большим общественно-обличительным наполнением заново написаны в 80-х годах.

Первая параллель — молодость и старость — композиционно организована так: вначале даны лошади на варке (и молодые и старая), следующая глава — мерин в старости и, как резкий контраст в третьей главе — лошадиный молодняк, с «девичьей гурьбой» и чалой кобылкой, молодыми матерями и сосунчиками. Четвертая глава — обиды, чинимые жестокой молодежью старику-мерину; на этом параллель замыкается, в свою очередь служа причи-

ной началу истории лошади, как бы завязкой, так что все эти первые главы по отношению ко всей истории лошади являются как бы экспозицией, данной от автора, меж тем как сама история лошади дана от лица главного персонажа.

При описании табуна дан и пейзаж, который в ряду других толстовских пейзажей условно можно назвать нейтральным.

Поясним это.

Дело в том, что большинство толстовских пейзажей несет значительную функцию, с их помощью, через них во многих случаях высказана та или иная мораль, та или иная мысль произведения; так, например, обстоит дело с вводным весенним пейзажем (начало 1-й главы) «Воскресения»: «Как ни старались люди уродовать ту землю... как ни... как ни... весна была весной и в городе...»

Это своеобразный пейзаж, где люди ложной, надуманной, «воображаемой» (глагол «вообразили» Толстой употребляет часто) цивилизации противопоставлены природе.

Уже у молодого Толстого периода «Севастопольских рассказов» встречается подобное использование пейзажа «доказательного», в основу которого положена определенная идея, резко выраженная тенденция: противопоставление истребительной войны, затеваемой людьми, — вечной, спокойной и величавой природе.

> «...Сотни людей с проклятиями и молитвами на пересохших устах, ползали, ворочались и стонали — одни между трупами на цветущей долине, другие на носилках, на койках и на окровавленном полу перевязочного пункта; а все так же, как и в прежние дни, загорелась зарница над Сапун-горой, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному

горизонту и все так же, как и в прежние дни, обещая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплыло могучее прекрасное светило».

И через несколько страниц опять:

«...Да, на бастионе и на траншее выставлены белые флаги, цветущая долина наполнена смрадными телами, прекрасное солнце спускается с прозрачного неба к синему морю, и синее море, колыхаясь, блестит на золотых лучах солнца. Тысячи людей толпятся, смотрят, говорят и улыбаются друг другу.

...Нет! Белые тряпки спрятаны — и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется честная, невинная кровь, и слышатся стоны и проклятья».

Существенно отметить, что во всех этих своеобразных пейзажах в соответствии с их общей идейной контрастной линией все время вводятся резко контрастные ряды — «между трупами на цветущей долине», и то же самое вновь повторяется: «цветущая долина наполнена смрадными телами», и рядом — «прекрасное солнце спускается с прозрачного неба» и т. д.

Подобные контрасты были и в «Холстомере» при переходе от изображения старости к молодости: «Как живая развалина, он стоял одиноко посреди росистого луга, а недалеко от него слышались топот, фырканье, молодое ржанье, взвизгиванье рассыпавшегося табуна». Тут, как говорится, контраст на контрасте: «живая развалина» среди «росистого луга» и «одиноко» на одной стороне, а на другой «молодое ржанье, топот» и т. д.

Подобная нарочито резкая контрастность с усилением и многократными повторами, постоянно встречающаяся у Толстого, находится в тесной зависимости от обнаженности тенденции, которая присуща ему. Он никогда не стре-

мится вуалировать свои замыслы, он их всячески обнажает, начиная с грозных морализующих эпиграфов (вроде знаменитого «Мне отмщенье, Аз воздам») и продолжая рассуждениями то художественного порядка (вроде вышеуказанных пейзажей), то рассуждениями чисто публицистическими (например, в «Войне и мире»).

Происходит это вследствие общего взгляда Толстого на искусство как на могучее орудие воздействия на людей, способное заразить их «правдой» художественного произведения. Об этом он возвестил уже в одном из своих ранних произведений, в тех же «Севастопольских рассказах».

«Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны.

...Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен — правда».

Кроме пейзажа, о котором мы говорили выше, и пейзажа размышления — раздумья, вроде весенного пейзажа с дубом, который от лица Андрея Болконского размышляет о любви, счастье и обманах жизни, — у Толстого встречается еще пейзаж драматизированный, пейзаж с нарастанием, кульминацией и развязкой, пейзаж, развивающийся вместе с душевным состоянием героя.

Такой пейзаж очень очерченно дан в «Воскресении», в ту бурную ночь, когда на реке идет ледолом, а Нехлюдов соблазняет Катюшу. Пейзаж развивается напряженно, одновременно с нарастанием переживаний героя и его действий:

«Он опять вышел на крыльцо. На дворе было темно, сыро, тепло, и тот белый туман, который весной сгоняет последний снег или распространяется от

тающего последнего снега, наполнил весь воздух. С реки, которая была в ста шагах под кручью перед домом, слышны были странные звуки: это ломался лед».

Такова завязка эпизода и пейзажа. Вслед за этим Нехлюдов подходит к окну, где сидела Катюша:

«Он стоял и смотрел на нее и невольно слушал вместе и стук своего сердца и странные звуки, которые доносились с реки. Там, на реке, в тумане, шла какая-то неустанная медленная работа, и то сопело что-то, то трещало, то обсыпалось, то звенели, как стекло, тонкие льдины.

Он стоял, глядя на задумчивое, мучимое внутренней работой лицо Катюши, и ему было жалко ее...»

Толстой здесь даже употребляет одно и то же слово по отношению и к реке и к Катюше — на реке шла «неустанная медленная работа», лицо Катюши, мучимое «внутренней работой». Драматизм действия и здесь и там одинаков, Толстой даже их об'единяет — Нехлюдов слышит вместе «и стук своего сердца» и «странные звуки с реки».

Действие напряженно развивается, как на реке, так и в душе героя, при чем все происходит с определенными торможениями.

Нехлюдов стукнул в окно, на лице Катюши выражение ужаса. Кто-то позвал ее, она вышла. «Нехлюдов отошел от окна. Туман был так тяжел, что отойдя на пять шагов от дома, уже не было видно его окон, и только чернеющая масса, из которой светил красный, кажущийся огромным свет от лампы. На реке шло то же странное сопенье, шуршанье, треск и звон льда. Недалеко из тумана во дворе прокричал один петух, отозвались близко другие, и издалека послышались перебивающие друг

друга и сливающиеся в одно петушиные крики. Все же кругом, кроме реки, было совершенно тихо. Это были уже вторые петухи».

Нехлюдов вновь стучит в окно, Катюша выходит к нему, ее снова зовут. «Она вырвалась от него и вернулась в девичью. Он слышал, как захлопнулся крючок. Вслед за этим все затихло, красный глаз в окне исчез, остался один туман и возня на реке». Каждое движение героев сопровождается напоминанием параллели — о реке, о ледоломе.

И наконец последнее.

«Когда она дрожащая и молчаливая, ничего не отвечая на его слова, ушла от него, он вышел на крыльцо и остановился, стараясь сообразить значение всего того, что произошло.

На дворе было светлее; внизу на реке треск и звон, и сопенье льдин еще усилились, и к прежним звукам прибавилось журчанье. Туман же стал садиться вниз и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное.

«Что же это: большое счастье или большое несчастье случилось со мной?» — спрашивал он себя».

Развязка эпизода аналогично дана и в реке — к прежним упоминавшимся уже звукам прибавилось журчанье, показывается месяц, как грозное предзнаменованье будущего — «ущербный» месяц, мрачно освещающий «что-то черное и страшное».

Так, посредством действия героев драматизирован пейзаж, и наоборот — через нарастающее действие, данное в пейзаже, углублен, усилен и вскрыт драматизм эпизода. Движение реки дано, как всегда у Толстого, с установкой на значительность, как большое, своевольное и

стихийное, оно же эхом отдается и повторяется в душе героев.

Таков этот особенный пейзаж, пропущенный сквозь душу героев, сквозь их взволнованный, бушующий внутренний мир.

Так своеобразна и значительна роль пейзажа у Толстого, так серьезна его идейная функция. Это не пейзаж-орнамент, это пейзаж с большой смысловой и идейной функцией, существеннейший идейный и композиционный момент произведения — пейзаж-размышление, пейзаж-утверждение, пейзаж — чувство и внутренний мир героев, причем особенность его в том, что структурно он дан не отдельно — вначале или после эпизодов произведения, — а в них самих, внутри словесной ткани их.

Такого рода пейзаж не может быть ощущаем как балласт или привесок к произведению.

Эта особенность толстовского пейзажа есть в сущности одно из проявлений основных свойств стиля Толстого — устремленность всех отдельных компонентов к общей цели, единство и крепкая слаженность всех элементов произведения, цементированных общей идеей. Пейзаж, как и события (война, эпизоды битв, смерти) — все пропущено сквозь героев, все дано их глазами, их переживаниями, а не только описательно или повествовательно (главные военные эпизоды «Войны и мира» даны через восприятия, размышления Андрея и Пьера, через состояния других отдельных лиц (капитана Тушина). Все явления широкого потока жизни пропущены через психику человека, ею обогащены и осмыслены. Таков и пейзаж Толстого в большинстве случаев.

Пейзаж «Холстомера» более обычного порядка; это пейзаж, дающий соответственный фон для персонажей и событий, — в частности, фон для табуна и, как всегда у Толстого, для описания природы с установкой на значительность, торжественность: «Все выше и выше

поднималось небо, ш и р е расплывалась заря, б е л е е становилось матовое серебро росы, б е з ж и з н е н н е е становился серп месяца, з в у ч н е е лес...» Эти характерные повторы—«все выше и выше», «шире», «белее», «безжизненнее», «звучнее» — это нагнетание сравнительных степеней, синтаксический рисунок с повторами, развернутая фраза, близящаяся к периоду, — одно из типичных явлений стиля Толстого. Через несколько страниц идет как бы продолжение этого пейзажа — фон для пасущегося табуна с описанием молодежи (кобылки, сосунчики, веселая компания двухлеток и т. д.) — молодость в противовес «гадкой старости», о чем мы говорили выше.

> «Солнце уже выбралось выше леса и ярко блестело на траве и извивах реки. Роса обсыхала и собиралась каплями, как дымок расходился последний утренний пар. Тучки кудрявились, но ветру еще не было. За рекой щетинкой стояла зеленая, свертывавшаяся в трубку рожь, и пахло свежей зеленью и цветом. Кукушка куковала с прихрипываньем из леса, и Нестер, развалившись на спину, считал, сколько лет ему еще жить...»

Этот пейзаж, в целом дающий звучание бодрящего, радостного дня, в противовес предыдущему пейзажу весь дан в деталях, и в рукописях при правках заметна эта установка на ощутимую деталь.

Так в автографе вначале было: «За рекой стенкой стояла зеленая, чуть буреющая, выколосившаяся рожь и пахло свежим цветом». Но тут же зачеркиваются слова: «стеной» и «чуть буреющая, выколосившаяся» и вместо них вставляются другие: вместо «стеной» — «щетинкой», вместо «чуть буреющая, выколосившаяся» — «свертывавшаяся в трубку»; при следующей правке в фразу «пахло свежим цветом» добавляется «свежей зеленью». Все эти замены дают более резкие и более скульптурные

детали, фразы в этом пейзаже уже другие — короткие, и есть сравнения и метафоры, к чему Толстой прибегает не часто («как дымок», «кудрявились» и т. д.). Говорю — не часто, потому что Толстой обычно стремится добиться изобразительности не столько при помощи сравнений и эпитетов, как посредством лексики — особого словаря с установкой на силу, простоту и огрубленность, своеобразную «простонародность».

Гораздо большим исправлениям подверглась 2-я часть «Холстомера», данная от лица персонажа — лошади.

Но не только рассказ лошади подвергался изменению, и завязка — ссора молодых лошадей со старым мерином, вообще все мостки и переходы к «ночам» тоже подвергались им. Зачеркнуто несколько страниц автографа, где в диалоге между мерином и другими лошадьми дана ссора и начало рассказа мерина [1].

Но и вновь написанное подвергалось правкам.

«...Лошади теснились вокруг него, фыркая, вздыхая, как будто они что-то новое, необыкновенное увидели в нем».

В эту фразу, являющуюся непосредственным переходом к рассказу лошади, вносится характерная правка:

«Лошади *неподвижно, в глубоком молчании* стояли вокруг него, как будто они что-то новое, необыкновенное узнали от него». Зачеркнуто «теснились»,

---

[1] В этом 1-м автографе лошади резко бранят старого мерина: «Что взял, старая дрянь, сволочь — заговорили кобылки. — Тоже кусаться, мужик сиволапый. Он, знаете, откуда взят. Родился от мужички от сохи и где-нибудь на задворках и смел Сметанкину правнучку осмеять... Скотина! И мать-то его свинья какая-нибудь была и не лошадь, и отец не один может быть». В таком же тоне резкой брани отвечает и мерин. «Молчать! — крикнул пегой, величественно вскинув голову и отделив хвост. — С кем вы говорите, дрянь. Вы сволочь! Кто я, вы хотите знать? Да. Так знайте». Кобылки притихли...»

«фыркая и вздыхая» и вместо них вставляется «неподвижно, в глубоком молчании стояли» — слова, явно дающие установку на значительность и важность того, что лошади узнают от Холстомера, так же как и слова уже бывшие «что-то новое, необыкновенное». Эти слова вносят определенный тон, ожидание чего-то очень значительного. Подобную установку мы заметили при многих правках в рукописях «Холстомера», в особенности в той части, где рассказ идет от лица главного персонажа.

Во всех рукописях, вплоть до последней, пошедшей в набор, лошадь в рассказе о своем происхождении говорила: «сын Телки и Доброго» и еще не называла себя «Мужиком 1-м».

«Да, я Холстомер [1],—говорил пегий мерин, тот самый Холстомер, сын Телки и Доброго, которому по крови нет равной лошади в России».

Но в рукописи, пошедшей в набор, это место выправлено рукой Толстого:

«Да, я сын Любезного 1-го и Бабы. Имя мое по родословной Мужик 1. Я Мужик 1-й по родословной, я Холстомер по-уличному. По происхождению нет в мире лошади выше меня по крови».

Замена совершенно заметная. Кличка «Холстомер» и родители «Телка и Добрый», очевидно, названия слишком нейтральные.

Лев Николаевич заменяет их более определенными, более соответствующими идейному содержанию персонажа — Холстомер теперь получает кличку «Мужик», а мать его — «Баба», что так соответствует общей направленности его монологов. Интересно отметить, что названия «Баба» и «Любезный», как и кличка «Мужик», те самые, которые передавал Стахович Толстому, однако вначале он

---

[1] Сам Толстой везде писал «Хлыстомер», а потом уже было выправлено «Холстомер».

их не брал, теперь же, через двадцать лет, они весьма пригодились, и Толстой возвращается к ним.

Монолог Холстомера о собственности подвергался многочисленным стилистическим правкам.

В рассуждения лошади о собственности Толстой при правках многократно вносит слова «странный», «казались странны», «по этой условленной игре», «люди вообразили» и т. д. Подобные вставки в монолог лошади часты, и смысл их, вероятно, в том, что этими словами Толстой хочет подчеркнуть всю надуманность, лживость и неестественность института собственности — несоответствие его природе всего живого, и притом это суждения лошади, т. е. существа, стоящего вне отношений собственности и узнающего о них впервые.

«Сказать «моя лошадь» мне казалось так же невозможно, как сказать «моя земля, мой воздух, моя вода». Фраза эта выправляется: «Слова «моя лошадь» мне казались так же с т р а н н ы, как слова «моя земля, мой воздух, моя вода».

Эта фраза вошла в окончательный текст, но с характерным усиливающим дополнением:

Слова «моя лошадь» относились ко мне, ж и в о й л о ш а д и, и казались мне так же странны, как слова «моя земля, мой воздух, моя вода». Вставленные слова — «относились ко мне, живой лошади, — дающие антитезу («живая лошадь», «земля», «воздух», «вода»), еще более подчеркивают всю неестественность собственнических понятий.

Дальше было:

«Теперь только побывав у многих хозяев, понял, что значит «моя лошадь».

Выправлено:

«Только долго после побывав у многих хозяев, понял значение этих с т р а н н ы х слов».

В окончательном тексте:

«Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом, и только долго [1], после самых разнообразных отношений с людьми, понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам». Как видим, слово «странный» усиленно вносится при правке.

В этой правке явно заметен налет публицистичности, занимающей такое значительное место в произведениях Толстого, в особенности позднейшей поры.

На полях книги вставка рукой Л. Н.:

«Люди имеют странное непонятное для нас свойство любить не самое дело, а слова. Они любят не столько пользоваться вещью, сколько право говорить про вещь, что она моя».

Эта вставка в свою очередь выправлена следующим образом:

«Люди имеют странное непонятное для нас свойство руководиться в жизни не делами, а словами, они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить условленные между ними слова. Такие слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова — мой, моя, мое».

Кроме слова «странный» здесь появляется и термин «условленные слова», подчеркивающий надуманность и ненужность собственности.

В окончательный текст эта вставка вошла не полностью, изменена первая часть фразы, выпало «люди имеют странное непонятное для нас свойство руководиться» и вписано «люди руководятся» (остальное, как было).

Правки в рассуждениях лошади о собственности продолжаются.

Было: «Я убежден теперь, что в этом состоит существенное различие людей от нас. И потому только мы сме-

[1] Здесь явно нехватает слова «спустя».

ло можем сказать, что стоим выше, чем люди: люди подлежат желанию называть все м о е, а мы свободны от этой слабости».

Выправлено следующим образом:

«Я убежден теперь, что в этой с т р а н н о й с л а б о с т и и состоит существенное различие людей от нас. И потому, н е г о в о р я у ж е о д р у г и х н а ш и х п р е и м у щ е с т в а х п е р е д л ю д ь м и, мы уже по одному этому смело можем сказать, ч т о с т о и м в л е с т н и ц е ж и в ы х с у щ е с т в в ы ш е, чем люди. Д е я т е л ь н о с т ь л ю д е й, п о к р а й н е й м е р е т е х, с к о т о р ы м и я б ы л в с н о ш е н и я х, р у к о в о д и м а с л о в а м и, н а ш а ж е — делами».

Не говоря уже о том, что правка полнее выявила мысль, заметен еще и характерный повтор — здесь снова повторяются слова о руководстве словами, а не делами, свойственном людям; все такие повторы, которые часты у Толстого, как будто преследуют одну цель — убедить, почти навязать определенную мысль.

Примеров таких частых повторений одного и того же слова на близком расстоянии много.

В одной из копий мы читаем:

«Я был трижды несчастлив: я был пегий, я был мерин, я принадлежал не графу и себе, как все остальные лошади, даже не знавшие этого».

Выправляется:

«Я был трижды несчастлив: я был пегий, я был мерин и я принадлежал не б о г у и себе, к а к э т о с в о й с т в е н н о в с е м у ж и в о м у, а я п р и н а д л е ж а л к о н ю ш е м у».

Прежнее «принадлежал графу» зачеркивается, ибо здесь было явное логическое противоречие, и прибавляется «как это свойственно всему живому» и т. д. Вслед за этим идет новая правка этой фразы, вставляется «а люди в о о б р а з и л и себе обо мне, что я при-

надлежал конюшему» (последние слова были и раньше).

Теперь этот глагол «воображать» начнет повторяться.

Последующая фраза была такова: «Последствий того, что я был не божий, а конюшего, было много». Выправляется — «последствий того, что они вообразили себе это обо мне, было много». В окончательном тексте вставленные в первой фразе слова «люди вообразили себе» вычеркиваются — очевидно, слишком близко уже были повторы, но через некоторое пространство это «вообразили» снова повторится.

Слова «странный», «вообразили» дополняются в правках при рассуждениях о собственности еще одним термином:

Было до правки: «Они любят не столько пользоваться вещью, сколько правом говорить про вещь, что она «моя».

