

и русская литература

А.Н.ТОЛСТОЙ

А.М.Крюкова

А.Н.ТОЛСТОЙ и русская литература

А.М.Крюкова

Творческая
индивидуальность
в литературном
процессе



А.Н.ТОЛСТОЙ
и
русская литература





Алексей Толстой

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО

А.М.Крюкова

А.Н.ТОЛСТОЙ
и
русская
литература

— — —
Творческая
индивидуальность
в литературном
процессе

Ответственный редактор
член-корреспондент АН СССР
В.Р. ЩЕРБИНА



МОСКВА «НАУКА» 1990

Рецензенты:

доктор филологических наук Л.А. Смирнова,
доктор филологических наук Г.Г. Елизаветина

А.М. Крюкова. А.Н. Толстой и русская литература: (Творческая
K78 индивидуальность в литературном процессе). - М.: Наука. -
1990. - 260 с.
ISBN 5-02-011417-0.

Монография посвящена исследованию творческих связей А.Н. Толстого с русской классической литературой и современным ему литературным процессом XX в. Эта тема рассматривается на широком, зачастую впервые вводимом в научный и читательский обиход историко-литературном материале, позволяющем выявить развитие классических традиций, в первую очередь традиций Гоголя и Пушкина - в богатом, меняющемся во времени художественном мире писателя. Одним из главных направлений работы является исследование духовно-нравственных истоков, формировавших личность художника, многообразных связей его с действительностью, историческим и философским контекстом эпохи, сложной, порой противоречивой и трагической, диалектики этих связей.

Книга рассчитана на специалистов и широкий круг читателей.

ОТ АВТОРА

Мы живем в эпоху обостренного интереса к своему прошлому, к истории страны и истории отечественной культуры. В современном общественном сознании, при всем разнообразии эстетических позиций, все более укрепляется представление о нравственном содержании самого понятия традиций как меры этического состояния общества, духовного содержания его культуры. Сейчас стала едва ли не общим местом мысль о том, что именно отношение к традиции, сознательная или "бессознательная", стихийно-творческая ориентация художника на нее есть не только эстетический критерий, условие подлинности самого искусства, но и в еще большей степени выражение духовности самого народа, это искусство породившего, его исторически определенного места в мировом сообществе наций.

Творчество всякого настоящего художника, к какому бы времени и народу он ни принадлежал, воспринимается сегодня, в тревожную эпоху конца XX в., в большом исторически обозримом временном разрезе: бескорыстное, интуитивное читательское сознание, так же как целенаправленный научный поиск, устремлено к тому, чтобы в созданиях прошлых эпох уловить духовно-нравственный, эстетический образ нашего времени, принять — внутренне — выраженные в нем идеалы добра и гуманизма, понять их соотношенность с нашим сегодняшним опытом, общенародным и индивидуальным, воплощенным в судьбе поколений и судьбе каждого из нас. Это желание со стороны так называемого широкого читателя носит действительно скорее интуитивный, эмоциональный характер, чем сознательное требование эпохи; потому что подлинность художественного дарования, самая наличность его в том и состоит, насколько глубоки и органичны воссоздаваемый им традиционно-исторический народный опыт, насколько глубока его духовная память, т.е. совокупность этических, нравственных и эстетических идеалов, руководящих поведением художника: творческим, гражданским, наконец чисто человеческим. "Уважение к преданию" есть завет нашей классики: традиционность изначально присутствует в подлинной культуре; ею движется мировой художественный прогресс.

Однако традиционность не есть самодовлекщая или внешняя ценность культуры: это естественное, органическое свойство художественного сознания, свидетельство его суверенности в системе жизни человечества. "Новаторства" как самоценной задачи в природе подлинного искусства не существует вовсе: новое качество его рождается в диалектическом единстве уже найденного, свершившегося и тех свойств, которые изначально несет в себе каждая новая нарождающаяся творческая индивидуальность. Оттого так много споров велось на протяжении XIX и XX вв. о прогрессе в развитии культуры и ее априорной, исторически обусловливаемой зависимости от экономических и общественно-политических структур: история мировой культуры, так же как история отечественной культуры, свидетельствует о том, что все (или почти все) открытия в области искусства уже совершились – титаны духа и мысли прошлых эпох уже установили норму в искусстве, уже определили задачу, и художникам последующих времен остается только – в меру отпущенных им природою сил – ее разгадывать...

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена исследованию творческих связей А.Н. Толстого с русской классической литературой и современным ему литературным процессом XX в. Эта тема рассматривается нами на широком историко-литературном материале, позволяющем понять развитие классических традиций, в первую очередь традиций Гоголя и Пушкина, в богатом, меняющемся во времени художественном мире писателя. Одним из главных направлений работы является исследование духовно-нравственных истоков, формировавших личность художника, многообразных связей его с реальной действительностью, историческим, культурным и философским контекстом эпохи, сложной, порой противоречивой и трагической, диалектики этих связей.

Актуальность задачи обусловлена как нашими представлениями о реальном состоянии и развитии русской литературы XX в. и судьбе одного из ее ярчайших представителей, так и необходимостью нового понимания жизни самой классики, ее великих и вечных уроков в новой исторической ситуации.

Широко усвоенная сегодня мысль о непрерывности развития русской литературы, об исторически обусловленной, закономерной связи русского литературного процесса XX в. с предшествующими эпохами решается в монографии посредством анализа целостного художественного мира писателя, на основе понимания специфики художественного сознания как особой, присущей именно этому художнику формы его отношения к действительности. Проблема преемственности рассматривается нами не на уровне сходства (или совпадения) отдельных тем, сюжетов, литературных приемов и т.д., уже открытых классикой, но в системе целостного отношения художника к миру, т.е. его художественно-мировоззрения, и шире – его философии искусства.

Опираясь на уже достигнутый в современной науке уровень понимания классического наследия, автор стремится осознать проблему

творческой усвояемости традиций всякий раз конкретно, исходя из внутренней предрасположенности писателя к восприятию той или иной классической традиции, внутреннего, "конституционного" (Л. Леонов) родства с нею.

Это позволяет сделать вывод о творческом отношении подлинного, органичного художника к отечественной традиции; мы говорим об удивительной свободе и раскованности в обращении писателя с литературными образцами: Толстой "распоряжается" ими как в своем доме, в своем собственном литературном хозяйстве. Литературная традиция выступает в творческой интерпретации ее Толстым как факт современности, реалья действительности, такая же полноправная, как и любая другая, содержащаяся в жизни, и потому, естественно, могущая стать объектом художественного преобразования, пересоздания творчески деятельной личностью.

К началу XX в., когда состоялись литературные дебаты Толстого, традиция XIX в. была в полной силе и отнюдь не воспринималась как отошедшая в прошлое: еще не ушли из жизни современники Толстого могикане русской литературы: Чехов, Л.Н. Толстой; их слово звучало как живое, только что сказанное; имена Достоевского и Гоголя воспринимались как имена активно действующих участников литературного процесса нового века, о них спорили, их "развивали", и продолжали, и опровергали; нетленным образцом и идеалом сияло в XX в. имя Пушкина. Нет, нельзя было сказать, что ориентация Толстого на отечественную литературную традицию, столь отчетливо заявленная им в первых литературных выступлениях, была чем-то неожиданным, — скорее, это было нормой поведения творчески одаренной личности, не лишенной представлений о своих культурно-исторических и национальных корнях. Именно поэтому творческая судьба А.Н. Толстого исследуется в монографии на пересечении двух временных пластов — творческих истоков, формировавших его талант, т.е. отечественной духовно-нравственной и художественной традиции, и взаимодействия писателя с современным ему литературным процессом. Разновременный исторический и историко-культурный контекст эпохи позволяет глубже понять своеобразие художника, его реальное местоположение в отечественном литературном процессе.

Избранный нами сравнительно-исторический метод исследования вовсе не исключает обращения к другим успешно развивающимся в советском литературоведении методам, научным подходам к осмыслению историко-литературного материала: мы имеем в виду как метод типологического изучения художественных явлений разных времен и разных национальных культур, так и проблему контекста, творческого взаимодействия художников в рамках единого и целостного литературного процесса, а также историко-функциональный подход (проблемы рецепции и реального бытования художественных явлений) и т.д. Только в соединении, внутреннем органическом единстве этих подходов можно искать пути более или менее адекватного постижения литературных судеб. Так, задача, поставлен-

ная как главная в настоящей работе, — осознать генезис художественного явления — обогащается многообразием возможностей: понять литературные отношения современников как отношения творческие, как сложный, порой драматический процесс взаимных притяжений и внутренних отталкиваний, но процесс взаимозаинтересованный и творчески плодотворный.

Материал таких сопоставительных связей поистине безграничен: и в смысле широты круга лиц, с которыми писатель вступал в течение жизни в творческие отношения, и в смысле углубления и накопления все новых и новых фактов, раскрывающих картину его конкретных литературных общений. Однако и осозная такую безграничность открывшихся возможностей, мы все же сначала интуитивно, а затем уже сознательно ставили перед собой и некоторые ограничители. Изучение русского литературного процесса XIX в. позволило выявить некоторые внутренние, не только творчески, но и социально-исторически обусловленные закономерности общения художников.

Так из огромного ряда творческих связей А.Н. Толстого для нас на первое место выдвинулась проблема сложных, но весьма значимых в судьбе обоих участников творческого диалога отношений его с А.М. Горьким; к совершенно неожиданным выводам о взаимной творческой заинтересованности, "дружбе-вражде" привело нас исследование отношений писателя с М.А. Волошиным и Д.С. Мережковским...

Конечно, проблема сопричастности, творческого взаимодействия художников не может рассматриваться лишь на уровне взаимных оценочных высказываний их друг о друге; во всех случаях мы пытаемся понять, что стоит за критическими и публицистическими высказываниями, каков внутренний, художнический (и потому творчески перспективный) смысл их литературных и личных отношений... С другой стороны, проблема взаимодействия осознается нами не только как творческий диалог, но и как широкая сфера общения художника с реальной жизнью, общественно-политическим и философским сознанием своего времени. Именно потому каждое явление рассматривается нами с учетом его специфики, от его истоков до воплощения в художественном или публицистическом слове: судьба А.Н. Толстого исследуется в книге в широкой панораме внутренних связей не только с отечественной классикой, но и со своим суровым и "яростным" временем, давшим ему как художнику, по его собственным словам, "все".

Так образуется непрерываемая связь в развитии русской литературы, раздвигаются горизонты жизни и Слова, а духовно-нравственный и эстетический идеал ее наполняется новым содержанием, обретает продолжение в современной жизни отечественной культуры.

Предметом изучения в книге является все творчество А.Н. Толстого в целом, однако преимущественное внимание уделено наиболее сложным и драматичным периодам его личной и творческой судьбы: раннему (1907-1911 гг.), когда совершалось его становление как художника; переломному, кризисному этапу 1917-1922 гг., из которого он вышел со своей

художественной темой, и последним годам жизни, ознаменовавшимся взлетом творческой энергии и одновременно – искажающими его облик трагическими последствиями эпохи.

Монография строится не на последовательном изложении творческого пути писателя (что уже достаточно полно сделано нашими предшественниками¹), но на выявлении разных путей, или срезов, воплощения в его творческой судьбе указанной выше коренной проблемы XX в. – проблемы традиций, непрерывности отечественного литературного развития. В центре исследования находится личность писателя (глава первая), которая рассматривается нами в разных аспектах, – истоки, заложенные семейным воспитанием, личное и литературное общение с современниками, гражданское и творческое поведение в сложную и драматическую эпоху 20–30-х годов и т.д., что позволяет прикоснуться к тайне рождения органического дара писателя, сделать вывод о необходимости внутренней свободы для художника такого склада, каким был А.Н. Толстой, и о самостоятельности его творческого выбора, а с другой стороны – осознать трагический, неотвратимо губительный для него смысл давления внешних общественно-политических обстоятельств и нравственных деформаций эпохи.

Во второй главе тема истоков исследуется уже на глубинном, творческом уровне как обращение писателя в начальную пору жизни к традиции Гоголя, сыгравшей решающую роль в формировании его творческого облика; преимущественное внимание уделено здесь причинам его внутренней ориентации на Гоголя, сопоставлению поэтики раннего творчества писателя с художественным миром классика и др.

Главное место в третьей главе занимает рассмотрение сложного пути Толстого к пушкинской историко-художественной и философской традиции, являющейся для него мерой понимания и оценки истории, сосуществовавшей в его сознании с мощным творческим влиянием на него художественной системы Достоевского и одновременно с давлением современного ему культурного контекста (Н. Бердяев, Д. Мережковский и др.). Посредством детального анализа художественной структуры наиболее крупных историко-философских произведений Толстого ("День Петра" и "Петр Первый", "Хождение по мукам") мы стремимся понять пути высвобождения писателя из-под этого давления и возвращения его к самому себе, т.е. к мироотношенческой позиции, заданной русской литературе Пушкиным. А.Н. Толстой предстает перед нами как тип эпохи, в судьбе которого

¹ См.: Щербина В. А.Н. Толстой: Творческий путь. М.: Сов. писатель, 1956; Крестинский Ю.А. А.Н. Толстой: Жизнь и творчество (Краткий очерк). М.: Изд-во АН СССР, 1960; Полян Л. Алексей Толстой – художник: Проза. М.: Изд-во АН СССР, 1964; Скобелев В. В поисках гармонии: Художественное развитие А.Н. Толстого. 1907–1922 гг. Куйбышев: Куйбышевск. кн. изд-во, 1981; Баранов В. Революция и судьба художника: А. Толстой и его путь к социалистическому реализму. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Сов. писатель, 1983; и др.

"ураган времени" органически соединился с жизнью народа в широком, космическом, онтологическом смысле.

В заключении автор пытается понять диалектику общечеловеческих и национальных духовно-нравственных ценностей, их взаимодействие в реальном художественном мире писателя. Представление о ценностном характере отечественной духовной и художественной традиций в системе общечеловеческих нравственных и эстетических ценностей в судьбе художника XX в. является одной из задач работы: судьба А.Н. Толстого оказывается весьма примечательной в этом отношении.

Глава первая

ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА

I. "Веселый талант"

Это будет характеристика индивидуальности на основе биографии и отдельных черт художника. Нечто подобное портрету или тому, что раньше называлось этюдом.

К.А. Федин. Дневник, запись 17 апреля 1950 г.¹

За свою долгую жизнь в литературе А.Н. Толстому не раз приходилось сочинять автобиографии, писать воспоминания, составлять ответы на анкету "О себе", т.е. так или иначе характеризовать свой жизненный и творческий путь. Однако ранние автобиографические статьи он никогда потом не включал в сборники и собрания сочинений, а некоторые даже и не заканчивал, хотя, сопоставляя их теперь с его позднейшими работами на эту тему, мы можем убедиться, что в них тоже все было "верно", т.е. соответствовало действительным фактам и событиям его жизни. Что же в таком случае не удовлетворяло его в этих ранних работах? В незаконченной автобиографии 1916 г. Толстой написал на полях замечания о том, чего, с его точки зрения, не хватало этой статье: "Наследственность. Любимые писатели. Как началось писание"². И все последующие автобиографические работы он начинал именно с этого — с истоков.

Эти впечатления начальной поры постоянно варьировались в воспоминаниях писателя, обрастали замечательными подробностями, а за ними вставала целостная картина бытия, реальной жизни, в ее сложных сцеплениях и связях, которые формировали талант писателя, определяли характер его гражданского и человеческого поведения.

"Я думаю, если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю вьюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гадания, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву.

¹Федин К.А. Собр. соч.: В 12 т. М.: Худож. лит., 1986. Т.12 С. 193.

²Отдел рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР. Ф. 43. Оп. I. № 6237. Далее: ИМЛИ.

Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появлялось ощущение эпохи, ее вещественность³. Речь шла не о любви Толстого к своему "деревенскому" прошлому, как порой говорится в литературе о нем (и происходящей отсюда его творческой привязанности именно к этой поре своей жизни), а о чем-то более существенном — о народных, национальных истоках его художественного таланта.

Два ряда жизненных впечатлений: "сегодняшний" и "тот, впитанный с детских лет" — рождали творческую меру, образовывали единство его художественного мира. Можно сказать, что эти пласты жизни были не равновелики по своей созидающей художественный смысл роли — на первое место мы поставили бы именно истоки, первооснову творческой личности. "Внешние впечатления не создают хороших писателей, — заметил тонкий стилист Владимир Набоков, — хорошие писатели сами выдумывают их в молодости, а потом используют так, будто они и в самом деле существовали"⁴. Это хорошо сказано, с той лишь поправкой применительно к А.Н. Толстому, что, как "хороший", т.е. подлинный, писатель, он не "выдумывал" впечатления молодости, но впитывал их генетически, природно, из окружающей его жизни, к которой он сам, по счастливой своей судьбе, был причастен...

Вскоре после смерти А.Н. Толстого современники, решившие написать воспоминания о нем, столкнулись с неожиданной трудностью: оказалось, что для характеристики этого писателя помимо представления о его биографии и творчестве, помимо социальных, общественных, гражданских определений и т.п. требуется еще что-то, может быть, самое важное, позволяющее понять его индивидуальный (впрочем, всякий талант индивидуален, а общими свойствами наделена обычно посредственность) творческий облик. Мы уж не говорим о типичных литературоведческих и критических подходах, заведомо социологизировавших — в ту или иную сторону! — творческую сущность Толстого и по самому замыслу лишенных этого "нечто"⁵.

Но, с другой стороны, с подобной трудностью — воссоздания личности писателя — сталкивались и близкие ему люди. Потому что и бытовой, "чисто" биографический, срез личности с близкого расстояния,

³Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1958—1961. Т.10. С. 414—415. Произведения А.Н. Толстого цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

⁴Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 178.

⁵Читая современные критические работы о Толстом, приходится порой просто удивляться усилиям исследователей преодолеть в себе естественный, т.е. рожденный именно этой писательской судьбой, интерес к его личности: даже Ю.А. Крестинский в своей известной биографии подавил в себе этот интерес, даже такой вдумчивый и тонкий исследователь, как А.В. Алпатов, не позволил себе в воспоминаниях о писателе подойти к рассказу о его личности...

при всей ценности содержащихся в нем жизненных реалий, обнаруживает свою внутреннюю неполноту: сын А.Н. Толстого, Н.А. Толстой, автор весьма содержательных воспоминаний о нем, сразу же признается в неразрешимости поставленной им перед собою задачи – создания образа близкого человека как художника и творческой личности... Толстой нуждается в каком-то ином, возможно художественном, осознании: как писатель, художник, он может быть понят лишь как целостная, органическая личность, в единстве своего творческого и человеческого облика. Это предположение тем более верно, что у нас, к счастью, есть открытия, совершенные на этом пути: известные воспоминания И.А. Бунина ("Третий Толстой") и наброски и размышления К.А. Федина к портрету Толстого, над которым он работал в те же годы, что и Бунин. Здесь-то и обнаружилась удивительная закономерность: как ни различались между собою эти писатели, как ни различны были отношения каждого из них с Толстым, как, наконец, ни отличался друг от друга самый замысел их работ о Толстом (И.А. Бунин писал злые и "разоблачительные" воспоминания, а Федин, как о том он сказал в приведенной выше дневниковой записи, – творческий портрет, или этюд о Толстом), путь, выбранный ими, совпал в главном: оба они в оценке писателя исходили из его личности. Т.е. своеобразие Толстого как художника, его творческую индивидуальность и Бунин и Федин открывали в сфере постижения его личностной сущности. Они же первыми и поставили перед нами задачу: понять, что такое "веселый" талант (по устоявшейся в литературе характеристике А. Толстого) художника...

Подобный подход не был чем-то неожиданным в русской литературе, т.е. нарушающим специфическую, творческую сферу, в которой существует и в которой проявляет себя художник. На наш взгляд, не только практическим смыслом – понять созданный гениальным художником творческий мир, условно говоря, возвести результат к его личности – руководился Гоголь, еще при жизни Пушкина сказавший о нем пророческие слова: "Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет..."

Какие бы усилия ни воздвигались критической мыслью XX в. на пути отрыва и противопоставления личности художника его художественной сути и чем бы ни объяснялось подобное противопоставление: защитой ли "суверенной" художественной сферы и стремлением поставить ее выше личности, над личностью; превращением ли искусства, т.е. природного и прирожденного дара, в функциональный аппарат "делания стихов", что особенно ошутимо проявилось у нас в групповых устремлениях 20-х и 80-х годов XX столетия (футуризм, РАПП, "прорабы" перестройки и др.), – осуществить до конца подобную попытку вряд ли удастся: недаром же не иссякает и сегодня интерес читателя к документальным материалам, раскрывающим именно личность художника, – его письмам, дневникам, воспоминаниям и тому подобной литературе.

Но и в научном осмыслении творческих судеб, может быть, не всех, но некоторых художников XX в., без понимания их личности не обойтись. Применительно к А.Н. Толстому это особенно ощутимо.

Личность А.Н. Толстого, если довериться внешнему рисунку его поведения, запечатленному в воспоминаниях современников, поражает каким-то удивительным единообразием, постоянством своих проявлений на протяжении всей жизни.

"По наружности он был породистый, рослый, плотный, бритое полное лицо его было женственно, пенсне при слегка откинутой голове весьма помогало ему иметь в случаях надобности высокомерное выражение; одет и обут он был всегда дорого и добротнo, ходил носками внутрь, — признак натуры упорной, настойчивой, — постоянно играл какую-нибудь роль, говорил на множество ладов, все меняя выражения лица ... хотел чаще всего как-то неожиданно, удивленно, выпучивая глаза и давясь, кричал, ел и пил много и жадно, в гостях напивался и объедался до безобразия, но, проснувшись на другой день, тотчас обматывал голову мокрым полотенцем и садился за работу: работник он был первоклассный"⁶.

И.А. Бунина, написавшего свои воспоминания о Толстом, как уже говорилось, в чрезвычайном раздражении его "неискренностью" (и забывчивости о хорошем, дружеском расположении, при жизни Толстого объединявшем их внутренне), особенно возмутила эта его особенность: "постоянно играл какую-нибудь роль"; на таком мотиве, кстати сказать, и строится в воспоминаниях Бунина образ писателя: напомним историю с покупкой Толстым "старинных" портретов, "наследственной шубы", продажей несуществующих имений и т.д. — Бунин хочет как бы унижить, уличить своего бывшего товарища, а вместе с тем из его воспоминаний возникает наиболее, на наш взгляд, точный и достоверный образ писателя как человека XX в.

Но ведь как раз в обратном "обвиняет" Толстого К.А. Федин: рассказывая о своей дружбе-вражде с Толстым ("это — роман, а не дружба", — констатирует он после смерти писателя), Федин приводит упреки Толстого ему, странным образом совпадающие с характеристикой самого Толстого, принадлежащей Бунину: «У Шишкова в Детском, — записывает Федин в своем дневнике 25 ноября 1928 г. — Опять Толстой о мнимои моей "неискренности", о том, что я не пускаю рассмотреть себя "до конца", о том, что мы должны иметь "последний" какой-то разговор по откровенности. <...> Это уже второй год — рассуждения о "двойственности", неискренности Федина ...»⁷

⁶Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 9. С.433-43

⁷Федин К.А. Собр. соч.: В 12 т. Т.12. С.28.

В воспоминаниях современников сохранился несколько односторонний образ писателя – весельчака и балагура, души любого общества, жадного до веселья и земных радостей; такой образ, создававшийся в немалой степени благодаря его собственным усилиям, с помощью нарочито надетой на себя артистической "маски", можно сказать, преследовал А.Н. Толстого всю жизнь, начиная с его первых появлений в литературной среде до конца жизни. Именно в таком образе недолюбливал Толстого Блок: его известный отзыв о Толстом 1912 г. содержит резкое неприятие избыточности, шума, присущих, с точки зрения Блока, Толстому; и такой тонкий художник, как П.П. Кончаловский, показал Толстого в известном портрете 1941 г. тоже не полно: Толстой изображен в центре пышного застолья, уставленного в изобилии яствами, среди которых выделяется большой кусок полусырого мяса, по цветовой гамме совпадающий с цветом облика героя (интересно здесь и то, что портрет Толстого был сделан действительно с натуры, весной 1940 г., в пору классического Толстого; тем более кажется сейчас странным столь однозначное и несправедливое понимание внутренней сущности писателя, запечатленного художником; недаром же этот портрет, хранящийся в Третьяковской галерее, словно по молчаливому уговору занимающихся Толстым авторов, никогда не воспроизводится в работах о писателе...).

«И он всегда резко приметен на людях. Надменный, замкнутый, нарочито сухой – с „чужими“, людьми не писательского круга – его лицо тогда строго, покатая с четырехугольным лбом голова туго поворачивается на шею, от 8 до 12 вечера может не сказать ни одного слова – не заметит. Лихоумец, выдумщик, балагур – с людьми, ему приятными, людьми, которых приемлет: тогда одним анекдотом может свалить под стол...» – таким воспринимался Толстой в годы эмиграции писателем Г. Алексеевым⁸.

Близкие Толстому люди, в первую очередь его сыновья, не раз пытались опровергнуть подобный – чисто внешний – рисунок поведения Толстого. Возможно, с этой целью они все, едва ли не слово в слово, рассказывали о том, о чем сам писатель, опять же в силу особых свойств своей личности, никогда не упоминал (кроме разве небольших замечаний, разбросанных в письмах редакторам, с просьбами об авансах...), – именно о его невероятной работоспособности, о его истовой страсти к творчеству.

«Он не мог не работать. Работа была для него почти физиологической потребностью. За мою долгую жизнь рядом с отчимом были лишь считанные дни, когда он не работал, – свидетельствует Ф.Ф. Крандиевский. – Отчим посмеивался над писателями и поэтами, которые могут писать лишь в минуты „вдохновения“. Это – удел дилетантов. Писательство – это профессия...»⁹

⁸ Алексеев Г. Живые встречи. Берлин: Мысль, 1923. С. II.

⁹ Крандиевский Ф.Ф. Рассказ об одном путешествии // Звезда. 1981. № I. С. 156.

"Трудолюбивость отца, его бесконечное терпение в достижении литературного совершенства, беспощадная регулярность в работе были для всех близких глубоко назидательны. Болен не болен, насморк, грипп, болит голова или живот – никакой поправки, каждый день, с утра до обеда, с кофейником и трубочкой ... отец сидел за письменным столом, появляясь к обеду, часа в четыре-пять. Лицо его было еще багрово от напряжения, он помалкивал, а к концу обеда отходил, начинал веселый разговор..." – вспоминает Н.А. Толстой¹⁰.

Этот культ творчества, осознававшийся им с молодости как жертвенное служение, абсолютная самоотдача творчеству, был основным свойством личности Толстого, человека и художника, настолько сильным, что, казалось, заслонял все другие формы его общения с жизнью. "Он не мог отдыхать от трудов, – его работа стала частью его самого", – утверждает младший сын писателя, Д.А. Толстой¹¹. Сохранилось большое число фотографий А. Толстого разных лет, изображающих его за работой, – стоящим за стойкой, словно прикованным невидимыми железными цепями к орудию своей "пытки" – к перу и бумаге. И, что самое важное, сохранилось огромное количество написанного им – полное собрание его сочинений содержит 15 томов, а ведь в него вошла лишь небольшая часть созданного А. Толстым в течение жизни, многое затерялось в периодической печати, осело в архивах, осталось неопубликованным и неизвестным читателю...

Толстой работал даже тогда, когда, казалось, думать об искусстве было нельзя, когда, как он сам писал, "гроза была за окнами"; он сидел за пишущей машинкой на палубе парохода, увозившего его с родины, в далекую неизвестность, в эмиграцию; он писал, когда раздавались в общественной жизни в его стране хлысты раповской "дубинки"; последние страницы шестой главы третьей книги романа "Петр Первый" дописывались им в небольшие промежутки времени, когда на мгновения еще отступала смертельная болезнь и рука была в силах держать перо.

Сейчас трудно понять во всем объеме смысл этого несоответствия – между внешним рисунком поведения человека, его добровольно взятой на себя ролью и его творческой сущностью. Можем лишь предположить, что само это несоответствие – тоже одно из проявлений талантливости натуры Толстого: ведь говорится же о Пушкине близко знавшими его друзьями (С. Соболевским, например), что он хочет казаться на людях много хуже, чем он есть в самом деле, – здесь весь смысл в этих словах: хочет казаться.

Оглядывая всю жизнь Толстого, не приходится в связи со всем вышесказанным удивляться тому, что у него было совсем немного настоящих, преданных и любимых им друзей. "У таких натур, каким был отец, не могло и не может быть настоящих друзей, – считает Д.А. Толстой. – В

¹⁰Толстой Никита. Из воспоминаний // Аврора. 1983. № I. С. 96.

¹¹Толстой Дмитрий. Начало жизни: Воспоминания // Нэва. 1971. № I. С. 121.



А. Н. Толстой. Фото 1911 г. Петербург

нем самом жило так много людей, которые превращались в персонажи, что художник Алексей Толстой пожирал в нем человека"¹². Сказано резко и определенно, сказано близким Толстому человеком, и мы не можем не учитывать такого подхода к личности писателя. Однако, с другой стороны, нельзя не почувствовать здесь и некоторого холодка непонимания: могли, в самом деле, художник всю жизнь играть ("в общении с людьми он часто играл"), защищая свое потаенное, творческое существо от суевы буден?.. На наш взгляд, А.Н. Толстой порой все же открывал себя подлинного: в молодости – в общении с М.А. Волошиным (в ранний, петербургский период их отношений, до отъезда А.Н. Толстого в Москву в 1912 г.), а в зрелую пору – в общении с В.Я. Шишковым, Н.М. Радиным и в какой-то мере с А.М. Горьким.

Известно, что 1930-е годы были чрезвычайно трудным периодом в литературно-общественной жизни страны; тяготы и неудачи той поры не миновали и А. Толстого, что следует отнести к самой общественной и нравственной атмосфере тех лет, в которой ему довелось жить и работать, порождавшей особую систему человеческих взаимоотношений. С болью и горечью писал Толстой в одном из писем того времени своему другу ленинградскому писателю Н. Никитину: "У нас нелепая жизнь. Когда-то такие письма между писателями, – о впечатлении, критические, полемические, хвалебные, составляли часть литературной жизни. Это увеличивало чувство важности дела, приподнимало, создавало напряженную и ответственную обстановку для творчества. Теперь, конечно, смешно немного читать, как Аксаков ночью ворвался к Грановскому, разбудил

¹²Там же.

его, обнял и со слезами прощался с другом навсегда, потому что они идейно разошлись. Злоба и зависть, конечно, были и тогда, и не в меньшей степени, но было и другое, а у нас именно этого другого, перекидывающего мостки друг к другу, и нет..."¹³ Но тем большее значение приобретает то обстоятельство, что даже в тех условиях А. Толстой был не только постоянно окружен близкими и преданными ему людьми, но и сам был открыт полноценному дружескому общению: это ли не прекрасное проявление талантливости его натуры!..

... Даже Горький, великий психолог и знаток человека, едва не поддавался соблазну артистической натуры Толстого, именно в ней пытаюсь отыскать тайну его таланта и причину своего отношения к нему ("Вы знаете, что я очень люблю и высоко ценю Ваш большой, умный, веселый талант. Да, я воспринимаю его, талант Ваш, именно как веселый, с эдакой искрой, с остренькой усмешечкой..." - II, 154), дав тем самым возможность последующим исследователям весьма произвольно трактовать эту оценку, вплоть до извлечения из нее прямо противоположного смысла. Однако Горький, как следует из всей системы его отношений с Толстым (см. об этом далее), не остановился перед характеристикой внешнего проявления личности или, во всяком случае, одностороннего проявления ее, но пошел в глубь характера, объемной характеристики его. "Но это качество его, - продолжает Горький цитированные слова о "веселом таланте" Толстого, - для меня где-то на третьем месте (вот эти-то слова, очевидно, и не прочитываются современными исследователями! - А.К.), а прежде всего талант Ваш - просто большой, настоящий русский - и по-русски - умный..." Не случайно же, что и в судьбе Толстого, и в самом складе его личности обнаруживается что-то весьма типичное, характерное для многих художников ХХ в.: внешний рисунок поведения в широком смысле слова и его несоответствие внутреннему духовно-целеустремленному смыслу творческой деятельности. Уже в этом была заключена какая-то важнейшая закономерность большого искусства: как и другие крупные русские писатели, оказавшиеся после революции в эмиграции, в своей подлинной сфере жизнедеятельности - именно творческой - не порывали внутренней связи с родиной, - вспомним И.А. Бунина, А.М. Ремизова, - так и Толстой своей судьбой словно подтверждал эту тайну, эту закономерность: его связь с родиной не только не прерывалась в те суровые и тревожные годы, но, обретя мощный творческий выход, становилась сознательным служением высшим духовным потребностям своего отечества; достойно и мужественно являл Толстой и в те годы облик национального писателя...

Не будем подходить к крупной, масштабной личности талантливого, природно талантливого, человека с обычными мерками и представлениями

¹³Переписка А.Н. Толстого: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подгот. текстов писем и коммент. А.М. Кржковой. М.: Худож. лит., 1989. Т. II. С. 84. Далее письма А.Н. Толстого и письма к нему цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

нашего делового, весьма прагматичного века: в облике и судьбе значительной личности столь же талантливо, как и она сама, переплетаются в единый, неразделимый, гармонический клубок большое и малое, великое и смешное, высокое и поверхностное и т.д., т.е. все то, что входит в понятие "личность художника", понятие, в котором равно важны, содержательны, по сути, оба слова: и большая жизнь художника, и отдельная, частная жизнь личности.

Тем более что у нас есть счастливая возможность подойти к пониманию личности А.Н. Толстого изнутри, обратившись к письмам и дневникам писателя, которые он вел на протяжении всей жизни и которые по самому своему жанру и назначению, не предназначавшемуся для стороннего чтения, проявляют его личность наиболее полно и достоверно.

2. Истоки

Мир есть – чудо. Пробудиться ото сна и оглянуться – чудо. Вот отчего такая радость пробуждения у ребенка.

А.Н. Толстой. Запись в дневнике
1923 г.¹⁴

Творческая личность формируется под воздействием множества факторов, среди которых трудно выделить какой-либо один как решающий: это и непосредственный жизненный, нравственный и культурный уклад, создающий личность будущего писателя в детстве и юности, т.е. "гены" прошлого; это и непосредственная человеческая среда и культурный слой общества, в котором он оказывается в сознательном, взрослом состоянии, т.е. "давление" на него реальной жизни и способность его установить с нею контакт, впитывать или, напротив, перебарывать ее токи; и это, наконец, самый склад личности будущего творца, степень его таланта, ума, культурного уровня – то, что все в целом позволяет ему осознавать причастность к реальной жизни больших социальных групп общества, ощущать себя необходимым звеном истории наряда и государства, предвидеть свою миссию в будущем, в отечественной и мировой истории, что всегда было свойственно великому искусству, русскому в первую очередь...

И хотя все эти факторы были равновелики в формировании художественного таланта Толстого, в его собственном понимании, судя по многочисленным высказываниям и по характеру творческих зависимостей, на первом месте находилось прошлое – как решающий момент в его личной, индивидуальной биографии и прошлое культуры и истории народа, которые какими-то непонятными путями, в силу особых законов психологии творчества дают себя знать в реальном творческом бытии подлинного художника.

¹⁴ А.Н. Толстой: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 372.

Вопрос о том, как рождается творческая личность, является одним из самых сложных в философии искусства, по самой своей сути неразрешимым: "...поверить алгеброй гармонию..." Но чем больше фактов такой неразрешимости поставляет нам жизнь, тем сильнее наше стремление, утопическое в своей основе, проникнуть в гармонию, докопаться до прочтения тайны. Подлинные, органичные художники особенно трудны для решения подобной задачи...

Толстой считал, что впечатления детства во многом сформировали его как художника, способствовали открытию им в себе писательских способностей. В одной из автобиографических заметок (1933), озаглавленной "О себе", Толстой писал: "Оглядываясь, думаю, что потребность в творчестве определилась одиночеством детских лет: я рос один в созерцании, в растворении среди великих явлений земли и неба. Июльские молнии над темным садом; осенние туманы, как молоко; сухая веточка, скользящая под ветром на первом ледку пруда; зимние вьюги, засыпающие сугробами избы до самых труб; весенний шум вод; крик грачей, прилетавших на прошлогодние гнезда; люди в круговороте времен года, рождение и смерть, как восход и закат солнца, как судьба зерна; животные, птицы; козлявки с красными рожицами, живущие в щелях земли, запах спелого яблока, запах костра в сумеречной лощине; мой друг, Мишка Коряшонок и его рассказы; зимние вечера под лампой, книги, мечтательность (учился я, разумеется, скверно)... Вот поток дивных явлений, лившийся в глаза, в уши, вдыхаемый, осязаемый..." (10, 129-130). На протяжении жизни он не раз будет возвращаться к этой теме, а в повести "Детство Никиты" создаст подлинный апофеоз детства как высшего состояния человека, идеальный, гармоничный мир человеческих и природных связей: мать, отец, родная земля, родное небо...

Попытаемся понять тайну художника, обратившись к реалиям его предтворческой, детской жизни так, как она отразилась, например, в его переписке той пору.

Эпистолярное общение с родителями занимает чрезвычайно большое место в судьбе писателя. Охватывая весьма продолжительный отрезок жизни, начиная с детства, отрочества и юности, включая пору его человеческого взросления и формирования как творческой личности, а также первый этап литературной деятельности, вплоть до перелома судьбы в 1917 г., эта переписка дает нам счастливую возможность словно бы присутствовать при самом акте рождения художника, его творческой и человеческой личности, быть свидетелем развития и обогащения этой личности, выявления в ней того огромного духовного и нравственного потенциала, который на наших глазах с такой скрупулезной тщательностью и высокой мерой ответственности закладывался в нем родителями. Письма Толстого родителям в контексте их писем позволяют проникнуть не только в тайну рождения, но и последующего бытия художника, словно опровергая его собственные суждения на этот счет — о невозможности посредством слова понять процесс зарождения слова...

Как и многое другое в воспитании личности Толстого – человека и художника, первые наглядные уроки по ведению переписки и по отношению к слову он получил в семье. И первый из них – тот простой и понятный вывод о том, какую большую роль играет письмо в жизни человека. Родители Толстого, мать и отчим, часто были вынуждены находиться в разлуке, дни и месяцы они проводили в разъездах. И здесь письма, их ожидание, их получение, содержание становились центром духовной вселенной, смыслом существования всех троих любящих друг друга людей. "Милая Мамуничка, просто так мы по тебе стосковались, что и сказать индо нельзя, – пишет 13-летний Толстой. – Каждое письмо твое приносит нам и горе, и радость, потому что с каждым письмом приезд твой откладывается..." (I, 48). "Милая мамунюшка, уж как мы по тебе соскучились, просто и сказать нельзя, ни пером написать, ни в сказке сказать, хотя время летит ужасно скоро... Папочка ввучил наизусть твои письма. Сразу 4 письма, да это такое счастье, точно 1/4 тебя приехала, да не вся ты..." (I, 49).

Но и письма самого Толстого встречались с такой же радостью, каждое из них также становилось событием, которое многократно обсуждалось, переживалось близкими людьми: "Спасибо тебе за твои милые письма, ты не поверишь, какое они наслаждение доставляют. Распечатываешь их с трепетом. Читаешь, перечитываешь, радуешься, смеешься. Всего тут есть" (А.Л. Толстая – Толстому, 6 августа 1901 г. – I, 78).

Самое главное требование усвоенного Толстым эпистолярного этикета была подная душевная открытость автора; письмо должно содержать не только повседневность, факты и события внешней жизни, но открывать внутренний мир пишущего, в надежде на сопереживание и сочувствие другого человека: "Все больше и больше чувствуется, что слова и фразы приходят в бессознательное повиновение мысли, не только повседневной, но и окрыленной обобщениями" (А.А. Бостром – Толстому, 6 августа 1901 г. – I, 81). Письмо требует внутренней тишины, сосредоточенности на своем внутреннем состоянии, оно не пишется наспех, информационно ("Пишешь отрывисто о событиях, ничуть не описывая при этом своих ощущений. В этих письмах тебя не видно", – упрекнула однажды А.Л. Толстая своего юного сына). И только тогда письмо получает отклик в душе, когда оно искренно, раскрыто полностью для восприятия другим (близким) человеком, когда оно, наконец, совершенно по форме. "Этот тонкий анализ своего душевного состояния передан тобой такими простыми и правильными выражениями, что мы точно не письмо твое читаем, а непосредственно воспринимаем твои мысли" (А.А. Бостром – Толстому, 6 августа 1901 г. – I, 81). В письме не должно быть ничего внешнего, натянутого, выдуманного нарочно, специально, это естественный разговорный жанр, речь в нем льется свободно, без принуждения извне (разумом, необходимостью), переходы от одной темы к другой легки и свободны, а стиль столь же прозрачен и легок. Письмо изначально

рассчитано на взаимный контакт, взаимный отклик, оно просто и весьма демократично по форме ("А помнишь, как мы с тобой в деревне весной в май месяц верхом катались? Славное было время, черт возьми! Мне что-то сейчас вспомнилось, воздух, должно быть, пахнул свежий из окошка...") (Толстой - А.Л. Толстой и А.А. Бострому, 16-17 мая 1902 г. - I, 107).

У Толстого разного времени нередко можно встретить признание, что он не умеет писать писем ("...они не освобождают в форму слов чувство мое к тебе, а только определяют его" - Н.В. Крандиевский, 10 февраля 1915 г. - I, 227). В суждениях такого рода не было недооценки слова как факта человеческого общения. И происходили они не только в силу высоких требований к жанру, воспитанных в будущем писателе с детства, требований, не всегда исполнимых. Речь шла о принципиальной позиции Толстого - человека и художника, всегда отдающего первое место в жизни и общении самой жизни; реальная, живая жизнь всегда оказывается для него выше ее словесного отображения: "Жизнь идет так разнообразно и оригинально, что при такой редкой переписке ничего писать не хочется. Все думаешь: вот скоро приеду, лучше расскажу" (Толстой - А.Л.Толстой и А.А. Бострому, 6 мая 1903 г. - I, 110).

Оттого так мало в письмах Толстого "литературы", т.е. литературных оценок, наблюдений, впечатлений: их почти совсем нет как в ранних письмах, обращенных к родителям, так и в позднейших, когда литература стала для него не только объектом переживаний или наблюдений, но делом жизни или, точнее, самой жизнью.

В зрелую пору он сформулирует свое представление об эпистолярном этикете, опираясь на опыт Пушкина. Рекомендуя (в письме от 3 июня 1933 г.) издать для молодых писателей ряд однотомников классиков русской литературы, Толстой конечно же в первую очередь назовет Пушкина ("Повести Белкина" и "Капитанскую дочку") и "письма - непременно" (II, 168): пушкинское слово существует для Толстого как высшая мера прекрасного, как недостижимый идеал, норма. В письмах последней поры жизни он не раз говорит об этом: "Я очень чувствителен к слову, к выражению мысли, душевного движения, - твои письма как поэзия, очень высокая, Пушкинская. В них нет!литературы" (Толстой - Л.И. Барышевой, 14 октября 1935 г. - II, 242).

Если мы внимательно вчитаемся в детские письма Толстого, то уже в них почувствуем, как сквозь нагромождения фактов, событий, впечатлений детской жизни прорезывается художник. Бурлит, кипит, выходит из берегов правильного, этикетного поведения реальная, подлинная жизнь; но оказывается, что именно она-то, нарисованная искренне и правдиво, без прикрас и преувеличений, более всего важна его собеседнику, старшему другу, внимательно и заинтересованно следящему за этой реальной жизнью: «Мамуня, я сейчас написал „Бессмертное стихотворение“, с одним рисунком, я ведь ужасный стихоплет. Вчера был в бане, прекрасно вымылся. Учение идет у меня все так же. <...> Мамочка, я третье-

водни сделал балалайку, но потом отдал ее Мишке. Мамуня, ты знаешь, папа купил жеребчишку у Алексея, твоего кума, маленького, пузатенького. У меня мышка пропала, я ее искал, искал, так и не нашел. Мама, я прочел твою сказочку, но не пойму, что означает самый последний сон, где поют мальчики, а в них бросают цветами...» (Толстой - А.Л. Толстой, 10 января 1895 г. - I, 37). И т.д., и т.п. Детские письма Толстого словно переполнены жизнью, бурлящей, льющейся через край молодостью и силой, и вместе с тем мельчайшими подробностями быта, из которых как-то неожиданно возникает целостная картина бытия, предчувствие художественной тайны.

«Как странно: по нашему берегу снег не растаял, а по тому - голая земля. Я третьеводни сделал крепость „Измаил“, вчера папа меня в нее не пустил, а нынче я пришел и обрадовался, потому что она немного попортилась. Нынче ужасный ветер гудит и завывает и тоску нагоняет...» (Толстой - А.Л. Толстой, 14-15 января 1895 г. - I, 41). Что это за события, к которым прикован внимательный взгляд мальчика, какой смысл содержат они для нас, читателей этих писем, вовсе не предназначавшихся для такого, стороннего, чтения? Оказывается, на наших глазах совершается чудо рождения художника: "Я, Мамуня, потому расписался вчера, потому что я лежу, думаю и вдруг рука у меня как заходит, заходит по бумаге, я индо испугался..." (Толстой - А.Л. Толстой, 14-15 января 1895 г. - I, 42), происходит процесс воспитания творческой личности, умения видеть, наблюдать жизнь во всех ее мельчайших проявлениях, воспринимать ее ход как целостное движение, мировой космос... Описания природы, которые неизменно присутствуют в письмах юного Толстого, свидетельствовали о движении его нравственно-го, духовного состояния, о поисках самостоятельного выбора в строительстве души. Уже вскоре начинается процесс высвобождения его внутреннего мира из-под родительской опеки. Взрослеющий ум его по-прежнему вбирает в себя мельчайшие детали окружающего, но теперь в его описаниях сквозит личный, личностный подход, оценка, отношение. Пейзажные зарисовки утрачивают свой кропотливый, учительный смысл, "лейзажное мышление" расширяет свои границы, обретает черты социологизированного опыта...

В детстве и юности в нем была воспитана мечта об идеале. Эта мечта впитывалась атмосферой той высшей духовности, в которой он рос - в общении с близкими ему людьми, с матерью, с друзьями из села Сосновки, в общении с природой, с этой волшебной речкой Чагра, то замершей под зимним льдом, то шумящей весенним половодьем, с лошадьми, коровами, собаками, ярмарками, сбором урожая...

"Телочка у нас принесла телочку. Свинки похрюкивают, я похныкиваю, папе днем скучать некогда, а вечером есть когда..." (Толстой - А.Л. Толстой, 31 января 1895 г. - I, 47); "Нынче было затмение солнца. Солнечный круг закрывала тень до половины. Я вчера напорол ногу на щепку..." (28 июля 1896 г. - I, 48); "Сейчас хотим ехать в Марьевку и повторить

дорогой географию. В **Марьевке** ярмарка, и, значит, мы соединим приятное с полезным" (24 и 25 августа 1896 г. — I, 54).

Философия жизни формировалась у Толстого всей атмосферой его жизни, закладывалась с детства. В самом деле, что было важным, первостепенным с точки зрения семейных наставников Толстого: "У нас новостей нет, разве только что те поросята, которые осенью от ножа ушли, принесли нам поросят, — сообщает как событие А. Ебстром только что покинувшему дом Толстому. — Да корова, которую нам из Сосновки привели, вот уже четвертую неделю так ревет, особенно по вечерам, что хоть святых выноси..." (I, 77). Это и есть в конечном счете воспитание духовности: сложный комплекс эстетических и этических представлений, взглядов, убеждений, их эволюция, способность к саморазвитию и обогащению... И в первую очередь воспитание художественного вкуса, представления об идеале, стремления постичь его. Здесь истоки той органичной связи всего живого, апофеоза этой связи, которая составит художественный смысл "Детства Никиты" и "Хождения по мукам"... Вот А.Л. Толстая рассказывает 13-летнему сыну о **посещении** Киево-Печерской лавры. На что же она обращает внимание? "Он не очень велик, меньше, чем Храм Христа Спасителя в Москве, но так гармоничен в целом. Он весь сплошь покрыт живописью и узорами и все вместе так стройно, так выдержано. Ничто не режет глаз и не сливается в общем гармоничном впечатлении: мрамор, краски, даже позолота. Совершенно невозможно описать его — надо видеть, чтобы понять, как это прекрасно..." (I, 50). Добро и милосердие были заложены в нравственных представлениях будущего писателя с детства; из атмосферы детских впечатлений он вынес во взрослую жизнь представление о ценности жизни как таковой, самоценности всего живого. Борьба, кровь, разрушения, гибель — эти понятия-образы были ему чужды не умозрительно, не рациональным осознанием "проблемы", их противоестественность природному и человеческому образу жизни впитывалась едва ли не буквально "с молоком матери", усвоена генетически, наследственным, так сказать, кодом.

Отвечая на вопрос 11-летнего сына о смысле своей сказки "Странная девушка", А.Л. Толстая не подыскивает детских, понятных мальчику слов, но говорит с ним серьезно и взвешенно: "Ты спрашиваешь, что означает третий сон странной девушки? Зачем в мальчиков бросают цветами? В третьем сне она видит не прошедшее, не настоящее даже, а будущее человечества. Тогда не будут увенчивать цветами победителей, проливающих кровь, а увенчают цветами юность, подвигающуюся на поприще науки, и учителей. Это описано мирное торжество науки и любви. Понятно?" (I, 40).

Читая письма А.Л. Толстой, невольно забываешь, что они адресованы юному собеседнику; разговор в них ведется на равных, это как бы тоже исповедь души. Сами эти письма — также наглядный урок того, каким должно быть письмо: свободное изложение своих впечатлений. талантлив-

вый урок воспитания. По письмам матери-писательницы Толстой учился изобразительному искусству, искусству владения словом: в этом смысле приведенное выше описание Киево-Печерской лавры в письме А.Л. Толстой может служить образцом словесного искусства, наглядным уроком воспитания Словом. "Ты такие чудеса рассказываешь, что инда ужась, не веришь. А Храм ты как славно описала! Так и видишь глаза Бога Саваофа. Я бы испугался - право!" (Толстой - А.Л. Толстой, 4 августа 1896 г. - I, 49).

Недаром же так много запавших в душу детских впечатлений мы встретим потом в его творчестве, начиная от тем, например темы детства, которую по просьбе сына разрабатывала мать (повесть "Детство Леша", "Лагутка" и др.), и кончая образами-цитатами из ее писем и сочинений... Мать не только способствовала зарождению его литературного дарования, пробуждению литературного таланта, но словно бы сама лично вводила его в новую жизнь. Тема творческой работы, радости литературного труда возникает в переписке Толстого с родителями естественно, сама собой. Когда 3 марта 1902 г. Толстой сообщает матери: «Потом, кажется, буду участвовать в журнале „Юный читатель“, если Николай одобрит мои произведения, это было бы тоже недурно. Я уже начал Детские воспоминания, кажется, что удачно» (I, 100), - то это краткое сообщение не производит ошеломляющего впечатления, не вызывает ощущения какого-то решительного скачка, перелома судьбы - оно воспринимается как естественный ход в развитии личности, и не только нами, сегодняшними читателями Толстого, но и тем первым читателем, которому оно адресовано. Александра Леонтьевна в ответном письме, также словно мимоходом, как о само собой разумеющемся деле, спрашивала: "Как твое писание? Очень бы хотелось прочесть твои воспоминания" (I, 105).

Произошел нормальный ход вещей, развитие, предуготовленное генетически, сознательно возвращенное и выдвинутое целеустремленным, долгим, упорным воспитанием сына как творческой личности...

Постепенно в сфере пристального внимания молодого человека оказывается он сам, его внутренний мир; Толстой с удивлением отмечает перемены, происходящие в его душе, сознании, в его отношении к внешнему миру ("вижу, какой прогресс произошел во мне"; "если бы ты знал ту огромную перемену во всей моей жизни..." И т.д.) Общение с родителями становится школой нравственного воспитания личности: так "спор" об альтруизме и эгоизме был одним из замечательных жизненных уроков: одержав победу в этом эпистолярном споре в пользу "эгоизма", Толстой многие годы, едва ли не до конца жизни, нес в своей судьбе эту победу-поражение...

Толстой вступал во взрослую, сознательную жизнь с большим культурным запасом, полученным им семейным воспитанием. Еще не определив свой жизненный выбор как литературное поприще, он уже нес в себе представление об идеале жизни и искусства как выражении духовности. Первое же соприкосновение с реальностью русской жизни начала века, в том, ко-

нечно, ее ракурсе, который был доступен ему как студенту Петербургского института, вызвало у него глубокое разочарование — именно бездуховностью, наступлением индивидуалистического мелкобуржуазного прагматизма, привнесенного в культурную среду России и нашедшего в ней благодатную почву ("Да, идеалы—то давно минули. Практика, голая практика на первом плане. Помнишь, мама, мы с тобой по этому поводу говорили. Факт налицо" — I, 86). "Скрытый" в своих чувствованиях, он не дает нам прикоснуться к тайне своих художнических прозрений, и об истоках их мы можем судить лишь по отдельным, чаще немногословным, суждениям, разбросанным в письмах близким ему людям. Вот в одном из писем, продолжая спор с недошедшим до нас письмом А.А. Бострома о назначении искусства, Толстой ссылается на "старую книгу Некрасова с надписью" (скорее всего с надписью матери, высоко ценившей своего великого учителя), которая должна "опровергнуть пессимизм", неверие своего корреспондента в преображающую силу Слова... Сам же Толстой довольно уверенно смотрит в будущее и свое собственное предназначение. В чем же он черпает эту силу и эту уверенность?

В ту пору, когда формировался его талант, т.е. зарождалось его собственное видение мира, он с особенной страстью обратился к изучению книжных источников. Но что же это были за книги? "Сейчас я очень много читаю по фольклору, по истории и увлекаюсь Платоном, вот был мерзавец ядовит на язык" (I, 130), — пишет Толстой из Парижа отчиму летом 1908 г., когда и происходили "триумфы", устраиваемые молодому писателю русскими литераторами и художниками, с которыми судьба столь счастливо свела его в Париже.

При этом если изучение русского фольклора (собрание по фольклору, по свидетельству близкой ему современницы, Толстой прихватил с собой в Париж из дому¹⁵) дало в его творческом сознании немедленный результат: вскоре были написаны стихи цикла "За синими реками", "Сорочьи сказки", причем и то и другое будет высоко цениться им до конца жизни («От нее я не отказываюсь и по сей день, — писал Толстой в последней автобиографии. — «За синими реками» — это результат моего первого знакомства с русским фольклором, русским народным творчеством» — I, 56), тем более что на протяжении жизни у Толстого окажется еще один фольклорный период — вторая половина 30-х годов, когда им задумывался и в значительной части был осуществлен грандиозный замысел — издание русского фольклора; не говоря уже о том, что фольклорная образность проникла в суть художественного сознания писателя, придав ей неповторимое национальное своеобразие; если изучение русской и

¹⁵ «Мы приехали в Париж с чисто «творческим багажом», — вспоминала С.И. Дымшиц, — я — со своими холстами, Алексей Николаевич — с небольшой библиотекой, в которой его особенно интересовали собрания русских сказок, в частности, любимое им афанасьевское собрание» (Воспоминания об А.Н. Толстом: Сб. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1982. С. 55-56).

мировой истории, углоуленное **звнятие** которой тоже не замедлило ска-
заться на творческих результатах: "достаточно" было лишь мощного
толчка современной писателю жизни, общественного катаклизма 1917 г.,
чтобы многотомная "История русского государства" С.М. Соловьева
(именно этот историк оказал наиболее существенное влияние на твор-
ческое воображение писателя), труды Н.М. Карамзина, Н.Г. Устрялова
и других отозвались в художественно преобразенном виде в творчестве
Толстого (им был обязан писатель зарождению исторической темы:
Петра, "Повести Смутного времени"), и опять же формируя в конечном
счете и самый характер его мышления, строгую историчность, а в бо-
лее широком смысле – качество его реалистического творческого мето-
да, – то что значило для писателя с точки зрения фундамента твор-
ческого познания его увлечение Платоном?

Надо сказать, что таких откровенных признаний о культурно-истори-
ческих истоках в литературном наследии писателя мы найдем совсем
немного; тем большую ценность приобретают для нас вышеприведенные
суждения. "Стал читать Платона об Ионе, – пишет Толстой в одной
автобиографической заметке того же времени, что и цитированное
письмо. – Там были подтверждения моих слов о божественном вдохнове-
нии"¹⁶. Таким образом, перед нами две позиции, характеризующие вос-
приятие Толстым учения древнегреческого философа. Учения, оказавше-
го могучее влияние на русское философское и духовное сознание XIX в.
и с новой силой всплхнувшее в начале XX в. Учения, развитого в тру-
дах русских художников и философов (Владимира Соловьева), по-своему
и органически вошедшего в русское национальное сознание, нашедшего
в нем родственную почву.

Толстой потрясен мощью словесно-образного мышления философа, мета-
форической насыщенностью его речи; глубоко в душу ему западают сужде-
ния о божественной природе поэзии ("... не человеческое имеют свойство
и не от людей происходят те прекрасные творения, а божеское и от бо-
гов..."¹⁷); эти представления как-то органически им впитываются, ста-
новятся его собственными: "...сделано, слето, а не колдовски сказано"
I, 161) – так отзывается он в 1910 г. о книге стихов близкого ему по
духу поэта С.Соловьева "Апрель". И это ощущение божественной природы
художественного Слова останется в нем до конца жизни; нарушение этой
прирожденной гармонии, которое не раз будет пережито им, окажется
трагическим.

Вот откуда "вышел" Толстой: из отечественного фольклора, отечест-
венной истории, древнегреческой философии... Здесь его "пожива", в
глубинных слоях отечественной и мировой культуры. Толстой входил в

¹⁶ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 4. Ед.хр. 107.

¹⁷Платон: Творения Платона: В 3 т. / Пер. с греч. Вл. Соловьева,
М.С. Соловьева и С.Н. Трубецкого. М.: Изд. К.Т. Солдатенкова, 1903.
Т. I. С. 166.

литературу сформировавшимся нравственно человеком, он знал, что хотел сказать "городу и миру".

Образ гармонического знания, полученного им генетически, культурно, во многом определит характер его этических и эстетических поисков, стремление творчески понять природность человека в самом высоком, отнюдь не в физическом только смысле, потому что, согласно народным представлениям, как они выразились в его устном поэтическом творчестве, человек — часть одухотворенной природы. "А сейчас раздумье — так ли нужно искать жизни всей и будущей, не есть ли также истина и в полном и прекрасном восприятии ее. Ведь люди усовершенствуются, сами не зная, как и для чего, ведь дети, самые красивые и мудрые существа, всего больше счастливы..." (М. Волошину, сентябрь 1908 г. — I, 136).

Толстой не писал никогда философских трактатов и статей, и о рождении и формировании его философско-эстетических взглядов мы можем судить лишь по отдельным высказываниям, содержащимся в его дневниках и письмах. Именно письма, особенно начальной поры творчества, позволяют понять те глубинные духовные истоки, в которых вырос, сформировался художественный мир Толстого.

...Так, если мы внимательно отнесемся к приведенному выше небольшому высказыванию об увлечении молодого писателя философией Платона, с одной стороны, а с другой — русским фольклором, нам откроется возможность понять целый мир философских воззрений, которые характеризовали не только начальные художественно-этические поиски Толстого, но сохранились в его творческом составе "навсегда", определили его художественный выбор. Знакомство с этим миром позволяет сделать по меньшей мере два важных вывода общего характера: художественная идеология писателя, восходящая, как и вся европейская культура XIX — начала XX в., в особенности русская культура, к древнегреческой философии (учению Платона, в первую очередь), имела свои традиционные народные, национальные корни. Отсюда — представление о "божественном вдохновении", которое, как заметил Толстой, у него "совпало" с учением Платона о значении Поэзии в жизни государства, о "целостном знании", опирающемся на мировоззрение "земледельца" (в отличие от интеллигентского знания), отсюда же — выдвигание в центр художественного космоса человека, утверждение его "божественной" сущности (в отличие от философии прагматизма), гармонии духовного и физического начал ("И двуликим предстал передо мной человек"). Метод чувственного познания («И познал я философию, мудрое слово „желать“, всегда желать, когда достигнешь — желать большего, и другое слово — „любить“ — I, 134») уже таил в себе полемику молодого писателя с христианским учением, в его "чистом", не обогащенном национальной традицией, виде. Принимая учение христианства в части, касающейся человека ("И так ясно представились слова Христа в этом синтезе двух слов, — продолжа-

ет Толстой тему познания в цитированном письме, — не о будущем ли человечестве говорил он, не указал ли исход из небытия, хаоса рабства духовного двумя словами этими, не вооружил ли человечество мечом и солнцем, желанием и любовью”), Толстой в дальнейшем внес свои коррективы в это учение (т.е. в свое собственное представление о нем), “возвратив” его к концепции единства человека с миром, природой и человечеством, утверждая целостное, гармоничное представление о мире, свойственное народному сознанию.

И еще один вывод, содержащийся в ранней переписке Толстого, — это вывод о праве художника на самостоятельный выбор эстетической позиции, даже не о праве, а о единственном условии осуществления искусства. “Ты натуралист, я — все сильнее укореняюсь в мистике, в тайне слова, как создателя не только символа, но истинного бытия предметов видимых и простым и астральным зрением...” (I, 133). Не подтверждают ли это и другие подобного рода суждения, разбросанные в письмах Толстого, своеобразии пути истинного художника, на всех этапах своего развития сумевшего противостоять внешнему давлению — будь то давление общественно-литературной среды в начале века или давление общественно-политических обстоятельств в 20-е и 30-е годы.

...Читая письма А.Н. Толстого, поражаешься многообразию жизненных, личных и творческих связей, запечатленных в них. И хотя переписка писателя — это, конечно, часть его творческой жизни, но не вся жизнь, которую в полном и окончательном виде представляет его художественное слово, — но часть настолько органичная и важная для него, что значимость ее, историческая, историко-культурная, биографическая, не вызывает в данном случае никаких сомнений. Столь же бесспорной является ее художественная, эстетическая ценность. Создается впечатление законченности отдельных жизненных сюжетов, отраженных в ней (переписка с матерью и отчимом, с Н.В. Крандиевской, М.А. Волошиным, А.М. Горьким и т.д.), имеющих свое начало, кульминацию и завершение; каждый из сюжетов может быть охарактеризован как роман — роман воспитания, любовный роман, лирический цикл, общественно-политический роман... Причем условия подлинности, исповедальности, душевной открытости, которые были свойственны, как необходимые черты, письмам самого Толстого, объясняли и как бы непересекаемость, отдельность этих жизненных сюжетов в судьбе писателя: кончался один, предельно искренний, на полной самоотдаче, “роман” в его жизни, и начинался другой, новый... Однако как ни отдельны в нашем (читательском) восприятии эти жизненные сюжеты, все они сливаются в один — роман одной судьбы, главного героя этой переписки. А.Н. Толстой предстает перед нами действительно как тип своего времени, бурного, мятежного, смятенного ХХ в., как его порождение, но и одновременно как его участник, созидатель, духовный строитель...

Это качество переписки Толстого особенно знаменательно; художественный эффект, производимый ею, придает письмам Толстого особенное очарование...

Кем-то верно замечено, что поэт, высшая художественная натура, уходит из жизни, когда совершится все, что ему отпущено природой, судьбой. Как ни печален был преждевременный уход А.Н. Толстого, в нем, на наш взгляд, как-то выразилась эта таинственная, высшая закономерность естественного хода вещей. Переписка писателя, во всяком случае, дает основания для такого предположения... Показывая путь Толстого в движении, реальном драматизме судьбы, кризисах и катаклизмах, переписка вдруг, словно неожиданно, обнаруживает и закономерность, поэтическую завершенность этой судьбы. Ведь переписка писателя начинается с детских писем 12-летнего мальчика, впервые почувствовавшего в себе могучий, необычайный дар творчества... А заканчивается она обращением его же — умудренного жизнью человека, тяжело больного, страдающего, видящего бессмертные сны — опять же к ребенку, мальчику, с которым он единственно говорит на равных, уверенный во взаимопонимании и сочувствии. Последние письма А.Н. Толстого, адресованные 12-летнему А.П. Капице, потрясают какой-то скрытой в них тайной: в них словно прокручивается в обратную сторону начало его собственной жизни и судьбы. Что обсуждается в этих письмах? То, что интересно только детям: таинственная игрушка (зажигалка, пушка), которую в качестве подарка надо, конечно, спрятать (под подушку, как это делала А.Л. Толстая) под салфетку; не забыть также извлечь из нее "чудо": происхождения ли — "Это медная настоящая пушка, которую в восемнадцатом веке ставили на носу речного судна для защиты от разбойников"; фантазии ли — а к "светящимся предметам" очень хорошо сделать две небольшие чашечки, которые можно вставлять в глазницу. В темноте человеческое лицо будет казаться со светящимися глазами, как у черта..." (II, 383—384) — это говорится А.Н. Толстым менее чем за два месяца до смерти... «Вот почему в этом замечательном русском писателе я чувствую как бы душу Никиты из повести «Детство Никиты», или, как он еще называл эту вещь, из «Повести о многих превосходных вещах». Читая недавно «Слово о Шиллере» Томаса Манна, я глубоко понял это ощущение, — писал Н.Н. Никитин. — Томас Манн утверждает, что даже в Шиллере была «величаявая детскость» художника, «вечно отроческое начало» в жизни и творчестве. Толстой жадно раскрытыми, смеющимися или удивленными глазами смотрел на этот мир, наполненный превосходными вещами. <... > Он впадал в ошибки, стучался лбом обо что-то жесткое, вступал в драку с «мальчишками из-за оврага», бежал домой с синяками, успокаивался, любил родное небо, русскую землю до самозабвения...»¹⁸

¹⁸Воспоминания об А.Н. Толстом. С. 262.

Все, соединенное с его (А.Н.Толстого. — А.К.) образом, неизгладимо, как сама жизнь. Гаргантюа, помещик, грубый реалист и циник, эстет и благородный русский сказочник, осмеятель символистов и сам символистический поэт, мастер, труженик, собутыльник — он жил с философией Омара Хайяма и ненавидел в жизни только одно — смерть. <...> Его девиз был: делать все для того, чтобы делать свое искусство... 19

К.А. Федин. Запись в дневнике.
1945 г.

В многообразной системе обстоятельств, способствовавших зарождению и развитию художественного таланта писателя, пласт реальной жизни, живого человеческого общения с близкими ему людьми был одним из важнейших.

Вчитываясь сегодня в письма Толстого, адресованные любимым женщинам, размышляя над "чисто" дружескими, отнюдь не литературными беседами его с друзьями, невольно задаешься вопросом о необходимости и праве на включение этих документов, вовсе не предназначавшихся для печати, в систему наших литературоведческих рассуждений и оценок. В самом деле, какой общий, важный для нас с вами смысл имеют признания такого рода: "Наташа, душа моя, возлюбленная моя, сердце мое, люблю тебя навек. Я знаю — то, что случилось сегодня, — это навек. Мы соединились сегодня браком. <...> Душа твоя белая, ясная, горячая; женственность твоя глубокая и томительная, она потрясает медленно и до конца... Мы возьмем от любви, от земли, от радости, от жизни все, и когда уснем до нового воскресения, то после нас останется то, что называют — чудом, искусством, красотой..." (Н.В. Крандиевской, 7 декабря 1914 г. — I, 219). Не прикасаемся ли мы неudelикатно, читая эти слова, к чужой тайне, тайне двоих? Но тогда что означает позднейшая оценка Толстого: "наши письма уничтожаться не должны, потому что они принадлежат истории литературы"?

Многолетними усилиями вульгарно-социологической критики в нас воспитано представление о том, что художник отражает жизнь "по прямой" линии: "вижу овраг — пишу овраг", "вижу курицу — пишу курицу", как остроумно заметил однажды Горький. Поэтому первое, что приходит нам на память при чтении подобных писем, — как они отразились (и отразились ли вообще) в творчестве писателя? В случае с письмами, адресованными Н.В. Крандиевской, можно точно сказать, что "отразились" (чего не произошло, к сожалению, с перепиской Толстого, например, с Н.М. Радиным или Л.И. Баршевой): писатель сам неоднократно признавал-

¹⁹Федин К.А. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 98–99.

ся, что образ Н.В. Крандиевской, реальные сюжетные линии, с нею связанные, нашли прямой выход в романе "Хождение по мукам" ("Моя жена дала мне знание русской женщины"); посвятив ей роман, он словно дал нам, читателям и исследователям, прямой ключ к пониманию замысла произведения, его художественной концепции... Однако, если бы такой прямой последовательности: жизнь — литература — мы не могли бы установить, представляло ли бы так называемое личное общение Толстого общий, общественно значимый интерес? И в этом случае, на наш взгляд, такой смысл был бы. (Заметим, что творческому методу Толстого вообще не было свойственно прямое соответствие: прототип — и тип; в качестве "прообраза" у него выступала чаще всего его собственная жизнь, точнее реальный мир, пропущенный через его личность: знаменитая фраза Флобера "Мадам Бавари — это я" как нельзя лучше характеризует творческий метод писателя, подтверждаемый его лучшими произведениями...)

Ведь любое общение современников изначально представляет собою диалог двоих и в большинстве случаев не ориентировано на стороннее истолкование. Это касается не только тех жизненных отношений, о которых идет здесь речь, но и всех других — профессиональных, чисто литературных, деловых и т.д.; у Толстого, во всяком случае (в отличие, например, от зрелого Горького), нет писем, рассчитанных на "вечность", на широкое читательское восприятие, они чаще всего "сиюминутны", рождены конкретными обстоятельствами жизни... Но в том-то и дело, что это письма писателей, художников, которые во всех проявлениях своей частной, так называемой личной, жизни остаются такими: они по-особому видят мир и себя в этом реальном, жизненном мире. И письма, интимный, по существу, жанр, — это часть их творческого мира, самораскрытие души художника, которое находит выражение в созданном ими искусстве. Для подлинного, органичного художника, каким был Толстой, дело обстояло именно так.

Классическая формула о чувственном познании мира в противовес рациональному, рационалистическому (в XX в. все больше выступающему под знаком искусства), свойственном художникам такого, как Толстой, типа, находит реальное подтверждение в так называемом личном общении писателя. "Превышение в жизни чувств над умственным созерцанием охраняет человека от самого страшного — безнадежности, в которую заводит разум. Угасают чувства, иссыкает влага. Разум восплаляется, болит, мечется"²⁰ — это одно из немногих высказываний Толстого о методе познания действительности, которому он, продолжая отечественную традицию, был верен. А вот развитие и конкретное философское и эстетическое "наполнение" этой замечательной формулы мы найдем уже не только в художественном творчестве, но и в личной переписке писателя. "Нужно сознать каждое мгновение — это счастье. Оно не померкнет и

²⁰ А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 357—358.

никогда не может померкнуть, потому что Любовь между мной и тобой вся в движении, она на единственном, только одном, пути, которому нет конца, все же другие – возвращаются к своему началу" (Толстой – Н.В. Крандиевской, 8–9 декабря 1914 г. – I, 220–221). Эта своеобразная диалектика конкретно-чувственного познания действительности не только сохранится в творческом методе Толстого, но получит дальнейшее развитие в опыте новых жизненных наблюдений и связей, обретений и потерь.

"...Счастье никогда не состояние, счастье – это ощущение свободного движения вперед и своего роста..." – словно продолжает он свою давнюю мысль на новом витке своей личной судьбы, обращаясь к другой женщине (Л.И. Баршевой, 19 сентября 1935 г. – II, 228). Личное чувство приобретает под пером Толстого новые грани смысла: цитированное письмо 1935 г. характеризует зрелую мысль писателя, диалектика чувственного познания действительности органично включает в себя постижение ее общественных, исторических граней. "Но это и есть начало, первая зеленая (еще не румяная) заря нового мира, где будет жить прекрасный человек", – продолжает Толстой мысль о любви-счастье...

Конечно, личное общение писателя – это в первую очередь та реальная жизнь, которую он проживает как человек и творческая личность и которая воплотится в его художественном мире, а не только метод познания, т.е. его, условно говоря, художественный результат. "Выше всего над людьми, над делами, над событиями горит огонь любви, в ней раскрывается последняя свобода. В ней человек – человек" – вот такой широкий, поистине общечеловеческий смысл имела у Толстого художественная концепция любви: человека может спасти в этом мире только любовь – к женщине, миру, человечеству. Вот каков смысл личных признаний, с которыми мы встретимся в письмах Толстого: "Наташа, без живого счастья на земле немислимо, чтобы в последний час открылось небо..." (Н.В. Крандиевской, 9–10 декабря 1914 г. – I, 222).

Кардинальный вопрос философии – жизнь и смерть – решался Толстым конкретным жизненным опытом своей биографии. Любовь в представлении писателя – основная движущая сила жизни, это те цепкие корни, которые держат человека в этом мире. И когда чувство единения с другим уходит, неудержимо исчезает на глазах, тает как дымка, тогда возникает то ощущение "дребезжащей тоски земного существования", о котором он пишет Н.В. Крандиевской за несколько лет до реального разрыва их отношений: "Нужно прощать друг другу и, как мы только можем, любить друг друга, любить, как два растения, прижавшиеся друг к другу в защиту от черной непогодной ночи" (15 декабря 1929 г. – II, 81).

В начале литературного пути, задумывая большие романские полотна, Толстой с сожалением писал в одном из писем, что у него мало "головной, книжной подготовки", способной охватить столь мощные жизненные пространства. На самом деле, такая "подготовка" у Толстого несомненно была, однако она осуществлялась не на распространившемся в начале

века и позднее непосредственном обращении к книжным источникам (даже в зрелую пору, работая над продолжением "Хождения по мукам", он сетовал в письме В.П. Полонскому на то, что ему приходится "переваривать" такое огромное количество книжного, документального материала), но каким-то внутренним, генетическим путем, путем оттачивания, соприкосновения, условно говоря, своего духовного мира с жизненными источниками, с жизнью в широком смысле слова. В личных письмах Толстого мы найдем немало подтверждений такой своеобразной душевной работе. В одном из писем Н.В. Крандиевской он пишет: "В христианском сознании есть один огромный, основной недочет, мне непонятный. Нужно заботиться о моей душе, любить бога моим сердцем, но для меня это предательство, измена. Я ничего не хочу один. Я хочу с тобой, вдвоем. Если с тобой, то я хочу бессмертия, если один — то мне ничего не нужно за гробом". На первый взгляд, это еще одно, может быть, высшее выражение любви — к женщине, конкретному человеку. Но сопоставим заветную мысль писателя с приведенными выше философско-этическими размышлениями его; прочитаем их в контексте дальнейшего творческого развития художника — и мы увидим, как за частным, как бы к случаю сказанным суждением встает глубокая нравственная, философская и эстетическая концепция...

В конце жизни Толстой мечтал об "изыскании реальности корней нового Завета": нравственная философия христианства должна была, по мысли писателя, получить обоснование и традиционное национальное звучание. Необходимость задачи подтверждалась опытом невероятных страданий и мужества народа в годы Великой Отечественной войны, сумевшего нравственно выстоять именно благодаря сохранившейся в нем традиции не индивидуального (индивидуалистического) гуманистического сознания, а этической традиции добра и милосердия, объединяющей людей "на краю бездны", на историческом переломе судьбы. «В этом весь смысл современного искусства, — в такое отчаянное время, — как наше, — изыскание реальности корней нового Нового Завета, — писал Толстой в одном из последних писем. — Ведь и старый Новый Завет возник и стал утешением и могучей прогрессивной силой в такие же времена, как и наши. Самому мне не судить, конечно, о качестве и значении "Хождения по мукам", но я вижу, как читатели воспринимают то добро, о котором мне хотелось рассказать в романе. За это добро я немало претерпел в свое время и очень счастлив, что оно восторжествовало, оно живо в нашем народе, и к нему мы стремимся» (К.И. Чуковскому, 14 мая 1943 г. — II, 361-362).

Эстетическое сознание нового времени должно, с точки зрения Толстого, иметь перед собой идеал подлинно народного сознания; размышления на эту тему часто встретятся нам в его переписке последнего периода. "Меня недавно спрашивали про Вас: добрый ли Вы человек? — писал Толстой Горькому в 1933 г. — Я сказал: очень. Около Вас чувствуется так часто заслоняемая борьбой цель всех усилий — добро". Речь шла, конечно, не об особенностях личности ("около Вас"), или, точнее,

не только о них, — Толстой имел в виду высокую задачу подлинного искусства, призванного объединять людей на началах добра и сострадания, любви людей друг к другу. Задачу, завещанную современникам Пушкиным. Оттого так радовали и вдохновляли его на творческую работу первые, "пока еще зеленоватые", ростки традиционного гуманистического сознания, пробивающего себе путь сквозь внешние, пусть и сдерживаемые реальностью исторических обстоятельств ("заслоняемая борьбой цель всех усилий"), заслоны и препятствия.

«Вчера был на "Пиквикском клубе", в I-м МХАТе. Меня поразил зрительный зал, — он весь был насыщен добротой и восторгом от добрых поступков. <...> Жажда добра, любви и прекрасного — так велика в молодом русском обществе, что в такую эпоху должны быть созданы великие общечеловеческие произведения (Л.И. Баршевой, 28 сентября 1935 г. — II, 235). Это большая и увлекательная задача — проследить, как из первичного жизненного впечатления рождается в творческом сознании Толстого идеальный образ мира...

Но хотелось бы при этом подчеркнуть, что личные письма Толстого, как, впрочем, и вся его переписка, имеет и самостоятельную эстетическую, художественную ценность. Письма, адресованные Н.В. Крандиевской, особенно показательны в этом отношении. Каждое из них — словно лирическое стихотворение, поэзия в высшем смысле, а все в целом они образуют законченный лирический цикл одной судьбы, одной темы, со своим печальным и светлым исходом. Притом такая характеристика подходит не только к ранним письмам, проникнутым музыкой любви, со всеми ее переходами и нюансами настроений, переживаний, — но к каждому, условно говоря, "произведению" этого цикла. Вот, например, обычное письмо последнего периода, написанное всего за пять лет до завершающего печального аккорда этого сюжета, письмо, посланное с дороги летом 1930 г.: "Только что вернулись с прогулки по Самаре, был в доме, где я вырос, видел дом отца, — в развалинах. Узнавал отдельные дома и то, что с ними связано в детстве. Дивная вещь воспоминания. Не знаю, как у тебя — у меня не вспоминается никаких фактов, ни лиц, не помню ни людей, ни обстановки, но только что-то необъяснимое, как печаль, как будто неслышимые уху вздохи ушедших теней снова проносятся по ту сторону глаз..." (II, 91–92). Что это? Краткая информация автобиографического характера? А может быть, эта исповедь души и есть тот миг божественного прозрения, который мы называем поэзией?..

