



К 100-летию со дня рождения А. Н. ТОЛСТОГО



даже дерзкого движения бровью? Заранее известно, что такая книга будет напечатана в толстом журнале, затем издана десятитысячным тиражом и будет лежать покойно, не тревожимая никем, на библиотечной полке.

Как это ни странно, у нас есть литераторы, и даже известные, которые предпочитают писать без дерзости, без риска, серо, нивелированно, скучновато и главное — около жизни, не суя носа в этот кипятилок, в жизнь.

ПЛАН. Никогда подробно не разрабатываю. Персонажи (в романе или пьесе) должны жить самостоятельной жизнью. Их только подталкиваешь к задуманной цели. Но иногда они взрывают весь план работы, и уже не я, а они меня начинают волочить к цели, которая не была предвидена. Такой бунт персонажей дает лучшие страницы.

ТРУДНАЯ

Продолжая публикацию материалов к 100-летию юбилею Алексея Николаевича Толстого, «Литературная Россия»

предлагает сегодня вниманию читателей некоторые высказывания этого выдающегося мастера литературы о писательском труде. Богатый писательский опыт, широкий диапазон тем и жанров творчества А. Н. Толстого нашел отражение в его статьях о литературе. В них много интересных наблюдений о самых различных вопросах литературного процесса, писательского мастерства, стиля, языка, самой техники письма. Мы слышим живой, страстный голос большого русского советского писателя, художника слова, утверждающего величие задач нашей литературы.

ВЕЩЬ ИСКУССТВО

Алексей Толстой — о художественном творчестве

Большой человек — ТИП — вот задача искусства. Лев Толстой написал Платона Каратаева; они, Платоны, миллионами в то время бродили по русской земле. Теперь Платон — да не тот. Я не хочу читать про то, как один человек выпустил кишки другому. Это их частное дело, это меня не касается. Я хочу знать, каков сейчас этот стомиллионный Платон!

Достоевский написал Грушеньку. Она, хотя бы одной каплей — но жила в каждой русской женщине. Теперь Грушенька — да не та. Но какая? Пойдет эта новая Грушенька со мной на каторгу? А Раскольников — убьет сегодня старуху? А Ставрогин — повесится на чердаке?

А те новые типы, кому еще в литературе нет имени, кто пылал на кострах революции, кто еще рукою призрака стучится в бессонное окно к художнику, — все они ждут воплощения. Я хочу знать этого **НОВОГО ЧЕЛОВЕКА**. Я хочу знать сегодня самого себя.

Часто ли прототипом действующих лиц являются для меня существующие люди? Нет, никогда. Лишь какая-нибудь поразительная черта, лишь особенно яркая фраза, лишь отчетливая реакция на обыкновенные явления. Тогда от этой особенности и яркости (живого человека) начинается выдумка моего действующего лица. Я загораюсь, почувствовав в человеке **ТИПИЧНОЕ**...

К слову «выдумка» (я обращаюсь к читателям) не нужно относиться как к чему-то мало серьезно, например так: это списано с жизни, значит — правда, а это выдуманно, значит — «литература»... Конечно, бывает выдумка, целиком остающаяся на совести у писателя, но есть выдумка, открывающая глаза на типичное явление в жизни. Ведь «Ревизор» — сплошная, почти невероятная выдумка, но городничие и Хлестаковы до сих пор раскланиваются с нами в трамваях. Именно так и нужно работать в области выдумки: собирать по частям, по кусочкам тип и типичное. Собирая, примеряешь на себе, ищешь в себе то героя, то смертного убийцу, энтузиаста, ревнивую женщину, плута или мещанина...

На примерах прежних эпох мы знаем, какое могущественное влияние на формирование общества оказывает художественно оформленный тип нового (для данной эпохи, для данного общества) человека. Три поколения женщин дворянско-интеллигентского общества воспитывались на тургеневской героине. Величие и значение Бальзака в том именно, что из хаоса послереволюционного французского буржуазного общества он извлек и оформил нового человека девятнадцатого столетия.