Выправлено: «Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить условленные между ними слова». И на той же странице: «И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной ими игре (слова разрядкой вставлены Л. Н.) говорит «мое», тот считается у них счастливейшим».

Все эти многократно повторяющиеся, вставленные при правках слова, что люди «вообразили», будто лошадь их собственность, что у них «условленная игра», по которой вещи и люди называются «моими», что все эти «странные» слова имеют среди людей большое значение — предназначены для подчеркивания мысли о противоестественности и безнравственности собственности, мысли, мотивирующейся в произведении тем, что так думает лошадь, т. е. существо, стоящее вне отношений собственности и удивляющееся им.

Характерным обстоятельством во всех этих правках является то, что Толстой при этом вовсе не заботится о

синтаксическом улучшении фразы, наоборот, часто фраза становится после правки гораздо хуже, неудобочитаемой, прибавляется бесконечное «что-то, который, что...» и т. д., рядом стоящие. Но это положение, повидимому, мало смущает Толстого, он на это не обращает никакого внимания, шероховатость фразы его не трогает, для него существенна лишь ее лексическая точность, изобразительность и убедительность, и все его улучшения идут именно в эту сторону, т. е. в сторону поисков соответствующего слова-определения и нисколько не в сторону улучшения синтактического строя фразы.

Примеров тому много.

При исправлении на полях делается вставка:

«Главное удивительное последствие для меня т о г о, ч т о я был не графский, не божий, а конюшего, было т о, ч т о т о, что составляет главную заслугу нашу — резвая езда, сделалось причиной моего изгнания».

Обилие этих «то», «что то», и «что», портящих фразу, не может не броситься в глаза. На это обстоятельство указывал ему еще в свое время Дружинин, советуя выбрасывать всевозможные «которые и что», но Толстой не внял его совету.

Грузность толстовского синтаксиса (излишние, отягчающие местоимения, которые он не находит нужным удалять при правках, а наоборот, порой прибавляет) находится в несомненной зависимости от общих взглядов его и требований, которые он пред'являет к искусству: он, например, одобряет иную неправильность языка. «Я люблю то, что называется неправильностью, что есть характерность»—пишет он[1]. Как в языке, так и в синтаксисе он предпочитает такие обороты, которые, несмотря на свою грузность, убедительны и доказательны, — развернутая фраза со множеством придаточных и местоимений во мно-

[1] В письме к Тищенко, в 1886 г.

гих случаях ему кажется убедительней и уместней, чем «презренные округления слога».

Много правок в рукописях потребовалось Толстому для создания образа Серпуховского в молодости и старости.

Серпуховской в молодости дан глазами лошади—через ее рассказ про житье у него (следует описание кучера, упряжи, выезда и пр.). Лишь в одном эпизоде молодой гусар Серпуховской показан прямо, а не косвенно—в сцене удачного бега.

В рукописи было:

«Один раз князь поехал на бег, вошел в беседку к приятелям. Бежали лошади знакомых: серый Горностай и Молодецкий. Они уже пробежали. Горностай пришел к столбу. Князь стал смеяться, что в такие секунды и его Пегашка придет.

Пари.

Пари 1000 р. Идет. Пустили меня с Горностаем. Понеслись. Я без поддужного. Он с поддужным. В завороте я его кинул. Хохот и гром рукоплесканий.

Меня стали провожать. Я хожу, поматываю головой и хвостом. Сошли все смотреть. Все гадкие рожи покупать. Князь не продал. Я тому был рад. Но может быть я бы не погиб так рано, если б он продал меня. Скоро после этого меня погубили, и я стал тем одром, каким вы меня знаете».

В этом отрывке еще живых образов нет, все бегло, описательно. Лев Николаевич все это почти сплошь перестраивает и вписывает новое:

«Это было последнее блестящее наше время. Помню меня ввели в круг, поставили и подвели Атласного и пустили.

Атласный был с поддужным. Я как был в городских санках. В завороте я его кинул. Хохот и рев восторга приветствовали меня.

Когда меня проваживали, за мной ходила толпа. Человек пять предлагали князю тысячи. Он только смеялся, показывая свои белые зубы.

— Нет, — говаривал он, — это не лошадь, а друг. Горы золота не возьму.

До свиданья, господа! Расстегнул полость, сел. К Марье! и мы полетели.

Это был наш последний счастливый день».

Выправленный отрывок многим отличается от предыдущего — выброшено все начало (мало выразительное), момент бега дан лаконично — «я как был в городских санках. В завороте я его кинул. Хохот и рев восторга приветствовали меня». Вместо прежнего «гром рукоплесканий» — «рев восторга», — грубоватое, но сильное; вместо «я без поддужного» — более контрастное — «я как был в городских санках».

Вслед за этим в правке выразительными деталями и характерным диалогом показан сам Серпуховской, чего раньше, до правки, вовсе не было. «Он только смеялся, показывая свои белые зубы», — фраза, через которую уже просвечивает облик беспечного красавца-гусара. Следующая за этим его краткая реплика дополняет и завершает все — в его словах и радость, и самодовольство, и беззаботность.

В рукописи, пошедшей в набор, внесены новые правки, коснувшиеся начала эпизода. Вставка сбоку рукой Льва Николаевича:

«Счастливая жизнь моя кончилась скоро. Я прожил так только два года. В конце второй зимы случилось самое радостное для меня событие и вслед за ним самое большое мое несчастье. Это было на мас-

ленице. Я повез князя на бег. На бегу ехали Атласный и Бычок. Не знаю, что он делал там в беседке, но знаю, что он вышел и велел Феофану в'ехать в круг»...

Остальное осталось почти неизмененным и вошло в окончательный текст.

В конце «Холстомера», в параллель и в противовес старости мерина, дана старость Серпуховского — старость «грязная» и «гадкая», но не «величественная».

Старый Серпуховской, так же, как и молодой хозяин, к которому он приехал в гости, даны в резко обличительных тонах. К усилению этой обличительности и стремился Лев Николаевич.

Прежде чем перейти к молодому хозяину и старому Серпуховскому, Толстой вводит в последнюю редакцию сцену встречи Серпуховского со старым мерином. Во всех рукописях до последней правки эта встреча была дана еще задолго до окончания рассказа лошади о своей жизни (мы говорили об этом выше).

Эпизод встречи, кроме перемещения, подвергнулся поправкам и изменениям.

В окончательном тексте лошадь узнает хозяина, но последний не узнает лошади.

В предыдущих рукописях было не так.

В одном из автографов было:

«...но гость не слушал. Он смотрел на пегого. Откуда у тебя эта лошадь? — Ты взгляни, — говорил хозяин, — ноги взгляни, струны. — Откуда у тебя эта лошадь? — повторил гость изменившимся голосом. — Какая?

Он с удивлением заметил, что гость его с изменившимся лицом смотрел на пегого мерина, на котором ехал табунщик, и гладил рукой его костлявую голову.

— Да что ты? Этот одер-то? Да ну, табунная лошадь какая-то.

— Нет, ей богу, ну, две капли воды мой пегой. Ну, две капли воды мой Хлыстомер, с которым в 30-х годах видели столько горя и радости. И он ласкал его рукой. Хлыстомер вероятно узнал старого хозяина, он закрыл левый глаз и глядел одним правым, и на правом глазу веки его нервически дрожали.

Табун отдалился в это время. Оттого ли, что он отдалился или оттого, что Хлыстомер узнал хозяина, он попробовал заржать, чего он уже давно не делал.

— Видишь, узнал! Постарели мы с тобой, Хлыстомерушка! — грустно сказал гость и, шлепнув его большой рукой по крупу, пошел с хозяином рассматривать других лошадей».

Как видим, сцена встречи в автографе сильно отличается от таковой в окончательном тексте. Серпуховской первый узнает лошадь, обращается к ней, грустит.

При следующих правках Толстой нашел нужным изменить этот эпизод — лошадь узнает хозяина, но последний не узнает ее.

Причина такого изменения, очевидно, в том, что в последних правках Толстой стремится дать образ старого Серпуховского в резко обличительном духе, поэтому лошади, олицетворяющей природу и мужика, везде дается перевес — в ней мудрость существа неиспорченного. В одной из следующих правок (впоследствии выпущенной) лошадь сама поясняет это обстоятельство:

«Он не узнал меня, потому что он человек, но я тотчас же узнал его. Не его, а его труп, движущийся и ходящий на ногах».

Приведенный выше отрывок зачеркнут.

В измененном виде эпизод первоначально выглядел так:

«— Откуда у тебя пегаш этот?—повторил гость. Хозяин оглянулся.

— Этот одер-то? Купил где-то на ярмарке!»[1]

— Помнишь, я говорил тебе,— сказал гость,— про знаменитого Холстомера. Ну две капли воды. Пежины такие же. Ох, и лошадь же была.

Холстомер же узнал старого хозяина. Табун отдалился в это время.

Оттого ли, что он отдалился или оттого, что Холстомер узнал хозяина, он попробовал заржать, чего он уже давно не делал. Гость не обратил вниманья на это ржанье, и они стали рассматривать других лошадей».

В окончательную редакцию этот отрывок полностью не вошел, претерпев по дороге ряд изменений,—так, разговор о пегом перенесен в гостиную как воспоминание Серпуховского о молодости. Небольшая часть отрывка в сильно измененном виде вошла затем в окончательный текст. В последней правке отрывок принял другой вид:

«...Проходя мимо Нестера, который, сидя на пегом, ожидал еще приказаний, гость хлопнул большой жирной рукой по крупу пегого.

— Вот росписной-то! — сказал он. — Такой-то у меня был пегий, помнишь, я тебе рассказывал?

Хозяин услыхал, что говорят не о его лошадях, и не слушал, а оглядываясь продолжал смотреть на табун.

Вдруг над самым ухом его послышалось глухое, слабое, старческое ржанье. Это заржал пегий, не кончил и, как будто сконфузившись, оборвал.

---

[1] В копии исправлено «ярмарке». Сам Лев Николаевич пишет «ярманко», точно так же и «Хлыстомер» в «пегой».

Ни гость, ни хозяин не обратили внимания на это ржанье и прошли домой. Холстомер узнал в обрюзгшем старике своего любимого хозяина, бывшего блестящего богача-красавца Серпуховского».

В этом эпизоде выделена исключительно лошадь, она узнает хозяина, причем сделано это лаконично и неожиданно — «вдруг над самым ухом его послышалось глухое, слабое, старческое ржанье...» и подчеркнуто, что никто не обратил на него внимания. Место большой силы и напряжения, как и везде, где речь идет о лошади.

Мимоходом уязвлен хозяин («услыхав, что говорят не о его лошадях...» и т. д.).

Вообще хозяин коннозаводчик, так же как и Серпуховской, везде дан едко сатирически, причем в последних правках это особенно заметно. Первоначально хозяину в рукописях была дана такая характеристика:

«Все было очень хорошо; но на всем был тот особенный отпечаток излишка богатства и отсутствия умственных интересов, который можно выразить так:

«Некуда деньги девать. А надо, чтоб и другие жили. „Vivre, laisser vivre". Русский рысистый охотник этот, который избирается судьею, который ездит в соболях, который бросает букеты, берет на содержание самую дорогую» и т. д.

Может быть такие люди и неприятны бывают, но дело в том, что люди, про которых я рассказываю, так очевидно были счастливы и добры от счастья, что сердце радовалось глядя на них, несмотря на то, что у мужа была французская бородка хвостиками, а у жены так много ненужных и некрасивых бриллиантов».

В последовавших затем правках отсюда много выброшено, прежде всего весь смягчающий абзац о счастливых, которые добры, и т. д, ибо все это явно противоречит обличительному тону, взятому по отношению к этому персо-

нажу, затем жена заменяется любовницей, что также идет в сторону обличительности, характеристика хозяина дается в более четких тонах, с характерными для толстовского обличительного тона, многократными повторами одного и того же эпитета-определения.

«...Хозяин был один из рысистых охотников, крепыш сангвиник, те, которые никогда не переводятся, ездят в собольих шубах, бросают д о р о г и е букеты актрисам, пьют вино самое дорогое с а м о й новой маркой, в с а м о й д о р о г о й гостинице, дают призы своего имени и содержат с а м у ю д о р о г у ю...»

Это бесконечное педалированье одного и того же прилагательного (дорогие, дорогой, дорогую) с целью выделить обличаемую черту (в данном случае роскошь и паразитизм) встречается у Толстого неоднократно, мы еще встретим подобное же в конце «Холстомера» при рассказе о смерти Серпуховского.

Кроме того мы видим, что в целях большей выразительности стилистически развернута фраза; в первой редакции было — «бросает букеты», во второй добавлено — «бросает букеты актрисам», прибавлена новая фраза — «пьет вино с а м о е дорогое, с с а м о й новой маркой, в с а м о й дорогой гостинице, содержит с а м у ю дорогую...» Четырежды употреблено «самое», «самую» и т. д. с целью нагнетания.

Вся эта развернутая фраза с повторами-нагнетаниями и дает в результате определенное освещение образу.

Немало места уделяется также роскоши обстановки, одежды хозяина и его любовницы. Молодой коннозаводчик в повести лицо второстепенное, и потому, как это часто встречается у Толстого, особенно при обличительной установке, образ показан преимущественно внешне (в данном случае обстановка и одежда).

Старый Серпуховской дан двумя моментами: в разго-

воре с молодым хозяином и сам с собой—в размышлении и описании. То и другое подвергалось правкам.

Длинный диалог зачеркивается и заменяется более кратким и выразительным, а в местах описательных от автора вносятся поправки. Так о Серпуховском вначале было:

«Серпуховской у себя ходил взад и вперед. Я подлец, застрелиться, нет... водки».

Это зачеркивается. Делается приписка:

«Серпуховской лежал нераздетый на постели и отдувался. Кажется я много врал, подумал он — ну все равно. Вино хорошее, но свинья он большая. Купеческое что-то. «И я свинья большая — сказал он сам себе и захохотал— то я содержал, то меня содержат». Все это и продолжение (о табаке, вине и грязной старости) входит и в окончательный текст, давая образ старого Серпуховского (как параллель и контраст старому Холстомеру) в резко обличительных тонах.

Вообще о Серпуховском вначале в рукописях было очень мало, лишь при правках делаются аналогичные вышеуказанной вставки, и образ вырисовывается.

Смерть лошади, а также Серпуховского, в рукописях до 80-х годов была дана только вскользь, весьма слабо. Лишь при последних правках, перед изданием, были написаны сцена смерти Холстомера, а также своеобразный эпилог. Все это имеется в отдельном автографе. О смерти Холстомера было вначале только несколько беглых слов.

«Утро тихое, ясное. Табун пошел в поле. Холстомер остался. Пришел странный человек, повел его... зарезали. Собаки рвут, кобели особенно. Лошади шарахаются».

Сбоку на копии делается вставка:

«...Пришел странный человек, худой, черный и грязный, в забрызганном чем-то черным кафтане. Это был драч. Он взял, не поглядев на него, повод...» (и т. д. — все то, что вошло в окончательный текст). В этой вставке смерть

лошади дана ее глазами, как бы через ее восприятие, как существа, не знающего смерти. Здесь заметен ряд слов, подчеркивающих именно неведение лошади и ее покорность — «пришел с т р а н н ы й человек... в забрызганном ч е м-т о черным кафтане», т. е. лошадь не знает, что это драч, что на кафтане кровь и т. д. Собаки сидят в ожидании «ч е г о-т о именно от него» (мерина). Затем «он почувствовал, что ч т о-т о сделали с его горлом... Дальше сделалось то, что ч т о-т о жидкое полилось большою струею ему на шею и грудь, он вздохнул во все бока, и ему стало легче гораздо. Облегчалась вся тяжесть его жизни... Потом ноги задрожали, зашаталось все тело. Он не столько испугался, сколько удивился... Все так ново стало, он удивился, рванулся вперед, вверх. Но вместо этого ноги, сдвинувшись с места, заплелись, он стал валиться на бок и, желая переступить, завалился вперед и на левый бок».

Все эти «что-то», «чего-то», «чем-то», так же как и «удивился», «странный человек» — подчеркивают неведение лошади, она не знает смерти, не знает, что ее ведут на смерть, не пугается, а только «удивляется». Таким образом вся эта сильная сцена смерти лошади, как делает это Толстой с персонажами-людьми, дана и з н у т р и, ощущениями лошади, не осознавшей смерти.

Этот способ подачи явлений мира, а также общественной жизни, пропустив их через внутреннее существо героя, характерен для Толстого на протяжении всего его творческого пути, несмотря на различие отдельных этапов его.

Человек, его внутренний мир, в различнейших состояниях и видоизменениях, во всей своей текучести, есть у Толстого тот наблюдательный пункт, та вышка, с которой рассматриваются разнообразнейшие явления внешнего мира —война, и быт, и смерть, и всевозможные явления общественного порядка.

Вслед за смертью лошади дано также своего рода послесловие-эпилог, — что́ было после смерти лошади.

Это послесловие, так же как и сама смерть Холстомера, было написано впервые в 80-х годах и находится в том же автографе, где и смерть лошади. Смысл этого удивительного чисто толстовского эпилога с волчицей и волченятами на заре «в овраге старого леса», с его монументальностью и суровой значительностью в том, чтобы основную мысль вещи довести до наибольшей полноты: лошадь при жизни служила людям, но и после смерти все, что от нее осталось, разошлось частями по свету, чтобы опять служить всему живому — ее мясом накормлены волчата, ее кости собраны мужиком и пошли в дело, она вся вошла в общий и необходимый мировой круговорот.

В этой картине много силы и величия. Толстой это и имел в виду. Как в жизни, так и в смерти лошади, являющейся олицетворением природы и труда (а по Толстому носитель труда и «естественности» только мужик), показаны значительность, величие и правота. Недаром лошади при последней правке дается кличка «Мужик 1-й».

Существенен словарь этого эпилога— чисто толстовский словарь: «В заросшем лесу на полянке радостно выли головастые волченята». В этом месте в рукописи-копии, пошедшей в набор, сделана вставка рукой Льва Николаевича: «Их было пять: четыре почти равные, а один маленький с головой больше туловища».

В этой вставке сказалось обыкновение Толстого, упоминая предмет или живое существо, хотя бы кратко, но обязательно выделить его из ряда ему подобных, придав ему какую-либо индивидуальную особенность, словно поставить отличительный знак, мету, чтобы он запомнился, приобретя свою особую физиономию. Характерен эпитет-определение «головастые волченята», так же, как и добавленная характеристика меньшего волченка — «с го-

ловой больше туловища». Во всем этом видно стремление к точности, конкретности и резкому, сильному, большей частью простонародному слову. Особенно это заметно в последующих строках:

«Худая, линявшая волчица, волоча полное брюхо с отвисшими сосками по земле, вышла из кустов и села против волченят. Волченята полукругом стали против нее. Она подошла к самому маленькому и, опустив полено и перегнув морду книзу, сделала несколько судорожных движений и, открыв зубастый зев, натужилась и выхаркнула большой кусок конины. Волченята побольше сунулись к ней, но она угрожающе двинулась к ним и предоставила все маленькому» (последняя фраза вставлена при последней правке в рукописи для набора.—Л. М.). «Маленький, как бы гневаясь, рыча ухватил конину под себя и стал жрать. Так же выхаркнула волчица и другому, и третьему, и всем пятерым, и тогда легла против них отдыхая».

Словарь этого отрывка, в котором так много могучего эпоса, чрезвычайно выразителен и типичен для Толстого.

«Линявшая» волчица, «волоча брюхо с отвисшими сосками», «морду книзу», «натужилась», «выхаркнула», «стал жрать» и т. д. Весь этот огрубленный, простонародно-разговорный словарь имеет тенденцию дать образ волчицы, далекий от красоты (в обычном смысле этого слова), наоборот, он скорее стремится сделать ее безобразной (так же, как Холстомера в старости, и корявый дуб с болячками кн. Андрея, о чем мы говорили выше); но здесь видна установка на силу и значительность, такую изваянность образа, при которой он бы больше всего напоминал действительность, «правду» жизни, к которой

всегда стремился Толстой, опасавшийся исказить ее литературными украшениями.