"В чем тайна искусства? В том, что из случайностей жизни и несовершенств, из хаоса событий и раздробленных впечатлений вырастают, как Афродита из волн, — неподозреваемые совершенные формы этой жизни, — красота..." (Толстой — Л.И. Баршевой, 20 сентября 1935 г. — II, 230–231).

3. Современники

...Таково начало моего писания прозы...

А.Н. Толстой. Автобиография.

1923 г.²¹

Самостоятельность творческого выбора как форма профессионального и человеческого поведения, усвоенная А.Н. Толстым генетически, духовно-нравственной атмосферой семейного воспитания, яснее всего проявилась в его общении с писателями, литераторами и критиками. В письмах Толстого нашла отражение история первых литературных встреч, знакомств, общений, дружб, т.е. весь, хотя и внешний, но столь необходимый молодому писателю ряд жизни, ставший его судьбой, призванием, смыслом.

Его вхождение в литературу было бурным и радостным. Роль "старика Державина" в судьбе Толстого сыграли русские писатели и художники, с которыми он познакомился в Париже. "За последние 2 недели устраивается ряд триумфов, - писал он летом 1908 г. А.А. Бострому. - Волошин, Бальмонт, Вал. Брюсов, Минский, Вилькина, Венгерова, Ольштейн (к этим именам следовало бы добавить имена Андрея Белого, А.М. Ремизова, Н.С. Гумилева. - А.К.) сказали, что я оригинальный и крупный талант, я не хвалюсь тебе, потому что талант есть что-то вне нас, о чем можно говорить объективно" (I, 131).

Характеристики подобного рода, содержащиеся во многих письмах молодого Толстого (и статьях позднейшего времени), дали основание критикам на веру принять их, создав с их помощью образ писателя, зависимого - творчески, художнически - от наиболее распространенного, массового, так сказать, направления в искусстве, в первую очередь "символистического", по слову К.А. Федина, и от некоторых своих соотечественников по перу, воспринимавшихся им как его учителя и наставники: "Алексей Михайлович (Ремизов. - А.К.) сразу взял меня в ученики и обругал и обхвалил..." (М. Волошину, декабрь 1908 г. - I, 147).

"Алексей Михайлович ругает меня каждый день за оккультизм..." (М. Волошину, 8 января 1909 г. - I, 150). И т.д.

Но что это? При всем весьма уважительном отношении к В. Брюсову, например, вдруг презревается (неожиданно для нас, читателей Толстого) его собственный голос, утверждается собственная позиция в искусстве: "...очень, очень я рад еще раз слышать от Вас мнение о стихах моих. Сознаюсь, мне было страшно свеситься на чаше весов Ваших, но теперь я еще сильнее укрепился в той исходной точке творчества, которая намечалась всегда и независимо от моих хотений..." (В. Брюсову, 21 декабря 1908 г. - I, 148). "Независимо от моих хотений". Органическое свойство таланта - вот что было присуще Толстому с самых

²¹ А.Н. Толстой о литературе и искусстве. М.: Сов. писатель, 1984. С. 393.

первых шагов в литературе, и общение с современниками весьма убедительно раскрывает эту сторону его личности.

"К мистикам причислить себя не могу, к реалистам не хочу, но есть бессознательное, что стоит на грани между ними, берет реальный образ и окрашивает его не мистическим, избежи бог, отношением, а тем, чему имени не знаю..." (I, 154). Надо только понять, что это говорится в письме И.Ф. Анненскому, одному из действительных литературных и духовных вождей того времени (т.е. начала века). И говорится — когда же? — в 1909 г., по существу еще в преддверии искусства, до "Заволжья"... В общении Толстого с писателями-современниками (в отличие, например, от Горького) мы, к своему удивлению, почти не найдем ни прямых оценок их литературных произведений (за исключением, пожалуй, нескольких высказываний в его ранних письмах), ни развернутых суждений о литературном процессе в целом и обстоятельствах чисто литературной жизни (оценок литературных течений, групп и т.д.), суждения о РАШПе в 30-е годы здесь не в счет, поскольку они относятся скорее к оценкам общественно-политической жизни страны, чем непосредственно к литературе. Это тем более может показаться странным, что речь-то идет о деле жизни, или, точнее, о ней самой... Скорее всего одной из причин подобной целомудренной сдержанности было именно это последнее обстоятельство: художник органического склада, Толстой вообще не считал возможным говорить о творчестве: "Есть вещи, про которые нехорошо и не нужно говорить. Это вещи личные, тайные и деликатные. Говорить о них так же не подходит, как женщине рассказывать о первой ночи с мужчиной. К таким вещам принадлежит и самый процесс творчества" (Ю, 92). Поза учителя была ему непривычна, она противоречила его натуре (вот ведь и в зрелую пору жизни, отвечая на вопрос начинающего писателя, он говорит с ним более сдержанно, деликатно, "на равных", словно боясь задеть его самолюбие неосторожным словом, чем в юности высказывал свое мнение о неоправившейся ему повести "Пыль" горячо любимой матери...).

Если мы внимательно всмотримся в характер взаимоотношений Толстого с писателями-современниками, то обнаружим одну закономерность, вытекающую, как можно предположить, из характера его личности, своеобразия его судьбы. Оказывается, каждый сюжет литературных отношений (как, впрочем, и других, о чем уже упоминалось) является не одним из многих, одновременно существующих, а всегда лишь единственным, главным в тот или иной отрезок жизни писателя. Проанализируем ли мы отношения Толстого с М. Волошиным, Н. Гумилевым, В. Брюсовым, А. Блоком, Вяч. Ивановым, А. Ремизовым, А. Белым... в первый период его творческой жизни или с К. Фединым, А.М. Горьким, Вяч. Шипковым — в последний, окажется, что каждый сюжет имеет свою драматургию развития, сюжетную завершенность, не только хронологическую, разумеется, но смысловую, содержательную. Конечно, качество этих отношений всякий раз будет разным — и по глубине внутреннего охвата ими его личности, и по сте-

пени притяжения и последующего отталкивания или, лучше сказать, расхождения со своими бывшими товарищами по писательскому цеху. Но "закономерность" конца, сюжетной завершенности, исчерпанности сюжета будет присутствовать в отношениях Толстого с современниками непременно...

Пишущему эти строки довелось подготовить два тома переписки Толстого со своими современниками, включившей в себя более 500 писем и более 100 имен писателей — его современников, с которыми так или иначе сталкивала его судьба, дружеские отношения с которыми продолжались на протяжении ряда лет: М. Волошин, В. Брюсов, Г. Чулков, Ин. Анненский, Н. Гумилев, И. Бунин, А. Яценко, А. Белый, А. Ремизов, М. Горький, К. Федин, Вяч. Шишков... При внимательном рассмотрении оказывалось, что при всей открытости этих отношений, порой (особенно в молодые годы) пушкинской искренности и безоглядности существовал внутренний предел этому дружеству, душевной щедрости — предел, перекрывающий "доступ" к тайная тайных творческой личности — его художественному слову. Предел, своего рода "табу" на воздействие, влияние любого из современников-литераторов, независимо от уровня и характера его таланта. И это обстоятельство несколько не преуменьшает значение общения с каждым из них для творческого роста и развития писателя, но еще более раскрывает своеобразие его творческого облика.

Лишь с некоторыми литераторами-современниками он чувствовал внутреннюю не только приязнь, но близость, внутреннее взаимопонимание, и вот уж где отдыхала его душа, где царил вдохновение и свобода самовыражения — так было в общении с Ремизовым в 1916 г., с Буниным в 1919 г., с Горьким в 1922 г.

В общении Толстого с литераторами, единомышленниками и друзьями (а также противниками) по профессиональному цеху с особой силой проявились такие свойства его личности, как пластичность, коммуникабельность, своеобразный художественный артистизм. Сравнивая его письма, адресованные М.А. Волошину, с одной стороны, с письмами В.Я. Брюсову, с другой, и А.М. Ремизову, с третьей, и т.д., мы неожиданно для себя видим всякий раз "нового" Толстого; с каждым из литераторов Толстой обсуждает темы, интересные собеседнику, сам становясь при этом их (т.е. тем) активным адептом: с Волошиным — это проблемы антропософии Р. Штейнера, проблемы "символистического" искусства; с Брюсовым Толстой беседует с явным соблюдением иерархической дистанции, местоположения, так сказать, на литературной лестнице ("Мне было страшно свеситься на чаше весов Ваших"), с некоторой претенциозностью на европейский, казалось ему, близкий Брюсову слог (первые стихи, посылаемые Толстым Брюсову для печатания в руководимых им журналах, были подписаны "Paris, Мирза Тургень"); а вот в письмах А.М. Ремизову событием, страстно и заинтересованно обсуждаемым, становилось известие: "А мы бежали с Оки от дождей,

волков (бабы говорили – что на дорогу, мол, видели, выходила сама девятá) и удава, поселился удав неподалеку в лесу в валежнике, был длиной одиннадцать аршин и ловил птицу домашнюю и дикую. Пастух мне рассказывал, будто сам слышал, как удав, лежа в валежнике..." (I, 257).

Мы уже не говорим о том, что с каждым из писателей Толстой и говорит на своем, только этому сюжету, так сказать, свойственном языке: в письмах, например, Г.И. Чулкову, в которых обсуждаются сходные (и одновременные!) с волошинскими темы, под пером Толстого они словно бы переворачиваются с ног на голову, пластинка крутится в обратную сторону, Толстой словно "пасует" перед тайнами "символистического" ("мистического") искусства, отдает пальму первенства в понимании его своему собеседнику – отчего возникает ощущение некоторого пародирования писателем стиля и мышления своих прославленных современников ("...ты получишь еще письмо от Татариновой, моей тетки, она интересуется вообще мистическим, и т.к. я, рассказывая ей об оккультизме, заврался <...> то указал ей на тебя, как на зна-тока." – I, 165).

И вот уже здесь, в этой многовариантности общения, проявляется изначально заложенный в нем творческий дар, т.е. способность к самостоятельности и независимости своих художественных поисков, зрелость творческого поведения; отсюда же и невозможность для него творческой работы под давлением внешних обстоятельств, в чем бы они ни проявляли себя – от дружеского ли влияния (так, не удалась ему попытка написать совместно с Волошиным по разработанному совместно плану пьесе из современной жизни, в 1911 г.) до трагической обусловленности внешними событиями общественно-политического характера в 20-е и 30-е годы. Больше всего ценит Толстой и в своих со-братях, как и в других адресатах, способность к взаимному пониманию, к душевному самораскрытию...

Вот, например, в общении с Горьким можно выделить два разных – по содержанию, стилю, смыслу – периода: один 1922 год, на который приходится большая часть их личного и эпистолярного общения, и 30-е годы. Несмотря на шуточный, слегка иронический стиль диалога первого периода, казалось бы далекого от реальных проблем действительности и душевного состояния его участников ("Жена моя, Кэт – Кошачий Глаз, простилась с младшим сыном. Пасынок мой – Боб – Дра-ное ухо не спал всю ночь, податель моего письма Черный Гарри..." – Толстой – Горькому, I, 324–325. И т.д.), общение этого периода – наиболее счастливая пора в истории их отношений: за шуточной мисти-фикацией скрывалось подлинное, без лишних слов и объяснений, дру-жеское расположение писателей друг к другу, уверенность во взаим-ном понимании, надежда на дружескую поддержку в поисках выхода из внутреннего смятения.

Говоря о самостоятельности художественных поисков, свойственных Толстому с начала его пути как органичному художнику, не следует думать, что он хотел или ставил своей задачей эту самостоятельность выбора, эту "отдельность" от уже созданного в мировой и отечественной культуре. Напротив, Толстой столь же органично вписывался в литературный процесс своего времени, сколь органичен, богат и многообразен был его художественный талант. В конце жизни он говорил о новом качестве реализма XX в., которому и сам следовал в своем искусстве: "Народная поэзия, героизм античной трагедии, крепкая соль и натурализм средневековья (XIV, XV вв.), чувственная радость бытия Ренессанса, сосредоточенное величие классицизма, страсти и пафос романтики, тончайшая инструментовка импрессионизма и т.д. Все ручьями и потоками вливается в могучую реку того реализма, который становится выразителем нашей эпохи, и в ней человека..." (А.Г. Глебову, 27 марта 1940 г. - II, 304). Это ведь тоже новый и неожиданный Толстой...

Литературные отношения современников, личные и творческие, - явление чрезвычайно сложное, не поддающееся однозначному прочтению: влияния и зависимости, внутренние притяжения и отталкивания - в творческом смысле; дружеские или враждебные - в плане личных отношений. И хотя и то и другое в равной степени важно, в равной степени сказывается в их творческой судьбе, для А. Толстого, на наш взгляд, в его сознании, оценке этих отношений с современниками на первом плане находился все-таки второй пласт - личных, чисто человеческих отношений. И в силу природности его творческого дара, не позволяющего ему воспринимать жизнь внешне, по прямой, так сказать, линии, сквозь призму существующих литературных интерпретаций. Да и обстоятельства литературно-общественной жизни XX в. в России мало способствовали творческим взаимовлияниям современников, низводя их зачастую к формам литературной жизни и литературно-групповой борьбы. Стоит напомнить в связи с этим печальные результаты проникновения теоретических принципов в живую практику искусства, не миновавшего даже крупных художников, вынуждавшего их порой, как в этом признавался Маяковский, становиться на горло собственной песне, как, впрочем, и песне своих литературных "врагов"...

"Среда писателей всегда была средой растленной, средой наиболее обостренных чувств зависти, ненависти, вражды, - размышлял А.М. Горький в одном из писем, незадолго до смерти. - Но дворянин Иван Тургенев и К⁰ травлили Недворянина Некрасова по внушению мотивов сословных, по силе логики идеи, по тем же причинам, кои внушали Федору Достоевскому злобу на Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, а Льву Толстому злейше презирать Достоевского и т.д."²² Конечно, перед

²² Горький А.М. Письмо А.В. Косыреву, апрель 1936 г. // Архив А.М. Горького. АГ-рл 21-1-2.

глазами Горького был печальный опыт литературных отношений XX в., и в середине 30-х годов в. он уже мог с большой степенью уверенности говорить о горьких итогах этих отношений. А.Н. Толстой в ту же примерно пору уже без всяких обиняков соотносил характер литературных отношений XIX в. с отношениями 20-х и 30-х годов XX в., свидетелем и участником которых он был, и, так же как и Горький, приходил к малоутешительным выводам, не в пользу близкой ему современности...

Речь шла, таким образом, не только о естественном процессе размежевания творческих сил, в силу, скажем, человеческих несовершенств и, повторим, понятных человеческих слабостей (наиболее типичным, странно распространившимся в XX в. стало качество "сальеризма", сбивавшее многих с творческого пути; А.Н. Толстому, писателю органического таланта, одному из весьма немногих в литературе послереволюционного периода, это качество, к счастью, не было присуще), но об идейных разногласиях, диктующих стиль творческого и человеческого поведения. Вот размышление А.М. Горького на этот счет, продолжающее нашу тему: «Едва ли справедлив и упрек журналам: "...они оторваны от жизни", — писал он в 1929 г. критику И.Ф. Жиге. — «Ожесточенная борьба, которую они ведут между собою, тоже не что иное, как — жизнь. Борьба эта вызвана тем, что у нас еще нет литературы как целого, как единой, идейно-организованной армии, а существуют партизанские группы — "Кузница" — такая же группа, как "Перевал" и прочие...»²³

Именно это обстоятельство — идейное размежевание — особенно сильно отозвалось на судьбе Толстого в 20-е и 30-е годы; отразилось оно и на характере его отношений с литераторами-современниками. Причем если раньше, в начале творческого пути, вопрос об идейном размежевании со своими товарищами по "литературному цеху" в сознании Толстого никогда практически не вставал (исключая разве его резкое выступление 1910 г. против литератора М. Багрина, сознательно и целеустремленно искажившего природу русской народной сказки, — см. 10, 12-13), а споры с ними, если они и возникали, касались творческих расхождений, понимания природы творческого акта (см., например, цитированный выше отзыв о книге стихов поэта С. Соловьева: "Очень недурные стихи, но все-таки не цветы, а стихи; сделано, спето, а не колдовски сказано" (I, 161). Но то была принципиальная творческая позиция; этой мерой Толстой ведь оценивает искусство вообще, на ней "строятся" его отношения с классикой — отрицание Тургенева, увлеченность Гоголем... И в первые годы революции, в 20-е годы, он, судя по письмам и дневниковым записям, даже статьям той поры, весьма терпимо — именно терпимо, а не снисходительно, не свысока — относился ко всем авангар-

²³Архив А.М. Горького. ПП-рл 15-8-14.

дистским и модернистским течениям, появившимся в литературе и искусстве в России. Сейчас даже трудно объяснить эту терпимость классика в отношении столь чуждых ему явлений искусства. То ли он не принимал эти течения всерьез, считая их детской забавой, временной, преходящей игрой возбужденного колоссальными историческими потрясениями неустойчивого ума, то ли и впрямь связывал с ними — под воздействием своих ближайших литературных друзей, М.А. Волошина, Вл. Ходасевича, например, — какие-то надежды, но сам факт какого-то недостаточно серьезного, усмешливого даже отношения писателя к этим течениям налицо.

«Формальный метод очень интересен, перед ним будущее, — пишет Толстой в статье 1922 г. "Великая страсть", посвященной Горькому. — Он перегрывает вековые багажи литературы, и, когда оседет облако пыли, — очевидно, увидим нечто очень новое и занимательное. <...> Я ухватился за формальный метод и начал подсчитывать состав мозговых клеточек М. Горького. Вышло так: водород плюс 2I электрон — М. Горький пишет "Буревестника". Водород плюс $2I^{1/2}$ электрона — пишет "Мещан". И т.д. и т.д. <...> Кому-то надо считать электроны. Кому-то надо гореть в страстях»²⁴.

Ирония этого критического пассажа очевидна, но она, повторим, мягка и незлобива; конечно же это для него разные вещи: подлинное искусство ("великая страсть") и псевдоноваторские устремления. Не случайно, на наш взгляд, эта интонация проникает даже в сферу его художественного сознания: ведь его любимый герой Телегин, поселившийся в своем доме деятелей "новой" волны в искусстве ("Центральная станция для борьбы с бытом"), относится к ним с улыбкой ("Телегин немало потешался <! — А.К.> над своими жильцами, считал их отличными людьми и чудаками"²⁵) — правда, здесь эта ирония едва ли уместна; на наш взгляд, она несколько противоречит художественной концепции произведения (см. об этом здесь далее), но уж такова природа личности Толстого...

Дневниковые записи Толстого 1917 г. заканчиваются небольшим "литературным фактом": вклеенной в текст дневника вырезкой из газеты "Вечерняя жизнь" (1917, 30 декабря) с сообщением о "Елке футуристов": "Большая аудитория Политехнического Музея. В субботу, 30 декабря 1917 г. в 7 ч. вечера состоится Елка футуристов. Вечер-буфф молодецкого разгула поэзо-творчества. Под председательством знаменитостей: Давида Бурлюка, Владимира Гольцшмидта, Василия Каменского, Владимира Маяковского и др. Вакханалия. Стихи. Речи. Парадоксы. Открытия. Возможности. Качания. Предсказания. Засада гениев.

²⁴ А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 80–81.

²⁵ Толстой А.Н. Ходение по мукам. Берлин: Изд-во Москва, 1922. С. 42; в последующих редакциях это место осталось без изменений — см. Т. 5. С. 12.

Карнавал. Ливень идей. Хохот. Рычания. Политика. Желавших принять участие в украшении Елки футуристов просят детей не приводить..."²⁶

Толстой никак не комментирует этот факт; здесь важна сама композиция, местоположение документа в ряду действительных исторических событий 1917 г., которые запечатлены в дневнике: праздник футуризма следует как вывод из кровавых, страшных дней исторического переворота, и это-то, конечно, не случайно, такая именно "композиция" реальной жизни прочно запечатлется в художественном сознании Толстого; роман "Хождение по мукам" он начнет именно с этого: "Мы ничего не хотим помнить. Мы говорим - довольно, повернитесь к прошлому задом! Кто там у меня за спиной? Венера Милосская? А что, ее можно кушать?..."²⁷

Возвратившись в 1923 г. на родину, он застал действительную "вакханалию" в искусстве и "засаду гениев", о которых вещало милое объявление футуристов о встрече нового, 1918 г.; новые течения вели столь мощное наступление на отечественную художественную культуру, столь открыто разрушали нравственный и духовный облик народа, что Толстой сразу же по возвращении из эмиграции был вынужден серьезно и откровенно сформулировать свою позицию: "Я не принимаю эстетизма ни тогда, когда он выявляется в лордах Брумелях и беспольх деушках с хризантемой в руке, ни тогда, когда он через огонь революции трансформировался в конструктивизм и в доведенные до гениального опустошения сверхчизские постановки Мейерхольда" (10, 76).

И в художественном творчестве Толстой так или иначе захватил эту тему (единственный, кстати сказать, случай в его творческой биографии, когда литературные впечатления будут включены в состав художественной системы): "вечер молодецкого поэзо-творчества" 1918г. почти дословно (судя по газетным репортажам о нем) будет воспроизведен им в сатирической повести "Похождения Невзорова, или Ибикус" (1924); даже в романе "Восемнадцатый год", в стиливой структуре которого, как известно, отсутствует сатира, найдется место этому "литературному" сюжету.

Размышляя над отношениями А.Н. Толстого с писателями-современниками, замечаешь какую-то, с нашей, сторонней, точки зрения, их нелогичность, "парадоксальность": в молодости он дружил с М. Волошиным и Г. Чулковым, но мало общался лично с Н. Гумилевым и А. Блоком; в зрелую пору дружил с Горьким, К. Фединым, Е. Замятиным, Вяч. Шишковым, но не испытывал внутренней потребности в общении, например, с М. Шолоховым, Л. Леоновым, М. Булгаковым, М. Пришвиным, А. Платоновым... Расшифровывать подобную "нелогичность" - задача

²⁶ А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 355-356.

²⁷ Толстой А.Н. Хождение по мукам. С. II.

неблагодарная и бессмысленная, дружеские симпатии и антипатии — это область чувств, подсознательного поведения (как и любовь к женщине, например, которая также весьма своеобразно — опять же с нашей точки зрения — осуществлялась в реальной биографии А.Н. Толстого; впрочем, это давний "спор" в литературе: о Наталье Николаевне Гончаровой, о Софье Андреевне Толстой...). Однако все же один вывод, следующий из характера личных отношений Толстого с писателями-современниками и характеризующий его личность, человека и художника, мы все же можем, наверное, сделать. На наш взгляд, Толстой был более щедр душевно, бескорыстен и открыт душевному общению, более терпим, незлобив и естествен в отношениях, чем многие, весьма многие достойные нашего уважения современники; в нем была какая-то естественная доверчивость к людям, даже какая-то внутренняя незащищенность в общении, что немало сказывалось на характере его дружеского общения и его творческом самочувствии — при жизни. А после смерти сказалось в раскованности несправедливых суждений, однозначности оценок...

4. Горький

Проблема творческого взаимодействия больших художников слова, современников и участников единого литературно-исторического процесса — одна из самых сложных в литературной науке: она требует более тонкого, чем обычно, инструмента анализа, возможно, большего исследовательского чутья, поскольку речь идет о выявлении закономерностей внутреннего сближения писателей и выделении их из массы других общений, влияний, зависимостей...

Рассмотрим повнимательнее всего лишь один сюжет литературных отношений современников.

Взаимное притяжение Горького и Толстого было настолько естественным и органичным, что не вызывало сомнений не только ни у кого из окружавших их людей, а в дальнейшем и у исследователей их творчества, но, в первую очередь, у них самих: Горький в конце жизни дважды в письмах писателю говорит о своей любви к нему, причем связывает это эмоционально-положительное отношение с пониманием его как писателя и человека: "...я много о Вас думаю, мне кажется, — понимаю Вас" (II, 142). К внутреннему пониманию Горького и сопряжению своих творческих поисков с его художественным миром стремился и Толстой, который сформулировал свое отношение к Горькому также в открытом диалоге-признании, сделанном в конце жизни: отвечая на юбилейное приветствие своего старшего друга, Толстой так охарактеризовал его творческий облик: «На днях видел у вахтанговцев „Бульчева“. Вы никогда не поднимались до такой простоты искусства». И далее делает вывод: "Именно таким должно быть искусство — о самом важном, словами, идущими из мозга, — прямо и просто — без условности форм..." (II, 157). Но это ведь и собственное писательское кредо, к которо-

му Толстой стремился с начала творческой жизни и которое осуществлял настойчиво и целеустремленно – его эстетическая программа, его знаменитые романы тому подтверждение. Еще важнее – с точки зрения интересующей нас проблемы – представление Толстого о содержательной сущности художественных открытий Горького.

Известно, что Толстой посвятил Горькому большое количество статей: начиная с первой записи в дневнике 1903 г. – о впечатлении, вызванном постановкой пьесы "На дне" на сцене МХАТа в 1902 г. (в посмертных изданиях эта дневниковая запись публикуется как "рецензия" Толстого на спектакль), до последней статьи 1941 г., написанной за четыре года до смерти, символически озаглавленной "Литературные заветы Максима Горького", проходит это стремление проникнуть в суть художественного феномена Горького. И при всех исторически объяснимых модификациях этой сути в представлениях писателя есть и нечто общее: за романтическим образом беспредельной, могучей, свободолюбивой фигуры – а именно от первоначального впечатления от знакомства с именем и творчеством Горького отталкивается Толстой почти во всех выступлениях на эту тему, – за романтическим образом встает в изображении Толстого мощный художественный тип, продукт национальной истории, ее провидец и ее творец. "Горький любил Россию. Без колебания он выбрал единственный путь – путь большевика. Это был и творческий его путь, – говорил Толстой на митинге в Москве, посвященном памяти Горького, в 1940 г. – Культура невозможна без преемственности. Горький завещал нам свое искусство и свою тему – о любви к России, о раскрытии во всем многообразии, сложности богатства психологии русского человека – творца новой жизни"²⁸.

Так в понимании и оценке друг друга сошлись пути художников: в течение всей творческой жизни каждый из них шел навстречу друг другу, внимательно всматриваясь в лицо собеседника, напряженно ища точки соприкосновения, сопряжения со своим внутренним миром и своим творческим составом.

Что же в реальности представлял собой этот путь, как осуществлялся на деле процесс творческого взаимодействия Горького и Толстого – такой аспект проблемы интересует нас в данном случае. И не только потому, что он менее всего исследован в литературе, но прежде всего потому, что он естественно вытекает из самого характера отношений писателей.

Замечание о недостаточной исследованности проблемы касается лишь этого аспекта ее: в целом же она давно привлекает внимание специалистов; к тому же отношения Горького и Толстого занимают столь существенное место в биографиях каждого из них и столь значимы в истории отечественной литературы вообще, что мимо них не может пройти прак-

²⁸Лит. газ. 1940. 20 июня.

тически ни один исследователь, посвятивший себя этому периоду нашей литературной истории; сегодня в научный и читательский оборот введены почти все взаимные оценки писателями друг друга, выявлена мера влияния Горького на Толстого в разные периоды творческой жизни последнего, сделаны выводы о **значительности** и **плодотворности** этого влияния в его судьбе.

Однако история **отношений** писателей интересует нас не только в указанном выше аспекте; она сама, ее движение, развитие, кульминация и итог оказываются наполненными глубоким и весьма значимым в судьбе обоих участников диалога смыслом. Особое место в ней занимают 30-е годы: именно в этот период Толстой будет наиболее полно вовлечен в горьковскую творческую атмосферу; последствия этого вовлечения окажутся весьма серьезны для него.

Первые упоминания Горьким имени Толстого относятся ко второй половине 10-х годов, т.е. к тому времени, когда Толстой, по существу, впервые заявил о себе на литературном поприще: повести и рассказы цикла "Заволжье" свидетельствовали о появлении нового имени, сразу обратившего на себя внимание не только критики, но и всей читающей России. Сам ли Горький, живший в то время в Италии, на острове Капри, выделил в массе печатной продукции вышедший в издательстве "Шиповник" том "Повестей и рассказов" Толстого, или кто-то обратил его внимание на них — для нас сейчас неважно: интересно отметить мгновенную реакцию писателя, сразу же по прочтении Толстого, как это бывало уже не раз в подобных случаях, восторженно приветствовавшего его появление и настойчиво рекомендовавшего своим многочисленным корреспондентам новое имя как надежду отечественной литературы.

"Обращаю Ваше внимание на графа Ал. Ник. Толстого, — писал он в июне 1910 г. А.В. Амфитеатрову. — Это — юный человек, сын Толстого — губернского предводителя дворянства в Самаре, родственник И.С. Тургенева; хорошая кровь!"²⁹

И спустя месяц в письме тому же адресату повторял: «Обратите внимание ваше на Алексея Н. Толстого, прочитайте его "Заволжье" и рассказы в "Аполлоне" — стоит! Про него говорят, что он близок с Кузминым и прочими, но — сам он мне кажется здоровым парнем...»³⁰

Несколько позднее, в том же году Горький уже определенно заявит: "В литературе нашей восходит новая сила, очень вероятно, что это будет первоклассный писатель, равный по таланту своему однофамильцу. Я говорю об Алексее Толстом"³¹.

К концу 1910 г. относятся и известные, многократно цитированные в литературе слова Горького из письма М.М. Коцюбинскому, в которых

²⁹Архив А.М. Горького. ПП-рл I-25-71.

³⁰Там же. ПП-рл I-25-73.

³¹Архив А.М. Горького. М.: Гослитиздат, 1966. Т. 9. С. 103-105.

Толстой столь же уверенно характеризуется как "большой, первостепенный" - в будущем - писатель, а также из другого письма Горького - слушателям партийной школы в Болонье, в котором о Толстом также говорится как о "новой силе русской литературы". Уже в этих, первых высказываниях Горького о Толстом содержится глубокий анализ творческих возможностей писателя: Горький сразу же отмечает, что "собранные в кучу, его рассказы еще выигрывают"; творческий прием Толстого - объединение произведений малого жанра, рассказов и повестей, в циклы - свидетельствовал о масштабности художественного мышления писателя, стремлении к глубинному постижению жизни в ее сложных связях и отношениях: в дальнейшем циклы не только останутся в творчестве Толстого, но приобретут больший, по сравнению с "Заволжьем", идейный заряд: в самом названии последующих циклов - "Наваждение (Рассказы 1917-1918 гг.)", "Лунная сырость (Повести двадцать первого года)", "Лихие года", "Через поле Российское" - будет выражена определенная авторская позиция, концепция жизни: недаром в атмосфере такого - обобщенного - способа мышления возникнет у писателя и замысел романа "Хождение по мукам". Стоит только подивиться прозорливости Горького, сумевшего с первых шагов писателя в литературе почувствовать эту особенность и направление его таланта.

Вопрос о **приятии** Горьким Толстого был, однако, значительно глубже. Очевидно, чутьем, инстинктом художника Горький сразу же почувствовал в нем какие-то, пока не выявленные до конца **запасы родственности** своему внутреннему, духовному и художественному миру. Надо сказать, что эту родственность писателей сразу почувствовала критика: в первой же серьезной статье о Толстом, принадлежавшей А.В. Амфитеатрову³² (написанной к тому же не без влияния Горького, на что обратили внимание современные исследователи), эта незримая внутренняя связь двух писателей подразумевалась как бы сама собой...

Силу и своеобразие заволжского цикла Толстого Горький видит в изображении - "с жестокой правдивостью" - "психического и экономического разложения современного дворянства" - именно на это он советует А.В. Луначарскому обратить внимание в Толстом. И это само по себе немало, с точки зрения Горького, если учесть, что именно в те годы он подверг суровой критике состояние отечественной литературы, в обстановке реакции послереволюционной - 1905-1907 гг. - действительности ушедшей от социальных вопросов современности ("...для них <современных писателей> родина - дело, в лучшем случае второстепенное... - писал Горький. - Проблемы социальные не возбуждают их творчества в той силе, как загадки инди-

³²См.: Амфитеатров А.В. Новая сила // Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1912. Т. XV. С. 331-345 (разд. Новый народ и его певцы).

видуального бытия..."³³). Толстой, вступив в литературу, сразу заявил себя приверженцем **классической** линии, и уже одно это было достойно и интереса, и симпатии к нему. Однако Толстой привлек внимание Горького и с другой стороны.

Известно, что в 10-е годы, в обстановке следовавших за революцией 1905-1907 гг. перемен в общественном и культурно-историческом развитии страны, Горький предпринял попытку исследовать судьбу народа в каких-то новых измерениях, понять истоки "души" русского человека, найти объединяющую людей "религию духа". В окуровском цикле писатель отходит от волновавших его ранее проблем "босючества" и проблем "интеллигенции" и обращается непосредственно к судьбе народа, крестьянства, русского человека на перекрестках истории.

В конце 1910 г. он делится своими размышлениями по этому вопросу с А.В. Луначарским — и здесь вновь появляется имя Толстого: «...русская интеллигенция наиболее дееспособна и духовно бодра именно тогда, когда она живет активными идеями и настроениями Запада. Тут как бы борьба двух кровей: арийской — славянской, побуждающей к возрождению и слиянию с Западом, и монгольской — отравленной фатализмом, стремящейся к покою. Заметьте, что слова буйного Лермонтова «я б желал забыться и заснуть» Вы найдете их у Хомякова, Огарева, Фета, Тютчева, Некрасова — у кого угодно, и что Обломов — не только русское барство, но и чисто **монгольское** желание покоя — посмотрите, как изображает Обломовых, современных нам, талантливый А.Н.Толстой»³⁴.

Входило ли в замысел молодого Толстого исследовать ту сторону национального бытия, на которую обратил внимание Горький, или это произошло помимо его воли, благодаря тому замечательному проникновению в "стихию русского духа" (слова В. Брюсова, проникательно отмечившего еще в 1911 г. эту черту поэтического дарования Толстого, о чем уже упоминалось), которое было свойственно таланту писателя с самого начала, — трудно сказать. Несомненным остается глубокая чуткость Толстого к жизни, движению истории, столь тонко подмеченная в нем Горьким; вступив на литературное поприще в ответственный момент русской истории, он верно почувствовал необходимость проникнуть в суть национального характера, найти в нем какие-то закономерности, предугадать его будущее. В суждениях Горького о Толстом была в этом смысле значительная доля истинности: недаром критика, с других позиций, чем Горький, сразу отметила то же направление художественных поисков молодого Толстого; в рецензии на его "Повести и рассказы" Е. Колтоновская писала о центральном персонаже "Заволжья": «Это не только помещик, представитель оскудевающего дворянства, но и вообще русский человек, с широкой натурой,

³³ Горький М. Разрушение личности // Собр. соч.: В 30 т. М.: Гослитгиздат, 1953. Т. 24. С. 62.

³⁴ Звезда. 1938. № I. Цит. по подлиннику: Архив А.М. Горького. Ш-рл 23-44-6.

с богатыми задатками — и без всякой выдержки, без культуры. <...> Русь гоголевская, с ее безумной тройкой, отупляющая «обломовщина» и нежная, поэтичная Русь Тургенева переплелись у гр. А. Толстого в очень богатом и своеобразном узоре...»³⁵ Горький уловил в творчестве молодого писателя ту идейную направленность, которая была близка ему самому, т.е. критический подход к изображению русской действительности конца XIX — начала XX в.; именно в таком подходе, с точки зрения писателя-революционера, более всего нуждалось общественное сознание России указанного периода. Но тем самым Горький тоже по-своему впал в некоторую односторонность: другие писатели-современники совершенно иначе оценили открытие нового литературного имени...

«В «Сорочьих сказках» Толстого, — писал М. Волошин, — пахнет полевым ветром и сырой землей, и звери говорят на своем языке, а сказки его непосредственны и подлинны»³⁶. Эта мысль так или иначе повторилась и в отзыве критика и поэта Ин. Анненского: «Граф Алексей Толстой — молодой сказочник, стилизован до скобки волос и говорка»³⁷. <...>. Ищет, думает; искусство слова любит своей широкой душой...»³⁸

Как ни сходны были характеристики раннего Толстого, принадлежащие писателям-современникам разных идейно-творческих позиций, в них, разумеется, не могла не отразиться их собственная индивидуальность, стремление понять другого художника, опираясь на собственный творческий опыт, свое отношение к миру и искусству.

Но вот что интересно: если названные художники уловили в творчестве своего современника его созидательную, идеальную мечту о гармонии слова и жизни, программу его творчества на будущее (Брюсов: «Стихия русского духа»), то писатели, по образу художественного мышления более близкие Толстому, отметили другую сторону его таланта, а именно: склонность к критическому воспроизведению действительности, иронический склад его художественного ума (Горький: «Посмотрите, как изображает Обломовых, современных нам, талантливый Алексей Толстой»), способность к сатирическому преувеличению; спор Горького с А.В. Амфитеатовым

³⁵Вестн. Европы. 1911. Янв. С. 353–354.

³⁶Аполлон. 1909. № 3. С. 23–24. А в письме Брюсову того же времени Волошин вновь подчеркивал: «В самом духе его (Толстого. — А.К.) есть что-то подлинное, «мужичкое» в хорошем смысле...» (А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 205).

³⁷Это замечание такого серьезного и вдумчивого критика, каким был Ин.Ф. Анненский, повлияло, как можно предположить, на дальнейшие характеристики раннего Толстого, принадлежавшие критикам разных поколений, вплоть до сегодняшних; как ни странно, замечание Анненского сыграло свою роль и в оценках своего раннего периода самим Толстым. Об этом см. в гл. 2 наст. книги.

³⁸Аполлон. 1909. № 2. С. 25.

оказывается весьма характерен в этой разногласии мнений. Так, ответ А. Амфитеатрова на приведенные выше оценки Горького был настолько восторженным, что Горький счет необходимым несколько охладить его пыл:

«...Алексеем Толстым я не то что изумлен, восхищен, а просто раздавлен, — пишет Амфитеатров Горькому 7 ноября 1910 г., — это такая сила прет, что я даже не знаю, что от нее ожидать можно. Какой-то словесный Роден, чтобы не побеспокоить — оставить про запас — тень Микель Анджело. Есть страницы, от которых пахнет не то что огромным талантом, а, боже, страшно вымолвить, прямо-таки гением. Спасибо еще Вам, что Вы меня с ним познакомили. Черт его побери, чудовище этакое, потому что он таки чудовище великолепное! Прямо в родню к однофамильцу своему так и лезет — и в лучшую того пору! Ведь это же „Холстомер“ в глаза глядит, „Поликушка“, „Два гусара“. Грандиозные задачки у человека. Неужели он из Кузминской и пр. компании? Не могу понять»³⁹.

“Толстого Алексея вы, на мой взгляд, перехвалили, — отвечал Горький. — Рано бы о нем так писать...”⁴⁰ Амфитеатров, как бы уже вовсе согласившись с Горьким (“Относительно Алексея Толстого Вы правы: тон взят высокий, но я, вообще, имею эту манеру: когда вижу настоящую надежду, скорее перехвалить, чем недохвалить...”⁴¹), однако от своей оценки, высказанной в первом письме Горькому, не только не отказался, но сохранил ее и в последующих суждениях о писателе: в статье “Новая сила” Амфитеатров охарактеризует Толстого теми же словами и в той же высокой интонации, что и в письме Горькому: «Кого Алексей Толстой живо напоминает письмом первой книги своей, так это другого однофамильца своего, Льва Толстого <...> тридцатилетнего Льва Толстого, который написал „Холстомера“, „Двух гусаров“, „Поликушку“, первую главу „Декабристов“...»⁴² — и т.д. (см. цитированное выше письмо Горькому). Однако в статье Амфитеатров идет еще дальше в социологизации творческого дебюта молодого писателя; Амфитеатров словно бы подсказывает будущим критикам свои подходы, и не без результата: на протяжении многих десятилетий, вплоть до сегодняшнего времени, в литературе о Толстом развивается вот этот мотив: “В грозной галерее типов своих Алексей Толстой, с бесстрашной наивностью родственного права, рисует такие черты дворянской среды, на которые никогда не рискнула бы рука беллетриста-разночинца...”⁴³ Как ни разнятся по-

³⁹Архив А.М. Горького. КГ-п 2-1-58.

⁴⁰Там же. ПГ-рл 1-25-79.

⁴¹Там же. КГ-п 2-1-57.

⁴²Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XII. С. 331-332.

⁴³Там же. С. 343.

зиции современных нам критиков от позиции Амфитеатрова, например, сходство в понимании целей искусства все-таки имеется: **крайности**, как известно, сходятся...

Однако у Амфитеатрова были в этом смысле и некоторые **реальные** преимущества перед своими последователями: он понимал не только социум художественного мира А. Толстого, но "могущество жизни", как говорилось в той же статье, отраженное в нем. Когда в 1922 г. Амфитеатров задумал написать **какую-то** неизвестную нам работу о Толстом (она не была закончена, сохранился лишь фрагмент ее), то возвратился к мысли о силе реализма писателя; вспоминая свой давний спор с критиками Толстого ("Хорошо, талантливо, но - преувеличивает... Очень уж необыкновенно!" - ссылается он на одно из **распространенных** суждений о писателе), Амфитеатров находит неожиданно союзника в лице... В.Д. Набокова.

"- Ну, так что же вы **пред необыкновенностью-то** пасуете? - приводит Амфитеатров оценку Набокова, которую он сам разделяет. - Быть необыкновенным - наше русское ремесло... Разве о русских людях можно выдумать и написать что-нибудь необыкновенное? Каких кренделей ни наверти, - дудки, брат! Действительность прокорректирует и превзойдет... Вон, в наше время Щедрин был славен. Читали мы его сатиры и восхищались: ах, черт! как здорово он умеет гиперболами бессмыслицы жизни и пакости всякие вытягивать на свежую воду... А вот, на старости лет, сподобились видеть: что ни номер русской **газеты**, то два-три перла действительности, которые воображению Щедрина не грезились... Старца Григория **Распутина** мог..."⁴⁴

Рукопись Амфитеатрова на этом обрывается. Однако приведенный спор современников (Горького и Амфитеатрова, Амфитеатрова и В.Набокова) весьма характерен для объяснения местоположения Толстого в литературном процессе начала века: он еще раз подтверждает, что в Толстом ценилось именно традиционно-культурное, национальное начало, это качество его таланта можно было принимать или не принимать, но такова была реальность его судьбы, в ее целостном и окончательном выражении: в этом-то сходились все современники писателя, без исключения...

Конечно, у Горького был свой резон видеть в Толстом единомышленника. Его исследование души русского человека **опиралось** на опыт великих предшественников, в первую очередь - Достоевского; споря с Достоевским, Горький в своем художественном исследовании жизни, по существу, солидаризировался с ним в установлении напряженной, бескомпромиссной духовности этого характера, его глубинной противоречивости, истовом стремлении "дойти до края", до самых темных глубин человеческого сознания... - и оттого такой остроты и

⁴⁴ЦГАЛИ. Ф. 34. Оп. I. Ед.хр. 34.

враждебности достигал этот спор, когда писатель сталкивался с интерпретацией идеи великого учителя его последователями из XX в.: будь то Д.С. Мережковский или В.В. Розанов, театральные подмостки или авторы знаменитого сборника "Вехи". Достоевский не имел достойного продолжателя в XX в. Толстой был замечательным открытием своего времени, в нем соединились многие родовые, наследственные черты отечественной литературы. В том числе и Достоевского, "давление" которого в исследовании национального бытия было близко Толстому, несмотря на его внутреннее сопротивление этому давлению.

В начале творческого пути Толстой мечтал о "совмещении" в своей душе двух "полярных элементов" — Пушкина и Достоевского, хотя и понимал невозможность подобного соединения (см. об этом в гл. III наст. книги). Пушкин в идеале был ближе его здоровому, жизнелюбивому дарованию, но Достоевский оставался для него исходной точкой в творческом восприятии мира. Для Горького, во всяком случае, такая "раздвоенность" сознания молодого писателя была бесспорной; в его интересе к Толстому на первых порах можно уловить дальний отзвук его собственного спора с Достоевским, оттого самый этот интерес включал в себя не только позитивные моменты, но и неприятие, и отталкивание: критикуя некоторые черты характера, якобы свойственные "русской душе", Горький советовал начинающему писателю в подтверждение своих мыслей (в 1911 г.) прочитать «роман Алексея Толстого („Две жизни". — А.К.) и Сергеева-Ценского „Пристав Дербин"»⁴⁵. Стоит заметить, однако, что для самого Толстого такой критицизм по отношению к "русской душе" не был свойствен: типы уходящей Руси" (чудаки и др.) были изображены в "Заволжье" скорее с симпатией, чем с осуждением, а самое открытие этих типов было, по его позднему признанию, "художественной находкой", на многие годы обеспечивавшей ему заряд творческой энергии.

...Намечавшаяся внутренняя близость Горького и Толстого в этот период не нашла выхода, их творческая встреча не состоялась; к тому же тема, столь мощно заявленная в заволжском цикле, не получила развития в следующих произведениях писателя этого периода: "Толстой — торопится", — замечал Горький о новом его романе "Хромой барин"⁴⁶, что, в общем, было справедливо: Толстой в эти годы действительно пытался вырваться из круга прежних своих тем, уловить "ток современности". Но «это мне не удастся, — вспоминал он несколько позднее, — я вновь и вновь возвращаюсь к прошлому — роман „Хромой барин". Наступает полное, казалось, истощение...»⁴⁷. Так

⁴⁵ Горький М. Письмо П.Х. Максимова от 5 (18) августа 1911 г. // Собр. соч. Т. 29. С. 176.

⁴⁶ Горький М. Письмо В.С. Миролубову от 7 (20) марта 1912 г. // Там же. С. 230.

⁴⁷ Толстой А. Автобиография. 1916 г. // А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 392.

Толстой вступил в новый период своей жизни. Вторжение "современности" позволило ему выйти из состояния творческого кризиса. Это произошло в годы первой мировой войны, когда писатель впервые увидел, как он писал позднее, подлинную жизнь народа: его военные статьи, исполненные патриотизма, были тогда же высоко оценены Горьким, выделившим их из массы других выступлений за серьезное и глубокое изображение событий⁴⁸.

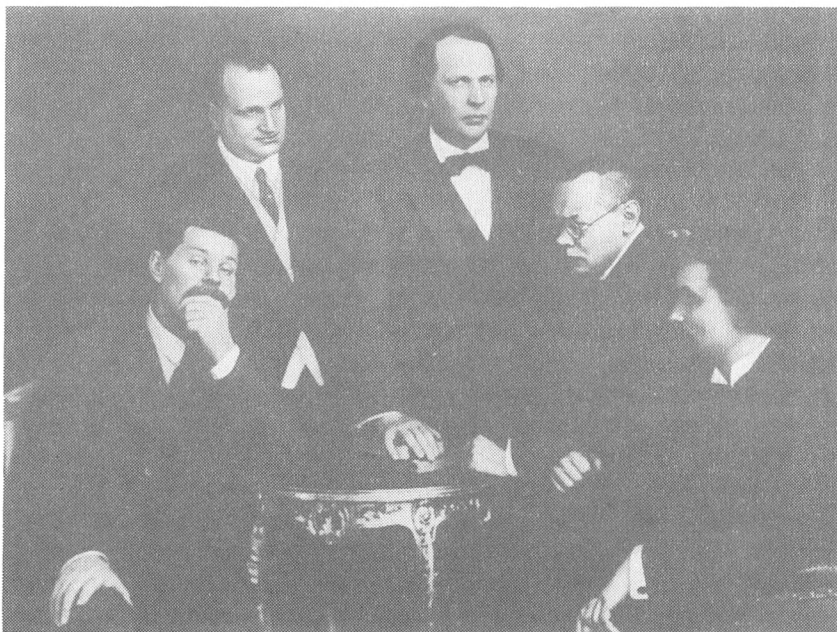
Интерес Горького к Толстому усиливается в эти годы: к концу 1915 г. относится начало их переписки: Горький просит Толстого принять участие в сборнике "Евреи на Руси"; а в марте 1917 г. приглашает его в «социалистическую газету „Новая жизнь“» (ответы Толстого на эти приглашения не известны, возможно, что в условиях военного времени, к тому же находясь как корреспондент газеты "Русские ведомости" на фронте, Толстой не получил их; тем не менее, как установлено исследователями, его имя появилось в объявлении газеты о составе ее участников).

Летом 1918 г. Толстой покидает Москву, уезжает на Украину, а весной 1919-го – в эмиграцию, и возможность его контактов с Горьким исчезает вовсе. Начинается новый, чрезвычайно трудный, "самый тяжелый", по позднейшему признанию писателя, период его жизни. Весной 1922 г. в Берлине происходит реальная встреча Толстого и Горького и, как упоминалось выше, между ними устанавливается дружеское общение и создается почва для творческого взаимодействия.

Что предшествовало в жизни Толстого этой встрече? Трудно согласиться с исследователями, которые видят в творческой биографии писателя с самых первых его шагов в литературе (и даже еще раньше, чуть ли не с юношеских лет) не только интерес к Горькому, но и желание быть его последователем. Это предположение не подтверждается фактически и противоречит реальной творческой биографии Толстого, поскольку он ни в начале жизни, ни в дальнейшем "влияния", в нашем обычном литературоведческом смысле, Горького не испытал: вернее было бы сказать, что духовное, внутреннее тяготение писателей друг к другу и их творческое общение в большой мере обогатило их обоих, обеспечило силу и прочность действия в литературном процессе своего времени...

Интерес к Горькому только вступающего на литературное поприще писателя был, конечно, не случаен: он был подготовлен теми демократическими симпатиями, которыми жила семья Толстого (известно,

⁴⁸ Современник, вспоминая о беседе с Горьким "поздней осенью 1915 г.", свидетельствует: "Он <Горький> возмущался лживостью и беспринципностью суетливых работников пера, тем, с какой нестерпимой, постыдной фальшью писали о войне журналисты и некоторые писатели. Только двух человек из числа военных корреспондентов выделил тогда Горький – Алексея Толстого и Валерия Брюсова за их честное изображение картин войны" (Курзанский В.Т. Встречи с М. Горьким // Архив А.М. Горького. МОГ 14-7-1).



А. М. Горький, К. Роде, А.Н. Толстой, А. М. Ремизов, А. П. Пинкевич.
Фото 1923 г. Берлин

что его мать, писательница А.Л. Толстая (Бостром), и отчим, А.А. Бостром, активно интересовались Горьким и предполагали сотрудничать в "Знании"), но в первую очередь, очевидно, той громадной волной общественного интереса в России к имени писателя, открывшего новую страницу отечественной литературы: можно сказать, что не было тогда ни одного причастного к литературе деятеля, так или иначе не выразившего своего отношения к Горькому... Но все-таки что же потрясло Толстого в Горьком? Прочитаем еще раз небольшую заметку о "На дне". "Горький <...> показывает, — пишет Толстой, — свежие растения, красоту и силу в новой незнакомой среде. И показывает он подчас так, что при наихудших условиях вот, мол, что выходит" (Ю, 9). Толстой нащупывает, таким образом, в писателе-современнике какие-то близкие, дорогие ему черты: доминанту творчества — преодоление неблагоприятных социальных обстоятельств, выпрямление человеческого духа — благодаря чему?

Ответ на этот вопрос он найдет позднее, в 30-е годы.

Несмотря на то что отзывы Горького о Толстом 1910–1911 гг. были высказаны не публично (известно, что на предложение А. Амфи-театрова написать статью о Толстом для "Современника" Горький ответил отказом), а в письмах, эти отзывы дошли до Толстого и во многом способствовали "повороту" писателя в сторону Горького не

только в смысле душевного расположения – мы можем судить об этом и по предполагавшемуся сотрудничеству Толстого в горьковских сборниках "Знание" в 1912 г., и по тому, что в 1914 г. Толстой впервые выступил в печати с небольшой статьей о Горьком, приветствием писателю в связи с его возвращением на родину.

Остановимся на творческом общении писателей 1917–1922 гг. как центральном и наиболее важном для нашей темы, т.е. наиболее характерном, выявившем самую сущность взаимного интереса Горького и Толстого друг к другу, обнаружившем меру их взаимопонимания и родства. На это стоит обратить внимание еще и потому, что в литературе существует точка зрения о расхождении писателей именно в этот период: в 1957 г. ее высказал французский исследователь Ги Верре, встречается она и в работах современных нам советских авторов.

Приглашая Толстого в марте 1917 г. к сотрудничеству в газете "Новая жизнь", Горький имел основание видеть в нем своего единомышленника. Дело даже не в том, что в тот период Горький был, в сущности, одинок в русской литературе в своих идейных и идейно-творческих исканиях; писатели, соразмерные его таланту: Бунин, Л. Андреев, – заняли отрицательную позицию по отношению к происходящим в стране событиям. Внутренние расхождения обнаруживаются в отношениях Горького с Блоком. Можно предположить, исходя из идейных воззрений Толстого 1917 г., что в приглашении Горького его насторожило, озадачило слово "социалистическая": его взгляды, при всей их демократической направленности, не имели той политической определенности, на которой настаивал Горький...

Их путь друг к другу, наметившийся еще в дореволюционные годы, обострился, выявился явственно уже в самый момент совершения исторических перемен: в 1917 г. – в отношении к событиям Февральской, а затем Великой Октябрьской социалистической революции; а в 1922–1923 гг. он стал сознательным стремлением найти друг в друге опору своим размышлениям и художническим прогнозам.

"...Мучает меня эта загадка – человеческая, русская душа. За четыре года революции она так страшно и широко развернулась, так ярко вспыхнула. Что же – сгорит и останется только пепел – или?" – эта мысль неизменно присутствовала и в публицистических выступлениях, и в художественном творчестве Горького тех лет⁴⁹. Надо сказать, что, решая подобную "загадку" в прямом разговоре с читателем – в публицистике, писатель был склонен сурово и беспощадно оценить характер русского народа, выделяя в нем качества, проявление которых настоятельно его в событиях 1917 г., – анархизм и жестокость (об этом Горький подробно писал в книгах "Несвоевременные мысли" (1918) и "О русском крестьянстве" (1922)).

⁴⁹ Горький М. Письмо Р. Роллану от 6 августа 1923 г. // Архив А.М. Горького. М.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 8. С. 337.

Однако, исследуя характер русского народа как художник, Горький обнаруживал несравненно более глубокий подход к проблеме, видя в поведении народа в эпоху бурных событий проявление его неизменной, исконно присущей ему талантливости, — читатель может убедиться в этом, обратившись к "Книге о русских людях" (так предполагал ранее автор назвать книгу "Заметки из дневника. Воспоминания"), в которой выведена целая галерея реально существовавших человеческих типов: купец Бугров, Знахарка, Садовник — до Блока... "Я думаю, — пишет Горький в заключении к книге "Заметки из дневника...", — что когда этот удивительный народ отмучается от всего, что изнутри тяготит и путает его, когда он начнет работать с полным сознанием культурного и, так сказать, религиозного, весь мир связующего значения труда, — он будет жить сказочно героической жизнью и многому научит этот, и уставший и обезумевший от преступлений, мир..."⁵⁰

Представления Толстого более отвлеченны: в характере русского народа он склонен видеть самое первопричину революции. И не скрывает своей опоры на традицию, на те художественные прозрения, которые были сделаны его великими предшественниками: Л. Толстым и Достоевским.

"И разве не этого преобразования жаждал в бреду лихорадки Раскольников!.. — пишет Толстой в статье 1917 г. "На костре", — В раскаленной голове одного человека возникла, осуществилась и дошла до предельного конца революция целого народа. Старуха-ростовщица была углублением, дном революции, каторга — синтезом, преобразованием, новой жизнью.

Поэтому так страшно читать эти страницы: Раскольников — та адская бездна, которую должен пройти и уже проходит русский народ, чтобы на дне ее, в муке и ужасе, сгореть и выйти смиренным, чистым и творческим"⁵¹. В конечном счете весь смысл революции сводится, в представлении Толстого, к выражению этой сущности: "выворачивание России наизнанку" есть историческая неизбежность.

"Мы, русские люди, все проклятые. У нас дна нет", — говорится в "Повести Смутного времени" (1922) Толстого (произведении, кстати сказать, высоко оцененном Горьким, как лучшее выражение исторической романистики тех лет). При несомненности ассоциаций с Достоевским, точнее, через него, мы вспомним здесь и Горького: "Мы все, русские люди, любим ходить по краю пропасти" — так, словами славянского писателя XVIII в. Юрия Крижанича, начинается одна из "Заметок" Горького. А в книге "Заметки из дневника. Воспоминания" (1924) мы столкнемся с такой галереей "испытателей" возможностей человеческого духа, по сравнению с которыми померкнут все самые сверхъес-

⁵⁰ Горький М. Полн. собр. соч.: Худож. произведения: В 25 т. М.: Наука, 1973. Т. 17. С. 231.

⁵¹ Луч правды. 1917. № 1. Ноябрь.

тественные эксперименты смутного XVII в. русской истории... Когда эти "испытания" у Толстого достигают наивысшего предела и муки и страдания физические и душевные человека уже не укладываются в возможности реалистического художественного изображения, возникает "анекдот" как новая для писателя поэтическая система.

"Смеялись гораздо много" – сказано в рассказе Толстого "День Петра" (1918), в той сцене, где говорится об изощренной расправе с противником "дела государева". Внимательный читатель вновь может соотнести эту ситуацию с Горьким, с его небольшим рассказом из названной выше книги, так и озаглавленным "Смешное", в котором речь тоже идет, как известно, о "смешном": о том, как в одно мгновение погибло "четверо товарищей" ("на которых сучьях кишки висят"), а также – в другом эпизоде – как отняли у одной старухи последнюю коровенку и как, в общем, все это "смешно" вышло: "Сунули ей записку, а корову забрали с собой и пошли. И так хохотали над этим случаем, что идти было трудно, – остановимся и грохочем, аж слезы текуть".

Этот ряд ассоциаций и сопоставлений в творческом опыте писателей можно продолжать еще долго: рассказ Горького "Мечта", о страстной мечте, "чтоб с графиней поспать" (и о том, что из этого вышло), заставит нас вспомнить сумасбродные мечтания героя повести Толстого "Похождения Невзорова, или Ибикус", воспаленное воображение которого рисует сходные картины: «Я с трона <говорит Невзоров>: «Вот что, генералы, дворяне, купечество, мещанишко и прочая черная косточка, у меня – чтоб никаких революций! <...> Бунтовать не дозволяется, поняли, сукины дети?» И пошел, и пошел. Все навзрыд: «Виноваты, больше не допустим». Из залы я, тем же порядком, направляюсь под руки в свою роскошную гостиную. Там графини, княгини, вот по сих пор голые. Каждой – только мигни, сейчас платье долой. Окруженный дамами, сажусь пить чай с ромом...» (3, 418–419).

Если в рассказе Горького анекдотическая ситуация еще сохраняет видимость реальности, жизнеподобия, то у Толстого она доходит до сатирического преувеличения, гротеска: анекдот в его творчестве трансформируется в новое жанровое образование – сатиру...

Книга Горького заканчивалась очерком – воспоминаниями о Блоке. Эти воспоминания как бы дополняли, проливали свет на содержание книги, давали ответ на мучившую писателя "загадку человеческой, русской души": Горький видит решение ее в освобождении человека от страха перед разумом, издавна тяготевшим, с его точки зрения, над народным сознанием. Горький борется с этим страхом, отстаивает разумные, действительные, активные начала жизни, – порой преувеличивает его силу...

"...Иногда мне кажется, что русская мысль больна страхом пред самую же собой..." – пишет Горький и приводит в доказательство

суждения целого ряда русских писателей⁵²; истоки этого "страха", с точки зрения Горького, лежат глубже, в Библии, в вековых наслонениях религиозного мышления. Именно здесь проходят пути, разделяющие его с Блоком: "Разве можно верить в разумность человечества после этих войн и накануне неизбежных, еще более жестоких войн?"; мировую гармонию, считает Блок, можно постичь только сердцем... Но именно здесь проходят и внутренние линии, разделяющие Толстого и Горького.

В этих словах – ключ к пониманию самого существа отношения писателя к миру, т.е. к пониманию его художественного, личного своеобразия, его таланта. Здесь, можно сказать, Толстой оказывается ближе к Блоку, чем к Горькому. Мы можем убедиться в этом, если вспомним, что объединяющей все творчество Толстого 1917–1922 гг. идеей является мечта о всеобщем милосердии, добре и сострадании людей друг к другу: человека, утверждает Толстой, спасет только любовь – к женщине, миру, человечеству. В этом смысл рассказа "Лунная сырость" ("Счастье живой любви"), так кончается первая часть "Хождения по мукам" (опора в страдании – "любящее, верное сердце женское"), это чувство спасает от отчаяния Н.Н. Бурова ("В Париже, на четвертом этаже"), в конце "Повести Смутного времени" люди идут к попу Науму, чтобы у него, познавшего нечеловеческую муку страданий, научиться добру и милосердию...

В таких идеальных прогнозах ищет Толстой и точки соприкосновения с Горьким. В 1922 г. он написал, по существу, первую статью о Горьком с характерным заглавием "Великая страсть". Отрицая новейшие, формалистические способы рассмотрения судьбы художника, практиковавшиеся в советской литературе начала 20-х годов, Толстой, как он пишет, идет традиционными путями в стремлении понять, что представляет собой Горький в современном мире.

Что же?

«...Недавно я был у М. Горького в *Heringsdorf*'е, – пишет Толстой. – М. Горький читал свою последнюю повесть – „Отшельник“. Она поразила меня свежестью и силой формы и новым поворотом души его. Выше всего над людьми, над делами, над событиями горит огонь любви; в ней раскрывается последняя свобода. В ней человек – Человек»⁵³.

В рассказе Горького впервые, действительно несколько неожиданно для писателя, прозвучал столь близкий Толстому призыв к "милосердию и добру". Как помнит читатель, сюжет рассказа Горького на первый взгляд весьма далек от современных событий: человек, совершив-

⁵²Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 17. С. 221.

⁵³Толстой А. Великая страсть: Статья (1922) // А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 80.

ший самне тяжчайшие преступления (растлил дочь, убил жену), каторжник, пройдя весь этот адский круг злодеяний, теперь, т.е. к моменту появления его в рассказе, удалившись от мира, светит добро, учит людей любви и милосердию...

Но это лишь видимая удаленность от жизни и современности: здесь глубокий замысел художника, утверждающего, что мир, погрязший "во всяком непотребстве и зле и земной сваре", может спасти лишь "бог" в душе человека, т.е. такое нравственное, этическое начало, которое способно пробудить в нем его лучшие стороны и объединить его со всеми людьми.

Мысль о "новом повороте души" Горького, выразившаяся в этом произведении и других, написанных в то же время (вспомним, что бога в душе ищут и герои книги Горького "Заметки из дневника . Воспоминания" - от убийцы Степана Прохорова, ставшего банщиком (!), палача Грешнера, бывшего поэта, до купца Бутрова, тяготящегося несовершенством мира и оттого гибнущего), - эта мысль высказывалась не только Толстым, но и другими современниками: К. Фединым, Л. Леоновым. Здесь не место исследовать вопрос о том, действительно ли столь "неожиданен" был в творчестве Горького такой поворот души его, не подготовлен ли он был его многолетними поисками общей идеи, ощутимыми в таких произведениях, как повести "Мать", "Исповедь", произведениях окурковского цикла. Нам важно в данном случае обратить внимание на родственность этих поисков идейно-нравственному состоянию Толстого первых революционных лет.

Рассказ "Милосердия!", первый художественный отклик Толстого на события 1917 г., отразил позицию писателя, наблюдавшего эти события "со стороны". В одной из статей конца 1917 г. он утверждал, что предметом внимания художника должен стать теперь не "рабочий", не "крестьянин, мелкий собственник", не "солдат", не "кадет", а "обыватель" - "милый, добрый, русский человек, вне классового сознания и часто теперь безо всякого сознания". Однако картина жизни "вне классового сознания", с позиции традиционных нравственных ценностей, позднее покажется автору неполной, и можно предположить, именно это обстоятельство заставит автора переделать рассказ...

В рассказе Толстого речь идет о рядовом русском интеллигенте, "обывателе", присяжном поверенном Василии Петровиче, в ноябрьские дни 1917 г. оказавшемся в водовороте исторических событий. Причем оказавшемся в нем вопреки своему желанию: воспитанный на традиционных религиозно-нравственных убеждениях об изначально божественной природе человека (в рассказе есть ссылка на "Чтения о богочеловечестве" Владимира Соловьева), он не может понять смысла тех разрушений мирового здания, которые несет с собой революция - рвутся семейные, родственные связи: сын поднимает руку на отца, любовь оказывается профанацией чувств, а жизнь сводится к стремлению

спастись, уцелеть не только внутренне, но и физически. "Вот это и есть самая суть: выжжено, разломано, опустошено все, и стыдно. Ох, как, действительно, нестерпимо стыдно. А дальше будет то же самое: Софья Ивановна, мелочи, дом. И Коленька. Бедный, родной мальчик"⁵⁴.

Не принимает этого разрушения человеческого (богочеловеческого) в человеке и сам Толстой; рассказ (в редакции 1917 г.) заканчивается мольбой о милосердии, к которому взывает, кажется, не только единственная, униженная и оскорбленная человеческая душа, но мировой космос: «И вдруг в его сознании появились какие-то странные слова, точно возникшие из небытия памяти:

„Из мрака в такой же мрак безмерный пролетел дьявол и увидел сверкающую землю. Обвился вокруг нее и заполнил все до мышиной норы своим дыханием, зловещим и безумным. И люди поверили в злые наветы и, как ослепшие, восстали друг на друга. В огне и крови стало гибнуть все, что растет и дышит. Искали милосердия, но помощь не приходила, потому что люди были отравлены и души их смрадны. И я, жаждущий жизни, молю милосердия. Спаси и помилуй. Верю — придет милосердие. Да будет"»⁵⁵.

Но что увидел в рассказе Толстого Горький? Он прочитал его в 1923 г., т.е. в той редакции, о которой идет у нас речь, и обратил внимание не на "программные" места (противоестественность разрушения и мечта о милосердии), а совсем на другие. А именно — Горького заинтересовал, как и в ранних произведениях Толстого, критический строй рассказа: в характеристике героя в тексте хранящейся в его библиотеке книги он подчеркнул следующие места:

"А сущность, неизменная и вечная, та, что отличает Василия Петровича от всех других людей, была, как уже сказано, в зачаточном, полудохлом состоянии.

Его сущности не хватало: зубов и когтей, чтобы защищаться, отваги, чтобы быть безрассудной, и хитрости, чтобы вовремя прекратить безрассудство, мимикрии, чтобы, меняя цвета и форму, прятаться от опасности, не хватало зоркости, ловкости, быстроты и главное, звериной, непоколебимой, пышущей жаром, любви к себе, чтобы жить..."⁵⁶

Мы не располагаем высказываниями Горького об этом произведении Толстого (возможно, их и не было), но, судя по его пометкам в книге, можем предположить, что рассказ "Милосердия!" был интересен ему именно своей критической направленностью, пристальным анализом

⁵⁴Цит. по первой публикации рассказа: Слово. М.: Кн-во писателей в Москве, 1918. Сб. 8. С. 87.

⁵⁵Там же.

⁵⁶Горький читал рассказ в издании: Толстой А. Собр. соч.: В 2 т. Берлин; ПГ.; М.: Изд-во З.И. Гржебина, 1923. Т. 2. (Цикл "Лихие года"). Личная библиотека Горького (Музей А.М. Горького, Москва).

стройка души современного русского интеллигента, т.е. тем, что составляло предмет собственных идейных и художественных раздумий Горького этих лет, когда окончательно выкристаллизовался замысел его романа на ту же тему, его главной книги — "Жизнь Клима Самгина".

Таким образом, призыв Толстого к "милосердию", составивший пафос одноименного произведения, не был услышан Горьким, а Толстой в свою очередь преувеличил идейный и художественный смысл нового поворота Горького... Однако горьковская трактовка смысла рассказа "Милосердия!" совпала с той правкой его, которую осуществил автор в 30-е годы; эта правка была направлена на выявление именно критической стороны произведения: в своей последней автобиографии (1943) Толстой вовсе ушел от первоначального замысла, расценив его как "первый опыт критики российской либеральной интеллигенции в свете октябрьского зарева" (I, 58): время накладывало свою печать, выворачивало гуманизм наизнанку...

Мы говорим о взаимном тяготении писателей друг к другу в 1917–1922 гг., ищем причины внутренних связей и внутренних расхождений между ними. Роман "Хождение по мукам" в системе творческих отношений Горького и Толстого выявил эти проблемы с большой очевидностью.

Горький познакомился с ним, очевидно, сразу же по его появлении (как, впрочем, и со всеми другими произведениями писателя этого периода). Уже 6 февраля 1921 г. в письме С.Н. Сергееву-Ценскому, характеризуя положение дел в эмигрантской литературе, Горький выделяет роман "Хождение по мукам": «В Париже издается журнал „Современные записки“, где А. Толстой печатает хороший роман, но кроме этого романа — одна политика, и очень плохая»⁵⁷. Ко времени отзыва Горького в журнале появились первые 16 глав романа (из 43), без вступления, появившегося лишь в первом отдельном издании его, но с эпиграфом, предварявшим роман во всех дубликациях: "0, русская земля!.. ("Слово о полку Игореве")".

Мы не знаем, удалось ли Горькому дочитать роман, закончившийся печатанием в журнале лишь в октябре 1921 г. Нет сомнения, что первое впечатление о романе Горький вынес все-таки из этой журнальной публикации⁵⁸ — иначе чем объяснить то изложение смысла произведения, которое дал писатель в начале 1923 г., отвечая швейцарскому издателю Э. Ронигеру на вопрос, можно ли издать роман "Хождение по мукам" в "серии великих произведений современных писателей":

⁵⁷ Архив А.М. Горького. III-рл 29-3-4.

⁵⁸ В личной библиотеке Горького сохранился экземпляр берлинского издания романа с дарственной надписью: "Дорогому Алексею Максимовичу, с любовью, от автора. 31 мая 1922." В нем нет помет Горького, и у нас нет никаких сведений о знакомстве писателя с этим изданием.

«Хождение по мукам» чрезвычайно интересно и тонко рисует психологию русской девушки, для которой настала пора любить, — писал Горький. — Фоном служит жизнь русской интеллигенции накануне войны и во время ее. Есть интересные характеры и сцены, но, на мой взгляд, роман этот перегружен излишними подробностями, растянут и тяжел. Во всяком случае, эта книга не из лучших Алексея Толстого.

Я бы очень рекомендовал Вам заменить ее рассказами: «Приключение Никиты Рошина», «Детство Никиты» и «Житие предодобного Нифонта»...⁵⁹

Можно предположить, что, прочитав в 1929 г. внимательно вторую часть трилогии, «Восемнадцатый год», Горький почувствовал явную недостаточность своей оценки 1923 г. и обратился с просьбой к своему секретарю П.П. Крючкову срочно прислать: «Алексей Толстой. „Сестры“ (XI том Собрания сочинений)»⁶⁰. Удалось ли Горькому прочитать новую (теперь уже третью) редакцию первой части романа, мы не знаем. Со всей определенностью можем лишь утверждать, что все известные нам оценки Горьким «Хождения по мукам» относятся исключительно ко второй части романа. Подчеркивая талантливость этого произведения, Горький неизменно обращал внимание на «торопливость» толстовского письма: это не преминул он отметить даже в известном юбилейном письме Толстому, в котором говорилось о «веселом и умном» таланте писателя⁶¹. Но что такое «торопливость» и «небрежность», когда речь идет о талантливом писателе? Конечно, не о «небрежности» стиля и других «внешних» формах проявления таланта. Горький, очевидно, вторгается здесь в заповедную, суверенную зону художника — в качество, своеобразие его таланта, отпущенного ему природой, Совет Горького Толстому, данный в начале 30-х годов, о необходимости преодолеть, «взнуздать» анархизм художественного дара, гармонизировать это «буйственное качество» с его умом и воображением отражал в какой-то мере собственную позицию Горького, его взгляд на искусство. Но к Толстому это все-таки не имело отношения.

Мы уже упоминали выше о сходных по существу, но различных путях преобразования мира, как они представлялись Горькому и Толстому. Здесь же идет речь о способах познания и отображения мира. Схематизируя существо различий Толстого и Горького в области гносеологии, можно сказать так: Толстой стоял на позициях конкретно-чувств

⁵⁹ Архив А.М. Горького. Т. 8. С.429-430.

⁶⁰ Архив А.М. Горького. III-рл 2Ia-I-182.

⁶¹ «Вот читаю сейчас «Хождение по мукам» — «18-й год». — Какое умение видеть, изображать! Но — есть досадные, недописанные страницы» — это из юбилейного письма 1933 г.

Современник, вспоминая об одной из бесед с Горьким в феврале 1929г, приводит следующие слова Горького: «Какой талантце А.Н. Толстой! Прочитал его «18-й год». Но как он небрежно пишет!...» (Вольнов И. Воспоминания // Архив А.М. Горького. МоГ 2-33-1).

венного, эмоционально-образного отображения жизни (в формах самой жизни), Горький стремился к рациональному, жизненно достоверному познанию и отображению ее. Другое дело, в какие формы выливались эти стремления в конкретной художественной практике каждого из писателей.

Вдумаемся в связи с вышесказанным в характер пометок Горького, сделанных им в тексте романа "Восемнадцатый год" при чтении в 1929 г.⁶²

«...Воет вьюга, насвистывает в дырявых крышах: „Пусту быть и Питеру и России“. И бухают выстрелы во тьме. Кто стреляет, зачем, в кого? Не там ли, где мерцает, окрашивает снежные облака зарево? Это горят винные склады... В подвалах, в вине из разбитых бочек захлебнулись люди... Черт с ними, пусть горят заживо!

О русские люди, русские люди!»

Против этих слов, на одной из первых страниц романа, Горький ставит вопросительный знак. Тем же знаком он помечает и другие места, в которых с такой же эмоциональной силой показаны проявления бунтарства и анархии народных масс, вовлеченных в события революции:

"Теперь — ни царя, ни бога. Одни мы. Домой, землю делить! А все прочее, города со всем прочим, фабрики, чиновники и прочие господские выдумки — нам не нужны. Наплевать. В лаптях проживем — налога не будем платить. Сытно, весело, вольно..." — таких примеров, вызвавших несогласие Горького (или, во всяком случае, его недоумение), можно бы привести немало.

Странным образом эти примеры совпадают с замечаниями В.П. Полонского на роман. Но если критик и редактор журнала был озабочен соответствием "духа" романа сиюминутным требованиям ("Роман будет печататься в дни, когда исполняется десятилетие Октябрьской революции"), то чем объяснить сомнения Горького? Тем более что сомнения в правомерности и исторической необходимости изображенных Толстым событий были еще недавно (1917—1920 гг.) свойственны и самому Горькому? Тем более, с другой стороны, что, изображая такого рода анархические настроения, Толстой на протяжении всего романа вел все-таки свою линию, показывая преодоление этих настроений, организующую силу пролетариата и большевистских идей: «Мой план романа и весь его пафос — в постепенном развертывании революции, — писал он Полонскому в ответ на его замечания, — в ее непомерных трудностях, в том, что горсточка питерского пролетарьята, руководимая «взрывом идей Ленина», бросилась в кровавую кашу России, победила и организовала страну...» (II, 40).

⁶² Горький читал этот роман в издании: Толстой А. Ходление по мукам. Вторая часть трилогии. Кн. первая. Восемнадцатый год // Собр. соч.: В 15 т. М.; Л.: Госиздат, 1929. Т. 12. Личная библиотека Горького (Музей А.М. Горького, Москва).

"Секрет" горьковского отношения к роману Толстого, можно предположить, заключался в том представлении о творческих задачах, которые писатель ставил в этот период, т.е. уже в 30-е годы, не только перед собою, но перед советской литературой в целом. Речь идет о создании масштабных, эпических произведений, посвященных исследованию судьбы народа, нации на рубеже двух столетий, в переломную эпоху мировой истории на материале документа, факта жизни. Задумав сам создать такое произведение сразу после революции 1905-1907 гг., Горький приступил к его написанию лишь спустя 20 лет. История России за "сорок лет", с конца прошлого века до первых десятилетий XX, во всех проявлениях этой истории - идейной, политической, социальной, культурной, философской сторонах - вот предмет и задача художника, как они представлялись Горькому в замысле его романа "Жизнь Клима Самгина". А все предшествующее свое творчество, в том числе и произведения первых послереволюционных лет ("Заметки из дневника. Воспоминания", "Рассказы 1922-1924 гг.", даже автобиографическую трилогию), писатель был склонен рассматривать лишь как подготовку для создания этого эпохального произведения.

"Хождение по мукам" по изображенному в романе периоду русской истории должно было продолжать "Жизнь Клима Самгина". Но именно такого продолжения, с точки зрения Горького, и не получилось здесь: "из превосходного бархата" были сделаны "портянки"⁶³. Справедливости ради следует сказать, что Горький не изменил в дальнейшем оценки романа Толстого как талантливой книги: в 1933 г. в письме М.П. Томскому он вновь назвал трилогию Толстого в числе "ценных художественных произведений на тему о гражданской войне"⁶⁴.

Период 1917-1922 гг. оказался замечательным в творческой судьбе обоих художников тем расширением творческих возможностей, которые принес искусству бурный, богатый событиями XX век. Напряженный художнический интерес к этим событиям сопровождался в творческой практике обоих писателей вниманием к факту (документу) жизни, взятому в его конкретной, чувственно-осязаемой форме, не прикрытой художническим вымыслом, полноте и правде. Широкое использование, введение в ткань художественного повествования наряду с "вымышленными", т.е. созданными творческим воображением художника, образами и ситуациями действительных реалий жизни явилось новым качеством реалистического художественного мышления XX в. Горький и Толстой были первыми русскими писателями, столь совершенно во-

⁶³Так оценивает Горький целый ряд "талантливых попыток дать более или менее связную картину гражданской войны" - к ним он относит, кроме романа Толстого, "Тихий Дон" Шолохова, "Два мира" Зазубрина и др. См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 30. С. 135.