Ни один ученый не решится на такую дерзость, на какую решится писатель. За вдохновенное дерзание не наказывают; это в особенности нужно усвоить некоторым писателям. Дерзайте! Чего боитесь, когда перед вами развернуты сокровища строящегося мира? Зачем вы копаетесь палочкой в старом мусоре? Зачем пишете благополучные, серые выдуманные книжки, где нет

исходную точку зрения не в переносном, а в буквальном смысле слова — луч зрения.

От кого это исходит? От писателя. Вы пишете то, что видите в данный момент. Вы смотрите с пригорка вниз на расположение города или пейзажа. В центре пейзажа что-то находится — озеро, дом, фабрика, лес. Вы отчетливо все это видите. То, что находится по сторонам, — это более расплывчато, то, что за спиной вас, вы вовсе не видите и не описываете. Между тем у молодых авторов приходится видеть такое: читаешь и думаешь: этого фактически тут не могло быть увидено. Вот это и значит искать непосредственную точку зрения.

А затем, что еще важнее, это точка зрения персонажа. Скажем, вы описываете Ивана Ивановича. Он идет по улице, но вы знаете, что он в грустном настроении. Так как вы описываете Ивана Ивановича, то вы и улицу описываете глазами Ивана Ивановича, находящегося в грустном настроении, потому что веселые мотивы он на улице не увидит: хотя бы и светило солнце, ему покажется, что туман, мрачность и слякоть.

Вот такая точка зрения, точка зрения персонажа — абсолютно необходимая вещь для писателя.

Описывая человека, вы стараетесь увидеть жест, характеризующий его душевное состояние. Вот вы описываете человека в тот момент, когда он вошел в комнату. Как надо его описать? Вы не будете говорить о том, что у него две ноги, две руки, один нос. Это все не нужно. Вам нужно увидеть главное — душевное состояние этого человека, которое характеризуется его жестом.

Вошел взволнованный человек. Вы говорите: «Вошел человек, который ерошил волосы». Это сразу дает определение того основного, что вы хотите сказать об этом человеке. Или: «Вошел человек, который отвертывал себе пуговицу». Ясно, что человек просто не будет отвертывать пуговицу, — значит, что-то происходит в нем.

Иногда достаточно одного этого движения, чтобы дать характеристику человека. Нужно главным образом искать это движение психологическое, чтобы персонаж сам говорил о себе.

Каждому писателю нужно пройти через драматургический опыт. Что он дает? Навыки к сжатым формам и энергии действия, к диалогу и к психологическим обрисовкам. В романе можно иногда отделаться безответственной болтовней, каким-нибудь описанием природы и пр. В пьесе нельзя. Здесь человек — единственный объект для писателя.

Предметы на сцене — письмо, платок, ружье, свеча и т. д. — участники спектакля. Они окружают персонажи, двигаются вместе с ним и вместе с ним вырастают до типической значительности реализма.

Лев Толстой, посмотрев на трясающийся затылок у мужика, понял, что мужик плачет от горя. Того же, качественно, порядка наша повседневная наблюдательность. Творит каждый из нас, наблюдая Ивана Сидорова или Сидора Иванова и через какие-то черточки вдруг понимая Ивана или Сидора в самую душу.

Марать нужно много, чем больше, тем лучше. Писать без помарок нельзя. Это вздор, — не черкают и не марают только графоманы. Человека должно мучить, если он на странице не найдет ни одного места, чтобы зачеркнуть и переписать. Никто так не марал рукописей, как Пушкин или Лев Толстой.

«Хромого барина» я переписывал заново три раза при каждом новом издании, «Чудаки» — три раза. Все повести и рассказы до 1917 года переписаны заново.

НАБЛЮДЕНИЕ. Это главная часть работы: материал для постройки, взятый путем наблюдения. С фантазией нужно обращаться осторожно — пускать ее в ход только при наличии материала. В молодости я не был наблюдательным, во всяком случае — ниже обычного. Боролся с этим недостатком, заставлял себя наблюдать всегда — самого себя, людей, природу. Затем это вошло в привычку.