В параллель и в противовес смерти лошади и эпилогу дан также сатирический эпилог Серпуховскому.

Все это написано одновременно и в том же автографе, что и смерть лошади.

> «Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились».

Этот публицистически-обличительный абзац, данный как резкое противопоставление всему сказанному о лошади, продолжен, причем в рукописи, пошедшей в набор, сделаны выразительные правки:

Было в автографе:

> «...нашли нужным... уложить в дорогой гроб, один положили в другой... и туда положить эти новые кости в новом мундире и вычищенных сапогах».

Лев Николаевич выправляет:

> «...нашли нужным... уложить в новый хороший с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой и туда спрятать это гниющее и кишащее червями тело в новом мундире и засыпать все землей».

Поправки, привычные у Толстого; они сводятся к добавлению деталей определенного качества, в данном случае деталей сатирических, причем для усиления несколько раз под ряд повторяется один и тот же эпитет — «новый хороший гроб с новыми кисточками» и т. д., «...и спрятать это гниющее тело в новом мундире». Это обилие эпитетов «новый» вместе с эпитетом «хороший» (в предыдущих строках — в хороший мундир, в хорошие сапоги и т. д.) усиливает обличительность и дидактизм тона.

Так закончилась работа над произведением с резко обнаженной тенденцией, как и большинство созданий Толстого, главным внутренним двигателем которых является стремление к разрешению важнейших общественно-философских проблем в художественных образах с целью воспитательной и поучительной, ибо, по глубокому убеждению Толстого, цель искусства — служебная.

ВОПРОСЫ СТИЛЯ

I. НАРОДНЫЕ РАССКАЗЫ

Какой бы этап творчества Толстого мы ни взяли, на всем всегда лежит печать огромного внутреннего борения, острой проблемности, поисков ответов на большие общественные и философские вопросы. Именно поэтому и мог Толстой создать энциклопедию человеческой души, показав нам детство, юность, зрелость, старость и ожидание смерти — все эти состояния во всех мельчайших извивах человеческой психики, в свете больших общечеловеческих проблем.

Отдельные этапы творчества Толстого, которые кажутся на первый взгляд столь неожиданными по отношению к предыдущим, на деле теснейшим образом с ними связаны.

В этом мы можем убедиться, вглядевшись пристальней в природу и смысл его так называемых народных рассказов, целой серии, начинавшейся создаваться в 80-х годах.

Дневники и письма Толстого этих лет и последующих десятилетий изобилуют чрезвычайно выразительными и тревожными записями, касающимися одного и того же мучившего его вопроса — отношения к крестьянству, разрешения крестьянского вопроса в свете той морали и философии, к которой он пришел в этот период. «Вчера

шел в Бабурино и невольно (скорее избегал, чем искал) встретил 80-летнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой во дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замерз и некому рожь свозить и морит ребенка, и Трофим и Халявка, и муж и жена умирали и дети их. А мы Бетховена разбирали. И молился, чтобы он избавил меня от этой жизни, и опять молюсь, кричу от боли. Запутался, завяз, сам не могу, но ненавижу себя и свою жизнь»[1]. И вторично такая же запись: «Вчера переглядел романы, повести и стихи Фета. Вспомнил нашу в Ясной Поляне неумолкаемую в 4 фортепиано музыку, и так ясно стало, что все это: и романы, и стихи, и музыка — не искусство как нечто важное и нужное людям вообще, а баловство грабителей, паразитов, ничего не имеющее общего с жизнью: романы, повести о том, как пакостно влюбляются, стихи о том же, или о том, как томятся от скуки. О том же и музыка... А жизнь, вся жизнь кипит своими вопросами о пище, размещении, труде, о вере, об отношениях людей... Стыдно, гадко».

Для Толстого-художника все мучившие его вопросы требовали своего немедленного и полного выражения и разрешения в художественных образах, но самый вопрос об искусстве, о художественном творчестве чрезвычайно обострялся этими же сложными вопросами. Нужно ли в самом деле такое искусство, которое служит забавой грабителей и паразитов, к которым он, не колеблясь, относил и себя, и свою семью, и свое яснополянское общество — ставит он себе и другим вопрос, и в этой тяжбе между Бетховеном, Фетом и яснополянскими недоедающими мужиками дело решалось далеко не в пользу первых.

---

[1] 26 июля 1896 г. Дневник 1895—1899 гг., под редакцией Черткова.

Какое же искусство нужно для настоящих людей — для трудового народа, которому это искусство должно притти на помощь, которого должно просветить и научить жить, — на этот вопрос все время требовательно и жадно ищет Толстой ответа.

Бетховен, Фет, стихи, романы — все это решительно отвергается как ложное, ненастоящее искусство по своим целям и задачам, ибо цель настоящего, истинного, а не ложного искусства, — полагает Толстой, — служба народу: улучшение его жизни, помощь ему в делах душевных и бытовых, нравственное просвещение его — так мыслит Толстой 80-х годов. Однако следует заметить, что в этой радикальной постановке вопроса для Толстого новым было требование обращенности искусства именно к народу, исключительно к народу. Сама же идея нравственно-воспитательных задач искусства — идея служения искусством не красоте как незыблемой ценности, а делу поднятия духа человека, воспитанию в нем чувства правды и нравственной высоты (в толстовском понимании) — была стимулом творчества Толстого с первых же дней его писательской работы и неоднократно им формулировалась как в ранних произведениях, так и во многих высказываниях юности и зрелости.

Для решения вопроса о новых формах и новом содержании искусства Толстой 80-х годов обращается к тому же источнику, который в этот период и последующие десятилетия является средством разрешения всех главных жизненных проблем — к народу. Народ для Толстого обозначал преимущественно мужика-крестьянина в его специфической толстовской окраске. Этот народ теперь становится для Толстого учителем жизни, носителем правды и высшим критерием «le vrai grand monde» [1], каким

[1] «Настоящий большой свет».

для юноши Толстого было высшее дворянское общество. Становясь мысленно на позицию этого народа, Толстой решает, что должно создать искусство прежде всего для него понятное и полезное, толкующее о поведении человека и указующее в художественной форме нормы этого поведения.

Вопрос о нравственной роли народа, об «учительстве» его по отношению к высшим классам стоял уже у Толстого в 60-х годах, в период создания «Войны и мира»; фигура Каратаева — родоначальника всех последующих толстовских мужиков, в том числе и героев народных рассказов — уже создавалась именно в этом плане. Платон Каратаев остается для Пьера Безухова навсегда образом учителя жизни и непревзойденной нормой поведения; однако в 60-х годах, в период создания «Войны и мира», Толстой вовсе не ощущал с такой остротой социальную пропасть между дворянством и крестьянством и «вину» дворянства — его моральную неполноценность; патриархальные взаимоотношения преобладали в его представлениях над всем прочим. Несмотря на ряд произведений 50-х и начала 60-х годов («Утро помещика, «Поликушка», «Три смерти»), где Толстой пристально вглядывается в жизнь крестьянства, совершенно очевидно, что в ту пору вопрос о народе, о роли его, о взаимоотношениях между дворянской интеллигенцией и народом еще не стоял с такой остротой, как в 80-х годах и последующих десятилетиях его жизни и работы. Кому у кого учиться жить и кто прав, — этот вопрос с новой силой, с гораздо большей страстностью и борьбой ставится во всех произведениях Толстого, начиная с 80-х годов, все более и более обостряясь к концу его жизни. Крупнейшее из произведений Толстого последнего периода — «Воскресение» — уже со всей полнотой и социальной заостренностью ставит этот вопрос.

Если Пьер Безухов в большой мере олицетворяет ду-

ховные искания Толстого 60-х годов, то Нехлюдов их в такой же мере воплощает для Толстого последнего периода. Пьер благоговеет перед Платоном Каратаевым, как олицетворением духа народного, но сама проблема крестьянская его волнует мало. Иначе обстоит дело в «Воскресении». Для Нехлюдова вопрос о земле, о крестьянах — вопрос важнейший.

Несомненно, два прошедших десятилетия с прогрессивно-усиливающимся обнищанием крестьянства при одновременном росте капитализма, народовольческое движение и все общественно пережитое за два десятилетия вызвали и обострили у Толстого все указанные выше проблемы, упираясь одновременно и необходимо в вопрос — какому же искусству надлежит быть и как строить это искусство.

Уже в начале 60-х годов, когда вопрос о народе и искусстве, хотя и не в такой глубокой форме, стоял перед Толстым, он в период своей педагогической работы в Ясной Поляне в статье «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят», доказывал, что живое, свежее, ничем не испорченное чутье детей из народа выше и значительней писательского умения. Написанные к началу 70-х годов рассказы для «Азбуки» — «Кавказский пленник» и «Бог правду видит, да не скоро скажет» — по своей исключительной простоте и народности уже являются преддверием его народных рассказов 80-х годов.

По свидетельству одного из последователей Толстого, учительствовавшего в яснополянской школе, Лев Николаевич сказал ему: «Я проверяю себя и учусь у них писать. Это единственный способ создать народную вещь. Вот и рассказ «Бог правду видит, да не скоро скажет» тоже так возник. Это пересказ ученика» [1].

---

[1] «Всемирная панорама», 1911 г., стр. 7—8.

В 1873 году, когда возникла идея издания журнала для народа, обратились по этому вопросу к Толстому, который дает чрезвычайно для него характерный совет: «Если бы я был издатель народного журнала, — пишет он, — я бы сказал своим сотрудникам: пишите, что хотите; проповедуйте коммунизм, хлыстовскую веру, протестантизм—что хотите, но только так, чтобы каждое слово было понятно тому ломовому извозчику, который будет везти экземпляры из типографии, и я уверен, что кроме честного, здравого и хорошего ничего не будет в журнале. Я не шучу и не желаю говорить парадоксов, я твердо знаю это из опыта. Совершенно понятным и простым языком ничего дурного нельзя будет написать. Все безнравственное представится столь безобразным, что сейчас же будет отброшено, все сектаторское — протестантское ли, хлыстовское ли — явится столь ложным, если будет высказано без непонятных фраз, все сколько-нибудь поучительное, популярно-научное, но несерьезное и большей частью ложное, чем всегда переполняются народные журналы, тоже без фраз, а выраженное понятным языком, покажется столь глупо и бедно, что тоже откинется. Если народный журнал серьезно хочет быть народным журналом, то ему надо только стараться быть понятным, и достигнуть этого нетрудно. С одной стороны, стоит только пропускать все эти статьи через цензуру дворников, извозчиков, черных кухарок. Если ни на одном слове чтец не остановится, не поняв, то статья прекрасна. Если же, прочтя статью, никто из них не может рассказать про то, что прочел, статья никуда не годится... Но, с другой стороны, издавать журнал понятный очень трудно. Трудно потому, что окажется очень мало материала. Будет беспрестанно оказываться, что статья, признанная charmant[1] в кругу редакции, как скоро прочтется в кухне,

[1] Очаровательной.

признана будет никуда не годной, или что из 10 листов окажется дела на 10 строк».

Итак, суждение народа — теперь для Толстого высший критерий.

Данные биографии и некоторых записных книжек конца 70-х и начала 80-х годов говорят о широком интересе Толстого этого периода к народному творчеству. Он читает и тщательно изучает народное творчество, с большим интересом слушает и записывает былины и сказки сказителя крестьянина Олонецкой губернии Щеголенка, часто выходит на шоссейную дорогу, пролегающую около Ясной Поляны, беседует со странниками и крестьянами и вносит множество слов и оборотов в свою записную книжку. В опубликованной В. И. Срезневским записной книжке конца 70-х годов и начала 80-х годов имеется ряд записей, составляющих как бы конспект к одному из народных рассказов Толстого «Чем люди живы» [1]. Сюжет этого рассказа, слышанного Толстым от Щеголенка, имеется также в сборнике легенд Афанасьева и представляет собой один из многочисленных вариантов одной из очень древних религиозно-нравственных притч; такова же и другая легенда — притча о трех старцах, тоже им записанная со слов того же олонецкого сказителя. Значительная часть сюжетов, разработанных Толстым в его народных рассказах, представляет собой подобную же переработку ходячих народных легенд и сказаний; так, например, «Где любовь, там и бог» Толстого представляет собой переработку рассказа одного из французских авторов на религиозно-нравственную тему. Рассказ этот был кем-то переведен и напечатан в одном русском журнале анонимно. Толстой использовал сказание, соответствовавшее его собственным задачам, для своего

[1] Сборник, посвященный Сергею Федоровичу Ольденбургу. 1934 г.

рассказа[1]. Тот же распространенный в народных сказках сюжет о трех братьях и младшем Иване-дураке был положен Толстым в основу рассказа об Иване-дураке и братьях.

Само тяготение Толстого к нравоучительным народным сказаниям, легендам и притчам совершенно понятно, ибо самая простота сюжета и привычная, заложенная в них сентенция была чрезвычайно родственна дидактическим тенденциям Толстого, она облегчала его задачу.

Дидактизм народных рассказов Толстого, их морально-идеологическая тенденция, рецепты, предлагаемые для решения всех общественных вопросов (непротивление злу, покорность пред угнетателями и обидчиками и т. д.), связанные со всей системой мышления, были, надобно думать, в то же время определенной реакцией Толстого на политические события 80-х годов.

То разрешение общественных вопросов, которое давал Толстой в этих рассказах, например, в рассказе «Свечка», было своеобразным и прямым ответом на современные ему общественно-политические события 80-х годов — как бы показом бесплодности террора и революционных действий со стороны угнетенных по отношению к угнетателям и спасительности обоюдного смирения и всепрощения как абсолютного метода разрешения всех общественных конфликтов и уничтожения зла.

Характерно, что первый из народных рассказов «Чем люди живы», где уже выражено учение Толстого, был написан им в июне-августе 1881 года, т. е. через несколько месяцев после события 1 марта.

Приемы, с помощью которых Толстой создавал свои народные рассказы в зависимости от целей, которые

[1] По этому поводу возникла переписка между Толстым и недоумевающим французским автором. Толстой ответил, что ему сказали, что это был перевод с английского. Он просил наверху написать об этом, но это сделано не было.

он себе ставил в них, от установки на читателя, к которому эти рассказы были обращены, во многом резко отличаются от приемов других его произведений не только предыдущей поры, но и того же периода. При вдумчивом чтении народных рассказов становится заметным отсутствие основного сильнейшего толстовского средства — показа человека в его внутренней сущности, анализа его душевной жизни, раскрытия ее в текучести, в движении и изменчивости, вследствие чего мы в созданиях Толстого имеем как бы внутреннюю, трудно раскрываемую историю человеческой души в различных фазах и возрастах ее.

Этот метод, с помощью которого даны такие фигуры, как Пьер Безухов, Андрей Болконский, Анна Каренина и другие, совершенно отсутствует в народных рассказах. Если в других произведениях была задача создать сложные образы людей с их переживаниями, то здесь совершенно противоположная задача — отказ от всякой сложности образов.

Человек, человеческий образ дается в этих рассказах не с помощью показа особых черт, раскрывающих индивидуальность характера, а главным образом через действия и поступки героев, развивающиеся в замедленно-последовательном порядке (например, в «Двух стариках», «Сказке об Иване и братьях», «Чем люди живы»). В этих рассказах важны не столь герои сами по себе, как выражение человеческой индивидуальности или человеческого характера, а, главным образом, как цепь поступков, в совокупности своей создающих либо идеальную норму человеческого поведения (кротость, деятельная любовь к ближнему) или, наоборот, резкое отклонение от этой нормы (поведение братьев в сказке о трех братьях или поведение соседей в рассказе «Упустишь огонь — не потушишь»). Подобное же явление мы встречаем и в народных безыскусственных сказках — поведение мачехи и

падчерицы: герои важны не сами по себе как самоценные индивидуальные образы, каковыми они в большинстве случаев и не являются, а как носители или двигатели ряда деяний, поступков, в результате создающих систему идеального или отрицательного поведения. Именно потому, что герои в этих рассказах совершают ряд поступков последовательно, один из другого развивающихся, диалог занимает в этих рассказах очень значительное место.

При такого рода развитии сюжета с последовательным, постепенно развивающимся ходом событий, действие обычно организовано повторяющимися мотивами или параллелями, которых бывает обыкновенно три, как в народных сказках. Так, в рассказе «Чем люди живы» сюжет строится на трех опорных композиционных моментах-событиях: сапожник Семен и его жена принимают странника, снимают с себя последнее и одевают его, делятся последней краюхой хлеба, — и тогда серьезный и молчаливый странник в первый раз улыбнулся. Это первый эпизод в движении сюжета. Второй: история с барином, заказавшим себе сапоги на несколько лет и умершим в тот же день,— странник второй раз улыбается. И наконец последнее, самое завершающее событие, своего рода кульминация — приход женщины с двумя девочками в избу сапожника и ее рассказ о том, как она выкормила и вырастила сирот,— странник улыбается в третий раз. В развязке раскрывается, что каждый из этих трех эпизодов давал страннику ответ на заданные ему богом три вопроса, на которые ему надлежало на земле найти ответ,—что есть в людях, чего людям не дано знать и чем люди живы. Таким образом три опорных эпизода, последовательно развивающихся один за другим, раскрывают идейную сущность рассказа, его мораль, ради которой он и пишется: смысл и истинное содержание жизни человека по Толстому. Эти тройственные параллели, по которым движется сюжет и раскрывается идейная сущность рассказа — его композиционные

вехи — тоже идут от народных сказок. Там мы часто находим эти тройственные эпизоды-параллели с нарастанием и развязкой, где дается ключ ко всей вещи или заданной аллегории-загадке.

Так же как и в народных безыскусственных сказках (о злой мачехе и кроткой падчерице, о Кривде и Правде), Толстой тратит в своих рассказах очень мало слов и места на непосредственную обрисовку героев; об их внешности иногда сказано слова два или три, а иногда и того нет. В рассказе «Два старика» дано, пожалуй, наиболее пространное описание героев:

> «Человек был Елисей добродушный и веселый. Пивал и водку, и табак нюхал, и любил песни петь, но человек был смирный, с домашними и соседями жил дружно. Из себя Елисей был мужичок невысокий, черноватенький, с курчавой бородкой и по своему святому — Елисею-пророку — с лысинкой во всю голову».

Но и подобное описание довольно редко в народных рассказах.

Бросается в глаза отсутствие привычной для Толстого резко выдвинутой одной черты внешности героя; герои-мужики у Толстого в других его произведениях (Никита из «Хозяина и работника», слуга из крестьян в «Смерти Ивана Ильича» и др.) обычно даны внешне более, чем внутренне, при этом, по толстовскому обыкновению, выделена одна часто повторяющаяся деталь (белые ровные зубы или внутрь и криво ступающие ступни ног и т. д.), являющаяся сверх прочих деталей как бы особой метой индивидуальности.

Нет также общей обильной детализации обстановки, которая бывает у Толстого чаще всего при обличительных целях (обстановка суда в «Воскресении», квартира Нехлюдова, Ивана Ильича, где детали даны с резко обли-

чительной установкой). В народных рассказах мы наблюдаем, наоборот, чрезвычайную лаконичность в подаче житейской обстановки (так же как и самих героев): «Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире. Ни дома своего, ни земли у него не было, и кормился он с семьей сапожной работой. Хлеб был дорогой, а работа дешевая, и что заработает, то и проест. Была у сапожника одна шуба с женой, да и та износилась в лохмотья; и второй год собирался сапожник купить овчин на шубу». («Чем люди живы»). Почти в таком же духе дана обстановка жизни в другом рассказе — почти без всяких вещных деталей: «Жил в деревне крестьянин Иван Щербаков. Жил хорошо: сам был в полной силе, первый на селе работник, да три сына на ногах: один женатый, другой жених, и третий подросток с лошадьми ездил и пахать зачинал...» («Упустишь огонь — не потушишь»).