⁶⁴Архив А.М. Горького. III-рл 45-24-7.

плотившими в своем творчестве такие именно возможности художественного отображения жизни.

В творчестве Горького этот интерес нашел выражение в первые годы революции: реалии и детали жизни без изменений входят в публицистические выступления писателя 1917-1922 гг., из дневниковых записей и документов составляются циклы "О первой мировой войне", "Быт", "Испытатель" и другие, на их основе создаются и художественные произведения - книги "Заметки из дневника. Воспоминания", "Рассказы 1922-1924 гг.", роман "Жизнь Клима Самгина". Притом если вникнуть в характер использования реалий жизни, например, в первой из названных книг и сравнить ее с итоговым произведением писателя "Жизнь Клима Самгина", то можно увидеть не только расширение творческого диапазона использования этих реалий, но тенденцию к их абсолютной - в пределах художественного замысла - точности. К тому же если "Заметки из дневника..." по самому жанру своему предполагают такую точность, то в романе (хронике), посвященном сорока годам русской жизни, такая точность была уже следствием открытого авторского "умысла"...

Будучи сам участником и действующим лицом многих событий, изображенных в романе, Горький почти во всех случаях опирается не только на свою память - тоже своего рода документ истории, - но на точное знание, которое он черпает из книг, газетных сообщений, воспоминаний современников и тому подобных материалов. Конечно, следует иметь в виду пределы такой точности: в горьковедении уже достаточно полно исследован вопрос о превращениях и метаморфозах "факта" в художественной практике писателя.

В творческом опыте Толстого в годы революции также впервые возникает стремление ввести факт жизни в художественную ткань произведения. Точнее сказать, в самом характере мышления писателя появляется как исходный, основополагающий компонент реальный факт, взятый из жизни, расцвеченный ее деталями и красками. В этом можно убедиться, познакомившись с дневниками и записными книжками писателя: в самом отборе записываемых впечатлений уже виден художнический интерес, недаром многие записи сопровождаются здесь пометками писателя: "Ко II части", «к «Хождению по мукам»» и др. Но на этом, как говорится, стремление в точности "схватить" событие или нюанс жизни у Толстого и заканчивается: в его художественном творчестве факт жизни уже теряет связь со своей изначальной сущностью, возникает как бы образ факта, его метафора. Таким образом, возникает новое качество в реалистическом методе писателя - параллелизм художественного мышления: одни и те же реальные факты, положенные в основу, к примеру, рассказов "Простая душа" и "Милосердия!", с одной стороны, и повести "Приключения Невзорова, или Ибикус" - с другой, в разном твор-

ческом контексте получают совершенно разный идейный выход; сходная сюжетно-смысловая ситуация – в рассказах "В Париже" и "Рукопись, найденная под кроватью" и др. И насколько же далеко это будет отстоять от дневниковых фактографических записей писателя! Можно сказать, что Толстой и в этом вопросе оказывается более традиционен, чем Горький, – в интересе Толстого к "факту жизни" усматривается скорее литературный опыт XIX в., чем то почти реальное бытие факта в искусстве, которое стало характерно для литературного развития XX в.

После 1922 г. в отношениях Горького и Толстого наступает новый этап. Несмотря на то что в нем также были вполне различимы качественно разные периоды, характеризовавшиеся то спадом и охлаждением, то, напротив, высотой духовного взаимопонимания, это был новый – весь, в целом – по сравнению с предшествующим десятилетием этап отношений писателей, поскольку взаимное тяготение и внутреннее родство, о которых говорилось выше, вступили здесь в совершенно новую стадию: и Толстой и Горький пошли каждый своим, независимым от другого путем; те качества различия, т.е. художественное своеобразие каждого, которые существовали и ранее, развели их, если можно так сказать, в разные стороны. Теперь если и возможен был разговор об их художнической общности, то на другом – типологическом – уровне, связанном с проявлениями национального художнического сознания.

В воспоминаниях современника, близко знавшего Толстого, есть мысль о том, что он "восторгался Горьким, но кажется, больше человеком и деятелем, чем писателем..."⁶⁵ Толстой действительно не все принимал у Горького: «Из всего написанного Горьким, отец больше всего ценил "Детство". Восхищался он также «Моиими университетами» и пьесой «На дне»... К раннему, романтическому Горькому относился сдержанно, критиковал его за дидактичность. Не нравился отцу «Клим Самгин»...»⁶⁶ – это свидетельство сына Толстого, Д.А. Толстого, относящееся, судя по всему, к 30-м годам, более точно: недаром в личной библиотеке Толстого сохранилась именно эта книга – "Детство" (в издании 1930 г.)⁶⁷, во многом близкая и понятная ему. Мы помним, что, размышляя в 1903 г. о героях пьесы "На дне", Толстой думал о том, чем и как выпрямляется душа человека.

⁶⁵Коган Л.Р. Дневник 1945 г. // Отд. рукописей Гос. б-ки СССР им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 1035. Ед.хр. II. Л.25 об.

⁶⁶Толстой Дмитрий. Указ. соч. С. 125.

⁶⁷Горький М. Собр. соч.: В 23 т. / Под ред. И.А. Груздева. М.; Л.: ГИЗ, 1930. Т. 16–17. Сохранились в библиотеке Толстого еще два тома этого издания (т. 14, 15), а также отдельные издания еще двух книг Горького: "Жизнь ненужного человека" (1908) и "Жизнь Клим Самгина" (1928). Гос. лит. музей, Москва.

В "Отшельнике" Горького он пытался найти ответ на этот вопрос. Но наиболее полно, художественно полнокровную концепцию высветления человеческой души представляла, с точки зрения Толстого, эта великая книга Горького. Блок видел в ней олицетворенную в образе "бабушки" судьбу России; Толстой нашел в ней объединяющую людей идею сострадания и любви друг к другу. Трудно сказать, насколько объективно был прав Толстой в своем понимании Горького, но ведь он к такой объективности, всеобщности своего взгляда и не стремился. Он шел к Горькому через свой внутренний человеческий, художнический мир, и в этом и была его правда.

В 30-е годы общение Толстого и Горького вышло на новый и несколько неожиданный (для Толстого, во всяком случае) уровень: установившаяся общественно-политическая система потребовала от них жертвы; для каждого из них она оказалась разной.

Первый съезд писателей выявил это различие особенно явственно.

5. Политизация эстетики: преодоление и жертва

В дни работы Первого Всесоюзного съезда писателей, проходившего в Москве 17 августа – 2 сентября 1934 г., у А.Н. Толстого, как, впрочем, и у всех участников этого литературно-политического мероприятия, было радостное, приподнятое настроение. "...Вчера вечером, наконец, прочел доклад, – сообщал он жене, Н.В. Крандиевской, 28 августа. – Все говорят, что очень хорошо, – самый содержательный и самый короткий доклад. Тысячи три человек слушали очень внимательно. К сожалению, доклад, как и остальные три доклада, не будут опубликованы в газетах, т.к. они уже отпечатаны. Читал я не по печатанному, а перед выступлением переделал весь доклад, много из него выкинул и кое-что развил" (II, 185).

В дальнейшей переписке этих дней темы съезда он уже не касается, а озабоченно размышляет о малких житейских вещах: о покупке новой автомашины, о предстоящей поездке на Кавказ на отдых и т.п.: больше съезд как таковой не занимает его внимания. Вместе с тем сохранившиеся документальные материалы свидетельствуют о необычайной активности писателя в эти дни: он проводит с большим успехом вечер грузинских поэтов в Москве, встречается с делегациями рабочих и колхозников, присутствует на правительственных приемах и писательских банкетах. Об одном из них он вспоминал спустя несколько лет: "На банкете после съезда писателей меня просили конферировать шуточные номера. Я не пробыл и 10 минут на эстраде; от стола, где сидел с семьей Алексей Максимович, начали меня звать, чтобы я туда спустился... Алексей Максимович сказал резко: – Сядьте... – И, посопев, дружески, но все еще сердясь: – Черт вас возьми, я вам прямо готов тарелку о голову разбить."

Я понял. Алексей Максимович горячо, как всегда, расоердился за то, что я принимаю свое писательское звание шуточками с эстрады..." (Ю, 373).

Словом, Толстой был весел. Однако, перелистывая сейчас испещренные поправками, вымученные страницы многочисленных текстов его выступления на съезде (они сохранились в архиве писателя в большом количестве), вчитываясь в тот текст доклада, который был им произнесен на съезде, и тот, который был позднее опубликован (это разные тексты), всматриваясь сейчас в эту грудку материалов, непродуманных суждений и странных (для Толстого странных, а не для литературы того времени) прогнозов относительно "задач" отечественной литературы, приходишь к выводу о неестественности подобного душевного настроя, его несоответствии реальным обстоятельствам политической и общественной жизни того времени, да, пожалуй, и внутреннему состоянию самого писателя. Здесь уж, скорее, придет на память мысль об известном артистизме личности Толстого, об удивительно легком и обаятельном стиле его человеческого поведения и еще — о скрытности его души, умении не показывать никому своих переживаний, своего понимания. Мы знаем об этой стороне личности художника не только по многочисленным свидетельствам его современников, но и по его собственным признаниям, чрезвычайно редким, в минуту душевного откровения⁶⁸.

Но не только об этом приходится думать, размышляя над характером личностного и творческого поведения писателя в 30-е годы, до и после съезда писателей. Трагический парадокс ситуации заключался в том, что Толстой искренне верил в созидательный и гуманистический смысл происходящих в послереволюционную эпоху в его стране событий: в этой вере — вся драма его личностного и художнического поведения в те годы. И эта трагическая парадоксальность решительно отличала позицию Толстого от тех писателей, художников — его современников (речь идет о настоящих художниках, конечно, потому что у "неискусства" — это слово Толстого — никакой позиции не бывает, ни нравственной, ни эстетической, ни гражданской), от тех современников, которые в своем творчестве прославляли эпоху и ее вождя, однако не верили ни в то, ни в другое, а лишь ждали и, как могли, приспособлялись к страшному времени; в конце 80-х годов становится известно все больше фактов на этот счет...

Толстой был оптимистически настроен в дни работы съезда, еще, возможно, не осознавая до конца рубежности обозначенного съездом перелома в дальнейшем развитии советской культуры и в своем собственном внутреннем пути. Так ли это? Спустя три месяца после

⁶⁸ "... И потом, ты знаешь, что я скрытный в болезненных чувствах" (I, 129), — признался Толстой однажды в письме отчиму, и это качество в нем сохранилось неизменным до конца жизни.

съезда с ним случится сердечный припадок, едва не стоивший ему жизни, через год он сломает устоявшийся состав своей жизни, "организует" (это тоже слово Толстого) новую семью, поменяет место жительства (переедет в Москву), образуется невероятная суэта: выступления, речи, поездки за границу, никому не нужные сценарии и пьесы...

И здравица в честь вождя, весьма скупо в конце речи прозвучавшая в его выступлении на съезде (в отличие от многословных восхвалений вождя, содержащихся в других выступлениях), обернется для него серьезным вмешательством в суверенную, заповедную зону его личности — в его творчество, и никакие внешние благополучные обстоятельства судьбы (депутат Верховного Совета СССР с 1937 г., академик — с 1938 г. и т.д.) не компенсируют этого разрушающего, этого губительного для его искусства вмешательства; оно-то и уведет его в могилу спустя всего 10 лет после съездского выступления в возрасте 63 лет, в зрелую пору понимания, накануне другого, только что народившегося Слова...

Чтобы разобраться в комплексе эстетических идей, содержащихся в съездском выступлении Толстого, необходимо несколько подробнее, чем требует тема настоящей книги, вдуматься в творческое и гражданское поведение А.Н. Толстого в эпоху Сталина и сталинизма. Это тем более необходимо сделать, что в критике конца 80-х годов звучат голоса ниспровергателей советской литературной классики, в том числе Толстого, напоминающие, увы, давно прошедшие времена, о которых хорошо сказал когда-то классик: "Ясно было, что в этом сборе новых людей много мошенников, но несомненно было, что много и честных, весьма даже привлекательных лиц, несмотря на некоторые все-таки удивительные оттенки. Честные были гораздо непонятнее бесчестных и грубых; но неизвестно было, кто у кого в руках..."⁶⁹ И т.д., пусть читатель для понимания общей картины обратится к страницам провидчески-гениального создания Достоевского. А мы вернемся к своей конкретной задаче — по возможности понять писателя, внутренние мотивы его личностного и творческого поведения в эту действительно небывалую эпоху.

В день открытия съезда, 17 августа 1934 г., "Литературная газета" вышла в праздничном оформлении: по обеим сторонам первой полосы газеты были напечатаны фотографии двух людей, торжественно шествующих навстречу друг другу: И.В. Сталина и А.М. Горького. Фотографии крупные, едва ли не в размер газеты, а между ними был помещен (кроме информации организационного характера) фрагмент предстоящего выступления на съезде... А.Н. Толстого.

⁶⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1895. Т. VII: Бес. С. 22.

Когда сегодня, в конце 80-х годов, всматриваешься в эту картину – своеобразный слепок с жизни той поры, возникает ощущение нереальности ее (то ли картины, то ли самой жизни), надуманности, какого-то абсурда. Увы, такова была все-таки реальность: примелькавшийся снимок символизировал глубокую дружбу Горького со Сталиным (который, как известно, уже за несколько лет до съезда был назван "Лениным сегодня", а теме его дружбы с Горьким уже к тому времени, не говоря о позднейших, был посвящен ряд замечательных по-своему, критических и научных исследований), читателю словно внушалась мысль о том, что основополагающий доклад Горького на съезде не только санкционирован, так сказать, вождем, но прямо навешан, если не напрямую подсказан им... А зажатый между этими двумя фотографиями фрагмент выступления Толстого на съезде и вообще кажется (сейчас, конечно) неожиданным и случайным для столь торжественной обстановки: ведь выдающемуся русскому писателю, прозаику, автору многочисленных рассказов, повестей, романов (к 1934 г. вышли не только первые две книги трилогии "Хождение по мукам", первая книга романа "Петр Первый", но – дважды! – 15-томное собрание его сочинений), было поручено выступить не с докладом о близком ему жанре (если уж принято было такое странное решение политизировать искусство – по жанрам), а о состоянии и развитии современной драматургии, и не с докладом, а с небольшим выступлением в ряду еще трех ораторов: молодых драматургов В. Киршона и Н. Погодина, критика В. Кирпотина...

Однако мы предложили читателю в некотором смысле модель современного восприятия картины литературной, общественно-политической жизни той поры. Как всякая модель, эта картина страдает не только понятным схематизмом, сдвигом в одну сторону, характеризующим именно современное восприятие... Речь идет о серьезном, сущностном событии отечественной истории послереволюционного периода, этапном в судьбах социалистического искусства, и это заставляет нас в размышлениях о том периоде проявлять и историчность подхода, и знание вопроса, диалектики его развития, и, возможно, внутреннюю деликатность: уместно вспомнить в связи с этим давние слова Горького о "праве итога". «Вообще – с меня довольно „ропшинизма“, вехизма и прочих признаков духовного разложения, – писал он А.В. Амфитеатрову в 1913 г., – я и без Винниченко по Винниченко вижу, что окончательно загнил, с корней! Разоблачение внутренней дряблости россиян-революционеров превратилось уже в олеивание русской истории. Винниченко, Ропшины и прочие, может быть, очень хорошие, вполне искренние люди, но они никогда не ставили пред собой вопроса о праве итога и, кажется, никогда не поставят.

А — надо бы. Им, столь бойким на обобщения, особенно серьезно следовало бы подумать на тему, как велико их право итога?»⁷⁰

...Когда-нибудь будет написана настоящая история Первого Всесоюзного съезда советских писателей, во всем комплексе идейных, политических, эстетических задач и их роли в судьбах отечественной культуры XX в. Эта история будет ориентирована не на современные — конца ли 80-х годов или будущие времена — восприятия и оценки, а на воссоздание целостной, объемной картины исторической жизни народа, во всем реальном драматизме, сложности, противоречивости его прошлого и будущего...

Как ни неожиданны были для Толстого многие идеи, которые содержались в его выступлении на съезде, они родились у него не случайно, т.е. не в самый момент подготовки этого выступления, хотя и такое предположение не было бы чрезмерным: достаточно посмотреть, как уже говорилось, на груды нервных набросков, заметок, фраз, хаотически запечатленных в рукописях его выступления, — эти идеи были подготовлены всей атмосферой общественно-политической жизни 30-х годов, результатом давления политической атмосферы на сознание художника, которое привело в ряде весьма существенных художественно-идеологических моментов к отказу от самого себя, от того, что составляло смысл его художественной "идеологии" все предшествующие годы творческого пути.

...Первый "бой" с критиком и одним из руководителей литературного процесса 20-х годов В.П. Полонским Толстой, как уже говорилось, выиграл. Но спустя всего год после того замечательного письма Толстого Полонскому по поводу романа "Восемнадцатый год", в котором писатель горячо отстаивал право художника на самостоятельность творческого видения и оценок событий, независимость их от внешнего воздействия и суверенность своего художнического поведения в целом, теперь резко меняется не только стиль его общения с критиком, но самый характер представлений о местоположении художника в системе общественной и духовной жизни своего времени.

«Дорогой Вячеслав Павлович, это не только мое опасение, я советовался с друзьями, я советовался у нас в Госиздате... Мне все советуют несколько обождать с «19-м годом», — пишет Толстой Полонскому 6 ноября 1928 г. — Тема настолько острая, что в нынешней напряженной обстановке, — кто знает, — как будет принят роман? Не случилось бы и мне и Вам неприятностей, как с Борисом Пильняком.

Я хочу предложить Вам следующее. Вот уже I^{1/2} месяца я с головой влез в материалы о Петре. К I-му декабря у меня будет готова пьеса. Сейчас же я начинаю роман, который я хочу предложить Вам для печатанья с февральской книжки. Это очень интересно и очень

⁷⁰Архив А.М. Горького. III-рл I-25-151.

созвучно современности. Это будет неожиданно и уместно, и никто не станет бодать ни меня, ни Вас.

По «19-му» году у меня собран огромный матерьял, все наготове, но я боюсь, боюсь, и не напрасно. А ну как скажут, что здесь что-нибудь вроде кулацкой идеологии? Ведь вся I-ая часть о Махно.

Поверьте, дорогой Вячеслав Павлович, что так будет лучше. А 19-ый год можно начать с осени, когда улягутся страсти» (II, 67).

В другом письме он поясняет, что его страх вызван обстоятельствами не только внешнего порядка ("станут бодать"), но внутреннего, творческого: «Я боюсь, т.е. я боюсь той оглядки в романе, которая больше всего вредна. «18-й» год я писал безо всякой оглядки, как историческую эпоху, а в «19-м» годе слишком много острых мест и наигрошнее — это крестьянское движение, — махновщина и сибирская партизанщина, которые корнями связаны с сегодняшним днем. А эти точки связи сегодняшнего дня крайне воспалены и болезненны, и отношение к ним **неспокойное**... Вот пример: Вячеславу Шишкову зарезали в **ЗИФе** 20 листов, а уж что может быть лояльнее Шихкова. Вы знаете, что «18-й год» вышел в Госиздате недели три тому назад и, кажется, уже распродан, среди читателей успех очень большой. Но — ни одной строчки отзывов в печати. Как будто такого явления не существует. Это настораживает... Кроме того, все, ну буквально все, даже такие люди, как Тарле, мне говорят: обождите немного. Я и решил обождать до весны, с тем, чтобы начать печатать роман с сентябрьской книжки. Я уверяю Вас, что такая небольшая задержка только благодетельна для качества романа. Мы же все знаем, как быстро рассасываются у нас болезненные точки: вопрос сегодня ставится в ударном порядке, из-за него ломают себе шею, а через 3-4 месяца он переходит в хронический и писать о нем можно, не оглядываясь при каждом слове. <...> Я вдруг понял (6 ноября) — печатанье с январской книжки главы о Махно (5 листов) было бы похоже на историю Иванушки-дурачка, который на похоронах пошел вприсядку, а на свадьбе — со святыми упокой. И я прав — уже сейчас чувствуется разряжение грозовой атмосферы, а в сентябре роман пойдет, как по маслу.

В самое ближайшее время я постараюсь дать Вам рассказ в I лист. А Вы поймите меня и не сердитесь и верьте в мою искреннюю любовь к Вам» (II, 68-69).

Мы подробно процитировали письма Толстого конца 20-х годов, в которых уже ощутимы симптомы "болезни" 30-х годов; в этих письмах все важно: и имена писателей-современников, и драматические обстоятельства их реальных жизненных судеб (Б. Пильняк, Вяч. Шишков), и стиль этих писем, адресованных редактору журнала ("верьте в мою искреннюю любовь (!!) к Вам"), и это, самое, пожалуй, неожиданное для Толстого признание: "я боюсь, боюсь, и не напрасно" — в первом письме; во вто-

ром — "я боюсь, т.е. я боюсь той оглядки в романе, которая больше всего вредна". Речь шла, таким образом, о давлении внешних обстоятельств на творческую волю художника, о страхе творческого (пока!) характера...

И как меняется при этом внутренняя ориентация художника: если раньше в его сознании существовала как бы самодостаточность читательской позиции по отношению к его творчеству, то теперь, в новых общественно-политических условиях, для оправдания работы художнику этого явно недостаточно: «„18-й год" вышел в Госиздате недели три тому назад <...> среди читателей успех очень большой. Но ни одной строчки отзывов в печати. Это настораживает...» Не потому ли "настораживает", что "печать" выражает не мнение читателей — шире: народа, — а нечто совсем другое: официальную, политическую точку зрения?.. Хотя и медленно, но в сознание художника входило невиданное ранее в русской литературе представление о назначении художественного слова...

В этот драматический эпизод начала "перелома" существенный смысловой акцент вносит ответ В. Полонского: прошел всего год после его категорического письма Толстому 1927 г. об "объективной правде революции", которая введена не художнику, а "нам", т.е. самому критику или, во всяком случае, власть предержащим, и вот критик и писатель словно меняются местами: именно критику — вдруг, неожиданно — открылась высшая правда художника. "Я в первый раз слышу о Ваших затруднениях с продолжением романа, — отвечает Полонский на обращение Толстого, 7 января 1929 г. — Мне Вы об этом не писали. Ответ, по-моему, может быть один. Вы — художник, пишете исторический роман. Это значит, что Вы его будете писать так, как Вы видите материал, не опуская ничего существенного, не изменяя и не подменяя событий в зависимости от тех или иных изменений, которые существуют теперь. Ведь это основное требование. Что же касается редактора и цензуры, — то они, вероятно, будут иметь свои возражения, станут делать свои замечания и т.д. — но все это может быть сделано по поводу Вашей картины, сделано с максимальным объективизмом. Поэтому совет мой таков: пишите, как Вы находите нужным, с точки зрения Ваших художественных задач. А что будет потом — против чего ополчится цензура, с чем не согласится редакция — ведь об этом придется говорить позже. Во всяком случае наперед очень трудно сказать, что именно вызовет возражения, и какие именно" (II, 69).

С чем связаны изменения в позиции критика и редактора общественно-политического и литературного журнала ("Новый мир"), сказать трудно: то ли совсем недавняя отповедь Толстого в защиту правды художника осталась в памяти осторожного критика, каким был Полонский, не пожелавшего во второй раз рисковать своей репутацией серьезного литератора; то ли, что, пожалуй, будет вернее, критик знал свои конечные права ("Критиковать и резать его (роман) мы будем потом..."), а сейчас его задачей как редактора было получить новое произведение популярного писателя, не слугнуть его творческий порыв, как-то поддержать его.

Во всяком случае, включая свою статью 1923 г. о романе "Хождение по мукам" ("Сестры") в свой сборник в издании 1930 г., Полонский хоть и оставил прежние характеристики этого произведения Толстого, однако счел необходимым добавить к ней следующее послесловие: "Настоящая статья была написана несколько лет назад. Алексей Толстой пережил с той поры значительную эволюцию: из писателя-эмигранта он превратился в советского писателя. Время и опыт внесли существенные поправки в мировоззрение автора..."⁷¹ Увы, Полонский оказался прав в этом заключении: время действительно вносило поправки в "мировоззрение": страх, который постепенно проникал в него, имел перед собою вполне реальные и жесткие очертания.

Если нападки на писателя "левой" критики в начале 20-х годов не воспринимались им как угроза его творческому (и тем более физическому) существованию, а скорее вызывали усмешку, как нечто несерьезное и случайное (об этом мы уже упоминали выше), то травля, которой он подвергся с конца 20-х годов со стороны РАППа, представляла собою все-таки нечто другое. «Пьеса А.Н. Толстого („Петр Первый“) – бывшего графа – в прошлом певца разорившегося дворянства, до последнего времени числившегося в рядах мелкобуржуазных „попутчиков“, злобная, бешеная вылазка классового врага, прикрытая искусной маской „историчности“»⁷², – писал критик И. Бачелис в статье, напечатанной в "Комсомольской правде", с весьма характерным заглавием: "Для кого сие?"⁷² Теория "попутничества", открытая Троцким и им насаждавшаяся в идеологической системе революционного строя, вполне отвечала планам сталинского режима: недаром она пережила такой расцвет именно в годы "великого перелома", или, как тогда говорилось, революции, связанной с уничтожением русского крестьянства...

Нет, как Толстой ни иронизировал по поводу вышеприведенных классовых оценок собственного творчества (в одном из выступлений 1932 г. Толстой полушутя-полусерьезно писал: "...Ильенков поставил мне за мою статейку ... кол и выгнал меня из советской литературы, обозвав баринном и фашистом, собирающимся съезд советскую пролетарскую литературу, как сожгли фашисты берлинский парламент" – Ю, 234), он понимал серьезность этих оценок и все вытекающие из них последствия: в воспоминаниях современников сохранились свидетельства того, что единственно, о чем писатель не мог говорить спокойно до последних дней жизни, был РАПП⁷³; в последней автобиографии он вновь, и не без ос-

⁷¹Полонский Вяч. Очерки современной литературы. М.; Л.: ГИЗ, 1930. С. 178-179.

⁷²Комс. правда. М., 1930. 2 марта.

⁷³"Но хуже всего ненавистны мне рапповцы, – приводит слова Толстого из беседы с ним конца 30-х годов А.Л. Дымшиц. – <...> Я ненавижу рапповцев как тип социальный... Эти мерзавцы <...> действуют то тихой сапой, то громкой демагогией, и цель у них всегда одна – душить искусство, душить творчество" (Воспоминания об А.Н. Толстом. С. 341-342.)

нований, хотя шел уже 1943 год, вспоминал об этом: "Только после роспуска РАШПа, после очищения нашей общественной жизни от троцкистов и троцкистствующих, от всего, что ненавидело нашу родину и вредило ей, — я почувствовал, как расступилось вокруг меня враждебное окружение" (Ю, 60-61).

Оставим пока в стороне вопрос о том, произошло ли действительное "очищение нашей общественной жизни" или, наоборот, усиление тенденций, заложенных РАШПом... Но ведь это факт: «Постановка первого варианта "Петра" во 2-м МКАТе была встречена РАШПом в штыки (мы могли убедиться в этом, познакомившись хотя бы с цитированной здесь рецензией И. Бачелиса. — А.К.), и ее спас товарищ Сталин...» (Ю, 60) — так писал Толстой в той же последней автобиографии, не предполагая, конечно, что это была изощренная, иезуитская политическая акция "товарища Сталина", заставившего все-таки писателя-художника "добровольно" (а не с таким напором, как это пытался сделать в 1927 г. В. Полонский) еще дважды переделать пьесу, с тем чтобы приблизить образ царя — преобразователя России к образу вождя... Надо сказать, однако, что в данном случае "товарищу Сталину" это не совсем удалось, пьеса, выросшая из концепции (и сюжета) рассказа 1918 г. "День Петра" (см. в настоящей книге далее), в результате насильственных переделок погибла как художественное произведение...

Как бы то ни было, давление общественно-политической ситуации, ощущаемое писателем уже с конца 20-х годов, постепенно приобретало характер "страха" и вполне реально нависшей угрозы...

Перед читателем конца XX в. с особой остротой стоит вопрос об отношении Толстого к тем явлениям в общественно-политической жизни страны конца 20-х и 30-40-х годов, которые были порождены культом личности Сталина. Здесь надо честно признать, что в литературном наследии писателя нет произведений (и писем), которые мы могли бы вынуть из архивов и предъявить ими, к счастью бы для него (и для его сегодняшних читателей), запоздалый счет своему сложному и трагическому времени. Таких произведений у Толстого нет, Толстой был таким, каким был, — продуктом и — в какой-то мере — моральной жертвой своего времени. По складу своей личности, человеческой и художнической, он не создавал, не мог создавать сочинений, которые можно было бы отнести к "потайной" литературе и которая сейчас, в конце 80-х годов, предстает перед нами во всем своем горьком и трагическом блеске (Андрей Платонов и др.).

Конечно, Толстой (как и Горький, и другие выдающиеся современники) не мог не видеть трагических проявлений эпохи. В архиве писателя сохранились письма Н.В. Крацкиевской 1932-1934 гг., посланные Толстому, находившемуся в Москве, с просьбой помочь то одному, то другому их ленинградскому знакомому, по неизвестным причинам арестованному и пропавшему безвестно; Толстой же, отвечая на эти письма, го-

ворит обо всем, но никак не отзываясь на ее просьбы; правда, в последующих письмах Н.В. Крандиевская иногда пишет ему "спасибо, что помог": некоторых из называемых ею лиц "выпустили"... Когда Толстой стал депутатом Верховного Совета СССР, к нему хлынула масса писем его избирателей с просьбой помочь невинно репрессированным людям — шел 1937 год; таких писем в архиве писателя около 600; лишь на небольшой части их имеется пометка секретаря Толстого о положительном решении вопроса: Толстой делал что мог...

Вот в письме Горькому (20 октября 1933 г.) Толстой просит помочь М.М. Зощенко, книгу которого "ленинградская цензура зарезала": "Впечатление здесь от этого очень тяжелое" (II, 177). ...А в другом письме — Горькому же (10 января 1934 г.) — просит помочь своему ленинградскому другу, крупнейшему ученому М.А. Бонч-Бруевичу, которого накануне партийного съезда "предали забвению"... Не говоря уже о других просьбах к Горькому: послать композитора Ю.А. Шапорина за границу, дать пенсию литератору Е.А. Колтоновской, хлопотать о звании "заслуженный деятель искусств" для А.П. Чапыгина... На некоторые из просьб сохранились и ответы Горького: "...буду говорить по этому поводу с И.В. <Сталиным>" (II, 204). А чего стоило самому Толстому мужественное обращение к Сталину в мае 1941 г. с просьбой помочь возвратиться на родину И.А. Бунину?.. Конечно, Толстого вовлекали в те политические "культовые" мероприятия, которые разворачивались в стране; иногда ему удавалось отказаться от участия в них (например, от освещения процесса так называемой промпартии), чаще же — нет... Как не вспомнить пронизательную характеристику К.А. Федина: "Россия пожалеет не раз, что Толстой не поднялся на ту высоту, которую должен был занимать по природе. Художник в нем вечно бился с человеком за свои высшие права, но чересчур часто человек брал верх своими выгодными правилами"⁷⁴. Здесь все верно, т.е. почти верно, но пройдет еще немало времени (запись Федина сделана 24 февраля 1945 г.), и еще более ясен и ошутим станет трагизм этого противоречия: "Россия пожалеет не раз..."

Было бы наивностью полагать, что Толстой не видел отношения народа к тем трагическим переменам, которые, начавшись еще в первые годы революции, приобретали жестокий и необратимый характер в 30-е годы. Еще размышляя над происходящими в стране событиями 1917 г., он отмечает в своем дневнике факты, свидетелем которых ему довелось быть: "...о том, как крестьяне в одной деревне встретили солдат большевиков, пришедших за хлебом, пьяных, зарыли живыми в землю..."⁷⁵ А путешествуя по Волге летом 1930 г., Толстой записывает в своем дневнике следующую сцену:

⁷⁴Федин К.А. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 99.

⁷⁵Толстой А.Н. Дневник 1917—1936 гг. Фрагмент в публикации не вошел. Цит. по подлиннику: ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Дв. 1917—1936.

«Спорят: комсомолец и бородатый мужик с большим носом, на ногах головки от валенок. «Ты еще не работал, ты на бумаге работал». Комсомолец доказывает ему преимущества колхоза. Мужик – только спорит; рядом его дочь, щиплет за руку, изо всей силы толкает в бок: «Да что ты, тятенька, я тебе говорю, молчи!» – Он замолкает. Она – комсомольцу: «Чего ты с ним разговариваешь – он выпилши»...»⁷⁶

В этой жанровой сцене, которую Толстой фиксирует в своей памяти как бы мимоходом, но совершенно точно, документально, – вот уж действительно факт жизни! – все действующие лица просто поразительны – своей типичностью, характерностью: мужик, обутий, очевидно по недостатку, бедности, летом в "головки от валенок", которого совсем скоро назовут кулаком (или подкулачником); "комсомолец", убежденный – вот что самое страшное – в строительстве колхозов любыми средствами: недаром же он "спорит" со случайно встретившимся мужиком, добываясь от него такой же убежденности (пока на словах!); и наконец, дочь, которая, очевидно, уже знает, что может быть результатом спора ее бедного "тятеньки", несогласного с активным до опасной назойливости комсомольцем...

Однако Толстой, зафиксировав эту сцену, не хочет делать из нее выводов, обобщений; как и многие современники, он верил в правильность политического курса на коллективизацию; не совсем ясно предвидя ее последствия, он постарался... закрыть глаза на этот весьма содержательный, исторически значимый трагический спор; приведенный фрагмент в записи заканчивается выводом, принадлежащим уже самому писателю, о преимуществах колхозного строя над "индивидуалистическим": "Успех колхозного движения будет, когда колхозы на опыте дадут больше материальных благ, чем единоличное хозяйство..."⁷⁷

Вместе с тем смысл политической системы, устанавливаемой в стране после революции 1917 г., был достаточно ясен Толстому и в те годы; другое дело, как он относился к этой системе. Вот еще одна весьма многозначная запись в дневнике писателя от 1930 г.:

"Новое в устройстве человеческого общества, – в политическом, экономическом, социальном, – сталинизм. Коллективизация – освобождение огромных запасов энергии (рабочих рук) на колонизацию Севера, строительство дороги, разработки руд, угля, торфа.

Новая военная система.

7 лет тому назад – народ мчался на тачанках"⁷⁸. Здесь все верно, т.е. верно с высоты нашего сегодняшнего знания. И осуждения, и неприятия сталинизма как политической системы... Но ведь Толстой сущность этих процессов понял тогда же (включая это немислимое по жестокости:

⁷⁶ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Зап.кн. 1930.

⁷⁷Там же.

⁷⁸Там же. Оп. 2. Дн. 1917–1936.

"освобождение (!!)" огромных запасов энергии (рабочих рук))" - обратим внимание: не людей, а рабочих рук, т.е. речь идет даже не о винтиках или человеческом факторе, направляемых силой "на колонизацию Севера...".

Но как совершенно точно, исторически прозорливо замечает писатель: "новая военная система" есть результат тех катаклизмов общественного и духовно-нравственного состояния народа, которым была гражданская война: брат на брата (эта утрата духовно-нравственных начал в человеческом сообществе глубоко показана Шолоховым в "Донских рассказах"): "7 лет тому назад - народ мчался на тачанках". Куда мчался? Толстой в записях для себя мог только констатировать ситуацию; осуждению, хоть какому-то несогласию с нею в размышлениях Толстого - даже на уровне дневников и писем - нет места.

Но вот уже весной 1934 г., выступая в дискуссии о языке художественной литературы, дискуссии, как сейчас становится совершенно ясным, спровоцированной политическими руководителями культурой (провокации поддался даже Горький), Толстой уже говорит о коллективизации так, как учила официальная пропаганда: "Во времена гражданской войны или второй, еще более страшной, невывалой борьбы с многомиллионным деревенским собственником..." (IO, 235). Здесь, как ни странно, схвачено что-то весьма существенное: во-первых, коллективизация характеризуется как война такого же содержания, как гражданская: брат на брата; во-вторых, новая война оказывается "более страшной", поскольку она ведется со своим народом - многомиллионным крестьянским собственником: Россия, как известно, всегда была крестьянской страной; и наконец, здесь явное логическое несоответствие - если крестьянский собственник, т.е. кулак, по терминологии тех лет, исчислялся миллионами, т.е. составлял большую часть населения страны, то, следуя логике рассуждений писателя, непонятно, в чем же был смысл происшедшего в 1917 г. переворота? Может быть, Толстой имеет в виду того встреченного на волжском берегу несчастного крестьянина, который - уж это-то зоркий взгляд художника не упустит отметить - в жару был обут в головки от валенок?..

Но продолжим цитату: «...с многомиллионным деревенским собственником (борьбы, где пришлось переделывать характер, психологию масс) литературе было не до изощрения языка, нужна была максимальная эмоциональность, - «выкулдыкивать» так «выкулдыкивать», лишь бы дошло, как клинок в сердце» (IO, 235). Здесь что ни поворот мысли, то требуется разъяснение, настолько все это неожиданно для образа мышления Толстого. В самом деле, что это за назначение художественного слова, которое характеризуется понятиями из военного словаря: "война", "борьба", наконец "клинок в сердце"? Так и кажется, что Толстой, позаимствовав эти образы у "левых" поэтов начала 20-х годов, как обычно, несколько иронизирует над ними, смеется над самой возможностью их применения "на деле", в такой тонкой области человеческой деятельности, как искусство. Увы, все это говорится вполне серьезно, вплоть до утверждения,

что для "борьбы", "войны" годится искусство низкого эстетического уровня, лишь бы оно заменяло "клинок в сердце" ("к штыку приравняли перо"). Однако, как ни замечательны были успехи нового искусства и литературы в этой "войне", их было явно недостаточно для срочной "перековки характеров, психологии масс", и в выступлении на съезде писателей Толстой уже отчетливо скажет об этом: "Человеческий мозг — сложный и капризный механизм... Правда, мы видели удивительные превращения, когда убежденные вредители, социально опасные элементы, активные контрреволюционеры становились энтузиастами строительства..."⁷⁹ (IO, 250). Серьезно ли говорит Толстой обо всем этом, или все-таки это внешний ряд его убеждений, трудно сейчас сказать определенно. Создается впечатление, что он повторяет чьи-то чужие убеждения — страхи, боязнь ли руководят им, мы не знаем: во всяком случае, в его выступлениях начала 30-х годов не раз повторяется политический тезис того времени об "обострении классовой борьбы" ("эпоха строительства — прежде всего эпоха классовой борьбы, и не все человечество бросится строить себе новое жилище..."⁸⁰).

Надо сказать, что сохранившиеся материалы выступления Толстого на съезде писателей хранят следы многочисленного вмешательства в текст посторонних лиц, скорее всего политической цензуры, настойчиво добавивших от него политически нужных формулировок: против целого ряда острых (в общественно-политическом плане) положений сделаны разного рода пометки красным карандашом. Так, в одной из редакций была сделана пометка в тексте (см. в печатном тексте раздел под заглавием "Оптимизм", посвященный теме "обуздания" сил природы, — IO, 251), в результате которой Толстой вписал в него следующий фрагмент, завершивший тему победоносной второй революции в России: "В 27 году я видел под Москвой, между решетчатыми столбами проводов высокого напряжения, крестьян в лаптях, идущих за сохами, как Лев Толстой на репинской картине. Это зрелище было дико и невероятно, — [остатки — гибнущего класса упрямо] раскулаченные кулачки все еще злобно цеплялись за индивидуальную свободу — быть на уровне зверя, на уровне лошади, махущей хвостом по оглоблям сохи..."

⁷⁹ При этом в первоначальных редакциях выступления этот сюжет, почерпнутый буквально из жизни, звучал еще более конкретно и еще более злобнее: "Правда, мы видим удивительные превращения, когда на постройке Беломорско-Балтийского канала убежденные вредители, социально опасные элементы, активные контрреволюционеры становились энтузиастами строительства [не за страх, а за совесть] и вместо десяти лет изоляции получали профсоюзную книжку и орден Трудового Знамени. Но там, на постройке канала, были особенно напряжены творческие условия, решительно вторгавшиеся в психику" (Там же. Оп. 3. Ед.хр. 915/2). Этот фрагмент, в такой именно редакции, к счастью, не появился в печати и не был произнесен писателем.

⁸⁰ Там же. Оп. 2. Ед.хр. 162.

Это было всего семь лет тому назад [а не семь веков.] За семь лет мы шагнули от сохи до начала бесклассового общества, от ликвидации средневековья до руководящей роли в международной политике...

[Нет, наше воображение сегодня не в силах даже представить того непомерного расцвета человеческой истории, который наступит хотя бы через сто лет...] Сегодня наше воображение уже нащупывает непомерный расцвет бесклассового общества. Социализм – это раскованные творческие силы человечества. Впереди – сотни великолепных веков счастья, какое сейчас нам и не снится.

Цель всех усилий – человек, – высшая творимая и творческая форма природы"⁸¹. Обратите внимание, читатель, на предложения, заключенные нами в квадратные скобки: против них в тексте поставлены вторично (!) указующие галочки, после чего Толстой вписал новые редакции этих суждений (они приведены у нас в тексте): вместо более понятной читателю фразы: "остатки гибнущего класса упрямо" – он вписал новую, скорее всего под диктовку политического цензора: "раскулаченные кулачки все еще злобно" (это, очевидно, те, кого писатель встретил на волжском берегу летом 1930 г. ...); а романтический, в сущности, проект о "непомерном (!) расцвете человеческой истории, который наступит хотя бы через сто лет" оказался также вычеркнутым – скорее всего под тем же внешним давлением – и заменен сиюминутно осуществленной мечтой: "Сегодня наше воображение уже нащупывает непомерный расцвет бесклассового общества". Здесь очень точно найдено определение: "непомерный расцвет". В сопоставлении с реальностью жизни оставляет сильное впечатление и заключительная фраза этого раздела ("Оптимизм"): "Цель всех усилий – человек, – высшая творимая и творческая форма природы"; только эта фраза и сохранилась в окончательном тексте выступления (см.: IO, 251), а весь приведенный выше фрагмент, рождавшийся в таких муках и насилии над творческим образом мышления, не вошел ни в печатный текст выступления, ни в устный его вариант (см. стенограмму Первого съезда писателей, с. I–I7). Однако судьба многострадального фрагмента о "раскулаченных кулачках" на этом не закончилась: спустя три года, в речи "О советской литературе", произнесенной 16 марта 1937 г. на приеме в Лондоне в Обществе культурной связи с СССР, писатель повторил рассказ: шел 1937 год... Правда, теперь интонация его несколько изменилась: время требовало уже не разоблачения "раскулаченных кулачков", а восславления "железной воли Иосифа Сталина", благодаря которому и была достигнута победа в войне с собственным народом. "Десять лет тому назад под самой Москвой вы видели крестьян в лаптях и домотканых рубашках, идущих за древней сохой, – говорил Толстой в 1937 г. – Сегодня колхозники пахут на тракторах и убирают хлеб комбайнами. Колхозы строят кинотеатры, покупают для своих нужд аэропланы и автомобили..." (IO, 361).

⁸¹ Там же. Ед.хр. 915/3.

Но и восславление вождя уже достигло к тому времени весьма высокой степени. "У советского корабля трещали мачты и рвались паруса, - рассказывал Толстой потрясенным зарубежным собратьям. - Иосифу Сталину пришлось крепко держать руль, ведя корабль к поднимающимся из-за горизонта очертаниям новой земли социализма..." (IO, 360). Правда и то, что восславление вождя - у Толстого, во всяком случае, - приобретает чрезвычайно оторванный от реальности, словесно-пустой характер...

Как бы ни был значителен в судьбе художника комплекс социально-политических идей, в систему которых он так туго оказался вовлечен с конца 20-х - начала 30-х годов, на первом месте для понимания его внутреннего художнического мира находились, конечно, принципиальные перемены в его эстетических воззрениях как прямое продолжение этих идей.

Когда сегодня вчитываешься в содержание его выступления на съезде писателей, охватывает ощущение некоторой противоестественности самого этого факта в биографии художника, нереальности происходящего. Для нашей темы важно понять и то весьма существенное обстоятельство, что это выступление Толстого, как и все - все! - другие его выступления на литературные темы указанного периода, представляло собою насилие над собственной творческой личностью, отказ от самого себя. Еще более существенно понять, что это отступление в эстетических воззрениях уже проникало в его мироотношение вообще, захватывая область и вовсе неожиданную: понимание природного мира, отношение к культуре прошлого и т.п. На грани полного самоуничтожения находилось его художественное Слово, самый образ художественного мышления...

Читая сейчас суждения, из которых как-то хаотически составлено выступление Толстого на съезде, не перестаешь удивляться:

"...мы отвергаем исторический самотек. Мы вторгаемся в историю, в недра природы, в недра классов, в недра дремотных душ человеческих. Организуем и торопим все естественные процессы, целеустремляя их, вызывая их предельную активность" (IO, 249);

"Горькое и жгучее отвращение должен испытывать большой художник, бредущий по дантовым кругам буржуазного мира.

Все бессельно, - нельзя же назвать целью редкую удачу личного короткого счастья.

И само искусство - бессмысленное и праздное занятие для обжор, эпикурейски испивающих последний глоток вина" (IO, 251);

"Человечество обуздывает, подчиняет и планирует природу - ее силы и законы" (IO, 251);

"В своих наиболее вдохновенных достижениях литература забегает вперед, предвидя будущее, - как бы берет жизнь на буксир" (IO, 252);

"Марксизм углубляет искусство, вводя социальную среду, определяющую бытие личности, и труд как высшую моральную ценность. <...> Изо-

лированного человека больше нет, — это неправда искусства. Мы делаем шаг в глубь правды, определяя человеческую психику как становление личности в социальной среде.

Отсюда мы называем наш художественный метод социалистическим реализмом" (Ю, 255). И т.д., и т.п.

Приведенные суждения удивительным образом совпадают, почти дословно, с другим выступлением на съезде писателей — основополагающим докладом Горького. А в рукописях выступления Толстого мы найдем уже вполне реальные следы своеобразного "соавторства" Горького, его пометки в тексте Толстого. Например, последнее из приведенных нами суждений Толстого дважды редактировалось Горьким. У Толстого было: "Марксизм углубляет искусство, вводя в него необходимую поправку — социальную среду, определяющую бытие личности"⁸²; эта фраза подчеркнута Горьким, и им же поставлен вопросительный знак на полях, в результате чего слова "вводя в него необходимую поправку" были зачеркнуты и вписаны другие слова: "труд как высшую моральную ценность", т.е. типичная горьковская (не толстовская) мысль. Чтобы не затруднять внимания читателя, на других поправках такого рода мы не будем останавливаться, однако повторим: зависимость эстетических воззрений Толстого от Горького была бесспорной. На наш взгляд, никакое политическое давление, даже давление самого вождя, не могло бы дать столь глубокого проникновения в эстетическую систему писателя со всеми вытекающими отсюда последствиями, какое удалось сделать Горькому, своей целеустремленной работой по созданию новой, социалистической культуры, которую с такой страстью и самоотдачей осуществлял писатель в 30-е годы. И, как бы мы сегодня ни относились к этой работе, нужно признать ее не только глубоко искренней — со стороны самого Горького в первую очередь — характер, но и ее весьма сложный и противоречивый смысл.

В самом деле. Зададимся вопросом о "праве итога": если стоять на позиции принятия Великой Октябрьской социалистической революции как исторически оправданного и целесообразного поворота истории, принятия того комплекса идеологических задач, которые были рождены революцией, то можно ли отрицать горьковскую идейно-эстетическую программу, закономерно вытекающую из этих задач? Однако и задачи переустройства общества, и цели их достижения оказались деформированы реальными политическими обстоятельствами...

А.Н. Толстой ответил на этот вопрос однозначно: предложенную Горьким программу новой культуры он попытался решить на художественном уровне — и потерпел неудачу.

Сегодня необходимо отказаться от высокомерного (с позиций, повторим, обретенного опыта) подхода к творческой неудаче, которую потер-

⁸² Там же.

пел писатель в романе (повести) "Хлеб (Оборона Царицына)", такой подход — проявление той же "конъюнктурной" эстетики, что и прежняя, когда роман рассматривался критикой восторженно-положительно...

Эта неудача — драма подлинного художника, не терпящего никакого внешнего вмешательства в суверенную зону творчества. Казалось бы, Толстой сделал все, чтобы в кратчайший срок (за несколько месяцев, к юбилею Революции, к октябрю 1937 г.) написать художественное произведение на тему, заданную ему извне (не важно в данном случае — "сверху" ли, т.е. от властей предрежащих, или "снизу", от широких читательских масс), — главное, извне, включив ее в уже существующую художественную систему романа "Хождение по мукам". Эта задача не казалась ему неразрешимой: во-первых, жизненный материал, послуживший толчком к написанию романа, был ему хорошо знаком: впечатления 1918 г. хорошо сохранились в его памяти, многие из них почти без изменений перекочают из дневниковых записей в текст романа, правда, с несколько иной, чем в дневниках, оценочной интонацией; во-вторых, в новый роман перейдут и некоторые герои (Иван Гора и др.), образы которых в своем законченном виде уже существовали в романе "Восемнадцатый год". К тому же Толстой, очевидно, для облегчения сюжетно-композиционной задачи использовал прежде найденные им и также художественно-отработанные ситуации и характеристики. В-третьих, самый творческий метод оказался здесь слишком тенденциозным и, можно сказать, единственным в его практике: прямое использование в художественном произведении реального жизненного материала: исторических фактов, образов политических деятелей и т.п., что не было свойственно писателю (о чем мы уже говорили выше в разделе "Горький"). Работая над романом, он внимательно изучил выступления, доклады, статьи В.И. Ленина, относящиеся к 1918–1919 гг., и — также без изменений! — включил многие положения их в художественную систему своего романа...

Толстой сделал все, что мог, — но произведение разваливалось на глазах читателей (в архиве писателя сохранились сотни читательских писем того периода, в которых роман характеризовался резко отрицательно именно с художественной точки зрения), да, пожалуй, и на глазах самого автора. И причина этого заключалась не только в искажении исторической истины, как полагают современные нам пронизательные критики, т.е. неверном, по существу, изображении роли Сталина в описываемых событиях и характеристике его личности в целом. Уместно вспомнить высокую оценку Пушкиным художественных достоинств романа И.И. Лажечникова "Ледяной дом", вопреки тому, что, с точки зрения Пушкина, "истина историческая в нем не соблюдена"⁸³, т.е. некоторые реальные исторические лица изображены писателем неверно.

⁸³Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние. 1979. Т. 10. С. 432.

Причина творческой неудачи романа "Хлеб" заключалась, на наш взгляд, в другом: в основу произведения был положен неверный – исторически и философски – замысел. «В нем говорится о начале реализации идеи переустройства человеческого общества, о том, как идеи нашей революции <...> делались поведением человеческих масс и отдельных людей. Тема романа – в строках: „Вместо хлеба, дров для печки и теплой одежды, нужных сейчас, немедленно, – революция предлагала мировые сокровища...“»⁸⁴. Ложная политическая идея (Троцкого–Сталина), отвергнутая Толстым в 1922 г. (в романе "Хождение по мукам": "Русский мужик – точка приложения идей" – см. об этом далее), теперь мстила за себя, разрушала реалистическое и гуманистическое сознание художника...

Как ни сопротивлялся Толстой внутренне признанию того факта, что повесть "Хлеб" оказалась его творческой неудачей именно по причине нарушения законов художественного творчества, не согласиться с этим, также внутренне, он не мог. Возможно, поэтому, приступая к работе над другим своим произведением, которое, как и "Хлеб", относят к "культовым", он решил несколько "расслабиться", не совсем подавить свою творческую волю, остаться верным прежним методам творческой работы и своим художественным идеям, исповедывавшимся им всю жизнь. Поэтому, с другой стороны, если в "Хлебе" можно обнаружить своеобразное единство замысла и исполнения, то в драматической дилогии, посвященной Ивану Грозному, такого единства нет, художественный замысел разрушился от столкновения художественного начала и привнесенных извне задач, политическая параллель эпохи Ивана Грозного современной Толстому советской действительности конца 30-х годов (создание пьесы на тему Ивана Грозного было поручено писателю Комитетом по делам искусств в 1938 г., а к работе над нею он приступил, как сам неоднократно о том рассказывал, лишь в первые дни Великой Отечественной войны – см. I, 62) оказывалась губительной для искусства не только в силу исторической ошибочности, несообразности сопоставления разных эпох и разных исторических деятелей, но в первую и главную очередь – от самой идеи внешнего вмешательства в творческую волю художника.

Это сразу почувствовали современники, в силу разных причин не принявшие новое произведение писателя: председатель Комитета по делам искусств М.Б. Храпченко обрушился на автора с разгромной статьей (в духе того времени), в которой обвинил его в несоответствии концепции пьесы историческим реалиям⁸⁵, на основании чего пьеса была снята с репетиций; даже близкие Толстому люди, например В.Я. Шипков в письме своему смертельно больному другу, отзывались о пьесе весьма сдержан-

⁸⁴Толстой А.Н. Письмо Р. Роллану 3 октября 1937 г. // Переписка А.Н. Толстого. Т. II. С. 266.

⁸⁵См.: Литература и искусство. 1942. 30 мая.

но ("Пьеса, в общем, хороша" — II, 377)⁸⁶. И однако Толстой, как это бывало уже не раз в его жизни, чем сильнее ощущал неудачу, тем настойчивее убеждал себя и других, что это "самое лучшее произведение", которое он написал; именно такую дарственную надпись он сделал на экземплярах пьесы, подаренных незадолго до смерти К.А. Федину, И.А. Игнатьеву, сыну Н.А. Толстому...

Трагизм и жертвенность творческой ситуации обнаружались в содержании, художественной концепции, характеристиках действующих лиц пьесы. Конфликт здесь строится на столкновении интересов всех бояр, всего государственного окружения царя с ним самим. Первый вопрос, возникающий при попытках объяснения такого противостояния: если царь Иван прав, если в его руках историческая истина, то как — с художественной точки зрения — понять ненависть к нему всех бояр, воевод, духовенства? Царь — один? И один — прав? Уже в этом намечается дисгармония замысла автора. Но отчего же происходит ненависть людей к царю? Оказывается, они хотят иметь другого царя, более знатного происхождения.

"О б о л е н с к и й. ...Да и весь-то род Ивана Калиты — скаредный, кровопийственный. Покняжили, напились чужьей крови, теперь задуствует род Ивана Калиты... Аминь" (9, 594). (Это говорится в тот момент, когда приходит известие, что царь Иван заболел: бояре надеются на его смерть, ждуть ее и радуются ей. Однако при такой характеристике "рода Ивана Калиты" — на чьей же стороне симпатии автора?) "Вот князь Андрей Курбский — прапрадед его кто? Святой Ростислав — третий сын великого князя Мстислава. <...> А род Ивана Калиты от последнего — от младшего сына Мономаха, от Юрия Долгорукого". Но ведь это традиция, нравственный этикет — почитать более древний род. На чьей стороне и в этом случае находится автор? И т.д. Весь сюжет, характеризующий поведение бояр, не в пользу царя; симпатии автора (и зрителя), вопреки внешнему замыслу, оказываются отнюдь не на стороне царя. Вот первое появление Ивана Грозного в пьесе. О чем же он говорит? "И в а н. Кого псарям кинуть? Терзать чье тело? Меня кинуть псарям? Сына моего, младенца, из колыбели взять, — псарям, псам на терзание?.." (9, 600).

Автор хочет вызвать сочувствие царю (это особенно злободневно звучало в ту пору, когда пьеса создавалась), однако его речи, его поведение вызывают, опять-таки вопреки желанию автора, обратный эффект: царь одинок, потому что эгоистичен ("Не вижу никого" — эта мысль звучит в пьесе рефреном), царь во имя, как говорится здесь, великих це-

⁸⁶ А в письме их общему знакомому, Л.Р. Когану, Шишков высказался о пьесе более определенно: "Пьесу А.Н. Толстого я видел на просмотре. Судаков безусловно виноват, но слегка подгуляла и пьеса. Возможно, что Грозный несколько модернизирован. Пьеса зрителя не трогает" (В.Я. Шишков: Неопубликованные произведения: Воспоминания о В.Я. Шихове. Письма Л.: Ленингр. газ.-журн. кн. изд.-во, 1956. С. 357). Примерно так же оценил пьесу и К.А. Федин: "В ней все чересчур целенаправленно и слишком выпирают намерения" (Федин К. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. С. 133).

лей (мечты о "третьем Риме") поднимает народ на новую войну ("Ф и - л и п п. Царь, говорят, войну новую затевает?.. Мало ему вдов горемычных, мало ему сирот... Нужна ему потеха кровавая..." <...> С и л ь - в е с т р. Не быть этой войне. Бояре стеной супротив войны стали... Ф и л и п п. Это хорошо. Жить надо тихо. Пчела ли зазвенит, или птица пропела - вот и весь шум..." - 9, 602), царь несправедлив, потому что убирает со своей дороги наиболее достойных людей, немало ему послуживших (вот о попе Сильвестре говорится по ходу действия: "Поп Сильвестр закричал, как в сани-то его понесли, будто черкесы тебя зельем опоили"; а в авторском перечне действующих лиц о нем же сказано: "Сильвестр - поп, правитель государства во время юности Ивана" - вновь спросим себя: на чьей стороне автор?). Потому и одинок царь, что ни действия его, ни характер личности не соответствуют его притязаниям, потому и бунт бояр, как можно понять из текста пьесы, вызывает сочувствие автора: "Самовластия твоего более терпеть не хотим!" И усилия писателя показать отношение народа к царю как положительное и сочувственное вступают в явное противоречие с приведенными выше характеристиками... Нет, когда художник брал верх над "внешним заданием", получался тот пронзительный реализм, до которого мало кто поднимался в русской литературе середины XIX в. Нарушение гуманизма в общественном сознании, происшедшее в ту пору, ясно осознавалось писателем. Вот еще одна, совершенно потрясающая по глубине и точности интонации сцена.

Прощание Курбского с женой Авдотьей: "Сыновей береги больше своей души... Заставят их отречься от меня, проклясть отца, - пусть проклянут. Этот грех им простится, лишь бы живы были..."

А в д о т ь я (подводит мальчиков). Ванюшка, касатик, стань на коленочки, попроси у батюшки благословеньца.

В а н я . Родной батюшка, прошу у вас родительского благословеньца...

А в д о т ь я . И ты,меньшенький, на коленочки встань, лапушка, Андришенька..." (9, 634).

Однако выхода Толстой уже не знал! Он видел и понимал, что человечество катится куда-то в пропасть, что судьба его народа неясна и тревожна; однако оптимистических надежд на спасительную силу любви и согласия и единения людей теперь у него уже не было: печальная картина открывалась перед потрясенным взором художника. И он, умирая, с каким-то отчаянным неистовством писал эту картину: "Палата с низким крестовым сводом. Прямо на стене - живопись: юноша стоит, раскинув руки; в одной хлебец, из другой - течет вода; с боков его - коленопреклоненные бояре, воеводы, священнослужители и простой народ; одни ловят ртом воду, другие указывают на хлебец. Над головами - грифоны держат в когтях солнце и луну. Внизу картины изображен огонь неугасимый и мучения грешников..." (9, 593).

Проблема позиции автора в художественном тексте открывалась своим глубинным и реалистическим смыслом; дисгармония творческого сознания оказывалась следствием, как нам сейчас становится все более ясным, исторического и общественного разлада...

Личность А.Н. Толстого как художника и человека приобретает в связи с вышесказанным несколько неожиданный (с точки зрения современных представлений о нем) трагический характер.

Глава вторая

ГОГОЛЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А.Н. ТОЛСТОГО

В предыдущих разделах мы попытались охарактеризовать роль русской литературной традиции в формировании творческого облика А.Н. Толстого в общих чертах, представить ее приоритетный смысл в системе литературных влияний и творческих контактов художника с мировой культурой его времени, осознать ее идеологическую неизбежность в живом, меняющемся во времени художественном мире писателя.

В дальнейшем изложении мы обращаемся к конкретному воплощению отечественной традиции, на материале творческих контактов Толстого с гоголевской литературной традицией. Выдвижение на первый план исследования имени Гоголя не является случайным или "выборочным" интересом темы: мощное влияние классика, характеризующее первый период творческой биографии Толстого, подчинило, на наш взгляд, все другие формы и проявления его связей с отечественной литературной традицией; внутренние контакты писателя с Достоевским, Тургеневым, Л. Толстым, Чеховым осуществлялись в его творчестве через гоголевскую художественно-идеологическую меру, на что, разумеется, имелись свои причины, и не только внутреннего, но и внешнего свойства, т.е. социальное, общественное, историческое состояние общенародной жизни России XIX в. С другой стороны, полнота и творческая объемность, творческая насыщенность традиций Гоголя в художественном мире Толстого открывает перед исследователем возможности не только историко-литературного, в какой-то мере нового, прочтения биографии писателя, но и конкретные пути теоретического осмысления проблемы преемственности и традиций в развитии отечественной литературы XIX в.

То обстоятельство, что в творческом облике А.Н. Толстого воплотилась отечественная литературная традиция, причем не только как точка отсчета, поиск на пути к самому себе, но как навсегда сохранившийся в его творческом составе художественно-идеологический центр, обратило на себя внимание всех пишущих о Толстом, с самых первых шагов его в литературе; не оставляет этот интерес и современных нам авторов. В этом нет ничего удивительного: внутренняя связь писателя с отечественной литературной традицией, осуществлявшаяся на уровне не только эсте-

тических оценок, высказываний и признаний, но в самом существе его творческого существования, в его художественном Слове, эта связь не только не "скрывалась" им за всевозможными "отзвуками" и "интерпретациями", но с какой-то удивительной настойчивостью (по современным понятиям, простодушием и наивностью) утверждалась и декларировалась. Эта откровенность творческой ориентации сразу же поставила критиков в тупик и озадачила. И если одни из них, наиболее прозорливые, как, например, М. Горький или В. Брюсов, усмотрели в ней (т.е. в ориентации) сознательное стремление молодого писателя проникнуть в "стихию русского духа", понять какие-то глубинные основы современной ему жизни, о чем уже говорилось, то другие, например Р.В. Иванов-Разумник, сразу же не приняли ее и осудили писателя за литературные заимствования. «Эти, мягко выражаясь, реминисценции иногда настолько явны, что режут глаз и ухо, — писал Иванов-Разумник о Толстом в 1911 г. — В одном небольшом рассказике Ал. Толстого герой стреляет на пари в цель и наивно молит бога, чтобы тот ему помог: кто не вспомнит при этом „Войну и мир“, описание охоты и молитву „о ниспослании волка“? А когда, в том же рассказе Ал. Толстого, герой, кончая самоубийством, спускает курок револьвера, „жалобно улыбаясь“, то подобное простое заимствование переходит, пожалуй, пределы дозволенного...»¹

Последующая критика продолжила оба направления в исследовании литературных традиций в творчестве писателя, отдав, однако, преимущественное внимание второму из них, хотя и значительно расширив при этом диапазон своих наблюдений и выводов...

Как уже говорилось, по сравнению с дореволюционным этапом критического рассмотрения проблемы (особенно наглядно выразившимся в цитированной выше статье Иванова-Разумника) сейчас, в советское время, указание на традиционность (или также на литературные "заимствования") в писательском облике Толстого выступает с явным положительным смыслом: авторы современных нам исследований почти единодушно рассматривают столь видимую ориентацию молодого писателя на классическую традицию как проявление его борьбы с декадентским искусством, как сознательный вызов ему, а интерес и творческую симпатию к реализму классической русской литературы — как противопоставление символизму и "декадентству". «Укоренившееся тяготение к традициям русской классики, — пишет, например, Ю.А. Крестинский, — приводит молодого

¹В 1922 г. Р.В. Иванов-Разумник включил статью "Алексей Толстой 2-й", откуда приведены эти слова, в книгу "Творчество и критика: Статьи критические" (Пб.: Колос, 1922) со следующим примечанием: "Со времени написания этих строк А. Толстой выпустил уже с десяток томов, но, к сожалению, ни в чем не изменил ими мнения, выраженного о нем в настоящей статье" (с. 50). Цитируется по указанной выше книге (с. 53). Название статьи "Алексей Толстой 2-й" подчеркивает, по мысли автора, не только вторичность А.Н. Толстого по отношению к великим писателям прошлого, но и разряд его таланта, так сказать. Позднее эту традицию продолжит И. Бунин в своей известной статье "Третий Толстой".

писателя к таким образцам, как Тургенев, Гоголь, Пушкин. Не случайны рассказы Толстого: "Портрет", явно навеянный гоголевским одноименным произведением; "Антон Корвин", во многом созвучный "Невскому проспекту"; или же рассказ "Катенька", хотя и написанный Толстым по материалу мемуаров П.С. Рунча, найденных в кокетельской библиотеке М. Волошина, но в частности, безусловно, перекликающийся с пушкинским описанием Белогорской крепости...»²

Это рассуждение весьма типично; подобный ход размышлений можно встретить во многих, если не во всех, критических работах о писателе; проникло оно даже в мемуарные источники...

Приведем лишь два примера! "Неуверенность и неустойчивость почерка молодого писателя, - говорится в книге Л.М. Поляк "Алексей Толстой - художник", - сказывается в любопытной контаминации литературных влияний, характерных для этой полосы творчества А.Н. Толстого (речь идет о рассказах 1909-1911 гг. - А.К.). Остродраматические сюжеты, характерные для Достоевского с их заинтриговывающими завязками <...> сочетаются с неразвязанными финалами, свойственными чеховским повестям и рассказам..."³

«В заволжском цикле, - продолжает тот же автор, - и примыкающих к нему романах "Чудаки" и "Хромой барин" сказались, однако, влияния не только упомянутых классиков (Тургенева и Гоголя. - А.К.), но и в не меньшей степени Гончарова, Чехова, Достоевского. Пожалуй, отчетливее всего в данный период эти классические традиции проявились в рассказе "Приключения Растегина", выдержанном в гоголевской манере письма»⁴.

А вот свидетельство мемуариста: М. Чарный вспоминает слова писателя, якобы сказанные им в беседе, состоявшейся в 1939-1940 гг.: "Конечно, трудно говорить о себе, но мне кажется, что у меня сильная сатирическая струя, гоголевская. Вы не заметили? Я очень любил Гоголя, хотя основное-то, может быть, тургеневское: я ведь по матери из Тургеневых (жест в сторону небольших старинных портретов на стене), но и гоголевское есть..."⁵

²Крестинский Ю.А. А.Н. Толстой: Жизнь и творчество. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 66.

³Поляк Л.М. Алексей Толстой-художник: Проза. М.: Наука, 1964. С.31.

⁴Там же. С. 47.

⁵Воспоминания об А.Н. Толстом: Сб. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1983. С. 360. Здесь многое непонятно: "гоголевская струя" рассматривается Толстым (или мемуаристом?) исключительно как сатирическая; "тургеневское" в творчестве видится сквозь призму родственных отношений; не исключено, однако, что все это - некоторая аберрация памяти автора воспоминаний, написанных спустя почти 30 лет после его действительных встреч с писателем...

Из приведенных здесь характеристик следует несколько выводов, которые не могут нас удовлетворить вполне, а по совокупности выявленных на сегодня фактов творческой биографии Толстого могут привести и вовсе к неожиданным заключениям.

И первый, и главнейший, вывод, вытекающий из такой суммарно-констатирующей характеристики, — это недооценка творческой личности писателя, его потенциальных, изначально заложенных в нем творческих возможностей: стремление собрать со своих предшественников "мед" творческих приемов, "захватить", применить у себя самый ход их художественного мышления низводит творческую личность самого писателя, художника, до простого копировщика действительности, регистратора событий, фотографа—"документалиста". Мы уже не говорим о том, что в такой характеристике и традиции классической русской литературы предстают как бы на одно лицо, в образе какого-то единого склада полных литературных приемов... При этом картина "любопытных контаминаций", какую являет собой творчество писателя ("молодого писателя"), с точки зрения некоторых авторов, может быть и вовсе субъективно безграничной; к числу названных (в приведенных выше цитатах) русских писателей, чье влияние испытывал Толстой, в ряде работ называются и имена, например, М. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского.

Однако главный вывод, содержащийся в указанных типичных характеристиках, заключается в том, что отношения Толстого с предшествующей литературой предстают в них лишь в однозначно-прямолинейном виде ученичества: общение с классикой оказывается первоначальным этапом становления писателя, периодом его ученичества, которое, как это и свойственно молодости (см. выше: "приводит молодого писателя..."), проходит бесследно, безвозвратно. Правда и то, что самый период молодости и ученичества в творческой биографии Толстого неправомерно растягивается в ряде исследований до периода создания романов "Хождение по мукам" (точнее, романов "Восемнадцатый год" и "Хмурое утро") и "Петр Первый"⁶. А это уже образует концепцию не только одной творческой судьбы, но развития советской литературы в целом.

И наконец, еще один вывод, следующий из суммарно-констатирующей характеристики литературных традиций в творчестве писателя: чем все-таки объясняется, даже в таком, обобщенно-суммарном виде, интерес его к творчеству своих предшественников? Каков внутренний смысл его ориентации на классическую литературную традицию?

Пока мы не задумывались над вопросом, картина "литературных влияний" получалась у нас бесформенной, распылчатой и даже несколько неожиданной по своим выводам.

А ведь этот вопрос — главный.

⁶ Таким предстает творческий путь Толстого, например, в работах А. С. Мясникова. М.: История русской литературы В 10 т. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 543-556.

Критически оценивая сегодня общий подход к проблеме литературных традиций в творчестве А.Н. Толстого, сформировавшийся в литературе о нем за многие годы, не следует забывать и о том положительном, что подобный подход ~~себе~~ выявил. Мы имеем в виду в первую очередь установление самого факта традиций и многообразных форм их бытования в творческом составе писателя. Если учесть, что на материале прозы этот подход проявил себя, как уже указывалось, с самых первых шагов Толстого в литературе (что в дальнейшем получит устойчивую разработку в трудах советских литературоведов); если учесть также очевидность литературных реминисценций в области поэзии, о которых не раз свидетельствовал он сам, а вслед за ним и исследователи его творчества; если присовокупить к этим традиционным пластам творческого наследия еще малоизученную область драматургии, представляющую собою также богатейшие проявления этих "реминисценций", то и окажется, что перед глазами современного исследователя предстает весьма разнообразная и многосложная картина бытования литературной традиции в творческом опыте писателя. Если же попытаться как-то дифференцировать формы проявления этой традиции, то можно увидеть не только открытость и незавуалированность их, о чем уже упоминалось, но и какое-то изобретательное, прямо-таки изощренное многообразие этих форм.

Эта картина включает в себя как сходные с классическими названия произведений Толстого ("Портрет", "Приключения Растегина", "Приключения Невзорова, или Ибикус", "Приключения Никиты Рощина", "Приключение на волжском пароходе"), так и построение сюжета (жанр "приключений"); использование в составе описаний мест действия или обстановки таких деталей, которые уже сами по себе представляют несомненный отзвук классической традиции ("лужа посреди площади" в рассказе "Два друга"; непременный тарантас с подушками, на котором перемещаются герои "Заволжья"); наконец, прямое цитирование классиков ("помнишь, у Гоголя: пошел дед впрысядку, загребает вензеля, и вдруг на том же проклятом месте — стоп. Не успел я перешагнуть калитку, как почувствовал все то же знакомое томление какое-то" — пьеса "Ракета", 1916 — 9, 190), которое чаще выступает у писателя и без указания источника ("у Гоголя"), поскольку он всем достаточно хорошо известен...

Применительно к Толстому следует говорить не о литературном ученичестве его у своих великих предшественников, а о творческом контакте с ними, о его внутренней, изначально заложенной, от рождения, от "корней", способности к творческой усвояемости отечественной литературной традиции. Именно поэтому Толстой вступает в полноправные отношения с литературной традицией, отнюдь не скрывая от читателей самого факта этих отношений; оттого такая бросающаяся в глаза совершенная открытость, разомкнутость его творческой ориентации...

Указание на многообразие форм отношений художника с литературной традицией вовсе не означает, однако, что они осуществлялись в его творческом сознании на одном уровне – в плоскости "использования" их, хотя бы и в творчески оправданных целях. Совсем нет. Оставаясь в отношениях с тем или иным классическим русским писателем один на один, Толстой не оглядывался по сторонам, ища поддержки своим отношениям с ним, чаще всего сложным и неоднозначным, во внешней литературной ситуации: в плане оценочном, как ни покажется странным, эти отношения оставались у него неизменными в течение всей жизни: за его истовую привязанность к Гоголю В.Ф. Переверзев в 1922 г. назвал Толстого "отщепенцем" в современном ему литературном процессе, считая, что в то время, как вся русская литература XX в. устремлена к одному центру – Достоевскому, лишь один "Алексей Н. Толстой" остается "единосущен" гоголевской традиции...⁷ Конечно, это сильное заострение проблемы и преувеличение, поскольку реальные отношения Толстого с литературным процессом его времени были более сложными, диалектичными (осуществлялись не на уровне полного противоположения ему), так же как и его отношения с классической литературной традицией проявлялись в пределах все-таки своего времени (в иных случаях, правда, проходя стороной от него или опережая его).

Но все-таки самостоятельность толстовского выбора была бесспорной.

Отношения Толстого с литературной традицией складывались не в плоскости ученических литературных контаминаций, но, как верно заметил В. Переверзев, действительно стремились к одному центру. Таким центром, подчинившим себе все другие литературные влияния, был для Толстого, как уже говорилось, Гоголь.

Статья В.Переверзева 1922 г. об А.Н. Толстом остается на сегодня единственной работой, специально посвященной проблеме гоголевских традиций в творчестве писателя (работы общего плана мы упоминали выше). Она содержит целый ряд важных, оказавшихся весьма перспективными, на наш взгляд, наблюдений и выводов, касающихся конкретных форм проявления гоголевской традиции в творчестве Толстого, но, помимо этого, в статье выразился один общий подход, весьма показательный, характерный как для дореволюционных работ о Толстом, так и для исследований последующего времени: отношения писателя с классической традицией рисуются в статье в идиллически-прямолинейном свете, как факт безусловного следования его традиции (ученичества ли, заимствования ли или творческой интерпретации). Момент творческого спора писателя с традицией, полемики или уж, во всяком случае, достаточно сложных и порой драматических отношений Толстого с традици-

⁷Переверзев В. Из истории русского романа: Гоголевский стиль в новейшей литературе. Алексей Н. Толстой // Моск. понедельник. 1922. 25 сент.

ей (конечно, в конкретном ее наполнении, т.е. с определенным классиком, а не совокушной литературной традицией) в работах о Толстом отсутствует. Мы становимся в тупик, когда эта сложность и впрямь выходит наружу — в устойчивой системе прямых оценочных высказываний Толстого о том или ином русском писателе: так, остается нерешенной на сегодня "загадка Тургенева" в эстетической концепции Толстого, так же как и "загадка Чехова", перед которыми мы сейчас, как и при жизни Толстого, останавливаемся в недоумении...

Однако если мы обратимся к конкретному рассмотрению творческих контактов Толстого с литературной традицией, то, как уже говорилось, на первое место в них, в смысле устойчивости ориентации, выдвинется имя Гоголя. Трудно однозначно объяснить причину этого; в лучшем случае она может стать выводом из всей работы. Но в порядке предварительных размышлений можно сказать следующее. Гоголевская традиция ощущалась Толстым как составная часть общекультурного исторического слоя, унаследованного им "по праву рождения". Вместе с тем немало важную роль в творческом выборе молодого писателя сыграли и некоторые особенности русского литературного процесса начала века, с которыми он, как современник и участник его, был вынужден вступить во взаимодействие.

Быть может, сфера гоголевских идей так глубока и обширна, что нужно слишком много времени для полной разработки их литературно, для усвоения их обществом...⁸

Н.Г. Чернышевский. Очерки гоголевского периода русской литературы. 1855—1856

Всматриваясь сегодня в судьбу Гоголя, мы все более убеждаемся в ее исключительно своеобразной роли в развитии отечественной литературы, включающем в себя не только время реального, прижизненного действия писателя, но его вечного бытия в русском художественном сознании, что было отмечено еще современной писателю демократической критикой и что сегодня нами многократно обдумано и исследовано. При этом чем далее уходит время от "гоголевского периода русской литературы", тем большие пласты творческого взаимодействия самого Гоголя с многовековым опытом русской литературы открываются нам, начиная от "Слова о полку Игореве"; все глубже пытаемся мы понять смысл удивительного, единственного в мировой художественной практике литератур-

⁸Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ОГИЗ, 1947. Т. 3. С.6.

ного общения, каким было взаимодействие Гоголя и Пушкина; много неизведанного, неожиданного содержит (даже на сегодня!) уяснение роли Гоголя в судьбе Достоевского; даже Л.Н. Толстой, как мы знаем (вопреки его собственным представлениям на этот счет), не прошел мимо некоторых важнейших художественных идей Гоголя, вовлечений в них неотразимой художественной мощью писателя...⁹

Необходимо подчеркнуть именно эту особенность творческой судьбы Гоголя. Потому что, говоря о традициях писателя в русской художественной культуре XX в., пытаюсь понять меру и смысл творческой усвояемости их в опыте одного из ее типичных представителей, каким является А.Н. Толстой, мы в первую очередь исходим из понимания творческой объемности, многомерности творческого облика Гоголя как аккумулятора национального художественного сознания, что опять же было сказано давно и, как показал опыт, исторически прозорливо и верно.

А.Н. Толстой вступил в литературу в тот период, когда время Гоголя не только не миновало, но, напротив, обнаружило новый и в какой-то мере неожиданный творческий расцвет. Еще были живы в русской литературе классики: Л.Н. Толстой, Чехов; вошли в силу великие русские писатели переходного времени — Короленко, Бунин; отчетливо заявил о себе провозвестник новой, социалистической культуры — Горький. Художественные идеи Гоголя оказались как бы растворенными в общественной и культурной среде России, в их орбиту втягивались все новые и новые писательские судьбы: уже и Блок все более проникался музыкой гоголевской мечты и страданий; уже прорастали романтические гоголевские образы в фантазмагориях "Петербурга" Андрея Белого...