О ЗАПИСНОЙ КНИЖКЕ. Вздор. Записывать нужно очень мало. Лучше участвовать в жизни, чем ее записывать в книжку. Этим я вношу поправку к «наблюдению». Жизнь познается изнутри.

Ежедневно — хотя бы несколько фраз, чтобы не терять ритма работы. Каждая мысль в художественном воплощении имеет только одну единственную формулировку, такую, где сочетание слов образуют как бы кристалл. Пример — весь Пушкин. Необходима ежедневная, неослабеваемая тренировка, — иначе, как это постоянно бывает, писатель довольствуется первой удачно сложившейся фразой, но это еще не означает, что она — та, которая должна быть в данном случае.

Писатель растет вместе с эпохой. Каждая его новая вещь — это одновременно и его университет и продукт его роста.

Русский литературный язык ближе, чем все другие европейские языки, к разговорной народной речи. В русской литературе были уклоны, когда литературный язык уходил от народной речи в некую искусственную форму. Иные писатели переносили на русскую почву французскую галантную, прекрасно сделанную литературную фразу, и недаром так боролся с этим Лев Толстой, который, ломая все, обнажая правду, добивался магической силы слова. Русский язык — это прежде всего Пушкин — нерушимый причал русского языка. Это Лермонтов, Лев Толстой, Лесков, Чехов, Горький.

Писать роман, повесть (крупное произведение) — значит жить вместе с вашими персонажами. Их выдумываешь, но они должны ожить, и, оживая, они часто желают поступать не так, как вам хотелось бы. Вы начинаете следить за их поступками, подталкиваете их в сторону главной линии, страдать вместе с ними, расти, а иногда и срываться в бездну вместе с созданным призраком... (Помню, когда я описывал смерть генерала в романе «Две жизни», теперь — «Чудаки», несколько дней ходил разбитый, будто и вправду пережил смерть.) Такой роман — органический, это искусство. Здесь уже положитесь на себя, — маленький вы человек — и людишки в романе маленькие. Трудная вещь искусство. Романом вы держите экзамен на Человека...

«Я хочу, чтобы был язык жестов на рассказчика, а изображаемого. Пример: степь, закат, грязная дорога, Едут — счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, значит — три описания, совершенно различных по словарю, по ритмике, по размеру. Вот задача: объективировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трех людей, а идете по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным.

Занимательность, нужная нам, — это тропинка. Занимательность — прежде всего внутреннее движение, борьба противоречий и вытекающее отсюда видоизменение движения.

Скажем, нельзя писать портрет героя на целых десяти страницах, дать его облик, его рост, сказать, какой он из себя, и потом пускать этот герсй начнет действовать. Это — неправильный метод. Это не занимательно, не сценично, потому что стоит на месте. Это статика. Портрет героя должен проявиться из самого движения, борьбы, в столкновениях, в поведении. Портрет возникает из строчек, между строчками, между словами, возникает постепенно, и читатель уже сам представляет его себе без всякого описания, потому что если вы на первой странице прочли портрет героя, то вы его забыли, и вы будете все время спрашивать, каков он — коричневый или рыжий.

Однажды к Бальзаку пришел приятель, постучал в дверь и услышал, как Бальзак с кем-то бешено спорится, кричит: «Мерзавец, я тебе покажу!» Приятель, открыв дверь, увидел, что Бальзак в комнате один. Бальзак кричал на одного из своих персонажей, которого избобличил в подлости. Бальзак галлюцинировал. Так каждому писателю нужно видеть, до галлюцинации то, о чем он пишет. Это свойство в себе нужно развивать.

Основное в работе над романом, без чего совсем нельзя писать, — это точка зрения. Что это значит? Это значит, что когда вы пишете о чем-нибудь или о ком-нибудь, или что-нибудь описываете, вы должны найти