Все эти традиционные зачины, как в народных сказках, — «Жил-был такой-то» с разговорно-крестьянским бытовым языком, лишенным всяких намеков на художественные прикрасы, характерны для большинства его народных рассказов. Но не только зачины народных рассказов Толстого близки к сказочному типу («жил в городе сапожник Мартын», «в некотором царстве, в некотором государстве жил-был богатый мужик» и т. д.), но таковы же и развязки, которые у него, как в народном эпосе, всегда дают благополучный конец, всегда обнаженно раскрывают сентенцию; мораль рассказа, дидактизм вещи находят всегда открытое разрешение в конце: «Живет Иван и до сих пор, и народ весь валит в его царство, а братья пришли к нему, и он их кормит. Кто придет — скажет: «Корми нас»..— «Ну, что ж, говорит, живите, — у нас всего много». Только один обычай у него есть в царстве — у кого мозоли на руках — полезай за стол, а у кого нет — тому об'едки».

Эта обязательность сентенции в развязке, как в бас-

нях, сохранение ударного момента для развязки-сентенции чрезвычайно характерны для народных рассказов Толстого, ибо собственно ради этой сентенции и писались эти рассказы, — чтобы через систему медленно развивающихся событий, поступков, дел показать идеальную норму поведения человека и тем осветить и осмыслить его жизнь с нравственно-философских позиций автора.

Таким образом все эти отличия художественных приемов в народных рассказах Толстого от таковых в его других произведениях — несложность композиции, постепенно развивающиеся в последовательном порядке события, часто с тройственными параллелями, с зачином «жили-были» и концовкой, где обычно раскрывается моральсентенция рассказа, — все это вместе взятое, близкое к народному творчеству, имеет одну прямую цель — сделать вещь более доступной и ясной для широкого читателя из народа, освободив ее от всех усложняющих моментов композиции и развития сюжета. И то обстоятельство, что упор в этих рассказах делается не на создание образов с очерченной индивидуальной физиономией, а на цепь событий, в своей совокупности создающих идеальную норму поведения и отклонения от нее, в полной мере соответствует дидактическим тенденциям Толстого, ставящего себе в этих рассказах задачу нравственного воспитания широких масс читателей из народа.

Этой задаче — созданию примитива, освобожденного от всех усложняющих и, следовательно, затрудняющих моментов — подчинен весь стиль народных рассказов,— язык, синтаксис и поэтические средства. Толстой в это время задается целью в народных рассказах быть как можно дальше от «господского», «байронического» и «пошлого» языка художественной литературы. Он всегда избегал утонченности в языке и в приемах, признавал значительность и силу огрубленного, сурового простонародного слова как выражение искренности и простоты на-

стоящих чувств. Простонародный образ «сволочь», — указывал когда-то Пушкин, защищая Катенина, — лучше, чем «воздушная цепь теней». Толстой на деле признал его правоту.

В поисках слова понятного, ясного и выразительного он обращается к языку народного творчества и к живому разговорному слову народа. Приведем отрывок из сборника Афанасьева («Народные русские легенды»), из легенды о падшем ангеле (заглавие — «Ангел»), сюжет которой — один из вариантов древнейшей религиозно-нравственной притчи — был одновременно выслушан и записан Толстым от олонецкого сказителя, о чем мы говорили выше, и послужил сюжетом для толстовского рассказа «Чем люди живы».

> «Родила баба двойню. И посылает бог ангела вынуть из нее душу. Ангел прилетел к бабе: жалко ему стало двух малых младенцев, не вынул он души из бабы и полетел назад к богу. «Что, вынул душу?» — спрашивает его господь. — «Нет, господи». — «Что же так?» Ангел сказал: «У той бабы, господи, есть два малых младенца: чем же они станут питаться».

Ознакомимся частично также с записью из записной книжки Толстого конца 70-х — начала 80-х годов, опубликованной В. И. Срезневским.

«Архангел. В городу родила жена двух дочерей и стала слаба. Господь посылает архангела. Вынь у родилицы душу. Архангел видит — младенцы по груди плавают. Вернулся назад, пожалел. Родилица лежит в углу. Другой раз архангела посылает господь. Поднялся на небо. Опять посылает. Без отца-матери вырастут, без божьей милости не вырасти. Архангел исполнил, не может подняться, крылья отпали. Родилицу похоронили, дети остались. Брюхо питать надо. Пришел к мастеру и работает» и т. д.

Как видим, ангел в этих сказаниях является главным действующим лицом.

Создавая свои народные рассказы, Толстой стремился быть во всех моментах близким к произведениям народного творчества. В этих рассказах он также постоянно прибегает к элементам фантастики — черти и ангелы активно вмешиваются в дела людей, помогают или вредят, совершенно так же, как мы это встречаем в народных сказках и легендах, меж тем в других произведениях Толстой в противовес Гоголю, очень часто вводившему элементы фантастики в свои вещи, никогда не прибегал к этому, стремясь быть реалистом до конца, опасаясь всяких намеков на что-либо неестественное, выдуманное. В народных же рассказах Толстой совершенно сознательно вводит фантастику, очевидно полагая, что с помощью привычных для читателя народного эпоса персонажей (чертенок, ангел, Иванушка-дурачок и злые братья и т. д.) легче провести свою дидактическую задачу— религиозно-философскую мораль.

Хотя в отдельных из народных рассказов Толстой пользуется и готовыми сюжетами легенд и сказок, тем не менее сама обработка их, в связи с поставленными им задачами — ясностью, простотой и доступностью, при остроте тенденции — стоила ему немало хлопот. Рукописи свидетельствуют об этом, в частности автографы по рассказу «Чем люди живы», носящие следы многочисленных поправок, неоднократных переделок и изменений.

В первых автографах Толстой начинает рассказ так же, как и в записи со слов сказителя, и так же, как в легенде афанасьевского сборника — с истории падения ангела — о бабе-родильнице и младенцах и посланном ангеле, и вся вещь озаглавливается «Архангел». Но вскоре такое начало его перестает удовлетворять, он ищет, как это он обычно делает, действенной завязки — «со средины», с настоящего, а не с прошлого, с тем, чтобы по-

том вернуться к этому прошлому и заставить его в композиционном и идейном отношении сильнее заработать. Так он поступает и в данном случае. История с родильницей и оставшимися младенцами приберегается на конец рассказа — к развязке, с тем, чтобы через нее окончательно раскрылись весь идейный замысел, вся сентенция вещи; рассказ начинается уже с традиционного сказочного зачина «жили-были». Здесь Толстому пришлось столкнуться с некоторыми трудностями, зависевшими от уже установившихся приемов работы.

Основная установка языка народных рассказов, как это видно из окончательных текстов, — лаконичность, краткая ясная фраза с разговорно-народной лексикой, очень близкой по своему характеру к языку сказок и легенд.

«На утро проснулся Семен. Дети спят, жена пошла к соседям хлеб занимать. Один вчерашний странник в старых портках и рубахе на лавке сидит, вверх смотрит. И лицо у него против вчерашнего светлее» (окончательный текст «Чем люди живы»).

Если мы сравним этот отрывок с любым из отрывков из других больших произведений Толстого — повестей и романов и рассказов, — то не может не броситься в глаза резкая разница; Толстой обычно тяготеет к длинно-развернутой фразе, с обильным количеством определений-прилагательных к каждому слову, к большому количеству придаточных, вообще к фразе-периоду; здесь же в народных рассказах мы имеем почти сплошь короткие самостоятельные предложения, почти без придаточных, фразу из коротких и легких малых звеньев. Смысл такой фразы — в ее абсолютной понятности и общедоступности. Но именно лаконизм, отсутствие множества привычных точных определений, вызывающих у читателя ясное ощущение предмета, очевидно, трудно давались сразу. Поэтому правки идут здесь не так, как обычно в

других толстовских автографах — в сторону увеличения ряда деталей, чтобы ощутимей дать образ, а, наоборот, к освобождению от ряда излишних при данной установке подробностей.

«Жил в деревне сапожник. Была у него жена и трое детей. Земли у сапожника не было и кормился он работой — головы приставлял, подметки подкладывал, латки накладывал и когда выходил заказ и новые шил, своего товару купить не на что было. Кормился сапожник день за днем, что заработает, то и проест. Вышел раз сапожнику заказ богатому мужику сапоги сшить из хозяйского товару. Сшил сапожник сапоги, отчистил, завязал в узелок, обрезки товару туда же положил, надел кафтан немецкого сукна (один только и был)...»— читаем мы в одном из автографов. Вскоре этот отрывок почти целиком зачеркивается. Очевидно, он показался ему слишком длинным и с излишними подробностями (подметки подкладывал, латки накладывал и т. д.) и он делает его несравненно короче, лаконичней; вместо него, через ряд правок, вписывается несколько строк: «Жил сапожник с женой и детьми у мужика на квартире. Ни дома своего, ни земли у него не было, и кормился он с семьей сапожною работою. Хлеб был дорогой, а работа дешевая, и что заработает, то и проест».

Многократно перерабатывалась также и развязка. Не сразу появилось положение, какое мы имеем в окончательном тексте, — появление женщины с девочками в доме сапожника и рассказ работника о том, почему он три раза улыбнулся за все время; все это неоднократно примеривалось, получалось в начале длинно и риторично. Толстой сильно выправлял речь работника (он же — провинившийся ангел, ожидавший прощения), пока она не упростилась, укоротилась и не сделалась более живой и естественной.

Работе по языку он придает особо важное значение,

ища наиболее простых и по-народному выразительных слов. «День ко дню, неделя к неделе, вскружился и год»— имеем мы в рассказе. Слово «вскружился» взято им из рассказа олонецкого сказителя [1].

«Алешка стал сызмальства помогать отцу, силы не было, а ухватка была». «Я думал, и точно человека заместо Семена поставишь, — сказал купец, оглянув Алешу, — а ты мне какого сопляка привез? На что он годится. — Он все может. И запречь, и с'ездить куда, и работать лютой, он только на вид как плетень, а то он жилист», — пишет Толстой в рассказе «Алеша-Горшок», хотя и не относящемся к серии народных рассказов, но во многом к ним примыкающем.

Словарь здесь народно-разговорный — «сызмальства», «ухватка», «заместо», «лютой», «жилист» и пр. Здесь ясна тенденция к самому простому и понятному для народа слову, но в то же время и ощутимому. Характерно также стремление Толстого обойтись в народных рассказах без эпитетов, метафор — элементов, в какой-то мере усложняющих речь и делающих ее похожей на обычную художественную прозу. Если и попадаются изредка эпитеты, метафоры, сравнения, то это обыкновенно типически народные, употребительные в речи:

«И как бы мне жить одной, кабы не девчонки эти! Как же мне их не любить! Только у меня и воску в свечке, что они» («Чем люди живы»). «Велел он по всему своему царству с десяти дворов по солдату поставлять, и чтобы был тот солдат и ростом велик, и телом бел, и лицом чист» («Сказка об Иване-дураке и его двух братьях Семене-воине и Тарасе-Брюхане»). «Вспомнит, как он улыбнулся, и взыграет в ней сердце».

Но и такие эпитеты и сравнения не особенно часты в

---

[1] Сообщено у В. И. Срезневского.

народных рассказах. Очень редко встречается в этих рассказах пейзаж. Особенно это разительно, если вспомнить богатые толстовские пейзажи в других его произведениях, несущие сложнейшие функции — то более полного раскрытия внутреннего мира героев, то подчеркивающие драматизм, значительность какого-либо события, то помогающие развитию какой-либо мысли. Здесь встречается, и то лишь изредка, только намек на пейзаж — лаконично, сжато, скупо.

«Святая была ранняя. Только на санях бросили ездить. На дворах снег лежал, и по деревне ручьи текли. Натекла промежду двух дворов в проулке из-под навоза лужа большая и собрались к этой луже две девчонки» («Девчонки умнее стариков»).

Для того же издательства «Посредник» [1], куда Толстой направлял свои народные рассказы, писал и Лесков ряд рассказов. Толстой пишет ему однажды свой отзыв, в котором так четко выступают требования Толстого:

«Я начал читать и мне очень понравился тон и необыкновенное мастерство языка, но... потом выступил ваш особый недостаток, от которого легко, казалось бы, исправиться и который есть сам по себе качество, а не недостаток — exubérance [2] образов, красок, характерных вы-

[1] Издательство «Посредник» было учреждено в 80-х годах Толстым и его ближайшими единомышленниками (Чертковым, Бирюковым и др.) для распространения нравственно-просветительной литературы среди народа. Административно-коммерческая сторона дела была поручена известному издателю Сытину, через руки которого просачивалось в народ огромное количество и лубочной литературы. Сытин взялся распространять издания «Посредника» — тем же путем, что и лубочные — через сеть книгонош (офеней), обходивших деревни. Издания «Посредника» продавались по очень дешевой цене (несколько копеек книжка) с раскрашенными картинками, наподобие лубочных, чтобы успешно конкурировать с ними и пробить себе дорогу к народному книжному рынку.

[2] Излишество.

ражений, которая вас опьяняет и увлекает. Много лишнего, несоразмерного, но verve[1] и тон удивительный. Сказка все-таки очень хорошая, но досадно, что если бы не излишек таланта, — было бы лучше[2].

Оказывается, обилие красок, образов, характерных выражений, вообще «излишек таланта» являются недостатком для этих рассказов. И совершенно понятно, что при той установке, какая была здесь у Толстого, все эти качества оказывались неуместными. Он явно ставил задачей народных рассказов освобождение от общепринятых в художественной прозе поэтических приемов — отказ от всяких изобразительных, орнаментальных средств, постоянно встречающихся в художественной литературе, от пейзажа, от сложного синтаксиса, от литературной лексики, вообще удаление от художественного эпоса и приближение к эпосу безыскусственному — так несомненно мыслил Толстой в этом вопросе. Упрощенность композиции, отказ от четко выраженных индивидуальных черт героев, традиционные сюжеты, постоянный элемент фантастики, упор на дидактизм (хотя в гораздо большей мере, чем в народном творчестве), религиозно-нравственную сентенцию — все это подтверждает мысль, что Толстой в народных рассказах стремился создать как бы продолжение народного безыскусственного эпоса, полагая, что учиться надо и в деле искусства, так же как в делах морали, у самого народа. Искусство для народа, — а другого искусства и вообще не должно быть, — думал в ту пору Толстой, — должно быть таким же, как искусство самого народа, и сделав последнего своим учителем в делах философии и морали, он делает его своим учителем и в деле искусства. На такую мысль наталкивает

---

[1] Вдохновение.
[2] 2 декабря 1890 г.

исследование толстовских народных рассказов, их тематики, сюжетов, языка и всех особенностей стиля.

Толстому, исходя из прежних своих позиций, было не столь трудно приблизиться к народному творчеству. Многие из его творческих и идейных принципов и установок, будучи логически доведенными до конца, приводили его к идее писать, как народ.

Прежде всего в этом смысле следует вспомнить, что Толстой в работе над своими произведениями всегда руководился той или иной общественно-философской идеей, которая во весь процесс работы, расширяясь и углубляясь, являлась главным двигателем, рычагом всей вещи, управляя и выравнивая отдельные элементы ее в соответствии с целым. «Это истинно художественное произведение, — пишет он об одном романе [1], — потому что в нем есть фокус, в зависимости от которого развиваются лица, характеры, события». У самого Толстого этот «фокус» всегда присутствовал и являлся именно в виде какой-либо нравственно-философской, общественной идеи, волновавшей и тревожившей его и находившей воплощение в художественных образах. При этом тенденция вещи им мало скрывалась, она была очень отчетливо видна во всем, проявляясь часто не только в отдельных компонентах произведения, но и в ряде обнаженных публицистических высказываний.

Отсюда не так уж далеко до дидактизма народных рассказов его — здесь это проявилось еще резче и последовательней. Вторая особенность его творчества, которая могла его приблизить к идее писать в духе и стиле безыскусственного эпоса — его постоянное стремление обходиться без украшательства. На эпитеты он везде скуповат, но и те, которые он употребляет обычно в других произведениях, отличаются чрезвычайной простотой, стремле-

[1] В предисловии к роману Поленца.

нием как можно точнее определить предмет — месяц у него молодой, трава молодая или глянцевитая, река бурая, голова старой лошади костлявая[1],—вообще эпитет везде суров, прост и везде силен в то же время. Здесь же он эту свою тенденцию доводит до логического конца, стремясь употреблять только такие выражения, которые являются доподлинно народными.

К слову народному, к «грубому мужественному рабочему языку», как он сам характеризует язык одного из романов[2], он чувствовал тяготение с самого начала своего творчества, когда он повел борьбу против изнеженного романтического языка, имевшего еще большое распространение в литературе того времени.

Самым же основным двигателем в деле приближения его к духу и стилю народного эпоса было несомненно его убеждение, что искусство должно быть народным, общепонятным и полезным (с точки зрения толстовских идеалов).

Однако и в этих народных рассказах, где он пробовал себя на новом пути, он достиг огромного совершенства, дав единственные в своем роде образцы произведений предельной простоты, ясности, сделанные в духе и стиле народного сказочно-повествовательного эпоса — как бы своеобразное продолжение его.

II. СТИЛЬ ПОЗДНЕГО ТОЛСТОГО

Анализируя стиль того или иного произведения или писателя, мы обычно в целях облегчения изучения целого искусственно раз'единяем его, рассматривая те или иные приемы, изобразительные средства изолированно друг от

---

[1] На это мы указывали в предыдущем анализе.
[2] Язык того же романа Поленца.

друга. На деле же целостный организм — произведение живет и имеет определенное лицо в силу органического взаимодействия различных элементов его (идей в нем заложенных, задач в нем поставленных и творчески разрешенных), нашедших свое воплощение в ряде стилевых средств, условно говоря — приемах. Об этом взаимодействии никогда не следует забывать, ибо не та или иная особенность стиля в отдельности разрешает задачу произведения в целом, а ряд их, вернее, внутренняя связь их, которую мы не всегда в силах проследить, но которая одна реально и дает жизнь и дыхание художественному произведению.

Таким образом мы полагаем, что для того, чтобы вскрыть особенности стиля художника, надо уяснить себе каждый раз те задачи, общие и частные, которые он ставит себе в произведении, и в связи с этими задачами уяснить смысл и сущность его художественных средств, их функцию в каждом данном случае; в противном случае картина стиля, его смысл не вскроется пред нами в должной мере.

Особенности стиля произведения должны быть рассматриваемы в неразрывной и тесной зависимости от тех общественных, нравственно-философских задач, которые поставлены писателем в произведении.

Толстой сам неоднократно говорил о многозначимости, об обилии смыслов, чувств, видений в художественном целом, называя это «лабиринтом сцеплений», которые нельзя выразить какой-либо одной мыслью или формулой. Мысль, указание, высказываемые критикой, даже верная мысль ему кажется только одним «из миллионов верных соображений, которые можно было найти в его картине» — по выражению художника Михайлова из «Анны Карениной», устами которого Толстой высказывает свои взгляды на существо художественного творчества.

Говоря о стиле «позднего Толстого», мы должны при-

нять во внимание определенную условность термина «поздний Толстой». Ввиду того, что основным и постоянным стимулом творчества Толстого всегда были общественно-философские и нравственные проблемы, создания его, несмотря на противоречивость и определенные различия на различных этапах его писательского пути, отличаются глубочайшим внутренним единством, дающим им общий облик. Однако у Толстого, начиная с 80-х годов по 1910, т. е. целых три десятилетия, стоял обостренно целый ряд общественно-философских вопросов, которые прежде не занимали так много места в его творчестве — с одной стороны, вопрос крестьянский, нищета и безземелье широких масс и с другой — вопрос о собственности и паразитизме высших классов; гораздо обостренней стала также проблема о духовной сущности человека, идея нравственного совершенствования и воздействие этого фактора на человеческое общежитие, на общественную жизнь.