Судьба творческого наследия Гоголя в русском искусстве XX в. — большая и многосложная проблема, которая не может, разумеется, рассматриваться в этой работе сколько-нибудь полно; мы остановимся лишь на некоторых подходах к ней, важных для нашей темы.

Усиление общественного интереса к творчеству великого русского писателя в течение XX в. наблюдалось неоднократно, всякий раз имея внешним поводом какие-то большие юбилейные даты; столетие со дня рождения (1909), столетие со дня смерти (1952), 175-летие со дня рождения (1984). Однако, как ни значительны были сами по себе эти великие даты, дававшие возможность поколениям читателей проявить свою заинтересованность и любовь к писателю, все-таки эти даты оставались лишь поводом, а существо, причины вспыхивавшего временами всеобщего увлечения крылись в чем-то ином, глубоком и до конца нами не понятом и не разгаданном. Во всяком случае, в исследовательской литературе о Гоголе нашего времени почему-то принято противопоставлять общий (читательский или литературный) интерес к Гоголю интересу к творчеству Л. Толстого, Достоевского или Пушкина, хотя каждый из

⁹Новейшую литературу вопроса см.: Гоголь: История и современность. М.: Сов. Россия, 1985.

великих по-своему выразил народное сознание, народную судьбу и в этом смысле был "единосущен" для восприятия последующих поколений.

«Конец XIX века – апофеоз Толстого; первые годы XX-го – апофеоз Достоевского, – писал в 1934 г. Андрей Белый, – у Мережковского Толстой и Достоевский – геркулесовы столбы культуры: меж ними лишь – проход в будущее; Гоголь был заслонен всеобщим интересом к „столбам“... К исходу первого десятилетия нового века из-под „столбов“ Геркулеса в сознании выросли: Пушкин и Гоголь <...> в Брюсове, в Белом <...> кричаще разъяты: Пушкин и Гоголь...»¹⁰ В характеристике Андрея Белого выражен преимущественно литературный интерес; однако и в нем можно уловить тревогу за какие-то важные, существенные процессы, происходившие в России в начале века и связанные с ее историческими судьбами...

Вот и о 80-х годах XX в., т.е. уже о нашем времени, говорится так: "Фигура Гоголя, на время заслоненная от нас усиленным обсуждением Толстого и Достоевского, вновь привлекает наше внимание"¹¹.

В исследовательской литературе нам не удалось найти сколько-нибудь удовлетворительных объяснений этому необыкновенному явлению¹². Однако если мы возьмем за исходный момент мысль современного нам ученого: когда говорят о художниках такого масштаба, каким был Гоголь, то уместнее задаться вопросом о значении его для жизни, а не для литературы (эта мысль была высказана П.В. Палиевским применительно к Л.Н. Толстому¹³), – то и окажется, что вопрос о значении Гоголя для жизни есть самый острый вопрос, разделяющий, по существу, все критические интерпретации его творческого наследия в XX в. на разные, порой взаимоисключающие позиции...

При всей важности большой юбилейной даты, с которой начался в XX в. всплеск общественного интереса к Гоголю (впрочем, в широком праздновании этой даты он более всего и проявился), корни этого

¹⁰ Андрей Белый. Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л.: ОГИЗ, 1934. С. 291. Сравните у В. Розанова: "Где причина, что один равнозначный гений <Пушкин> был, однако, вытеснен другим Гоголем?" (Розанов В. Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. СПб., 1906. С. 258.)

¹¹ Палиевский П.В. Место Гоголя в русской литературе // Гоголь: История и современность. С. 85. Та же мысль выражена в статье: Кожин В.В. Вместо предисловия // Там же. С. 14.

¹² Так, Андрей Белый пытался замкнуть эту проблему исключительно в русле литературных проблем: "Наряду с натурализмом в Гоголе живы моменты, ставшие позднее тенденцией борьбы символистов, инструменталистов, импрессионистов с крайностями натурализма, переобремененного статикой; эти моменты у Гоголя долгое время не выделялись; в начале века они явно бросились нам в глаза" (Андрей Белый. Мастерство Гоголя. С. 291).

¹³ См.: Палиевский П.В. Значение Толстого для литературы XX века // Л.Н. Толстой и современность: Сб. статей и материалов. М.: Наука, 1981. С. 148.

интереса находились в новом этапе исторического развития страны, ознаменовавшемся большими политическими и общественными потрясениями революции 1905–1906 гг. и накануне еще более грандиозных взрывов и перемен 1917 г. Конечно, связь разных пластов общественного сознания (литературы и политики) не была отчетливо видной, но наиболее прозорливой, исторически масштабно чувствующей современность частью русского общества она все же и тогда ощущалась. Проблема функционального бытования русской литературы XIX в. в XX в. приобретала более широкий характер, чем только и исключительно сфера литературных интересов (взаимодействия или борьбы литературных стилей и направлений и др.). Вопрос о том, реалист ли Гоголь, или романтик, или натуралист, или фантаст, или символист, отступал на второй план перед тем колоссальным духовным содержанием его творчества, которым так сильна была всегда русская литература. Точнее сказать, эти вопросы, касающиеся творчества, решались в плане столько же обобщенно-великом, сколько и конкретном, сиюминутном, злободневном: верно ли изобразил Гоголь российскую действительность своего времени, верно ли указал пути ее дальнейшего продвижения и обновления. Такой подход был подсказан судьбой Гоголя, трагическим взлетом его жизненного и творческого конца; такой поворот в понимании судьбы писателя был предсказан еще при жизни его В. Г. Белинским.

Наиболее близко подошел к пониманию Гоголя в XX в. Блок. «Та самая Русь, о которой кричали и пели кругом славянофилы, как корибанты, заглушая крики матери бога; она-то сверкнула Гоголю, как ослепительное видение, в кратком творческом сне. Она далась ему в красоте и музыке, в свисте ветра и в полете бешеной тройки. <...> Такая Россия явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам. Вслед за Гоголем снится она и нам. Он же, первый приподнявший завесу, за дерзкое свое прозрение изведal все унижения тоски и серую всероссийскую мразь; не выдержав «очерствения жизни», глухой «могилой повсюду», Гоголь сломился»¹⁴. Гоголь сломился! И на чем же: «Та самая Русь». Но тем и велик был Гоголь, что и сломленный он сумел открыть перед нами, его современниками и потомками, свою тайну – идеал гармонии; в XX в. первым и, наверное, глубже и непревзойденнее всех подошел к этой тайне Блок: «В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок – родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, – не знаем; как назовем ее, – не знаем».

Нельзя сказать, что такой подход к творчеству и судьбе Гоголя – с позиции жизни (а не литературы) был единственным, единичным: Блок

¹⁴ Блок А. Дитя Гоголя: Статья. 1909 // Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 2. С. 109–110.

словно бы подытожил те ощущения (предвосхищения) судьбы Гоголя, которые накапливались в культурном и общественном сознании начала века; сопоставляя суждения Блока с концепциями гоголевского творчества Ин.Ф. Анненского, Андрея Белого (раннего периода, о чем уже упоминалось), можно увидеть многие сближающие их черты. Вместе с тем нельзя не признать и того, что точка зрения Блока была обращена скорее к будущему прочтению Гоголя, чем подытоживала накопившиеся в начале XX в. идеи...

То размежевание идейных позиций, которое обнаружилось в интерпретациях гоголевских художественных идей начиная с середины XX в., было вполне ощутимо и в ту пору, когда перед общественным сознанием России встал впервые "гоголевский вопрос". "Вопрос" остался нерешенным до сих пор, но как значимо в жизни народа было это размежевание, эта борьба мнений...

"Внутреннему, интимному Гоголю создаваемые им отрицательные типы не могли не стоить очень дорого. <...> Пережить Манилова и Плюшкина значит лишиться двух иллюзий относительно самого себя и создать себе два новых фантома. Чем далее выписывал Гоголь в портрете России эти бездонные и безмерно населенные глаза его, тем тяжелей и безотраднее должно было казаться ему собственное существование. Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уже уйти не может. Не может потому, что они — это он..."¹⁵.

А.Н. Толстой в начале своего пути "встретился" с книгой И.Ф. Анненского, он хорошо знал такое прочтение гоголевского вопроса, и именно оно, как показал его собственный опыт, оказалось близко ему...

Мы еще и сегодня не смогли бы, как уже говорилось, понять тайну воздействия писателя на все последующее художественное развитие в России. Можем только признать теперь, в конце века, провидческую правоту Андрея Белого, сказавшего в 1910 г.: "...мы еще не знаем, что такое Гоголь; и хотя не видим мы его подлинного, все же творчество Гоголя, хотя и суженное нашей убогой восприимчивостью, ближе нам всех писателей русских XIX столетия"¹⁶.

И с точки зрения Белого, и Блока, и Ин. Анненского, эта близость объяснялась какой-то внутренней, духовной силой гоголевского творчества, той провидческой темой народа, которая соединяла Гоголя с предшествующими веками развития нации. "Говорят, реалист Гоголь — да. Говорят — символист он — да. У Гоголя леса — не леса; горы — не горы; у него русалки с облачными телами; как романтик, влекся он к чертям и ведьмам и, как Гофман и По, в повседневность вносил

¹⁵ Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб., 1906. С. 24.

¹⁶ Андрей Белый. Луг зеленый: Книга статей. М.: Кн-во Альциона, 1910. С. 95.

презу. Если угодно – Гоголь романтик; но вот сравнивали же эпос Гоголя с Гомером!¹⁷ (Надо заметить, что концепция Андрея Белого подвергалась начиная с 30-х годов особенной критике в советском литературоведении именно за эту многомерность, неоднозначность – “критический реалист” – подхода¹⁸. Не исключено, что, с другой стороны, под воздействием критики и общественного мнения той поры и сам Андрей Белый в книге о Гоголе 1934 г. обнаруживал несвойственную ему ранее однозначность подхода в интерпретации пафоса гоголевского творчества¹⁹.)

Выступление Брюсова на юбилейных гоголевских торжествах 1909 г. хорошо известно; оно неоднократно подвергалось критическому разбору в работах советских ученых²⁰. И вместе с тем его роль в интерпретации творчества Гоголя в XX в. (да, пожалуй, не только Гоголя) оказалась по-своему знаменательной. И даже не по существу предложенной Брюсовым концепции, но по самому подходу, по самой возможности такого понимания судьбы художника: “Если бы мы пожелали определить основную черту души Гоголя, *faculte maitresse*, которая господствует и в его творчестве, и в его жизни, – сказал Брюсов, – мы должны были бы назвать стремление к преувеличению, к гиперболе. После критических работ В. Розанова и Д. Мережковского невозможно более смотреть на Гоголя как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени. Напротив того, Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его жизни, всегда, в своем творчестве, оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений...”²¹

Речь Брюсова произвела большое впечатление на литературную общественность России; долгим недобрым эхом отозвалась она в душах

¹⁷ Там же. С. 103.

¹⁸ См., напр., в кн.: Храпченко М.Б. Николай Гоголь: Литературный путь. Величие писателя. М.: Современник, 1984. С. 617–618.

¹⁹ «Свое «все, что ни есть» первой фазы творческого развития, – говорится в книге “Мастерство Гоголя”, – ставшее не Украиной, а Россией, он уличает, как только “ничто”; <...> качество подобно радио; его эманация выявляет мертвость основы натуры при видимой ее жизни; контуры тел, лиц и жестов невыразимо ярки; между тем: яркость... есть яркость тусклятины; все гальванизировано и являет не жизнь, – дерг лапчечек мертвой лягушки; мертвость живет жизни... процесс – трупное разложение... Царство трупов – вся русская действительность» (Андрей Белый. Мастерство Гоголя. С. 22–23).

²⁰ См., напр., в кн.: Храпченко М.Б. Указ. соч. С. 616–617; также: Фридендер Г.М. Гоголь и современность // Гоголь: История и современность. С. 168–169.

²¹ Гоголевские дни в Москве: Сб. общества любителей российской словесности. М., 1909. С. 157. См. также в кн.: Брюсов В. Испепеленный. М., 1910.

почитателей Гоголя. Но, перечитывая сейчас эту речь, на первый взгляд даже трудно понять, в чем же увидели в ней современники оскорбление Гоголя, надругательство над памятью великого писателя. Ведь не пуританскими же чувствами верности реализму (или натурализму), в противовес фантастике, руководились они в своем поведении...

Современники Брюсова услышали в речи о Гоголе нечто другое, для них неожиданное: провозглашенную поэтом возможность одностороннего подхода к творчеству национального гения, в котором они усмотрели отказ от его высших духовных прозрений. Читатель начала века, постигший смысл гоголевского творчества в интерпретации напряженной философской мысли той поры²², не мог согласиться с концепцией Брюсова. Но, с другой стороны, этот смысл не был понят тогда (как, повторим, не разгадан он и сегодня) и большей частью интеллигенции, той, что мы называем демократической. Горький, например, не принимал Гоголя ни на каких этапах своего пути; правда, исходил он при этом, на наш взгляд, не из самого Гоголя, а опять же опирался на интерпретацию его творчества Д.С. Мережковским и В.В. Розановым²³.

Что касается позиции А.Н. Толстого в отношении к Гоголю, то на протяжении только раннего периода его жизни она претерпела ряд изменений, всякий раз обусловленных как некоторыми общими тенденциями, так и, в первую очередь, закономерностями собственного творческого развития. Только однажды в своей жизни, в 1911 г., в рассказе "Портрет" он словно бы поддается давлению субъективно-идеалистических интерпретаций великого русского писателя и вступает с ними в полемику, из которой выйдет побежденным; уже следующие после "Портрета" произведения Толстого ("Приключения Расстегина" и др.) будут свидетельствовать о его глубокой внутренней зависимости от Гоголя.

Начало литературной биографии А.Н. Толстого, охватывающее около 10 лет, примерно 1907–1917 гг. (а по некоторым критическим источникам простирающееся чуть ли не до 1927 г., времени, как уже говорилось, работы над романом "Восемнадцатый год"), традиционно рассматривается в литературе как действительное "преддверие" подлинного Толстого: тем самым, сознательно или бессознательно, оно противопоставляется зрелому периоду творческой жизни писателя. Если нам сейчас не составило бы особого труда представить несоответственность такой характеристики реальному положению дела простым напоминанием произве-

²²Напр., в работах: Мережковский Д.С. Гоголь и черт: Исследование. М.: Скорпион, 1906; Розанов В. Указ. соч. (глава "О Гоголе"); Андрей Белый. Указ. соч.; и др.

²³Сравните: "Жалко Гоголя, слабого человека, задыхнувшегося в мистицизме, признавшего косность необоримой и — обоготворившей ее..." — говорил Горький в каприйских лекциях 1908–1909 гг. (Горький М. История русской литературы // Архив А.М. Горького. М.: Худож. лит., 1939. Т. I. С. 135).

дений Толстого, созданных до 1927 г., то более спорным могло бы оказаться наше стремление отказаться от критической традиции в характеристике первого десятилетия его творческой жизни.

А именно такое стремление – увидеть уже в самом начале Толстого не только основу, исток его будущего развития, но и самостоятельную художественную эстетическую ценность – весьма интересует нас, в первую очередь, с точки зрения избранного предмета исследования – осуществления в нем, в этом начале, отечественной литературной традиции. С другой стороны, не стоит забывать и о том, что самая возможность такого подхода могла возникнуть лишь в свете позднейшего, зрелого периода творческой жизни писателя, на расстоянии времени, с позиции ретроспективы, все расценившей и все расставившей по своим местам:..

Самая возможность такой корректировки таится не в субъективных намерениях пишущего: есть объективная реальность творчества и жизни, которая и диктует свои выводы. Нельзя сказать, что все писавшие о Толстом субъективно заблуждались, – они исходили из этой реальности, правда замыкая ее в круге представлений своего времени. И, что еще существеннее, в круге представлений самого Толстого о себе и своем творческом пути, в том числе раннем.

В самом деле. Во многих, если не во всех, автобиографических статьях Толстой характеризовал первый период своей литературной жизни именно так, как об этом вслед за ним пишут едва ли не все исследователи его творчества.

"Если бы не было революции, – сказал Толстой "о себе" в 1933 г., – в лучшем случае меня бы ожидала участь Потапенко: серая, бесцветная деятельность дореволюционного среднего писателя. Октябрьская революция как художнику мне дала все. Мой творческий багаж за 10 лет до Октября составлял 4 тома прозы, за 15 последних лет я написал 11 томов наиболее значительных моих произведений" (10, 190–191).

Переворот, произведенный революцией 1917 г. в области не только политического и социального общественного устройства, но ставший и новым этапом в развитии отечественной культуры, рассматривается писателем как важнейший, сущностный в развитии культуры и в своей собственной личной и творческой судьбе. Он говорит о принципиальном изменении сущности искусства, его содержания и функциональной направленности: "Сейчас я чувствую живого читателя <...> Сейчас я вижу в литературе мощное оружие борьбы пролетариата за мировую культуру" (10, 191).

Но все-таки, желая подчеркнуть, выделить эту принципиально важную для него мысль, Толстой, на наш взгляд, несколько скорректировал свой прежний творческий опыт в сторону его принижения, умаления его действительной роли и значения ("серая, бесцветная деятельность дореволюционного среднего писателя"), поскольку –

по простой логике – указанные новые качества творческого самосознания писателя не могли возникнуть "из ничего", они предуготовлялись всем художественным развитием. Впрочем, об этом говорится и в цитированной статье, несколькими строками выше приведенных:

«Первая часть трилогии „Хождение по мукам“ („Сестры“), написанная мной в 1919 году, по существу начинает новый этап моего творчества» (10, 190); в роман вошли творческие муки и обретения всей предшествующей жизни...

Не преуменьшая значения последующего творческого развития Толстого, опираясь в оценке и понимании этого этапа развития на его известное, ставшее хрестоматийным определение: "Революция как художнику мне дала все", подтвержденное величайшими взлетами духовного самораскрытия и художественных прозрений в романах "Хождение по мукам" и "Петр Первый", мы все же хотели бы видеть органичность, закономерность всего творческого пути Толстого. Не субъективный, идеалистически-волнтаристский подход к проблеме творческой эволюции писателя привлекал бы нас в данном случае и уж тем более, с другой стороны, не вульгарно-социологический, но реалистический, исторически конкретный и объективный. Это важно подчеркнуть при анализе творческой биографии писателя, поскольку в силу целого ряда конкретных, жизненно-биографических и общих причин самый путь его оказался исполнен глубокого и поучительного смысла. В пути писателя – художника и человека ощутима явственная предопределенность, высшая целесообразность развития, заключенная в движении народной судьбы и истории государства; об этой естественной, органичной зависимости своего внутреннего развития от общественных сдвигов и катаклизмов эпохи не раз говорил сам Толстой.

Не совсем бесспорной в связи с этим представлялась бы нам и утвердившаяся в литературе о писателе самая "схема" его раннего творческого развития: от "декадентских" сборников стихов и первых, написанных под влиянием символизма "стилизированных" рассказов – к завожскому циклу, составленному из двух романов, повести и большого числа рассказов на одну тему: оскудевающего русского барства, "об эпитагах дворянского быта той части помещиков, которые перемальвались новыми земельными магнатами", как о том не раз говорил и писал сам Толстой (I, 56–57). В эту устоявшуюся схему не вполне укладывается реальное содержание раннего творчества писателя: его "декадентские" сборники стихов, по существу, не содержат в себе ничего декадентского (на что давно обратил внимание такой пристрастный читатель Толстого, каким был Бунин²⁴) или, во всяком случае, очень ма-

²⁴ «Что до „декадентской“ его книжки (стихов), то я ее читал и, насколько помню, ничего декадентского в ней не нашел, – писал Бунин в воспоминаниях „Третий Толстой“, – сочиняя ее, он (Толстой. – А.К.) тоже следовал тому, чем тоже увлекались тогда: стилизацией всего старинного и сказочного русского» (Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 9. С. 435).

ло декадентского, а за желанием писать стихи, "как все", угадывалась скорее ориентация не на декадентскую, а на классическую русскую традицию, о чем также не раз говорил сам Толстой. И ранняя проза его оказывается не такой уж однозначно тематической, как сказано выше, но включает в себя целый ряд разных и по художественному качеству, и по тематическому составу пластов, которые он сам в одном из первых, дореволюционных собраний своих сочинений распределил по меньшей мере по четырем разным тематическим узлам: "За-волжье", "По пути"; "Призраки"; "Минувшее"²⁵. Уже само многообразие художественных интересов, выявившихся в раннюю пору жизни писателя, приоткрывало его дальнейшие творческие пути, обеспечивало прочность его творческого существования.

В упоминавшихся автобиографических работах Толстой был склонен весьма критически оценить свои первые шаги в литературе. Идя вслед за ним, и исследователи его творчества приступают к рассмотрению подлинного Толстого начиная примерно с 20-х годов, со времени его возвращения из эмиграции в Советскую Россию, а весь предшествующий период считают подготовительным этапом к этому подлинному: недаром многие статьи и книги, посвященные начальной поре его творческой жизни, непременно имеют в своем заглавии слово "искания", "поиски" и тому подобные определения...

Были, однако, в этой ранней поре и обретения. Они не прошли для писателя бесследно, войдя органической частью в его творческий состав. Можно надеяться, что не пройдут они бесследно и для читателя; во всяком случае, первые прозаические произведения Толстого открывают во всех изданиях его собрания сочинений. А вот стихи, с которых, по существу, начался творческий путь Толстого, канули в Лету: десятки, сотни стихов остались неопубликованными, а та небольшая часть их, которая образовала два первых (и единственных) сборника стихов "Лирика" (1907) и "За синими реками" (1911), после первых публикаций автором больше не перепечатывалась. О своих первых стихотворных опытах Толстой всегда отзывался очень сурово, отчетливо называл творческие "источники", вызвавшие и самое появление их: Некрасов и Бальмонт, Надсон и Тан-Богораз. Подражательность, вторичность этих стихов (оставшихся, повторим, неопубликованными) несомненны; хотя стоит, может быть, обратить внимание на изначально демократическую ориентацию будущего писателя:

Избы, землянки, соломой покрытые,
Темные клетки, ворота разбитые,
Слепые окошки, ставнями крытые,
Села заснули ночью морозною...

²⁵См.: Толстой А.Н. Сочинения: В 10 т. М.: Кн. изд-во писателей в Москве, 1912-1918. Т. I. 1912.

В первых же опубликованных стихах (в сборнике "Лирика") Толстой словно скрывает свои действительные художественные пристрастия и говорит, как "все", — например, авторы популярных сборников "Чтец-декламатор", многие начинавшие в ту пору поэты—"младосимволисты" (С. Городецкий, Н. Асеев), т.е., как заметил современный исследователь²⁶, стихи сборника были сделаны по всем правилам "литературной мистификации".

Однако уже в следующей книге — сборнике стихов "За синими реками" — Толстой открылся как самостоятельный художник: "Это результат моего первого знакомства с русским фольклором, русским народным творчеством" (I, 56). Несмотря на то, что фольклор оказался чрезвычайно притягателен для всей русской поэзии начала XX в. (увлечению им отдали дань и Блок и Брюсов, не говоря уже о поэтах значительно меньшего масштаба), в стихах Толстого, созданных на переосмыслении фольклора, современников поразила их удивительная "подлинность". Перед читателем открылся "новый Толстой" (именно такое определение даст ему вскоре, в связи с заволжским циклом, М. Горький): полнота и сила жизни, покоящаяся на органической природности человека, его неразрывной, естественной связи со всем живым миром; природа, одухотворенная человеком, впервые в русской поэзии XX в. заговорила, ожила в стихах Толстого — но это не было "олицетворением" ее, "знаком", "символом" человеческого поведения, но чем-то глубокоестественным, рожденным народными представлениями, запечатленными в его устном творчестве.

Обсыпалась почками,
Обвесилась листочками.
Гроза гремит, жених идет,
По солнцу дождь, — весенний мед,
Чтоб, белую да жмельную,
Укрыть меня в постель свою,
Хрустальную,
Венчальную...

(8,7-8)

Сборник "За синими реками" стал существенным этапом в развитии Толстого и потому, что в период работы над ним писателю впервые пришлось осознать и сформулировать свою творческую позицию в искусстве. "Мне казалось, что нужно сначала понять первоосновы — Землю и Солнце, — писал Толстой в предисловии к сборнику. — И, проникнув в их красоту через образный, простой и сильный народный язык, утвер-

²⁶ Смола О. Лирика А.Н. Толстого // А.Н. Толстой: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 89.

дить для самого себя – что да и что нет, и тогда уже обратиться к человеку, понять которого без понимания земли и солнца мне не представлялось возможным"²⁷. Запомним эти слова – мы еще не раз возвратимся к творческому кредо молодого писателя, размышляя над философской основой "Хождения по мукам", "Детства Никиты" и многих других его важнейших, итоговых произведений. Конечно, в этой сосредоточенности лишь на "природном" мире (в противовес социальному) была и известная слабость, осознаваемая или инстинктивно чувствуемая и им самим. Ведь недаром он не раз признавался в те годы в том, что не может "найти ряда" своих "символов" для "нынешнего дня", в то время как "древность", с его точки зрения, "окрашена в прекрасные цвета" и потому легче поддается художественному воплощению.

Так в эстетических взглядах молодого писателя сосуществовали (пока не взаимодействуя) эти две стихии – "мифология и творчество народа", с одной стороны, и, с другой, "искусство слова, подхваченное ураганом революции", помчавшееся "за синие моря, за крутые горы, в тридцатые царства – жар-птицу искать". Фантастическая по трудности задача: соединить в художественном слове эти две стихии, связать представления "современного человека и того, первобытного, который творил язык" – с такой программы начался путь Толстого в литературе.

Идя вслед за позднейшими критическими оценками и самооценками писателя, мы чаще всего рассматриваем начальную пору его творческой биографии в русле символистской традиции. Однако уже сборник "За синими реками" свидетельствовал о рождении собственного творческого лица Толстого; а первая прозаическая книга – сборник художественно обработанных сказочных сюжетов – "Сорочьи сказки" (1909)²⁸ – уже напрямую вывела читателя действительно к подлинному Толстому.

В 1908 г., одновременно с названными выше стихотворными сборниками и статьями, состоялся дебют Толстого и в прозе – в журнале "Нива" был напечатан его первый рассказ – "Старая башня". В литературе этот рассказ обычно не рассматривается, как не представляющий общего интереса. Да и сам писатель после первых публикаций не включал его в свои сборники и собрания сочинений. И однако, рассказ по-своему замечателен – расхождением замысла ("исканием формы" в духе символистской поэтики) и его реальным воплощением. Положенный в основу рассказа сюжет, заимствованный, кстати сказать, из действительной жизни, не имеет выходов к социальным, общественным проблемам: таинственные знаки и предзнаменования (странный звон городских часов, предвещавший беду), управляющие человеческими судь-

²⁷Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. М.: Кн-во писателей в Москве, 1914. Т. 4. С. 5.

²⁸Читателей, интересующихся этой книгой, можем отослать к разбору ее в кн.: Скобелев В. В поисках гармонии: Художественное развитие А.Н. Толстого 1907–1922 гг. Куйбышев, 1982. С. 26–34.

бами, находятся в рассказе вполне в русле символистской поэтики. И вместе с тем загадка этих метафизических предзнаменований разрешается здесь достаточно просто: инженер (по фамилии Труба), провозжавший учительницу Дялину, оказывается убитым "техником Петровым" по вполне реалистической причине — именно ревности; писатель несколько не затемняет этот традиционный сюжет приемами символистской поэтики, а объясняет поступки своих героев, приведшие к трагическому финалу, такими же традиционно выверенными, психологически точными деталями и характеристиками...

У нас сложилось несколько преувеличенное представление о роли литературного процесса в творческой судьбе Толстого; в немалой мере этому способствовал он сам, своими многочисленными указаниями на эту связь и зависимость. Однако для Толстого, как для всякого большого художника, вернее было бы говорить о его собственном воздействии на этот процесс, который формируется, как известно, не вне художественного мира его участников, а создается ими самими, во всяком случае наиболее творчески одаренными из них. С другой стороны, начало творческого пути Толстого, так же как и вся его последующая творческая жизнь, свидетельствует об его ориентации не на господствующие в тот или иной период художественные течения, а на те, что оказываются ему внутренне близкими.

Так начало творческого пути Толстого оказывается удивительно многослойным — стихи и сказки как дань увлечения народным искусством; стихи и рассказы, где ощутимо влияние (хотя бы и внешнее) символистской поэтики; и даже "стилизация" — как результат модного в начале века увлечения русским искусством XVIII в. с его изящной, несколько галантной и сентиментальной языковой формой — через все это проходит писатель и остается самим собой. Неоднократно рассказывал Толстой о том, что под влиянием волошинских переводов Анри де Ренье, произведших на него "ошеломляющее впечатление", он написал "три маленьких новеллы 18 века, стилизуя язык и образы" (речь идет о рассказах "Соревнователь", "Яшмовая тетрадь", "Поэт злосчастный"); не раз позднее сурово критиковал он эти свои опыты (что, впрочем, не мешало ему включать их во все собрания сочинений): «...открылась удобная, легкая и приятная область — «стиль». Готовый язык, давно усмирленный и послушный, но мертвый...» (Ю, 94). Под влиянием ли модных увлечений (исследователи связывают их у Толстого с эстетическими пристрастиями художников "Мира искусства") или, напротив, в борьбе и преодолении этих увлечений — как бы то ни было, Толстой вышел из них с самостоятельным творческим результатом, о котором он сказал еще в 1916 г.: "И сразу же нахожу свой стиль". Ю. Тынянов считал, что стилизация способна легко переходить в пародию; у Толстого такого перехода никогда не происходит, однако легкая ироничность, добро-

душно усмекающийся или насмешливый авторский голос, столь ощутимые в названных выше "стилизированных" рассказах, останутся в творческой манере Толстого, так или иначе дадут себя знать в произведениях заволжского цикла и в рассказах 20-х годов ("Голубые города", "Гадюка", др.), наиболее отчетливо обнаружатся в сатирической повести "Похождения Невзорова, или Ибикус"... Действительно, живописание словом станет одним из главных, характерных качеств его стиля с начала пути вплоть до "Петра Первого":

"По стриженной лужайке, удаляясь от куртины повядшей сирени и огибая подпертую рогульками яблоню, гуляет, раскрыв в яшмовом перелете тетрадь, дворянин в голубом фраке.

Палевные брюки его подтянуты штрипками к туфлям, из-под шелкового жилета, цвета сливок, выглядывает, нежностью своей похожий на пенки, поджилетник из турецкой шали..." (I, 82) — так начинается рассказ "Яшмовая тетрадь" (1909), и в этом описании внешнего (так же детально выписаны и портреты персонажей в рассказах "Соревнователь" и "Поэт злосчастный") уже скрыт замысел произведения: во-первых, самый путь исследования характера персонажа через внешнее показывает сущность его (в рассказе "Яшмовая тетрадь" такому пути вполне соответствует характеристика и внутреннего мира героя, озабоченного тем, как жить — "как птицы или как те за прудом, сгребавшие сено", — и находящего утешение в последнем — в любовном объятии деревенской бабы), а во-вторых, нетрудно уловить в этом описании внешности авторскую незлобивую насмешку над своим героем в "голубом фраке", в жилете "цвета сливок" и поджилетнике, похожем на "пенки"... Едва ли такое описание можно принять за мертвый язык (по позднейшей, приведенной выше авторской характеристике). Скорее другое: уже в первых рассказах Толстого "стилизация" как способ художественного мышления ощутима в самой малой степени (или ее вообще нет), а есть другое — ясно высвеченная уже с первых шагов Толстого в литературе ориентация на своих великих предшественников — Гоголя в первую очередь.

Поэтика Толстого принадлежит к наименее изученным сторонам его творческого наследия; бесспорно, однако, одно — начало ее следует искать именно в этой — классической — ориентации. Литературоведение наше бедно словами — понятиями, для Толстого во всяком случае; "живописание словом", "любовь к детализированному описанию" и прочее, которыми мы привычно характеризуем стиль писателя, все-таки не исчерпывают могучей, напряженной образности его поэтического слова...

Так и многое из того, что выявилось уже в первых литературных опытах Толстого, войдет неотъемлемой частью в его художнический облик. Возможно, что от ранних рассказов через все творчество писателя пройдет эта страсть к образам — лейтмотивам, которые не навязчиво и упорно, но деликатно, с большим чувством художественной

меры раскрывали бы перед читателем образ воссоздаваемой художником жизни, образ бытия. Конечно, "жилет цвета сливок" — образ, кажущийся нам простым (не глубинным, не многозначным); а вот задумаемся над тем, что бы значила такая художественная деталь в толстовских описаниях "заволжской" жизни, как тарантас (коляска — в других случаях), которая присутствует во всех произведениях на эту тему, тщательно и подробно выписанная (словно это самое важное, в каком именно тарантасе путешествуют по заволжским степям его герои?).

"Проезжаем человеку, сидящему на подушке, вышитой по углам пестушками, в тарантасе, запряженном парой облепленных слепнями почтовых лошадей, не на что было смотреть сквозь сонные веки: жара, пыль, пыльная, чуть вьющаяся дорога по степи, жаворонки над хлебами, далеко — соломенные крыши да журавли колодцев... Лишь изредка из-за горки поднимались вершины ветел, и тарантас катил мимо плоского пруда с рябью от отпечатков копыт берегом, мимо канавы, поросшей акацией, мимо белеющих сквозь тополеву зелень колонн налимьского дома..." (I, 196). Так начинается повесть Толстого "Заволжье", и в этом зачине уже запечатлены все взаимосвязанные детали жизни, которая широко развернется перед читателем на страницах повести: и тарантас, и крыши домов, и журавли колодцев, и "рябой" берег — все выстроится здесь в один ряд, схваченное как бы произвольно, естественно, цепким, умным взором художника. И только позднее поймем мы, идя по страницам многих других книг Толстого, что перед нами — не только примета быта, но глубинный художественный образ, обобщение, символ, реалистический "знак" жизни.

"Читая повесть, я невольно вспоминал мою такую же поездку, почти в таком же тарантасе, по разоренным усадьбам Симбирской губернии, — писал Толстой в 1922 г. в послесловии к повести русского писателя В.А. Сологуба "Тарантас". — Те же дороги, мужики, грязь, бестолочь. Те же мечтательные, бестолковые помещики, с головой, поставленной вверх ногами... Поездочка моя <...> кончилась, видимо вследствие какой-то многовековой традиции, так же — крушением... И я, и тарантас, и ящик, и чемоданы по-старому обычаю опрокинулись в полную через край канаву. Мечты мои были прерваны. И так, еще раз, еще один мечтатель ввязь соприкоснулся с великим символом бытия — грязной лужей, куда мечтатель летит лицом, животом, всем существом, растопырив руки..."²⁹

Можно бы еще долго размышлять над художественными находками и открытиями, совершенными Толстым в начальной поре литературной жизни. Напомним еще одно из них: через многие произведения Толстого 1917—1920 гг. проходит образ "поля", "бескрайней равнины русской земли" —

²⁹ Толстой А.Н. Послесловие // Сологуб В.А. Тарантас: Путевые впечатления. Берлин, 1922. С. 7—8.

циклы его рассказов этих лет так и называются — "Дикое поле", "Через поле Российское", а завершается все это могучим трагическим образом "хождения по мукам", образом "взвихренной" Родины, России.

И все-таки приходится согласиться с позднейшими самооценками писателя: его первые выступления в литературе несли на себе печать поисков, хотя и развивавшихся в собственном русле, но лишь поисков своего видения жизни, своего творческого лица.

Он открылся как-то сразу — после всех этих дебютов молодой и уже популярный писатель вдруг, неожиданно предстал перед читателем совершенно новой стороной: в символистских сборниках "Аполлон", альманахах издательства "Шиповник" в 1909—1911 гг. одно за другим стали появляться произведения Толстого — рассказы, повести, первый роман ("Две жизни", позднее озаглавленный "Земные сокровища", а еще позднее названный "Чудаки"), — все на тему русской действительности, оскудевающей народной жизни. Естественным было соседство на страницах этих изданий произведений А. Толстого, "бытописателя" русской жизни, с Ф. Сологубом; М. Кузминым, А. Ремизовым, Г. Чулковым, Д. Мережковским, Э. Гиппиус и другими: именно это удивление сквозит в диалоге, например, Горького с А.В. Амфитеатовым, о чем уже говорилось здесь.

Нельзя сказать, что Толстой вошел в литературу с ясно выраженными общественно-политическими и социальными взглядами: в заволжском цикле хотя и сильно ощутима критическая нота по отношению к уходящему помещному барству, но она незлобива, поскольку Толстой любит свои "чужаками", хозяевами разоряющихся поместных гнезд (сюжет многих произведений цикла составляют тщетные попытки приостановить разорение, наметившийся ход жизни). Однако за этим "любованием" встает в произведениях писателя глубокий и высоконравственный смысл, идеал автора — в прочности и неизблемости существования человека, в его коренных связях с землей, на которой он родился и вырос, которую выходял своими руками, где покоятся его близкие и где только и может взойти будущее. И всякое нарушение этого идеального состояния, этой гармонической слитности грозит миру и человеку, с точки зрения Толстого, невозможными потерями нравственного достоинства.

Так, когда в мир тетушки Анны Михайловны и ее домоправителя Африкана Ильича (в повести "Неделя в Туренево"), хотя и оскудевающий ("много их огорчалось запустением шумливой когда-то туреневской усадьбы..."), но прочный нравственными, человеческими ценностями, покоящимися на традициях, в первую очередь традициях отношений людей друг к другу и на уважении к труду, когда в этот мир врывается покинувший его прежде молодой непутевый владелец Николушка ("Петушок", по позднему определению автора) с городской женой Настасьей, этот мир, эта жизнь начинают шататься (оскверняется невинность, разрушаются родственные и семейные связи). И здесь симпатии и антипатии автора достаточно определены, так же, впрочем, как и в других рассказах цикла. Причем критическая нота по отношению к непуте-



А. Н. Толстой. Фото 1912 - 1914 гг.
Москва

вым обладателям помещичьих гнезд усиливается у Толстого по мере того, как сильно они оторвались от своего мира, разрушили свои связи с ним и вместе с тем потеряли самих себя. Такое движение авторской мысли очень ощутимо в цикле (вспомним горьковское определение: "сорванье в кучу", заволжские рассказы Толстого еще более выигрывают).

Так, если в одном из первых рассказов цикла ("Архип") ситуация с молодым помещиком Собакиным хотя и противопоставляется прочному, неизблемому миру старой помещицы Александры Аполлоновны Чембулатовой (ненарушаемому, кстати сказать, даже недовольством, даже бунтом ее крестьян), но противопоставляется как-то мягко, порой даже и неясно для читателя (унизительное наказание, которому подвергли Собакина мужики за непредвиденное убийство одного из них, можно воспринять как справедливое возмездие, частный случай);

так, если финал Николушки ("Неделя в Туренева") почти трагикомичен: тетушка везет его в монастырь, чтобы оставить там на исправление ("Ай, ай, укатали петушка"), то в романе "Две жизни" ситуация с Николаем Николаевичем Смольковым завершается не так безобидно: надежд на его нравственное воскрешение ни у кого из окружающих его людей не остается, и он так и уходит со страниц романа ("Свободен! Жизнь! Париж!") жалким и ничтожным... А правда, т.е. идеал, остается, с точки зрения Толстого, за обитателя-

ми разоренной помещичьей усадьбы: Ильей Леонтьевичем Репьевым, его дочерью Сонечкой, генералом Алексеем Алексеевичем и его сумасбродной супругой Степанидой Ивановной.

Как уже упоминалось, Толстой всегда противился "давлению" на него гениально-прозорливого Достоевского. Называя его в одном из писем 1912 г. "лишь" "конквистадатором" (т.е. завоевателем), открывшим новую страну, Толстой как бы отъединяет себя от него. Однако некоторые сюжетные линии его первого романа свидетельствуют о такой, может быть, непроизвольной, но и естественной, органичной зависимости от Достоевского (сюжет взаимоотношений стареющей Степаниды Ивановны со своим мужем, попытки организовать жизнь близких ей людей по своему усмотрению, да и самый изощренный в мучительствах и жалкий характер ее, несомненно, навеяны образами Варвары Петровны Ставрогиной и Степана Петровича Верховенского из романа "Бесы").

Иногда этот традиционный, устоявшийся мир нарушается в рассказах Толстого, как говорится, "своими" же: Мишука Нальмов (из повести "Заволжье"), богатая, мощная, бунтующая натура, терпит крах нравственного достоинства, растрачивая свою жизнь, сознательно обрывая связи с близкими людьми, с делом, с землей.

Заволжский цикл был написан целиком по воспоминаниям самого писателя (по свидетельству его тетки, Марии Леонтьевны Тургеневой, сюжеты и характеры многих ранних рассказов Толстого воспроизводят действительные хроники и семейные предания), когда живо в нем было его прошлое, цельный и прекрасный мир его детства. Наверное, потому эти произведения отмечены каким-то внутренним совершенством, ясной идеей прекрасного, гармоничного мира. Интересно, что самым убедительным местом в раскрытии характера Смолькова в романе "Две жизни" являются сцены, в которых он, присутствуя на жатве, не может отличить пшеницы от ржи, а слушая русскую песню, не слышит, не понимает ее. А для самого Толстого (и для его читателя тоже) это был нормальный, здоровый мир. "На черном крыльце пела Василиса все одну и ту же песню. И лучше не было этой песни на крещеной Руси...".

Читатель, знакомый с творчеством А.Н. Толстого, хорошо знает его многочисленные высказывания о классиках отечественной литературы и об их роли в его собственном творчестве. Приводить эти высказывания, в изобилии разбросанные в литературно-критических статьях писателя, в его дневниках, записных книжках и письмах, нет нужды; тем более что эти высказывания посвящались у Толстого определенному кругу его, как ему самому казалось, прямых предшественников и учителей и оставались неизменными на протяжении всей его жизни; но и самый характер этих высказываний и оценок, самая направленность их у него также не подвергались каким-либо существенным изменениям,

а оставились постоянной константой творчества, мерой эстетических оценок, точкой отсчета творческого труда и жизни.

Действительно, круг "главных и любимых" писателей у Толстого, как он сам выразился в 1927 г., т.е. в зрелый период творчества, на самой вершине своего пути, составили четыре славных и бесспорных имени: "Пушкин, Гоголь, Достоевский, Л. Толстой"³⁰. И раньше, и позднее он неизменно называл эти имена, может быть лишь меняя иногда последовательность небольшого перечня. На первый взгляд может показаться, что художественный вкус Толстого настолько бесспорен и традиционен, особенно с нашей сегодняшней точки зрения, что и говорить о нем нечего, здесь нет какого-либо интереса, настолько он правилен, нормален. Это ощущение усилится у нас, если мы обратимся к непосредственным высказываниям писателя, к его пониманию названных великих имен, в котором и впрямь слабо прощупывалась индивидуальная, толстовская, отличная от нас с вами, т.е. от традиционного взгляда, точка зрения. Конечно, каждый из названных великих писателей — создатель "вечных образов и вечных идей" (о Л.Н. Толстом и Гоголе); "Русское искусство должно быть ясно и прозрачно, как стихи Пушкина. Оно должно пахнуть плотью и быть более вещественным, чем обиденная жизнь. Оно должно быть честно, деловито и велико духом" (Ю, 79); "Пушкин больше чем национален. Пушкин — это ощущение языческого, истинно аттического бытия..."³¹ — и так далее, прекрасными, точными словами о том, что нам так ясно, дорого и понятно, особенно сейчас.

Стоит, однако, эти прямые высказывания Толстого о классиках отечественной литературы ввести в панораму его творчества и посмотреть на них в контексте его творческого развития, как из этой общей, суммарной картины выдвинется со всей очевидностью проблема сложных, противоречивых и отнюдь не однозначных и вместе с тем неизменно творчески значимых для писателя отношений с каждым из названных великих художников слова. Молодая мечта Толстого о слиянии в русском искусстве "двух полюсов — Пушкина и Достоевского" приобретает особый смысл в его собственном творчестве последних лет, а Достоевский окажется настолько действительно "любимым" писателем, что на какой-то период поглотит его собственную творческую индивидуальность (роман "Хромой барин"); Л.Н. Толстой до конца жизни останется невоплотившейся мечтой Толстого, самой высокой вершиной художественного и нравственно-этического труда, до которого не дотянуться человеку и художнику хаотичного и мятежного XX в.; Гоголь же выдвинется среди этих

³⁰ А.Н. Толстой о литературе и искусстве. М.: Сов. писатель, 1984. С. 278.

³¹ Там же. С. 394.

четырёх великих на первое место как прямой предшественник и учитель Толстого.

"Любимым писателем был Гоголь. Его страсти не отпугивали меня. С ними примирялась душа ребенка. Его пышная романтика, его бессмертный юмор, его персонажи, написанные гением художника для вечности, дивная поэзия Украины – это был мир, куда снова и снова с упоением возвращалась душа ребенка..."³²

Это последнее высказывание Толстого о Гоголе, 1943 г., в котором, повторим, за традиционно-обязательными оценками проступает собственное, индивидуальное восприятие Толстого, словно приоткрывающее нам какую-то "тайну" его художественного мира, во всяком случае дающее направление поисков и размышлений.

Напомним, однако, самый первый ответ Толстого на вопрос; "кто мой любимый писатель": им являлся, как известно, И.С. Тургенев. Молодой Толстой, еще только предчувствующий свою писательскую судьбу и потому желающий "определиться" в безмерном мире прекрасного, объясняет (в Ученической тетради 1899–1900 гг.), что среди имен русских писателей наиболее близким ему по духу ("юношескому духу") оказывается Тургенев:

"Тургенев выставляет природу действительную, чистую и прекрасную. Он не станет скрывать шипы у розы, но и не станет нарочно искать их, как делает Золя. Он не описывает падших женщин, не останавливается на них, а выставляет девушку во всей красоте, дав ей лавровый венок за самоотвержение, за великий подвиг, за смягчение мужчин и наталкивание их на благородные дела и мысли. <...>

Описания природы у Тургенева несравненны. Ни вычурных описаний, ни кудреватых сравнений у него нет. Отличительными свойством его описаний служат неуловимые с первого взгляда мелкие подробности и сравнения, которые придают художественность его описаниям..."³³

Мы еще вернемся к этим характеристикам Тургенева; сейчас же обратим внимание на эту исчерпывающую картину приятия и любви (т.е. в конечном счете задуманной, сознательно выбранной творческой ориентации) Толстого именно к этому писателю.

И теперь, вновь перечитав высказывания Толстого о Гоголе, притом в хронологической последовательности, мы, неожиданно для себя, обнаружим, что взгляд Толстого на Гоголя почти всегда – во всяком случае, на уровне словесно-декларативном – выступает рядом и в сопоставлении его с именем Тургенева: "Оставалось одно: цепляться за образцы. Я был воспитан на Тургеневе. Больше всего любил Гоголя. Мостик для меня к этим далеким высотам перекидывал Алексей Ремизов. Недочеты я скрывал под стилизацией (XVIII век)" (10, 140).

³² Там же. С. 242.

³³ Алексей Толстой и Самара: Из архива писателя. Куйбышев, 1982. С. 271.

Так обозначилась проблема, несколько неожиданная, на наш сегодняшний взгляд, и вовсе не такая ясная для Толстого того времени, когда совершалось становление его как творческой личности: Гоголь или Тургенев? Попытаемся посмотреть на нее на материале первых художественных произведений Толстого.

Но вначале — небольшое отступление в сторону, в сторону Тургенева.

После приведенного выше весьма положительного высказывания о Тургеневе, принадлежащего молодому, еще как бы долитературному Толстому, в его отношении к этому писателю наступает длительный перерыв.

Лишь в 1924 г. в заметке "Чистота русского языка" Толстой произнесет те "крамольные", хорошо нам известные слова о Тургеневе, которые неизменными пронесет через всю последующую жизнь: «Даже так называемый „русский“ язык Тургенева в иных его вещах не что иное, как перелицовка по-русски французской литературной речи» (10, 81). "Многие считают язык Тургенева классическим. Я не разделяю этого взгляда. Тургенев — превосходный рассказчик, тонкий и умный собеседник. (Иногда сдается, что он думает по-французски.) И всюду, в его описаниях и в голосах его персонажей, я чувствую язык его жестов. Он подносит мне красивую фразу о предметах вместо самих предметов..." (10, 143). И так далее, вплоть до последнего высказывания: "Тургенев — великий русский писатель, он грешил тем, что он был далек от народного языка. Он писал на блестящем языке, но это был переводной язык, построенный по законам французской речи" ("Слово есть мышление", 1943) (10, 572).

Здесь есть большая тайна, или, во всяком случае, проблема, не поддающаяся тому однозначному решению, которое установилось с некоторых пор в нашей критической литературе. Следуя за оценками Толстого, современные исследователи принимают их на веру, истолковывают неисторически и бросают упрек Тургеневу в "нерусскости" его литературного языка. Не говоря о том, что этот упрек несправедлив по существу по отношению к великому русскому писателю и идет вразрез не только с читательскими взглядами, но и с современной научной мыслью, он неточен и несправедлив и по отношению к самому Толстому, восприятие которым Тургенева отнюдь не сводилось к оценкам, приведенным выше, а носило более сложный и, главное, творческий характер.

Если выстроить в ряд все высказывания Толстого о классиках русской литературы, то окажется, что по количеству этих высказываний на первом месте будут два писателя, которых он, по его словам, не приемлет, с которыми спорит и которых отрицает: это Тургенев и Чехов. Столь часто проявляемое Толстым желание определить свою позицию, словно "оправдаться" перед самими собой, отделить себя от этих писателей, позволяет предположить, следуя

законам психологии творчества, обратное: не оставляющее писателя внутреннее, интуитивное тяготение к ним, родство с ними, самую возможность творческих контактов с каждым из этих писателей. Так можно охарактеризовать его отношение к Тургеневу, что подтверждается не только начальной, ученической порой его творчества, но и зрелого периода: художественная, идеологическая значимость традиций Тургенева совершенно бесспорна в женской линии "Хождения по мукам"...

И вместе с тем как начальная пора творческой жизни Толстого, так и последующее его развитие свидетельствуют не о двойственном (или многообразном) характере его творческой ориентации, но о единственности ее, во всяком случае о стремлении к ней как к идеалу, как к норме.

Сравним три фрагмента.

1. "Помнится, я видел однажды вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдали, большую белую чайку; она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянию зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому багровому солнцу"³⁴.

2. "По мягкой, пыльной дороге в дрожках на серой лошади, лениво отмахивающейся хвостом от облепивших ее серых небольших мух и вертящихся между ногами, от неподвижно висящих в воздухе желтых жучков, называемых крючками, в сером пиджаке и серой же фуражке, потный и грязный ехал барин и злыми глазами глядел на только что скошенное поле"³⁵.

3. "Проезжему человеку, сидящему на подушке, вышитой по углам петушками, в тарантасе, запряженном парой облепленных слепнями почтовых лошадей, не на что было смотреть сквозь сонные веки: жара, пыль, пыльная, чуть выщаяся дорога по степи, жаворонки над хлебами, далеко — соломенные крыши да журавли колодез... Лишь изредка из-за горки поднимались вершины ветел, и тарантас катил мимо плоского пруда с рябью от отпечатков копыт берегом, мимо канавы, поросшей акацией, мимо белеющих сквозь тополеву зелень колонн нальмовского дома" (I, 196).

Если мы внимательно прочитаем последние два отрывка из ранних прозаических произведений Толстого (впрочем, по строгому счету, первый из них с трудом можно назвать "произведением", так внутренне он не закончен), то увидим в них все то, что привлекало молодого Толстого в Тургеневе, в его художественной ма-

³⁴ Тургенев И. С. Певцы. Этот фрагмент Толстой приводит в ученическом сочинении "Кто мой любимый писатель?" Цит. по кн.: Алексей Толстой и Самара. С. 271.

³⁵ Фрагмент из ученического сочинения Толстого. Цит. по кн.: Алексей Толстой и Самара. С. 272.

нере: "...неуловимые с первого взгляда мелкие... подробности и сравнения, которые и придают художественность его <Тургенева> описаниям"³⁶. По плотности этих "мелких подробностей" фрагмент "по мягкой, пыльной дороге...", можно сказать, даже превосходит Тургенева: практически нет ни одного слова, понятия, образа, которое не характеризовалось бы одним, двумя и более эпитетами, чаще всего на уровне простых сравнений и чаще всего почерпнутых из обычного, разговорного словаря: у Толстого: дорога – мягкая, пыльная; лошадь – серая; мухи – серые небольшие; жучки – неподвижно висающие в воздухе, желтые и т.д. Сравните у Тургенева в приведенном фрагменте: море – грузно и тяжело шумевшее вдали; берег моря – плоский, песчаный, и т.д. И все-таки эти подробности у Толстого не создавали еще художественный образ, у Тургенева же подробности жизни выступали в каком-то ином художественном ряду, иной, лирический, интонации: "Все дремало. Воздух, весь теплый, весь пахучий, даже не колыбался; он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки. <...> Все дремало, все нежилось вокруг; все как будто глядело вверх, вытянувшись, не шевелясь и выжидая... Что ждала эта теплая, эта незаснувшая ночь?"³⁷

Описания Толстого совершенно отличны от тургеневских; различие проходит по главной линии – по местоположению автора, рассказчика в тексте: внутри описания – у Тургенева (позиция "я") и позиция "со стороны", по принципу объективизированного описания (автор – рассказчик, находящийся вне художественного сюжета, во втором фрагменте). Однако в толстовском фрагменте художественный образ не возникает, это статичное, внешнее описание, оно не рождает у читателя внутренних ассоциаций, сцеплений с его собственным опытом наблюдаемого, виденного, прочувствованного... И "вина" здесь, конечно, не в Тургеневе: в 30-е годы Толстой характеризовал "недостаточность" художественной манеры писателя тем, что, с точки зрения Толстого, в ней наличествует всего один "жест" – самого автора-рассказчика: "Он <Тургенев> подносит мне красивую фразу о предметах вместо самих предметов. Но я хочу, чтобы был язык жестов не рассказчика, а изображаемого..." (10, 143). Едва ли это в точности характеризует художественный стиль Тургенева: разве уже по приведенному выше небольшому отрывку тургеневской прозы, отрывку, кстати, привлекаемому внимание в юности и самого Толстого, можно сказать, что здесь всего лишь "красивая фраза", а не чудный художественный образ – предчувствия любви, счастья, начала какой-то иной жизни... причем образ, тщательнейшим об-

³⁶ Там же. С. 271.

³⁷ Там же. С. 271-272.

разом выписанный, тонкий и точный ("как дрожит вода, возмущенная падением ветки"), классический образ, непревзойденный.

Нет, причина слабости, художественной несостоятельности толстовских ученических сочинений заключалась в другом – в неверно взятом за образец "предмете" творческой ориентации (а в данном случае – прямого подражания). Неверно – значит, несоответственно своему прирожденному творческому дару, которому ближе оказался художественный стиль, поэтика, художественная идея другого писателя, именно – Гоголя.

Казалось бы, все складывалось "в пользу" Тургенева: Тургенев был действительно любимым писателем в семье Толстого; отголоски подражания ему ощутимы в некоторых прозаических произведениях матери писателя, детской писательницы А.Л. Толстой; да и одобрение литературных друзей будущего писателя словно бы подталкивало его в сторону Тургенева, что было немаловажно: М. Волошин в 1908 г., еще в преддверии толстовской прозы, говорил ему: "Вы, наверно, должны быть последним в литературе, носящим старые традиции дворянских гнезд. <...> Говорил о поэзии грустной и далекой, – вспоминает Толстой, – <...> говорил, что мне нужно найти свой стиль и написать целый большой цикл..."³⁸

Однако уже самые первые прозаические произведения Толстого свидетельствовали, что он идет другим творческим путем: XIX век нес свои проблемы, и грустная поэзия дворянских гнезд не укладывалась в них, во всяком случае в художественном мировоззрении Толстого (эти традиции оказались родственны, скорее, другому русскому писателю, современнику Толстого – И.А. Бунину). Толстой выступил в литературе со своей темой, имевшей своим истоком творческую традицию Гоголя.

Спроси: где живешь? "В России".
А какая она, Россия?

А.Н. Толстой. Обыкновенный человек. 1915 (2, 283)

В отношении Толстого к гоголевской традиции можно выделить несколько этапов, различающихся как степенью количественного "охвата" его этой традицией, так и, главное, качественным, идейным ее наполнением в непосредственной творческой практике писателя.

Самый ранний из них можно охарактеризовать как период интуитивно-творческой, как бы неосознанной, стихийной ориентации писателя на Гоголя. Это время самых первых выступлений Толстого в литературе, примерно 1908–1911 гг., во всяком случае, до 1911 г.,

³⁸Заметка А.Н. Толстого. 1908 г. // А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 391.

когда писатель, в силу причин как субъективного свойства (ощущение творческого кризиса и поиски внутренней гармонии), так и объективного (усиление интереса к творческому наследию Гоголя в литературном процессе эпохи), открыто, сознательно и целеустремленно заявит о своем учительстве у Гоголя рассказом "Портрет" и повестью "Приключения Растегина", оказавшимися как в замысле, так и в художественном воплощении зеркальными отражениями одноименных или совпадающих ("Приключения Чичикова" – "Приключения Растегина") произведений Гоголя.

На первых порах творческий интерес Толстого к Гоголю был действительно скорее интуитивным, или, как сказал сам Толстой в зрелую пору жизни, "подражанием", – "сначала языку Тургенева" (в долитературный период, в эпоху ученичества, первых проб пера, о чем уже упоминалось здесь), "а затем Гоголя": "Я брал на слух. Если мой язык был близок к языку Гоголя, хорошо. Но это было плохо потому, что это было только подражанием, ответом большого света" (Ю, 211). Т.е. "плохо" – с точки зрения позднейшего Толстого, а для начального этапа близость к языку или, лучше сказать, к творческому миру Гоголя поверялась молодым писателем "на слух", на ощупь и воспринималась как естественное творческое поведение, как норма...

Мощное воздействие гоголевской традиции сказалось особенно явно в заволжском цикле Толстого. Можно предположить, что и самая идея "цикла" возникла у Толстого не без влияния гоголевской традиции: цикл Гоголя "Миргород" (1835) (с подзаголовком: «Повести, служащие продолжением "Вечеров на хуторе близ Диканьки"») послужил для Толстого прекрасным образцом и творческим ориентиром.

Значение этого факта для молодого, едва вступившего в литературу писателя трудно переоценить, и не только с внешней стороны, потому что только с выходом на литературное поприще с циклом, т.е. со своей темой, Толстой был замечен и отмечен в читательском и критическом сознании: мы уже приводили слова Горького в одном из писем 1911 г. о том, что "собранные в кучу, его <Толстого> рассказы еще выигрывают...". Стоит обратить внимание на два момента в характеристике Горького: рассказы Толстого, "собранные в кучу", выигрывают, говорит Горький: т.е. обозначение их внутреннего замысла как единого, к которому сам Толстой придет несколько позже (в 1912–1913 гг.), выражало какую-то объективную, изначально заложенную в этих произведениях реальность; с другой стороны, Горький усмотрел основную тему толстовского цикла в "разоблачении" среды отживающего русского "барства". "Смотрите, как изображает Обломовых, современных нам, талантливый А. Толстой", – пишет Горький в одном из писем 1912 г. Если иметь в виду, что, как уже говорилось выше, Горький Гоголя внутренне не принимает, остается

предположить, что творческая ориентация молодого писателя на гоголевскую традицию не осознавалась не только им самим, но и современным ему читателем (выдающимся, пронизательным читателем, каким был Горький...).

Еще большее значение открывшаяся перед писателем художественная форма имела в его внутреннем развитии: циклы с той поры навсегда останутся в его художественном сознании ("Заволжье", "Под старыми липами"; "Через поле Российское", "Наваждение. Рассказы 1917-1921 гг."; "Лунная сырость. Повести 1922 г." и т.д.) в атмосфере такого - обобщенного, масштабного - восприятия действительности возникнут в творчестве Толстого замыслы его исторической романистики: от "Хождения по мукам" - до темы русской истории XVIII-XIX вв. ("День Петра" и "Повесть Смутного времени", роман "Петр Первый" и драматическая диалогия "Иван Грозный"), вплоть до последнего произведения, оставшегося незавершенным, - романа "Огненная река"...

Сходство первого прозаического цикла Толстого с гоголевской темой можно усмотреть уже в самой этимологии заглавий: Заволжье - конкретное место в центральной полосе России, расположенное за Волгой, главной речной магистралью России, уже само по себе художественный образ - Заволжье - захолустье, т.е. не центр, не столица, а нечто привычное, постоянное, срединная часть родины, образ, который станет художественно-идеологическим центром не только названного цикла, но раннего творчества Толстого в целом³⁹. Но ведь и заглавие "Миргород" тоже не случайно, это многомерный, глубокий художественный образ (существует большая литература, посвященная этому вопросу), - название конкретного места, расположенного в срединной части украинской земли, приобрело под пером художника не только реалистически-конкретный, но поистине всечеловеческий смысл - мир-город.

"Куча" рассказов и повестей, образовавшая цикл Толстого, имела вместе с тем вполне определенную конструкцию, которую сам Толстой оставлял неизменной во всех последующих изданиях его: она открывалась рассказом "Заволжье", затем следовала повесть "Неделя в Турене", рассказы "Аггей Коровин", "Архип", "Два друга" и "Свадьба".

Однако в отличие от гоголевского цикла композиция "Заволжья" не была столь художественно выверенной, филигранно выписанной, полнокровной, полнообъемной в воспроизведении действительности, как в художественной структуре "Миргорода". Четыре повести, распредельенные на две части, образовавшие цикл Гоголя: "Часть пер-

³⁹Интересно сравнить суждение В.П. Скобелева, который усматривает в толстовской теме "уездной Руси" традиционный для русской литературы демократизм художественных интересов. См.: Скобелев В.П. Указ. соч. С. 55-57.

вая. Старосветские помещики. Тарас Бульба. Часть вторая. Вий. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", — объяли собою, художественно исчерпали весь мир (отсюда "Миргород"); воплотили все (или почти все) стороны жизни русского человека XIX столетия и человека в вечности: бытовой, срединный срез жизни ("Старосветские помещики") и героическое, народное, державное начало в ней ("Тарас Бульба"); фантастическую реальность бытия ("Вий") и неизменно в ней присутствующую оборотную, комическую сторону ("Повесть о том, как поссорился..."). В этом многообразном жизненном сплаве, с такой художественной мощью выраженном кистью великого художника, что словно бы сконцентрировались в нем зерна, ростки всей последующей русской литературы, с ее непрерывным ростом в будущее, в вечность, — в этом сплаве Толстого как автора "Заволжья" привлек срез "бытовой" жизни, комический прием великого писателя ("комическое одушевление", по характеристике Белинского) в ее исследовании и творческом преобразении.

Мы и считаем потому, что влияние гоголевского взгляда на мир началось у Толстого не с романтических "Вечеров на хуторе близ Диканьки", исключая разве бытовую повесть "Иван Федорович Шпонька и его тетушка", вошедшую в этот первый цикл Гоголя, а именно с "Миргорода". Такое разделение традиций весьма условно: в "Заволжье" сказалось, конечно, воздействие не только "Миргорода", но и "Мертвых душ", и петербургских повестей Гоголя. Причем условность такого разделения становится еще более очевидной, если вспомнить, что в первых двух одновременно написанных повестях Толстого "Неделя в Турене" и "Аггей Коровин" можно установить влияние — в первой — повести "Иван Федорович Шпонька и его тетушка", "Старосветских помещиков", "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и "Мертвых душ"; во второй — "Старосветских помещиков" и "Невского проспекта" (из другого гоголевского цикла, "Арабески"), что позволяет говорить о воздействии на Толстого всей художественной системы великого писателя, а не каких-то отдельных (сознательно, рационально выбранных) ее сторон. Спустя совсем небольшое время после заволжского цикла на первое место в традициях Гоголя выдвинется у Толстого гоголевский цикл "Арабески", с его грандиозным, космическим центром — мечтой о Художнике (повесть "Портрет", статья "Несколько слов о Пушкине"), — но это будет период уже сознательного обращения Толстого к гоголевской традиции и попыткой ее собственного прочтения в иных исторических условиях. А далее придет пора нового понимания художественного смысла "Мертвых душ" и "Тараса Бульбы"...

Автор упоминавшейся единственной статьи о традициях Гоголя в творчестве Толстого В.Ф. Переверзев не без основания считал (в

1922 г.), что Толстой почерпнул у Гоголя все темы своего творчества: сатирическую, героическую, историческую; даже истоки фантастической темы Толстого ("Аэлита") Переверзев полагал заимствованными писателем у Гоголя. Это спорная точка зрения, однако самая возможность такого подхода к творческому опыту Толстого представляет для нас большой интерес...

Но первоначальный период общения Толстого с гоголевской традицией, охарактеризованный нами как стихийно-творческий, уместнее всего видеть сквозь призму "Миргорода".

Есть некоторые внешние моменты, сближающие эти произведения: заволжский цикл был написан Толстым, как известно, после его поездки на Волгу, в места его детства и юности, и явился результатом изучения "семейных хроник", которыми и устно, и в письмах в изобилии снабдила писателя его "тетушка", Мария Леонтьевна Тургенева, родная сестра горячо любимой им матери, А.Л. Толстой, умершей в 1906 г. "Заволжье", как можно предположить, было данью памяти счастливой поре детства и памяти матери; эта тема еще долгое время будет присутствовать в сознании писателя — в рассказках 1908—1912 гг. "Смерть", "Логутка", "Я лежу в траве" она найдет какой-то частичный выход; своеобразное продолжение эта тема получит в повести "Детство Никиты"... Не случайно почти все произведения заволжского цикла содержат в основе сюжетов и характеров реальные происшествия и реальные прототипы (о чем сейчас известно в литературе, благодаря исследованиям Ю.А. Крестинского), хорошо знакомые или памятные Толстому. Можно сказать, что заволжский цикл, хотя и обращенный в недалекое прошлое, написан по личным впечатлениям писателя, что творческим импульсом к его созданию явилось его личное, эмоциональное воспоминание.

Но то же самое говорится и об истоках замысла миргородского цикла Гоголя, который возник, как известно, в результате поездки писателя в родные края, на Украину (летом 1832 г., накануне "Миргорода", Гоголь побывал в Полтаве, более двух месяцев провел в своей деревне Васильевке). «Впечатления от этой поездки и возбужденные ею семейные воспоминания нашли свое отражение в „Старо-светских помещиках“. Высказывалось, например, мнение, что в образах Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны отражены некоторые реальные черты деда и бабки писателя — Афанасия Демьяновича и Татьяны Семеновны Гоголь-Яновских»⁴⁰.

Еще более существенным в истории создания циклов (и у Гоголя, и у А. Толстого) является то, что они зародились как бы в противовес той реальной среде, в которой проживал в период работы над

⁴⁰Примечания Г.М. Фридлендера к изд.: Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 2.: Миргород. С. 365. Здесь же (с. 375) говорится о "семейных воспоминаниях", сыгравших свою роль в замысле "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"

этими произведениями каждый из писателей, т.е. в противовес и противоположность городской, столичной петербургской среде, новому буржуазному укладу жизни, стилю отношений между людьми. Выделить особо этот момент — отталкивания авторского замысла от "буржуазной цивилизации" и внутренней потребности найти опору в преодолении социальной неустроенности, душевной раздробленности и прочих последствий разрушения, причиняемых новой системой общественных отношений, — кажется нам чрезвычайно важным: в таком прочтении замысла таится возможность понимания общей идейной тональности каждого из циклов. А с другой стороны, это создает благоприятную почву для установления внутренней зависимости произведения Толстого от великого гоголевского цикла.

То обстоятельство, что действительность предстает в изображении Гоголя в книге "Миргород" сквозь призму смеха, совершенно очевидно и не вызывает сомнений ни у кого, кто хоть немного знаком с текстом повестей этого цикла. Правда, качество смеха, его направленность в исследованиях последних десятилетий интерпретируются по-разному, преимущественно в сторону усиления "беспощадной", "разоблачительной" сатирической направленности его⁴¹. Мы не ставим своей задачей как-то полемизировать с существующими тенденциями в исследовании гоголевского творчества и гоголевской поэтики, но, опираясь на те из них, которые близки нашему пониманию предмета, попытаемся выяснить общие, сближающие черты художественного мира великого русского писателя и его последователя в XX в., каким был А. Толстой.

Судя по качеству усваиваемых Толстым гоголевских приемов творчества, или, точнее, его общего миропонимания, Толстой воспринимал смех Гоголя более живо и непосредственно, чем критические, да и художественные интерпретации наших современников, внутренне чувствуя в писателе то, что было близко ему не только как творческой личности, но и как человеку: смех сквозь эмоциональную элегическую интонацию, смех как грусть, как сожаление и печаль. Сегодня существует огромная литература, посвященная исследованию позиции автора в творчестве Гоголя, в частности в "Миргороде"; говорится, например, не только о раздвоении автора в "Повести о том, как поссорился..." на автора-рассказчика и на просто автора, т.е. самого Гоголя, но уже о "растроении" его, разделении

⁴¹См., напр., характеристику цикла в работе современного нам исследователя: "...потому Гоголь понимал, что нельзя только констатировать, только смеяться — изображение должно быть осуждением. И этот суд от имени народа (народ не мог не осуждать своих господ) осуществлял писатель, смотрящий на помещичью жизнь глазами народа.... Апофеоз абсурда оборачивался убийственной сатирой, сатира беспощадно судила не столько Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, сколько тот социальный строй, который их породил и низвел до полуживотного состояния" (Макогоненко Г.П. Гоголь и Пушкин. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 94-95).

его на три — по меньшей мере — части: автор — сам Гоголь; вос-
хищающийся и доводящий изображаемое до полного абсурда автор-рас-
сказчик — представитель той среды, о которой рассказывается в
повести, и, наконец, третий, "объективный", рассказчик, появля-
ющийся на последних страницах повести⁴². Насколько "скромнее" в
этом вопросе и, на наш взгляд, точнее был В.Г. Белинский, видевший
главное достоинство и своеобразие гоголевского цикла в совершенном
проявлении художественного "гумора", чему и призвана служить "мас-
ка" — художественный образ рассказчика:

"Этот гумор чисто русский, гумор спокойный, простодушный, в ко-
тором автор как бы прикидывается простачком. Г. Гоголь с важнос-
тью говорит о бекеше Ивана Ивановича, и иной простак не шутя по-
думает, что автор и в самом деле в отчаянии от того, что у него
нет такой прекрасной бекешки. Да, г. Гоголь очень мило прикидыва-
ется; и хотя надо быть слишком глупым, чтобы не понять его иронии,
но эта ирония чрезвычайно как идет к нему"⁴³. Белинский и здесь,
в оценке Гоголя, идет вслед за Пушкиным (в литературе говорится
даже о тождестве в этом вопросе эстетической позиции Белинского
и Пушкина). Нам важно понять в данном случае то, что творческое
восприятие Толстым Гоголя совпадает с позицией и Белинского и
Пушкина. Пушкина — в первую очередь. Как известно, Пушкин не
только положительно оценил первые книги Гоголя и поддержал их,
но дал им оценку, которую мы разгадать пока не в силах (разве
что почувствовать, как почувствовал Гоголя Толстой). Характери-
зуя и "Старосветских помещиков", и "Повесть о том, как поссорил-
ся Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", Пушкин употребляет од-
но общее слово-понятие: смешно. Услышав в чтении самого Гоголя
"Повесть о том, как поссорился...", Пушкин записал в дневнике:
"Очень оригинально и очень смешно". А "Старосветских помещиков"
Пушкин назвал "шутливой трогательной идиллией, которая застав-
ляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления...". Пушкинское
понимание природы гоголевского юмора: смех сквозь слезы грусти
и умиления (на это слово обратим особое внимание) — оказалось
наиболее близко Толстому: он не повторяет Пушкина, но совпада-
ет с ним, что, на наш взгляд, еще более существенно...

В связи с этим в композиции "Миргорода" мы бы обратили вни-
мание на то, что в ней выражается не усиление сатирического на-
чала по отношению к действительности, а, наоборот, как бы его
ослабление: "наиболее" сатирическая "Повесть о том, как поссо-
рился...", написанная ранее других произведений цикла, заклю-

⁴²См., напр., ст.: Горелов П.Г. О повести "Старосветские помещики" // Гоголь: История и современность. С. 348-359.

⁴³Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. I. С. 298.

чает его, уравниваясь с фантастической повестью "Вий", фантастика которой, переплетенная с комической реальностью, ослабляет сатирический эффект заключительной повести цикла. Открывающая же цикл повесть "Старосветские помещики" и вовсе лишена, на наш взгляд, сатирического эффекта (в этом легко убедиться, обратившись к тексту повести), навязанного ей последующей критикой, а как одно из немногих произведений Гоголя в самом художественном существе своем является "программной", содержит реализованный в художественном тексте, в системе образов и сюжете идейно-нравственный идеал писателя.

Цикл Толстого, как уже говорилось, не имеет такой строгой художественной логики. Сосредоточенный вокруг одного художественного центра – лирического воспоминания о прошлом, он внутренне хаотичен, развивается по кругу; движения, развития, обогащения сюжета здесь не происходит: это словно бы одна повесть, а другие призваны лишь повторить или подтвердить выраженный в ней художественный смысл.

Несмотря на то что открывается цикл рассказом "Заволжье", давшем ему название, художественно-идеологическим центром в произведении является не этот рассказ, а первая повесть Толстого, его первое крупное произведение в прозе – "Неделя в Турене". Именно в этой повести, а также в следующей за ней – по времени написания и по композиционному положению в цикле – повести "Аггей Коровин" наиболее сильно выразилась гоголевская традиция: она захватила область не только идейную, идеологическую, но внутренний поэтический центр произведения.

В самих названиях рассказов мы видим отзвук гоголевской интонации: "Неделя в Турене", "Аггей Коровин", "Архип", "Два друга", "Сватовство" – разве не напоминают эти названия "равнодушно"-нейтральные, констатирующие характеристики происшествий или просто описаний, выраженных гоголевскими заглавиями: "Старосветские помещики", "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Невский проспект"?..

Толстой, предпринявший в 1922 г. "переделку всего, ранее написанного", в какой-то мере эту зависимость от Гоголя, как нам кажется, ясно почувствовал: переделка ранних прозаических вещей включала в себя изменение стиля, в некоторых случаях – сюжета ("Неделя в Турене", "Два друга") и почти во всех случаях – изменение заглавий. Причем в названных двух повестях авторедактура заглавий выразилась в замене их нейтрально-описательного характера откровенно оценочным, критическим: вместо "Недели в Турене" повесть получила заглавие "Петушок", "Аггей Коровин" – "Мечтатель". Заглавие "Петушок", так же как новые заглавия других произведений, вошедших в цикл (вместо "Заволжья" – "Мишука Нальмов", вместо "Два друга" – "Актриса"), означало переакцентировку художественных смыслов, уже

имеющихся в этих повестях: вместо этически-спокойного описания "заволжья" (в том смысле, о котором говорилось выше) в центр выдвинулся один из персонажей, наименее характерный для него, по сути своей оторвавшийся от него (Петушок, Мишука Налымов, Актриса). Наиболее точным, т.е. соответствующим содержанию, было изменение заглавия "Мечтатель", но и здесь можно говорить о сознательном **высвобождении** Толстого от гоголевского влияния, оценочность в заглавиях которого, т.е. явное обнаружение авторской позиции, писателю, как известно, не была свойственна: на первый план у Гоголя выступал скорее повод, предмет для разговора, чем самая его сущность: "Невский проспект", "Портрет", "Шинель", "Коляска", даже фантастический "Нос"...

Стоит заметить, что многократное изменение заглавия первого романа Толстого также шло по линии наиболее точного выражения его смысла, **выявления** авторской позиции: роман "Две жизни" (I9II) в издании 1916 г. получил новое заглавие - "Земные сокровища" (т.е. художественный пафос стал более явствен), а в результате переработки 1922 г. получил новое, теперь уже третье, заглавие с явно критическим оттенком - "Чудаки", под которым он и вошел в литературу. А какие **метаморфозы** смысла содержались в меняющихся заглавиях романа "Хождение по мукам"!..

Правда, позднее Толстой возвратится к стилистике гоголевских заглавий ("Повесть Смутного времени", "Рукопись, найденная под кроватью" - первоначальное заглавие содержало оценочное уточнение: "Рукопись, найденная среди мусора под кроватью", "Петр Первый" и многие другие); но это произойдет уже в новую эпоху, на новом витке его творческого развития.

Сюжет повести "Неделя в Турене" является как бы продолжением гоголевской повести о старосветских помещиках. Повесть Гоголя, как мы помним, заканчивается приездом в имение покойных Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны "неизвестно откуда" "какого-то дальнего родственника", "служившего прежде поручиком", "не помню в каком полку", "страшного реформатора". "Он увидел тотчас величайшее расстройство и упущение в хозяйственных делах; все это решил он непременно искоренить, исправить и ввести во всем порядок" (2, 32-33)⁴⁴. Что из этого вышло, Гоголь написал о том коротко, всего в одном абзаце, но действительно не пожалел для этого описания ни язвительности, ни насмешки, ни уничтожительной сатиры...

Повесть Толстого как бы разрабатывает детально тот же жизненный сюжет, осуществляемый, однако, при живых владельцах имения: племянник "тетушки Анны Михайловны" приезжает в имение своих бли-

⁴⁴ Произведения Гоголя цит. по изд.: Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1966-1968. Т. I-7, с указанием тома и страницы в тексте.

жайших родственников (точнее сказать, его приводят туда), тоже где-то "послуживши", если и не в полку, то после непродолжительного вольного сидения в столице. (Интересная деталь в характеристике героя: "Николушка ходил по комнате тяжелой кавалерийской походкой, разводил руками и поднимал плечи" (I, 126) – кажется, эта походка тоже пришла от гоголевского поручика.) И сразу же вносит полный разлад в устоявшуюся нравственную, коренную (ср. гоголевское слово: "искоренить") жизнь: страдает тетушка, не в силах справиться с характером и безнравственными привычками молодого "реформатора"; разрушается красота и целомудрие (сюжет с дочерью попа Ивана Райсой, полюбившей Николушку) – рушится здание жизни, и нет надежды, что оно может быть восстановлено. "Воротятся", – говорит мудрый Африкан Ильич в конце повести, глядя вслед увозимому тетушкой в монастырь, на исправление, непутевому племяннику. Правда, в редакции 1922 г. Толстой это место поправил, оставил финал открытым: "Африкан Ильич, прислонясь к столбику крыльца, курил, вздыхая. Вдруг один глаз у него, отвислый, как у собаки, подмигнул:

– Ай, ай, укатили петушка!" (I, 159).

Но это не меняет нашего ощущения необратимости, бесповоротности нанесенных коренному, нравственному миру оторвавшимся от него "отщепенцем" (по выражению Гоголя – "оторванцем") разрушений.

Критическая нота в изображении этой категории оывших "бар" усиливается в творчестве Толстого по мере того, как далеко непутевые обладатели дворянских гнезд оторвались от своего мира, разрушили свои связи с ним и вместе с тем потеряли самих себя. Так, если финал "Петушка" трагикомичен ("Ай, ай, укатили петушка!"), то сходная ситуация с героем романа "Две жизни", Николаем Николаевичем Смольниковым, завершается в более критических и суровых тонах. "Свободен! Жизнь! Париж!" – с такими словами он уходит со страниц романа, не оставляя у читателя никаких надежд на его нравственное возрождение. А правда, с точки зрения Толстого, остается за обитателями разоряемой помещицкой усадьбы, чье существование укоренено в нравственном и бытийном смысле.

Г.П. Макогоненко, пожалуй, впервые в литературе о писателе высказал⁴⁵ мысль о том, что Гоголь смотрит на изображаемый им мир русской жизни с точки зрения народной и национальной стихии. Эта мысль вызывает тем большее наше сочувствие, что, как нам кажется, такая же или сходная точка зрения присутствует и у Толстого, в его повестях заволжского цикла, во всяком случае.

Прочитаем внимательно начало повести Гоголя: "Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими, которые,

⁴⁵См.: Макогоненко Г.П. Указ. соч.

как дряхлые живописные домики, хороши своею пестротой и совершенною противоположностью с новым гладеньким строением, которого стен не промыл еще дождь, крыши не покрыла зеленая плесень и лишнее щекатурки крыльцо не выказывает своих красных кирпичей. Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осененные вербами, бузиной и грушами" (2, 7). Здесь, как видим, сразу же намечены две темы, которые и будут реализованы в художественной структуре повести: тема "любви", внутренней привязанности Автора (который в этом произведении Гоголя имеет, кажется, меньше "этажей", разнородных обличей своего существа, чем в "Повести о том, как поссорился...", а максимально приближен действительно к автору, Гоголю) к устоявшемуся, прочному, нравственному строю жизни и тема "совершенной противоположности" этой жизни, которую несет с собою новый век, новая, буржуазная система социальных отношений. Причем если мотив "любви", в начале повести высказанный впрямую (включая даже троекратное повторение этого слова) и разъясненный в благоуханной детализации описаний (см. конец приведенного выше отрывка начиная от слов "Я иногда люблю..."), в дальнейшем реализуется в характере персонажей, в самом сюжете повествования, то мотив противоположности действительной жизни наступающему новому веку, присутствующий в повести как бы подспудно, развивается по *восходящей* линии, по линии усиления темы: см. выше: "...хороши своею противоположностью с новым гладеньким строением";

"Но более всего мне нравились **сами** владельцы этих скромных уголков, старички, старушки, заботливо выходившие навстречу. Их лица мне представляются и теперь иногда в шуме и толпе модных фраков, и тогда вдруг на меня находит полусон и мерещится былое" (2, 8);

"По ним можно было, казалось, читать всю жизнь их, **пону**, спокойную жизнь, которую вели старые национальные, простосердечные и вместе богатые фамилии, всегда составляющие противоположность тем низким малороссиянам, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку со своих же земляков, наполняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на о, слог въ..." (2, 10). "Лица" "старинных жителей" противопоставляются "модным фракам", т. е. духовность, целостность внутреннего человеческого облика — его внешнему, стороннему выражению — "модным фракам"; а следующее далее сравнение с саранчой и дважды употребленное слово "выдираются" и "дерут" говорят уже сами за себя.

Завершается же этот сюжет противоположности у Гоголя, как мы помним, появлением на сцене жизни одного из тех, "которые выдираются", и картиной губительного разрушения, которое он несет собою в жизнь...

В литературе о Гоголе тема противоположности интерпретируется несколько иначе: вводный эпизод в конце повести о молодом человеке и о его любви-страсти, противопоставленной "привычке", характеризующей отношения главных персонажей, расценивается как еще одно доказательство сатирической, разоблачительной интонации произведения: любовь и привычка рассматриваются как параллель антитезе: духовности и бездуховности, человечности и античеловечности...

Мы опираемся, как уже говорилось, на пушкинскую концепцию: "слезы грусти и умиления", причем второе слово здесь — "умиления" — представляется не менее важным, чем "слезы" и "грусти". "Старосветские помещики", на наш взгляд, открывают какую-то главную, заветную мысль писателя, приоткрывают "тайну" его идеала; недаром же сам Гоголь считал эту повесть лучшей в "Миргороде".

«Ведущий гоголевской темой, — считает современный нам ученый, — было „раздробление“, исторически широко понимаемое как сущность всего европейского Нового времени, кульминация достигшая в XIX веке; характеристика современной жизни во всех ее проявлениях как раздробленной, дробной <...> — одна из главных фигур гоголевской мысли»⁴⁶. Вместе с тем, как мы знаем, "раздроблению" в гоголевской художественно-идеологической системе активно противопоставляется собрание и единство, национальная и народная стихия, коренящаяся в истории народа, в его коллективном духовном опыте и традициях, нечто прочное, коренное. В этом дафос, центр гоголевской художественной идеологии; он осязаем во всем его творчестве, и в "лучшей повести" "Миргорода" в том числе.

При этом необходимо обратить внимание на некоторую типологическую общность подобной интерпретации: толстовское ощущение художественного смысла повести Гоголя совпадает не только с пушкинскими оценками, но и с последующими характеристиками, также внутренне близкими самому Гоголю; история литературы предоставляет нам все больше фактов на этот счет⁴⁷.

⁴⁶ Бочаров С.Г. Загадка "Носа" и тайна лица // Гоголь: История и современность. С. 191.

⁴⁷ «Читал „Старосветские помещики“, — записал в своем дневнике М.М. Пришвин 23 ноября 1931 г., — и вот теперь только на старости лет понял, из-за чего написана эта вещь: сила привычки религиозно противопоставлена рациональным начинаниям» (Гоголь: История и современность. С. 474).

Конечно, в заволжском цикле Толстого мы не встретим такой художественной полноты и всеобъемности жизни, такой прочерченности авторской позиции, как у Гоголя.

Следуя авторской характеристике цикла как "памфлета на местное дворянство", которую дал ему в 30-е годы сам Толстой, современная нам критика потратила немало усилий, чтобы доказать именно эту, сатирическую, обличительную, направленность первого крупного прозаического дебюта молодого писателя. С точки зрения меры и совершенства сатирической обрисовки характеров рассматриваются в литературе о Толстом персонажи "Заволжья": и Мишука Налымов, и упоминавшийся Николушка, и Агтей Коровин, и "два друга", "бывшие помещики" Теплов и Языков, в одноименном рассказе, и Михайла Михайлович Камышин в рассказе "Сватовство"⁴⁸. Причем такой "настрой" в самой критике с годами не только не ослабевает, но еще более усиливается: чувствуя какую-то недостаточность позиции Толстого в его отношении к своим персонажам, эту позицию уже без всяких обиняков объявляют "ущербной"...⁴⁹

На наш взгляд, позиция Толстого по отношению к изображаемому им миру русской жизни была более сложной: наряду с бесспорными критическими нотами в отношении писателя к миру "отщепенцев", в образе его "чужаков", "красочных и нелепых", как он скажет о них впоследствии, сквозила интонация лобования и "умиления", понимания и сочувствия.

В этом лобовании писателя скрыт глубокий высоко нравственный смысл: идеал автора – в прочности и неизбежности существования человека на земле, в его коренных и корневых связях с землей, на которой он родился и вырос, которую выходил своими руками, где покоятся его близкие и где только и может взойти будущее. И всякое нарушение этого идеального состояния, этой гармонической слитности с окружающим человека миром грозит и миру, и человеку, с точки зрения Толстого, невозполнимыми потерями нравственного достоинства.

Таков смысл повести Толстого "Агтей Коровин": не сатирическое разоблачение мечты или мечтательности в характере своего слабовольного героя, а нарушение гармонии в мире вызывает у писателя (и у его читателя) грустные и печальные воспоминания. Удивительно мастерски изображает Толстой слитность своего мечтательного героя с окружающим его миром; даже первое появление его, на первых страницах повести, изображено так, что он находится как бы в центре этого мира, прочно слит с ним:

⁴⁸См., напр., подробный анализ этих характеров в кн.: Поляк Л. Указ. соч. С. 43–46.

⁴⁹См.: Муценко Е. Г. Поэтика прозы А. Н. Толстого: Пути формирования эпического слова. Воронеж, 1983. С. 12.

"Весеннее солнце, обогнув положенный путь, садилось в голую степь за длинными холмами, золотя край неба, и пыль от стада, и большие окна коровинского дома, обращенные на закат. Сходясь под карнизом двумя пологими дугами, окна, вверху из цветного стекла, опускались почти до пола, так что Аггею Коровину, сидевшему в кресле, не нужно было приподниматься, чтобы видеть поляну сада, где широко разрослись одичавшие розы, и два полукруга аллеи, и старые яблони, и куртины сирени, окаймленные петуниями, ромашкой, резедой" (I, 164).

Это описание сада почти буквально "скалькировано" с гоголевского описания (сравните у Гоголя: "осененные вербами, бузиною и грушами"), тщательно и подробно, и в самой подробности разлита нежность к этому миру, к этому цветущему саду жизни, что, конечно, составляет одну из центральных идей в толстовском художественном мире. И еще более напоминает нам великий образец *самая* интонация этого описания, спокойно-элегическая и ничем не нарушаемая. Внутренняя связь героя с окружающим его миром выражается и в его отношениях с дворовыми людьми ("толстой бабой", приказчиком, старым дедом, которому он поведал свою новость: "женюсь"), и с миром природы, и с миром животных ("Из камыша выбежал гуськом выводок домашних утят, утка, крикая, вытягивала шею, дугала Аггея, и он вдруг обрадовался и солнцу, и реке, и свежести" – I, 171); и даже "мечта" его, Наденька, потому и становится предметом его любви, что пришла из детства, из детских воспоминаний: «Где я видел ее»? (Интересно заметить, что сюжет встречи с мечтой будет подробно разработан в "Детстве Никиты".)

Аггей Коровин, при первом представлении его читателю, словно бы безо всяких изменений "скалькирован" с гоголевских описаний.

Рассказывая "весь журнал его дня", т.е. ежедневный образ жизни, Гоголь предлагает читателю самому сделать вывод, "какой у него был характер" (5, 294). Что же отмечает писатель как самое существенное в этом "журнале" всего одного дня (не целой жизни – уже здесь новый сюжетный ход Гоголя)?

Во-первых, просыпание героя: "Поутру просыпался он очень поздно и, приподнявшись, долго еще сидел на своей кровати, протирая глаза. Глаза же, как на беду, были маленькие, и потому протиранье их производилось необыкновенно долго..." Проснувшись, Андрей Иванович "выходил в гостиную затем, чтобы пить чай, кофий, какао и даже парное молоко"... "Два часа просиживал он за чаем; этого мало: он брал еще холодную чашку и с ней подвигался к окну, обращенному на двор" (5, 294). Вот этот экспозиционный момент и привлек внимание Толстого (как до него – Гончарова): его герой также с утра высаживается к окну и наблюдает за тем, что происходит в его дворе, с его дворовыми людьми. (Такое экспозиционное положение героя – "у окна" – очень характерно для Гоголя: можно напом-

нить о подобном же наблюдательном пункте в первой части "Мертвых душ", в описании жизни Манилова: в описании "Старосветских помещиков": Пульхерия Ивановна тоже "наблюдает" за своими дворовыми — потом "наблюдать" будет и тетушка... у Толстого, в "Петушке").

Дворовые люди разговаривают, спорят, ссорятся, т.е. в конечном смысле — **живут**.

" — Где барин?

— Да вот он сидит у окна; он все видит.

И точно, барин сидел у окна и все видел" (5, 294). Сидит у окна — "и все видит". Но не живет...

Аггей Коровин у Толстого пытается вырваться из этого заколдованного круга "небытия".

Жизнь героя Толстого, протекающая в гармонии с миром, хотя и **чревата запусением**, все же, с точки зрения писателя, более реальная, более настоящая, чем та, которую несет с собою новый век, новая цивилизация. "Здесь все было фальшивое, — говорится далее в рассказе Толстого о пребывании героя в Петербурге. — И цветы, и гроты, и песок, — крашеное и захватанное, и даже листья на деревьях как из жести" (1, 190).

Сходство и этого пассажа, да и всего петербургского сюжета рассказа, тоже, в общем, опирается на гоголевские художественные открытия; словно два пласта гоголевского художественного мира сталкиваются в мировосприятии Толстого: мир "старосветских помещиков" и мир "Невского проспекта": «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект... он показывает „все не в настоящем виде"» (3, 44)...

И если уж в чем и можно было бы упрекнуть молодого писателя, так это в том, что, следуя буквально по пятам за своим великим предшественником, он не в силах был достичь равновеликой художественной мощи — как в утверждении каких-то своих идеалов, так и в отвержении всего того, что им не соответствует и им мешает: ведь повесть об Аггее Коровине завершается не на той высокой трагической ноте, как у Гоголя (самоубийство "петербургского художника" Пискарева), и не на той ноте "разоблачительства" поколения "поручиков", как это сделано в той же повести Гоголя (после унижительной экзекуции поручик Пирогов «зашел в кондитерскую, съел два слоеных пирожка, прочитал кое-что из „Северной пчелы" и вышел уже не в столь гневном положении» — 3, 43); повесть Толстого заканчивается тем, что герой ее, потерпев нравственное крушение в логове за своим новым предметом обожания, сокрушается, "опустив голову": "— Никогда, никогда теперь ее не увидеть..." (1, 195).

Но Гоголь заронил хорошие творческие ростки в судьбе Толстого: петербургская тема займет отныне центральное место в его художественном мире, преобразуется с ходом развития общественной жизни и его собственной судьбы, завершится мощным аккордом петровской темы.

Толстой начал с подражания Гоголю. Как говорил он сам, он подражал языку Тургенева, а затем Гоголя: если было похоже на язык Гоголя, значит, "хорошо". "Но это было плохо, — продолжает Толстой, — так как было простым подражанием". То, что это "плохо", Толстой понял уже вскоре и далее уже стремился не поддаваться магии великого образца. А проводя в 1922 г. редактуру своих ранних рассказов, постарался как-то высвободить свой творческий почерк из такой, столь бросающейся в глаза колдовской магии. Однако сделать это до конца ему не удалось, в чем можно убедиться, обратившись к тому тексту его ранних произведений, который им неоднократно редактировался и принят у нас сейчас за окончательный, или канонический.

Например, прием развернутых сравнений, перерастающий в самостоятельные описания, характерный для Гоголя⁵⁰, произвел на Толстого особенно сильное впечатление. Рассказ "Два друга" из заволжского цикла в первоначальной редакции начинался большим описанием "города №" и его жителей, которое едва ли не целиком "заимствовано" Толстым у Гоголя:

«Со стороны речки подпертая ветхими сваями, стоит, возвышаясь над избами и домишками красным своим облупленным корпусом, гостиница „Ставрополье“, на краю площади города №»⁵¹. Так начинался рассказ в первоначальной редакции. Далее следовало подробное описание "города №", напоминающее первые страницы "Мертвых душ", приезд Чичикова в город №. А далее Толстой, вслед за Гоголем, делает несколько отступлений в сторону, "выпадающих" из содержания и стиля рассказа: "...на опушке которого стоит новенький дом вдовы купчихи, а мимо проезжая дорога; по ней-то, должно быть, уехала купчиха навсегда из городища, а дом сторожит караульщик..." "Все это сто раз на дню видел поп Иван и поэтому к окошкам более не подходит, а доливает чаек во внутреннем палисаднике, сидя в соломенной шляпе на скамье, да глядит на глупую свою попадью, которая полет неподалеку капусту, либо гоняет кур из малины. <...>

Чтобы от поповского дома пройти к гостинице, сделать необходимо обход, так как посреди площади неизвестно отчего стоит большая лужа; из нее однажды вытащили бывшего помещика Дмитрия Дмитриевича Теплова в нетрезвом виде"⁵². Здесь все — действительное подражание языку Гоголя, но без его художественной меры: то же, да не то. Персонажи, описания которых мы выделили в тексте (купчиха, поп Иван и его "глупая попадья"), более не встретятся в рассказе

⁵⁰ Этот прием хорошо исследован в литературе о писателе. См., напр., в кн.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978.

⁵¹ Альманах для всех. СПб.: Новый журнал для всех. 1910. Кн. I. С. 155–156.

⁵² Там же.

Толстого, они в нем не нужны, и совершенно оправданно он откажется от них в процессе редактуры; а два русских мужика, беседующих о колесе брички Чичикова ("... доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?"), так же как и встретившийся Чичикову "молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких", внимание которого привлек транспорт Чичикова ("посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой"), давно признаны гениальной художественной находкой писателя, вызывающей до сего дня разные интерпретации и споры⁵³...

Образ провинциальной русской жизни, данный в рассказе Толстого посредством детализированных внешних описаний местности, остается в пределах конкретно-бытовой символики; становясь самоцелью, он лишается высшего (по Гоголю) бытийного смысла.

В процессе редактуры 1922 г. Толстой высвобождался от подражания Гоголю; но то, что оказывалось близко его собственному творческому мировосприятию, оставалось в его творчестве, не могло не остаться. Например, ироническая манера повествования. М.Л. Тургенева, послужившая, как уже говорилось, реальным прототипом центрального персонажа повести "Неделя в Туренева", сразу обратила на это внимание: "Но все же и я чувствую тонкий юмор, который разлит во всей повести" (I, 605). Юмор действительно разлит в повести: и в детализированном описании внешних предметов, посредством которых изображается характер "тетушки" ("У тетушки Анны Михайловны, чтобы мыши не ели мыло, всегда под рукомойником стояла тарелка с накрошенным в молоке хлебом..." - I, 120), и в описании ее наивных надежд на нравственное перевоспитание своего недутевого племянника посредством вовлечения его в трудовую деятельность: "Можно раков ловить и делать из них консервы, пойдут в столицу, - дело верное. Или грибы можно сажать - дорогие сорта. Или разводить зайцев..." (I, 127) и т.д. Нетрудно видеть в этих приемах сходство с гоголевскими характеристиками "старосветских помещиков": тот же неуловимый юмор (как выразительно у Толстого некоторое косноязычие: "У тетушки... чтобы мыши..."), вплоть до

⁵³ В. Розанов, например, в 1906 г., весьма критически настроенный по отношению к Гоголю, противопоставивший его гению всему последующему развитию русской литературы, сослался как раз на начальные страницы "Мертвых душ": "... картуз есть единственное живое лицо там, которое хочет жить, но и оно придерживается вовремя" (Розанов В. Указ. соч. С. 261).

Интересна трактовка разговора о колесе чичиковского экипажа Андреем Белым: "Никакого видимого касанья к сюжету: пустяк оформления, которого не запомнить читателю; через шесть или семь глав: выскочило-таки то самое колесо, и в минуту решительную: Чичиков бежит из города, а оно, колесо, отказывается везти: не доедет!... колесо - не пустяк, а колесо Фортуны: судьба..." (Андрей Белый. Мастерство Гоголя. С. 43).
О современных спорах вокруг чичиковского "колеса" напомнил недавно В. Кожинов. См. в кн.: Гоголь: История и современность. С. 9.

"поющих дверей", вызывавших у гоголевского рассказчика такое искреннее восхищение, только у Толстого не "поющие двери", а "стукающие балки": "Иногда по ночам от тяжести хлеба трещали половые балки, и тетушка, в нижней юбке, с узелочком волос на маковке, шла со свечой посмотреть — где треснуло. Но к стукам в доме привыкли..." (I, I2I).

Картина творческого взаимодействия Толстого с гоголевской традицией окажется неполной, если мы ограничимся только установлением самого факта этого взаимодействия, разных форм проявления его и уровней. Толстой, как хорошо мы знаем, остался в отечественной литературе, и остался как самостоятельное звено в ее поступательном развитии. Его творческое своеобразие, самостоятельность творческого поведения в контексте литературной традиции обнаруживают себя уже на первом этапе биографии писателя и соответственно на том этапе общения с традицией, который мы охарактеризовали выше как бессознательно-стихийный. Это ощутимо и в его эстетических воззрениях указанного периода, и в сфере его художественного мировосприятия, и в сфере поэтики творчества. Выше мы сопоставили начало повести "Заволжье" с описаниями Тургенева, привлечшими внимание молодого Толстого, и его собственными ученическими сочинениями, сделанными в манере Тургенева. Реалии действительности, составившие поэтический мир "Заволжья", самая направленность отбора их в бытовом, конкретном срезе жизни давали возможность предположить, что здесь мы вновь имеем дело с традицией, — правда, с традицией не Тургенева, но Гоголя:

"Проезжму человеку, сидящему на подушке, вышитой по углам пестушками, в тарантасе, запряженном парой облепленных слепнями почтовых лошадей, не на что было смотреть сквозь сонные веки..." (I, I96) (далее весь фрагмент см. в наст. книге на с. I13).

Образ мироздания, составленный из таких земных, конкретных реалий, как "рожь", "пыль", "дорога", "тарантас", "ямщик", "проезжий человек" и т.д., будет многие годы "преследовать" Толстого; мы встретим его в повестях "Егор Абозов", "Приключения Растегина", в ряде рассказов:

"Над раскаленной пылью дороги, куда мягко опускались копыта лошадей, висели большие мухи. Пыль, выбиваясь из-под конских ног, из-под колес, неслась клубом за тарантасом, садилась на кумачовую спину ямщика, на шляпу из дорогой соломы и подбитое шелком пальто Александра Демьяновича. <...> Рожь, пыль, мухи, зной пришибли воображение. Тележка, попадая в рытвины, встряхивалась точно со злостью; ямщик иногда привставал на козлах, кнутом промахивался по слепню на пристяжной и говорил с досадой:

— Слепень совсем лошадей заел!" (2, I09).

Этот образ мира, жизни в широком смысле слова, в "Приключениях Растегина" (1912) почти без изменения повторяет, таким образом, сходную ситуацию в повести "Заволжье". Конечно, здесь многое **почерпнуто** у Гоголя – в первую очередь, сама стилистика образного ряда: дорога, тарантас, проезжий человек... Толстой идет вслед за Гоголем в приемах поэтического раскрытия характера персонажа посредством детализированного описания "вещи", его окружающей. Причем эта детализация, как видим, включает в себя не только микромир отдельного персонажа, она объемлет реальный мир в целом, в результате чего образуется сложная система сплелений и порой антагонистических связей, т.е. уже здесь намечается выход к **большим художественным обобщениям** "Хождения по мукам" и "Петра Первого". Но в чем-то главное толстовское описание решительно отличается от гоголевского стиля: "тарантас" Гоголя, например (бричка Чичикова, коляска "дамы, приятной во всех отношениях", тарантас Коробочки ("...дребезжал весьма странный экипаж, наводивший недоумение насчет своего названия...") и т.д.), – это все же нечто другое по сравнению с "**тарантасом**" "Заволжья" – по **символистической насыщенности** образа и его местоположению в художественном мире произведения.

Активная, действенная роль гоголевской традиции в творчестве Толстого проявилась в самом многообразии форм ее воздействия на писателя: эта традиция могла как бы стихийно, неосознаваемо им самим захватить художественный мир большого произведения, что мы видели на примере заволжского цикла; могла затронуть отдельные стороны его замысла, например поиск положительно-прекрасной идеи в повести "Приключения Растегина"; гоголевское воздействие могло обнаружить себя в сознательной творческой полемике, как мы убедимся далее на примере рассказа Толстого "Портрет", и т.д. Все эти проявления традиции объединяло бы то, что они вполне видны, узнаваемы нами и, что еще важнее, признаны самим писателем, который так или иначе выразил на протяжении своей творческой жизни свое отношение к ним, т.е. как бы подтвердил наши читательские ощущения и выводы.

Однако творческий контакт Толстого с гоголевской традицией проходил порою на таком глубинном уровне, относясь скорее к тайнам психологии художественного творчества, чем к теоретически осознаваемым законам его, что был невидим не только со стороны, но, кажется, оставался непризнанным и самим писателем и даже, по логике его рассуждений, был им отвергаем...

Предположение о неосознаваемой ориентации на Гоголя подтверждается и тем, что сам Толстой в своих известных автобиографических статьях, включая последнюю, 1943 г., называет два пласта впечатлений, сыгравших решающую роль в зарождении его "повест-

вовательного искусства": увлечение символизмом (связанным с именем М. Волошина и Анри де Ренье, в первую очередь); знакомство с материалами "семейных хроник", впечатления детства и юности, быт разоряющейся русской жизни. Причем оба пласта впечатлений в позднейшем пересказе Толстого предстают не только как равноправные, равновеликие по своему значению импульсы реальности, но и как последовательно сменяющие друг друга...

Такое представление о начальной поре творческой жизни Толстого утвердилось и в критической, и в научной литературе о нем.

Речь идет о точке зрения, согласно которой попытки Толстого на первом этапе литературного пути найти свой стиль вылились в "стилизацию" как литературный прием, с одной стороны, а с другой — в творческой ориентации его в этом плане на современного ему французского писателя-символиста ("эстета", по характеристике самого Толстого) Анри де Ренье.

Мы уже упоминали выше о печальных последствиях отсутствия у нас на сегодня академического собрания сочинений писателя. Девять раз выходившие при жизни Толстого, разным количеством томов, собрания его сочинений и четыре раза — после его смерти, включая последнее по времени издание, в 10 томах, приуроченное к 100-летию со дня рождения, — все вместе создают разноречивую, неполную и в общем нестабильную картину творческого пути писателя, его идейного и художественного развития, в первую очередь самого начала этого пути, его ранней поры. В первую очередь потому, что от осознания нами каких-то важных, исходных моментов, выразивших внутренние, коренные творческие ориентиры писателя, зависит во многом и наше представление о его творческом составе в целом, о его органической, художественной сущности.

Написав за свою долгую жизнь в литературе огромное количество "автобиографий", статей и выступлений "о себе", разного объема и назначения, начиная с первой автобиографии (1911) и кончая последней (1943), ставшей своего рода литературным завещанием писателя, Толстой в конце концов убедил и читателя, и своих критиков и исследователей именно в той, сложившейся в его собственном представлении — писателя, художника — схеме своего творческого пути: от увлечения символизмом — к критическому реализму, а от него — к социалистическому реализму. Не будем подтверждать эту мысль цитатами из статей писателя, поскольку все они очень хорошо известны и неоднократно по разным случаям использовались в литературе; отошлем читателя к страницам этих статей, а сами обратимся к существу предложенной писателем схемы, ее соответствию реальному положению дела и тем своеобразным последствиям, не столько оценочного, сколько содержательного характера, концепции пути писателя, к которым эта схема нас приводила и ведет до сих пор. Мы осознаем сложность и своей собственной по-

зиции в таком деликатном вопросе: спорить с писателем в его взглядах на эволюцию творчества – занятие бессмысленное: художник всегда прав; не лучше ли, не вернее ли постараться понять его в полном объеме, во всех проявлениях его творческой личности...

Прочитаем еще раз фрагмент его последней автобиографии.

«Начиналась эпоха реакции, и с нею вместе на сцену к огням рампы выходят символисты, – пишет Толстой. – <...> Тогда же, – весной 1907 года, – я написал первую книжку „декадентских“ стихов. <...> Уже через год была написана вторая книжка стихов – „За синими реками“. <...> Это результат моего первого знакомства с русским фольклором, русским народным творчеством...

Тогда же я начал свои первые опыты прозы: „Сорочьи сказки“. В них я пытался в сказочной форме выразить свои детские впечатления. Но более совершенно это удалось мне сделать много лет спустя в повести „Детство Никиты“.

Близостью к поэту и переводчику М. Волошину я обязан началом моей новеллистической работы. Летом 1909 года я слушал, как Волошин читал свои переводы из Анри де Ренье. Меня поразила чеканка образов. Символисты с их исканием формы и такие эстеты, как Ренье, дали мне начатки того, чего у меня тогда не было и без чего невозможно творчество: формы и техники.

Осенью 1909 года я написал первую повесть „Неделя в Турене-ве“ – одну из тех, которые впоследствии вошли в книгу „Заволжье“... книгу об эпитогах дворянского быта той части помещиков, которые перемальвались новыми земельными магнатами...

Затем следуют два романа: „Хромой барин“ и „Чудаки“, и на этом оканчивается мой первый период повествовательного искусства...» (I, 56–57).

В приведенном фрагменте указанная выше схема творческого пути писателя выявилась наиболее отчетливо, во всяком случае именно как схема она и была прочитана в критической литературе: символизм и „декадентство“ („первая книжка „декадентских“ стихов; М. Волошин и Анри де Ренье как главные творческие ориентиры начинающего писателя); затем отказ от символизма и „декадентства“ и обращение к критическому реализму: „Заволжье“ – книга „об эпитогах дворянского быта... которые перемальвались...“. А если так, то и в исследовании первого этапа (символизма и „декадентства“) мы стремимся найти все возможные проявления „декадентских“ настроений молодого писателя: „в дело“ идет не только называемая самим писателем первая, „декадентская“ книжка стихов, о чем уже говорилось выше, но и многое из того, что этой книжке в его творческих поисках предшествовало: черновые наброски в стихах и прозе, заметки, т. е. все то, что так никогда и не получит закон-

ченной формы и что характеризует предлитературный этап в творческой жизни Толстого, как, впрочем, и всякого писателя...⁵⁴

Но вот и Ю.А. Крестинский, один из тех ученых, кто закладывал основы современной науки о Толстом, прекрасный (остающийся и на сегодня единственным) биограф писателя, текстолог и комментатор первых двух вышедших после смерти писателя собраний его сочинений (полного, в 15 томах, и в 10 томах), не от злого, как говорится, умысла, но лишь с целью подтверждения "декадентских" настроений молодого Толстого несколько корректирует реальные факты его ранней творческой биографии: открывает первый том его 10-томного собрания сочинений рассказом 1908-1911 гг. - "Старая башня", который самим автором никогда в собрания сочинений не включался, однако в некоторых сюжетных линиях соответствовал указанным выше характеристикам (ориентации на декадентство и символизм); рассказы "Соревнователь" и "Яшмовая тетрадь", которые писатель считал написанными под влиянием волошинских переводов из Анри де Ренье, Ю.А. Крестинский помещает в томе ранее произведений заволжского цикла, к тому же произвольно меняет дату их первой публикации - с 1910 г., как было на самом деле, на 1909 г., а самый цикл "Заволжье" и вовсе разрушает, не только убирая его название, но и произвольно меняя его состав и композицию; к тому же в своей известной книге о Толстом датирует появление цикла (как единой книги) не 1912-1913 гг., как было на самом деле, а отодвигает его несколько далее, к 1917 г., и т.д. Обо всем этом можно было бы и не упоминать здесь; но дело в том, что неточности, вкрапившиеся в работы Ю.А. Крестинского, проникли почти во все труды современных исследователей о Толстом, образовав устойчивую литературоведческую концепцию. Вдумаемся в нее в свете интересующей нас проблемы литературной преемственности.

Остановимся на проблеме Анри де Ренье несколько подробнее, не только потому, что, будучи одной из легенд творческой жизни Толстого, она представляет увлекательный интерес для исследователя, но и потому, что имеет самое непосредственное отношение к нашей теме.

Сложность вопроса заключается в данном случае в том, что автором этой легенды можно назвать самого Толстого. Во всех автобиографических статьях писатель неизменно возвращался к тому эпизоду своей ранней творческой биографии, который был связан с его первой реакцией на чтение волошинских переводов французского писателя.

"В 1909 году, в Коктебеле, слушая переводы Анри де Ренье Мак. Волошина, я почувствовал (в тот вечер) в себе возможность пи-

⁵⁴См., напр., анализ этой "долитературной" продукции будущего писателя в кн.: Поляк Л.М. Указ. соч. С. 12-14.

сать прозу. Тогда же я написал подряд в три дня три маленьких рассказа, полуфантастических, из 18-го века. Таково начало моего писания прозы", – говорится в автобиографической статье 1922 г.⁵⁵

"Тем летом в Коктебеле я услышал переводы (Макса Волошина) рассказов Анри де Ренье. Меня поразила четкость образов: я физически видел их. Язык Ренье (в этих рассказах), скупой и точный, уверенно рисовал четкий контур, слегка его подкрашивая. Разумеется, я немедленно кинулся подражать. Это послужило отличной школой: я стал учиться видеть, то есть галлюцинировать..." (10, 140) – из статьи 1929 г. "Как мы пишем". И так далее, вплоть до последней автобиографической статьи 1943 г., которую мы уже цитировали выше. Поражает не только единообразие толстовских характеристик этого эпизода своей литературной биографии как решившего его творческую судьбу, но какое-то удивительное постоянство и настойчивость в утверждении самого факта влияния на него рассказов Анри де Ренье, точнее сказать, волошинских переводов этих рассказов...

Так эта мысль и сохранилась в литературе о писателе, лишь разнообразясь подтверждениями: то ли в совпадении названий одного из ранних рассказов Толстого – "Яшмовая тетрадь" (одного из тех трех рассказов, которые он сам приводит в качестве примера влияния Ренье–Волошина) – с названием первого сборника рассказов французского писателя – "Яшмовая трость"; то ли в совпадении стилистической манеры письма Толстого в некоторых ранних рассказах с манерой Ренье ("стилизация" и т.д.); причем эти совпадения сопровождаются почти во всех работах о Толстом уточнением позиции: если "форма" толстовских рассказов указывает на подражание Ренье, то их содержание свидетельствует как бы об обратном, "разоблачает" стиль и характер мышления французского писателя – «пародирует идейную сущность философии как Ренье, так и русских «неоклассиков»»⁵⁶.

И так велика оказалась вера современников писателя в неоспоримость самого факта "подражания" Ренье, что возникло желание распространить его на все творчество Толстого. «Я спросил А.Н. о Ренье, – вспоминает А.В. Алпатов (известный специалист по Толстому, тонкий и вдумчивый исследователь) о своей беседе с писателем в 1940 г. – Помнится, Вы когда-то ссылались на то, что он увлек Вас своей манерой письма. Не кажется ли Вам, что и в „Петре Первом“, при всем своеобразии его художественной ткани, есть еще некоторые следы этого вашего интереса к Ренье?

А.Н. ответил:

⁵⁵ А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 393.

⁵⁶ Крестинский Ю.А. Указ. соч. С. 65.

— Анри де Ренье привлекал мое внимание главным образом в более ранние годы. Вероятно, стиль его мог содействовать формированию моей манеры письма...»⁵⁷

И вот в этой реакции "со стороны" (т.е. не самого Толстого, а его критиков), казалось бы, на неоспоримый факт влияния Ренье скрыт весьма любопытный оттенок смысла: ведь если содержание толстовских рассказов "пародирует сущность...", то это свидетельствует уже о нашем, стороннем, ощущении какого-то противоречия в самом факте; если Толстой, с другой стороны, в зрелую пору жизни сохраняет следы своей прежней творческой манеры, то это обстоятельство может означать лишь обратное: следы своей творческой манеры, а не следы подражания...

Произведения французского писателя с большим удовлетворением были встречены в русских литературных кругах начала века, становясь известными в них тотчас же по выходе их в свет в Париже; однако первый русский перевод Ренье появился в России лишь в 1914 г. ("Маркиз д'Амеркёр, в переводе М. Волошина, вышедший в Москве в книгоиздательстве "Альциона"); только в 1925 г. издательство *Academia* выпустило в свет собрание сочинений французского писателя в 18 томах, изящно и любовно подготовленное, в переводах М. Кузмина, А. Чеботаревской, Ф. Сологуба и других известных литераторов, с прекрасной вступительной статьей литературоведа А.А. Смирнова: Когда вы берете в руки эти изящные томики, знакомьтесь со вступительными статьями к ним, а также фрагментами рецензий, появившихся тогда же в нашей стране на это издание (они приложены к томам), то вам словно передается восхищение составителей книги: "Наиболее значительный из современных французских писателей, Анри де Ренье может быть назван одним из самых крупных мастеров слова, каких знает мировая литература, — говорится во вступительной статье к изданию. — <...> И нет сомнений, что целый ряд будущих поколений писателей, независимо от их направления, найдут чему учиться у Ренье"⁵⁸. Чему же? «Мало писателей, у которых "форма" и "содержание" находились бы в такой глубокой связи между собою, как у Ренье. Но если оба эти элемента у него нераздельны и как бы равнозначны, ключом к пониманию целого является первый из них, форма»⁵⁹. Далее в статье "форма" Ренье, его

⁵⁷ Воспоминания об А.Н. Толстом. С. 320.

⁵⁸ Смирнов А.А. Анри де Ренье, романист и рассказчик: Вступ. статья// Ренье А. де. Собр. соч.: В 17 (18) т. Л.: *Academia*, 1925. Т. 1.: Яшмовая трость. С. 5. Сравните также характеристику Ренье в статье А. Левинсона, напечатанной в газете "Речь" в 1915 г.: "Для творчества Анри де-Ренье не настал еще у нас (т.е. в России. — А.К.), а может быть, и не настанет вовсе, — черед общего сочувственного признания..." (Цит. по собранию газетных вырезок. ЦГАЛИ. Ф. 66. Оп. 1. Ед.хр. 1654. Л.9—10).

⁵⁹ Там же. С. 6.

стиль сопоставляются со стилем "Мериме, Флобера, Мопассана, А. Франса" и говорится о его бесспорном превосходстве над названными писателями (в другом месте к ним прибавляется имя Пушкина) — "в той особенной экономии его слова и исключительной чеканке, какие встречаются сплошь только в поэзии"⁶⁰.

Не будем далее пересказывать эту статью; уже и приведенные фрагменты позволяют сделать некоторые предположения, важные для нашей темы: повышенное внимание русских литературных кругов к творчеству французского писателя явилось одной из причин внимания к нему и Толстого. Это предположение тем более реально, что Толстой воспринимал Ренье не в подлиннике, но через вторые руки, в переводах и объяснениях своего литературного друга, М.А. Волошина, бывшего для него какое-то время достаточно серьезным литературным авторитетом... Однако знакомство с произведениями Ренье, в том числе и с тем первым опубликованным на русский язык переводом его, принадлежащим, как уже упоминалось, перу М. Волошина, — рассказом (или повестью) "Маркиз д'Амеркёр", с которым Толстой был, несомненно, знаком, позволяет сделать вывод о полной несхожести их стиля, содержания, общей направленности с поэтикой ранней толстовской прозы.

В рассказе Ренье два стилевых пласта, которые строго выдержаны и нигде не переходят один в другой, а сосуществуют параллельно: это стиль автора-рассказчика и стиль самого героя произведения. Приведем примеры того и другого стиля. Стиль речи автора-рассказчика: "Я вовсе не имею намерения написать жизнь господина д'Амеркёра. Пусть другие работают над осуществлением этой прекрасной задачи с терпением и тщательностью бесконечной, я не собираюсь следовать за ними в их осторожных изысканиях, к которым ведет их желание осветить, шаг за шагом, существование, замечательное не столько своими обстоятельствами, сколько посмертным интересом, к нему возникшим..."⁶¹

Стиль речи главного героя, от лица которого ведется повествование: "Описывать свою жизнь, разыскивать последовательность наших поз, мотивы наших поступков, место наших чувств, строение наших мыслей, восстанавливать архитектуру нашей тени! <...>

Какую ничтожную память сохранили бы вы обо мне, если бы вы узнали все от меня самого! Вы бы, может, и не удивились вовсе тому, что я — Полидор д'Амеркёр, принятый и в постелях принцесс и при дворе королей, носивший и меч и маску, живу здесь, в этом

⁶⁰ Там же. С. 7.

⁶¹ Ренье Анри де. Маркиз д'Амеркёр / Пер. М. Волошина. М.: Кн-во Альциона, 1914. С. 3.

доме, старый и одинокий, если бы я вам объяснил, почему я здесь. Я разрушил бы несвязанность, художественно необходимую..."⁶²

Сравнение этого перевода с рассказами Толстого 1910 г., которые сам писатель называл как пример подражания Ренье: "Соревнователь", "Яшмовая тетрадь" и "Злосчастный" (известный под заглавием последней редакции – "Поэт злосчастный") – свидетельствует, что они написаны совершенно в другой стилиевой манере: рассказы ведутся от лица автора–рассказчика, что тем не менее создает не объективизированное – нейтральное описание (ср. с экспозиционным описанием у Ренье), а эмоциональное, ведущееся как бы от лица субъекта действия – автора. Возникает эстетическая аллюзия: автор настолько вмешивается в сюжет произведения, что становится его участником; во всяком случае, читатель рассказа Толстого видит происходящее глазами автора: "Повертываясь спиной, он <дя-дюшка> представлял собой как бы двухспальную перину с надетым поверх бархатным камзолом, до того замасленным на локтях, спине и пониже, что неопытный глаз удивлялся, из чего он шит; снизу на него были натянуты необычайной ширины штаны; голова же, как и все, была необыкновенных размеров" (I, 76). Стоит заметить, что в первоначальной редакции последняя строка в этом описании читалась несколько иначе: "Снизу натянуты необычайной ширины красные штаны, а сверху приставлена голова, похожая на тыкву"⁶³.

Или другое описание в том же рассказе ("Соревнователь"):

"...за ним, наклонив в соломенной с цветами шляпе лицо, на которое нельзя было смотреть без чувствительности, вошла, шурша роброном цвета неспелой сливы, с розовыми букетиками, девица, оголенные плечи ее были прикрыты китайской шалью" (I, 77).

"Палевые брики его подтянуты штрипками к туфлям, из-под шелкового жилета, цвета сливок, выглядывает, нежностью своей похожий на пенки, поджилетник из турецкой шали" (I, 82) – это портрет героя из другого рассказа Толстого – "Яшмовая тетрадь"...

Отличие жанрово–сталистической структуры рассказов Толстого от жанра произведения Ренье очевидно. "Анекдот" Толстого – а именно так определил писатель жанр этих рассказов в первой публикации, когда представил их в виде цикла ("Два анекдота об одном и том же"), – несомненно, ориентирован на более близкий ему литературный первоисточник, достаточно полно разработанный в русской литературе: в основе его сюжет, построенный на небольшом комическом приключении, со смешным и часто неожиданным финалом. Таков сюжет, например, гоголевской "Коляски". Но ведь и "Ревизор", и "Мертвые души" возникли, как известно, из анекдота (в преддверии

⁶² Там же. С. 13–14.

⁶³ Альманах "Любовь". СПб.: Новый журнал для всех, 1910. С. 249.

"Мертвых душ" Гоголь просил Пушкина дать ему "смешной или не смешной, но русской чисто анекдот").

То, что Толстой в подсознательном замысле был ориентирован в этих рассказах именно на Гоголя, подтверждает характер описаний, в первую очередь, персонажей через посредство их внешности, одежды, тщательно и детализированно, с художественным умом выписанной (жилет "цвета сливок", поджилетник, "похожий на пенки", и т.п. — см. другие примеры описаний, приведенные выше), через вещный мир, играющий, как установлено исследователями⁶⁴, огромную роль в художественной системе Гоголя (сравните толстовское описание того, как герои едят, в рассказе "Соревнователь", — самая подробность вызывает комический эффект — I, 78–79). Привлекательным оказался для Толстого и гоголевский прием гиперболизации, который особенно ощутим в первоначальных редакциях этих рассказов: голова, "похожая на тыкву", в рассказе "Соревнователь" — не единственный пример преувеличений в описаниях внешности главного героя: "Тупляки шаркали по паркету, и сизый дым следовал за аршинными усами"⁶⁵ — слово "аршинными" при последующих переработках рассказа было снято; "Сам к графу поеду за тебя просить! — воскликнул дядюшка и, дойдя до стены, обернулся, показав под камзолом груди, покрытые преогромной шерстью"⁶⁶ — все о том же персонаже (фрагмент также был в дальнейшем исключен автором из текста). Впрочем, стиль рассказов и в окончательных редакциях столь мощно насыщен гиперболическими преувеличениями, которые даются как бы в нейтральной объективированно-реалистической манере, что комическое "одушевление" составляет его главный структурообразующий признак.

Позиция автора в рассказах Толстого, резко отличная от стилистической конструкции Ренье, в какой-то мере схожа с положением автора-рассказчика в произведениях Гоголя: не говоря уже о том, что автор (Толстой) находится как бы внутри сюжета своих рассказов и смотрит на изображаемый им мир в качестве одного из его персонажей (сравните, например, портрет девицы в роброне "цвета неспелой сливы", в котором слышится ироническое восхищение гоголевского рассказчика "бекешей" своего героя), он еще делает попытку выйти напрямую к читателю, вступить с ним в контакт, "объясниться", по примеру Гоголя, открыто, т.е. за пределами сюжета: "А затем, если бы ты, читатель, зашел со стороны в ночную тишину сада, услышал бы, среди шороха влажных листьев, пробуждающий к жизни, продолжительный поцелуй и попенял бы — к

⁶⁴См.: Чудаков А.П. Вещь в мире Гоголя // Гоголь: История и современность. С. 250–280.

⁶⁵Альманах "Любовь", 1910. С. 249.

⁶⁶Там же. С. 250.

чему написал я всю эту историю, ужели чтобы изъяснить, как сильны еще минутные утехи в таком даже слабом теле, как дворянин, одетый в голубой фрак"⁶⁷. Так заканчивался в первоначальной редакции рассказ "Яшмовая тетрадь" (в дальнейшем это окончание, показавшееся автору, возможно, сентиментальным, нарушившим ироническую интонацию произведения, было снято).

Можно сказать, что рассказы, написанные, по словам писателя, "в подражание Ренье", были настолько плотно проникнуты реминисценциями из Гоголя, что в дальнейшем он попытался как-то высвободиться из-под мощного давления классика; возможно, в противовес этой очевидности, Толстой, не удовлетворенный своей работой в ранних рассказах, и создал — совершенно искренне — ту легенду-мистификацию, о которой идет у нас речь: «...открылась удобная, легкая и приятная область — „стиль“. Готовый язык, давно усмирленный и послушный, но мертвый...» (Ю, 94). Правда, мы еще не задумывались над вопросом, отчего же внезапно открывшаяся область творчества (в трех небольших и, по существу, проходных рассказах) столь же внезапно и "закрылась", откуда пришло это понимание: "готовый язык, давно усмирленный и послушный, но мертвый". Большой увлекательный интерес представило бы для нас опровержение приведенных слов писателя его собственным творчеством, и не только раннего периода (например, заволжским циклом, сохранившим отзвуки стиля "новелл"), но и позднейшего (на что остроумно обратил внимание А.В. Алпатов своим вопросом о влиянии стилистической манеры Ренье на художественную структуру "Петра Первого"), которому свойственны какие-то определенные черты образного мышления, характерные для его творческого облика и остающиеся неизменными в нем на протяжении всей его творческой жизни. На наш взгляд, эти проявления художественной манеры выступили в трех названных рассказах в концентрированной, отчетливо обнаженной форме, позволившей почувствовать как самому автору, так и читателю их вполне определенный литературный первоисточник.

Не задумывались мы и еще над одним противоречием: "три маленьких новеллы 18 века", как называл сам Толстой рассказы "под Ренье", не содержат никаких признаков "18 века": ни в характерах действующих лиц, ни в сюжете, ни в языке и стиле. Мы бы не согласились сейчас и с самим определением "стилизация" применительно к этим рассказам, если бы в них не была столь ощутима "стилизация" совсем другого ряда — сознательная, творчески целенаправленная ориентация на Гоголя...

Новое обращение Толстого к творческому опыту Гоголя, происшедшее в 30-е годы, не было случайным. Оно было вызвано глубокими внутренними причинами, обуславливалось его творческим интере-

⁶⁷ Там же. С. 260.

сом к эпическому осознанию мира, к новому освоению исторической темы, возможностям художественного постижения истории государства. Перерыв в творческом общении Толстого с Гоголем в 20 с лишним лет не прошел для писателя бесследно, он позволил ему глубже осознать свою творческую сопричастность отечественной литературной традиции, выразить это новое понимание как на уровне художественно-идеологическом в первую очередь (в раскрытии исторической темы, к чему мы обратимся в дальнейшем), так и в области теории, литературно-эстетической концепции.

Неслучайность нового обращения Толстого к Гоголю заключалась, однако, не только в закономерностях его внутреннего, художнического пути, но имела и внешние причины, особенности литературного развития той поры. Среди таких особенностей мы бы назвали вновь возникший в 30-е годы общий интерес к творческому наследию Гоголя. Однако в отличие от общественного интереса к этому наследию, вспыхнувшему в русской культуре начала XX в. и сосредоточившемуся вокруг идейной направленности творчества, художественной идеологии писателя; в отличие от односторонних формалистических подходов к творчеству Гоголя в советском литературоведении 20-х годов, например в работах школы ОПОЯЗа, в 30-е годы в советской литературе усиливается интерес к содержательной стороне художественных открытий писателя или, во всяком случае, к пониманию их в единстве со смыслом, пафосом гоголевских идей.

Выступления А.Н. Толстого на тему Гоголя шли именно в этом направлении литературного процесса. В докладе Первому Всесоюзному съезду советских писателей, о котором уже говорилось в этой книге, Толстой изложил свой взгляд на творческий метод новой, советской литературы, обосновав свою эстетическую концепцию опытом мирового, преимущественно отечественного, культурного развития. Традиции отечественной классики — вот в чем видел Толстой опору и богатство нового реализма, нового художественного сознания советской литературы. И на первом месте, с точки зрения писателя, должен находиться здесь опыт Гоголя.

Толстой создает теорию "жеста" как необходимого условия подлинности, психологической правды жизни персонажа в искусстве. На наш сегодняшний взгляд, он преувеличивал роль этого одного-единственного художественного приема в огромном, неисчислимом арсенале художественных средств, находящихся в распоряжении художника-реалиста. Но для нашей темы существенно обратить внимание на то, что сама идея "жеста" как проявления реалистической достоверности характера родилась в эстетической системе Толстого в резуль-

тате творческого усвоения им одного из художественных приемов Гоголя⁶⁷.

Сопоставляя в указанном докладе начало "Ревизора" в первоначальной и окончательной редакциях, Толстой показывает движение художественной мысли Гоголя. "В первой редакции, — пишет Толстой, — Гоголь больше думает, чем видит. В окончательной редакции, когда все продумано, он видит до галлюцинации отчетливо свои персонажи. Здесь полное внедрение в их психику, в их жизнь, в их судьбу" (Ю, 272). Запомним эти толстовские слова — о "внедрении" автора в судьбу своих персонажей; здесь очень важный для понимания его собственной творческой манеры постулат художественности, принцип его собственного реализма, который с такой мощью предстанет перед нами в романе, написанном одновременно с цитированными словами, — "Петр Первый"...

«В первой редакции, — продолжает Толстой, — чиновники произносят не индивидуальные и не типичные слова изумления, — их произнес бы вообще всякий человек: «Что вы говорите? Из Петербурга? С секретным предписанием? Инкогнито?» Гоголь подчеркивает их ремаркой — (в испуге). Он еще не видит этих чиновников. В окончательной редакции увидел, вплоть до их тупых рож, склеротических глаз. Заплывшими мозгами чиновники уловили одно: ревизор!.. Конечно, страшно, но миргородские мозги, отвыкшие думать, дальше этого, чего-то страшного — ревизор! — не идут. Вымучась, моргая, чиновники говорят: «Как, ревизор?» И — только. ...В этом — «Как, ревизор?» — полный образ» (Ю, 273).

Все важно для нас в этом рассуждении писателя: исследование мастерства Гоголя, произведенное почти на микроскопическом уровне художественной структуры текста, не является у Толстого самоцелью, "форма" не интересует его как отдельная, самостоятельная ценность, как знак стилевой системы или литературной школы; форма художественного произведения для писателя есть выражение каких-то важных, сущностных сторон творческого метода Гоголя: "индивидуальное" и "типичное", с точки зрения Толстого, проявляет себя у великого писателя не как эквивалент суммарно-общего ("вся-

⁶⁷В литературе о Гоголе уже не раз обращалось внимание на "жест" как на характерное для писателя средство характеристики персонажа. В современных исследованиях изображению "жеста" в творчестве Гоголя придается еще более расширительный, "единоначальный" смысл: "Жест, которым движется творчество Гоголя, жест, переходящий от писателя к его беспокойным героям, виден явственно, он очевиден", — считает, например, В.Н. Турбин (Турбин В.Н. Герои Гоголя. М.: Просвещение, 1983. С. 13), повторяя тем самым, сознательно или случайно, точку зрения А.Н. Толстого. Правда, в отличие от Толстого, видящего многообразие гоголевских жестов в зависимости от выражаемых ими психологических состояний героев, В. Турбин представляет "жест" Гоголя как единственный: "Это — жест протягивания руки, жест даяния, дарования: жест напутствия и готовности оказать помощь, жест объединения, соединения" (Там же).

кий человек"), свойственный псевдолитературе, ориентированной на правдоподобие ("так было", "так бывает всегда"), но как глубокое, внутреннее постижение жизни, ее сложного и гармоничного существа.

Вместе с тем в некоторых литературоведческих работах 30-х годов оказались весьма ощутимы тенденции вульгарно-социологического подхода в анализе литературных явлений прошлого. Применительно к Гоголю это выразилось в одностороннем толковании его творческого пафоса как имеющего исключительно критическую, уничтожительную к русской действительности его времени направленность, а положительная, созидательно-творческая идея Гоголя оставалась в стороне, считалась малозначащей в художественной идеологии писателя. Наиболее наглядно эта тенденция вульгарного социологизма проявилась, как ни странно, в концепции книги Андрея Белого "Мастерство Гоголя" (1934), автора которой ранее было трудно заподозрить в страсти к социологическим методам исследования. То обстоятельство, что в концепции этой книги выразились некоторые общие тенденции литературного процесса 30-х годов, подтверждает сравнение ее с другими, ранними работами Андрея Белого о Гоголе, например с его книгой "Дуг зеленый" (1910), в которой преобладал скорее абстрактно-формалистический подход к творчеству писателя, чем абстрактно-социологический, давший о себе знать в содержательной и полезной в целом книге "Мастерство Гоголя"...

Не избежал вульгарно-социологического налета в приведенной характеристике Гоголя и Толстой: упоминание о "миргородских мозгах" - явное субъективное преувеличение и заострение. К чести писателя надо сказать, что в своем творческом бытии (в не рационалистических, критически-эстетических суждениях) он, как и раньше, был намного и точнее, и глубже в понимании литературных явлений; мы пытались показать это на примере его первых прозаических произведений; в 30-е годы свой конструктивный подход к литературной традиции он выразил полно и убедительно в художественной концепции романа "Петр Первый"...

Еще один "гоголевский период", характеризующийся открытостью и определенностью эстетической позиции, пришелся на последние годы жизни Толстого: завершенность судьбы сказалась и здесь. Это произошло в период Великой Отечественной войны.

"Любимым писателем был Гоголь, - вспоминает (в 1943 г.) Толстой о первых прочитанных в детстве книгах. - Его страсти не отпугивали меня. С ними примирялась душа ребенка. Его пышная романтика, его бессмертный юмор, его персонажи, написанные гением художника для вечности, дивная поэзия Украины - это был мир, куда снова и снова с упоением возвращалась душа ребенка"⁶⁸. Называя

⁶⁸ А. Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 242.

далее в этой статье (а также в другой, написанной одновременно с нею, "Краткой автобиографии") имена тех русских писателей, которые имели на него наибольшее воздействие ("Жуковский, А.К. Толстой, Некрасов"; "Любимым писателем был Тургенев"; "Лев Толстой, Некрасов, Пушкин" - I, 53), Толстой вновь и вновь возвращается к имени Гоголя: "...и снова и снова Гоголь". И такое настойчивое обращение к имени Гоголя в статье, написанной в суровые годы войны и посвященной "книге для детей", вовсе не случайно - в творчестве именно этого писателя заключалось, с точки зрения Толстого, то, в чем так нуждается душа ребенка: осознание принадлежности к своему народу, своей внутренней связи с ним.

Глава третья

ПУШКИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. ТОЛСТОГО

1. Эволюция исторического сознания

По-моему, истинное искусство должно составиться из двух полярных элементов: Пушкина и Достоевского, и дай бог здоровья тому колоссу, который, придя (а он еще не пришел), совместит в душе своей два эти полюса...

А.Н. Толстой — Н.С. Клевову,
1912 г.¹

Творческое усвоение традиций русской литературы в художественном сознании А.Н. Толстого проходило по своим внутренним законам, соответствовало или, точнее, выражало логику развития его художнической и человеческой личности. Считая несостоятельным миф о совокушной литературной традиции, якобы разрабатываемой писателем в начальную пору творческого пути, обратим особое внимание на избирательность творческой ориентации Толстого, художническую оправданность его интереса к великим предшественникам прошлого, неизменно на протяжении жизни называвшихся им в числе "главных и любимых": Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой. При этом не только творческий объем такого интереса к каждому из великих был у него различным и не только самый характер интереса, качество его, но и последовательность творческих контактов писателя с традицией не соответствовала, конечно, реальной истории литературы ни в смысле соразмерности воздействия, ни в смысле адекватности его исторически сложившейся и всем известной хронологии, т.е. преемственность литературного ряда осуществлялась в творческой биографии Толстого не как исторический путь: от Пушкина к Гоголю, затем к Достоевскому и Льву Толстому (а ведь были еще и Тургенев, и Чехов, воздействие которых также испытывал Толстой в разные периоды жизни), а в той мере, в какой она отвечала каким-то внутренним закономерностям творческого развития художника.

Понять эти закономерности — новая и увлекательная задача в современном исследовании темы, позволяющая более объемно-содер-

¹Переписка А.Н. Толстого: В 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. I. С. 193.

жательно представить творчество одного писателя и открывающая выход к общим проблемам русского литературного процесса ХХ в.

Реальное творческое развитие А.Н. Толстого осуществлялось таким образом, что внутренняя, неосознаваемая, стихийная, как мы говорим, ориентация его на Гоголя, издавна бывшего для него истоком и живой родиной, в какой-то период стала ощущаться им как недостаточная или, во всяком случае, не вполне выражающая задачи, вставшие на его пути и обозначившие перелом этого пути. Конечно, так выглядит "отказ от Гоголя" в наших сухих логических построениях; в гармоничном художественном мире писателя все обстояло значительно сложнее, тоньше, диалектичнее...

Современная Толстому действительность, глубинная историческая и социальная содержательность бытия властно вторгалась в художественное сознание писателя; каким-то внутренним чутьем он почувствовал необходимость отказа от зародившейся в эпоху "Завзья" собственной творческой манеры, так легко и естественно — по "гоголевскому родству", как скажет он позднее, — сложившихся творческих принципов. Поиск общей идеи, стремление к философскому осмыслению действительности в широком временном диапазоне, развитие реалистических форм художественного мышления — вот та духовно-творческая атмосфера, в которой открылся для Толстого путь к пушкинской традиции.

Художественный мир поэта был усвоен им не с какой-то одной стороны, а, как и в случае с гоголевской традицией, в гармонической целостности и взаимообусловленности всех составляющих этот мир художественных идей. Однако наиболее близкой среди них и, надо сказать, своевременно открывшейся Толстому была пушкинская мысль о новом историческом человеке, выразившем себя в отношении к обществу, государству и власти; из пушкинской идеи личности во многом "вышел" Толстой 1917 г.; своеобразное продолжение мысль Пушкина найдет у позднего Толстого, в главной теме его жизни — теме Петра...

Переход от Гоголя к Пушкину (воспользуемся этой содержательной и емкой характеристикой преемственности реального литературного развития, принадлежащей современному нам ученому²) в художественном сознании Толстого осуществлялся, однако, не гладко, не по прямой линии: объявив в рассказе "Портрет" (1912) об эстетической ориентации на Пушкина, он оказался не подготовлен к практическому воплощению такого перехода.

Перед ним открылось новое и неожиданное великое искушение — Достоевский.

²"Переход от Гоголя к Достоевскому" — так называется статья С.Г. Бочарова. См.: Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов.Рос-сия, 1985. С. 161.

Состояние творческого кризиса, которое испытал А.Н. Толстой всего через несколько лет после своего успешного, творчески результативного дебюта, чаще всего связывается в литературе с обнаружившейся тематической ограниченностью его творчества. Основанием для таких представлений являются многократно сказанные самим писателем слова об исчерпанности темы воспоминаний, с которой он выступил в литературе, и о необходимости для него как для художника прямого выхода в текущую современность. "С воспоминаниями я закончил... а современность еще не чувствовал, изображать ее не умел" (Ю, 411); "Я исчерпал тему воспоминаний и вплотную подошел к современности. И тут я потерпел крах" (I, 57); и т.д. Так представлял себе писатель то состояние напряженных творческих поисков, которые он испытал на переломе своей судьбы. Однако вопрос заключался, как мы теперь по прошествии времени можем сказать, не в тематических пределах, сузивших творческий горизонт молодого писателя: в противном случае нам пришлось бы состояние "краха" продлить для Толстого примерно еще на целое десятилетие, вплоть до его действительного выхода к современности (на художественном уровне) в рассказах 1917 г., в романе "Хождение по мукам", а с другой стороны, и самый творчески содержательный конец его писательской судьбы, связанный с исторической темой – романом "Петр Первый", – также расценить как кризис, что сделать и вовсе невозможно...

Вопрос, вдруг вставший перед писателем, заключался, как сказали бы наши поэты 20–30-х годов, не в том, что́ изображать, а как, правда с тем лишь отличием от левых поэтов, что в понятие "как" нами вкладывается теперь смысл более глубокий и содержательно значимый, чем только совокупность тех или иных "технических" литературных приемов, по которым "делаются" художественные произведения. Точнее, что́ и как – в гармоническом нерасторжимом единстве: в чем смысл художественного творчества? каково назначение искусства в строительстве жизни? – вот вопросы, захватившие молодого писателя, когда он на мгновение остановился в своем стихийном, органическом творческом порыве (не знаем, обратил ли внимание современный читатель на то, что Толстой был одним из немногих литераторов в России начала века, вошедших в литературу без программных заявлений, предварительно осознанных и продуманных деклараций о своей принадлежности к тому или иному литературному направлению и т.д. ...), чтобы понять, что́ он как художник в этом мире значит. Он остановился и внимательно огляделся окрест себя. Что же открылось ему?

Поэт изменчив, поэт, как сон;
Он пьян собою; он ловит миги;
Он вечно вольный, как бурегон,
Как ветер, в волны – всегда влюблен,
Неся объятий чужих вериги... 3 –

³Толстой А.Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. Т. II: С. 108.

так пародийно воспроизводит Толстой в одном из драматургических набросков 1912 г. смысл творческих дерзаний современного ему литератора, открывая их фальшь и оторванность от реальной жизни. "Мы встретились в пространстве, — говорит "молодой писатель" (в одноименном наброске), обращаясь к женщине, — прикоснулись — и вспыхнули. Мы горим. Да, да, моя Коломбина (жанр этого сочинения Толстой обозначил как "арлекиада". — А.К.), я живу один. Я живу одинокий в своей башне. Нет, это совсем рядом, повернуть за угол, меблированные комнаты Клецкиной..."⁴

Не прибегая к декларациям и программным заявлениям на литературно-критическом и публицистическом уровнях, Толстой, однако, принужден был — так происходило его художественное развитие — заявить о своей эстетической позиции в естественной для него форме художественного осмысления происходящего в жизни, в ее культурно-общественных областях. Наблюдая картину идейных исканий русской интеллигенции начала века изнутри, будучи еще ограничен опытом своей судьбы, временем и пространством, Толстой осознает ее несозвучность своему внутреннему настрою и противоречие самому существу своего художнического дара, взращенного на отечественных литературных традициях, традициях Гоголя в первую очередь. Для художественного мировоззрения Гоголя, как мы знаем, была трагедией, величайшим преступлением против нормы человеческого в человеке его оторванность от родной земли, пренебрежение памятью предков, уход в свой эгоистический мир и противопоставление индивидуума общим национальным и народным интересам и целям (читатель особенно остро чувствует этот идеальный центр гоголевской художественной идеологии сейчас, перечитывая "Старосветских помещиков", "Невский проспект", "Тараса Бульбу", о чем уже говорилось в этой работе).

Но как согласуется все это со стремлением современного Толстому писателя уйти от "мира", уединиться в своей "вечной башне"? Новейшие направления искусства этого времени установили между собой как бы негласную общую платформу: закон элитарности искусства, заадресованность его самому себе. Великий пушкинский завет "Ты сам свой высший суд", завет высшей требовательности художника (Пророка!) к самому себе, к своему искусству, превратился в XX в. — и не только в критических интерпретациях, но и во многих художественных проявлениях эпохи — в свою противоположность: в "право" художника изолировать себя от "толпы", или, как говорит один персонаж Горького, "позабить о народе"...

Толстого поразило, на наш взгляд, не столько отвращение современных ему литераторов от социальных основ бытия (к этому осознанию и ему самому еще предстояло пройти долгий и трудный путь), но фальшь и неестественность самой идеи "индивидуалистического бытия" в сопостав-

⁴Там же. С. 109.

лении ее с реальностью жизни: высокое и возвышенное оборачивалось, с точки зрения Толстого, самым простым, обыденным, даже низким — удивительная "башня" в цитированном выше фрагменте оказывалась расположенной в совершенно бытовом, упрощенном до элементарности земном пространстве — "рядом с меблированными комнатами Клепкиной"... Толстой не принимает поэтическую символику замкнутого в самом себе литературного ряда как противоречащую подлинному "восторгу жизни"⁵, естественному, нормальному ходу жизни.

Надо сказать, что мотив развенчания высокого сопоставлением с реальностью жизни чрезвычайно занимал Толстого в творческом плане: он повторяется в его рассказах "Фавн" (1911), "Ночные видения" (1914), романе "Егор Абозов" (1912—1916) и других произведениях той поры, причем мотив "разоблачения" со временем все более нарастает, от незлобивой иронической усмешки в рассказе "Фавн" (фантастический сюжет которого заканчивается весьма тривиально и сводится к желанию молодого поэта встретиться с прелестной девушкой наедине⁶) до действительного разоблачения индивидуалистических основ современного искусства в романе "Егор Абозов": Толстой создает свой, противоположный современному идеал истинного искусства (введением внесюжетного повествования о судьбе деревенского мальчика, рассказ "Кулик") и впервые в своем творчестве выходит к поискам причин индивидуалистического сознания, видя их в наступлении буржуазности в системе общественных отношений, в разлагающем сознание человека воздействии западноевропейского меркантилизма и происходящем отсюда забвении народных и национальных задач... Поиск философии действительности, осознание целостности и гар-

⁵В поэтическом образе М. Волошина, созданном Толстым в самом начале их дружеского общения (1909 г.), несмотря на все сочувствие Толстого поэту, весьма ощутимо это неприятие: "...звездочет на вершине семярусного холма", каким предстает Волошин у Толстого, существенно ограничен, с точки зрения автора очерка, в своих поэтических возможностях: "Он слишком много знает, слишком волит, чтобы от совершенно прекрасной картины перейти к восторгу жизни" (А.Н. Толстой: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 218).

⁶Интересно отметить, что в фантастическом сюжете Толстой остается в пределах свойственного ему жизненно-реалистического мышления: рассказ имеет вполне реальную, если не сказать — бытовую основу, подтверждаемую обстоятельствами литературной жизни той поры; например, в дневнике В. Брюсова есть запись, относящаяся к 1903—1906 гг., в которой рассказывается о сходных с толстовским сюжетом приключениях в жизни Андрея Белого. «Бугаев заходил ко мне несколько раз, — пишет Брюсов. — Мы много говорили. Конечно, о Христе, Христовом чувстве... Потом о кентаврах, силенах, о их бытии. Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий монастырь, по ту сторону Москвы-реки. Как одиногор ходил по его комнате... Потом А. Белый разослал знакомым карточки (визитные), будто бы от единорогов, силенов etc. Инне смеялись, инне сердились, а Г.А. Рачинский испугался, поднял суматоху, ездил по всей Москве. Сам Белый смугился и стал уверять, что это "шутка". Но прежде для него это не было шуткой, а желанием создать "атмосферу" — делать все так, как если бы эти единороги существовали...» (Брюсов В. Дневники. 1891—1910. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1927. С. 134).

моничности бытия в его реальном, конкретно-историческом выражении – таков идеологический центр произведения, над которым Толстой работал семь лет, но завершить не сумел, по причине, на наш взгляд, невозможности положительно решить именно эту творческую задачу...

"А мы тут с Егором Ивановичем в философию залезли, добрались до России", – говорит один из героев романа, поэт и художник Белокопытов (вот характерная, чисто толстовская, с ироническим подтекстом, фамилия "властителя дум" эстетствующих современников писателя!). – Перестань! – ответил Сатурнов и сморщился до невозможности... – Дурака корчишь. Философия твоя – к бабам ездить" (2, 638).

Вопрос о России постоянно возникает в романе, ответ на него настойчиво ищет приехавший из провинции начинающий писатель Егор Абовов (образ, во многом автобиографический; реальные прототипы имеются и у ряда других персонажей романа, на что уже обращали внимание исследователи), он постоянно вопрошает своих прославленных собеседников, но их ответы его обескураживают (как, впрочем, и современного нам читателя, за последние десятилетия привыкшего более лояльно и весьма заинтересованно относиться ко всем литературным увлечениям начала века...). При жизни Толстого в печати появилось лишь несколько фрагментов романа: издатели были обеспокоены узнаваемостью персонажей произведения, нарисованных, как видим, весьма критически⁷. "Николай, ты веришь в русский народ?" – спрашивает Егор Иванович Белокопытова. "Не понимаю.

– В Россию, в русский народ веришь?

– У меня был один знакомый, после второй бутылки вина он говорил, что не верит в Шпалерную" (2, 630). Но от ответа на исторический вопрос все же уйти невозможно, и новая программа идейных учителей звучит так: «О России мы еще поговорим, – отвечает Белокопытов, – но если ты попал к нам, помни главное: вся Россия – это "что", а мы – это "как". Мы эстеты, формовщики, стилисты, красочники. Вне нас формы нет, хаос...» (2, 638).

Это, можно сказать, главный сюжетный ход толстовских произведений на темы искусства: приезд старомодного провинциала (читателя или писателя, неважно кого) в город, его встреча с новым искусством – и потрясение: "Вот только я одно хотел спросить, вот я приехал из провинции – мы все там спутались – чем нам жить, какой мечтой, где у вас прекрасное? – спрашивает (опять спрашивает!) герой рассказа Толстого "Ночные видения" (1914), Иван Петрович. – Прекрасное? – переспросил бритый, привставая. – Это что за слово? <...> Какая-нибудь пошлость? Для чего вам оно? <...> Переживайте каждую минуту остро.

⁷См., напр., известное в литературе письмо С.Д. Махалова (Разумовского) Н.Д. Телешову (одному из редакторов "Книгоиздательства писателей в Москве", в котором предполагалась публикация романа), раскрывающее имена М. Волошина, И. Бунина, В. Брясова, Д. Мережковского, М. Кузмина, И. Северянина и других писателей как возможных прототипов романа Толстого (ИМЛИ. Ф. 43. № 7073).

Вот вам ответ. А если хотите – то нет ни красоты, ни религии, ни нравственности, ничего. Есть мгновение современности, это все..." (2, 277). Таков верхний, наиболее очевидный слой интеллигентского ("элитарного") сознания, развившийся в России начала века. Писатель, воспитанный на духовно-нравственных традициях отечественной литературы XIX в., органически не принимает его. Однако на главный вопрос века – об исторических путях России – не в политическом, но художественно-творческом содержании – он ответа не знает.

«В большое волнение приводят меня эти фасады, колонны, пустынные окна, – говорит в романе Толстого Егор Абовов, впервые пройдясь по улицам Петербурга. – Мне хочется представить себе людей, которые строили эти дома. Подумать только, здесь сосредоточена Россия. Город, как сердце, гонит со страшной силой кровь и вновь ее засасывает. Но каждый раз смущает меня какое-то постоянное противоречие: огромный дом, совсем дворец, а внизу вывеска: "Свечная или мелочная торговля" или "Скопы яиц". Весь город покрыт этими лавчонками, никуда не укроешься от глубоко мещанского запаха керосина, селедки и прели» (2, 634).

В романе, созданном на переломе творческого пути, Толстой уже нащупывает, таким образом, новые подходы к осознанию современной ему действительности ("Мне хочется представить себе людей, которые строили эти дома"), возможности постижения ее через историю своего народа и государства. Первые, еще слабые ростки исторического интереса, которые можно почувствовать в произведениях Толстого 1910–1912 гг., впоследствии образуют самый центр художественного мира писателя, его главный нерв; историческое сознание, сформировавшееся в духовно-нравственной атмосфере общения с классической русской литературой XIX в., станет его смыслообразующим, сущностным признаком. Правда, однако, и то, что и само развитие этого сознания, и творческое завершение его будет наполнено и исторически оправданными сложностями, и большим внутренним драматизмом...

Эстетическая позиция раннего Толстого может вызвать у современного читателя некоторое недоумение (а у современной критики – и чувство своеобразного "превосходства" над писателем). В самом деле. В последние десятилетия в советском литературоведении внимательно исследованы творческие судьбы целого ряда русских писателей начала века, многие имена получили новую, по сравнению с прежними, оценку и новов, объемно-содержательное истолкование их творчества. Мы теперь значительно полнее и глубже, чем раньше, в эпоху их жизни, а также в первые десятилетия после революции, представляем себе масштаб творческих открытий и Блока (в первую очередь), и Леонида Андреева, и Андрея Белого, и А. Ремизова, и Вяч. Иванова, и Иннокентия Анненского, и ряда других выдающихся деятелей отечественной культуры, внесших в нее свой творческий вклад, который с годами будет осозна-

ваться нами, очевидно, еще глубже, особенно с точки зрения их воздействия на последующее литературное развитие.

Но не забудем, что А.Н. Толстой находился внутри этой литературной среды, будучи сам, порой вопреки природе своего дарования, связан глубокими внутренними узами с нею как в литературно-биографическом плане, так и в творческом. У него не было еще дистанции времени и опыта, чтобы более объективно и более дифференцированно осознать пути культурного развития России: он переживал их изнутри, через свою собственную, личную творческую судьбу...

Не находя творческой опоры в литературной среде своего времени, Толстой в этот период обратился, теперь уже сознательно (а не интуитивно-стихийно, как было с гоголевской традицией), к опыту своих великих предшественников в XIX в.: мечта о соединении в современном ему искусстве двух "полярных элементов" — Пушкина и Достоевского — не была случайной обмолвкой в письме, цитированном нами выше, но выражала заветную, выношенную мысль писателя.

Здесь необходимо небольшое отступление. Что значит суждение о "полярности" Пушкина и Достоевского? Неужели не ощущалась Толстым, не была известна ему глубокая внутренняя зависимость Достоевского от Пушкина, родоначальника всей нашей литературы, предвосхитившего появление гениальных художников в ее последующем развитии? Конечно, «все мы вышли из „Шинели“ Гоголя», но эта знаменитая фраза XIX в., предположительно принадлежащая Достоевскому, включала в себя представление именно о преемственности в русском литературном развитии: "мы" вышли из "Шинели" Гоголя, но сам-то Гоголь ведь тоже вышел, т.е. произошел, от Пушкина... Не станем же мы в самом деле приписывать А.Толстому несвойственные ему взгляды о прерывистости русского литературного развития, о существовании неких демаркационных линий между отдельными вершинами, составлявшими эпоху в русской литературе, как это делала советская критика 20–30-х годов, увлеченная идеей эстетического новаторства и **ниспровержением** отечественных духовно-нравственных устоев?.. Нет, конечно. Толстой, как нам кажется, говоря о полярности Достоевского и Пушкина, имел в виду не замкнутость и непересекаемость художественных миров наших национальных гениев, но в какой-то мере характеризовал собственную позицию в отношениях с каждым из великих, творческий мир которых открывался ему в своем индивидуально-творческом своеобразии и богатстве.

Как же непосредственно, в художественном творчестве Толстого, осуществлялась мечта о соединении Пушкина и Достоевского? Не было ли в ней некоего дискомфорта, некорректности по отношению к собственному творческому миру?

Небольшой рассказ А. Толстого "Портрет" (1912), который мы упомянули в этой работе как программный для писателя, представляет интерес для нашей темы именно с точки зрения нового отношения к традиции — как сознательный творческой ориентации на нее. Рассказ, при своем появле-

нии не замеченный критикой (а возможно, и русским читателем начала века, уставшим от модных литературных реминисценций) и не привлекавший внимания исследователей в дальнейшем, был, однако, любимым детищем автора, к которому он не раз возвращался на протяжении жизни, правил его стиль, неизменно включал во все собрания сочинений. И хотя по форме это было, пожалуй, наименее толстовское произведение – литература, воспроизводящая самое себя, модный жанр в литературе XX в., – в нем все же сосредоточилась заветная мысль писателя, с особенной остротой вставшая перед ним, как уже говорилось, в эпоху перелома творческого пути: о необходимости для художника изображать действительность во всей полноте и красках жизни – так, как завещал нам Пушкин, – не заботясь ни о творческих результатах такого изображения, ни о последствиях внешнего литературного свойства.

"Портрет" выстроен по всем правилам литературно-мистификации: в нем можно обнаружить лишь одну чисто толстовскую фразу, ту, с которой начинается рассказ: "Я разбирал старую библиотеку в Остафьеве, родовом, теперь оскудевшем именье графов Остафьевых, последний потомок которых мотается еще где-то по свету" (2, 7), однако и эта фраза появилась лишь в редакции 1929 г., а в первоначальном варианте она вовсе не выпадала из "стилизованного" письма⁸; к тому же и в окончательном своем варианте информационный смысл первой фразы несколько навязан, нам кажется, произведению замыслом, внешней задачей; вспомним, что "библиотека" в других произведениях Толстого – это то место, где вместо книг оказывается навалена... пшеница, – см. рассказы заволжского цикла, "Детство Никиты", – образ весьма значимый в художественном мире Толстого, свойственный только этому миру...