Все эти вопросы встали особенно остро с начала 80-х годов (период так называемого «кризиса» Толстого), потому что они, эти вопросы, однако в совершенно другой трактовке, были в этот период в центре всей русской общественной жизни и общественной мысли. Вопрос о земле, о собственности, о дальнейших судьбах крестьянства, о дальнейшем ходе общественного развития, о взаимоотношении классов, — все эти вопросы ставились постоянно и народовольцами и социал-демократами, эти вопросы настойчиво требовали своего разрешения. Ответы, которые давал Толстой на эти вопросы, были его практическим вмешательством в общественную жизнь. Толстой знал силу художественного слова и глубоко верил в его воздействие. Мы знаем, что Толстой неоднократно пытался вмешиваться в общественные дела и помимо своей художественной деятельности: он писал публицистические статьи, писал письма по наиболее важным и острым воп-

росам — царям (целым трем), Столыпину; писал обращения (к рабочему народу и др.). Его трактат об искусстве был такого же рода обращением к обществу и еще в большей мере такого рода обращением были его народные рассказы, рассчитанные на миллионы крестьян, которых он обучал по-своему, по-толстовски разрешать общественные конфликты, общественные проблемы; это было противопоставление своего решения социального вопроса решениям революционеров, действовавших террором, в особенности после события 1 марта 1881 года, как мы об этом говорили выше. Толстой стремился вмешиваться в общественную жизнь и практической деятельностью. Таково было его открытое участие в организации общественной помощи голодающим крестьянам.

Начиная с 80-х годов, в связи с особым характером указанных вопросов, а главное с трактовкой их, появляются новые моменты, начинающие сильнейшим образом звучать в творчестве Толстого и, естественно, находящие свое выражение в стиле.

Леонтьев в своей работе «О стиле романов графа Толстого», полемизируя с натуральной школой и Гоголем, порицает последнего за то, что он был отрицатель по преимуществу; Гоголь отрицал русскую жизнь сплошь, ничего не утверждая в ней, — находит Леонтьев. Толстой же, по его мнению (речь идет главным образом о двух романах Толстого — о «Войне и мире» и «Анне Карениной», т. е. до 80-х годов), наоборот, утверждает ее; Леонтьев видит одно из важнейших значений «Войны и мира» в том, что роман вызывает в читателе под'ем патриотизма, любви к России. Толстой утверждает Россию, ее общественную жизнь, ее историю — в противовес сплошному отрицателю Гоголю — и в этом его огромная заслуга, по мысли Леонтьева.

Леонтьев в этом своем суждении отнюдь не во всем прав, ибо Толстой уже с самого начала далеко не все при-

нимал; писателя, уже в молодости создавшего «Поликушку», никак нельзя было отнести к «утвердителям». Однако в рассуждении Леонтьева есть несомненная доля истины — действительно следует признать, что элемент резкого, большого критицизма до 80-х годов еще не занимал столь значительного места в творчестве Толстого.

С 80-х годов положение меняется. Резкий уничтожающий критицизм становится основным двигателем толстовских произведений, формирующим его сюжеты, создающим новые характеры и выдвигающим новые стилистические средства. Какое бы произведение последнего периода мы ни назвали, — обличительство, сатира является основным элементом его; на нем, вместе с еще одним существенным моментом, и строятся сюжеты.

Второй момент, который мы здесь имеем в виду, целиком проистекает из общефилософской позиции Толстого, из идеи главенства духовной сущности в человеке (в ее специфическом понимании), которой только единственно и может держаться человеческое общество и жизнь отдельного человека. «И живы все люди не тем, что сами себя обдумывают, а тем, что есть любовь в людях»,— так формулирует он эту свою мысль популярно в одном из народных рассказов [1]. Жизнь же материальная, обыденная, из-за которой человек так много хлопочет и борется,— призрачна, по мысли Толстого, настоящая же жизнь—духовная, и рано или поздно человек приходит к этому сознанию, которое Толстой считает духовным просветлением, познанием истины и смысла жизни. К этому сознанию приходят герои почти всех важнейших произведений последнего периода творчества Толстого, начиная с 80-х годов (Нехлюдов, Иван Ильич, Брехунов из «Хозяина и работника», Позднышев — герой «Крейцеровой сонаты», отец Сергий, Никита из «Власти тьмы» и герои народных рас-

[1] «Чем люди живы».

сказов). К этому сознанию герои Толстого приходят, лишь пережив какую-либо катастрофу—смертельную опасность, сознание приближающейся смерти из-за болезни, или какой-то поворот, внезапный толчок, несчастье и т. д., пробуждающие совесть. Как истинный реалист Толстой понимает, что только особые, чрезвычайные обстоятельства могут сбить человека с обычной накатанной дороги жизни и быта и повернуть его мысли и чувства по совершенно другому руслу. По этой причине катастрофы и резкие сдвиги, служащие причиной духовного просветления, осознания «истинной» жизни, становятся теперь обязательным и существеннейшим моментом сюжета, моментом, развязывающим события или движущим их. Однако в зависимости от характера героя, соответственно ему в каждом отдельном случае и дается катастрофа, ведущая либо к развязке, либо к резкому повороту в жизни. Если для интеллигента-дворянина Нехлюдова, которому знакомы уже «нравственные чистки» и всяческие искания и сомнения, такого рода резким толчком или сдвигом, поворотным моментом является его встреча в суде с его жертвой — Масловой, то для чиновника Ивана Ильича или купца Брехунова такие факты слишком «нежны», для них они были бы вовсе нечувствительны и ни к какому душевному перевороту привести не могли бы; Толстой, повинуясь чувству жизненной правды, создает для них совершенно другие обстоятельства—действительные катастрофы, ставящие их лицом к лицу с неизбежной смертью, страх перед которой, ввиду опасности или болезни, круто отрезывает пред ними дорогу в обычную жизнь. И тогда, в таких необычайных обстоятельствах, происходит пересмотр всей прошлой жизни или мгновенное просветление и переход к новому сознанию. Тезис о том, что материальная обычная жизнь с ее эгоизмом и «обдумыванием себя» есть призрак, пустота и ничто, а настоящая жизнь начинается лишь с момента отрицания своего прошлого (материаль-

ной, призрачной жизни) и признания духовной жизни, заключающейся в служении другим, торжествует в развязке. Так обстоит в «Воскресении», в «Смерти Ивана Ильича», в «Хозяине и работнике», «Власти тьмы» и других.

Эти два элемента — обличение, сатира и духовное просветление героя (и катастрофа, приводящая к просветлению) — являются теперь основными моментами сюжета. На этих двух моментах — обличении общественного строя и прошлой жизни героя до катастрофы или толчка и нравственном просветлении его после них — построен сюжет «Воскресения», «Крейцеровой сонаты» и также сюжеты вышеуказанных двух рассказов («Смерть Ивана Ильича» и «Хозяин и работник»). В других вещах, если и нет второго момента, то обличение, сатира всегда налицо («Хаджи-Мурат»); в народных рассказах преобладает момент второй — просветление, однако там, ввиду ряда особенностей этих рассказов, оно обставляется по-иному, без тех сложных событий и потрясений, которые мы видим в других его вещах; там ввиду несложности героев и значительной роли элементов фантастики в построении этих рассказов по типу народных сказок и легенд просветление, раскрытие «истинного» смысла жизни происходит часто при участии сверхъестественной силы — чудес, ангелов и т. п.; так происходит в рассказах «Чем люди живы», «Два старика», «Свечка» и других.

Введение момента нравственного просветления (особого осознания жизни, признания ее духовной сущности как единственно важного и бессмертного на земле) в сюжет произведения мы уже имеем и раньше 80-годов; «Высокое небо» Аустерлица (и размышления тяжело раненого Андрея Болконского) уже было таким моментом. Однако в «Войне и мире» и в судьбе героя и прочих он вовсе не имел такого решающего, поворотного значения; это был только один из эпизодов жизни героя, на нем вовсе не строились ни сюжет всей вещи, ни даже линия

жизни и судьбы одного героя. И это обстоятельство совершенно естественно. В период создавания «Войны и мира» идея нравственного просветления, которая приводит к отрицанию материальной стороны бытия, отрицанию борьбы и пр., вовсе еще не являлась художественной задачей Толстого. Другие проблемы интересовали его и организовывали сюжет произведения, характеры и линию их жизни. Любовь, романы, браки занимали еще большое место в жизни героев этих произведений; в произведениях же интересующего нас периода если и есть любовь, увлечения, вообще линия романическая, то она относится только к прошлому героя, как в «Воскресении»; в движении сюжета и дальнейшей судьбе героев любовь не играет никакой роли, центр внимания в романе перенесен на другие явления — на развертывание картин обличительного порядка и на духовное преображение — «воскресение» героев. В других вещах, о которых мы говорили, момент любви, линия любовной интриги в сюжете вовсе отсутствует.

Что касается элементов обличительства, сатиры, то если они и встречались в его произведениях предыдущей поры в отдельных моментах, по отношению к отдельным героям, они в большинстве случаев не имели решающего значения в движении сюжета, в общем облике произведений и отнюдь не являлись ведущей или организующей идеей их.

Указанные основные идейно-композиционные моменты творчества позднего Толстого в свою очередь явились результатом общего философского осмысления мира им в этот период.

В мире и в жизни человека Толстой теперь усматривает два взаимно исключающих друг друга и постоянно враждующих начала — духовное и материальное, причем победа одного порождает гибель другого и обратно — из гибели одного рождается победа другого. Мир и чело-

век расколоты на два элемента, взаимно друг друга отрицающих, ни в чем не переходящих один в другой. Эта метафизическая позиция, которая имеет корни во всем творчестве Толстого, теперь, начиная с 80-х годов и до конца его жизни, является той идеологической базой, из которой вырастает целый ряд отдельных частных задач, находящих свое разрешение в его творчестве.

В 1895 году в период работы над «Воскресением» он делает характерную запись в дневнике: «Жить остается накоротке, а сказать страшно хочется так много; хочется сказать и про то, что мы можем, должны, не можем не верить, и про жестокость обмана, которому подвергают сами себя люди — обман экономический, политический, религиозный, и про соблазн одурения себя — вина и считающегося столь невинным табака, и про брак, и про воспитанье. И про ужасы самодержавия. Все назрело и хочется сказать. Так что некогда выделывать те художественные глупости, которые я начал было делать в «Воскресении» [1].

В этой записи Толстой фактически обозначает целый ряд тем — ряд «обманов», которые надлежит разоблачить. Одно время он даже думает, что хорошо было бы целый ряд таких тем об'единить в одном большом романе, «освещая его теперешним взглядом на вещи».

Однако все эти темы вместились в ряд произведений последнего периода — и ужасы самодержавия (в «Воскресении» и «Хаджи-Мурате»), и брак («Крейцерова соната»), и соблазны любви («Дьявол»); нашли себе воплощение и все «обманы» — экономический, политический, религиозный — почти в каждом произведении этого периода.

Однако, несмотря на резкое отрицание всех видов

[1] Цитирую по комментариям к «Воскресению» Н. Гудзия, т. 33 Полного собрания сочинений под общей редакцией Черткова, стр. 349.

«обмана», на апофеоз нравственного совершенствования и отречение от борьбы и житейских благ, тем не менее, за вычетом всего этого, в творчестве Толстого последнего периода, как и во всем его творчестве, с огромной силой звучит мощный голос общего утверждения жизни. Признание ее величия и значительности, огромная любовь ко всему живому, настоящему, поднятие на пьедестал духовного человеческого «я» — не в христианском, а в доподлинно человеческом смысле, — все это пробивается подспудно; во всех его отрицающих и гневных тирадах скрывается доподлинный пафос жизни.

Говоря об обличительстве Толстого, мы часто употребляли термин «сатира», полагая, что в творчестве его, начиная с 80-х годов, в значительнейших его произведениях в полной мере наличествуют элементы сатиры.

У нас еще нет научно установленного понятия сатирического. Обычно под ним, в отличие от юмора, понимается такое изображение действительности художником, при котором последняя осмеивается, изобличается с наибольшей резкостью и силой отрицанья.

Яркий сарказм и вся полнота отрицания пронизывают произведения Толстого последнего периода (начиная с 80-х годов и до конца жизни), в которых изображаются все институты общественно-политического строя буржуазно-дворянского общества.

Настоящей, доподлинной сатирой, в том же смысле, как произведения Гоголя и Щедрина, является его «Смерть Ивана Ильича»; тот факт, что сатира Толстого осложнена его выводами религиозно-философского характера, не изменяет ее разящей, бичующей сущности, так же как не изменяют гоголевскую сатиру возвышенно-лирические отступления с воспеванием мистической Руси.

Полны сатиры, настоящей, доподлинной, и «Воскресение» (суд, тюрьма, этапы, высшее чиновничество и пр.), и «Крейцерова соната», и образ Брехунова, и все с ним

связанное в «Хозяине и работнике». Рассыпана сатира в его сказках и притчах.

Несомненно есть та разница, что общепризнанные сатирики, как Гоголь, Щедрин, Грибоедов, обличая государственный строй, в то же время создали ряд типов, исполненных сатиры. У Толстого мы этого не имеем: прежде всего герои его обличительных произведений в основном не являются сатирическими образами.

Сатира Толстого главным образом направлена на строй, на различные институты государства, церковь, семью, на быт и нравы высших классов; процесс «срыванья масок» совершается через обличительный показ ряда побочных, вводных персонажей и обстановки.

Однако, срывая маски с буржуазно-дворянского строя, обнажая действительность, он делает ее смешной и ненавистной. Его обличения полны страстного гнева и непримиримого отрицания; его «Крейцерова соната» по всему своему характеру близка к памфлету; сцены суда, богослужения («Воскресение»), образ Николая I («Хаджи-Мурат»), генералы и князья (например, Корчагины из «Воскресения»), ряд бытовых сцен из жизни высшего общества (из того же «Воскресения»), жизнь, семья и служба Ивана Ильича (из рассказа «Смерть Ивана Ильича»), — все это дает нам основание усматривать во всех этих произведениях наличие явственных элементов сатиры, которые накладывают очень резкий отпечаток на всю внутреннюю структуру этих произведений.

Опубликованные рукописные материалы, черновики, первоначальные редакции ряда произведений этого периода свидетельствуют о том, что в первые периоды работы, когда задача обличения не была в замысле автора, произведения носили совершенно иной характер; самый сюжет и содержание образов менялись в процессе работы именно в зависимости от поставленных автором задач обличения, сатиры; целый ряд новых образов вводился с

этой целью в сюжет («Воскресение», «Хаджи-Мурат»), менялась соответственно этим задачам и сама композиция произведения, менялся во многом и язык.

Обратимся к стилевому воплощению указанных нами основных идейных двигателей, организующих сюжет и произведения последнего периода творчества Толстого, — и нравственному просветлению или «воскресению» по терминологии самого Толстого и обличению-сатире.

Момент просветления, о котором мы говорили выше, является теперь в произведениях Толстого, начиная с 80-х годов, одним из важнейших организующих звеньев сюжета.

Нравственное просветление, вернее борьба за его победу, проходит теперь почти через все произведения этого периода. «Воскресение», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергий», «Крейцерова соната», «Власть тьмы» и другие выше названные произведения являются тому свидетельством.

Весь путь Нехлюдова после встречи его в суде — это борьба, по формуле Толстого, духовного и животного «я» (под последним понимается все материальное бытие человека).

> «Два года не писал дневника и думал, что никогда уже не вернусь к этому ребячеству. А это было не ребячество, а беседа с собой, с тем истинным, божественным собой, которое живет в каждом человеке. Все время этот «я» спал, и мне не с кем было беседовать. Пробудило его необыкновенное событие 28 апреля в суде, где я был присяжным. Я на скамье подсудимых увидел ее, обманутую мною Катюшу в арестантском халате...»

Однако борьба эта идет не прямо и не легко, и далеко не сразу заканчивается победой «духовного я». Душевная борьба Нехлюдова в романе сложна, извилиста и

длительна, и не раз встречаются моменты, когда материальное, «животное я» готово одержать победу.

Такие моменты страхов, сомнений, падений и под'емов наполняют весь путь Нехлюдова в романе.

Узнав в арестантке Катюшу, он в первую минуту испытывает ужас быть разоблаченным ею и опозоренным.

«Узнала, подумал он. И Нехлюдов как бы сжался, ожидая удара. Но она не узнала. Она спокойно вздохнула и опять стала смотреть на председателя...» Страх перед позором, которым он покрыл бы себя, если бы все здесь в зале суда узнали его поступок, заглушал происходившую в нем внутреннюю работу. Страх этот в это первое время был сильнее всего.

Ему все хотелось не верить в то, что то, что было перед ним, было его дело. Но неумолимая невидимая рука держала его и он предчувствовал уже, что не отвертится. Он еще храбрился и по усвоенной привычке, положив ногу на ногу и небрежно играя своим pince-nez, в самоуверенной позе сидел на своем втором стуле первого ряда. А между тем в глубине своей души он уже чувствовал всю жестокость, подлость, низость не только этого своего поступка, но всей своей праздной, развратной, жестокой и самодовольной жизни, и та страшная завеса, которая каким-то чудом все это время, все эти двенадцать лет скрывала от него и это его преступление и всю его последующую жизнь, уже колебалась, и он урывками уже заглядывал за нее».

Все дальнейшее движение сюжета, все последующие эпизоды романа, связанные с Нехлюдовым, сопровождаются такими же колебаниями и сомнениями в переживаниях Нехлюдова. Уже решившись отдать землю крестьянам, он снова начинает задумываться, правильно ли он поступает. Уже решившись ехать в Сибирь за Катюшей,

он готов увлечься Mariette. Сама Катюша неоднократно возбуждает в нем сомнение: резонна ли его жертва — его поездка за ней и отказ от прежней жизни, спасет ли он Катюшу и себя...

Точно так же обстоит дело и в «Смерти Ивана Ильича» и других произведениях. Путь героя к конечной цели, поставленной перед ним автором, к новому сознанию, к отрицанию им его прежней жизни, прежних взглядов, мыслей и чувств, к признанию ничтожности и ложности всех его прежних желаний и стремлений и осознанию важности отречения от эгоистического «я» и служения другим — путь этот и здесь извилист и сложен. Вся внутренняя борьба Ивана Ильича с момента заболевания и приближения смерти — в пересмотре прежней жизни и нежелании признать ее неправильной и ложной.

Для каждого из названных героев его духовное возрождение — это целый процесс, в результате которого он, однако, приходит к неизменному выводу — к отрицанию всей своей прежней «материальной» жизни и апофеозу духовной сущности человека.

Такова же, еще в более обостренной и в то же время более примитивной форме, длительная внутренняя борьба отца Сергия, борьба с «соблазнами», доходящая до сурового аскетизма (эпизод с отсечением пальца): падение и затем снова возрождение и просветление духа.

К таким же выводам в итоге жестокого потрясения — настоящей катастрофы — приходит Позднышев в «Крейцеровой сонате», осудив при этом не только свою собственную жизнь, но весь институт семьи и брака в буржуазно-дворянском обществе.

Еще в «Войне и мире» был дважды дан аналогичный момент своеобразного «отрезвления» от материальной жизни и осознания высоты и значимости чистой любви к «вечному» — приобщение к непреходящей духовной сущности в толстовском понимании. В первый раз под Аустер-

лицем, когда истекающий кровью от раны Андрей Болконский видит впервые «высокое, справедливое и вечное небо Аустерлица», все, казавшееся ему до той минуты значительным — и война, и мечты о славе, и великий Наполеон, — вдруг меркнет и кажется ничтожным перед этим небом: и Наполеон и с ним и все земное становится теперь мелким, не стоющим человеческого внимания, борьбы; и во второй раз, когда Андрей Болконский умирает.

Однако нельзя не заметить, что оба эти момента, сами по себе чрезвычайно сильные, не накладывали решающего отпечатка на произведение в целом, на сюжет его, не представляли целого процесса, тщательно подготовленного всеми предыдущими условиями. Это были лишь отдельные эпизоды в сложном сюжетном развитии целого, между тем теперь, в последние десятилетия его творчества, в силу обострившегося внимания Толстого к вопросу о духовной сущности человека и смысла человеческой жизни, момент просветления, подготовка к нему и раскрытие его в процессе внутренней жизни героя занимают чрезвычайно важное место в сюжете.

Момент «просветления» в ряде произведений связан с угрозой смерти, с непосредственным ее приближением.