Вместе с тем рассказ, подчеркнута ориентированный на Гоголя, на его знаменитое одноименное произведение (в заглавии, замысле, сюжете – что очевидно), даже "стилизованный" под образ мысли и языковое своеобразие великого писателя, причем порой дерзко: в цитате из повести Гоголя, приведенной в рассказе Толстого, с указанием на ее якобы принадлежность первой редакции произведения Гоголя, окончание ее оказалось заимствовано не у Гоголя, а сочинено – под Гоголя – самим Толстым: "Нигде столько не останавливалось народа, как перед картинною лавкою на Пушкинском дворе. Для меня до сих пор загадка – кто поставялет сюда свои произведения, какие люди, какой ценою..."

⁸ Вот как звучит эта фраза в первоначальной редакции: «Разбирая наполовину истлевшую библиотеку в сельце Остафьеве, я нашел тетрадь из синей бумаги во всю величину листа; на первой странице сверху была выведена совершенно непонятная надпись: "Дерзание души, счастливому бо не осудят, несчастному туда и дорога"» (Солнце России. 1912. № 127 (28). С. 6).

(2, 12; подчеркнута нами фраза Толстого⁹), этот рассказ, как можно предположить, и скрыто полемичен. По отношению к кому или к чему? Бедный художник Вишняков, бывший крепостной, по заказу бывшего своего господина вынужденный написать его портрет ("господин желает знать, сколь благодетельный образ его отпечатан в моем сердце"), создает произведение, которое, однако, оказывается "карикатурой", а не возвышенным созданием. Следуя правде жизни, художник не смог внести в портрет высший смысл, одухотворить своего героя. К счастью, все кончается благополучно в истории с портретом, "господин" настроен весьма миролюбиво и выдает художнику, в благодарность за его искусство, вольную. Но смысл рассказа, как нам кажется, значительно шире сюжета со счастливым концом. Ведь художник, чтобы жить, кроме портрета пишет еще вывески, "получая с мясной вывески послужившее моделью мясо, с зеленой — фрукты и овощи, — словом, платой служили изображаемые предметы". "Я выбрал шесть французских яблок, шесть груш, ананас, три кисти винограда и лимоны — все без пятнышка, уверив, что могу рисовать только с доброй натуры" (2, 9). Вот где, с точки зрения Толстого, апофеоз искусства: "...найти в стоящей передо мной горке фруктов нетленную красоту".

Толстой как-то внутренне отталкивается от собственных литературных увлечений, полемизирует с современным ему направлением искусства, принципиально чуждавшимся реальной жизни, замкнутым в своей суверенной зоне; избранничеству он противопоставляет грубую, плотскую жизнь (то, о чем Блок весьма резко, но точно сказал, характеризуя Толстого: "...в нем много грубой плоти..."). И находит, как ему кажется, подтверждение своей художественной позиции в творческом опыте самого Гоголя. "Отлично, — сказал он (Гоголь. — А.К.) глуховатым голосом, — одна природа истинна, и, боже мой, как она хороша..." (2, 10). Интересная, весьма значимая для нашей темы деталь: в первоначальной редакции "роковая встреча", переворотившая судьбу художника (переворот и выразился в обретении веры в живую жизнь), происходила не только с Гоголем: как туманная и неясная, идеальная мечта в ней присутствовал Пушкин. "А я, раскрыв рот, глядел в перспективу набережной, где, удаляясь, шли в серых цилиндрах двое; один из них, я узнал, был Пушкин... А может, только почудилось..."¹⁰ И второй раз возникает в рассказе тема Пушкина, в беседе художника с Гоголем:

"— Вы сейчас гуляли по набережной с господином, это был Пушкин?"

⁹Сравните у Гоголя: "Нигде столько не останавливалось народа, как перед картиною лавочкой на Пушкинском дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок; картины большей частью были писаны масляными красками, покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах" (Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 3. С. 251; редакция "Арабесок"; в позднейшей редакции первая фраза осталась без изменений. См.: Там же. С. 74).

¹⁰Солнце России. 1912. № 127 (28). С. 9.

- Да, Пушкин, - ответил он, нахмуясь, и отошел...¹¹

Современный читатель и не догадывается о том, что в сюжете рассказа Толстого был художественный узел, связанный с Пушкиным (в последующих редакциях эпизоды с Пушкиным были исключены из текста), поскольку никаких следов его не осталось, а в самом замысле рассказа и сейчас оцутима для нас какая-то неясность, непродуманность целостного взгляда.

Утверждая преимущества живой, плотской жизни над общими вопросами бытия, духовной деятельности человека, Толстой, однако, оказывается значительно более потрясен как художник этой второй, главной сущностью гоголевской (пушкинской) концепции мира и человека в нем. Недаром тема портрета надолго сохранится в творчестве писателя; правда, в дальнейшем она словно раздвоится в его художественном сознании: на тему искусства, его содержания и смысла в современную эпоху (после "Портрета" эта тема будет разрабатываться в романе "Егор Абозов", в книге литературно-критических эссе "Нисхождение и преобразование", романе "Хождение по мукам"), и на собственно тему "Портрета", возрождения и оживления мертвой матери красок, слов, звуков, превращения их в живую жизнь, фантастическую и величественную тему, гениально разработанную Гоголем; едва намеченный Толстым в рассказе "Портрет" ("...Портрет следит за мной, глаза его всегда находят мои зрачки, куда бы я ни отошел..."), этот образ не раз **возникнет** в его пьесах, составит сюжет повести "Граф Калиостро" (1919), едва заметно, поэтическим подтекстом пройдет в "Детстве Никиты" (1921), романе "Аэлита" (1923), трансформируется в фантастический образ в повести "Похождения Невзорова, или Ибикус" (1924)... Впрочем, и разделение на две темы больше условно, поскольку в творческом мире писателя художественные идеи не существуют в изолированном, "чистом" виде, а проявляют себя во взаимосвязи общего смысла; **или**, по всяком случае, развиваются в направлении к нему...

Обычно, когда говорят о литературных традициях, имеют в виду сходство или повторяемость тем, сюжетов, образов или художественных приемов, легко узнаваемых, знакомых каждому. Однако это скорее все-таки самая первичная стадия приобщения к традиции, для настоящего художника, может быть, и необходимая (в смысле "учебы" у классиков), но преодолеваемая в процессе идейно-творческого развития на пути ко все большему совершенству, художнической зрелости. Так, во всяком случае, произошло и с А. Толстым.

Пушкинская традиция прошла в творческом сознании писателя несколько этапов, причем путь этот оказался в некотором смысле противоположен эволюции его внутреннего постижения гоголевского художественного мира. Впрочем, речь идет о сознании художника, в реальном творческом бытии которого трудно установить линии различия или этапы последовательного развития. Если художественная идеология Гоголя составила главный, ведущий творческий источник облика писателя (о чем говорилось

¹¹ Там же.

в предыдущей главе), втянувший в свою орбиту все другие литературные влияния, через которые (не только в сознании читателя, но и в его собственных представлениях) довелось ему пройти в течение жизни, то общение с традицией Пушкина осознавалось им (писателем) как бы на периферии творческого сознания. Вместе с тем усвоение и развитие пушкинских традиций оказалось для него равновеликим по своим творческим последствиям с воздействием на него Гоголя. С тем лишь отличием, что Гоголь навсегда остался как бы живой родиной, реальной матерью-землей для художника, а Пушкин воспринимался как несказанная мечта, невоплотимый идеал художника, к которому необходимо стремиться, но достичь которого невозможно в неустойчивом и разрушительном XX в. Во всяком случае, так можно понять отношение Толстого к пушкинской традиции в его заключительном, итоговом, сознательном варианте.

Читатель, знакомый с высказываниями Толстого о Пушкине, обратил, возможно, внимание на их некоторую приблизительность, даже порой стандартность словесно-образного выражения, на превалирование эмоциональных оценок над глубиной и точностью понимания...

"Русское искусство должно быть ясно и прозрачно, как стихи Пушкина. Оно должно пахнуть плотью и быть более вещественным, чем обыденная жизнь. Оно должно быть честно, деловито и велико духом" (IO, 79);

"Пушкин больше чем национален. Пушкин - это ощущение языческого, истинно аттического бытия" (IO, 80);

"Пушкин первый производит революцию словесности. Он ломает четыре столетия и врывается своим гением в стихию народного языка" (IO, 81).

Остановимся на этом и прочитаем внимательнее высказывания Толстого о Пушкине, тем более что все они относятся к одному, 1924 г. (более ранних высказываний Толстого на эту тему, помимо приведенного выше замечания в письме 1912 г., найти не удалось). Что в них можно почувствовать своего, исключительного Толстому принадлежащего, выношенного, душой художника прозренного? В общем ведь и мы с вами, читатель, так или примерно так понимаем величие национального гения: честно, деловито, велико духом, ясно и прозрачно... Но только откуда это - "пахнуть плотью и быть более вещественным, чем обыденная жизнь"? А есть ли что-либо более значительное, чем обыденная жизнь, реальная повседневность? Что же? Толстой, как нам теперь кажется, что-то недоговаривает, какие-то важные звенья в своем осознании Пушкина опускает. В крайнем случае, полемизирует с эстетическими концепциями начала XX в., когда ему самому приходилось преодолевать в себе "эстетизм", "декадентство"... - полемизирует, но еще не выражает своего ощущения, своего внутреннего понимания Пушкина. В то же время: Пушкин "больше чем национален". Но разве соизмеримо с чем-либо это качество подлинно художественного дарования? Не отдаются ли в этом суждении Толстого (и других, сходных с ним) отголоски эстетических представлений 20-30-х

годов, когда национальное, народное энергично противопоставлялось интернациональному, всемирному, всечеловеческому... В пользу последнего; представлений, разъединяющих духовно-нравственный строй народа, последствия которых мы столь сильно ощущаем сегодня, в конце века?..

И лишь в пору творческой зрелости, пройдя испытание "Петром", Толстой скажет о Пушкине те сокровенные, выношенные слова, которые в какой-то мере приоткроют для нас тайну его внутреннего тяготения к Пушкину и родства с ним. "В чем тайна искусства? — размышляет Толстой в одном из писем 1935 г. — В том, что из случайностей жизни и несовершенств, из хаоса событий и раздробленных впечатлений вырастают, — как Афродита из волн, — неподозреваемые совершенные формы этой жизни, — красота. В этом — обаяние и сила Пушкина. Чехов — не искусство, он прекрасная манера, но еще не искусство..." (II, 230–231). "Я очень чувствителен к слову, к выражению мысли, душевного движения, — продолжает Толстой высказанную выше мысль в другом письме того же периода, — твои письма как поэзия, очень высокая, Пушкинская. В них нет литературы..." (II, 242). Последнее суждение весьма существенно ("в них нет литературы") — оно созвучно именно отечественному самосознанию, т.е. взглядам на литературу, искусство как на нечто органичное, высокое по своему духовному составу (в отличие от утверждавшихся еще недавно в советской литературе представлений о необходимости "делать стихи" или об иных формах внешнего в искусстве); такое понимание Пушкина выражает, несомненно, и идеал художника, как он представлялся самому Толстому. Однако на словесно-теоретическом, публицистическом уровне нам трудно было бы осознать концепцию литературной преемственности в художественном мире Толстого. Тем более что его контакты с классической традицией проходили на таких глубинах художнического сознания, что подчас, как уже говорилось здесь, не вполне осознавались и им самим...

Объявив в рассказе "Портрет" идеальную мечту "соединить" в своем творчестве некоторые главные художественные идеи Гоголя и Пушкина, А. Толстой, как можно предположить, остался неудовлетворен собственной творческой попыткой в этом роде. Кроме декларационного рассказа "Портрет" он написал одновременно небольшой рассказ "Катенька" (1912), который всеми исследователями вслед за Ю.А. Крестинским (см. об этом в гл. 2 наст. книги) признан как воплощение пушкинской традиции в творчестве писателя. Однако то была всего лишь первичная, очевидная и подражательная стадия обращения к традиции Пушкина, которая не исчерпала, надо полагать, возникшего интереса, и спустя десять лет писатель вновь, уже на новом витке творчества, обратился к пушкинскому образу — в пьесе "Любовь — книга золотая". Это произведение обычно мало привлекает внимание исследователей (как и область его драматургической работы вообще); мы бы поступили так же, если бы не одно важное, особенное с точки зрения нашей темы обстоятельство: это "случай-

ное" произведение содержало некоторые художественные идеи писателя, сознательно ориентированные, как ему казалось тогда, именно на Пушкина, тогда, т.е. в бурные и тревожные дни "февраля 1919 г.", — именно эта дата стоит в конце первого печатного текста пьесы...

Рассказ "Катенька" и пьесу объединял общий литературный первоисточник: оба произведения были рождены как подражание "Капитанской дочке" Пушкина. Причем в каждом из этих произведений из повести Пушкина оказались использованы, извлечены отдельные сюжеты; художественное единство гениального произведения в новой интерпретации конечно же не могло быть "вторично" воспроизведено, оно было разрушено; повторение теряло первичный смысл или, точнее, приобретало новый, однако к Пушкину имеющий весьма отдаленное отношение...

"1 мая 1781 года я получил, наконец, командировку и стал поспешно готовиться в отъезд.

Привлекала меня не выгодность ремонтного дела (я был достаточно богат), а желание поскорей вырваться из Петербурга на свежий ветер степей, провести остаток мая в деревнях (где по вечерам поют на озере девушки), поспать в бочке под открытым небом, мечтая о глазах, в которые в этот день не успел заглянуть; послушать на въезжей рассказы побывальщиков... словом, я был молод и жаждал приключений..." (I, 286).

Уже в самом начале толстовского рассказа мы отчетливо слышим интонацию пушкинской повести: она и в сюжете этого фрагмента (правда, 16-летний Петруша Гринев, живший в "симбирской деревне", мечтает вырваться как раз в Петербург: "Мысль о службе сливалась во мне с мыслями о свободе, об удовольствиях петербургской жизни. Я воображал себя офицером гвардии, что, по мнению моему, было верхом благополучия человеческого"¹²), и в реалиях действительности (точная датировка происходящего, как и у Пушкина, отнесена к XVIII в.: "Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17... году" — VI, 258), и в этом образе желанного простора, вольности и свободы ("на свежий ветер степей"), который запал всем нам в душу в хрестоматийных пушкинских строках: "Я приближался к месту моего назначения. Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами..." — VI, 267.

Дальнейшие совпадения толстовского произведения с текстом Пушкина настолько бесспорны, что не требуют и вовсе никакого подтверждения: "Однажды, после полудня, я подъехал к земляной крепости, ворота которой были отворены и на чистом дворике два инвалида играли в карты, сидя на пушке, причем взятки записывали на зеленом лафете мелом" (I, 287). Конечно, в сюжете рассказа Толстого возникнет "старый

¹² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние. 1978. Т. 6. С. 260. Далее ссылки на это издание в тексте.

инвалид", занимающийся "вязанием чулка" и охраняющий покой коменданта, и сам комендант, в образе которого причудливо соединились черты коменданта Белогорской крепости, его супруги Василисы Егоровны и даже Швабрина; появится прелестное женское существо (по внешности отдаленно напоминающее пушкинскую Марию Ивановну), оказывающееся, правда, не дочерью коменданта, а его женой... и т.д. Однако, повторим, смысл пушкинской повести, по существу, здесь перевернут с ног на голову: сюжет рассказа А. Толстого заключен в локальные, вневременные рамки отношений молодого адъютанта, от лица которого ведется повествование, и вдовой супруги старого, незадачливого коменданта крепости; развитие их чувств мгновенно и беспричинно, психологически не подготовлено (перипетии любовных отношений изображены автором в духе "свободного" и отнюдь нецеломудренного XX в.)... Сюжет в рассказе Толстого **кончается** вполне благополучно: ревнивый супруг отдает, хотя и со вздохом сожаления, свою жену молодому сопернику... Но при чем в таком случае историческая точность в повествовании Толстого ("18 мая 1781 года"), исторически достоверные реалии в нем (земляная крепость, пушки, комендант, старый инвалид) и т.д.? Можно сказать, что в рассказе А. Толстого, содержащем некоторые внешние приметы реальной жизни, истории как художественного смысла, идеологического стягивающего внутренний сюжет центра не оказалось. Но без этого, главного, смысла не оказалось в произведении и "духа" Пушкина: Толстой пошел по внешнему пути приобщения к традиции и потерпел творческую неудачу...

Как бы ни осуждали мы сегодня социологические методы в исследовании литературы и искусства, как бы ни совершенствовались методы литературоведческого анализа, обойтись без понимания отношений художника к социальной действительности, понимания, выраженного им в своей, только ему свойственной сфере познания жизни, мы не сможем. Завещанные классиками отечественной революционно-демократической критики принципы такого анализа и сегодня сохраняют свою силу; понять отношение художника к действительности — для нас и сегодня главная задача.

Параллелизм художественного мышления А.Н. Толстого, о котором уже говорилось в этой работе, включал в себя и параллельные подступы к освоению пушкинской традиции. Казалось бы, подход к классической традиции, выразившийся в пьесе 1919 г. ("Любовь — книга золотая"), совпадает с творческим принципом, воплотившимся в рассказе "Катенька" (извлеченная из "Капитанской дочки" еще одна сюжетная линия, теперь уже связанная с сюжетом не "простых людей", как в рассказе, а царицы Екатерины I), совпадает со своим литературным первоисточником, да не совсем: социальная действительность, взвихренная большими историческими событиями, накладывает и на отношение к традиции свою печать, вносит и в нее свой содержательный смысл.

Пьеса "Любовь — книга золотая" для нашей темы весьма значима: она словно обнажает внутренний творческий импульс А. Толстого этой поры, его стремление найти опору в гармоничной пушкинской традиции, в слиянии с нею преодолеть внутреннее смятение и идеологический хаос, воцарившийся в его душе в эпоху бурь и социальных потрясений.

В самом деле. Когда мы читали ранее (и читаем и исследуем сегодня) первые художественные произведения А. Толстого, рожденные событиями 1917 г. ("Рассказ проезжего человека", "Наваждение", "Милосердия!", "Простая душа" ("Катя")), нам и в голову не приходит мысль об их внутренней связи с пушкинским художественным миром. И уж тем более трудно уловить (особенно после многочисленных критических истолкований, ставших почти хрестоматийными) художественный смысл его знаменитой трилогии, зародившийся в своих основных идеологических контурах, уже в июле 1919 г. и самым непосредственным образом оказавшийся связанным с Пушкиным...

А названная выше пьеса о любви находится как бы посередине этого небольшого по времени отрезка творческого пути писателя и может послужить для нас своеобразным кодом для понимания и названных выше произведений.

Пьеса была написана, как уже говорилось, в самый сложный период жизни Толстого, весной 1919 г., в период пребывания в Одессе, накануне отъезда его в эмиграцию. Мир рушился, трещали основы государства, отвергались традиции морали и нравственности ("добро нынешнего дня становится преступлением"), понятия добра и милосердия, жизни и смерти теряли свой высший духовно-содержательный смысл, но в пьесе Толстого царил мир и социальная (социально-природная) гармония: социальной иерархии нет, все русское общество слито в единый и гармоничный союз; населяющие мир пьесы персонажи — старый князь **Серпуховской**, его жена, молодая княгиня, царица Екатерина, крепостные — все любят друг друга, все пребывают в согласии друг с другом. "Время двинулось, очарование началось, туман прошедших лет, как театральный занавес, поднялся над этой забытой жизнью"¹³, — говорится в авторской ремарке, предваряющей "удивительное любовное приключение", случившееся в "конце восемнадцатого века в вотчине князя Ивана Ильича **Серпуховского**"¹⁴. Единственное неудобство, испытываемое крепостными людьми, — это трудные роли "нинф" и "сатиров" (как они их называют), в которые обряжает своих подданных молодая княжна, томящаяся от скуки и мечтающая о "вышем" свете (по рекомендациям книги, присланной ей в подарок царицей, — "Любовь — книга золотая"). Блаженный XVIII век! Все здесь — покой и радость, и единственное стремление человека, единственная, можно сказать, забота и утешение, и смысл жизни — любовь. "В это время в дверях появляются —

¹³Толстой А.Н. *Любовь — книга золотая*. Берлин: Изд-во Москва, 1921. С. II.

¹⁴Там же. С. 9.

княжна, в пастушеском полосатом роброне, — за ней Санька с купальными простынями, большой соломенной шляпой и с посохом, перевитым лентами, и, наконец, — Микита паренек; у него поверх рубашки надета искуда, на голове — козьи рога, в руке — дудки...

К н я ж н а (садится к зеркалу. Князю). Хороши ваши людишки, нечего сказать. (Показывая на Микиту.) Ему с утра нынче приказано — сидеть в розовом кусту, играть на дудках с меланхолией, покуда не прикажу идти на людскую ужинать. А ты чем занимался в саду? Подойти...¹⁵

Вот на этом фоне и происходят небольшие события, образующие приятную любовную интригу. Мир целен, гармония его **основывается** на любви и доверии людей друг к другу. И еще, может быть, на главном — сознании, что установившийся порядок вещей, иерархия **ценностей** — вечна и неколебима. И хотя не все приказы "старших" (в этой иерархической лестнице) выполняются "**визимыми**" беспрекословно (Микита, например, не совсем освоился в новой для себя роли сатира: "Девки задражили — козел... козел. Крапивой стегаются", а дворовые крепостные девки — в роли "нищ"; и шут по прозвищу Решето не может привыкнуть к своему новому, определенному княжной имени Фенимон...), в отношениях между людьми эта иерархическая лестница вполне ясна, и каких-либо предположений о возможности ее колебания ни у кого не возникает. А царица конечно же — "всего лишь" несколько полная, среднего роста и милостивая дама; "одета в простое платье серого шелка и в толевом черном чепце на белокурых волосах", всего лишь стареющая дама, которую покидает любовник, — но эта дама прекрасно сознает свою роль в судьбах людей: казнить либо миловать — в ее власти; в данном случае она, поскольку царица "справедливая", позволила себе уступить своего любовника **более молодой и потому более достойной женщине** (княгине). Все устраивается хорошо и приятно в пьесе Толстого: княжна уходит к офицеру Завалишину, любовнику царицы, милостиво ею отпущенному; князь ("старый", "45 лет"), чудака, со старорежимными замашками (бьет жену, для остротки, вишневою тростью; здесь особенно интересна эта деталь — вишневою), от этого поворота судьбы вовсе не страдает, поскольку находит утешение в даме, сопровождающей Екатерину... и т.д. А сама Екатерина продолжает свое путешествие по стране — на то она и царица, чтобы вершить добрые дела: "Е к а т е р и н а. А все же, Валерьян, вы не испортили мне счастливого дня. <...> Мне лишь удалось сделать открытие, что вот такая сорока оказывается посильнее короны Российской империи..."

В пьесе чувствуется какое-то неизъяснимое наслаждение, которое испытывал автор в момент сочинения пьесы: оно сказалось и в языке персонажей, действительно стилизованном под XVIII в. ("удобная, легкая форма"), и в характере князя, повторившего, в общем, прежних толстов-

¹⁵ Там же. С. 17.

ских "чудаков" ("Князь был **чудаковат**, давно оставил службу..."), и в некоторых милых сердцу автора реалиях жизни (Екатерина проезжает село Иваньково, Коровий Брод – несомненно, эти названия попали в пьесу из подмосковных и **заволжских** впечатлений автора...).

Самая ориентация на пушкинскую традицию кажется автору счастливым избавлением от царящего в мире хаоса. Характеры, выписанные в пьесе, едва ли не целиком повторяют персонажей "**Капитанской** дочери", в особенности женские: молодая княгиня, в которой многое угадывается от пушкинской Марьи Ивановны; интересно и значимо идейно совпадение, даже портретное, в описании царицы; сравните приведенное выше описание с пушкинским: "Она (Екатерина. – А.К.) была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую" (VI, 357)¹⁶. Но не только **портретное** совпадение в облике царицы интересует нас в данном случае: вопрос, которым задаются **пушкинисты**, заключающийся в самой идейной и художественной целесообразности такого хрестоматийного образа царицы в повести Пушкина, существен и для понимания художественного смысла пьесы Толстого. На этот вопрос существуют сегодня, как известно, разные мнения в литературе, но Толстой, следуя за Пушкиным, и здесь, как нам кажется, шел своим путем, интерпретируя художественный смысл повести Пушкина по-своему, с точки зрения собственных творческих задач; учитывая непосредственность, естественность толстовского восприятия, это было, возможно, и наиболее объективное и адекватное художественному смыслу, верное толкование. Образ Екатерины, решаемый Пушкиным традиционно, не имел разоблачительного по отношению к ней как самодержавной царице характера – во всяком случае, А. Толстой не воспринял его так; напротив, пушкинская трактовка ассоциировалась у него с представлением о неизбежности существующего мирового порядка вещей – не в социальном, но космическом, онтологическом смысле. Вспомним, что само появление Екатерины на страницах повести Пушкина как бы естественно вырастает из организованного, разумного и гармоничного образа бытия: "Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыха-

¹⁶ Интересно, что это пушкинское описание, которое повторяет А. Толстой, само по себе тоже стало как бы традиционным: В.Б. Шкловский обратил внимание на то, что портрет Екатерины в "**Капитанской** дочке" во многом "списан" с известного портрета В. Боровиковского (в момент работы Пушкина над повестью этот портрет был возобновлен в памяти современников в гравюре Н. Уткина): "Пушкин дает Екатерину по портрету Боровиковского. <...> На портрете Екатерина изображена в утреннем летнем платье, в ночном чепце; около ее ног собака; за Екатериной деревья и памятник Румянцеву. Лицо императрицы полно и румяно" (Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М.: Сов. писатель, 1953. С. 64. На это наблюдение Шкловского указал Г.П. Макогоненко в кн.: Макогоненко Г.П. "**Капитанская** дочка" А.С. Пушкина. Л.: Худож. лит., 1977. С. 86).

нием осени. Широкое озеро сияло неподвижно. Проснувшиеся лебеди важно выльвали из-под кустов, осеняющих берег. Марья Ивановна пошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева. Вдруг белая собачка английской породы залаяла и побежала ей навстречу. Марья Ивановна испугалась и остановилась. В эту самую минуту раздался приятный женский голос" (VI, 357)¹⁷. Картина словно нарисована пастелью, дышит прелестью, тишиной и покоем, она статична и неколебима (покой нарушает лишь лай "собачки английской породы").

В такой атмосфере естественно и рождаются справедливые решения человеческих судеб со стороны тех, кто определен решать их ("Дело ваше кончено. Я убеждена в невинности вашего жениха" – VI, 359. Здесь характерен этот эмоциональный подход: "Я убеждена", – говорит Екатерина, распорядительница судеб). Но ведь подобная картина мира существовала и в утопических мечтах Толстого; как художник, он хотел напомнить о ней, воззвать к ней: в рассказе, написанном одновременно с пьесой, на конкретно-историческом материале тревожных дней 1917 г., он звал к добру и милосердию – рассказ так и назывался "Милосердия!"...

И все же была какая-то объективно трагическая интонация, пронизывающая все содержание пьесы: несоответствие реального, творческого, жизненного самочувствия писателя и его утопической мечты о мировой гармонии: «Кончал 3-ий акт пьесы («Любовь – книга золотая»), – записал Толстой в дневнике в апреле 1919 г., в главе, иронически названной "Бегство из Одессы". – Мария Самуиловна вызвала Наташу на площадку. Я вышел – вижу взволнованные, но внешне спокойные лица... Французы сдают Одессу, мы уезжаем сегодня. Началось, точно медленное раскручивание спирали, отчаяние. Вышли на улицу. Серьезные лица офицеров. ... Много простонародья. Сдержанно веселы. <...> На набережной при погрузке багажа – матрос с винтовкой на возу: «Дорогие мои, зачем бегите? Оставайтесь, всем хорошо будет». Черная, счастливая, широкая рожа»¹⁸. Образ мира в творческом сознании Толстого расколот, раздроблен на множество идеологически несовместимых позиций: "серьезные лица офицеров"; "простонародье" – "сдержанно веселы"; "матрос с винтовкой на возу"; "черная, счастливая, широкая

¹⁷См., напр., характеристику этой темы у М. Цветаевой: «Контраст между чернотой Пугачева и ее белизной, его живостью и ее важностью <...> не мог не отвлечь от нее детского сердца, единолюбивого и уже приверженного „злодею“. <...> Любит ли Пушкин в „Капитанской дочке“ Екатерину? Не знаю, – продолжает М. Цветаева. – Он к ней почтителен. <...> Вся любовь Пушкина ушла на Пугачева». (Цветаева М. Мой Пушкин. М.: Сов. писатель, 1967. С. 133–135). Т.е. поэтическая тема полярности авторского отношения к героям произведения выражается во внешней характеристике, но, странным образом, у М. Цветаевой оно социологизировано.

¹⁸А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 403–404.

рожа" нового хозяина жизни; "всем хорошо будет" – а все же вывод: "началось... отчаяние".

Таков контекст жизни, реальная атмосфера действительности, в которой создавалась пьеса. Ориентация на пушкинскую традицию, точнее на извлеченную из нее тему, положения не спасает: реальное историческое время взрывает утопическую мечту о победе гармоничного нравственного идеала над мировым хаосом, художественный замысел разрушается иронией, шутка обращается в трагический фарс...

И все-таки это очень существенно: в момент исторического перелома и вызванного им душевного смятения – внутренняя ориентация писателя на пушкинский идеал гармонии, целостности бытия. В художественном сознании А. Толстого в годы революции сосуществуют, не смыкаясь, но противоборствуя, два мира: Пушкина – и Достоевского. Но существуют они и отчетливо проявляют себя на разных ступенях художественного познания, творческого постижения действительности: первично-эмоциональном (на уровне писем и дневниковых записей), рационалистическом, программно-публицистическом (на уровне статей, выступлений и писем, предназначенных для печати) и, наконец, в творчески преображенном, художественном мире писателя. В каждом из них взаимодействие с классической традицией осуществлялось с разной степенью интенсивности, охвата творческого мышления, вовлечения его в литературный ряд.

Пишущего эти строки в работе над темой многие годы мучил вопрос, не находивший более или менее рационального и логически внятного ответа или хотя бы разумного направления в решении его: почему в сложные моменты своего художественного и духовного развития А. Толстой обращается к творческим заветам Пушкина и почему сквозь эту видимую даже на первый взгляд пушкинскую плотность его творчества нам "чуждятся" Гоголь? Это не переплетение тем, уровней постижения жизни и не сплав традиционных влияний в творчестве писателя, который занимал многих исследователей и о котором уже говорилось в этой работе; здесь что-то другое. Почему, например, впервые обратившись к петровской теме (в романе "Егор Абозов", 1912–1916), Толстой сразу же, заглавием, обозначает свою творческую **родословную**: в первоначальной редакции роман назывался "Мышиная беготня"¹⁹, что представляет собою перифраз пушкинской стихотворной строки "Жизни мышь беготня" (стихотворение "Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы"), а в содержании романа, его идеологической концепции склоняется к лирическому гоголевскому пафосу?.. Почему в 1917 г. Толстой вновь обращается к художественному опыту Пушкина во впервые возникшей в его

¹⁹ Были еще и другие, промежуточные заглавия у этого произведения ("Болотные огни", "Иван-Царевич"), они были рождены действительно литературной традицией, но традицией современного писателю прочтения темы.

сознании исторической теме – в сюжете, связанном с историей Мазепы (рассказ "Наваждение", 1917), и в разработке петровской темы (повесть "День Петра", 1918), что несомненно связано с традициями "Полтавы" и "Медного всадника", с одной стороны, а с другой – с историческими записями "История Петра Великого" и романом "Арап Петра Великого"? А ведь здесь, в художественных открытиях 1917 г., сосредоточился весь Толстой: здесь философские и историсософские истоки "Хождения по мукам", не говоря уже о романе, посвященном Петру. И вместе с тем за пушкинской художественной плотностью во всех этих темах и произведениях Толстого будет неизменно вставать учительная тень Гоголя... Как понять эту диалектику? Большим подспорьем в рассуждениях на эту тему явились для нас выводы двух разных авторов, с которыми довелось недавно познакомиться.

"С точки зрения западного наблюдателя, – пишет П.В. Палиевский, – центральное положение Пушкина в классической русской литературе не всегда заметно, что неудивительно, так как он помещается как бы в глубине перспективы за такими фигурами, как Чехов, Достоевский, Толстой, Тургенев или Гоголь. Между тем изнутри²⁰ они выглядят часто как развертывание (или испытание) заключенных в Пушкине сжатых формул. <...> Что, с другой стороны, ничуть не отменяет самостоятельности этих писателей, их величия и особого вклада каждого в художественное развитие. Их постижение новой действительности, конечно, дает всякий раз новое качество идеи, даже если она когда-либо и была высказана. В то же время они поднимают, каждый сообразно своей силе, вместе с образом этой действительности начала новых идей"²¹. Здесь верно отмечено центральное положение Пушкина в развитии русской литературы, преемственность задач, идущих от ее родоначальника. Причем центральное не только в смысле исходное, изначальное («все мы вышли из «Шинели» Гоголя» – сказано о подобной ситуации), но шире, неизбежное: "То есть получается так, что русская литература разрастается не только от Пушкина, но и к Пушкину, тянется к этому идеалу, которого не может пока исчерпать, и только удаляется, удивляясь всякий раз полноте, предположенной позади, которую нужно еще исполнить..."²²

²⁰Это очень верное наблюдение: о различии оценок и подходов к явлениям искусства со стороны тех, кто находится внутри своей национальной литературы, и тех, кто наблюдает ее со стороны, лишен генетических связей с ней. "Мне показалось излишним замечать некоторые явные ошибки, простительные иностранцу, – писал Пушкин в статье "О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова", – например, сближению Крылова с Карамзиным (сближение, ни на чем не основанное) мнимая неспособность языка нашего к стихосложению совершенно метрическому и проч." (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, Ленинградское отделение. 1978. Т. 7. С. 23–24). Здесь важно обратить внимание на мысль Пушкина: "...простительные иностранцу..."

²¹Палиевский П.В. Русские классики. М.: Худож. лит., 1987. С. 20–21.

²²Там же. С. 44.

Но послушаем человека, почти нашего современника (А.М. Ремизов ушел из жизни в 1957 г.), находящегося еще ближе, чем критики и ученые, к литературному процессу, понимающего его изнутри, поскольку является не участником, нет – строителем, создателем этого "процесса". "С Пушкина все начинается, а пошло от Гоголя" – совершенно удивительная по точности и глубине мысль, просто прозрение, открывающее путь последующим прочтениям²³. «И это не учебная оскомина ума ленивого и нелюбопытного, – продолжает Ремизов, – и не гоголевская сказка, и не „двойная мысль“ Достоевского, это истина – русская правда. Без Пушкина все бы мы околели, начиная с Гоголя до Чехова и с Чехова – мы, „трудящиеся и обремененные“. <...> Голос Пушкина звучен через всю историю литературы, им вдохновенную, и этот голос сказывается и в моем неотступном и упорном:

„Заговорит ли Россия по-русски?“²⁴

Интересно, что, с точки зрения Ремизова, Пушкин ценил в Гоголе то, что было ему самому близко («Пушкину Гоголевское показалось смешным, для нас загадка: что смешного в „Вечерах“ и „Миргороде“»²⁵), а с другой стороны, и Гоголь отмечал в Пушкине близкую, свойственную ему самому черту. «По Гоголю, – пишет Ремизов, – Пушкин „охотник до смеха“, а это то же, что в его душе веселость духа, которая зерно жизни и источник вдохновения: радость на белом свете жить и сказывать сказку...»²⁶

Рассуждения этих разных авторов, с двух сторон, весьма облегчили и нашу задачу. Во взаимоотношениях А.Н. Толстого с близкими ему по духу классиками эта диалектика самораскрытия особенно ощутима.

На протяжении всей творчески-сознательной жизни А.Н. Толстой вел борьбу с самим собой, стремясь высвободиться из-под творческого давления двух художников – Достоевского и Чехова. Если имя Пушкина существует для него как высшая задача литературы: в единственной программной статье Толстого, которая так и называлась "Задачи литературы" (1924), определен идеальный образ искусства, указана мера – Пушкин (при всех оговорках, что речь идет именно об искусстве: "Строго говоря, у литературы (художественной) не может быть задачи" – IO, 70), то Чехов воспринимается Толстым именно как антипод Пушкину. "Чехов выцвел, как акварель", – сказано в той же статье. Мысль об "акварельности" присутствует во всех высказываниях Толстого о Чехове, в разных вариациях, но всегда с непременным противопоставлением

²³Ремизов А. Огонь вещей: Сны и предсонье. 2-е изд. YMCA-Press. Париж: Оплешняк, 1954. С. 123.

²⁴Там же. С. 123–124.

²⁵Там же. С. 33.

²⁶Там же. С. 123.

его Пушкину. Красота в искусстве, открытая Пушкиным, — "совершенные формы этой жизни", а Чехову, как считает Толстой, свойственно "эстетическое ощущение искусства": "Чехов — не искусство, он прекрасная манера, но еще не искусство" (II, 231). Позиция Толстого в отношении Чехова оставалась неизменной на протяжении всей жизни, в ней, следовательно, была логика, свой внутренний смысл. В статьях, прямом публицистическом обращении к читателю, он мало говорил о причинах своего неприятия Чехова, однако в художественных произведениях Толстой не раз обращался к теме "чеховщины" и своему внутреннему несогласию с ней. Так, в пьесе "Ракета" (1916) в уста близкого ему героя (писателя Табардина) Толстой вкладывает свои заветные мысли о современном искусстве, в которых отчетливо просматривается полемика с Чеховым: "Современная драма только приподнимает занавеску над альковом и показывает любопытным тот или иной любовный анекдот, из которого ровно ничего, кроме анекдота, и не вытекает. В нем принимали участие боги, оно устрашало народы. <...> А в современной драме ведут истерические разговоры, боятся выстрелить из пистолета, замахиваются и не ударяют. Здесь трусит автор, не решаясь подсыпать яду, трусит актер слишком резкого жеста, трусит зритель, как бы его не одурачили. И все оттого, что любовь за двадцать веков разложилась, стала буржуазной и прибегает к помощи гражданских законов, чтобы как-нибудь не оказаться пережитком, выдумкой старых поэтов. Важнейшая ее часть, сущность любви, метафизика, предана насмешке, поруганию, забвению..." (9, 197). «Классический злодей превратился в офицера Соленого из "Трех сестер". Им никто особенно не возмущается, и автор не готовит ему ужасных мук»²⁷.

Эта характеристика совпадает с собственными высказываниями Толстого о чеховской драме. Однако речь не о непризнании Чехова вообще, а о непризнании его для себя, об отличии своего творческого метода от метода признанного классика русской литературы. Но как трудно давалось Толстому это "непризнание": вот и в упоминавшейся пьесе 1916г. ("Ракета") с ее, казалось бы, ясной "античеховской" направленностью канва внешнего, событийного сюжета во многом заимствована у Чехова или так или иначе соотнесена с его манерой письма: не умирает вишневый сад в пьесе Толстого, а, наоборот, воздвигается дом, строится дача, рассказывается вишневый (какой же еще!) сад...

Д а ш а. Хочешь вишен? Ышь.

Т а б а р д и н. Это ты здесь сидела, ела вишни?

Д а ш а. Да.

Т а б а р д и н. Сколько косточек.

Д а ш а. Здесь очень прохладно" (9, 192). Это просто замечательный по наглядности пример "поражения" Толстого в его борьбе с Чеховым:

²⁷ А.Н. Толстой о литературе и искусстве: М.: Сов. писатель, 1984. С. 97.

напряженный психологизм приведенной сцены (характерен повествовательно-нейтральный стиль диалога: без восклицательных знаков: "Сколько косточек" - и все), как и неожиданность скрытой литературной ассоциации, проявил внутреннюю, "генетическую" память писателя, в которой немалое место занимал Чехов... В докладе на Первом съезде советских писателей, призывая своих собратьев-драматургов учиться у классиков мастерству, Толстой напомнил: «Я перечитывал Чехова. В чем был секрет его живых слов? За каждой фразой - живой человек, мало того - тип, мало того - эпоха. Меня всегда потрясала последняя фраза доктора Астрова: «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарница - страшное дело...» Откуда могла появиться эта Африка, будто приоткрытое окошечко в глубь человека?» (Ю, 259). Это "приоткрытое окошечко" Толстой, несомненно, вспоминал не раз в течение творческой жизни...

Приведенные выше слова А.Н. Толстого (из письма 1912 г.) о необходимости слияния в русском искусстве двух полюсов, с его точки зрения, полюсов - Пушкина и Достоевского - заставляют нас внимательнее присмотреться к обеим сторонам этой эстетической формулы, т.е. обратиться к теме Достоевского в творчестве писателя. Тем более что это была даже не тема, т.е. одно из направлений классической традиции в творчестве Толстого, а проблема самораскрытия художника, его собственного творческого метода - и последствий и издержек (творческого плана), происходящих в силу тех или иных причин внешнего или даже внутреннего характера, при отступлении от него.

Не соглашаясь с его давлением (может быть, именно потому, что "вмешательство" гения в его собственную художественную структуру было очень сильным, порой непреодолимым настолько, что разрушало ее самое), Толстой, однако, многое все-таки творчески усвоил, естественно и органично принял в свой творческий мир; не исключено, что происходило это порой бессознательно, на художественно-интуитивном уровне сознания, вопреки логике.

Начать с того, что, обозначив задачу будущего развития отечественной литературы как процесс слияния двух ее полюсов, Толстой и самого себя конечно же включил в работу по осуществлению такой сверхфантастической мечты о гармоничном идеале. А это значит, что он тем самым опроверг и собственное "открещивание" от Достоевского, на котором он настаивал с самого начала творческого пути и до конца жизни, и себя включил в строительство этого идеала: "...что касается Достоевского (за него-то Вы меня и ругаете), то ведь он только конквистадор, открывший новую страну..." (I, 192), - говорится в том же письме Толстого, где высказана мечта о необходимости слияния Достоевского с Пушкиным: открытия одного нуждались в дополнении, по мысли Толстого, другим, безбрежным русским гением.

Что же содержалось в художественном облике Достоевского, если возникла необходимость в его (т.е. облика) дополнении и гармонизации?

В докладе на Первом съезде советских писателей Толстой высказал (однажды за всю жизнь) такую мысль: "Утверждать, что писатель мыслит образами, значит отделаться поверхностными определениями чрезвычайно сложного и крупного процесса художественного мышления и девять десятых искусства поставить вне литературы (Некрасов, Щедрин, Достоевский, под вопросом окажется даже Пушкин и т.д.)" (Ю, 256). Толстой здесь противоречит самому себе (в гл. I мы рассматривали комплекс эстетических идей, содержащихся в его выступлении на съезде, потому что все другие его суждения об искусстве содержат совершенно противоположную оценку: писатель, в отличие от ученого, утверждает Толстой, мыслит как раз образами ("Искусство — художественное произведение, возникает подобно сну — мгновенно. Но в нем нет места логике, потому что его цель не найти причины какого-либо следствия, но дать во всей законченности живой кусок космоса..." — Ю, 71. И т.д.). В чем же дело? Писатель не дает развернутой характеристики новой формулы искусства, однако мы можем приблизительно реконструировать его мысль. Да, считает Толстой, существуют разные методы художественного познания действительности: есть метод Пушкина и Гоголя, — и его собственный творческий опыт подтверждает реальность продолжения подобного метода, основанного на органической природе таланта, — и метод "Некрасова, Щедрина, Достоевского", в котором главным в познании действительности является разум, сознательный поиск идеи этой действительности; в другом месте своего съездовского доклада Толстой прямо говорит: "Я не могу открыть глаза на мир прежде, чем все мое сознание не будет охвачено идеей этого мира, — тогда мир предстает передо мной осмысленным и целеустремленным" (Ю, 257).

Совершенно ясно, что это требование относится как раз ко второму из названных Толстым направлений искусства, куда включено и имя Достоевского. (Не стоит и говорить, что оба приведенные в докладе высказывания Толстого о сущности художественного познания выдаются им не как один из возможных путей творчества, но как единственный и универсальный путь, применимый ко всем писателям, — но это уже к интересующей нас теме Достоевского не относится, поскольку подобная "сверхзадача" является требованием политически конъюнктурным, рожденным послереволюционной эпохой: "Я, советский писатель, я охвачен идеей переустройства и строительства нового мира. Вот с чем я открываю глаза" (Ю, 257) и т.д.)

Таким образом, отличие Достоевского от основного, пушкинского направления русской литературы заключено, по мысли Толстого, в его способности постигать мир посредством "идей" (Достоевский — "самый идеологический классик", по характеристике современного нам ученого²⁸). Именно здесь кроется тайна многолетнего внутреннего спора Толстого

²⁸Палиевский П.В. Указ. соч. С. 168.

с Достоевским и одновременно сложного переплетения внутренних отталкиваний и притяжений к его художественным открытиям. Давление художественного гения на Толстого, особенно в начальную пору жизни, было весьма сильным, и не всегда ему удавалось преодолеть его...

«Толстой видел в Москве у Незлобина переделку „Идиота“, сделанную Комиссаржевским, в которой Е. Жихарева играла Настасью Филипповну, — записал в дневник современник Толстого свидетельство актрисы Е.А. Жихаревой, относящееся к 1912 г. — В разговоре с ней он (Толстой. — А.К.) сказал, что на месте Достоевского он спаривал бы Мышкина с Аглаей, а не с Настасьей Филипповной, так получилась бы убедительная коллизия. Подобная (но не столь обостренная) коллизия и дана была им вскоре после этого в „Касатке“...»²⁹ Здесь в какой-то мере содержится объяснение целого ряда толстовских характеров, в которых действительно сильно ощутимо подобное „спаривание“ каких-то отдельных черт героев, особенно героинь, Достоевского (князь и Маша в пьесе „Касатка“, Даша и писатель Табардин — в пьесе „Ракета“ и др.). Речь идет не о копировании великого образца, не о подражании ему и не об усвоении каких-то его художественных идей, а о попытке соединения отдельных сюжетных характерологических черт, свойственных классике.

“Д а ш а <обращаясь к своему любовнику, актеру Заносскому>. Я не по хорошему чувству тогда к вам пришла. Я помню — ливень, гроза, ветер... Я бежала к вам. Хотелось, чтобы ветром свалило, истерзало в грязи, в дожде... Хотелось, чтобы еще хуже было, больней, безнадежней себе, и вам, и ему” (9, 189).

“К н я з ь. <...> Меня погубили рестораны, игорные дома и скачки. Но не женщины, нет. В моей жизни два начала: темное — это игра, и светлое — женщины. Любовь всегда очищает. Пока я способен волноваться, я еще не погиб...”

<Рассказывает о своей любви к Маше>. Да, в жизни есть красота” (9, 133). И т.д.

Чтобы доказать литературную несвободу подобных пассажей, нет нужды подробно разбирать характеры Толстого — настолько вторичность замысла — идея унижения и жертвы, очищения и спасения красотой — очевидна; может быть, в этом насилии над органической природой своего творческого метода, попыткой “идеологизировать” его кроется причина творческих неудач многих пьес Толстого...

²⁹ Дневник Л.Р. Когана. 1942 г. // Отд. рукописей Гос. б-ки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. Ю35. Ед. хр. 4. Л. 22.

Однако хотелось бы подчеркнуть, что существующая в литературе точка зрения о неприятии Толстым Достоевского как художника³⁰ является ошибочной или случайной: Толстой не мог не признавать художественного гения своего великого предшественника – восхищение художественным талантом Достоевского он не раз свидетельствовал на протяжении жизни в статьях и письмах, учился у него именно изобразительной волшебной силе таланта, умению живописать словом, строить сюжет, создавать глубинные психологические ситуации, исследовать национальный характер. Современный читатель знает те немногие высказывания А.Н.Толстого о Достоевском, которые включены в его собрания сочинений: они начинаются здесь с 1924 г. и все носят исключительно положительный характер, вполне созвучный нашему сегодняшнему пониманию гения русской литературы. Правда, эти характеристики, обращенные преимущественно к молодым писателям, кажутся нам сегодня несколько вневеличностными, как бы лишенными собственно толстовского взгляда на предмет. Так ли это?

Призывая в начале 20-х годов молодых советских писателей к "монументальному" реализму, к отказу от утвердившейся в литературе первых послереволюционных лет тенденции натуралистического изображения действительности, Толстой опирается именно на опыт Достоевского, одного из наиболее революционных русских писателей, гениального исследователя "идей" ("социальная педагогика" Достоевского, по характеристике Горького), включенной в русскую действительность и в ней осуществившейся: "Достоевский написал Грушеньку. Она хотя бы одной капелькой, но жила в каждой русской женщине. Теперь Грушенька – та, да не та. Но какая? Пойдет эта Грушенька со мной на каторгу? А Раскольников – убьет сегодня старуху? А Ставрогин – повесится на чердаке?" (IO, 75).

Надо сказать, что молодые советские писатели были так активно заняты в первые послереволюционные годы стремлением схватить писательским оком новый, революционный "быт, быт", как писал Толстой, так ориентированы на "новаторство" во всех формах творческого волеизъявления, что были лишены способности к глубокому постижению жизни, к воссозданию ее художественно-обобщенного образа; неудивительно, что творческих сил последовать призыву своего старшего современника у них явно не хватало, в спешке и суете были забыты – уничтожены сознательно – великие традиции гуманистической русской культуры, и творчество Достоевского не миновало общей судьбы этих традиций... Призыву

³⁰ Эта мысль так или иначе варьируется в воспоминаниях современников, в особенности близких Толстому людей. «К Достоевскому отец относился спокойно, но не более того, – свидетельствует Д.А. Толстой. – Чувствовалось, что он ему чужд и чем-то неприятен. «Это замечательный писатель, – говорил он, – но я не люблю его. У него корявый слог». Однако он не мог не признавать величие творца «Братьев Карамазовых»...» (Воспоминания об А.Н. Толстом: Сб. 2-е изд., доп. М.: Сов. писатель, 1982. С. 233-234).

оборотиться назад, к Достоевскому, прозвучавшему в статье Толстого 1924 г., последовал в те годы лишь он сам – в рассказе (повести) "Гадюка" (1928), в котором изобразил характер "новой Грушеньки", Ольги Вячеславовны Зотовой, тип человека, рожденного экстремизмом, бунтом, разрушительной силой революции, но сломавшегося ее "тишиной", мирной созидательной работой: "Листки декретов настойчиво требуют творчества, творчества, творчества... Да, это потруднее, чем пироксилиновой шашкой взорвать мост, в конном строю изрубить прислугу на батарее, выбить шрапнелью окна в фабричном корпусе..." (4, 211). Когда в середине 30-х годов (т.е. спустя 7 лет после появления повести) по этому произведению стали неожиданно (?) устраиваться в стране читательские конференции, на которых звучали требования внести новые оценки революции 1917 г. по сравнению не только с реальностью, но и с ее официальными интерпретациями начала 20-х годов, Толстой решительно выступил против этих требований: отстаивая художественный принцип реализма, завещанный классикой, он говорил о необходимости "описывать типичных живых людей" (4, 819); однако терминология РАПШа и политизированный образ мысли уже давали о себе знать: "...время, в которое Ольга совершила свое преступление, было до начала пятилеток, то есть в то время, когда не началось еще массовое перевоспитание людей..."

Как бы то ни было, в выступлениях Толстого 20-х и 30-х годов не раз звучало требование учиться у Достоевского именно художественному мастерству. "Когда вы читаете записные книжки и письма Достоевского, – говорил Толстой в беседе с молодыми писателями, – то вы видите этот ужас. Он пишет из Женевы о том, как он продумал восемнадцать планов за две недели, и как он мучительно ищет этой занимательной, интересной ситуации, и как он отправляет первую главу в печать и, в ужасе, не знает – а может быть, это окажется скучным.

А ведь это Достоевский" (10, 219).

Открыв теорию "жеста", физического действия героя как один из главных принципов реалистического изображения действительности (см. гл. 2 наст. книги), Толстой опирается и в этом отношении на художественные открытия классика: «Вот Степан Трофимыч из „Бесов“». Вы видите, как он говорит, как он двигается, как он остановился, как он развел руками. Это не написано. Это видно через жест. Вы видите людей, вы видите даже их цвет лица, потому что через каждую фразу сквозит жест. Достоевский видел людей, когда писал о них...» (10, 215).

Не стоит далее умножать примеры истинного понимания Толстым величия Достоевского-художника – понимания, и зависимости, и внутренней, возможно неосознаваемой даже, тяги к постижению этого высокого совершенства.

Конечно, было бы наивностью полагать, что в восприятии Толстым Достоевского существовал какой-то водораздел, отделявший художественные открытия великого писателя от его художественной идеологии, или, говоря яснее, форму его творчества — от содержания, проповедничества гения. На подобном противопоставлении всегда настаивал, например, Горький: высоко оценивая художественные совершенства произведений Достоевского, он всю жизнь "боролся", как утверждается в советской критике начиная с 30-х годов, с его социально-нравственными и политическими идеями. О двойственности своего отношения к писателю Горький говорил не раз на протяжении жизни. "Вот, хотя бы, в отношении к Достоевскому: чем более изучаю его — тем более он возмущает меня, — писал он в 1913 г. Р.В. Иванову-Разумнику в период наиболее активной полемики с идеями писателя. — Я не люблю Востока, мне органически противна духарская психика и всяческое азиатское, — мистика, квиетизм, сладострастие. Это, однако, не значит, что я, читая Достоевского, не маялся душевно вместе с ним страхом и болью за Русь, не люблю его мысль, мне враждебно его извращенное чувство, но весь он, кругом взятый, конечно, величайший из великомучеников русских"³¹.

Сложность вопроса заключалась, однако, в том, что в отношении Горького к Достоевскому присутствовала "двойственность" и иного рода. "Его ожесточенное неприятие Достоевского тем более противоречиво, — заключает венгерский исследователь этой проблемы Д. Бакчи, — что в построении своих произведений, в формировании своих героев — рупоров идей, — в отрывочно-мучительном изложении этих философских выводов он (Горький. — А.К.) гораздо ближе стоит к Достоевскому, чем к Чехову или Толстому..."³² Однако критические выступления Горького, как до революции, так и особенно после нее, сыграли, несомненно, отрицательную роль в судьбах творческого наследия классика в русской культуре XX в. (на наш взгляд, позиция Горького по своему нейтрализовала упоминавшиеся выше призывы Толстого к молодым советским писателям к освоению этого наследия...). Подобную драму двойственности, но по-другому пережил в своем творческом развитии и А.Н. Толстой.

Так, в 30-е годы, когда значительно усилились нигилистические тенденции по отношению к русской культуре, а общественную силу и "законность" приобрел вульгарно-социологический метод в литературе и литературной науке, Толстой с особым вниманием вглядывался в творческую личность Достоевского, смысл его художественной идеологии. И хотя "идеологизм" Достоевского как выражение искусства, т.е. приоритет идеи, даже такой высокой, какую нес в себе мир Достоевского, над

³¹ Архив А.М. Горького. III-рл Г7-5-6.

³² Bakosi G. Gorkij és Dosztojevszkij // Nagyvilág. 1970. №4. P. 61.

жизнью и ее целостным гармоническим смыслом, был художественному сознанию Толстого внутренне не близок — именно в те годы он задумался о своем отношении к Достоевскому; приведенные выше оценки Толстого относятся именно к этому времени. Оказалось, что позиция Толстого, при всей ее, повторим, сложности и "неоднозначности", решительно противостоит утверждавшимся в общественном сознании страны оценкам и интерпретациям классика.

"Достоевский искал опоры и питающей среды для своей творческой личности. Она (т.е. среда. — А.К.) подавляла его", — записал Толстой в своем дневнике летом 1932 г.³³ Что же это была за "среда"? Перед глазами гения, считает Толстой, открывалось несколько таких реально существовавших общественно-идеологических зон:

«Буржуазный Запад, индивидуализм буржуазии был ему отвратителен. [Социализм Чернышевского и Белинского] Социализм без революции, огня и мускулов, казался ему беспочвенным, он возненавидел его, как возненавидел Запад, куда тянули [Чернышевский и Белинский], либералы и нигилисты, одобренные русским хулиганством, приводили его в бешенство именно — поплеиванием. Оставался один путь для его творческой личности — русская самобытность. Пафос «Идиота» и «Карамазовых» — это раскрытие самобытности и гения в русском характере. Политика тут на третьем плане, политическая установка, функциональный вывод»³⁴.

Однако помимо блистательной и неожиданной — для культурной мысли 30-х годов в целом и для Толстого этого периода в первую очередь — характеристики русского гения необходимо отметить и важный методологический принцип, свойственный именно Толстому и ему как художнику внутренне близкий: "на третьем" или уж, во всяком случае, на втором месте оказывается для него идеологическая опора, комплекс общественно-идеологических идей, питающих творческую личность, а на первом месте — личность художника, имеющая право выбора — судьбы ли, идеи...

Нет, спор Толстого с Достоевским проходил на каких-то других уровнях художественного сознания. Переводить их в логическую схему было бы не только трудно (поскольку предметом исследования является у нас художник органического склада), но и неверно, ошибочно по существу.

Рассказывая в конце жизни о своем отношении к тем русским писателям, чье творчество послужило для него побудительной причиной для собственного творческого самораскрытия, Толстой всегда особняком ставил Достоевского, как бы отгораживаясь от него в своем творческом развитии: «К Достоевскому у нас <т.е. в семье родителей писа-

³³Лит. наследство. Т. 74: Из творческого наследия советских писателей. М.: Наука. 1965. С. 332.

³⁴Там же. С. 333.

теля» относились с некоторым страхом, как „жестокому“ писателю» (I, 53). В чем состояла эта „жестокость“ (такова была традиционная характеристика писателя), Толстой не разъяснил, и нам остается предположить, что речь шла о „жестоком“, т.е. верховном, суде над русской жизнью, проникновении в бездны национального духа, свойственном гению. Основанием для такого предположения является давний спор молодого, еще только вступающего на литературное поприще писателя с критиком Ин. Анненским; отголоском этого спора и оказалась последняя, заключительная мысль Толстого о Достоевском как о жестоком писателе...

«И только недавно перечел второй раз, после „Преступления и наказания“, „Карамазовых“ и „Идиота“, „Вторую книгу отражений“, — пишет Толстой летом 1909 г. Ин. Анненскому, в ответ на присланную ему автором книгу, — и увидел ясно и складки голой земли, и вот эти выжженные пропасти, и то, что, может быть, не хотел бы видеть. <...> Ваша книга ведет меня по голой земле, сжигая все покровы, и мне страшно заглядывать сквозь пустые глазницы в горячий мозг, видеть на всех этих разлагающихся Свидригайловых иную, вечную улыбку. Хочется, чтобы они были только прохожими...» (I, 153).

Концепция творчества Достоевского, созданная Ин. Анненским, так или иначе нашла отражение в „художественной идеологии“ начала века; многие позиции критика глубоко запали в душу молодого Толстого, находившегося в момент знакомства с нею еще в преддверии собственного творческого акта, в поисках своего пути (о чем он также писал Анненскому, т.е. о своем желании в многоголосой сумятице эстетических пристрастий начала века найти „ряд своих символов“). Поэтому спор Толстого с Анненским о Достоевском содержал скорее не оппозицию критику, а продолжение, развитие тех идей, на которых так талантливо настаивал автор „Отражений“.

«Мотив повести („Господин Прохарчин“. — А.К.) — непосильная для наивной души борьба со страхом жизни, — пишет Анненский. — Вдумайтесь в природу и смысл этого страха жизни, и вы откроете интересный контраст между данным мотивом и столь возвышенной в наши дни Чеховщиной. Кажется, ни один поэт не давал читателю лучше Достоевского почувствовать, что такое настроение: вспомните только сон Раскольников в его „каюте“ и потом, когда он проснулся, закат в стеклах и бьющуюся между ними муху, или еще то раннее утро, когда Свидригайлов ощущал в кармане револьвер, а на него глядели закрытыми ставнями желтые домишки Петербургской стороны, еще скользкие от ночного тумана...»³⁵

Отзвуки этого и ряда других суждений критика мы встретим не раз у Толстого: в публицистических выступлениях, в оценках некоторых

³⁵ Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб.: Тип. т-ва Труд, 1906. С. 44.

тенденций литературного процесса начала века ("чеховщина"), вплоть до прямых аналогий в художественных произведениях, например в трактовке темы Петербурга в романе "Егор Абозов", *перекликающейся* почти буквально с некоторыми сюжетными линиями романа "Подросток", точнее, с интерпретацией его смысла автором "Книги отражений"³⁶ ...

"Божественная сила духа, веющего в людях, где он хочет, и безмерность человеческого страдания, которая нужна была поэту, чтобы показать нам всю силу и все величие нашей души, — вот мотивы поэзии Достоевского и критерий того, что он считал важным и что не важным, что интересным и что ничтожным в собственном творчестве"³⁷. Это и есть то, о чем Толстой, потрясенный прикосновением к бездне человеческого духа, открывшейся ему, пишет, порой *сбивчиво* и неясно, критику в надежде на взаимопонимание и душевный отклик: "Ваша книга ведет меня по голой земле, сжигая все покровы..." "А отсюда, — продолжает Анненский цитированную мысль, — нечто высшее, чем жизнь отдельного человека, замкнутая между его рождением и смертью, отсюда и совесть, не как подсчет, а как исканье бога, отсюда же наконец второстепенность вопроса о смерти..."

Достоевский оказывается для Толстого поистине художником сверхмеры; мягкий, лирический талант писателя не выдерживает мощного давления гения, оказывается раздавлен им: это ясно обнаружилось во втором романе Толстого — "Хромой барин" (1912).

Первые его читатели сразу обратили внимание на это "самоожжение" писателя: «... все вместе производит впечатление какого-то кошмара, — писал критик Д.Н. Овсяннико-Куликовский. — Но это не тот подлинный кошмар, которым полны "жестокие" и проникновенные творения Достоевского...»³⁸ Познакомившись с новым произведением еще в рукописи, критик и книгоиздатель Н.С. Клеостов (Ангарский) сразу остался недоволен его "тоном". "Я очень благодарен Вам за указание относительно тона, — отвечал Толстой (сохранился лишь его ответ), — мне тоже многое в нем не нравится, но я откладываю исправление до корректуры; все грубости будут оттуда вычеркнуты и тон главы приравнен к общему повествованию..." (I, 184). Однако, когда роман был закончен и напечатан, тот же критик выразил свою позицию более определенно. "Из Москвы мне пишут, — отвечает Толстой издателю, — что Вы меня ругаете на чем свет стоит — стыдно, это доказывает, что Вы легкомыс-

³⁶ «Его "Подросток" говорит, — пишет, например Анненский, — что ему сто раз среди утреннего петербургского тумана задавалась странная, но навязчивая греза: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли, с ним вместе, и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото?» (Там же. С. 45). См. также в наст. книге. С. 153.

³⁷ Там же. С. 44–45.

³⁸ Речь. 1912. 28 апр. (II мая).

ленный человек, а что касается Достоевского (за него-то Вы меня и ругаете), то ведь он только конквистадор, открывший новую страну, а мы (и мы, грядущие)

нахлынем ратью буйной и звенящей
на девственную новую страну...

Так вот, Запад, например, давно уже носит в потайном кармане Достоевского, а у нас пока отделяются блевотным романтизмом Арцыбашева и Куприна" (I, 192-193). А далее в письме следуют цитированные выше слова о необходимости слияния в "истинном искусстве" двух полярных полюсов: Пушкина и Достоевского...

В письме Толстого все важно: и откровенное объявление себя принципиальным последователем Достоевского, и сознание невозможности осуществления этой мечты как по причине исторического момента и историко-культурной ситуации, так и, очевидно, понимания собственной несоразмерности: "а мы (и мы, грядущие)..."

Горький, как уже говорилось, отозвался о романе Толстого коротко и недоброжелательно ("Толстой - торопится") скорее всего по той же, что и издатель, причине ("за него-то (т.е. за Достоевского. - А.К.) Вы меня и ругаете"). Горький увидел первоисточник, подавивший молодого писателя: в эти годы Горький особенно активно выступал против Достоевского и не прощал литераторам-современникам каких-либо "уступок" учителю, без труда вовлекавшему в свою орбиту все новых и новых адептов³⁹.

Все критики романа Толстого были согласны, что причиной творческой неудачи писателя явилось прямое следование литературному образцу⁴⁰. Дело заключалось не в выборе "образца" для подражания, но в самой идее подражания, **стремлении** написать роман по чужим меркам, **преступить** границы собственных творческих возможностей...

В первом романе Толстого ("Две жизни") стремление преодолеть себя книжностью чувствовалось значительно меньше: роман был рожден стихией близкой писателю жизни Заволжья. Хотя и в этом произведении давление Достоевского вполне ощутимо - например, в сюжете взаимоотношений генеральши Степаниды Ивановны со своим мужем Алексеем Алексеевичем, **напоминающем** **изоощренное** мучительство Варвары Петровны Ставрогиной в отношениях со Степаном Трофимовичем Верховенским. Но все-таки литературность, книжность еще не захватывали всю художест-

³⁹Сравните: "Когда Горький охладел в своих дружеских чувствах к Леониду Андрееву, одной из причин этого был вывод Горького о том, что Андреев идет за Достоевским" (Ваксис G. Op. cit. P. 62).

⁴⁰"А.Н. Толстой еще в периоде смутного созидания, в полосе библиотечных влияний", - говорилось в первой рецензии на роман критика А. Бурнакина (Новое время. 1912. 9(22) марта).

венную структуру романа, в нем была неподдельность характеров, сюжета, интриги⁴¹.

А задумывая второй роман, эту "книжность", зависимость от "литературы" писатель уже ставил своей задачей. "С февраля месяца приступаю ко второму роману, - писал он в одном из писем, - а рассказы более не удовлетворяют, слишком искусственная форма и вообще - рассказы. Только вот философской да вообще головной подготовки у меня маловато, боюсь, что буду открывать Америки" (I, 174).

Так оно и случилось: в романе причудливым образом переплелись тенденции современной Толстому художественной формы (например, подражание Д. Мережковскому) и... художественная методология Достоевского.

"К полуночи луна, взойдя над Колыванью, осветила с левой стороны неровные стекла изб, направо погнала густые тени по притоптанному гусяному щавелю деревенской улицы и задвинулась заблудившимся в ночном небе облаком..." (2, 489). Уже в этой фразе, с которой начинается роман, проявляет себя несвойственная Толстому литературность: луна становится как бы действующим смысловым знаком, теряет свою традиционную поэтичность, навязчиво выступает в романе из естественной речи персонажей, авторских описаний, претендуя на особую многосложность символа; уже на первых трех страницах романа луна упоминается не менее II раз, а дальше она становится едва ли не участником происходящих в нем событий... Совпадение с образной системой, например, трилогии Д. Мережковского "Христос и Антихрист" совершенно очевидно, в чем можно убедиться, сопоставив тексты обоих произведений; однако у Мережковского этот образ, как и вся образная система произведения, насыщен столь откровенным мистическим смыслом, что, подражая ему, перед чертой "символистической" нарочитости Толстой все же останавливается, мистическое начало в его произведении если и остается, то скорее в замале, идее, а в стихии жизни, разлитой в романе, оно тает, порой исчезает вовсе. Скажем, символ луны у Мережковского весьма значим ("...грядущее соединение с Луной должно породить учение Антихристово, - и тогда умер-

⁴¹ Современная Толстому критика, отрицательно оценившая первое выступление писателя в несвойственном ему (как она считала) жанре романа, невольно подметила эту черту самобытности таланта. «Теперь, после появления романа, - писал Иванов-Разумник, - многим уже становится ясно, что у этого писателя за душой ничего нет. И чтобы это не бросилось в глаза, он тщетно пытается "углубить" свое произведение. И смешно, и жалко смотреть, как он старается придать "высший смысл" роману введением в него всяких "богоскательных" мотивов. Тут и теософия, мимоходом и с насмешкой пристегнутая, тут и процесс перехода от веры к безверию старика Рельева...» (Иванов-Разумник Р. В. Творчество и критика: Статьи критические. Пб.: Колос, 1922. С. 52). Здесь самое главное слово: "теософия... с насмешкой пристегнутая" - это же чисто толстовский прием, целая философская концепция...

шие боги воскреснут..."⁴², и этому единственному значению образа соответствуют все другие его характеристики, с которыми мы встречаемся в трилогии "Христос и Антихрист": "Серебряный лунный путь уходил до края неба..."⁴³; "В тумане луна казалась багровой..."⁴⁴ и т. д.

По сравнению с Мережковским у Толстого все "проще", ближе к земле, психологически оправданнее; его образное мышление обращено к традициям устной народной поэзии, к поэтической символике раннего Гоголя, выросшей из нее: "И, кивнув головой, вошел в залитые лунным светом сени" (2, 490);

"Двигалась она (Саша. — А.К.) быстро и легко, переходя из лунного света в тень" (2, 491);

"Сияет в темно-синем небе лунный свет, и кажется — конца не будет ему..." (2, 495);

"Той же ночью луна стояла над утоптанным копытами берегом пруда, — он вышел светлым крылом из густой чащи волковского сада" (2, 495);

"На старом паркете лежал переплетами окон лунный свет... Глядя на лунные квадраты на полу, Катя поднесла к щеке ладонь и вдруг усмехнулась так нежно, что сердце у нее стукнуло и замерло" (2, 524—525).

Нет необходимости приводить далее фрагменты романа, и так ясно, что нарочитая углубленность в подтекст, символизация смысла никак не даются Толстому; как писал он сам по другому поводу, жизнь всегда найдет выход, словно трава из-под поваленной колоды дров. И в романе жизнь действительно весьма часто побеждает неестественность стилизованного замысла, не только в приведенных описаниях, но в романе в целом. Она дает себя знать более всего именно в авторской речи, в классических описаниях природы, в которых Толстой, не связанный подражанием и литературной зависимостью, остается самим собой, в самой что ни на есть "первооснове" собственного видения действительности:

"Так печалит закат над русскими реками. И еще грустнее было глядеть на убегающую на закат дорогу: бог знает, откуда ведет она, бог знает — куда, подходит к реке, словно чтобы напиться, и вновь убегает, а по ней едет... телега ли? — не разберешь, да не все ли равно" (2, 508).

⁴²Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: Трилогия. Кн. 2: Воскресшие боги: Леонардо да Винчи. СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1906, С. 122.

⁴³Там же. Кн. 2: Смерть богов: Юлиан отступник. СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1906. С. 108.

⁴⁴Там же. Кн. 2. С. 138.

Однако влияние современной Толстому литературы, общественно-политического напора времени сказалось в романе и в построении внешнего сюжета. Испушение греха, совершаемое героем романа, князем Алексеем Петровичем Краснопольским, и жертва, которую он приносит, — уход в революционную работу ("радуйтесь, эс-деки!" — воскликнула по этому поводу язвительная элитарная критика), хотя и напоминают перевернутую с ног на голову судьбу Степана Трофимовича Верховенского, но без высшей психологической глубины Достоевского или, на худой конец, хотя бы свойственной самому Толстому "насмешки" — но напоминают внешне: скорее всего, это все-таки была дань Толстому своему времени (а не классическому образцу). К тому же дань настолько поспешная (и впрямь писатель "поторопился"), что именно эта внешняя "политизация" сюжета доставила ему как писателю более всего творческих хлопот: уже в следующем году он переписал заново конец романа, упростив революционные порывы своего героя, а спустя несколько лет заново переделал весь роман, усилив социально-политические взгляды другого его героя — доктора Григория Ивановича Заботкина — в сторону их критической определенности; правда, эти новые уточнения сюжета будут сделаны уже после революции, в редакции 1922 г. Вообще же зависимость от Достоевского в романе совершенно очевидна в характерах героев: князь Краснопольский — это слепок со Степана Трофимовича Верховенского, доктор Заботкин напоминает Раскольникова, Саша — Грушеньку, Катя — Неточку Незванову... Все выстроилось в романе Толстого удачно — в смысле ожидаемого развития сюжета, характера взаимоотношений героев, — а роман достигла художественная неудача.

Но судьба произведения оказалась примечательной: она открыла невозможность для писателя никаких внешних вмешательств (даже если они диктовались внутренними задачами: "мало философской, головной подготовки"); в дальнейшем таких вмешательств в хрупкую ткань художественного сознания встретится на пути А. Толстого немало: пример художественной недостаточности романов "Восемнадцатый год", "Хмурое утро", "Хлеб" ("Оборона Царицына") — очевидное тому подте-верждение. Надо только иметь в виду, что речь идет не о неверной ориентации Толстого на тот или иной литературный или документально-исторический "первоисточник", но о самой невозможности для него как органического художника подобной ориентации.

2. Тема Петра в контексте литературы и творчества

"Петр" – первый в нашей литературе настоящий исторический роман, книга – надолго.

А.М. Горький – А.Н. Толстому,
1933 г. (II, 154)

Историческая романистика А.Н. Толстого давно нуждается в новом, современном прочтении. Устоявшиеся "хрестоматийные" характеристики этой наиболее значительной по своим художественным результатам части творческого наследия писателя (характеристики, в которых немалая роль принадлежала авторским суждениям, рожденным зачастую конкретными обстоятельствами времени) могут быть скорректированы, уточнены, а порой и изменены – как в части, касающейся понимания эволюции художественного развития писателя, а отсюда и формирования его исторического сознания, так и в части наших оценок и интерпретаций реальных эстетических открытий, совершенных писателем в этой области. **Задача**, встающая перед современным исследователем темы, облегчается не только новыми возможностями современного научного знания, но и опорой на уже существующие подходы, в частности на приведенное выше суждение Горького. Понять художественные открытия А.Н. Толстого в широкой временной перспективе, с точки зрения отечественной художественной и духовно-нравственной традиции и ее продолжения и развития в современном литературном развитии – **такова** воодушевляющая нас задача, или сверхзадача, которая, несомненно, может быть решена усилиями многих исследователей, интересующихся сегодня этой темой.

В оценке исторического романа А.Н. Толстого со стороны критики трудно уловить какую-либо внутреннюю логику, связанную с открытиями художественного смысла произведения; как ни менялись критические оценки романа на протяжении последних 50 лет, в них можно обнаружить своеобразное методологическое единство, диктуемое всякий раз движением нашего общественного сознания, превалированием в нем тех или иных общественно-политических тенденций... В этом смысле исторический роман А.Н. Толстого не избежал общей участи русской исторической прозы XIX в., хотя бесспорная художественная высота романа (высота, признававшаяся даже его современниками, соратниками по пеху: "Писатель ты, по своему таланту, на голову выше всех нас", – писал Толстому незадолго до его смерти В.Я. Шишков – II, 378) и особое общественное положение его автора вызвали и своеобразные модели в оценке романа, и некоторую скачкообразность в интерпретации его смысла. Так, сотни статей и книг, появившихся вскоре после смерти писателя, **содержали** подробный анализ художественного языка и стиля его исторических произведений (многие годы, например, в критической литературе обсуждается вопрос о "правомерности" использования **архаизмов** в исторических произведе-

ниях А. Толстого), композиции и сюжета (одно время в критике подвергался осуждению избранный писателем принцип хронологического изложения событий в романе; правда, в недавние годы в зарубежных исследованиях нам встретился и противоположный мотив — осуждение автора "Петра Первого" как раз за нарушение хронологии в романе, калейдоскопичность его и т.д.⁴⁵), способов и приемов работы с историческими источниками (речь шла зачастую о степени исторической достоверности произведения: например, вульгарно-социологическая критика 30-х годов упрекала А. Толстого в использовании исторического материала, почерпнутого у "буржуазного" историка В.О. Ключевского...). Общим методологическим принципом стало изучение частных моментов художественной структуры романа: вычленение из целостного художественного смысла его отдельных художественных тем: то ли темы "разоблачения" нарождающегося капитализма (в лице Ивана Бровкина), то ли утверждения любовной темы романа (линии Саньки Бровкиной) как главной и единственной и т.д.

Вообще надо сказать, что такой подход не только к роману А. Толстого, но к историческому жанру в целом достаточно укоренился в нашей критике. Присущая ряду критических работ недавнего времени задача выставить наперед какую-то одну сторону жанра (проблеме языка исторического романа, принципам "обработки" документального материала, функциональной роли автора в историческом повествовании и др.) все-таки, на наш взгляд, оказывается малосостоятельной, когда речь идет о необходимости понять творческую сущность жанра, выявить его своеобразные и соотносимые черты в отечественном и мировом литературном развитии. Оправданное, возможно, в чисто литературоведческих целях одностороннее исследование способно притормозить внутреннее развитие жанра, точнее, наше читательское понимание этого развития, поскольку сам-то процесс художественного освоения действительности, и исторической действительности в том числе, происходит независимо от наших критических толкований и прогнозов...

Разве не отступают все эти частные подходы в сторону, когда речь идет о действительно художественном постижении истории? Нет ли здесь того "парадокса" восприятия, о котором еще 40 лет назад писал, например, один из крупнейших наших лингвистов Г.О. Винокур, сам, кстати, прошедший школу увлечения формалистической односторонностью. "Разобраться в проблеме языка исторического романа совершенно невозможно до тех пор, пока не преодолено явно неверное, но очень живучее подсознательное представление о тождестве языка и мысли, — писал он в 1945 г. — В литературе, в науке и в нашей сре-

⁴⁵Slonim M. Aleksej Tolstoj—der Meister der Anekdote // Die Sowjetliteratur: Eine Einführung. Stuttgart, 1972. S. 166—172.

де вообще так часто говорится о проблемах языковой специфичности, о своеобразии языка отдельных героев, отдельных жанров, отдельных эпох, авторов и т.д., что просто из полемического чувства хочется подчеркнуть другую, противоположную сторону в жизни языка – отсутствие принудительной связи между данным содержанием и данной языковой формой...⁴⁶ В качестве примера того, что проблемы целостного художественного смысла превалируют над вопросами "языковой специфичности", тот же автор называет повесть Пушкина "Капитанская дочка" и роман Л.Н. Толстого "Война и мир". "Таким образом, я твердо убежден, – пишет Г. Винокур, – что вполне возможен исторический роман, который совершенно свободен от стремлений имитации языка изображаемой эпохи..."⁴⁷

Когда Горький называл роман А. Толстого "первым в нашей литературе историческим романом", он, как можно предположить, исходил из традиционных, уже сложившихся представлений о жанре исторического романа. Традиции "Капитанской дочки" и "Войны и мира" в подходе и осмыслении материала русской истории, возрожденные после весьма длительного перерыва в развитии отечественной литературы в художественном мире романа "Петр Первый", – вот что, на наш взгляд, почувствовал Горький при первом же знакомстве с произведением и предсказал ему долгую жизнь. Как писал Пушкин родоначальнику русского исторического романа И.И. Лажечникову: "Многие страницы Вашего романа ("Ледяной дом. – А.К.) будут жить, доколе не забудется русский язык"⁴⁸. Горький подметил в романе Толстого какие-то вечные, непреходящие черты, связанные не только с поэзией (о "волшебном" звучании языка этого произведения Горький не раз писал автору), но с общим взглядом на русскую историю, пониманием ее созидательной сущности. Национальное сознание народа, показанное как мощный движитель его судьбы, истории, его местоположения и роли в мировом течении жизни, – в этом, как нам кажется, заключается смысл художественных открытий А. Толстого, и именно в этом плане, как "первое" в нашей литературе, приветствовал произведение писателя Горький.

Нет сомнения, что зарождение исторического сознания А. Толстого было обусловлено эпохой больших социальных и политических перемен 1917 г. Писатель не раз объяснял потом свой интерес к теме Петра I желанием понять эти перемены, подойти к творческому постижению революции "с другого конца": "Должно быть, скорее истин-

⁴⁶ Винокур Г.О. О языке исторического романа // Контекст. 1985. М.: Наука, 1986. С. 278.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, Ленингр.отд-ние, 1979. Т. 10. С. 432.

ктом художника, чем сознательно, я искал в этой теме разгадки русского народа и русской **государственности**" (I, 58). Здесь важно подчеркнуть именно это обстоятельство – "инстинктом художника", а не навязанной самому себе или пришедшей извне задачей творческого отклика ... К историческому осознанию современности А. Толстой был подготовлен своим предшествующим творческим развитием, тем художественным опытом, который сформировался, вызрел в нем благодаря "конституционному родству" с великой традицией классической русской литературы, органической, народной и национальной принадлежностью к ней. В этой связи особый смысл приобретают и слова Толстого о его творческом интересе к четырем эпохам русской истории ("эпохе Ивана Грозного, Петра, гражданской войны 1918–1920 гг. и нашей – сегодняшней – небывалой по размаху и значительности", – "трагическим и творческим эпохам, в которых завязывался русский характер" – I, 60), открывающим для нас и тайну его художнического мышления вообще. Пушкинский идеал "связи времен" мыслится А. Толстым не как абстрактное соотношение: история и современность, но как единый исторический путь, в котором одна эпоха переходит в другую и имеет с нею глубокую внутреннюю связь – общую философскую и историко–культурную тему: формирование народного, национального самосознания.

Отвечая в 1933 г. на вопрос о причинах своей притяженности к петровской теме ("рассказ–пьеса–роман"), А.Н. Толстой сказал, что не помнит, что послужило "побуждающим началом" к ее зарождению. Правда, попутно он сделал два уточнения, которые помогут нам в поисках причин появления этой темы в творчестве писателя: "Повесть о Петре I (имеется в виду "День Петра". – А.К.) была написана в самом начале февральской революции. <...> Несомненно, что эта повесть написана под влиянием Мережковского" (10, 207). Два обстоятельства поставлены здесь рядом: время и литературное влияние. И именно это второе – литературное влияние – вызвало у него уже после создания романа на ту же тему особенное желание **отказаться от него и от своего раннего произведения: "Это слабая вещь"**. И одновременно опасался, как бы это влияние хоть как-то не проявилось в романе. "Когда Петр стоит между двумя министрами, запрокинув голову и разнеся руки наподобие распятого Христа, – это чистой воды Мережковский, мистика. Это неприемлемо. Черт его знает, что он тут должен делать, может быть, до корня отгрызть ноготь..." – писал он в 1935 г. артисту Я.О. Малютину, исполнявшему роль Петра в одноименной пьесе Толстого (II, 213). И все другие случаи "красивости" и "статуарности" в сценическом решении образа Петра вызывают его возражения: "Подслушивая, Петр расплывается по стене. Это символически – интеллигент, т.е. никуда не годится, это поверхностно–внешнее дешевое выражение отчаяния. Нет, Петр труден, тяжел, человекен – тут

должен быть найден какой-то жест, простой, человеческий, реальный..." Так считал Толстой, обретший свой опыт постижения эпохи и личности в ней.

Но прочитаем и мы, также со своим опытом отношения к историческому жанру, т.е. после толстовского романа, это первое произведение петровского цикла; самое главное в нем – время написания: 1917 г.

Сам Толстой чаще называл "День Петра" повестью, что более соответствовало жанру этого произведения, чем рассказ: ведь в нем хотя и обозначены хронологические и временные рамки действия – всего день, один день из жизни Петра (буквально: утро – день – вечер – ночь), но этот день вместил в себя всю судьбу этой личности и, что еще важнее было для писателя, судьбу народа, этой личностью определенной.

Замысел произведения о Петре и его эпохе, к которому Толстой обратился в конце 1917 г., возник на сложном переплетении импульсов от современной действительности и литературной традиции. Литературные, классические источники этой темы писатель, несомненно, хорошо знал, постоянно имел в виду, работая над произведением. Однако "парадокс" заключался в том, что Толстой, испытавший в этой теме наиболее сильное давление классических характеристик и подходов, сумел, может быть, также более всего остаться самим собой. Хотя именно здесь сопоставление с классикой напрашивалось само собой. Исследователь исторической темы у Толстого, А.В. Алпатов, вспоминает свой разговор с писателем, относящийся к 1940 г. «...Я спросил, – пишет Алпатов, – как он относится к попыткам Льва Толстого написать роман о Петровской эпохе. Не оказали ли воздействие эти страницы исторического романа Л.Толстого на его работу над «Петром Первым?»

Алексей Николаевич ответил, что фрагменты романа Л. Толстого из эпохи Петра непосредственное влияние вряд ли могли оказать. При всем том, что некоторая переключка, близость исторического материала была. Но ведь полностью рукопись Льва Толстого увидела свет в 17-м томе академического издания собрания сочинений, который вышел, когда первая книга «Петра» была уже написана»⁴⁹

Однако из дальнейшего рассказа о беседе следует, что А.Н. Толстой хорошо знал толстовский фрагмент (отрывок № 25), посвященный Петровской эпохе, и не только знал, но и успел самоопределился в нем, сооставив не "исторический материал", о чем говорит мемуарист и что является очевидным, но повествовательную манеру и самый стиль произведений. "Вообще-то это был один из интересней-

⁴⁹ Воспоминания об А.Н. Толстом. С. 319.

ших замыслов великого писателя, — сказал Алексей Николаевич. — Но, судя по тому, с какой обстоятельностью, в каком неспешном темпе начал писать Л. Толстой свой роман, можно себе представить, какие обширные размеры приобрел бы он. Он мог растянуться на десяток томов! Толстому, пожалуй, не хватило бы жизни на такой сюжет...»⁵⁰

Т.е. А.Н. Толстой как-то интуитивно, чутьем художника проник в замысел великого писателя и по-своему объяснил невозможность его осуществления: для задуманной исторической подробности не хватило бы целой жизни. Однако, с точки зрения самого Л.Н. Толстого, обстоятельства, по которым он отказался от своего намерения, были глубже: "Из Петровской эпохи я не мог написать потому, что она слишком отдалена, и я нашел, что мне трудно проникнуть в души тогдашних людей, до того они не похожи на нас"⁵¹.

Попытка А.Н. Толстого в этой связи могла показаться дерзкой...

Первое же обращение А.Н. Толстого к теме Петра показало, что он не избежал участи своих современников, которые как в зарождении замысла этой темы, так и в ее основных художественно-идеологических решениях действительно все вышли из Гоголя, т.е. произошли от него, — эта тема хорошо исследована сегодня в литературе применительно к творчеству Андрея Белого, Блока, Брюсова⁵². У Толстого в данном случае не было, как говорится, свободы выбора — ни в смысле классической традиции, ни ее интерпретации в искусстве и культуре его времени. ««Петра творение» стало уже легендой, прекрасной легендой, и этот дивный «град» уже где-то над нами с колоритом нежного и прекрасного воспоминания, — писал в 1909 г.

Ин.Ф. Анненский, один из духовных учителей и литературных наставников молодого писателя. — Теперь нам грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя, и нас пытали Достоевским»⁵³.

И когда Толстой попытался оформить в художественном слове свои еще смутные, еще неясные впечатления от Петербурга, он конечно же выразил их в стилистике "новых символов" — сначала по-литературному новых — в свойственной началу века фантастической, мистической манере, а затем новых по существу, в образе наступающего, разрушительного, чуждого отечественной истории века.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Худож. лит., 1936. Т. 17. С.213.

⁵² См., напр., содержательную работу: Долгополов Л. На рубеже веков. Л.: Сов. писатель, 1985.

⁵³ Аполлон. 1909. № 2. Ноябрь. С. 3.

В повести "Встреча" (1907), оставшейся неопубликованной, образ Петербурга нарисован Толстым словно в предвосхищении творческих прочтений 1917 г.:

"На улице плыл желтый туман, более тяжелые обрывки колыхались над сырым асфальтом, было жутко погружаться в его легкие волны и тяжело дышать. <...> Казалось, город, невыспавшийся, лениво поворачивался и резкие шумы неприятно мешали обрюзглому телу.

И одни огни в съестных лавках краснели уютно и неярко и за стеклами двигались бледные прикачки и лица у проходящих были сонные и помятые. <...> Аркадий смотрел и нюхал, по-своему переживая утреннюю жизнь, туманную жизнь [города]"⁵⁴.

Здесь как бы схвачены оба пласта впечатлений: "новые символы" литературных реминисценций: отсюда нагнетание туманных, тяжелых образов - вплоть до завершающего: "обрюзглое тело"; а с другой стороны - вполне реальная характеристика города, в котором из тумана возникает "съестные лавки" и "бледные прикачки"...

Конечно, этому образу города можно найти и словесный сопоставительный ряд, например, увидеть в нем трансформированную цитату из Гоголя, но делать этого, пожалуй, не следует, поскольку в образе отчетливо слышен не только личный, но и общий для художника XX в. опыт познания современной действительности, обозначена позиция по отношению к происходящим в ней процессам распада и разложения жизни: "Егор Иванович придумал даже такую нелепость, что город был построен иным народом, погибшим от наводнений, чумы и тифа, теперь же в Петрограде живут пришельцы, [точно] на кочевьи; собрались [они] со всей земли, ожидая наживы, и каждый час снова могут уйти, рассеяться, и хорошо бы увидеть опустевшими эти дома, зеленую травку, пробившуюся сквозь плиты и шашки мостовых, пустую набережную, гниющие корабли у каменных берегов. Ни об одном городе нельзя было так мечтать и так ждать его запустения"⁵⁵. От этого описания уже не далекий путь к историческому сознанию А. Толстого 1917 г., повести "День Петра" и роману "Хождение по мукам", в которых тема Петербурга звучит как завершившаяся трагическая страница отечественной истории, начало какого-то нового ее этапа.

В таком подходе, повторим, можно почувствовать воздействие на писателя классической литературной традиции (Пушкина, Гоголя, Достоевского), широко захватившей русскую литературу начала века и весьма своеобразно в ней трансформированной. Но для Толстого, художника органичного, литературная традиция и собственные жизненные впечатления составляют как бы одно целое - и то и другое закономерно входило в его художественное сознание, переплавлялось в нем в собственный взгляд на вещи, концепцию бытия.

⁵⁴ИМЛИ. Ф. 43. Оп. I. № 39/13.

⁵⁵Там же. № 39/18.

История для Толстого – не внешний событийный ряд, предмет для художественного пересоздания: Толстой, автор, рассказчик, повествователь, находится внутри истории, судеб и страданий народа, он его неотделимая часть. Оттого его концепция отечественной истории – это не позиция судьи, а позиция сочувствия и сострадания своему народу. И в этом отношении Толстой значительно отличается от многих своих современников, деятелей культуры в России XIX в. Здесь уместно вспомнить историко-культурологический тезис о "праве итога", на который имеют право лишь немногие, подлинно народные художники. Именно потому, не принимая петровские преобразования, как чуждые национальному самосознанию ("окно в Европу", прорубленное царем-реформатором, принесло народу совершенно непредсказуемые и трагические последствия, что хорошо изучено не только отечественной историографией – в работах С.М. Соловьева и других, но и отечественной художественно-публицистической мыслью – А.С. Хомяковым, И.В. Киреевским, К.С. Аксаковым и др.), не принимая по этой именно причине и личность Петра, А.Н. Толстой все же не мог ограничиться одним неприятием: художественное и нравственное чутье заставило писателя – даже в тот, страшный, как сказано в одной из его статей, час – найти выход, возможность понимания и сопереживания.

Повесть "День Петра" представляет интерес для нас с точки зрения переплетения и противоборства различных литературных традиций, отразившихся в его замысле, в идейно-художественной концепции. На первый взгляд может показаться, что это противоборство завершилось победой современных писателю литературных влияний Мережковского и др. Однако вдумаясь: влияние классической традиции в рассказе Толстого несомненно, точнее той традиции, родоначальником которой был Пушкин. Пушкинская концепция личности Петра и его эпохи достаточно сложна и многозначна, последующая отечественная историографическая традиция ориентировалась на нее, в первую очередь на самый принцип понимания и оценки: в какой мере прогрессивные по своей сути преобразования царя отвечали запросам русского национального развития?⁵⁶ В сохранившихся подготовительных материалах к "Истории Петра", судя по содержанию выписок из многотомного труда русского историка И. Голикова ("Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России"), главное внимание Пушкин сосредоточивает именно на исследовании созидательной деятельности царя. "Россия извне; Россия внутри; Подати; Торговля; Военная сила; Дворянство; Народ; Законы; Просвещение; Дух времени", – выписывает Пушкин позиции, содержащиеся во "Введении" к труду Голикова⁵⁷. Особенно интересна последняя позиция – "дух времени", здесь уже

⁵⁶ Именно этот подход был последовательно проведен в трудах историка С.М. Соловьева; см., напр., его блистательные "Чтения о Петре Великом" (1872).

⁵⁷ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 7.

историк должен уступить место художнику, и Пушкин именно как художник решает для себя эту задачу (и оставляет ее последующей русской литературе).

Пушкин видит предмет объемно; выделяя главное, он сознает противоречивый характер последствий петровских преобразований в судьбе нации. В действительности царя он отмечает "разность между государственными учреждениями" и "временными указами", в поэме "Медный всадник" противоречие становится глобальным: включает в себя обобщенный образ государства как такового и отдельной личности. Пушкин, как художник-гуманист, на наш взгляд, склоняется в пользу личности, а значит, открывается путь к неоднозначности позиции и по отношению к самому Медному всаднику в русской литературе. Владимир Набоков остроумно истолковал пушкинскую концепцию Петра и его эпохи опытом русской литературы начала XX в., получилось интересно, но насколько это соответствует пушкинскому содержанию? Но вот в чем был прав Набоков, так это в высвечивании роли Гоголя в создании традиции, столь мощно подхваченной русской литературой начала века. «Пушкин чувствовал какой-то изъян в Петербурге, заметил бледно-зеленый отсвет его неба и таинственную мощь медного царя, вздернувшего коня на зябком фоне пустынных проспектов и площадей. Но странность этого города была по-настоящему понята и передана, когда по Невскому проспекту прошел такой человек, как Гоголь. Рассказ, озаглавленный именем проспекта, выявил эту причудливость с такой незабываемой силой, что и стихи Блока, и роман Белого «Петербург», написанные на заре нашего века, кажется, лишь полнее открывают город Гоголя, а не создают какой-то новый его образ...» 58

А. Толстой, несомненно сохранивший в своем сознании пушкинский образ, последовал, как и вся русская литература начала века и как это бывало не раз в его творческой биографии, за Гоголем. Или, что будет точнее, за современными ему интерпретациями гоголевской темы: оттого и противоборство традиций...

Однако Толстой оказался первым и единственным, пожалуй, русским писателем, подхватившим тот сюжет, который заинтересовал Пушкина в его планах исторического сочинения на тему Петра. При жизни Толстого в печати (впервые – в 1855 г.) появился лишь один фрагмент пушкинских записей к "Истории Петра". Но какой фрагмент? А именно тот, где говорится о закладке и строительстве Петербурга. "Посреди самого пылу войны, – пишет Пушкин, – Петр Великий думал об основании гавани, которая открыла бы ход торговле с северо-западной Европой и сообщение с образованностью. Карл XII был на высоте своей славы; удержать завоеванные места, по мнению всей Европы, казалось невозможно. Но Петр Великий положил исполнить великое намерение и на острове, на-

58 Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987. № 4. С. 178.

ходящиеся близ моря, на Неве, 16 мая заложил крепость С-Петербург (одной рукою заложив крепость, а другой ее защищая. Голиков)...⁵⁹

Именно этот момент в истории Петра привлек внимание Толстого: момент начала новой эпохи, обозначенный строительством. Сочувственное отношение автора к личности Петра, к смыслу его деятельности: в первоначальном варианте рассказа образ царя более реалистичен, более человечен, чем в окончательном варианте ("Затем царь [склонив к плечу задрожавшую вдруг голову] прищурился, заморщился и с гримасой проговорил: - Светлейший князь Меншиков"⁶⁰). Слова, заключенные нами в скобки, Толстой в печатном варианте рассказа снимет, видимо, как выражение человеческой слабости царя и др.). Также и в народных сценах Толстой откажется от описаний трудового "единения" строителей города, оставив в них лишь тему жестокости и унижений, которым подвергся народ "по указу царя": "На черном пожарище <...> да вокруг всей Троицкой площади стучали топоры [пели мужики дубинушку, накапывая бревна]" - в печатный текст последние слова не попадут.

Ссылка на Мережковского в приведенном выше высказывании 1933 г. не является у Толстого случайной: влияние знаменитой трилогии "Христос и Антихрист" талантливого и популярного в свое время писателя, и особенно последней книги ее ("Антихрист (Петр и Алексей)"), сказалось весьма заметно на всем творчестве Толстого, как в произведениях 1917-1918 гг., так и позднейших, внутренне или тематически с ними связанных. Необходимо заметить для полноты картины, что Толстой был не единственным русским писателем, так или иначе захваченным влиянием этого мастера: на наш взгляд, проблема "Запад-Восток" в истории, судьбе и характере русского народа, исследуемая в художественном мире романа Мережковского, оказала серьезное влияние на размышления Горького, которым он отдал много душевных сил и творческой энергии на протяжении всей жизни: отталкиваясь от концепции Мережковского, полемизируя с ней, Горький говорил о гибельности для русского народа именно "восточного" начала и о необходимости для его возрождения "западного", активного, побуждающего к действию: об этом он много писал, начиная от статьи "Разрушение личности" (1906) и кончая "Несвоевременными мыслями" (1918) и статьей "О русском крестьянстве" (1922)...

Стиль Д.С. Мережковского оказал влияние, на наш взгляд, на Андрея Платонова, в повести "Елифанские шлозы" (1927) активно использовавшего прием автора трилогии - взгляд на события в государстве со стороны, посредством введения в текст стилизованных доку-

⁵⁹Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 82.

⁶⁰Толстой А.Н. День Петра: Машинопись с правкой автора // ИМЛИ. Ф. 43. Оп. I. № 7021.

ментов — писем и дневников иностранных жителей⁶¹. Однако тема взаимодействия Мережковского с русским литературным процессом XX в. мало исследована в науке, поэтому ограничимся лишь эмпирическими соображениями на этот счет и вернемся к интересующей нас проблеме.

Можем высказать предположение, что Толстой, оказавшись в поле притяжения Мережковского в 1917 г., опирался не на свои ранние впечатления от чтения его трилогии (роман появился в печати впервые в 1904 г.), а на впечатления от только что прочитанного (скорее, всего полного издания 1914 г.⁶²); думать так нас заставляет то простое наблюдение, что некоторые сюжеты, темы, образы, как бы мимоходом затронутые Мережковским, послужили творческим импульсом, а может быть, и непосредственным литературным первоисточником не только повести "День Петра", о чем не раз рассказывал сам писатель, но целого ряда других его произведений 1917—1920 гг. Так, полумистический мотив оживления статуи богини Венус, с которого начинается роман "Антихрист", по-своему трансформируется в повести Толстого "Граф Калиостро" (1919); полуироническая сцена "переодевания" в богов приближенных Петра в романе Мережковского находит своеобразный отголосок в сходных превращениях в богов, правда, не царских приближенных, а всего лишь слуг князя Серпуховского, в пьесе Толстого "Любовь — книга золотая" (1919); характеристика Петербурга, которая дается в романе Мережковского, почти дословно повторяется в романе Толстого "Егор Абозов" (1912—1916), повести "День Петра" (1918), наконец, романе "Хождение по мукам" (1919—1920).

«Петербург, видом своим, столь не похожим на Москву, поразил Тихона, — читаем мы в романе Мережковского. — Целыми днями он бродил по улицам, смотрел и удивлялся: бесконечные каналы, перспективы, дома на сваях, вбитых в зыбкую тину болот, построенные в ряд «линейно», по указу, <...> бедные мазанки среди лесов и пустырей, крытые по-чухонски дерном и берестой, дворцы затейливой архитектуры «на прусский манер», унылые гарнизонные магазинны, цейхгаузы, амбары, церкви с голландскими шпицами и курантным боем — все было плоско, пошло, буднично и в то же время похоже на сон. Порою, в пасмурные утра, в дымке грязно-желтого тумана, чудилось ему, что весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится, как сон. В Китеже-граде то, что есть, — невидимо, а здесь, в Петербурге, наоборот, видимо то, чего нет; но оба города одинаково призрачны. И снова рождалось в нем жуткое чувство, которого он уже давно не испытывал, — чувство конца»⁶³. Здесь же дается и разъяснение тайны города: го-

⁶¹Ср., напр., переписку Бертрана в повести А. Платонова "Елифанские шлюзы" и "Дневник фрейлины Арнгейм" в романе Д. Мережковского "Антихрист (Петр и Алексей)".

⁶²Мережковский Д.С. Антихрист (Петр и Алексей) // Полн. собр. соч. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1914. Т. IV, V.

⁶³Там же. С. 80, 81.

род – порождение царя Антихриста: "Страшное лицо (Петра) как будто сразу объяснило ему страшный город; на них обоих была одна печать"⁶⁴.

В повести "День Петра" Толстой повторяет многие сюжетные линии романа Мережковского (например, начало романа – встреча старика Докукина с царевичем – трансформируется Толстым во встречу старца Варлаама с самим царем в финале рассказа; ранее образ старика протестанта, произносящего крамольные речи против царя и за это "пре-терпевшего", был использован Толстым в рассказе 1918 г. "Первые террористы" и др.) Более существенным представляются совпадения в оценке деятельности царя, в основе которых – точка зрения народа. Сравним у Толстого: "Налетел с досадой, – ишь, утудье какое досталось в удел, не то что у курфюрста бранденбургского, у голландского штатгальтера. Сейчас же, в этот же день, все перевернуть, перекроить, обстричь бороды, надеть всем голландский кафтан, поумнеть, думать начать по-иному. И при малом сопротивлении – лишь заикнулись только, что, мол, не голландские мы, а русские, избыли, мол, и хозарское иго, и половецкое, и татарское, не раз кровью и боками своими восстанавливали родную землю, не можем голландцами быть, смилуйся – куда там! Разъярилась царская душа на такую самобытность..."⁶⁵ А вот как сходная ситуация выражена у Мережковского (это речь персонажа, однако мысль проходит через весь роман, являясь составной частью его концепции): "...черт его знает, кто он таков, а только и впрямь, как его Бог на царство послал, так мы и светлых дней не видели, тягота на мир, отдыху нет. <...> А государство свое все разорил, что в иных местах не сыщешь и овцы у мужика. <...> Всему народу чинится наглость. Как бог терпит за такое немилосердие?"⁶⁶

В оценке деятельности Петра Мережковский (а вслед за ним и Толстой) развивает тему Антихриста (как центральный идеологический узел романа) в направлении углубления ее реалистического смысла, насыщения реальным жизненным содержанием. Толстому того времени (1917 г.) оказывается близка не только чисто литературная позиция Мережковского ("мистика" и т.д.), но содержательный смысл его исторической концепции.

"День Петра" заканчивается, как помнит читатель, беседой царя и попа Варлаама, фантастической, нереальной в этом страшном мире, появившейся в сюжете, кажется, не без влияния Достоевского: беседой

⁶⁴ Там же. С. 81.

⁶⁵ ИМЛИ. Ф. 43. Оп. I. № 7021. Последнюю фразу в 20-е годы Толстой существенно переделает, отчего смысл ее, органически вытекающий из содержания рассказа, будет утрачен и возникнет другой, ему противоположный, в духе исторического нигилизма тех лет: "Разъярилась царская душа на такую непробудность, и полетели стрелецкие головы" (3, 83)...

⁶⁶ Мережковский Д.С. Антихрист (Петр и Алексей). С. 56.

мучителя и его жертвы. Только что (ведь рассказ, или повесть, Толстого совсем невелик по объему, всего-то несколько страниц печатного текста) мы были свидетелями абсолютной, безграничной до безумия воли царя: чего стоит, например, описание замечательной ассамблеи, придуманной Петром по европейскому образцу, описание, напоминающее скорее сцену какого-то шабаша ведьм, чудовищ (что вполне уместно было бы встретить в романе Мережковского), чем одно из реальных действий, входящих в комплекс петровских преобразований... А изощренные мучительства, придумываемые и осуществляемые лично (!) царем, столь же нереальные и фантастические, как и безобидные, на первый взгляд, "ассамблеи" безбородых русских бояр - и то и другое, и просветительство, и жестокость, оказываются сходны между собой, в равной мере противны духу народа.

"...За окнами все еще играла музыка; свистел ветер в обглоданной сосне близ дома; роптала и билась о свая ледяная, невидимая сейчас Нева; только желтели на ней и качались корабельные фонари; фыркали, смутно серея поблизости, выездные и верховные лошади; а Петр все еще стоял на крыльце, надвинув до бровей шапку" (3, 101). Образ Петра в повести - при явной зависимости от Пушкина ("На берегу дустанных волн...") - содержит чисто толстовское стремление проникнуть в психологию "деспота", - но и человека ведь! - найти в нем какие-то человеческие, доступные пониманию читателя другого века черты. Но это лишь стремление, недозволение художественного замысла; художественная открытость, незавершенность произведения очевидна, за образом Петра в повести нет знания его прошлого, в нем дается лишь мгновение жизни (день Петра), а предыстория этого мгновения, развитие судьбы, приведшей к этому "дню", в замысле рассказа отсутствовали. Оттого так легко переплетались в произведении внутренние, толстовские мотивы и внешний, литературный ряд как предшествующей литературной традиции, так и знакомые Толстому темы и их интерпретации, но так или иначе запечатленные прежде в его сознании.

Мы уже говорили в этой работе о том, что каждый период творческого пути А.Н. Толстого характеризуется, помимо всего прочего, своеобразной поэтической символикой: так, для раннего, заволжского периода наиболее типичен поэтический лейтмотив "дороги" и "тарантаса"; для периода творческого безвременья, ориентации писателя на современные ему художественные формы - образ "луны" и т.д. А вот в годы первых подступов к творческому постижению событий 1917 г. у Толстого появляется новый и несколько неожиданный образ-символ - "лихой". Причем, как и в предшествующий период, этот образ пронизывает все его творчество, независимо от жанра и темы, концентрируя в себе какие-то очень важные, существенные моменты в осмыслении им действительности. По словарю Даля, слово "лихой" может содержать лишь два смысловых оттенка, но оттенка, как мы увидим, совершенно противоположного оце-

ночного свойства: а) молодецкий, хваткий, бойкий, проворный и т.д.; б) злой, злобный, мстительный, лукавый.

У Толстого в образе-лейтмотиве 1917 г. варьируются оба смысловых оттенка, но они каким-то образом соединяются, открывая новые нюансы содержания. Этим словом Толстой озаглавил весь цикл рассказов 1917-1922 гг. - "Лихие года"; в "Повести Смутного времени" словом "лихие" характеризуются смелые, отчаянные люди: "...по деревьям шатаются лихие люди - скоморохи и домрачеи, - брэнчат, скачут, крутятся <...> и летит человек <...> в пропасть, где ни земли, ни солнца, ни звезд - бездна" (3, 278).

А вот в повести, о которой у нас идет речь, этот образ, содержащий существенные грани смысла, наиболее ясно выражает позицию автора: "Лихое, невеселое было житье в Питербурхе" (3, 81); "Сытый и пьяный, и утешенный всем человеческим, царь точно прислушивался, как из этой сытости снова, не вовремя, когда спать просто надо, поднимается жадная, лихая душа, неуспокоенная, голодная" (3, 101). Но вот этот образ возникает в речи царя: в последней встрече с Варлаамом, когда Петр, услышав о себе страшные речи (Антихрист) и готовый, кажется, согласиться с ними, говорит: "- Не пойму, не пойму. Лихая беда, действительно. Эка - наплели. Тьма непролазная" (3, 103). Едва ли это совпадение в характеристике петровского времени и последующего является случайным; здесь содержится некоторая художественная тайна; испытывая мощное давление современной ему литературной традиции, Толстой остается последователем классической интерпретации темы. Версия об Антихристе, порожденная этой традицией, получает в его трактовке смысл, настолько туманный и сознательно запутанный (версию излагает в повести Толстого старец Варлаам, до безумия замученный царем), что лишается своего центрального положения в художественной структуре произведения (хотя сюжет развивался в этом направлении); на первое место выдвигается проблема оправданности появления Петра в русской истории.

Роман "Петр Первый" (1929-1945) в конечном счете решает ту же проблему. Однако он остается незавершенным...

Сейчас нам кажется неожиданным и трудно объяснимым фактом расцвет исторической романистики, произошедший в советской литературе в 30-е годы. Еще не отошла в прошлое трагическая память о первой мировой войне; еще не зажили раны суровой гражданской войны; молодое Советское государство еще только приступало к собиранию внутренних духовных сил народа, устанавливало перспективу создания; еще сознание революции было ориентировано на момент ломки и новизны (идейно-художественный пафос эпохи виделся в опыте Маяковского: "Время, вперед!" - этой поэтической формулой был назван один из популярных романов 30-х годов). Но прозорливое художественное сознание, в его лучших, выдающихся образцах, как-то незаметно, неожидан-

но, словно наперекор утверждавшейся с 20-х годов тенденции разрушения исторической памяти, устремилось не вперед, а оборотилось назад, к прошлому, к истории народа и государства. Конечно, это был не абстрактный, вневременной интерес; такого интереса, пожалуй, в истории отечественной литературы не найдем мы вовсе: уже "Слово о полку Игореве" было рождено реальными запросами своего времени — идеей консолидации национальных сил; уже первые русские исторические романы XIX в. И.И. Лажечникова, обращенные к началу XVIII столетия, несли в себе идейные, мировоззренческие отзвуки 30-х годов XIX в., эпохи декабризма; не стоит и напоминать о великих открытиях в этой области, принадлежащих в общерусском и мировом масштабах нашей классике — Пушкину, Гоголю, Достоевскому, Льву Толстому... Но и в переломную культурно-историческую эпоху, в первое десятилетие XX в., обращение к отечественной истории как к объекту художественного исследования вызывалось стремлением понять какие-то важные стороны современной жизни, перспективу движения: этот замысел вполне прочитывается в историческом романе В. Брюсова "Огненный ангел", знаменитом романе "Петербург" Андрея Белого, поэтическом цикле А. Блока "На поле Куликовом"...

Эпоха крестьянских войн XVII—XVIII вв. в России без особого труда и модернизированных натяжек соотносилась в художественном сознании конца 20-х — начала 30-х годов с историческим переломом в судьбе народа, каким была Великая Октябрьская социалистическая революция; трагическое и грозное безвременье конца XIX и начала нынешнего века в русской истории открывало прямой путь к постижению эпохи 1917 г. — таков, очевидно, был импульс современности, послуживший рождению романистики в русской литературе XX в.: "Разин Степан" (1925) А.П. Чапыгина и "Емельян Пугачев" (1938—1945) Вяч. Шишкова, "Радищев" (1932—1939) О. Форш, "Севастопольская страда" (1939) С.Н. Сергеева-Ценского и "Цусима" (1945) А.С. Новикова-Прибоя...

Конечно, современность и история, недавняя и отдаленная от нее веками и десятилетиями, не отстояли в художественном сознании той поры друг от друга на большом расстоянии; современность не только служила вполне понятным творческим импульсом к историческому постижению действительности, но сама, едва ли не на глазах одного поколения, переходила в исторический бытийный ряд: русская проза 30-х годов была вся пронизана историей как на тематическом уровне, так и, в первую очередь, в художественно-образном подходе к жизненному материалу, его художественно-идеологической концепции; достаточно вспомнить роман Горького "Жизнь Клима Самгина" (первоначально озаглавленный, как известно, еще более значимо для нашей темы "Сорок лет") и роман Шолохова "Тихий Дон"...

Историческое художественное сознание 30-х годов ширилось, росло, захватывало область и вовсе неожиданную: предметом исследования становилась вся история человечества. Правда, больших художественных результатов такое расширение тематического диапазона в области

русской литературы, во всяком случае, не принесло: даже Горький, замысливший в 30-е годы создать произведение на всемирно-историческую глобальную тему, вскоре же и отказался от этого намерения; и А.Н. Толстой, отложив вдруг в сторону работу над своим историческим романом, решил написать большое историко-художественное полотно на тему падения Римской империи и активно взялся за его осуществление, по совету и с помощью Горького, однако, не написав ни строчки; тотчас же от него отказался, и теперь мы можем лишь судить о возможном развитии этого замысла по нескольким страницам в романе "Восемнадцатый год", куда оказались включенными размышления Толстого на эту тему... Впрочем, в прямой зависимости от более близкого ему материала — отечественной истории...

Конечно, влияние современности на историческую романистику 30-х годов не ограничивалось лишь положительной ролью творческого импульса; сейчас уже становится ясно, что оно сказалось в некоторых существенных издержках общеполитического понимания истории, недооценке отдельных ее периодов (не случайно отсутствовал художественный интерес к декабристскому движению, которое интерпретировалось в те годы с вульгарно-социологических позиций; так же впрочем, как неслучайным оказывается и обострение, "взрыв" этого интереса уже в наше время, в 70-80-е годы); в преувеличенном представлении о роли исторической личности в развитии общества и государства, что особенно стало явственно в произведениях второй половины 30-х годов, и в происходящем отсюда искаженном представлении о народе как безликой, аморфной массе в нигилистических концепциях отечественной истории.

Однако нам хотелось бы взглянуть, также с сегодняшних позиций, на проблему взаимодействия исторической романистики 30-х годов с современностью с другой стороны, с точки зрения воздействия ее самое на современность. Оставим пока ее чисто художественные открытия, хотя и это в наше время представляло бы большой интерес, поскольку зарождение высокой исторической литературы, ее становление и развитие еще раз демонстрировало неисчерпаемость, творческую продуктивность именно реалистического художественного сознания, возвращенного на отечественной почве, в традициях многовековой отечественной культуры (ведь советский исторический роман родился, как мы хорошо знаем, отнюдь не в недрах "левого" или чисто пролетарского сознания рапповского или неорапповского образца). Произведения А. Чапыгина, Вяч. Шашкова, С. Сергеева-Ценского, А. Новикова-Прибоя и, конечно, А. Толстого вплотную приближали историю своего отечества к современному сознанию, открывая перед ним неисчерпаемый духовный потенциал народа, давали знание и эмоционально осязаемое чувство своих корней, своей исторической почвы, утверждали непреходящую "связь времен", которая не только объясняет, но и обеспечивает самое историческое бытие нации, народа. Художествен-

ное открытие преемственности народного бытия имело глубокий духовно-нравственный и патриотический смысл; недаром такой подъем испытала советская историческая романистика в годы Великой Отечественной войны...

Обращение советской прозы в 30-е годы к исторической теме было самым прямым и непосредственным образом связано с новым этапом в социально-политическом развитии страны: десятилетие революции невольно "подталкивало" к историческому экскурсу, далекому и близкому, который необходимо было осмыслить, понять, претворить в художественное слово. Как бы ни различались между собою писатели разных творческих ориентаций — скажем, В. Маяковский и В. Катаев, с одной стороны, и А. Чапгин и А. Толстой — с другой, обращение к истории было для них острейшей творческой необходимостью. Так, работая над романом "Восемнадцатый год", Толстой вдруг, как бы неожиданно, отодвинул этот замысел и обратился к своей старой теме. Совершая в 1927 г. поездку по югу страны, по местам, где проходили главные события гражданской войны, с целью сбора материалов для второй части трилогии, Толстой вновь (после 1918 г., после повести "День Петра") заинтересовался темой Петра — очевидцы свидетельствуют о том, с каким интересом изучал Толстой старинный географический атлас Петра, найденный в Ростове во время поездки; записная книжка писателя, относящаяся к этому времени, пестрит перемежающимися записями фактов из эпохи гражданской войны и истории Петра... Творческое сосуществование разновременных тем у Толстого было естественным и органичным; можно сказать, что они дополняли и объясняли одна другую. Говоря позднее о причинах перерыва в работе над трилогией и внутренней необходимости обращения к теме Петра, писатель связывал их с общественной ситуацией в стране и в мире (надвигающейся угрозой мировой войны, не позволившей бы, как писал Толстой в письме В.П. Полонскому, ему спокойно завершить работу на столь далекую — историческую — тему). Однако у него, конечно, была и своя внутренняя логика все усиливающегося интереса к историческому прошлому страны. Можно сказать, что новое качество художественного мышления — историзм — и в произведении о недавней современности, еще не пережитой до конца, в романе "Хождение по мукам", предполагало эту "оглядку" на прошлое, на те события русской истории, которые по своему значению в истории народа и государства были сопоставимы с современной эпохой.

Однако подобное сопоставление у больших художников не ограничивалось прямой параллелью с современностью: как ни велико было значение крестьянских войн в России и роль их народных вождей в истории, эти "параллели" не могли исчерпать проблемы целостного осмысления отечественной истории, понимания законов исторического развития и в конечном счете понимания ее высшего — созидательного — смысла.

Стремлением к целостному осознанию отечественного исторического процесса руководился, например, молодой тогда писатель Андрей Платонов, именно в те годы впервые обратившийся, как и Толстой (но, разумеется, независимо от него), к теме Петра: "Искандер завоевывал, Вислущи открывал, а теперь наступил век построек — ожржавленного война и усталого путешественника сменил умный инженер"⁶⁷, — говорится в повести А. Платонова "Епифанские шлюзы", и этот настрой, соотносимый, конечно, с русской современностью, определил характеристику личности Петра в повести и смысл его преобразовательской деятельности: "Задание царя сводилось к тому, чтобы создать сплошной судовой ход между Доном и Оком, а через то — всего придонского края с Москвою и воинскими провинциями. Для сего требовалось произвести большие шлюзовые и каналные работы, к проектированию которых и был призван Бертран из Британии"⁶⁸. Понимая неизбежность трагических кровавых "издержек" на пути осуществления грандиозного плана преобразования России, последствий, порождаемых "жестоким веком" и личностью царя-преобразователя ("...благодарить я могу, умею и сечь нерадетелей государева добра и супротивщиков царской воли"⁶⁹ — это в произведении Платонова говорит уже сам царь), автор тем не менее стилем повествования, пластикой художественного образного решения вызывает у читателя весьма сочувственное отношение к деятельности царя, и его плану преобразования русского государства с помощью "иностранцев", и к его личности, в которой, повторим, он (автор) вовсе не стремится затушевать жестокость и иные проявления негуманного отношения к народу и отдельному человеку. "Тайная дума Бертрана хранилась в том предмете, — пишет автор, — что он очаровался Петром, еще будучи в Ньюкестле, и хотел стать его соучастником в цивилизации дикой и таинственной страны"⁷⁰. (Вот, заметим, позиция писателя, которого трудно зачислить в пособники "сталинского режима". Не взывает ли пример Андрея Платонова к более спокойному, несуетному пониманию большой литературы, чем то "чтение в сердцах", которое характерно для критических оценок А.Н. Толстого конца 80-х годов?..)

Отношения творческой личности с литературным, историко-культурным процессом своего времени всегда складываются неоднозначно: здесь трудно установить лишь один уровень отношений — либо влияний каких-то ведущих тенденций времени, либо отталкиваний от них, своего рода полемика с ними. Скорее всего, здесь наблюдается сложное

⁶⁷ Платонов А. Епифанские шлюзы. М.: Мол. гвардия, 1927. С. 16.

⁶⁸ Там же. С. 15.

⁶⁹ Там же. С. 17.

⁷⁰ Там же.

переплетение импульсов, но отрицать вовсе влияние современной художнику общественно-литературной среды мы не можем.

Почему все-таки А. Толстой в 30-е годы обратился к исторической теме – сначала к теме Петра, а несколько позднее – к теме Ивана Грозного? Можно предположить, что в сознании писателя давно зрела идея защиты прошлого в отечественной истории наперекор и вопреки тому весьма активному началу в советской литературе и историографии, которое было ориентировано на уничтожение (во имя "нового") отечественной культуры и отечественной истории, точнее, изымание из нее каких-либо созидательных, положительных и перспективных начал. Полемика со взглядами историка М.Н. Покровского и его школы в 30-е годы вызывалась у Толстого вовсе не внешним заданием и политической "переориентацией", как о том говорится в некоторых зарубежных исследованиях⁷¹, но внутренним неприятием позиции, направленной на уничтожение созидательных самобытных основ русской истории, которое, подчеркнем это, было у него неизменным. "Почитайте Покровского, – писал Толстой в статье 1936 г. "О русском народе". – Возьмет одурь. Русская история – это десять столетий надругательства, издевательства, физических и моральных истязаний над безмянной сермяжной массой"⁷². "Что-то не так, – продолжает Толстой эту мысль в другом варианте статьи. – Что-то проглядели наши историки вместе с Покровским. Ввели в заблуждение. Нарисовали неверную картину"⁷³.

Статья, предназначенная для газеты "Правда", в печати тогда не появилась (не опубликована она и до сегодняшнего дня)...

Нет сомнения, что отталкивание от подобных тенденций в общественно-политическом сознании 30-х годов стимулировало новое обращение Толстого к исторической теме. Учитывая это, не будем забывать главное: закономерностей внутреннего развития художника.

Прочитаем внимательно первые страницы романа А. Толстого: в них ключ к художественному смыслу произведения, а может быть, и

⁷¹Так, французский исследователь Ж. Нива в содержательной в целом статье "Алексей Толстой и исторический роман" склонен отказать писателю в самостоятельности его творческой позиции: он считает, например, что первая книга романа "Петр Первый" "написана еще совершенно под влиянием концепции Покровского: иностранные купцы подсаживают Петру его решения, торговый капитализм выступает в роли движущей силы реформ. Постепенное возвышение купца Бровкина отражает медленное, но уверенное становление класса, который требует воскресения святой Руси, этого золота, скрытого тьмой веков. По мере того, как роман продвигается вперед, роль иностранных купцов уменьшается..." – т.е., по мысли исследователя, совершается и отход А. Толстого от концепции Покровского... (Nivat G. Alexis Tolstol le roman historique // *Lettres nouvelles*. P., 1977. №1. P. 183-184).

⁷²ИМЛИ. Ф. 43. Оп. I. Ед. хр. 704.

⁷³Там же.

ко всему творчеству писателя. Сцена, открывающая повествование о судьбе русского народа и государства, вводящая нас в рассказ о новых исторических путях России, эта сцена имеет совершенно бытовой характер, сюжет ее прост и непритязателен – в ней нет видимых, провозглашаемых (публицистических) идей, и вместе с тем она исполнена глубокого поэтического и философского смысла.

"Санька соскочила с печи, задом ударила в забухшую дверь. За Санькой быстро слезли Яшка, Гаврилка и Артамошка: вдруг все захотели пить, – вскочили в темные сени вслед за облаком пара и дыма из прокисшей избы. Чуть голубоватый свет брезжил в окошечко сквозь снег. Студено. Обледенела кадка с водой, обледенел деревянный ковшик". Действующие лица в этой картине расположены словно на старой картине древнерусского письма: начало ее, исток – дети, схваченные кистью художника не в статично-покойный момент, но в момент движения, перемещения в пространстве (в одном абзаце – трижды мотив движения: соскочили, вскочили, быстро слезли); в основании же картины – отец, хозяин дома, т.е., в широком плане, хозяин всего мирового здания; его мы тоже застаем в начале пути: «На дворе отец запрягал в сани. Падал тихий снежок, небо было снежное, на высоком тыну сидели галки. <...> На бате, Иване Артемиче, – так звала его мать, а люди и сам он себя на людях – Ивашкой, по прозвищу Бровкиным, – высокий колпак надвинут на сердитые брови... С досадой он кричал на вороную лошаденку, такую же, как батя, коротконогую, с раздутым пузом.

– Балуй, нечистый дух! <...>

Иван Артемич запряг и стал поить коня из бадьи. Конь пил долго, раздувая косматые бока: «Что ж, кормите впроголодь, уж поплю вдо-воль». <...> Батя надел рукавицы, взял из саней, из-под соломы, кнут...» (7, 7–8).

Да и впрямь – ничего исторически значимого не происходит в этой бытовой картине (А. Толстого критика долгое время при жизни его причисляла к бытописателям, полагая интерес к народному быту недостатком художника...). Но так может показаться лишь на первый, поверхностный взгляд; при вдумчивом же и сочувственном отношении откроется нам здесь целый мир деревенской, исконно народной жизни, с ее многовековым нравственным этикетом (обратите внимание на обращения действующих в этой сцене лиц друг к другу: детей к родителям, жены к мужу, отца – к близким людям, к коню), с ее органической целостностью и мировой, космической, можно сказать, гармонией, – как органично и естественно, на равных с человеком началах действует, живет в этой сцене вся живая и неживая природа, весь мир: конь, пьющий воду из бадьи и размышляющий о себе, что совершенно в духе толстовской, мягкой и незлобивой, иронии; "тихий снежок", "галка на высоком тыну" – все поэтически объединено в целостную

картину мира, все согласно и прочно, но все уже сдвинулось со своих мест, обозначилось движение...

Однако центр всей картины, средоточие ее глубинного философского и духовного смысла – это образ матери. "Мать стояла у печи. На шестке ярко загорелись лучины. Материно морщинистое лицо осветилось огнем. Страшнее всего блеснули из-под рваного платка исплаканные глаза, – как на иконе. Санька отчего-то забоялась, захлопнула дверь изо всей силы..." (7, 7) Это канонический символ: дающий жизнь и обогревающий ее каким-то высшим светом, символ жертвенности, векового терпения и устроительницы жизни, духовного стержня мира....

Поэтический образ-символ матери чрезвычайно значим в художественном мире писателя; рожденный, как можно предположить, на личностно-биографическом уровне (мы уже говорили в гл. I о роли детских воспоминаний в формировании человеческой и творческой личности А.Н. Толстого), этот образ-символ, имеющий давнюю народнопоэтическую традицию, обрел с годами в творчестве писателя большую идейную и художественную силу. Тема матери несколько раз возникает и в романе "Петр Первый": напомним сцену смерти царицы Натальи, матери будущего царя, переломившую частную жизнь Петра и общую судьбу народа. Или видение Саньки в счастливую минуту ее жизни образа умирающей матери: "Мерецилось давнишнее: страшные глаза матери, когда умирала... Горит светец, **маленькие братики** в обмоченных рубашонках свесили головы с печи, слушают, как стонет мать, глядят на тень от прялки на бревенчатой стене, – будто это старик с тонкой шеей, с козлиной бородой..." (7, 536–537).

Атмосфера русской сказки, в которой чаще всего и возникает тема матери в романе А. Толстого, открывает нам смысл художественного космоса у писателя, т.е. организованной высшим смыслом художественной материи. Этот космос даже в самых мельчайших сюжетных структурах насыщен традиционной народной символиккой, приметам коренной деревенской жизни: изба, печь, хлеб, вода, конь, галки, братики, отец, мать ("мать творила тесто") – все это образы единого художественного смысла, восходящего к традиционному народному сознанию, поэтике устного народного творчества.

Художественное пространство в романе А. Толстого не статично, а находится в постоянном движении, развитии в сторону все большего охвата бытовой народной жизни, вовлечения ее в историческую жизнь нации. Не знаем, заметил ли современный читатель такую особенность романа, такой "парадокс": в произведении, посвященном началу нового этапа в истории России, связанного с деятельностью Петра, почти вовсе отсутствует так называемая петербургская тема. Классическая русская тема, открытая Пушкиным, Гоголем, Достоевским, претерпела, как известно, существенную трансформацию в художественном сознании XX в.; классический пример тому – роман Андрея Белого "Петербург" или Д. Мережковского "Петр и Алексей", в содержании которых вопло-

тился миф о Петербурге, с его разветвленным идейно-смысловым сюжетом: исторические пути России, проблема Запада и Востока как мировая, общечеловеческая проблема века, столкновение личности и государства — эти и другие классические темы реализовывались в русской прозе начала века в тему мистического хаоса, трагической дисгармонии бытия⁷⁴. А.Н. Толстой, повторим, в романе о Петре отказался от современной ему литературной традиции и не ввел в свое повествование тему Петербурга или миф о Петербурге, посвятив этому "мифу" всего лишь несколько строчек.

В философию истории Толстого тема Петербурга не укладывалась; отдав ей дань в повести 1918 г. "День Петра", он, на наш взгляд, творчески исчерпал ее. В художественной концепции романа "Петр Первый" на первое место выдвинулась народная жизнь, осознание судьбы народа, нации на переломе пути...

Роман Толстого справедливо рассматривается у нас как произведение, написанное в русле отечественной литературной традиции. Дело здесь, конечно, не только в художественном совершенстве произведения (отсутствии стилистической напряженности, столь характерных для литературы XIX в. "поисков стиля" и т.д., а с другой стороны — в богатстве изобразительных возможностей), но в самом складе художественного мышления, отчетливо выявившегося в нем. Всматриваясь в решение темы народной жизни в произведениях Толстого разных периодов, можно убедиться в постоянстве этических и философских подходов писателя к этой проблеме.

«Спроси: где живешь? „В России“. А какая она, Россия? „Не знаю“. Одну деревню свою знаешь, дурак, да батю с мамкой. Вот бог немца-то и замутил: „Навались да навались — они сами себя не понимают“. Ведь это, парень, не шутка — на все государство он посягнул, немец. Вот наш разум-то и прояснило от этого. Очень теперь ясно стало...» (2, 283).

Если мы прочитаем внимательно только один небольшой рассказ его периода первой мировой войны, то и в нем увидим тот художественный интерес, который скристаллизовал, связал воедино все творчество этого писателя. Классическая русская идея — обостренная мука об общей судьбе и истовость в понимании и раскрытии самого себя, пушкинская идея "государственности", духовного единения, выступающие в ситуации "на краю бездны", на короткой полоске жизненного пространства, отделяющей жизнь от смерти, — знакомая нам по великим книгам Л.Н. Толстого и Достоевского, в творчестве А. Толстого, художника XX в., приобретает какие-то новые черты, захватывающие не только средства и пути воплощения этой идеи, но всю художествен-

⁷⁴ Современную трактовку этой темы см. в кн.: Долгополов Л. Указ. соч. (Глава "Миф о Петербурге и его преобразование в начале века" и др.)

ную идеологию писателя. Приведенные здесь рассуждения о народной судьбе, близкие, несомненно, и самому автору, высказывает в его рассказе "обыкновенный человек" (рассказ 1915 г. так и называется), крестьянин Антипов. Но Толстой раскрывает смысл этих рассуждений в художественной ситуации рассказа и на других уровнях жизни: его лейтенант Демьянов, находясь также на краю гибели, мучается той же идеей совести и общей судьбы; писательская же мысль напряженно ищет опоры, какой-то позитивной защиты.

В чем же? "Демьянов присел на ним <над убитым> и, кусая губы, стал глядеть туда, вперед, откуда пронесилась смерть. ...Глядя на мертвые руки, бессильно и покорно лежащие на траве, он во второй раз сегодня едва сдержал слезы – теперь уже не восторга, а острой и мучительной жалости. И только решаясь, наконец, посмотреть на кровь, вдруг собрался весь, словно успокоился и постарел намного. Теперь, внимая звукам гранат, он опускал только голову, сжимал зубы. Давешний восторг беготни и острое затем наслаждение боя показались ему нестерпимо стыдными, точно он из шумной улицы вошел в иной мир – в пустынный, мрачный и торжественный храм" (2, 288–289).

Художественная идея о самораскрытии человека на краю бездны, о соборности духа и коллективизма как последней защите человека в эпоху разрушения и хаоса, принесенных в историческое бытие нации мятежным XX веком, была, как мы знаем, одной из центральных идей в художественной идеологии этого времени. Опираясь на традицию отечественной литературы, в лице Достоевского в первую очередь, но и шире, – извлекая из опыта всей русской литературы созвучные своему хаотическому веку идеи, новейшая (модернистская) литература препарировала этот опыт, по существу лишив его высшего – созидательного, гармоничного – смысла. Толстой-художник сохранил меру нравственного отношения к отечественной истории: в романе "Петр Первый" он решил эту тему традиционно.

Образ народной жизни как образ бытия всеобщего, космического, который мы почувствуем в романе "Петр Первый" и в его народных сценах в том числе, возник в художественном сознании Толстого задолго до времени непосредственной работы над произведением; можно сказать, что он существовал в нем изначально, таился в природе его дарования, но вылился наружу, как бы сконцентрировался в словесно-образном настое именно в романе об исторической судьбе народа.

«За воротами Земляного вала ухабистая дорога пошла кружить по улицам, мимо высоких и узких, в два жилья, бревенчатых изб. Везде – кучи золы, падаль, битые горшки, сношенное тряпье, – все выкидывалось на улицу.

Алешка, держа вожжи, шел сбоку саней, где сидели трое холопов в бумажных, набитых паклей, военных колпаках и толстостеганых,

несгибающихся кафтанах с высокими воротниками – тигелях, Это были ратники Василия Волкова. <...>

Михайла сидел насупившись. Их обгоняло, крича и хлеща по лошадям, много дворян и детей боярских в дедовских кольчугах и латах, в новопошитых фезьязах, в терликах, в турецких кафтанах, – весь уезд съезжался на Лубянскую площадь, на смотр, на земельную верстку и переверстку. Люди, все до одного, смеялись, глядя на Михайлова мерина: «Эй, ты – на воронье кладбище ведешь? Гляди, не дойдет...» Перегоняли, жгли кнутами, – мерин приседал... Гогот, хот, свист...» (7, 16–17).

Можно без конца цитировать восхитительные страницы "Петра Первого"; однако, чтобы не затруднять читателя, мы остановимся на этом: и по приведенному фрагменту становится ясно, что это – обобщенный образ национальной государственной жизни, взятый в момент ее зарождения (не случаен взгляд автора через призму ребенка, Алешки Меньшикова); сквозь социальную конкретность описания (классовое расслоение, нищета, бедность, неустроенность, разорение – "разбросанность", "раздробленность" бытия, по выражению Толстого, повторенному им вслед за Гоголем) – или, точнее, благодаря этой социальной конкретности – просвечивает в описании глубокий срез народного бытия, его прочность, оптимизм и сила. Вот уж поистине притягательный и характерный именно для Толстого интерес к истории – к эпохе, когда "завязывался" и выявлял себя русский национальный характер, когда зарождалась национальная государственность...

Многочисленные высказывания А.Н. Толстого о принципах художественного изображения личности в системе романа как части общенародной и общегосударственной жизни хорошо известны в литературе, они неоднократно подвергались критическому анализу. Однако, идя вслед за автором в рассмотрении этой темы (применительно к жанру исторического романа), мы чаще всего отдаем преимущественное внимание поведению (становлению, эволюции и т.д.) одной – центральной – личности – Петра – и проходим мимо множества других микроструктур романа, в каждой из которых эта тема решается по-своему.

Прочитаем сцену романа "Петр Первый", представляющую поведение личностей разных социальных уровней в типичной для того времени бытовой ситуации. Это сцена свадьбы царских шутов, в которой принял участие и Петр. На присутствие царя на шутовской свадьбе обратил в свое время внимание Пушкин, записавший в подготовительных заметках к "Истории Петра" этот эпизод (в изложении историка И.И. Голубова): "Свадьба шута царского Шанского. Насмешки над старыми обычаями etc. – Царя в старинном одеянии представлял князь Ромодановский, Зотов – патриарха; царицу (в особой палате) – жена Ив. Бутурлина. Петр был в числе морских офицеров"⁷⁵. Интерес пред-

⁷⁵Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 75.

ставляет самый подход Пушкина к оценке эпизода с точки зрения человека XIX в.: ему важно понять "дух времени" ("насмешка над старыми обычаями") и косвенное одобрение царя, присутствовавшего на этом "действе"; ничего необычного в описываемом событии поэт, вслед за историком, не отмечает; самый институт шутов, т.е. самой униженной части общества, входит в этикет времени...

В романе А. Толстого изображено "страшное" (как о том говорится здесь) шествие этой шутовской свадьбы по улицам Москвы. Имена шутов другие, чем записано у Пушкина: "Яков Тургенев – новый царский шут из Софьиных бывших стольников, променявший опалу на колпак, и – баба Шушера, дьячкова вдова" (7, 240); другое и отношение народа к этому шествию: "Срамоты такой от сотворения Москвы не было. В народе угадывали на них, дивились, ахали, ужасались... А иные подходили поближе и с озорством кланялись боярам". Обратим внимание на художественную деталь – "срамоты такой" и "с озорством"; здесь – позиция народа, проявление его активной роли в системе государственной жизни. «Когда Петр (шествующий во главе этого чудовищного маскарада. – А.К.) поравнялся с церковкой, Иван Артемич дернул неживую Саньку и повалился на колени. «Дура, кланяйся, – зашептал он торопливо, – не моего, не твоего ума это дело».

Поп Филька раскрыл большой рот и басом захохотал (царь даже обернулся на него), хохоча, поднял руки, повернулся спиной и так, с воздетыми руками, ушел в церковь...» (7, 241).

Народ, представленный в этой сцене Иваном Бровкиным, не разделяет страшные чудачества царя и не хочет принимать в них участия ("не твоего ума дело"), у него есть более важные, реальные и земные нужды, есть жизнь: сцена кончается, как мы помним, совершенно деловым предложением Ивана Артемича, обращенным к дочери: "Ну, будет тебе, очнись... Пойдем, духу-то купим" (7, 242).

А во-вторых, тема "озорства", едва обозначенная выше, в поступке попа Фильки находит сюжетное завершение – отношение к царскому "действию" здесь выражено ясно и недвусмысленно. Оно заставляет нас, читателей, вспомнить сходную ситуацию в драматической трагедии Пушкина "Борис Годунов", в части, касающейся поведения народа, его отношения к государственному делу провозглашения нового царя:

Н а р о д (на коленях. Вой и плач). Ай, смилуйся, отец наш! властвуй нами! Будь нам отец, наш царь!

О д и н (тихо). О чем там плачут?

Д р у г о й. А как нам знать? то ведают бояре. Не нам чета.

Б а б а (с ребенком). Ну, что же? как надо плакать, так и затих! вот я тебя! вот бука! Плачь, баловень!

<..>

О д и н. Все плачут. Заплачем, брат, и мы..."⁷⁶

Пример Пушкина был у А.Н. Толстого перед глазами.

Справедливости ради необходимо сказать и о том, что в творческой судьбе А. Толстого есть трагический пример деформации великого образца: в драматической дилогии "Иван Грозный" Василий Блаженный, "согнутый старичок в рубище", приносит царю "денежку", которую "люди" велели подать царю "мимо бояр": "Царь воевать собрался, ему денежка пригодится" (9, 604). А в другой сцене кривой закрывает своим телом царя и погибает от стрелы, направленной в него... Это явная модернизация, искажение "исторической истины" взаимоотношения народа и власти в угоду ложно понятой задаче современности; реальное содержание целого периода отечественной истории деформировалось в последнем произведении писателя, и он, как художник, не мог не ощущать трагического несоответствия. Необходимо вспомнить и о том, что именно это искажение исторической правды поддерживали в пьесе А.Толстого многие его современники, поддерживали, как можно предположить, по искреннему убеждению – и заблуждению. «Но чего я не предвидел, – писал, например, Толстому по поводу пьесы "Орел и орлица" К.И. Чуковский 25 марта 1942 г., – это той духовной высоты, на которую Вы поднимете свою тему. Вы могли пойти по линии наименьшего сопротивления – заставить Иоанна почаще говорить «про общее житье земли нашей», изобразить бояр врагами общегосударственных, народных интересов России, – и Ваша адвокатская миссия была бы выполнена. Мы поняли бы Иоанна по-новому, – продолжает Чуковский, – но мы никогда не полюбили бы его так, как мы любим его теперь» (II, 333).

И хотя в такой странной "любви" современникам Толстого приходилось наступать на горло собственной песне, деформировать свое нравственное чувство, они это делали и поддерживали и "любовь", и заведомое искажение исторической правды. "Это исторически неверный эпизод, – писал, например, Г.О. Винокур в цитированной статье 1945 г. по поводу того места в пьесе А. Толстого, когда Василий Блаженный закрывает своим телом царя. – Но Толстой, зная об этом <т.е. об историческом несоответствии>, сознательно делает явное искажение того, что имело место в реальной действительности. Правдоподобно ли это? Вполне, а значит, допустимо. Следовательно (! – А.К.), при такой постановке вопроса документ для писателя есть источник вдохновения, а не тот образец, который должен быть буквально воссоздан в тексте"⁷⁷.

Обратим внимание на вывод, который делает автор: "Следовательно... документ", что еще раз подтверждает высказанную выше мысль о несовершенстве одностороннего подхода, в чем бы эта односторонность ни заключалась...

⁷⁶ Там же. Т. 5. С. 195.

⁷⁷ Контекст. 1985. С. 280.

Опыт А.Н. Толстого в обращении с "исторической истиной" оказывается весьма поучителен.

Если рассматривать роль А. Толстого в развитии современного исторического романа с позиций "чистой" поэтики, можно найти немало примеров совпадений и зависимостей. Например, установить некоторые общие подходы в использовании исторического документа в художественной структуре произведения, причем с равной убедительностью и в ту, и в другую сторону: как в сторону свободной интерпретации его (в духе Тнпянова: "Там, где кончается документ, там я начинаю"), что мы видели на примере пьесы об Иване Грозном, так и в сторону популярного сейчас прямого введения его в состав художественного текста, чему найдется также немало примеров в романе "Петр Первый". Можно установить какие-то общие черты в функциональной подвижности местоположения автора-повествователя в сюжете исторического произведения (часто используемый в литературе пример из романа "Петр Первый" — эпизод с женщиной, в наказание за убийство мужа зарытой по голову в землю, в оценке которого причудливо переплетаются голоса автора-повествователя, ее самое и царя). Можно, наконец, найти совпадение в использовании оживляющей исторический персонаж художественной детали, чему Толстой, как известно, придавал большое значение (см. цитированное выше письмо артисту Я.О. Малютину) и в чем был общепризнанным мастером.

Итальянский ученый Ло Гатто, много лет занимающийся историей русской и советской литературы, в одной из недавних своих работ (1979) пришел к неожиданному для нас выводу, что в русской литературе вообще нет традиции исторического жанра. «Речь может идти, — пишет он, — лишь о различных исторических романах разного художественного уровня, написанных на разных этапах развития литературы. <...> С точки зрения сугубо теоретической лишь "Капитанская дочка" Пушкина и "Война и мир" Толстого могут быть названы настоящими историческими романами»⁷⁸. А из современных "настоящих исторических романов" он называет один — "Петр Первый" А. Толстого. "Вне зависимости от оценок, которые могут иметь место, — пишет Ло Гатто, — роман А. Толстого останется в истории русской современной литературы"⁷⁹.

То ощущение одиночества романа А. Толстого в пределах исторического жанра, которое первым так пронзительно остро было охарактеризовано Горьким и которое существует в сознании современного нам читателя (и даже в остроумной интерпретации зарубежного исследователя), соответствует ли оно реальному положению дела; нет ли в

⁷⁸Lo Gatto E. *Je romanzo storico// Storia della Letterature Russa*. Firenze, 1979. P. 792-800.

⁷⁹Ibid. P. 795.

нем какой-то продолжительной литературной несправедливости? Однако, на наш взгляд, это ощущение, вырывающее роман А. Толстого из контекста привычного нам литературоведческого романа, беллетризованной прозы и других разновидностей той литературы, которая в силу ряда причин причислена критикой к исторической художественной прозе, — это ощущение верно.

Роман "Петр Первый" остался незавершенным, этому есть ряд объяснений и личного, и общественно-исторического порядка; в середине 30-х годов Толстой не раз спрашивал у Горького совета, какой из двух романов, "Хождение по мукам" или "Петр Первый", над которыми он работал одновременно, необходимо закончить; в письмах критику В.П. Полонскому он объяснил свою творческую незадачу (невозможность закончить ни один из этих романов) конкретной общественно-политической ситуацией в стране; незадолго до смерти он писал В.Б. Шкловскому, что не хотел бы видеть героев романа "Петр Первый" "составившимися": "Что мне с ними, со старыми, делать?" (II, 383). Однако, спрашивая, писатель, как нам кажется, не нуждался в ответе: в первой книге романа "Петр Первый" Толстой исчерпал художественную тему, решил своими средствами проблему исторической памяти как духовно-нравственного стимула развития народного сознания; историческое сознание, исследуемое писателем на материале близкой ему современности (в романах "Восемнадцатый год" и "Хмурое утро"), несло на себе печать неразрешимых социально-нравственных и духовных коллизий...

3. Преемственность эстетического идеала (философия жизни)

А.Н. Толстой не был ни философом в искусстве (как, например, Вольтер), ни художником-историком (как Н.М. Карамзин или С.М. Соловьев), ни писателем-публицистом, писателем-политиком (как А.И. Герцен, или Н.М. Чернышевский, или в наше время — А.А. Фадеев), он был просто писателем, органическим художником, и потому его концепция действительности, представления о ее сущности и развитии хотя и вмещали в себя указанные стороны познания жизни (философию, историю и политику), но осуществлялись в сфере, только ему присущей, т.е. в сфере художественного творчества жизни.

В русской литературе XX в., как и в советской литературе, таких органических художников было совсем немного: Блок, Бунин, Ремизов, Леонов, Шолохов, Платонов, Булгаков... — вот, пожалуй, и весь небольшой ряд таких писателей. Но именно они, как мы знаем, составили славу и гордость отечественного искусства XX в. Из этого, конечно, не следует, что писатели-публицисты, политики или историки есть как бы художники второго ряда, — напротив, их роль в культурном процессе чрезвычайно велика, они выявляют, заостряют своей творческой работой такие стороны действительности, которые, может быть, не под силу выхватить в ней художникам органического склада,

и в этом смысле они более активно, более видимо формируют общественное сознание своего времени. Правда, однако, и то, что в XX в., и в наше время в особенности, эта работа воспринималась порой (и воспринимается сейчас) как единственно возможный вид творчества, только в нем и видится подлинное назначение искусства...

По своему художественному складу А. Толстой (как и названные выше русские писатели XX в.) тяготел к отечественной литературной традиции в ее высших, классических образцах, и для него завет "глаголом жечь сердца людей" был исповедью и нормой творческого, гражданского и человеческого поведения, в отличие от полемически заостренного призыва "делать стихи", отдать свое перо в "услужение сегодняшнему часу сегодняшней действительности" или "приравнять его (перо) к штыку": об опасных последствиях подобных тенденций для нравственного состояния общества и самого существования национального сознания говорил еще два десятилетия тому назад Л.М. Леонов...

Это небольшое отступление понадобилось нам для того, чтобы предупредить читателя, воспитанного на традиционных критических характеристиках А. Толстого, об особом характере его философского и исторического знания, особом как в типологическом смысле (именно - художественном), так и в индивидуальном, т.е. исключительно этому художнику (А.Н. Толстому) свойственном.

Философские и исторические взгляды А.Н. Толстого, являясь частью общей системы его художественных воззрений, формировались внутри этой системы, развивали и продолжали ее. Человек и его место в мире, идеальное, духовное начало в мире: отношение человека как центра мирового здания к действительности, реальной жизни и, наконец, поиски закономерностей исторического пути отдельного человека, нации и всего человечества - эти и другие вопросы бытийного плана составили центр художественной идеологии писателя и решались им на всех уровнях творческого познания мира, начиная от самого первичного (эмоционального впечатления, зафиксированного в его дневниках и письмах) до прямого публицистического высказывания в статьях и выступлениях; однако аккумулятором творческой энергии оставалась его природная стихийная сфера - сфера художественного познания, его художественное слово. Причем центр этой идеологии, основной нерв ее - отношение человека к миру - оставался, как нам кажется, у Толстого неизменным на протяжении всей творческой жизни, и в этой неизменности составлял сущностное проявление его поэтического облика.

Условно выражаясь, разные направления философского познания: от натурфилософии и философии жизни до философии истории и стихийно-материалистических методов - представляли собою в художественном мире А. Толстого не разные ступени восхождения в направлении ко все более раскрывающимся для писателя возможностям именно матери-

алистического сознания, не ступени вверх, что было бы естественно и более привычно нашему пониманию, а единое и органическое взаимопроникающее единство; в области художественного сознания дело обстояло именно так. Скажем, даже, что когда А. Толстой пытался выделить (для себя) какую-то одну сторону в различных формах познания мира, например подойти к жизни, к художественному осмыслению ее с точки зрения философии истории (философского учения, ведущего свое начало от Блаженного Августина, с его теорией божественного предопределения исторического процесса, и развитого в XIX в. Гегелем, с его "феноменологией духа"), то и оказывалось, что он (Толстой) как художник "впадал" в христианский дидактизм, аскетическая нормативность которого была совершенно чужда его здоровому, стихийно-материалистическому мироощущению, что совершенно очевидно читателю, знакомому с его художественным творчеством.

Правда, однако, и то, что А. Толстой не пытался здесь быть первооткрывателем новых философских подходов, а опирался на те учения, которые были распространены в русской философии начала века, в частности на философские воззрения Н.А. Бердяева, исповедовавшего религиозный эсхатологизм в понимании исторического развития. Об этом свидетельствует, например, запись в дневнике Толстого 1916 г.: "Бердяев: Религия – откровение бога, философия – откровение человека"⁸⁰, представляющая собой вывод из рассуждений философа, содержащихся в его статье "Философская истина и интеллигентская правда". Писателю близка концепция Н. Бердяева о "целостном мировоззрении", в котором органически сливаются воедино истина и добро, знание и вера⁸¹. Однако "смирение перед истиной", исповедуемое философом, "готовность на отречение" от "человеческого" в пользу "божеского" были, на наш взгляд, чужды мировоззрению Толстого. Его религиозность, воспитанная с детства, усвоенная им генетически, носила какой-то всеохватный, космический и природный смысл; недаром же рассуждения о боге как системе гармоничного знания о мире столь же естественно выводят его не к смирению перед "божеским", но к приоритету именно человеческого – в качестве верховного начала в мировом здании; в этой "иерархии" гносеологических ценностей уже предчувствуется художественный образ "Хождения по мукам", толстовская философия жизни. "Бог пронизывает мою душу и плоть. Все, что происходит со мной, – происходит с богом, – записывает Толстой в дневнике 1915–1916 гг. – Я ввожу моего бога на Голгофу, и он распинает меня. <...> Он населяет людей и миры, и наконец он один, он обладает всем, он одинок, он последнее страдание, чтобы в падении и унижении иметь равного себе, того, кто бы его

⁸⁰ ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Дн. 1915.

⁸¹ Вехи: Сб. статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 19, 7, 8–9, 21.

терзал и любил. И он, любя меня, восходит на Голгофу, чтобы оттуда опуститься в темноту моего духа, куда можно проникнуть только через страдание и **через грех**"⁸².

Толстой пытается не только соединить "откровение бога" и "откровение человека" и сделать их равнозначными в мировом космосе, но возвысить человека как природное и социальное существо над богом, религиозным сознанием. В этом можно убедиться, обратившись к тому контексту раздумий писателя, в ряду которых **находятся** приведенные здесь философские размышления об "откровении" бога и человека: этот контекст представляет собою впечатления от реальной жизни, с ее реальными, земными нравственными ценностями (любви, добра, милосердия) и зависимостью их от реального мирового здания. Ощущение бытия не ограничивается индивидуальной человеческой судьбой, а предполагает ее внутренние, нерасторжимые связи с другой судьбой и общими судьбами, что, в общем, открывает пути к подлинному философскому и историческому знанию.

«Я еду со станции на таратайке, — записывает Толстой в дневнике на 1915 г. — Акулина. Сидит, выставив ногу в огромном башмаке, рот поджала, носик острый, думает. Одна (муж давно помер), всех детей вырастила, в августе сразу двух сыновей берут в солдаты, остается 10-летний. Природой, разумеется, не любит. Про мужика сказала: "Здесь земля слабая">⁸³.

Однако нет сомнения и в том, что в центре толстовского идеологического космоса **оставался человек**, "разум личности", который он противопоставлял "разуму коллектива", "разуму истории". "В чистом, бескомпромиссном виде — они популярны, взаимно враждебны", — писал А. Толстой в статье 1922 г. "О новой литературе", обобщая достижения молодой советской литературы, но опираясь главным образом на свои собственные впечатления от событий 1917 г.⁸⁴ "Разум личности, — продолжает Толстой, — весь в статике, в положении, в утверждении. Разум истории — весь в динамике, в движении, в достижении. То, что история, — жизнь коллектива человечества, — разумна, что человечество — гигантское тело Левиафанта — живет единым разумом, ведущим его, Левиафанта, к почти нам, людям дня, немислимым целям, — в это можно только верить"⁸⁵.

И он верил, т.е. пытался как-то осознать **необходимую для нормального существования бытия гармонию полярных идей** — разум личности и целесообразность коллектива, постичь закономерности истории.

⁸²ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Дн. 1915.

⁸³А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 341.

⁸⁴А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 62.

⁸⁵Там же. С. 62.

"Личность не может быть поглощена коллективом, совершенно слиться с ним. Должно быть найдено согласие"⁸⁶.

В чем же оно должно проявиться?

"Согласие. Родается новая мораль: забвение себя ради общего блага: духовная свобода свободно отдается мироустройству"⁸⁷.

Но эта новая философия истории рождается у Толстого уже в другой сфере его сознания – художественной. Последнее заключение содержится в записях периода работы над романом "Хождение по мукам": размышления о разуме личности и закономерностях исторического прогресса заканчиваются прямым выходом в творческое (не рациональное, не логическое) познание, в реальную историческую жизнь:

"Вечера на улице Ренуар. Даша (или Катя). Кричат павлины в парке. Лампа на веранде. Звезды. Старик с длинной бородой и большими руками сидит на пороге. (Тоска по дорогой родине)"⁸⁸.

Мы ведем разговор о существовании в художественном мире Толстого разных методов философского познания, об их своеобразном переплетении и единстве. Повторим, что речь у нас идет о своеобразном мышлении художника, поэтому понятия и категории философской науки наполняются в нашем разговоре несколько иным содержанием, чем непосредственно свойствен этой науке (например, философия жизни в мировоззрении Толстого – более емкая, всеохватная идея, чем научная категория "образа жизни", которая возникла в философии в конце XIX – начале XX в.).

"А сейчас раздумье – так ли нужно искать жизни всей и будущей, не есть ли так же истина и в полном и прекрасном восприятии ее" (I, 136), – писал А. Толстой в одном из писем начальной поры творчества, ставя какие-то границы в познании "жизни всей и будущей", т.е. границы в постижении закономерностей исторического развития: не достаточно ли для художника схватить какой-то миг бытия, какой-то начальный миг пробуждения, который и раскрывает сущность бытия? "Ведь люди усвершенствуются, сами не зная, как и для чего, ведь дети, самые красивые и мудрые существа, всего больше счастливы", – говорится в том же письме 1908 г. Потом эта спираль "детства" будет постоянно присутствовать в сознании писателя, особенно в зрелую пору творчества.

"Никита вздохнул, просыпаясь, и открыл глаза. Сквозь морозные узоры на окнах, сквозь чудесно расписанные серебром звезды и ладчатые листья светило солнце. Свет в комнате был снежно-белый" (3, 151) – так начинается повесть о детстве, и невозможно, кажется, оторваться от этой звенящей музыки слов, от ощущения какого-то

⁸⁶ Там же. С. 63.

⁸⁷ ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 2. Зап. кн. 1920.

⁸⁸ Там же.

невероятного счастья, которое охватывает человека, просыпающегося на родной земле, словно бы вырастающего из нее, как проклевывается росток из зерна. Это, в определенном смысле, и есть модель мирового космоса в мировосприятии Толстого – организованного разума, в котором составляющие его явления: и человек, и морозные узоры на окнах, и звезды, и солнце – слиты в единой и целесообразной гармонии.

"Он просыпается от радости. За чистым высоким окном – весеннее небо, темно-синее, – такого неба он не видел с тех пор никогда. Слышно, как шумят деревья в саду. На стуле у деревянной кровати лежит новая сатиновая рубашка – голубая в горошек..." (5, 4II) – это "просыпается" уже другой герой Толстого, Роцин, на одной из самых трагических страниц трилогии, и в таком, почти символическом, пробуждении он находит пути, по логике художественного повествования, и к социальному возрождению...

Мир в художественном сознании Толстого состоит не из разорванных и не сочетаемых друг с другом этических и эстетических планов, природных и социально-общественных уровней; эти стороны бытия внутренне связаны и даже взаимозависимы друг от друга. Однако в эпоху "глубочайших исторических сдвигов и тяжелых испытаний" (6, 353) образ человеческой, "природной" жизни занимает все больше художественное воображение писателя; этим образом проникнута трилогия "Хождение по мукам", художественно-идеологический центр которой концентрирует в себе могучую и всеобъемлющую мечту человека о счастье, о победе жизни – в широком и всеобъемлющем смысле – над всеми внешними формами ее организации. "Ни плеск колес, ни голоса курсантов не могли заглушить соловьиного пения по берегам, опущенным пахучей и клейкой зелены..." (6, 310) – к этой мысли писатель не раз возвращается в романе, утверждая ее не только в прямом авторском высказывании, но всей художественной системой произведения.