Смерть у Толстого, изображавшего ее очень часто, всегда полна не только тайны, но величия и значительности. Ею у него всегда философски подытоживается жизнь, которая в его изображении тоже полна глубочайшего смысла, серьезности и значительности. Жизнь человека приподнята на необычайную высоту. И это во всем, о чем бы он ни писал. Идет ли речь о детских мечтаниях Николеньки Иртеньева или о детском мире семьи Ростовых, об исканиях и сомнениях Пьера, Андрея и Левина, о любви и гибели Анны — все это пронизано глубочайшим сознанием и чувством особой важности, серьезности и поэзии всего происходящего, и оно неизбежно сообщается читателю.

Жизнь очень значительное и ответственное дело, — говорит каждая строка Толстого; оттого так гневна его сатира против тех и того, что мешает этому делу.

Как всегда, когда речь идет о внутреннем мире героя, при изображении душевного возрождения, и в тех случаях, когда это—согласно замыслу автора—длительный процесс, или, наоборот, наступает быстро (но идет развертывание условий, в силу которых оно совершается), Толстой прибегает к постепенному раскрытию чувств и мыслей героя в их постоянной изменчивости, противоречивости. Идет дробный анализ психики, цель которого показать, как в конечном итоге, среди борьбы различных чувств и мыслей, побеждает отреченность от житейского и приобщение к духовному; однако у каждого из персонажей это происходит совершенно различно, чрезвычайно индивидуально.

Говоря об обостренной борьбе двух начал во внутреннем мире героев Толстого, начиная с 80-х годов, борьбе, кончающейся неизменно победой духовного начала, безотносительно оставались ли эти герои в живых или шли к гибели, нельзя упустить из виду осложненности этой борьбы с материальным началом в творчестве Толстого вообще. Борясь со всем материальным, чувственным, «животным», земным и добивая его, он в то же время так же страстно и полно до краев любит это земное, создает одновременно и картины его апофеоза, красоты и силы. В гораздо большей мере это положение относится к творчеству Толстого до 80-х годов (образы Наташи Ростовой, Ерошки, Лукашки и Марьянки из «Казаков», любовь Анны и Вронского и др.). Но и теперь в произведениях последнего периода мы тоже наблюдаем многие аналогичные моменты.

Изображение прошлого Нехлюдова, его юности и любви к Катюше в «Воскресении», образ борющегося Хаджи-Мурата — все это говорит о значительной внутренней ос-

ложненности борьбы Толстого со всеми проявлениями материального, «животного» начала в жизни — о своего рода единстве противоречий в нем.

Когда речь идет о двух основных элементах творчества позднего Толстого, о связи их с общефилософскими взглядами Толстого этого периода, нам необходимо иметь в виду и взаимосвязанность этих самых элементов.

Хотя обличительство и сатира Толстого направлены преимущественно по линии социальной (обстрелу подвергаются все институты строя — церковь, брак, государство, собственность), а просветление касается преимущественно интимной, внутренней жизни отдельных героев, тем не менее то и другое у Толстого чрезвычайно тесно связано. Дело в том, что Толстой все социальное воспринимает в плане моральном. Все обличительство его, резкое и гневное, против всех атрибутов строя, выражено как протест против несправедливости и порчи человеческого духовного существа, порчи прежде всего тех, кто стоит у власти и всей опоры ее — дворянства и чиновничества. С другой стороны, само духовное возрождение героев, занимающее теперь такое большое место в его произведениях, направлено не только к очищению и улучшению морального существа героя, но часто и к действенному «исправлению» социального зла (в толстовском понимании). Нехлюдов, осознав свое преступление по отношению к Катюше, нравственно очищаясь, одновременно сознает и всю преступность владения землей помещиками и отдает ее крестьянам. Он сознает и всю преступность буржуазного суда, тюрем и каторги и стремится облегчить участь заключенных, ходатайствуя за них у власть имущих. «Лечение» общественного зла здесь совершается вполне в духе толстовского миросозерцания, согласно которому человеческое общество может обойтись без революций и потрясений, а должно спастись путем личного нравственного очищения каждого (как угнетателей, так и угнетенных).

Но не во всех произведениях этого периода оба элемента — обличительство, сатира и просветление — связаны и представлены в одинаковой мере. В «Воскресении», «Смерти Ивана Ильича», «Крейцеровой сонате», «Хозяине и работнике» мы видим и то и другое неразрывно связанным и ярчайшим образом выраженными. В других, наоборот, сильнее всего представлен один из этих элементов — просветление; таковы «Власть тьмы», «Отец Сергий», многие из народных рассказов. В «Хаджи-Мурате» преимущественно дано обличительство и сатира (Николай I, его борьба с горцами, колониальная политика самодержавия, представители высшей знати).

Целый ряд новых задач, связанных с общей идейной направленностью произведений последних десятилетий, вызывает значительные изменения во внутренней структуре отдельных произведений.

Происходят серьезного рода сдвиги — перемещение центра вещи.

Нельзя не заметить, что в «Воскресении», в «Смерти Ивана Ильича», а также в «Крейцеровой сонате» образы главных персонажей — Нехлюдова, Ивана Ильича и Позднышева — не обладают той степенью конкретной жизненности и полноты, индивидуализации характера, как образы героев прежних его произведений, например, Пьера Безухова, Андрея Болконского, Вронского и других.

Происходит это обстоятельство не потому, что Толстой не в состоянии был справиться с задачей художника — дать живой полноценный художественный облик героев, а вследствие специфичности поставленных им здесь задач.

В «Смерти Ивана Ильича» сам Иван Ильич, как герой, как индивидуальный образ, для Толстого не столь существенен; он делает его сознательно стандартным. О жизни его он говорит, что она «самая простая и обыкновенная и

самая ужасная», и она эта «обыкновенная и в то же время ужасная» жизнь становится центром произведения. Жизнь Ивана Ильича, согласно общей задаче автора, почти бессобытийна до катастрофы — болезни, вернее, все события жизни Ивана Ильича подчеркнуто представлены как обычные, рядовые, не индивидуальные: и женитьба его, и служба — все это один и тот же «обмятый хомут», все это стандартно, безлично, «приятно, прилично» — по формуле самого Ивана Ильича. Толстой сознательно снимает всякий интерес с личности Ивана Ильича, приберегая этот интерес для чего-то другого. Это положение выражено и в особенностях композиции — рассказ начинается с известия о смерти героя, о панихиде и с сатирического изображения мыслей чиновников в связи с этим известием.

Острота вещи начинается с поворотного пункта — с болезни и переживаний Ивана Ильича, когда вся его прошлая жизнь с неизбежностью раскрывается в своем настоящем свете — и семья, и служба, и все окружение. И тут во время болезни, когда показана трагедия этой обыкновенной жизни, не столь выдвинута личность, индивидуальные особенности Ивана Ильича, а напротив, весь упор падает на изображение об'ективного положения, поданного резко сатирически, — и доктора, и жены, и детей, — и на изображение страшного одиночества и обреченности Ивана Ильича. Не главные герои, не характеры, а положения (через побочные лица и детали быта), резко и детально очерченные, дающие огромные обобщения, становятся здесь в центре.

В «Крейцеровой сонате» ситуация такова же. Не образ Позднышева и его жены в центре вещи, а обрисовка лживости всего положения семьи, взаимоотношений мужа и жены и неизбежности надвигающейся катастрофы.

До известной степени все вышесказанное относится и к Нехлюдову, в особенности с момента его «просветления», когда он становится заступником и ходатаем угнетенных

и обиженных, раз'езжает по высшим чиновникам, адвокатам и наподобие Чичикова является уже композиционным средством для обличительного показа целой галлереи лиц из высшего дворянства, с одной стороны, а также и представителей деревни, обитателей тюрьмы — с другой. Несомненно, что во всех этих местах интерес автора, а равно и читателя переносится на сатирическое раскрытие быта, характеристику обличаемой среды, а также среды угнетаемой. Интересен в этом смысле отзыв Чехова о «Воскресении».

«Это замечательное художественное произведение. Самое неинтересное — это все, что говорится об отношениях Нехлюдова к Катюше, а самое интересное — князья, генералы, тетушки, мужики, арестанты, смотрители. Сцена у генерала, коменданта Петропавловской крепости, спирита — я читал с замиранием духа — так хорошо! А m-me Корчагина в кресле, а мужик, муж Федосьи! Этот мужик называет свою бабу «ухватистой». Вот именно перо у Толстого ухватистое».

Чехов со свойственной ему чуткостью уловил, что центр тяжести в значительной части романа не Нехлюдов, не его взаимоотношения с Катюшей, а другое — «князья, генералы, тетушки, мужики, аристократы» и прочее.

Отсюда и появление огромного количества бытовых, вещных, предметных деталей, сатирически направленных, заполняющих роман «Воскресение», и множества побочных персонажей. Mariette, гостья тетушки Нехлюдова, обрисована множеством тщательно подобранных обличительных деталей. И красавицы — энглизированные кобылы, и кучер, похожий на англичанина, с гордым видом сидящий на козлах, — все эти полные жизни детали барского быта несут здесь серьезнейшую функцию.

«— Ну хорошо, я попытаюсь сделать, — сказала она и легко вошла в мягко капитонированный

ную коляску, блестящую на солнце лаком своих крыльев, и раскрыла зонтик. Лакей сел на козлы и дал знак кучеру ехать. Коляска двинулась, но в ту же минуту она дотронулась зонтиком до спины кучера, и тонконогие красавицы, англизированные кобылы, поджимая затянутые мундштуками красивые головы, остановились, перебирая тонкими ногами».

И не одна Mariette дана таким же образом. Обед у Корчагиных, когда Нехлюдов после суда появляется у них, изображен с такой направленной четкостью, множеством подробностей, что отдаленно напоминает Гоголя (обед у Собакевича).

«— Пожалуйста, ваше сиятельство, ожидают, — сказал ласково жирный швейцар большого дома Корчагиных, отворяя бесшумно двигавшуюся на английских петлях дубовую дверь под'езда. — Кушают, только вас велено просить.

...С лестницы выглянул красавец-лакей во фраке и белых перчатках.

— Пожалуйста, ваше сиятельство, — сказал он.— Приказано просить.

Нехлюдов вошел на лестницу и по знакомой великолепной и просторной зале прошел в столовую.

— ...Ну вот и прекрасно. Садитесь, мы еще только за рыбой, — с трудом и осторожно жуя вставными зубами, проговорил старик Корчагин, поднимая на Нехлюдова налитые кровью без видимых век глаза. — Степан, — обратился он с полным ртом к толстому величественному буфетчику, указывая глазами на пустой прибор.

Хотя Нехлюдов хорошо знал и много раз и за обедом видал старого Корчагина, нынче как-то особенно

неприятно поразило его красное лицо с чувственными смакующими губами над заложенной за жилет салфеткой и жирная шея, главное — вся эта упитанная генеральская фигура. Нехлюдов невольно вспомнил то, что он знал о жестокости этого человека, который, бог знает для чего, так как он был богат и знатен, и ему не нужно было выслуживаться, сек и даже вешал людей, когда был начальником края.

— Сию минуту подадут, ваше сиятельство, — сказал Степан, доставая из буфета, уставленного серебряными вазами, большую разливательную ложку и кивая красавцу-лакею с бакенбардами, который сейчас же стал оправлять рядом с Мисси нетронутый прибор, покрытый искусно сложенной крахмаленной с торчащим гербом салфеткой...»

Мы выписали только незначительную часть — весь обед с его скульптурной живописью и распространенностью, как у Гомера, написан остро направленно и по единому принципу. Все, начиная с жирного швейцара и бесшумно двигающейся на английских петлях дубовой двери (обилие деталей для одной двери, подчеркивающее роскошь и удобства), красавца-лакея с бакенбардами, толстого величественного буфетчика, генерала с жирной шеей, со вставными зубами и смакующими губами, буфетом с серебряными вазами, прибором с крахмальной салфеткой и гербом и кончая разговорами о tenisse и внешностью Мисси Корчагиной,—все дано обличающими глазами Нехлюдова; все дополняется вставками-размышлениями вроде цитированной — что генерал этот сек и вешал людей, что ему Нехлюдову неприятны были «самоуверенность пошлая, либеральный тон Колосова, неприятна была бычачья, самоуверенная чувственная фигура старика Корчагина, французские фразы славянофилки Катерины Алексеевны,

неприятны были стесненные лица гувернантки и репетитора» и т. д.

Обед в генеральском доме здесь дан через множество живых вещных деталей, в своей совокупности зрительно, ощутимо рисующих роскошь, богатство и паразитизм, показан и ряд побочных персонажей, которые сами по себе нужны для обличения общего положения.

Небезынтересно вспомнить, что и в I т. в 1-й части «Войны и мира» есть пространное описание именинного обеда в доме Ростовых; и там упоминается хрусталь, и вазы с фруктами, и там лакеи и официанты, но там нет задачи обличения, и нет сатирической направленности в их обрисовке; там отнюдь нет эпитетов — жирный, толстый, смакующий, бычачья фигура (по отношению к хозяину дома). Там все иное:

> «Звуки домашней музыки графа заменились звуками ножей и вилок, говора гостей, тихих шагов официантов.
>
> ...Начиная от двух супов, из которых он выбрал à la tortue и кулебяки и до рябчиков он (Пьер. — Л. М.) не пропускал ни одного вина, которое дворецкий в завернутой салфеткою бутылке таинственно высовывал из-за плеча соседа, приговаривая или «дрей-мадера» или «венгерское» или «рейнвейн».

У Ростовых слуги оказываются иными — дворецкий подает вино «таинственно», официанты ходят «тихим шагом», у Корчагиных же они «толстые», «жирные», «важные».

У Ростовых за столом дети, Пьер; все это дано в ореоле поэзии.

Еще одна весьма характерная деталь: у Корчагиных гувернантка и репетитор сидят за столом со стесненными лицами, и это крайне неприятно Нехлюдову. Но вот у Ростовых учителю-немцу за столом дворецкий не давал ви-

на, «обносил его». «Немец жмурился, старался показать вид, что никто не хотел понять, что вино нужно было ему не для того, чтобы утолить жажду, не из жадности, а из добросовестной любознательности».

Унижение учителя-немца отнюдь здесь не ставится в укор Ростовым, а самому немцу, который, как говорит автор, собирался в письме к родным в Германию описать все блюда, десерты и вина, и потому обижался, что ему не дают их.

Таким образом существенно новым в произведениях последнего периода Толстого является обличительно-сатирическое изображение быта, положения вещей, людей, явлений, что раньше вовсе не занимало такого значительного места в творчестве Толстого. Происходит своеобразное перемещение центра произведения — то, что обычно является периферией, теперь именно и становится центром. «Можно ли целью одной иметь положенья, а не характеры», — спрашивает Толстой в одной из своих прежних дневниковых записей (1871 г.) и сам тут же отвечает: «кажется можно, я то и делаю, в чем имею успех. Только это не всеобщая задача, а моя».

Однако именно теперь в зависимости от специфичности поставленных задач и осуществляется этот своеобразный тезис.

В связи с указанным положением выступает и особая роль вещей, к которым Толстой в обычных случаях прибегает редко. Известно, что в гоголевской сатире вещи играют особенно значительную роль, однако функция их у Толстого, в тех случаях, когда он к ним прибегает, совершенно иная.

Толстой не пользуется окружающими вещами для характеристики внутреннего существа своего героя, как это делает Гоголь; для Толстого вещи нужны не для обрисовки самого образа, его характера, внутренних качеств, а совершенно для иной цели — они раскрывают не героя, а

изображают, обнажают, характеризуют то или иное общественное явление, которое взято на прицел, которое подлежит дискредитированию.

Таково значение подробного описания квартиры и обстановки и одежды Нехлюдова в начале «Воскресения».

«Высокая, пружинная с пуховым тюфяком смятая постель, голландская чистая ночная сорочка с заутюженными складками», описание уборной комнаты —«всю пропитанную было искусственным запахом элексиров, одеколона, фиксатуаров, духов», и процесс мытья—«вычистил особенным порошком пломбированные во многих местах зубы, выполоскал их душистым полосканием и потом стал со всех сторон мыться и вытираться разными полотенцами. Вымыв душистым мылом руки, старательно вычистив щетками отпущенные ногти и обмыв у большого мраморного умывальника себе лицо и толстую шею, он пошел еще в третью комнату у спальни, где приготовлен был душ. Обмыв там холодной водой мускулистое обложившееся жиром белое тело и вытершись лохматой простыней, он надел чистое выглаженное белье, как зеркало вычищенные ботинки и сел пред туалетом расчесывать двумя щетками небольшую черную курчавую бороду и поредевшие на передней части головы вьющиеся волосы».

Совершенно очевидно, что все эти «лохматые простыни» и полотенца, вычищенные ботинки, элексиры и духи являются направленными деталями для разоблачения паразитизма богатых, к которым принадлежит Нехлюдов, но ни в какой мере не характеризуют личность самого Нехлюдова, так же как «пеньюары, халаты и кофты» и «шлянье по комнатам» ни в какой мере не служат средством характеристики Катюши Масловой периода пребывания ее в доме терпимости, а являются только обличительными подробностями, имеющими целью показать преступность общества, обрекающего женщин на такую жизнь.

С еще большей очевидностью эта особая роль вещей для целей обличения и сатиры выступает в эпизоде церковного богослуженья в «Воскресении» с сатирическим изображением обряда причастия, имеющим целью обессмыслить его, вынув придаваемый ему обычный смысл и оставив в нем лишь одни вещные детали. Аналогично по тому же принципу обессмысливанья явления с помощью показа голых, раз'единенных вещей была дана опера в «Войне и мире» — тоже с сатирической целью.

Очень часто прибегает Толстой к вещам в исполненной сарказма «Смерти Ивана Ильича».

В этом смысле чрезвычайно выразителен эпизод с «бунтовавшимся пуфом».

«Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку. Войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диване, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Прасковья Федоровна хотела предупредить его, чтобы он сел на другой стул, но нашла это предупреждение не соответствующим своему положению и раздумала. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоне. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещиц и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять свое кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавшийся под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и

опять пуф забунтовал и даже щелкнул. Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать. Петра же Ивановича охладил эпизод с кружевом и борьба с пуфом, и он сидел насупившись».

Этот «бунтовавшийся пуф», многократно повторяемый, так же как и «чистый носовой платок», и «кружево мантилии», и все жесты вдовы Ивана Ильича имеют одну и ту же цель — разоблачить ложь и лицемерие, окружавшие Ивана Ильича в его собственной семье — ложь буржуазно-дворянской семьи, которая теперь становится особой темой Толстого; делается подкоп под одну из видимостей «материального» бытия, на которое он теперь идет войной.

Аналогичное положение, когда вещь работает для большой цели — для сатиры, обличения, — встречалось уже и раньше у Толстого, хотя сама сатира еще не занимала такого места в его творчестве. Таков известный эпизод в «Анне Карениной» с адвокатом, который ловит моль, разговаривая со смущенным Карениным, пришедшим к нему говорить о разводе.

Одним из средств раскрытия призрачности, непрочности и лжи материального бытия на примере жизни Ивана Ильича у Толстого является показ постоянного противоречия между видимым во вне, кажущимся людям, и сущностью, действительностью — между тем, что люди говорят и внешне делают, и тем, что думают и чувствуют они. Изнанка человека, его житейская сущность выступает при этом почти гротескно.

На протяжении всего рассказа идет раскрытие бытия стандартного человека чиновничье-дворянской среды; обстрелу подвергаются семья, служба, взаимоотношения с людьми; из всего вынимаются призрачные легковесные подпорки, и здание, обычно кажущееся значительным, на

деле же искусственное и лживое, рушится при первом приближении катастрофы (болезни).

Сослуживцы Ивана Ильича узнают о его смерти. «Все любили его»,—сообщает автор. Но тут же рядом раскрыты мысли их в связи со смертью Ивана Ильича:

«Теперь наверно получу место Штабеля или Винникова, — подумал Федор Васильевич. — Мне это и давно обещано, а это повышение составляет для меня 800 рублей прибавки, кроме канцелярии».

«Надо будет попросить теперь о переводе шурина из Калуги, — подумал Петр Иванович. — Жена будет очень рада. Теперь уже нельзя будет говорить, что я никогда ничего не сделал для ее родных».

Так преломляется в человеческой, обыденной психике торжественный и важный, как его рисует Толстой, акт смерти.

«Кроме вызванных этой смертью в каждом соображений о перемещениях и возможных изменениях по службе, могущих последовать от этой смерти, самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про нее, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я.

«Каково, умер; а я вот нет», — подумал или почувствовал каждый. Близкие же знакомые, так называемые друзья Ивана Ильича, при этом подумали невольно и о том, что теперь им надобно исполнить очень скучные обязанности приличия и поехать на панихиду и к вдове с визитом соболезнования».

«Товарищ Петра Ивановича, Шварц, сходил сверху и, с верхней ступени увидев входившего, остановился и подмигнул ему, как бы говоря: «Глупо распорядился Иван Ильич; то ли дело мы с вами».

Чтоб усилить сарказм, подчеркнуть диссонанс — акт смерти и житейское — вводится фигура Шварца с его предложением «повинтить нынче», для которого «инцидент панихиды никак не может служить достаточным поводом для признания порядка заседания нарушенным, т. е. что ничто не может помешать нынче же вечером щелкануть, распечатывая ее, колодой карт, в то время как лакей будет расставлять четыре необожженные свечи». «Вот-те и винт! Уж не взыщите, другого партнера возьмем. Нешто впятером, когда отделаетесь, — сказал его игривый взгляд при виде Петра Ивановича, которого уводила вдова Ивана Ильича».

Прием, служащий здесь для целей сатиры, для показа изнанки человека, является разновидностью общего толстовского приема постоянного показа противоречий между голосом природы, духовным, неподдельным, но глубоко спрятанным, и общепринятым, кажущимся, ложным и внешним. При этом важным и побеждающим остается тайный, невидимый, внутренний голос.

Таких примеров много еще и в «Войне и мире», где уже заметно развенчание многих отдельных явлений.

Таков эпизод между Пьером и маршалом Даву. Орудием внутреннего голоса при столкновении его с общепринятым и ложным (а область последнего, как известно, у Толстого очень широка — сюда входит и государственная деятельность, государственные институты, взаимоотношения между людьми высших классов, ряд бытовых явлений и пр. и пр.) являются у Толстого чаще всего глаза, взгляд человека (иногда улыбка). Слова, уста чаще всего лгут, «притворяются» в изображении Толстого — взгляд же выражает настоящее, неподдельное. Через него именно прорывается во-вне настоящее чувство и духовная сущность человека.

«Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде, помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья.

В первом взгляде для Даву, приподнявшего только голову от своего списка, где людские дела и жизнь назывались номерами, Пьер был только обстоятельство; и, не взяв на совесть дурного поступка, Даву застрелил бы его; но теперь уже он видел в нем человека. Он задумался на мгновение».

Аналогичная очная ставка происходит между Хаджи-Муратом и старым Воронцовым.

«Выслушав переводчика, Воронцов взглянул на Хаджи-Мурата и Хаджи-Мурат взглянул в лицо Воронцова.

Глаза этих двух людей встретились и говорили друг другу многое, невыразимое словами, и уже совсем не то, что говорил переводчик. Они прямо без слов высказывали друг другу всю истину: глаза Воронцова говорили, что он не верит ни одному слову из всего того, что говорил Хаджи-Мурат, что он знает, что он враг всему русскому, всегда останется таким и что теперь покоряется только потому, что принужден к этому. И Хаджи-Мурат понимал это и все-таки уверял в своей преданности. Глаза же Хаджи-Мурата говорили, что старику этому надо бы думать о смерти, а не о войне, но что он, хоть и стар, но хитер, и надо быть осторожным с ним. И Воронцов понимал это и все-таки говорил Хаджи-Мурату то, что считал нужным для успеха войны».

К разговору глаз, выражающему настоящее, неподдельное в человеке (между тем как слова отводят, маскируют действительность), Толстой прибегает часто, в самых различных случаях. Делает он это и для изображения любви, страсти, чувственной силы, своевольно прорывающейся и действующей наперекор общепринятым условностям.

«Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но в сущности, глаза их, смотревшие друг на друга под шумок разговора, не переставая спрашивали: «можете любить меня?» и отвечали: «могу» (разговор между Mariette и Нехлюдовым в «Воскресении»).

Весь роман Анны с Вронским, возникновение и развитие их взаимной страсти, чаще всего показан выражением глаз Анны, которой все время приходится скрывать от окружающих свое чувство, говорить не то, что она думает.

«На одно мгновение при взгляде на него что-то мелькнуло в ее глазах, и несмотря на то, что огонь этот сейчас же потух, он был счастлив этим мгновением».

«... Раздевшись, она вошла в спальню, но на лице ее не только не было того оживления, которое в бытность ее в Москве так и брызгало из ее глаз и улыбки: напротив, теперь огонь казался потушенным в ней или где-то далеко припрятанным».

«...Она все силы своего ума напрягла на то, чтобы сказать то, что должно; но вместо того она остановила на нем свой взгляд, полный любви, и ничего не ответила».

«... Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не веселый — он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи».

«...Поздно, поздно, поздно, — прошептала она с улыбкой. Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела».

В «Воскресении» мы имеем целый ряд сцен и эпизодов ярко сатирического порядка, созданных тем же приемом одновременного показа человека и явления извне и изнутри, причем весь эффект, вся ирония и сарказм появляются вследствие их разительного несовпадения, противоречия.

«... Нехлюдов видел то, что княгиня Софья Васильевна среди разговора с беспокойством смотрела в окно, через которое до нее начинал доходить косой луч солнца, который мог слишком ярко осветить ее старость.

— Как это верно, — сказала она про какое-то замечание Колосова и пожала в стене у кушетки пуговку звонка.

— ...Пожалуйста, Филипп, опустите эту гардину, — сказала она, указывая глазами на гардину окна, когда на звонок ее вошел красавец-лакей.

— Нет, как ни говорите, в нем есть мистическое, а без мистицизма нет поэзии, — говорила она, одним черным глазом сердито следя за движениями лакея, который опускал гардину.

— Мистицизм без поэзии — суверие, а поэзия без мистицизма — проза, — сказала она, печально улыбаясь и не спуская взгляда с лакея, который расправлял гардину.

— Филипп, вы не ту гардину — у большого окна, — страдальчески проговорила Софья Васильевна, очевидно жалевшая себя за те усилия, которые ей нужно было сделать, чтобы выговорить эти слова, и тот-

час же для успокоения поднося ко рту рукой, покрытой перстнями, пахучую дымящуюся пахитоску.

Широкогрудый, мускулистый красавец Филипп слегка поклонился, как бы извиняясь, и, слегка ступая по ковру своими сильными, с выдающимися икрами, ногами, покорно и молча перешел к другому окну и, старательно взглядывая на княгиню, стал так расправлять гардину, чтобы ни один луч не смел падать на нее. Но и тут он сделал не то, и опять измученная Софья Васильевна должна была прервать свою речь о мистицизме и поправить непонятливого и безжалостно тревожащего ее Филиппа. На мгновение в глазах Филиппа вспыхнул огонек.

«А чорт тебя разберет, что тебе нужно, — вероятно, внутренно проговорил он», подумал Нехлюдов, наблюдая всю эту игру. Но красавец и силач Филипп тотчас же скрыл свое движение нетерпения и стал покойно делать то, что приказывала ему изможденная, бессильная, вся фальшивая, княгиня Софья Васильевна».

Каждое слово, каждая фраза княгини тут же показаны наизнанку — жестом и взглядом ее, опровергающими их, делающими слова комичными, в результате чего подытоживающая строка («вся фальшивая») напрашивается сама собой.

Аналогичным приемом для целей дискредитации насилия государства дана сцена суда. Одно и то же явление (суд) показано с одной стороны в о в н е—торжественная обстановка суда, вся процедура его в деталях, рассчитанная на особое воздействие на людей, и тут же рядом одновременно показаны и з н у т р и судьи, их мысли и чувства, мелкость которых находится в самом резком противоречии с их действиями на суде, обставленными как некое священнодействие.

Здесь, так же как и в «Смерти Ивана Ильича», и происходит «срыванье масок», обнаруживанье явления в его действительной подспудной сущности с помощью указанного приема — одновременного показа явления двойственно — извне и изнутри, причем внешнее, показанное важным, тут же, как в кривом зеркале, отражается в мыслях людей.

В своей сатире, желая как можно острей и язвительней показать жизнь и быт дворянства и высшего чиновничества, всего строя столицы, стремясь как можно чаще подчеркивать его лживую сущность, Толстой прибегает (как уже выше отмечалось) к многократному повторению одного и того же эпитета (или нескольких), где максимально выражено противоречие между внешним лоском и грязной внутренней сущностью:

«Вообще Петербург, в котором он давно не был, производил на него свое обычное, физически подбадривающее и нравственно-притупляющее впечатление: все так чисто, удобно, благоустроенно, главное — люди так нравственно нетребовательны, что жизнь кажется особенно легкой.

Прекрасный, чистый, учтивый извозчик повез его мимо прекрасных учтивых, чистых городовых, по прекрасной, чисто политой мостовой, мимо прекрасных чистых домов к тому дому на Канаве, в котором жила Mariette.

У под'езда стояла пара английских лошадей в шорах, и похожий на англичанина кучер с бакенбардами до половины щек, в ливрее с бичом и гордым видом сидел на козлах.

Швейцар в необыкновенно чистом мундире отворил дверь в сени, где стоял в еще более чистой ливрее с галунами выездной лакей с великолепно рас-

чесанными бакенбардами и дежурный вестовой солдат со штыком в новом чистом мундире».

Вся изобразительная сила этого отрывка достигнута средствами в сущности очень простыми, открытыми, чрезвычайно непосредственно раскрывающими сатирически-обличительную задачу автора — восьмикратное повторение эпитета «чистый» и четырехкратное эпитетов «прекрасный и чистый» (к ним еще несколько раз прибавляется «учтивые»). Язвительность этих многократно повторяющихся эпитетов вместе с рядом других деталей одежды и внешности слуг — ливреи, галуны, расчесанные бакенбарды, и лошади — английские и кучер англичанин, с «бичом и гордым видом», все это имеет одно назначение—показать в сатирически-вещных деталях лживую и паразитическую сущность обличаемого им класса и его цивилизации.

В «Воскресении» этот мотив о «чистых и сытых» на фоне ужасов и грязи тюрьмы и деревенского голода повторяется не раз:

«Нехлюдов вышел и прошел в канцелярию — опять как и в сенате, он нашел в великолепном помещении великолепных чиновников, чистых, учтивых, корректных от одежды до разговоров, отчетливых и строгих.

«Как их много, как ужасно их много, и какие они сытые, какие у них чистые рубашки, руки, как хорошо начищены у всех сапоги, и кто все это делает? И как им всем хорошо в сравнении не только с острожными, но и с деревенскими» — опять невольно думал Нехлюдов».

Размышление вслух о «великолепных, чистых, учтивых и корректных» чиновниках, с «чистыми рубашками» и «чистыми руками и начищенными сапогами в великолепных помещениях» (эпитет, подчеркнуто повторяющийся под

ряд дважды, так же как и многократное «чистый») хотя и вложено в уста Нехлюдова, однако по своему характеру («и какие они сытые», и «кто все это делает?») явно дано глазами человека из народа, из крестьянства, того самого строгого судьи, которого постоянно в себе теперь чувствовал Толстой и от имени которого он и произносил эти монологи.

> «В его воспоминании были деревенские люди: женщины, дети, старики, бедность и измученность, которые он как будто теперь в первый раз увидел, в особенности улыбающийся старичок-ребенок, сучащий безыкорными ножками — и он невольно сравнивал с ним то, что было в городе. Проходя мимо мясных, рыбных и готового платья, он был поражен — точно в первый раз увидел это — сытостью того огромного количества таких чистых и жирных лавочников, каких нет ни одного человека в деревне... Такие же сытые были кучера с огромными задами и пуговицами на спине, такие же швейцары в фуражках, обшитых галунами, такие же горничные в фартуках и в кудряшках и в особенности лихачи-извозчики с подбритыми затылками, сидевшие развалясь в своих пролетках, презрительно и развратно рассматривая проходящих».

Какая резкая и прямая направленность эпитетов и деталей, идущих все время по контрастным параллелям с типичным для Толстого повтореньем педалируемого эпитета (или двух) (здесь «сытые» — и потом «такие же»... «такие же»...) После показа сытых, но оторвавшихся от народа и приставших к барам людей, сразу идет показ противоположного лагеря тем же изобразительным способом — повторяющимися эпитетами противоположного содержания.

«Такие же были худые, бледные, растрепанные прачки, худыми оголенными руками гладившие перед открытыми окнами, из которых валил мыльный пар. Такие же были два красильщика в фартуках и опорках на босу ногу... Такие же лица были и у запыленных с черными лицами ломовых извозчиков, трясущихся на своих дрогах. Такие же были у оборванных опухших мужчин и женщин, с детьми стоявшими на углах улиц и просивших милостыни. Такие же лица были видны в открытых окнах трактира, мимо которых пришлось пройти Нехлюдову. У грязных, уставленных бутылками и чайной посудой столиков, между которыми, раскачиваясь, сновали белые половые, сидели, кричали и распивая, потные покрасневшие люди с одуренными лицами».

Таков городской пролетариат у Толстого, таков капиталистический город с его «цивилизацией».

На протяжении всего романа беспрерывно, как в кинокадрах, идет смена картин по контрасту, соответственно общему идейному замыслу — показ «сытых, жирных и чистых», и рядом «голодных, оборванных и грязных» — во всех резко и прямо направленных деталях обстановки и быта.

Указанный выше прием многократного выдвиганья одной черты одним или несколькими эпитетами, много раз повторяющимися для того, чтобы дать язвительную характеристику определенному положению вещей, общественному порядку, подлежащему обстрелу, встречается не только в «Воскресении», но и в других произведениях, где сатира занимает особо важное место. Особенно заметен этот прием в «Смерти Ивана Ильича», насквозь пронизанной сатирой[1].

[1] Повторяющийся эпитет для целей обличения встречается и в «Крейцеровой сонате»: «Когда мы бывало, 30-летние развратники, имеющие на душе сотни самых разнообразных ужасных преступле-

Здесь очень много раз на протяжении всего рассказа, чтобы наиболее ясно выразить всю фальшь жизни Ивана Ильича, употреблены (как бы глазами самого Ивана Ильича) слова — «приятно, легко, весело и прилично», особенно часто «приятно» и «прилично».

«Иван Ильич был phenix de la famille[1], как говорили. Он был не такой холодный и аккуратный, как старший, и не такой отчаянный, как меньшой. Он был середина между ними — умный, живой, приятный и п р и л и ч н ы й человек».

Через несколько абзацев:

«Он служил, делал карьеру и, вместе с тем, п р и я т н о и п р и л и ч н о веселился».

«...Он был часто игрив и остроумен и всегда добродушен, п р и л и ч е н и bon enfant, как говорил про него его начальник и начальница, у которых он был домашним человеком».

Заметим здесь также частое употребление Толстым французских ходовых словечек, с целью иронии над той средой, из которой они взяты: «le phenix de la famille», «bon enfant», «comme il faut» («Воскресение») и др.

«Судебным следователем Иван Ильич был таким же comme il faut'ным, п р и л и ч н ы м, умеющим отделять служебные обязанности от частной жизни...».

«... Жизнь Ивана Ильича и в новом городе сложилась очень п р и я т н о».

«... Он делал п р и я т н о е для себя, приобретая

ний относительно женщин, когда мы, 30-летние развратники, входим ч и с т о-начисто вымытые, выбритые, надушенные, в ч и с т о м белье, во фраке или в мундире в гостиную, или на бал — эмблема ч и с т о т ы — прелесть!»

[1] Гордость семьи.

такую жену, и вместе с тем делал то, что наивысше поставленные люди считали правильным».

«...Иван Ильич начинал уже думать, что женитьба не только не нарушит того характера жизни легкой, приятной, веселой и всегда приличной и одобряемой обществом, который Иван Ильич считал свойственным жизни вообще, но еще усугубит его».

«... Но тут... явилось что-то такое новое, неожиданное, неприятное, тяжелое и неприличное, чего нельзя было ожидать и от чего никак нельзя было отделаться».

«Он понял, что супружеская жизнь — по крайней мере с его женой — не содействует всегда приятностям и приличию жизни, а напротив, часто нарушает их».

«... Для того, чтобы исполнять свой долг, т. е. вести приличную, одобряемую обществом жизнь, нужно выработать определенное отношение».

«Он требовал от семейной жизни тех удобств домашнего обеда, хозяйки, постели, которые она могла дать ему, и, главное, того приличия внешних форм, которые определялись общественным мнением. В остальном же он искал веселой приятности...»

«Цель его состояла в том, чтобы все больше и больше освобождать себя от этих неприятностей и придать им характер безвредности и приличия».

«Так что вообще жизнь Ивана Ильича продолжала итти так, как он считал, что она должна итти: приятно и прилично».

«Его запнувшаяся жизнь приобретает настоящий свойственный ей характер веселой приятности и приличия».

«Но вообще жизнь Ивана Ильича пошла так, как

по его вере должна была протекать жизнь: легко, приятно и приличнo».

«Дурное расположение духа его, все усиливаясь и усиливаясь, стало портить установившуюся было в семействе Головиных приятность легкой и приличной жизни. Муж с женой стали чаще и чаще ссориться, и скоро отпала легкость и приятность и с трудом удерживалось одно приличие».

Не забыт также уже ранее употреблявшийся язвительный эпитет «чистый».

«Все происходило с чистыми руками, в чистых рубашках, с французскими словами, и главное, в самом высшем обществе, следовательно, с одобрения высоко стоящих людей».

Таково обильное повторение одних и тех же сатирических, пародирующих определений, в которых словно заключена формула жизни Ивана Ильича — «легко, приятно и прилично», тут же показанной, как в кривом зеркале — наизнанку. Все это нужно Толстому для своеобразного пародирования обыденной, материальной стороны жизни с ее иллюзорностью, чтобы привести ее к окончательному банкротству при приближении катастрофы. Из этой жизни вынимаются все человеческие чувства, она оголяется изнутри и остается одна внешняя пустая оболочка с надписью —«легко, приятно и прилично». В сущности с жизнью Ивана Ильича Толстой проделывает операцию, чрезвычайно сходную с той, что с судом в «Воскресении» и обрядом богослужения, — внешность «приличная», «приятная», даже важная и здесь и там, а содержание пустое, ничтожное — и явление тем самым обессмысливается, распадается.

«Во всем этом надо было уметь исключать все то сы-

рое, жизненное, что всегда нарушает правильность течения служебных дел: надо не допускать с людьми никаких отношений, помимо служебных», — говорит автор о своем герое. И такой представлена вся его жизнь до катастрофы, когда действительное, «сырое и жизненное» врывается и вскоре предстает в виде неотвратимого.

Во всех этих случаях сказывается со всей силой также постоянная тенденция Толстого работать с помощью резких контрастов — для того чтобы показать душевную, внутреннюю грязь и праздность он постоянно употребляет нарочито, подчеркнуто многократно: чистый, в чистой рубашке, с чистыми руками и т. д.; чтобы раскрыть внутреннюю пустоту, он беспрерывно подчеркивает — «весело, приятно, прилично». Всем этим явление, под которое делается подкоп, обедняется, принижается.

К сравнениям, в особенности к расширенным сравнениям и метафорам, Толстой прибегает в своих обличительных произведениях не часто. Однако сравнения, в том числе и распространенные, сложные и метафоры встречаются, и они так же прямо и остро направлены в этих случаях, как и его сатирические эпитеты, о которых мы говорили выше.

«Там уже был обмят тот хомут, в котором он работал: он сразу попадал в него», — говорится о службе Ивана Ильича.

«Они как служащие были непроницаемы для чувства человеколюбия, как эта мощная земля для дождя,—думал Неклюдов, глядя на мощеный разноцветными камнями скат выемки, по которому дождевая вода не впитывалась в землю, а сочилась ручейками. — Может быть, и нужно укладывать камнями выемки, но грустно смотреть на эту лишенную растительности землю, которая бы могла родить хлеб, траву, кусты, деревья, как те, которые виднеются вверху вы-

емки. То же самое и с людьми, — думал Нехлюдов,— может быть, и нужны эти губернаторы, смотрители, городовые, но ужасно видеть людей, лишенных главного человеческого свойства — любви и жалости друг к другу» («Воскресение»).

«А мы были как два ненавидящих друг друга колодника, связанных одной цепью, отравляющие жизнь друг другу («Крейцерова соната»).

«Она была как застоявшаяся, раскормленная, запряженная лошадь, с которой сняли узду» («Крейцерова соната»).

Все эти образные средства — «обмятый хомут» для раскрытия характера канцелярщины, «колодники» для буржуазно-дворянского брака и семьи, «застоявшаяся, раскормленная, запряженная лошадь» — для нерожающей замужней женщины — заключают уже сами в себе элемент прямого обличительства, необходимый Толстому в этих случаях.

Выше мы уже указывали, что эпитеты, сравнения Толстого, так же, как и самый словарь, которым он пользуется, обладают характернейшим свойством — стремлением к величайшей точности, строгости, к адэкватности слова смыслу, в него вкладываемому. Слово, эпитет, сравнение, метафора должны соответствовать реальности, они должны максимально раскрыть изображаемый предмет или явление, должны дать о нем ясное представление. Уже в молодости Толстой ополчается против общепринятых тогда в литературе весьма отдаленных сравнений (и пародирует их).

«...Бирюзовые и бриллиантовые глаза, золотые и серебряные волосы, коралловые губы, золотое солнце, серебряная луна, яхонтовое море, бирюзовое небо и т. д. встречаются часто. Скажите по правде, бывает ли что-нибудь подобное... Я не мешаю сравнивать с драгоценными кам-

нями, но нужно, чтобы сравнение было верно, ценность же предмета не заставит меня вообразить сравниваемый предмет ни лучше, ни яснее. Я никогда не видал губ кораллового цвета, но видал кирпичного; — глаз бирюзового, но видал цвета распущенной синьки и писчей бумаги»[1].

Уже в этих словах молодого Толстого явственно слышна основная тенденция его языкового творчества — освободить слово от наросших на него литературных условностей, вернуть слову силу, оголив его, повернув его к жизни, вводя в литературу грубоватый, но мужественный крестьянский обиходный словарь и фактически совершая этим необходимое «омоложение» литературного языка.

Эта тенденция Толстого сделать слово выражением «правды» — неприкрашенной действительности — тесно связана с еще одной характерной особенностью его стиля.

Изображая предмет, животное или человека, Толстой очень часто останавливается не на красоте, а на уродстве как на особых индивидуальных признаках их. Таково описание внешности старого мерина в рассказе «Холстомер»,— «старость гадкая и величественная вместе», дуба, мимо которого едет князь Андрей, выделяющегося своей «обломанной корой, заросшей старыми болячками», он неуклюж со своими «растопыренными корявыми руками и пальцами», «он кажется старым, сердитым и презрительным уродом». Многие из героев Толстого, даже и наиболее любимые, внешне очень некрасивы — княжна Мария Волконская из «Войны и мира» (тяжелая, неуклюжая походка, общая некрасивость лица — кроме глаз); Пьер чрезвычайно толст. Аналогичные же особенности мы встречаем и у отдельных героев произведений поздней-

[1] Варианты 2-й и 3-ей редакции «Детства», т. I, стр. 178—179. Полн. собр. соч. под общей редакцией Черткова, 1928 г.

шей поры. Хаджи-Мурат прихрамывает; даже внешняя привлекательность лица Катюши создается особенностью, которая сама по себе обычно является дефектом, изъяном человеческого лица — один глаз ее косит. Обстоятельство, чрезвычайно характерное для способа изображения Толстым внешности героев. Обаятельная Наташа отнюдь не красавица, наоборот, в важнейшие минуты ее жизни она представлена даже вовсе некрасивой. Так, в эпизоде встречи ее с раненым Андреем Толстой говорит о ней: «Худое и бледное лицо Наташи с распухшими губами было более чем некрасиво, оно было страшно. Но князь Андрей не видел этого лица, он видел сияющие глаза, которые были прекрасны».

Безукоризненно красивы у Толстого большей частью только душевно отталкивающие персонажи — Элен, первая жена Пьера, и брат ее Анатоль Курагин, нравственно чрезвычайно на нее похожий.

Даже Анна Каренина, привлекательная внешность которой особо отмечена, вовсе не изображена отменной красавицей — она несколько полна, а в первых редакциях, как свидетельствуют об этом черновые рукописи и комментарии, она изображена чрезвычайно толстой.

Не совершенную красоту выдвигает Толстой в своих любимых и привлекательных героях, а такое сочетание внутренних и внешних свойств их, при которых они хороши, даже несмотря на явные физические изъяны и некоторые смешные свойства и качества их характеров — например, чрезвычайная рассеянность Пьера, некоторая надменность и чопорность Андрея Болконского, умственная ограниченность Наташи Ростовой (она «не удостаивает быть умной»). Все эти особенности в изображении положительных героев у Толстого, показ многих шероховатостей внешности и некоторых дефектов внутреннего существа их отнюдь не случайны, они все проистекают из одного источника — из постоянного стремления Толстого

не идеализировать, не охорашивать людей и явления, не одевать их в привычные литературные костюмы, не создавать «божественной», совершенной красоты, которая кажется ему в произведении придуманной и фальшивой. Всеми этими особенностями Толстой стремится достигнуть наибольшего приближения художественного вымысла к «правде» жизни — сырой и неотесанной действительности.

Целый ряд моментов, особых изобразительных средств привлекает Толстой, чтобы подчеркнуть, усилить, углубить обрисовываемые им ситуации, положения, нужные ему в произведении для художественного подтверждения своей концепции, своих общих идей.

В наиболее драматических по замыслу эпизодах Толстой часто вводит несколько раз под ряд повторяющиеся «жуткие» или таинственные детали, которые производят особое впечатление на героев и знаменуют собой грядущие трагические события в их жизни.

Аналогичное явление мы находим и в некоторых прежних его произведениях.

Особенно запоминается в «Анне Карениной» сон Анны о мужике, делающем что-то с железом в мешке, как предзнаменование чего-то страшного и неизбежного, повторяющееся на протяжении романа несколько раз.

В «Хозяине и работнике» такую же роль предзнаменования несчастья служит чернобыльник, на который в своих блужданиях во время мятели все время натыкается Брехунов, ища спасения.

> «Но черное это было не неподвижно, а все шевелилось, и было не деревня, а выросший на меже высокий чернобыльник, торчавший из-под снега и отчаянно мотавшийся все в одну сторону от свистевшего в нем ветра. И почему-то вид этого чернобыльника, мучимого немилосердным ветром, заставил со-

дрогнуться Василия Андреевича, и он поспешно стал погонять лошадь.

...И почему-то ему вспомнился мотавшийся от ветра чернобыльник, мимо которого он проезжал два раза, и на него нашел такой ужас, что он не верил в действительность того, что с ним было. Он подумал: не во сне ли все это? И хотелось проснуться, но проснуться некуда было».

Функция таких деталей, как чернобыльник или мрачный, ущербный месяц, не только в зрительной ощутимости для героев надвигающегося несчастья, катастрофы, но и в том, что они по-особому подчеркивают, убеждают в значительности совершающегося, делая его жутким, таинственным.

Вообще установка на значительность совершающегося при изображении многих явлений и событий играет очень большую роль у Толстого.

Особенно это заметно в моментах наиболее драматических из жизни героев — катастрофах, приближении смерти, снах и т. д. Им придается особая высота, они приподняты надо всем (как «вечное, высокое небо Аустерлица» в жизни Андрея Болконского).

Все изобразительные средства Толстого последнего периода, в том числе и эпитеты и сравнения вышеназванных произведений, несут заостренно обличительную функцию. Свидетельствует о том и «Воскресение» и ряд других произведений.

Вот какими обнаженными, открыто обличительными эпитетами дано описание губернской тюрьмы:

«Надзиратель, гремя железом, отпер замок, приотворив двери камеры, из которой хлынул еще более вонючий, чем в коридоре, воздух, крикнул:

— Маслова, в суд! — и опять притворил дверь, дожидаясь.

Даже на тюремном дворе был свежий, живительный воздух полей, принесенный ветром в город. Но в коридоре был удручающий тифозный воздух, пропитанный запахом испражнений, дегтя и гнили, который тотчас же приводил в уныние и грусть всякого вновь приходившего человека».

Такого же рода резкостью, открытостью, «нелитературностью» полны изображения голодающей деревни и жизни дворянства.

«За нее сватались, но она ни за кого не хотела итти, чувствуя, что жизнь ее с теми трудовыми людьми, которые сватались за нее, будет трудна ей, избалованной сладостью господской жизни».

Подобного рода обороты речи («сладость господской жизни»), данные словами и как бы глазами мужика, который для Толстого теперь является абсолютной мерой вещей, весьма характерны. И вся эта народная прямота и суровость суждений и оценок вытекает из точки зрения Толстого на явления общественной жизни, которая (т. е. эта точка зрения) теперь является для него как бы оценкой самого народа. Он теперь говорит — пишет словами, тоном и мыслями того судьи, которого он теперь единственно и признает.

Толстой сплошь и рядом для целей обличения и дискредитации многих явлений прибегает к прямым рассуждениям, своего рода публицистике, по тону и построению являющимся как бы витийственными, ораторскими или проповедническими обращениями:

«И с тех пор началась для Масловой та жизнь хронического преступления заповедей божеских и человеческих, которая ведется сотнями и сотнями тысяч женщин не только с разрешения, но под покровительством правительственной власти, озабочен-

ной благом своих граждан, и кончается для девяти женщин из десяти мучительными болезнями, преждевременной дряхлостью и смертью.

Утром и днем тяжелый сон после оргии ночи. В третьем, четвертом часу усталое вставанье с грязной постели, зельтерская вода с перепоя, кофе, ленивое шлянье по комнатам в пеньюарах, кофтах, халатах, смотренье из-за занавесок в окна, вялые перебранки друг с другом; потом обмывание, обмазывание, душение тела, волос, примериванье платьев, споры из-за них с хозяйкой, рассматриванье себя в зеркало, подкрашивание лица, бровей, сладкая, жирная пища; потом одеванье в яркое шелковое обнажающее тело платье; потом выход в разукрашенную ярко-освещенную залу, приезд гостей, музыка, танцы, конфеты, вино, куренье и прелюбодеяние с молодыми, средними, полудетьми и разрушающимися стариками, холостыми, женатыми, купцами, приказчиками, армянами, евреями, татарами, богатыми, бедными, здоровыми, больными, пьяными, трезвыми, грубыми, нежными, военными, штатскими, студентами, гимназистами — всех возможных сословий, возрастов и характеров. И крики, и шутки, и драки и музыка, и табак и вино, и вино и табак, и музыка с вечера и до рассвета. И только утром освобождение и тяжелый сон. И так каждый день, и всю неделю. В конце же недели поездка в государственное учреждение — участок, где находящиеся на государственной службе чиновники, доктора — мужчины, иногда серьезно и строго, а иногда с игривой веселостью, уничтожая данный от природы для ограждения от преступления не только людям, но и животным стыд, осматривали этих женщин и выдавали им патент на продолжение тех же преступлений, которые они совершали с своими сообщниками в продолжение недели. И опять такая же неделя.

И так каждый день, и летом и зимой, и в будни и в праздники».

Действенность этого авторского монолога-обличения, его ораторский тон достигается не только характерным словарем, подчас чисто публицистического типа, остро и прямо направленного («преступление заповедей божеских и человеческих», «прелюбодеяние», «с разрешения и под покровительством правительственной власти», «выдавали патент на продолжение преступлений» и т. д.), но и соответственным синтаксическим построением фразы, тоже ораторской, как бы во весь голос произнесенной: очень большой развернутый период, с ритмическими повторами, все время усиливающимися по мере продвижения к концу его — «в третьем, четвертом часу усталое вставанье с грязной постели», затем обилие деталей и множество таких же резких перечислений-повторений, еще более остро и прямо подчеркивающих положение: «шлянье по комнатам в пеньюарах, кофтах, халатах (само резкое слово «шлянье» подкрепляется еще расширенной, остро и прямо направленной детализацией, дающей еще больший разгон фразе, авторскому голосу и конкретно запечатляющей явление). Но это только начало; фраза в дальнейшем развивается по тому же принципу — многократное перечисление, нарастание деталей, дающих картину жизни в доме терпимости («потом обмывание, обмазывание, душенье тела, волос... потом одеванье... потом выход...») и снова огромное количество перечислений — подробностей, резких и прямых — «с молодыми, средними, полудетьми, разрушающимися стариками, холостыми, женатыми, купцами, приказчиками, армянами, евреями, татарами, богатыми, бедными...» и т. д. — целых двадцать шесть перечислений в небольшом отрывке этой развернутой фразы, чтобы громче и полнее раздавался авторский голос для показа преступности и широких размеров «пре-

любодеяний». Но и тут еще не ставится точка. Авторская речь продолжается, дойдя до кульминации и развязки — «и так каждый день, всю неделю. В конце же недели поездка в государственное учреждение — участок» (см. выше продолжение цитаты).

При этом характерно, что во второй части этого большого периода все фразы начинаются с одного и того же союза «и», с многократными повтореньями его внутри предложенья — «*И* крики, *и* шутки, *и* драки, *и* музыка, *и* табак *и* вино, *и* вино *и* табак, *и* музыка с вечера *и* до рассвета. *И* только утром освобождение *и* тяжелый сон. *И* так каждый день...» Конец фразы замыкает тот же круг. «*И* так каждый день *и* летом, *и* зимой, *и* в будни, *и* в праздники».

Такого рода многократные повторы, нагнетанье существительных, союзов и т. п. характерны при обличительных монологах Толстого. Прямая функция их — дать всю гневную интонацию, все оттенки авторского голоса, возмущающегося, бичующего, зовущего и убеждающего. Этот разворот фразы — ее особые стилистические средства типичны для установки Толстого в данном случае — витийственной, ораторской или проповеднической речи.

Нельзя не заметить, что синтаксическое строение фразы, создающее определенный ритм, ее интонацию, как бы живую вибрацию человеческого голоса, его малейшие оттенки — в одних случаях гневные и яростные, в других случаях тихие и умиротворенные — имеет огромное смысловое значение не только в стихе, где синтаксис является одним из решающих моментов, но и в прозе. Совершенно не случайно, что фраза Толстого в синтаксическом отношении громоздка, как бы не отделана, что в ней вовсе нет легкости, гладкости и изящества тургеневской фразы, что она часто даже отнюдь не литературна со своим обилием «что, так что, который» и т. д., раздражающим требовательный слух.

И тем не менее она, эта толстовская плохая в синтаксическом отношении фраза, безупречна с точки зрения тех требований и задач, которые пред'являет Толстой к художественному слову.

Для него изящество, утонченность фразы — порок, почти равносильный пошлости. В литературном изяществе он усматривает слабость и размагниченность духа. Всякие украшения и округления слога ему ненавистны, в них он видит признаки «господской» развращенной литературы, связанные с немощью духа.

Тургеневский стиль, фраза тургеневского типа для него принципиально неприемлема, даже враждебна. «Утонченность и сила искусства почти всегда диаметрально противоположны»—записывает он [1]. Ему же нужна именно сила, сила и значительность голоса и духа, которые должны как колокол звучать и раздаваться в слове, в фразе. Построение ее должно помогать этому. Синтаксис толстовской фразы эту функцию, при соответственном словаре, огрубленном, суровом и простом, именно и выполняет. Его развернутая фраза с огромным количеством повторений, перечислений и придаточных, как в ораторской речи передает всю силу дыхания и голоса. В ее большом и свободном развороте именно и слышна та значительность и высота содержания, которые более всего важны для Толстого.

В изысканной литературной фразе (Толстой не любит, как он сам пишет, это слово «литературный») он ощущает фальшь и искусственность; в длинной же, не гладкой и не легкой, а скорее громоздкой, более близкой к разговорной речи, фразе больше «правды», больше близости к жизни и меньше выдумки и искусственности, которые так возмущали его в искусстве.

Указанные особенности обличительного стиля, явст-

[1] 1896, 20 октября.

венные элементы его мы имеем уже у молодого Толстого (вспомним вступление к «Двум гусарам», отдельные места в описании войны в «Севастопольских рассказах»). И это обстоятельство нельзя себе полностью уяснить, если мы не учтем того положения, что на всем творчестве Толстого чрезвычайно отразилась полемичность, тенденциозность и обличительность, которая стала усиленно развиваться в русской литературе, начиная с 40-х годов (даже раньше), и особенно развернулась в 60-х годах и позже.

Сильнейшая струя публицистичности, критицизма, остро направленная общественная тематика — все то, что характеризует литературу конца 50-х, 60-х и частью 70-х годов (Щедрин, Глеб Успенский, Чернышевский и др.) — оставили серьезнейший след в его творчестве, несмотря на всю громадную разницу исходных позиций Толстого и писателей-разночинцев.

Борясь с противниками, остро полемизируя с установками Чернышевского и его лагеря, давая свои лозунги и мысли им в противовес, Толстой выковывал свой тенденциозно-заостренный полемический стиль, как будто всегда видя пред собой противника, пред которым он выступал, как борец, страстно и гневно.

Толстовское творчество в целом не менее остро направлено, полемично и открыто тенденциозно, чем литература разночинцев 60-х годов, Толстой весь от этой эпохи и от борьбы с ней и от наследства ее. Вся острота постановки общественных, моральных и философских вопросов, презрение к эстетству, к романтизму и к барству в стиле и темах — все это неразрывно связано с этой эпохой. С особенной силой эта школа 60-х годов, если можно так выразиться, характерно сказалась в Толстом, начиная с 80-х годов, когда сатира, обличительность становится одной из основных движущих сил его писательской работы, преобладающей линией его поведения.

Мы здесь сосредоточили свое внимание на определен-

ном участке писательской работы Толстого этого периода — преимущественно на художественных средствах толстовского критицизма, толстовского отрицания, сатиры его, т. е. той части его творчества, которая для нас особенно важна и актуальна и, следует сказать, менее всего исследована.

Однако, исследуя эту область его работы, нельзя ни на минуту забывать, что ее нельзя отрывать от творческого процесса его прошлых лет, что отдельные элементы стиля, которые теперь резче обозначились у Толстого, имелись уже в его прошлом. Развенчание многих явлений жизни и прежнего искусства с достаточной отчетливостью выразились уже и в творчестве молодого Толстого. Но критицизм его качественно и количественно был иной — раньше он не выражался ни в таких размерах, ни с такой остротой. Это обстоятельство и заставляет нас выделять последний период его творчества и особенности его стилевого воплощения.

СОДЕРЖАНИЕ

Создание «Хаджи-Мурата»
Глава I. Источники повести и отношение Толстого к ним 5
Глава II. Преображение сырья 51
Глава III. Композиционные схемы 76
Глава IV. Работа над языком «Хаджи-Мурата» 109
Глава V. О языке Толстого 127
Шамардинский список (приложение) 145
Работа Толстого над «Холстомером» 173
Вопросы стиля
I. Народные рассказы 226
II. Стиль позднего Толстого 247

Издательство просит читателя дать отзыв как о содержании книги, так и об оформлении ее, указав свой точный адрес, профессию и возраст. Библиотечных работников изд-во просит организовать учет спроса на книгу и сбор читательских отзывов.

Все материалы направлять по адресу: Москва, Б. Гнездниковский пер., д. 10, изд-во «Советский писатель».