Как помнит читатель, сюжет повести "Детство Никиты" строится на хронологии годового календаря: зима сменяется весной, потом лето, затем осень...

"Широкий двор был весь покрыт сияющим, белым мягким снегом. Сидели на нем глубокие человечьи и частые собачьи следы" (3, 155);

"Три дня дул мокрый ветер, съедая снега. На буграх оголилась черными бороздами пашня. В воздухе пахло талым снегом, навозом и скотиной" (3, 201);

"Утренний дымок еще стоял в густых чащах сада. На поляне, над медовыми желтыми метелками, над белыми кашками, толклись легкими листиками бабочки, летела озабоченная пчела. В чаще сада ворковал дикий голубь, – закрыв глаза, надув грудку, печально, сладко ворковал о том, что точно так же все это будет всегда, и пройдет, и снова будет" (3, 232).

"Пришла осень, земля клонилась на покой. Позднее солнце вставало, негреющее, старое, — ему уже дела не было до земли. Улетели птицы. Опустел сад, осыпались листья. Из пруда вытащили лодку, — положили в сарай кверху дном" (3, 246).

Заканчивается круговорот природы, и заканчивается повесть, завершается цикл жизни, исчерпывается и сюжет произведения (даже в структурном плане: начавшись с сообщения о лодке, лодкой он и заканчивается). И хотя сюжет повести включает в себя множество разнообразных самостоятельных сюжетов (и общение маленького героя с родителями, со сверстниками, и отношения взрослых между собой, и диалектику детской любви, и образ народной жизни, особенно в главе "Ярмарка в Голтве", рисуемой в гоголевском духе, действительно как праздничный народный карнавал, и многое другое), все они заключены в этот главный сюжет — гармонии и единства всего живого в мире.

В поэтическом мире настоящего художника философия жизни включает в себя философски-исторические позиции, но не исчерпывается ими, не сводится к ним. Так было в художественном мире Пушкина, Гоголя, Достоевского. В меру отпущенных ему природой творческих сил этой традиции следовал и А. Толстой. Но и сама классическая традиция имела творческий источник, творческую родословную — в национальном сознании своего народа, в устно-поэтическом и мифологическом его творчестве, зародившемся много веков назад и сохраняющем свой цементирующий нравственный облик народа и в XX в. Философия жизни А. Толстого имела своим источником и народнопоэтические традиции; можно найти почти прямые словесно-образные совпадения толстовского образа в его повести о детстве и, например, А. Афанасьева, автора прекрасной и вечной книги "Поэтические воззрения славян на природу". "Подобно тому, — читаем мы в этой книге, — как дневной свет и жар, ночная тьма и прохлада определялись суточным движением солнца, так летняя ясность и теплота, зимние туманы, помрачающие небо, и все-мертвящие морозы — годовым его движением. Как с утром связывалось представление о пробуждающемся солнце, о благотворной росе, падающей на нивы, поля и дубравы, о воскресающей повсюду деятельности; так с весной связывалась мысль о воскресении согревающей силы солнца, о появлении грозовых туч, проливающих на землю дождь, о восстании природы от зимнего сна: земля наряжается в зелень и цветы, из далеких стран прилетают птицы, мир насекомых наполняет воздух, и животные, подверженные спячке, встанут из своих недр..."⁸⁹

Образный и интонационный строй книги Афанасьева, самый характер, лад поэтического мышления, выраженный в ней, позволяют говорить о прямом воздействии ее на художественный мир А. Толстого: именно здесь открываются перед нами большие и пока что мало реализованные возможности понимания творческой родословной писателя.

⁸⁹ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Изд. К. Солдатенкова, 1865. Т. I. С. 107.

"Господи, - проговорил Никита вполголоса, и сразу по стене побежали холодные мурашки, - дай, господи, чтобы было опять все хорошо. Чтобы мама любила, чтобы я слушался Аркадия Ивановича... Чтобы вышло солнце, выросла трава... Чтобы не кричали грачи так страшно... Чтобы не слышать мне, как ревет бык Баян... Господи, дай, чтобы мне было опять легко..." (3, 203).

О чем эта молитва, эта мечта маленького человека, просыпающегося к сознательному творчеству жизни? "Чтобы вышло солнце, выросла трава"; "Чтобы не кричали грачи так страшно" - но на первом месте, все концентрирующем в себе идеологическом центре находится человек, его сознательная творческая воля: "Чтобы мама любила, чтобы я слушался Аркадия Ивановича".

И чем острее, неизбывнее была тоска самого писателя по покинутой родине, тем в большем ореоле счастья, полноты и гармонии выступал образ мира в повести, в равновеликом единстве сочетавшем в себе и синее ночное небо в звездах, и запах молотой ржи, и ржание купающихся коней, и разноголосые звуки ярмарочных голосов. Это и есть в миниатюре программа "мироустройства" по А. Толстому - ответственность социального, общественного человека перед миром и перед самим собой.

В годы первой мировой войны Время совершенно особым образом входит в судьбу и творческое сознание художника. Взорванная общественными катаклизмами жизнь, боль и страдания народа на войне, нарушившей мировой порядок вещей - нравственных представлений, традиционных устоев быта, с неудержимой силой влекут к себе писателя, отрывают от привычного стереотипа личностного и творческого поведения.

Вдруг, словно в какое-то мгновение, обрушивается на него и даже в первое время подавляет его творческую свободу общественность. Для писателя XX в. это была совершенно новая, по сравнению с прошлыми временами, художественная тема - как результат непосредственного вмешательства, прямого воздействия общественной, социальной жизни на творческую личность. Как бы ни стремился художник оберечь свою суверенную творческую сферу от такого вмешательства, общественно-политические тенденции его времени не минуют его; точнее даже сказать, что они в значительной мере и определяют ее... Вчитываясь в статьи, дневники и письма Толстого той поры, мы становимся свидетелями того, как Время властно вторгалось во внутренний мир личности. Как он внутренне ни сопротивлялся этому вторжению, оно было им принято и осмыслено как необходимость нравственного очищения художественного слова, воссоединения конкретных задач времени с высшими духовными вопросами бытия"... Никогда не думал, что стану журналистом, буду писать патристические статьи. Так меняются времена", - писал он в одном из писем в августе 1914 г. (I, 212).

Однако 1917 год вносит **существенные** изменения в этот процесс. Его письма переломного времени содержат подробный рассказ о происходящих в стране событиях, хотя и воспринимаются они пока несколько поверхностно, со стороны: речь в них идет "о грядущей абсолютной мировой свободе", не связанной с реальностью бурлящей в судорогах разрушения и надежды действительности: "Все, что делается сейчас плохого, все объясняется невежеством народа и гнетом войны; нужно удивляться, как еще мало делается у нас злого и страшного" (I, 270). Но, когда в эту реальность происходящего оказывается вовлеченной и его собственная судьба, наступает тот перелом в отношении к "общественности", который ознаменует собой и начало нового этапа творческого пути писателя. "Час был тяжелый. Но тогда точно ветер подхватил нас, и опомнились мы не скоро, уже на пароходе. Что было перетерплено — не рассказать" (И.А. Бунину, осень 1919 г., из Парижа — I, 279—280).

Духовно—нравственные искания Толстого периода эмиграции, 1919—1923 гг., представляют собой важнейший этап осознания действительности, революции, шире — исторического пути России — и своего места в этой изменившейся действительности. Первое, что поражает при чтении писем Толстого кризисного периода, периода "смятений", трудных поисков идейной и нравственной скрепы, — это быстрота совершающихся в его сознании перемен. "Я сравниваю 1917 год и 1920, и кривая государственной мощи от нуля идет сильно вверх", — пишет он А.С. Яценко 16 февраля 1920 г. (I, 286). "...Сейчас мы все уже миновали время чистого разрушения (не бессмысленного только в очень высоком плане) и входим в разрушительно—созидательный период истории. Доживем и до созидательного" (I, 286—287). Это был самый главный для Толстого вопрос, от которого зависело, куда, в каком направлении пойдет революция — разрушение или созидание? Созидание новой государственной мощи — но на каком основании она будет зиждиться? "Господи боже, как я завидую крестьянам, возвращающимся усталыми с работ, ужин на закате солнца, мирная беседа", — вырывается у него в одном из писем той поры (А.С. Яценко, 18 июля 1921 г. — I, 291), и за этим признанием стоит целая концепция мироотношенческого содержания, в которой в одном ряду сосуществуют и взаимодействуют такие философские категории общественного сознания, как труд, созидание, дом, родина... "На чужбине мы ели горький хлеб. В особенности, когда остыло безумие гражданской войны, когда глаза понемногу стали видеть вещи жизни, а не призраки, — началась эта бесприютная тоска" (К.И. Чуковскому, 20 апреля 1922 г. — I, 314). "Искусство романское на закате. На закате и рационально—правовая мораль, и римское понимание государственности: людям в ней тесно. Жизнь стала обширнее и глубже романского сознания. Вот тут—то и нужна живая вода, которую, как Вам известно, приносит ворон в клюве..." (I, 315).

Здесь, на наш взгляд, сошлись в единый философский узел размышления Толстого об идеальном, платоновском начале в отечественном искусстве, и критика христианского сознания в его европейском варианте, и осознание необходимости корректировки и обогащения этого сознания традиционными этическими представлениями о добре и милосердии людей друг к другу и всем вместе, и общественно-политический идеал государственной мощи, опирающийся на выработанное веками представление народа о счастье как мировой гармонии и начале всех начал... Речь шла о рождении нового гуманистического сознания человечества – тема, которую глубоко почувствовали самые прорицательные русские писатели XX в. (А. Блок, М. Шолохов, А. Платонов...), но которую представить – в идеальном варианте – было чрезвычайно трудно, непостижимо: жизнь не давала для этого достаточных оснований. А.Н. Толстой, во всяком случае, как художник почувствовал эту задачу, но решил ее традиционно ("Рим был разложен идеями христианства. <...> Но в христианстве не было созидающей идеи, оно не организовывало труда. На земле оно довольствовалось только разрушением, а все остальное обещало на небесах. Христианство – это был только меч, разрушающий и карающий" – 5, 463). Толстой обнаружил большую прозорливость, но остановился перед неразрешимостью задачи. И все же духовный настрой писателя кризисного периода открывает нам, сегодняшним читателям, возможность нового понимания его творческой судьбы.

Так, было бы ошибочным полагать, что только общественные, политические, социальные интересы расширяют палитру его творчества: впервые, одним из немногих русских писателей XX в., он соизмеряет эту общественную, внешнюю сторону жизни мировым, общечеловеческим смыслом. Впервые в размышлениях писателя – так, как это отстоялось на уровне "предыскусства", – в дневниках и письмах появляется стремление охватить целостный облик мира, в конкретно-историческом и сиюминутном уловить мгновение вечности.

"На станции Ока. Солдаты переносят багаж через мост. Наташа на палубе маленького парохода. Разговор. Закат, синие, застывшие по всему небу облака и длинный мост, с движущимися вагонами, отражаются в реке, темной и гладкой, как зеркало. Красноватые полосы заката между мостом и водой. Круглый, несветящийся месяц..." – это запись в дневнике Толстого летом 1916 г.⁹⁰ Как тонко и, возможно, незаметно и для самого художника переплетаются здесь в едином образе мира реалии общественной, социальной жизни (солдаты, переносящие багаж через мост; и самый мост с движущимися вагонами); мгновения так называемой личной жизни (любимая женщина, Наташа, которой посвящены самые вдохновенные страницы дневника), природа (закат, синие облака) – космос, вбирающий в себя эти в общем-то мельчайшие детали бытия.

⁹⁰ А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 341.

30 Трижды в сумерки в на-
растущий мистический парадокс в
костюме. Счастливого и порой
вырываю в крик. Пела явилась
и Филиппа о смерти.

30 Марта. Во 6 ч. у. произошло
отца сфинкса. Во предвечерии
20 минут до 4 часов
после полудня — неслыханный воял
трескающих, ржаний, удара оружий —
потоку воды, крику голубов.
Виделась фигура в белой п
длинной, стоя на диване. Случаем
буднично все бурливо. Пела вступ
о белом цветущем.

Иванович — белышты, темна-
зидити находит в нас Франц
ошветно индустриализ.

Во дни жизни, сфинкс как
опадение — выделенный — с особенный
интенсивно слепителен по инди-
циальной белой, белому тем
нотаму.

Разбрасывание по микроадиб.
Самые ужасы во поле ужаса.
За действительный забвения
Земелью и недвижимая земля уже
на голую землю владения надувы
такие. А пахучий: бурьяна,

Кто-то, пришла революция,
все тогда страна уже не наша,
ярко растущаяся там же,
как провинция венная, как
итого бессно козаво. И само
верело-а вы прихода стилими
чуд мена, отто всех мидет до
сравнению воак и галлы улыбуо
шайте, неомитрой палю улыбуо.
Июномы оторвал отто от
роды. Таких природные и
картине земномы, и находил
Зачем слез, и сего тока селу-
шеркителю мидет и желтеет,
порому мидет, но, итак, мидет
такомы во мидет, мидет
крадти.

Ташева и Держав от отбавы на
Су полевой микроади. Точном
идеализм оттилли мидет.
Вам земля и когда вид мидет
Ташева (отто от земномы)
Июномы изидителен и мидет.
Зачем мидет оттилли вичаше.
Июномы сражит и мидет —
Слабость ит. д.!!

Человек вогла со своим мидет. Тот
уже с мидет, мидет, мидет.

Страница из дневника А. Н. Толстого. Записи 1818 г. Москва

И вот нужно признать, что если эпоха общественного перелома (1914—1917) и сыграла решающую роль в творческом самосознании художника, то не в том плане, в каком мы обычно привыкли это понимать (злободневность, обращение к конкретным задачам дня и т. п.). В эпоху бурь и общественных катаклизмов жизнь стала восприниматься писателем в более широком, космическом, бытийном плане. В поле его художнического зрения и попадают совершенно новые (для его творческого мира) конкретно-исторические лица: солдаты, извозчики, крестьяне, дети крестьян с их думами, тревожными заботами, надеждами. Это не политизация и не социологизация творческой личности — это какой-то новый уровень мышления художника, возрождение, восстановление в нем классических, конституционно-родственных подходов...

Описания природы, согласно устоявшимся литературоведческим представлениям, существуют в художественном произведении исключительно в соотношении с человеческими судьбами, выражают, корректируют состояние человека, переживания и т. п. Однако в большом искусстве дело обстоит иначе. Природный бытийный мир включает, разумеется, человека, но он шире, всеохватнее, он важен, сущностен для художника сам по себе.

"Утро. Роса. Тишина. Начинается жизнь", — записывает Толстой в дневнике летом 1916 г. Но что же включается им в понятие "жизнь"?

"Вышел лысый толстяк, прошелся около окошек и вернулся на балкон. Австриец (очевидно, пленный – ведь идет война, как же иначе он мог бы оказаться в деревне Иваново под Москвой? – А.К.) привез бочку с водой. Из домика между берез – дым. Три ленивые бабы на огороде стегают крапивой. Стонут (стонут! – А.К.) куры. Медовым голосом свистит иволга, точно в дудку с водой. <...> Вдруг изда-лека глухой торжественный шум, хотя березы еще недвижны..."⁹¹

В мироощущении Толстого усиливается предощущение грозящих мировых катаклизмов. И хотя в творческом плане писатель реализует их в первичном впечатлении, на уровне общественного, гражданского сознания, в жанре публицистики, однако свое подлинное, т.е. художественное, восприятие действительности он осуществляет в жанре интимном, личностном, в непосредственном отклике на впечатления жизни, в дневниковых записях:

"Поле поседело от ковыля. Шумит береза, а позади нее из белого облака заворчал гром. Береза на ветру стоит крепко и шумит вся сверху донизу. Налетело облако, спал жар, и коровы, торопливо фыркая, отмахиваясь тяжелыми головами от слепней, принялись рвать траву"⁹².

Настроение тревоги, ожидания, свойственное человеческой природе, человеческому, а не природному миру, так ясно выступает в этом перенесении человеческих ощущений на весь природный, растительный и животный мир ("очеловечивание" природы): поле "поседело", гром "заворчал", береза "стоит крепко и шумит вся сверху донизу". В эту картину "накануне" мировых катаклизмов Толстой пытался вписать, внутренне соединив с нею, образ идеального мира – образ тишины, мира, добра.

«С Наташей пошли за деревню на березовый косогор вдоль ржи, – записывает он в дневнике в 1915 г. – Низкое солнце ударило из-под тучи. Тишина. Небо темно-сизое, грозное и мрачное, на нем мокрые березы, темно-зеленые, залитые низким солнцем. За оврагом высокий березовый мыс. Наташа сказала: „Подумай, этот вечер никогда не повторится“»⁹³.

Толстой внутри себя ищет тишины и гармонии, это вообще очень характерно для его мироотношенческой позиции – в самые трудные, тягостные минуты предчувствий страшного, необратимого он хочет "спрятаться", уйти в себя, как-то расчистить хоть небольшое пространство внутри себя и вокруг себя, чтобы найти ясность и чистоту мира: с таким настроением мы встретимся, читая его дневниковые записи 1917 г., 30-х годов, до конца жизни... "Богатство, слава,

⁹¹ Там же. С. 342.

⁹² Там же. С. 338.

⁹³ Там же. С. 341.

роскошь жизни – все это стало ничтожным, ненужным, неважным. Теперь бы жить в тихом городке на берегу моря, тихо, строго и чисто", – записывает он в дневнике 2 ноября 1917 г.⁹⁴

В самом деле. Вчитаемся в дневниковые записи 1916–1917 гг., как раз в преддверии "неслыханных перемен". Вот идут подряд пейзажные зарисовки:

"В Иванькове пошли на поляну, где пни. Солнце уже закатилось. Небо покрыто желтовато-свинцовыми тучами, низкими и мягкими. Высокие, тонкие березы, и тончайшее кружево листвы совсем черное. Низко между стволов полоса выцветшего заката. Пролетела бесшумно птица между ветвей, должно быть, козодой. Тишина. Упало несколько капель дождя"⁹⁵;

"Низкое солнце на самом закате ударило в мокрые березы, и зелень их потемнела, насытилась, а сзади еще более грозным стало сизое покрытое тучами небо. Это было в Антоновке на косогоре"⁹⁶.

И т.д. Обе записи, воспроизводящие разновременные (1915, 1916 и 1917 гг.) и разнопространственные впечатления реальности (записи делались в Иванькове под Москвой, в деревне Антоновка на Оке и в самой Москве), объединяет один настрой, одна интонация – тревожная, ожидающая, рожденная конкретно-историческим и большим, космическим Временем. Выхода в этих ожиданиях пока нет, тишины, о которой так мечтает художник, не ощущается: предгрозового пейзаж не дает очищения.

Тревожный XX век внутреннего покоя человеку не дает. Конкретно-историческое время "вмешивается" в поэтическое время, поэтический космос – организованный, гармоничный мировой порядок нарушается: "Подумай, этот вечер никогда не повторится..." Дневниковые записи предреволюционного периода словно воссоздают общую картину мирового здания, однако в каждой сюжетно завершенной, поэтически законченной зарисовке непременно присутствует момент ожидания, тревоги, каких-то неведомых пока разрушительных, тяготящих душу предчувствий. Недаром почти все пейзажные зарисовки у Толстого содержат не статичные описания, но запечатлевают начало движения, ведущее к разрушению целостной картины мира: "Вдруг издалека глухой торжественный шум, хотя березы еще недвижны. Вдруг вершины их склонил ветер. Закружились сухие листочки, зашуршал дуб, и молча, беспорядочным полетом, промчалась растрепанная ворона..."⁹⁷

⁹⁴ Там же. С. 354.

⁹⁵ Там же. С. 349.

⁹⁶ Там же. С. 350.

⁹⁷ Там же. С. 342.

"Буря. Гнущиеся деревья, летящие ветви, и град, ливень... Белые молнии от неба в пучу леса..."⁹⁸

Нет, природа вовсе не нейтральна к человеческому порядку вещей; она — не фон, на котором происходит действие, как принято характеризовать ее местоположение в художественной структуре толстовской прозы, не отражение — по контрасту или сходству — общественного или социального бытия человека; природа — это и есть самая что ни на есть реальность мирового здания, а человек во всех проявлениях своей сущности есть лишь часть ее...

Это тоже очень русский, очень характерный для национального художественного сознания момент.

И когда наступает разрыв человеческого с мировым природным миропорядком, то происходят те непонятные, жестокие последствия, которые Толстой, опять же как подлинный, органичный художник, предчувствует. Утрата человеческого в человеке — доброты и милосердия — это Толстой художнически предвидел одним из первых в ХХ в. Может быть, еще Блок и Андрей Белый испугались этого нарушения мировой гармонии...

Современность входит в творческий опыт писателя в эти годы в самом прямом, осязаемо-конкретном виде: реальные факты и события, увиденные писателем в жизни, в "натуре", почти без изменений воспроизводятся в его произведениях на современную тему, составляют зачастую его сюжетную линию, основу образного решения многих персонажей и т.д. Толстой оказался одним из первых русских писателей наряду с Горьким, кто почувствовал и выразил это свойство художественного мышления ХХ в. — сложное соотношение между фактом жизни и художественным вымыслом. Реалии действительности, составившие содержание рассказа "Простая душа", войдут и в повесть "Похождения Невзорова, или Ибикус", но на новом витке художественного сознания писателя, когда он, отойдя от них на временное расстояние, мог представить их в новом, сатирическом осмыслении... Так возникает на новом этапе творчества своеобразный параллелизм в художественном методе Толстого: рассказы "В Париже" и "Рукопись, найденная под кроватью" построены на сходной жизненной основе, однако по-разному осмысленной: сюжет рассказа "В Париже" содержит, по существу, те же реалии действительности первых революционных лет, что и написанный по возвращении на родину (но задуманный, очевидно, несколько раньше) рассказ "Рукопись, найденная под кроватью". Но отличия художественной концепции этих произведений бесспорны: рассказ "В Париже" содержит один мотив — заброшенности, ненужности человеческого существования вне дома, родной земли; единственным выходом из него является смерть (что и происходит в "Рукописи,

⁹⁸ Там же. С. 343.

найденной под кроватью"); единственным спасением – милосердие к ближнему, надежда на любовь и сострадание.

В рассказе "Рукопись, найденная под кроватью" те же переживания даются в резко сатирических тонах, в нем ошутим надрызг и безысходность, приводящие действительно к смерти. Толстой сделал в рассказе первую попытку высвободиться из смятения "лихих" лет, взглянуть на происшедшее в стране новым, отстраненным взглядом; вместе с тем, считая этот рассказ "наиболее значительным из произведений эмигрантского периода по тематике", он, как нам кажется, остался не удовлетворен им.

В переломный период выявилось еще одно свойство творческой манеры писателя, которое останется у него до конца жизни: максимальная приближенность, даже адекватность художественного (объективного) изображения своему внутреннему миру, своей личности. Эпичность как качество таланта Толстого, способность к глубоким историческим обобщениям народной судьбы сразу же приобрели у писателя явно выраженный личностный оттенок.

В его дневниках появляются записи, продолжающие приведенные выше московские уличные сцены, но теперь эти наблюдения получают у него совсем другую, обостренно-социальную направленность: «Разговор с извозчиком о мужицком восстании. «Он (помещик) три-четыре службы в городе имеет, захочет – все деньги в одну ночь проиграет в карты. А мы на него работай. А на что ему земля! Десять лет будем бунтовать, с голыми руками пойдём, ружья отнимем, свое возьмем...»»⁹⁹

Эти услышанные на московских улицах разговоры мы встретим в романе "Егор Абозов", над которым писатель продолжал работать; они войдут в художественную ткань трилогии "Хождение по мукам", неожиданным образом возникнут в начальных главах "Петра Первого"...

В поле зрения художника попадают, казалось бы, незначительные и разноплановые по социальному смыслу реалии жизни: "девка на Кривоколенном", беседа с солдатом; "жаркая перестрелка на Поварской и Арбате"; госпиталь на Молчановке, куда вынесли из автомобиля раненого юнкера; горящий дом Ламановой на Тверской улице и аптека на Никитской; манифестация на Арбате; Поварская, словно опустившаяся под воду в лучах "бледно-оранжевого большого солнца"... Но сквозь эту разноплановость и, казалось, суженный избранной жизненной позицией горизонт наблюдения можно почувствовать мощную художественную силу, сконцентрированную в этих первых зафиксированных в слове откликах писателя на творящуюся на его глазах историю.

⁹⁹ Там же. С. 402.

"Утром. Туман. Изредка грохот орудия. Затем туман растаял и в чистом синем теплом небе плывут только разорванные клочки облаков. По Молчановке бегут... Высоко над Арбатской разрыв, и белое плотное облачко мгновенно растерзал, унес ветер" – запись 29 октября 1917 г.¹⁰⁰

"С утра грохот пушечных выстрелов. Мимо дома с глухим ревом проносятся снаряды. Иногда лопаются в воздухе шрапнель, <...> Приходят, сообщают слухи, всему верят, то в радости, то в отчаянии. В общем, ничего не известно. Но ясно, что большевики окружают Александровское училище по бульварам, занимая Кудрино, Никитские ворота, Пречистенские. Сейчас бомбардируют дом Перцова" – запись 30 октября¹⁰¹. И т.д.

Тот, кто интересуется реальной историей октябрьских дней 1917г., не пройдет мимо дневника Толстого, поскольку достоверность содержащихся в нем фактов не подлежит сомнению: читатель может пройти путем, проделанным когда-то автором этих строк: сопоставить толстовские описания с газетными сообщениями тех лет или с дневниками других писателей, например И.А. Бунина, посвященными тому же периоду, чтобы убедиться в этом...

Однако сейчас нас интересует не только фактическая, или фактографическая, точность толстовского письма: время запечатлевается в сознании художника каким-то особым путем, дает новые обобщения, выходящие далеко за пределы сиюминутного смысла. Так и хроника событий 1917–1918 гг. заканчивается в дневнике Толстого выходом на какие-то новые уровни понимания происходящего.

"Были у Рачинских, – записывает Толстой весной 1918 г., – выходим – луна, тихо, светло, и, влажные от росы, пахнут липы. Темные тени. Темный сад позади.

У Ходасевича. Вид на Москву–реку.

Вокзал, затонувшие баржи, лодки. Вдалеке налево мост и в четырехугольной башне огонек.

Он рассказывает, как на Новинском бульваре на скамейке спят три красногвардейца с ружьями. Вокруг собрались няньки, баба, какой-то старичок с газетой и шелотом дугают спящих¹⁰².

Казалось бы, это обычная бытовая сцена; однако в ее конкретности открывается нам какая-то новая глубина обобщения: мир, по мысли Толстого, наполняется новыми звуками, ожиданием покоя, тишины, мечтой о счастье.

¹⁰⁰ Там же. С. 352.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же. С. 362.

В этой задумчивой, словно застывшей в ожидании интонации толстовской записи уже предчувствовались перемены – как общей, народной судьбы, так и конкретной, частной судьбы писателя и человека.

Философия жизни и философия истории не только не противостоят друг другу в художественном сознании писателя, но составляют единство, потому что философия истории включалась как составная часть в общий образ мира.

"...Восстания, убийства, борьба за власть, декреты, голод, война" – это на одной стороне мирового здания; на другой – "простая, ежедневная" жизнь, люди "ходят в театры, интересуются искусством, – читают лекции, собираются, устраивают выливки, танцы, ездят ржаными" (последнее особенно примечательно: Толстой записывает свои наблюдения в рождественские дни января 1918 г.). И оказывается, делает вывод писатель, что "простая, ежедневная" жизнь и есть главная ("вещество существования", по выражению Андрея Платонова), она побеждает "наперекор всему": "...и в этом несокрушимая сила жизни, которая все поглотит и сделает все так, как надлежит быть"¹⁰³. Или иначе: "И все же обычная жизнь с ее интересами, радостями и огорчениями упрямо пробивается, как трава из-под наваленной колоды"¹⁰⁴. Однако если действительность 1917 г. первоначально осознается Толстым как бы с внешней стороны: декреты, убийства – и обычная, бытовая жизнь – именно эта художественная идея лежит в основе первых рассказов Толстого периода революции – "Простая душа" (как характерен эпитет!), "Милосердия!", – то роман "Хождение по мукам" дает уже философское и поэтическое осмысление происходящего: история, социальная и общественно-политическая жизнь как отдельной личности, так и народа в целом осмысляются с точки зрения философии жизни, в ней находят и оправдание, и надежду, и высший смысл.

"Возвращались по Молчановке.

Солнце стояло в конце улицы. За деревянным забором дерево, и заметно, как уже на голых ветвях набухли почки. Я подумал: прошла война, прошла революция, вся Россия стала уже не та, а дерево распускается так же, как прошлой весной, как много весен назад. И это дерево, и вся природа отошли от меня, от всех людей в страшную даль и там живут своей, непонятной нам жизнью. Человек оторвался от природы. Забыл природные и вечные законы и выдумал законы свои, и сейчас осуществляет их и гибнет, потому что только с одним человеческим нет правды..."¹⁰⁵

¹⁰³ Там же. С. 356.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же. С. 358–359.

Толстой был свидетелем совершающихся событий. Он видел все "кошмары" революции, "океан крови", которые она несла с собою, убийства, расстрелы виноватых и безвинных, плачущих женщин, "убитых младенцев". Проблема жизни и смерти не была плодом абстрактного философствования, она рождалась в размышлениях над взвихренной действительностью. "Я сказал, — рассказывает Толстой о своей беседе с Андреем Белым 1918 г., — что раньше вся жизнь строилась на смерти, теперь на жизни. Стержень иной, но когда и как во мне произошла эта перемена — не помню"¹⁰⁶. Т.е. раньше смерть человека имела высший, божественный смысл, а потом она стала чем-то обычным, обыденным, явлением повседневной, "простой" жизни...

Время мыслилось Толстым, особенно в зрелую пору, не как конкретно-исторический отрезок, связанный с другими и т.д., а Время как целостная категория, целостный образ.

В его дневниковых записях часто звучит этот мотив вечности, связанности земного существования: "Не забыть . Парк. Круглая площадка с клумбой, — записывает Толстой в 30-е годы, продолжая свои размышления о времени, свойственные ему в период катаклизмов, исторического переворота. — На скамейке женщина в холщовом платье синем, как небо над ветвями. Волосы узлом. Объясняла двум мальчикам архитектуру дворца. Они за спинкой скамейки на траве рисуют. <...> Свежезеленая листва и небо такое, что хотелось бы улететь... В солнечных лучах летают стрекозы, как птицы, охотятся за мешками. Представить, что эти стрекозы когда-то были в полметра, хищные и страшные, и солнце беспощадно жгло сквозь влажную мглу чудовищные деревья... И этот кроткий север, люди, думы, подметенный песок..."¹⁰⁷ Все взаимосвязано: люди, деревья, стрекозы, как быстро совершаются изменения и как беззащитно все живое: оно вызывает к милосердию...

Дальнейшие размышления писателя на эту тему с необходимостью вывели его к социальным и общественным обобщениям. В 30-е годы он приходит к выводам о разрушительном воздействии разрыва природных и социальных начал жизни: "Природа отступает, начинает жить непонятной нам жизнью. Город ей враждебен, природа непонятна городу. Город есть организатор новой философии жизни. Предстоит страшное время, когда человеческие массы уже отойдут от природы и еще не выработают в себе новых инстинктов, новых чувств, новых радостей. Это безвременье будет адским временем..."¹⁰⁸ Толстой художнически предвидел многое из того, что сейчас, в конце века, представит перед нами в своем необратимом и зловещем свете...

¹⁰⁶ Там же. С. 360-361.

¹⁰⁷ Лит. наследство. Т. 74. С. 337.

¹⁰⁸ А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 369.

Однако характерно: конкретно-историческое решение проблемы Толстой видит не в чисто русском национальном варианте. Гармония природы и человека мыслится им как всеобщая, всечеловеческая задача. «Путь Горького – путь всечеловеческий, – пишет он в 1922 г. – Еще раз он опережает наступающее. На Западе борьба и крики ярости. Голос с Востока говорит: „Боритесь, освобождайтесь и помните, – страстный путь ведет к любви и милосердию. Ими строится дом жизни“...»¹⁰⁹

Начало работы над романом "Хождение по мукам" сам писатель относит в своих позднейших воспоминаниях к июлю 1919 г. Спустя полгода, в феврале 1920 г., в журнале "Грядущая Россия", выходившем в Париже на русском языке, были напечатаны первые десять глав романа (продолжение его печаталось уже в другом журнале, выходившем там же, – "Современные записки"), а в 1922 г. роман, получивший у Толстого в советских изданиях заглавие "Сестры", был выпущен отдельным изданием в Берлине русским издательством "Москва". Так началась творческая история этого, самого большого и глубокого, произведения Толстого, продолжавшаяся более 20 лет: на последней странице трилогии в романе "Хмурое утро" автор поставил дату окончания: 22 июня 1941 г., первый день Великой Отечественной войны.

Вдумаемся повнимательнее в эту историю.

Спустя два месяца по приезде в Париж, пережив все муки, душевные и физические, путешествия, оставив дом, страну, родную землю, в состоянии жесточайшего смятения в душе от сознания безвозвратности (так казалось) совершенного шага, едва устроившись на оседлом месте, Толстой начал писать – и не политические статьи, не воспоминания о пережитом и страшном, а роман, свою лучшую книгу. Традиционный жанр русской литературы – семейно-бытовой роман. Горький первый понял этот замысел – увидел "переживания молодой девушки, которой настала пора любить" и не принял его, не согласился, словно эти "переживания" не могут интересовать писателя в XX в. ...

Впрочем, Горький был не одинок в своих взглядах на то, в каком направлении должна развиваться теперь русская литература: писатели, покинувшие страну после революции, с большой творческой охотой разрабатывали именно эпические-документальную прозу, вызванную к жизни событиями обеих революций: вспомним имена – А. Амфитеатров – "Стена плача и стена нерушимая" (1931), Мих. Талызин – "По ту сторону" (1932), М. Алданов (М. Ландау) – "Огонь и дым" (1922), "Чертов мост" (1925), "Бегство" (1932); И. Наживин – трилогия "Распутин"

¹⁰⁹ А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 80.

(1923). И т.д. Да и сам Горький уже писал свою главную книгу — "Жизнь Клима Самгина"...¹¹⁰

Толстой пошел поперек этого мощного потока современной ему литературы¹¹¹ (и, конечно, против того направления русской прозы, которое зарождалось в послереволюционной России, и совпадало в жанровых устремлениях с литературой русского зарубежья; правда и то, что ростки этой "новой литературы" были к тому же чрезвычайно слабы...). Задумывая свой семейно-бытовой роман, он сумел и здесь остаться самим собой: творчество — это была его суверенная зона, не доступная внешнему воздействию.

Потом Толстой много лет извинялся перед читателем за подобный замкнутый, идущий вразрез течению, объясняя зарождение романа страстным желанием принять участие в перестройке действительности: бездействие (творческое), считал он, было равно преступлению и т.д., читатель хорошо знает рассказы писателя о творческой истории своего произведения (см., например, его последнюю статью на эту тему «Как создавалась трилогия "Хождение по мукам"», 1943), они приводятся во всех работах о Толстом, что освобождает нас от необходимости выстраивать их в ряд в настоящей книге.

Обратимся к другой, внутренней истории этого романа, что более важно с точки зрения разбираемой нами темы.

Роман "Хождение по мукам" ("Сестры") произвел на современников необычайное впечатление¹¹². А.Н. Толстой первым из русских писателей обратился к художественному исследованию современной русской действительности, осмыслению судеб того чрезвычайно значительного социального слоя страны, который не относился ни к пролетариату, — а ведь только что произошла пролетарская революция! — ни к крестья-

¹¹⁰ Горький не только сам работал над осуществлением подобной глобальной идеи создания новой русской прозы, но и требовал того же от своих современников: знакомясь с книгами названных здесь авторов, он всегда с большим неудовольствием отмечал их отступление от требований документально-эпического жанра: об этом можно судить по материалам его личной библиотеки (Музей А.М. Горького. Москва).

¹¹¹ В. Шкловский первым отметил эту своеобразную творческую дерзость писателя: в разделе "Горький, Ремизов и даже Алексей Толстой" своей книги, посвященной Горькому, критик приветствовал жанровый поиск пролетарского писателя в его новом произведении "Заметки из дневника. Воспоминания" как счастливое (с точки зрения Шкловского) вступление на путь документальной прозы; но Алексей Толстой — на что уж, кажется, должен был понимать, в каком направлении развиваться? Потому и словечко здесь такое в названии главы: "даже" — "Хождение по мукам" не совсем вписывалось в этот ряд... См.: Шкловский В. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис: Заккнига, 1926. С. 20—47.

¹¹² Современный исследователь творчества М. Булгакова так и пишет: «Но роман ("Хождение по мукам" — "Сестры") Алексея Толстого Булгакова глубоко поразил» (Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983. С. 113).

янству, коренному русскому населению, оказавшемуся волею исторических судеб вовлеченным в трагический водоворот мировой революции: по свидетельству писателя, его заинтересовал тот слой русского общества, который не отнесешь ни к "социал-демократии", ни к "кадетам", ни к "эс-декам" и т.д.; предметом его художественного исследования стал простой русский человек, обыватель, составлявший большинство населения страны, но не принадлежавший ни к одному из названных выше политических или социальных слоев, прослоек и направлений. К этому слою русского общества относил себя сам Толстой — во всяком случае, он всегда возражал, когда его трилогию воспринимали, руководясь самыми лучшими побуждениями, как роман о судьбах русской интеллигенции в революции — подобная классово-социальная определенность чрезвычайно претила ему и, что самое важное, не соответствовала содержанию и смыслу самого искреннего и глубокого из его созданий (напомним, что речь у нас идет о самой первой редакции "Хождения по мукам", получившей потом название "Сестры").

Как бы то ни было, роман Толстого сразу же по своему появлению был воспринят именно как произведение о русской интеллигенции на рубеже веков, причем воспринят так не только нашей критикой, известной своей тенденциозностью и страстью к социально-политическим определениям, но и людьми внутренне свободными, мыслящими самостоятельно. Некоторая раздражающая "пикантность" ситуации заключалась в том, что столь блистательное открытие темы (пусть назовем ее привычно — темы интеллигенции) было сделано писателем, не стоявшим во главе литературного процесса и никогда не претендовавшим в той или иной форме на эту роль... Более того, это открытие было сделано художником, стоявшим вообще как бы особняком от современности (в литературе и сейчас первый период творчества Толстого называют периодом "воспоминаний"), но который вдруг, совершенно неожиданно обратился к ней и сказал о ней правду — художественную правду... Парадокс ситуации заключался еще и в том, что первая попытка художественного постижения современности была сделана человеком "с того берега" (как потом выразит это ощущение недоумения современников по поводу романа Толстого такой пронизательный критик, как В.П. Полонский), правда сказана писателем-эмигрантом, а не одним из тех, кто находился по другую, чем Толстой, сторону баррикад (или считался таковым), кто самолично варился в кипящем революционном котле России... "Шок", произведенный поэтом-символистом А.А. Блоком, сумевшим — также первым среди современников! — произнести слово правды, в сознании литераторов-современников проходил; тем более что автор гениальной поэмы "Двенадцать" уже умер... Да и А.Н. Толстой, эмигрировавший из страны, тоже, думалось, умер... Оказалось, что жив — и знает Слово. Было от чего прийти в возмущение. И такие столь разные и прекрасные писатели, как М.А. Булгаков

и Б.Л. Пастернак, действительно "возмутились", — мы уже упоминали о весьма неприязненном отношении Б. Пастернака к Толстому и о сатирически-издевательском образе писателя в романе М. Булгакова "Театральный роман".

Такова была человеческая плата за роман.

Признаемся, однако, что эта мысль не совсем принадлежит нам, а подсказана критикой. Продолжим цитату из книги Л. Яновской о Булгакове: «Но роман Алексея Толстого Булгакова глубоко поразил. Должно быть, своим чутьем художника он уловил то, что в «Сестрах» было только тенденцией, что в «Сестрах» А. Толстому так и не удалось, даже когда он позже переработал роман, то, что Толстой добился лишь во второй части трилогии, в «Восемнадцатом годе», написанном уже после «Белой гвардии» Булгакова.

Это — «буря истории», о которой так удачно сказал впоследствии К. Федин...» IIЗ.

Не станем оспаривать изложенную здесь концепцию работы Толстого над разными частями своего романа, т.е. то, чего он все-таки в действительности "добивался" своей многотрудной работой, поскольку это общепринятая на сегодня концепция и не в ней в данном случае дело. Воспользуемся приемом критического метода писателя Вл. Набокова и обратим внимание читателя всего лишь на часть фразы: «... в «Восемнадцатом годе», написанном уже после «Белой гвардии» Булгакова», т.е., защищая первоуродство романа Булгакова, критик уточняет, что он создан раньше второй части романа Толстого. Это так. Но ведь все-таки и после первой части романа, произведшей, как говорится здесь же, на писателя большое впечатление... А дальнейшие рассуждения автора упомянутой книги о Булгакове о якобы противопоставлении Булгаковым замысла своего романа А. Толстому и вовсе подтверждают такую бесспорную истину, что роман Толстого послужил своего рода толчком, дал творческий импульс автору «Белой гвардии», при всей самостоятельности своего выбора испытавшему на себе воздействие писателя, внутренне близкого; эта тема, как и тема творческой зависимости сатирических произведений Булгакова от повести А. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924), ждет своего пристального рассмотрения.

То ли роман в первой редакции действительно было малодоступен критике, даже современной, и нет возможности познакомиться с его текстом; то ли критика до сих пор находится под впечатлением известной горьковской характеристики романа, здесь приводившейся («роман о переживаниях девушки, которой пришла пора любить» — и все), то ли, что, пожалуй, будет вернее, такова магия позднейших авторских характеристик творческой истории этого произведения и

IIЗ Яновская Л. Указ. соч. С. IIЗ.

его художественного смысла, не говоря уже об экзекуции, производимой им самим над текстом в течение последующих 20 лет, — как бы то ни было, традиционно считается, что "бури истории" в первой книге романа "Хождение по мукам" не существует.

«Трудный и окончательный выбор русскими интеллигентами своего места в революции станет смыслом последующих романов замечательной эпопеи А. Толстого, — продолжает сопоставительный анализ романов Толстого и Булгакова критик Л. Яновская. — В «Сестрах», в том варианте, который пришел к Булгакову в 1923 году, эта мысль едва намечалась, еще невнятно, одним абзацем, который при переиздании Толстой опустит»^{II4}. Самый ход приведенных рассуждений весьма типичен для литературы о Толстом: "буря истории", согласно этим представлениям, врывается в сюжет повествования лишь в конце романа, с приездом в дом сестер Булавиных Рошина и с рассуждениями последнего о поисках им собственного пути в переломную эпоху русской истории ("Теперь я должен либо сознательно продолжать жить бесчестно (т.е. принимая революционный переворот 1917 г. — А.К.), либо..."). Но и этот абзац, как остроумно замечает критик, Толстой "при переизданиях" уберет, и в романе останется, таким образом, чистый вакуум — в смысле проникновения в его художественную структуру исторической действительности... Но ведь и сам автор настаивал на семейно-бытовом смысле романа, и не только в своих позднейших аллюзиях; сюжет произведения, как помнит читатель, действительно традиционен: он строится на семейно-бытовых отношениях. И вместе с тем события, происходящие в этой замкнутой семейно-бытовой системе, имеют причину вторжение внешней среды, а следствием...

"Семейное несчастье (измена Кати и известие об этой измене. — А.К.) произошло так внезапно, и домашний мир развалился до того легко и окончательно, что Даша была оглушена, и думать о себе — ей и в голову не приходило; — какие уж там девичьи настроения..." (5, 105).

Если иметь в виду только и исключительно семейные коллизии, то указанный момент ("семейное несчастье") должен бы быть высшей точкой сюжета, кульминацией, катарсисом, за которым последуют спад напряжения и очищение. Однако здесь этого не происходит, художественный смысл выходит далеко за пределы семейной коллизии. Потому что указанное "несчастье" есть только небольшая и самая малозначащая часть сюжета, а главный интерес автора заключен, повторим, в причинах и следствиях. Что же это за причинно-следственная связь и на каких уровнях она исследуется в романе?

^{II4} Там же. С. II4—II5.

Роман "Хождение по мукам" был задуман как произведение для читателя. Это умозаключение может вызвать недоумение у современного проникательного читателя: а как же иначе, ведь вся литература, искусство существуют "для" и т.д. Как ни странно оно звучит, но все же необходимо его произнести, поскольку в нем именно и заключен наш подход к пониманию и оценке этого самого лучшего, самого задушевного произведения писателя. Уточним сразу же: здесь и далее речь у нас пойдет о том романе, который был задуман и написан первоначально и заглавие которого писателю угодно было передать совсем другому произведению, лишь внешним образом с ним связанному: как ни велики были усилия автора, затраченные на создание своей знаменитой трилогии, узурпировавшей название его классического романа, и как ни велики были, с другой стороны, усилия критики, поставившей создание ее высшей заслугой писателя (конечно, позиция критики менялась на протяжении времени как по отношению ко всей трилогии, так и отдельным ее частям; особенно загадочными – с научной точки зрения – являются восторженные суждения о примыкающей к трилогии повести "Хлеб (Оборона Царипына)", сменившиеся глухим молчанием; однако мы говорим в данном случае о традиции восприятия романа), как ни велики были все эти усилия, нужно признать, что Толстой написал лишь один роман как законченное художественное произведение, а все другие книги романа, превратившегося, вопреки замыслу, в трилогию, есть лишь ненужная – в художественном отношении – растянутасть смысла, сюжета, концепции, выраженных в той единственной книге 1922 г.

Вдумаемся: "Я не думал, что она (т.е. первая книга трилогии "Сестры") развернется в трилогию" (10, 568). Как же не думал, если в предисловии к роману 1922 г, отчетливо было сказано: "Этот роман есть первая книга трилогии, охватывающей трагическое десятилетие русской истории"¹¹⁵. И далее в том же предисловии подробно расписано, по предполагаемым частям трилогии, содержание ее:

I – "Тремя февральскими днями, когда, как во сне, зашатался и рухнул византийский столп Империи и Россия увидела себя голой, нищей и свободной, – заканчивается повествование первой книги".

II – "Вторая часть трилогии, еще не оконченная, происходит между 17 и 22 годами, в то время, когда Россия переживала нерадостную радость свободы, гнилостный яд войны, бродивший в крови народа, анархию и бред, быть может гениальный, о завоевании мира, о новой жизни на земле, междуусобную войну, разорение, нищету, голод... Грядущее стоит черной мглой перед глазами. В смятении я оглядываюсь: действительно ли Россия – пустыня, кладбище, бывшее место?.. Да будет благословенно имя твое, Русская Земля. Великое страдание родит великое добро. Перешедшие через муки узнают, что

¹¹⁵Гр. Алексей Н. Толстой. Хождение по мукам. Берлин: Москва, 1922. С. 3. Далее ссылки на это издание.

бытие живо не злом, но добром: волей ж жизни, свободой и милосердием. Не для смерти, не для гибели зеленая славянская равнина, а для жизни, для радости вольного сердца".

III. — "Третья часть трилогии — о прекраснейшем на земле, о милосердной любви, о русской женщине, неслышными стодами прошедшей по всем мукам, заслонив ладонью от ледяных, от смрадных ветров живой огонь светильника Невесты"^{II6}.

Мы так подробно процитировали это прекрасное вступление (малоизвестное широкому читателю: после издания 1922 г. оно перепечатывалось лишь однажды), поскольку в нем заключен большой общий смысл, раскрывающий характер всего толстовского творчества.

Но прежде вернемся к не совсем понятным словам автора о неожиданности для него самого превращения его романа в трилогию (словно речь идет о неожиданности типа: "Какую штуку удрала со мной Татьяна"). Увы, это так: парадоксальность изложенного в предисловии 1922 г. сюжета предполагаемой трилогии уже изначально объясняла ее невозможность — для Толстого, во всяком случае: разве собирался он сначала написать два романа с общественным, политическим и историческим сюжетом, а уж потом, в заключение, обратиться к человеку, к его идеальному миру? В реальности же получилось так, как и должно было быть: "огонь светильника Невесты" был зажжен сразу же, на первых страницах произведения; художественный мир первой части трилогии вместил в себя все три названные выше позиции, как в смысле хронологическом (роман заканчивается не "тремя февральскими днями", а ноябрем 1917 г.), так и в первую очередь — в его содержании, в его, условно говоря, художественной идеологии. На наш взгляд, эту художественную тайну Толстой всегда хорошо чувствовал^{II7}.

Многие годы не удавалось нам проникнуть в причину резкой, раздраженной интонации, просто отповеди, которую обрушил Толстой в 1939 г. на Н.В. Крандиевскую (в это время они уже расстались), рассказавшую в своих воспоминаниях — они будут опубликованы спустя 20 лет — о том, с каким трудом дописывал Толстой роман "Хождение по мукам". "Как всегда, у него неладно с концом, — вспоминала Крандиевская о далеких парижских годах. — Отчего это? Не

^{II6} Там же. С. 3-4.

^{II7} Может быть, поэтому писатель снял предисловие уже в первом советском издании романа 1925 г.; правда, тогда же он написал другое, но оно оказалось столь абстрактным и малосвязанным с его содержанием, что пришлось отказаться и от него; в печати оно не появилось: "Ураган времени — революция. Корабль бытия плывет на волнах, летит в грозный мрак. Трещат и падают устои, рвутся в клочья паруса сознания.

В урагане времени летят дни и года с-бешеной скоростью. Стихает революция, — корабль жизни, потрепанный бурями, качается у новых берегов" (ИМЛИ. Ф. 43; № 843/1).

сам ли он говорил: кончая большую вещь, необходимо как бы под-
няться над нею, чтобы снова увидеть все с начала до конца (как
с горы — пройденный путь), — тогда конец будет верный, пропорции
соблюдены, и вся вещь крепко станет на ноги. У него же конец слу-
чаен. <...> Он схватил рукопись, в бешенстве разорвал последние
листы и бросил в окно. <...> Толстой вернулся через час. Он мол-
ча сел к столу и работал до света. Я сварила ему крепкого кофе.
Он кончил роман коротко и сильно^{II8}.

В этом рассказе нет, казалось бы, ничего, что могло бы выз-
вать несогласие или, тем более, возмущение автора. Однако выз-
вало.

«„Хождение по мукам“ я кончал в Камбе, где работал над пас-
ледними главами около месяца, — писал Толстой Крандиевской, поз-
накомившись с ее воспоминаниями. — Конец мне не удавался, и я его
действительно однажды разорвал и вышвырнул в окно, и то, что мне
не удавался конец, было закономерным и глубоким ощущением худож-
ника, т.е. уже тогда я начал понимать, что этот роман есть толь-
ко начало эпопеи, которая вся разворачивается в будущем. Вот от-
куда происходила неудача с концом, а не оттого, что я не мог
„взойти на гору, чтобы оглянуть пройденное“. На какую гору мог
бы взойти художник, когда он начал понимать, что он в тумане, в
потемках, что все стало неясным, что понимание должно раскрыться
где-то в будущем.

А этот рассказ про разорванный конец и то, как я, выслушав
благодетельные советы и напившись черного кофе, в одну ночь за-
кончил роман, — это анекдот, не имеющий ничего общего с действи-
тельностью.

На самом же деле этот роман („Сестры“) никогда, даже при по-
следующих доработках, не был закончен, да и по существу не мог
быть закончен, т.к. он — только первая часть трилогии» (II,
287–288). Н.В. Крандиевская не согласилась с автором и в опубли-
кованном тексте своих воспоминаний последнее слово в этом стран-
ном, казалось, споре оставила за собой^{II9}.

Теперь, по размышлении над всей совокупностью ставших извест-
ными фактов творческой истории произведения (и, конечно, твор-
ческой судьбы самого писателя), можно сказать, что драматичес-
кий спор был вызван тем, что автор воспоминаний об А. Толстом,
реальный свидетель его жизни, близкий ему человек, не деликатно,
хотя и невольно, прикоснулся к тайне его теперешнего (т.е. кон-
ца 30-х годов) творческого состояния, которую он скрывал ото

^{II8} Крандиевская-Толстая Н.В. Воспоминания. Л.: Лениздат, 1977.
С. 184–185.

^{II9} См.: Там же. С. 186.

всех, и, как можно предположить, от самого себя в первую очередь. Ведь в ту пору, когда происходил этот напряженный диалог, творческая история произведения продолжалась: роман, в художественной своей концепции совершенно законченный в 1920 г. ("коротко и сильно", как настаивает автор воспоминаний), Толстой вынужденно, вымученно и творчески-натужно переписывал заново, не менее II раз (!) придумывая ему новое окончание: в редакции 1925 г., в которой писатель хотя и не переписывал финал, но просто сократил на треть весь текст, вычеркнув наиболее "острые" — с политической точки зрения — сцены и слишком уж явно отрицательные по отношению к революции характеристики действующих лиц; в редакции 1927—1929 гг., когда он заканчивал вторую книгу трилогии ("Восемнадцатый год"); в редакции 1933 г., когда финальные сцены обеих книг, как и все их содержание, писатель вновь переделывал в угоду новым политическим требованиям в оценке революции 1917 г.; последняя редакция романа (теперь уже трилогии) создавалась Толстым в 1939—1941 гг. — с новым окончанием его в завершающем романе "Хмурое утро"; не говоря уже о побочном сюжете, со своей композицией и своим финалом — романе (повести) "Хлеб (Оборона Царицына)", в кратчайший срок созданном в 1937 г., не считая многочисленных исправлений, осуществлявшихся автором на промежуточных стадиях, в каждом следующем издании. Что это было как не усилие художника над своей внутренней творческой свободой? Разве это соответствовало молодой мечте Толстого о назначении и смысле художественного слова: "...сделано, слето" (хотя несомненно, что во всех названных книгах есть действительно прекрасные, пером большого мастера выписанные страницы), а не "колдовски сказано"?

Толстой мужественно нес в себе свою судьбу: трагедия была осознанной реальностью этой судьбы; только вот идти наперекор ей у него мужества не всегда доставало...

Так родилась легенда о конце романа "Хождение по мукам" и его точной дате: 22 июня 1941 г. Автором ее был Толстой. Современный нам исследователь остроумно заметил, что Толстой — мастер мистификаций — придумал себе дату написания "Золотого ключика": произведение, созданное в 30-е годы, он датировал в предисловии к нему концом прошлого века: «Когда я был маленьким, — очень, очень давно, — я читал одну книжку: она называлась „Линоккио, или Похождение деревянной куклы...» И т.д., не станем цитировать эту замечательную версию и пересказывать интерпретацию ее в книге М. Петровского, а обратим внимание, вслед за тем же автором, на столь же замечательную мистификацию, предпринятую писателем с интересующей нас датой окончания романа "Хождение по мукам". «Она (т.е. дата написания "Золотого ключика". — А.К.) так же важна, как и другая, знаменитая дата — „22 июня 1941 г.", — завершающая три-

логию „Хождение по мукам“. Обе датировки сравнимы по своей художественной функции, обе требуют не столько историко-литературного или биографического, сколько – и прежде всего – собственно эстетического истолкования»¹²⁰. Нет, наоборот: „сочиненная Толстым“¹²¹ дата окончания романа „Хождение по мукам“ имеет больше биографические, историко-литературные, даже общественные причины, нежели тот художественно-оправдательный смысл, который хотел вложить в нее писатель, именно общественными мотивами не раз объяснявший, почему он должен (или не должен) завершить трилогию. „В это время уже с совершенной ясностью представлялось, что неизбежна мировая война, – говорил он, например, в 1943 г. – И так же ясно было, что после мировой войны я уже, разумеется, не смогу вернуться к эпохе гражданской войны – она отодвинется слишком далеко“ (IО, 569). Можно подумать, что Толстой пишет какую-то остросовременную публицистическую статью, в лучшем случае – историческую хронику, но не роман (т.е., что „колдовски сказано“, „рождается как сон“ и т.д. – см. другие высказывания Толстого о творческом процессе, приведенные в настоящей книге). А чего стоят постоянные диалоги, которые вел писатель то с редактором „Нового мира“ критиком В. Полонским в процессе работы над обеими частями трилогии («Это буквально социальный заказ. Нет человека, нет организации, собрания, библиотеки, где мне ни задали бы вопроса о „19 годе“. <...> И я почувствовал, что если теперь же не выполню этого заказа, то совершу непоправимое упущение» (II, 99). И т.д., и т.д.), то с Горьким, у которого в 1932 г. спрашивал, словно начинающий писатель, какую из двух книг – „Хождение по мукам“ или „Петр Первый“ ему сейчас нужно кончать!..

Творческая история трилогии Толстого „о гражданской войне“ сама по себе насыщена большим драматизмом; трагический – для художественного состояния писателя – результат ее и выразился в содержании трилогии, многократно переделанном в первом романе, который было необходимо – в угоду политической концепции и насильственному образу художественного мышления (законам документально-эпического жанра) – приспособить к последующим двум частям трилогии, создававшимся в соответствии с „требованиями“ литературного момента; не последняя роль в установлении их принадлежала, как известно, Горькому.

Не станем разбирать трилогию в ее законченном варианте с точки зрения требований этого новооткрытого в прозе начала XX в. жанра, несвойственного ей традиционно (само понятие „докумен-

¹²⁰Петровский М. Книжки нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 152.

¹²¹В дневниковых записях Л.И. Толстой подробно рассказано о том, что трилогия была закончена в ночь с 24 на 25 июня 1941 г. См.: ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 8.

тально-эпический" применительно к искусству, на наш взгляд, есть эвфемизм), и вступать тем самым в полемику с традицией советской литературной науки, высоко оценившей успехи А. Толстого в разработке этого жанра¹²². Обратимся к более близкой нам теме. К тому же мысль о том, что роман "Хождение по мукам" как художественное целое был закончен в 1920 г., т.е. существует как таковое исключительно в этой первой редакции, требует подтверждения.

Но прежде прочитаем два вступления, выстроив их для наглядности рядом.

На ту пору явился Лэу; алчность к деньгам соединилась с жадной наслаждений и рассеянности; именины исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и расчитывали, и государство распалось под игривые приливы сатирических водевилей.

Между тем общества представляли картину самую занимательную. Образованность и потребность веселиться сблизили все состояния. Богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, все, что подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благосклонностью. Литература, ученость и филозофия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде, управляя ее мнением. Женщины царствовали, но уже не требовали обожания. Поверхностная вежливость заменила глубокое почтение. Проказы герцога Ришелье, Алкивиада новейших Афин, принадлежат истории и дают понятие о нравах сего времени...¹²³

А.С. Пушкин. Арап Петра Великого

Точно в бреду, наспех, построен был Петербург¹²⁴. Как сон, прошли два столетия: чужой всему живому город¹²⁵, стоящий на краю земли в болотах и дусторослях, грезил всемирной славой¹²⁶ и властью; бредовыми виденьями мелькали дворцовые перевороты, убийства императоров, триумфы и кровавые казни; слабые женщины принимали полубожественную власть; из горячих и смятых постелей решались судьбы народов; приходили ражие парни с могучим телосложением и черными от земли руками и смело поднимались к трону, чтобы разделить власть, ложе и византийскую роскошь. <...>

То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые, считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждали и, как отравленные, припадали ко всему острому, раздирающему внутренности. <...>

¹²⁵Вдыхать запахи могилы и чувствовать, как рядом вздрагивает, разгоряченное дьявольским любопытством, тело женщины, — вот в чем был пафос поэзии этих последних лет: смерть и сладострастие¹²⁷.

Такое было Петербург в 1914 году¹²⁴.

А.Н. Толстой. Хождение по мукам. 1922

¹²²Эта характеристика соответствовала реальности литературного процесса до недавнего времени; с конца 80-х годов позиция критики резко переменялась по отношению к А. Толстому.

¹²³Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 8.

¹²⁴Толстой А.Н. Хождение по мукам // Указ. соч. С. 8—II. Звездочками отмечены нами тексты, исключенные в последующих редакциях. Исключение текстов и их замена в редких случаях были главным методом работы писателя; в результате этой работы роман в дальнейшем был сокращен на одну треть. Читатель может сравнить приведенный здесь текст с окончательным. См.: Толстой А.Н. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 5. С. 10—12.

Сходство этих двух фрагментов, предваряющих повествование и у Пушкина, и у А. Толстого, несомненно: зависимость А. Толстого от классика включает в себя не только содержательную характеристику состояния нации накануне исторических катаклизмов XX в. (у Пушкина это характеристика французской среды накануне эпохи нравственного распада в период правления Людовика XVIII, у Толстого — русского, точнее петербургского, общества перед первой мировой войной и последовавшими за ней двумя революциями в России), — но интонационную, ритмическую (обратите внимание на ритм фразы — она, независимо от размера, произносится словно бы на одном дыхании), поэтически-образную. А в конце романа мы еще раз встретимся с прямыми реминисценциями из Пушкина: "Над лениво-текущей Невой висели мосты голубоватыми, прозрачными очертаниями. Пыльным золотом поблескивала вытянутая, как меч, кровля Петропавловского собора. Убогая лодочка двигалась по отблескам воды..." (с. 454). Такая завершенность творческой ориентации на Пушкина в романе, как и ранее, вовсе не скрывается автором, на что мы уже обращали внимание, а, напротив, всячески подчеркивается им, чтобы у читателя не оставалось никаких сомнений о его намерении вступить в классический ряд литературной традиции. Это наиболее убедительный, типичный пример суггестивности художественного мышления Толстого: его память (подсознательная) хранит близкие ему образы, сюжеты, уже существующие в национальном поэтическом сознании, только требования современной ему действительности вызывают их к жизни, к включению в его собственную творческую систему. "То в полночь, в бурю и высокую воду, сорвался с гранитной скалы и скакал по камням Медный Император. То к проезжему в карете тайному советнику липнул к стеклу, приставал мертвец — мертвый чиновник. Много таких рассказней ходило по городу" (с. 8). Последняя фраза здесь особенно замечательна: писатель словно достопамятный Рудый Панько, берет на веру устоявшиеся литературные ситуации и, не связывая их с конкретными именами — Пушкиным, Гоголем, вступает во взаимодействие с легендой, мифом. Причем такое местоположение автора в сюжете повествования является, конечно, не случайным, а сознательно выбранным литературным приемом, последовательно проведенным по всему тексту. Это не объективизированное повествование, когда автор находится вне сюжета, а классический лирический стиль, свойственный творческой манере Толстого вообще. Вплоть до литературной мистификации, что мы видели выше на примере создания "мифа" ("рассказней"), трансформировавшего сюжеты поэмы "Медный всадник" и повести "Шинель". А. Толстой был не одинок в русской литературе в создании подобных мистификаций: Андрей Белый, например, прекрасно осуществил в прозе (роман "Петербург", 1916) пушкинскую метафору "Медного всадника"...

Надо сказать, что Толстому не составило бы особого труда уже в романе "Ходжение по мукам" (в редакции, повторим, 1922 г.) осущест-

вить тот документально-фактографический метод воссоздания действительности, который набирал силу в русской литературе в ту пору (и которому он поддается сам несколькими годами позже): писатель внимательно вглядывался в события, предшествовавшие революции, запечатлевал в своем дневнике мельчайшие реалии жизни той поры, но, как ни странно, ни одно из них в документально "чистом" виде на страницы его романа 1922 г. не попадает: как художник, он понимал (тогда!) необходимость художественного обобщения, создания поэтического, глубинного образа действительности; преображенная творческой волей художника, эта новая действительность всегда выше, значительней самого что ни на есть точного исторического или любого другого "факта" жизни: "...мысль и чувство, не превращенные в Слово, — лишь слепые силы хаоса".

В том же вступлении к роману в ряду других мифологических сюжетов есть еще один: «Еще во времена Петра Первого дьячок из Троицкой церкви, что и сейчас стоит близ Троицкого моста, спускаясь с колокольни, впотьмах, увидел кикимору — худую бабу и простоволосую, — сильно испугался, и, затем, говаривал в кабаке: «Петербургу, мол, быть пусту», — за что был схвачен, пытан в тайной канцелярии и бит кнутом нещадно» (с. 8). С этим "дьячком" мы встречались во многих произведениях Толстого еще до "Хождения по мукам": и в рассказах "Первые террористы" и "День Петра", и в "Повести Смутного времени", где он (т.е. дьячок) действовал — "кричал" крамольные речи, содержание которых в точности соответствовало историческим реалиям (печочным записям, о которых в литературе было известно по книге Н. Новомбергского, и др.); этот сюжет уже нашел ранее воплощение в романе Д. Мережковского "Антихрист (Петр и Алексей)". Однако в романе "Хождение по мукам" конкретность, реальность литературного (исторического ли?) факта не интересует писателя: ведь гибель антихристову городу "кричит" на самом деле не дьяк, а тетка царевича Алексея (этим фактом в "чистом" виде воспользовался, например, Мережковский); Толстой же, который, так же как и Мережковский, знал первоисточник¹²⁵, оставляет его за пределами повествования в романе и вновь создает свою легенду, миф... И вот как ни очевидна связь замысла романа "Хождение по мукам" с литературной традицией, она, на наш взгляд, проходит здесь где-то на самом глубоком, "генетически" родственном уровне, в системе концептуальных, мироотношенческих подходов к жизни. Именно в этом романе писатель, "смеясь, прощается со своим прошлым", отчего и возникают приведенные выше мистифицированные образы литературной традиции.

¹²⁵ В письме директору Исторического музея в г. Суздале А.Д. Варганову (1938 г.) Толстой подробно изложил этот сюжет со ссылками на исторические источники (работы Н. Устрялова, И.П. Шульгина — см. II, 275-276), однако в роман "Петр Первый" не ввел.

Так и тема Петербурга и Москвы получает здесь не традиционно-литературное решение (как тема Антихриста, например), следы которого были столь ощутимы в повести "День Петра", а глубокий, исторически обоснованный смысл, воплотившийся в целостном художественном мире произведения.

"О, Русская земля!..", эпиграф к роману, представляющий собой строку из "Слова о полку Игореве", сразу настраивает читателя на то, что речь пойдет о самых насущных вещах: о судьбах России, русского народа, со времен Петра втянутого в мировую орбиту разрушительных тенденций – и вот теперь, в XX в., пожинающего плоды этих тенденций. Не станем подыскивать какие-то извиняющие художника оправдания – в художественной концепции романа разрушительные тенденции связаны именно с Петербургом (там и происходят все темные, разрушительные события в жизни героев романа; здесь же совершаются митинги, забастовки, революции – разрушение¹²⁶), а все светлые, счастливые моменты совершаются в Москве – это и есть Русская земля, оплот государства, мечта и надежда.

Прочитаем еще раз первую фразу, которой начинается роман: "Сторонний наблюдатель из какого-нибудь заросшего липами московского переулка, попадая в Петербург, испытывал в минуты внимания сложное чувство умственного возбуждения и душевной придавленности" (с. 7). В такой редакции эта фраза, своеобразный камертон к роману, сохранялась во всех редакциях, вплоть до 1943 г., когда Толстой в последней редакции, в силу каких-то необъяснимых причин, заменил всего одно слово: вместо "заросшего липами московского переулка" стало "захолустного переулка" (см. 5, 9), отчего произошла утрата смысла или, во всяком случае, его художественная разбалансированность: эпитет "захолустный" содержит отрицательный оттенок, и поэтический образ "заросшего липами" ему явно не соответствует; этот чисто толстовский образ имеет эмоциональную окраску, насыщен ароматом родственности, теплоты, легко ассоциируется в сознании читателя с поэтическим образом "липовых аллей", издавна знакомым по произведениям Тургенева, Бунина; самого Толстого (один из его циклов того времени озаглавлен "Под старыми липами"). Поэтому образ "заросшего липами московского переулка" здесь более оправдан художественно; тем более что писатель в первой же фразе оказывается поставлен перед идеологическим выбором: "Заросшего липами московского переулка" – и "попадая в Петербург... чувство умственного возбуждения и душевной придавленности...".

¹²⁶ Это тем более удивительно с точки зрения документально-биографического литературоведения, что Толстой был свидетелем революционных событий февраля и октября 1917 г. не в Петербурге, а в Москве; его дневник содержит записи фактов и впечатлений именно московских дней 1917 г. См.: А.Н. Толстой: Материалы и исследования. С. 349–362.

В понимании и оценке стилистической структуры романа необходимо отказаться, на наш взгляд, от устоявшихся в литературе представлений об эпической (т.е. высшей ступени в иерархии литературных стилей, если, конечно, подобная иерархия существует в реальности художественного текста, а не в воображении критиков) природе этого стиля: роман написан как лирическая поэма или исповедь души автора, в нем сильно выражено личностное отношение, автор находится внутри текста, а не вне его; оттого так захватывает читателя поэтическая, эмоциональная стихия произведения...



А. Н. Толстой. Фото 1937 г. Детское Село

Художественная концепция романа "Хождение по мукам" продумывалась писателем на разных уровнях сознания действительности: в философском аспекте — на уровне дневников и писем, статей, воспоминаний, эссе; первые попытки художественного воплощения нового знания выразились в произведениях Толстого 1917–1918 гг., посвященных современности ("Милосердия!", "Простая душа") и истории ("Наваждение", "День Петра", "Повесть Смутного времени"). Образный строй всех литературных выступлений этого периода поражает своеобразным и неожиданным совпадением составляющих его элементов—места действия, времени года, деталей описания, становящихся поэтическими символами. Во всех названных произведениях события случаются не в замкнутом, ограниченном стенами дома жизненном пространстве, но чаще всего — на улицах, площадях, в неожиданной озабоченности общими задачами, объединяющими действующих лиц этих произведений, — в их противостоянии чему-то страшному, неизбежному: прочитайте такие разные по теме произведения Толстого, как "Милосердия!" или "День Петра", чтобы убедиться в этом. Совпадает в них и время года — непременно поздняя осень: "Стоял ноябрь тысяча девятьсот семнадца-

того года, холодный, страшный" (3, 19). Не стоит говорить, что и детали описания, из которых складывается образ времени и пространства, тоже, в общем, переходят из одного произведения в другое: это, конечно, снег ("За мутноватыми стеклами неохотно падал редкий снег. <...> Среди этого угасания, когда на крыши и улицы, на застывающее от тоски сердце неохотно падал снег, хороня и город и землю, как похоронил уже не один город, не одно царство..." - 3, 19); конечно, это птицы, но какие? "Летали галки, прощаясь с белым светом...", "жирная, головастая ворона" (3, 19); "воронья-то, воронья... Не простые птицы - вороны" (3, 279). И т.д.

Образ смерти и увядания наиболее полно выражает внутренний мир первых произведений Толстого, посвященных современности. Но писатель не доискивается до причин, они представляются ему неизбежными: "Среди нас - порода людей, вставших из земли, политой драконьей кровью, пройденной плугом пашни. Живые мертвецы, инкубы, сладострастники-разрушители..."¹²⁷ Судит ли Толстой о современности в глубоком общефилософском масштабе, или взгляд его обращается непосредственно к земным заботам - интонация его повествования столь же однообразна, как и прочие составляющие его художественного мира, - это интонация печали, и тоски, и так характерного для национального сознания состояния "скуки": "скука, адская скука засиженного мухами пустого стакана, - выпито питье"¹²⁸.

В романе "Хождение по мукам" останутся многие мотивы и образы, даже интонация первых произведений Толстого на тему современности. Мы встретим здесь и тоску от "убыли жизни" и "нависающей гибели", и "скуку" - как характерные детали времени. Вот, например, описание Петербурга в романе: "Мокрый город был залит свежими потоками солнечного света. В нем корчились, валились без чувств студенистые чудовища - насморки, кашли, дурные хвори, меланхолические палочки чахотки, и даже полумистические микробы черной неврастении забивались за занавеси, в полумрак комнат и сырых подвалов" (с. 89). В этом описании нет природы, нет жизни, как нет и человека, а вместо него - порождения его неразумной деятельности, его символические знаки - "полумистические микробы черной неврастении"... Но даже когда и природа, космос вмешиваются в этот нереальный, чудовищный мир, спасения не происходит, жизнь не возвращается: "...опустились синие сумерки на город, зажглись огни вдоль каналов и улиц, отразились зыбкими иглами в черной воде, и с мостов Невы был виден за трубами судостроительных заводов огромный закат, дымный и облачный. И ничего не случилось..." (с. 90-91).

Вот что важно: в Петербурге происходят большие события, "бура истории" вершит суд, бурлит видимая, внешняя жизнь, однако в нем

¹²⁷ Толстой А. Памяти Блока: Статья // Лит. приложение к газете "Накануне". Берлин, 1922. 13 авг.

¹²⁸ Там же.

ничего не случается, поскольку эта жизнь не включена в общий человеческий порядок вещей, скука есть ее главный признак.

В отличие от других произведений 1917-1920 гг., в романе была сделана попытка соединить концы и начала, создать целостный художественный образ времени, исследовать — на той небольшой жизненной площадке, в которой, с точки зрения Толстого, только и может выразиться время, — судьбу отдельной человеческой личности. Не станем подробно разбирать образы основных действующих лиц романа, и не только потому, что они даже в интересующей нас первой редакции произведения все-таки статичны, уходят со страниц его, по существу, такими же, какими предстают в его начале.

Дело в том, что диалектика развития характеров менее всего интересует автора романа. В сфере его художнического внимания находится столкновение отдельной человеческой личности ("маленького человека") с внешним миропорядком, т.е. писателя интересует классический конфликт, открытый Пушкиным, Гоголем, Достоевским. В начале романа, как уже говорилось, содержится намек на эту традиционность интересующей писателя жизненной драмы: "...то к проезжему в карете тайному советнику липнул к стеклу, приставал мертвец — мертвый чиновник" (с. 8). И в содержании романа помимо тени Акакия Акакиевича неожиданно возникает современный вариант пушкинского Евгения, в образе того "мещанина", которого встретят Телегин и Даша на Сенатской площади в ноябрьские дни 1917 г.: "Лицо его было оловянное, темное, с мешками под глазами, — и знакомым всей России движением — горстью левой руки, — провел по большим, рыжеватым усам" (с. 435-436); на этом и закончился его вызов Медному всаднику: "Мещанин снял картуз, с кривой усмешечкой поклонился бывшему Императору, встряхнул волосами и, глубоко надвинув картуз, пошел своей дорогой, подняв бородку, дробно топая новыми сапожками" (с. 436). В отличие от дерзких героев классической литературы персонажи толстовского романа пытаются найти положительный выход из столкновения с внешним злом, оборотившись к внутреннему миру личности. Однако если классический конфликт представлял собою столкновение личности с устоявшимся мировым порядком, со стабильной государственной и социальной системой, то личность у Толстого находится в более сложной ситуации, испытывая единоборство с разложившейся системой, с мировым хаосом. Такова была художественная правда романа: Толстой был одним из первых русских писателей, кто обратил художественный взор на эту новую конфликтную ситуацию.

Противостояние добра и зла, любви и смерти, созидания и разрушения исследуется Толстым не во внутреннем мире личности, а в столкновении ее с внешним миром, с мировым зданием, в котором она заключена. Оказывается, что внешний ряд жизни чужд человеку, его духовной, божественной сущности, конфликт с ним губителен для человека, способен разрушить в нем живое, уничтожить его самое.

В начале романа Толстой рисует внешний ряд жизни с близкого ему самому расстояния – это мир разлагающейся художественной культуры, с которым соприкасаются его любимые герои: едва не погибает Даша (сюжет взаимоотношений с поэтом Бессоновым); Катя, страстно стремящаяся к миражам современной культуры (вспомним описания литературных вечеров в ее доме или описание ее квартиры, не раз встречающиеся в тексте произведения: «Нарисована была голая женщина, гнойно-красного цвета, точно с содранной кожей. Рот – сбоку, носа не было совсем, вместо него – треугольная дырка, голова – квадратная и к ней приклеена тряпка – настоящая материя. Ноги, как поленья, на шарнирах. В руке – цветок. Остальные подробности ужасны. И самое страшное был угол, в котором она сидела раскорякой, – глухой и коричневый¹²⁹, также углы, должно быть, – в аду¹²⁹. Картина называлась «Любовь», а Катя называла ее современной Венерой» – с. 33)¹³⁰, оказывается жертвой этих самых миражей: рушится ее семья, дают трещину ее отношения с сестрой, с отцом, она покидает свой дом, и начинаются ее хождения по мукам. Дьявольская сила разрушения имеет в романе, однако, не только культурно-эстетическое (точнее, антикультурное) воплощение. Толстой пытается проникнуть в социально-исторический смысл произошедших событий и, осознавая их чуждость человеческому, противоестественность народному опыту, как художник не принимает их: в речах Акундина (в последующих редакциях романа они будут исключены из текста) вполне ощутимы отзвуки реальных политических программ вождей революции – Троцкого–Сталина... Но вот что интересно: в какой-то момент оба пласта общественного сознания: новое искусство и разрушительная деятельность Акундина – сливаются в единое русло – идет мощное наступление на сознание, историю, судьбу русского народа. «Акундин»: Большая будет потеха на свете, Алексей Алексеевич.

«Бессонов»: Нет, это бред!.. на старом диване, в табачном дыму зажигать мировой пожар!.. <...>

– В такие иерихонские трубы затрубим, Алексей Алексеевич, не то что стены – все с верху до низу рухнет. У нас ухватка уж больно хороша. Словечко есть. <...> И в нашем словечке особенный фокус: к чему его ни приставишь, все в ту же минуту гниет и рассыпается. Товарищи, русские, немцы и прочие, – голь, нищета, последние людешки, – довольно вашей кровушки попито, на горбе поезжено, давайте устраивать мировую справедливость. На меньшее вас не зовем...» (с. 76–77).

¹²⁹ В последующих редакциях Толстой эту часть фразы уберет: в ней отчетливо выражена его авторская позиция.

¹³⁰ В конце романа мы вновь встретимся с описанием петербургской квартиры Кати, однако характеристика ее резко изменится: «Сейчас на всем лежала какая-то тусклость, все было гораздо меньше размером, чем казалось раньше» (с. 441).

Социальное и историческое пространство включает в себя все более глубокие общественные пласты: художественная культура (антикультура) — это хоть и весьма существенный, но не единственный результат программы переустройства ("потехи", как говорит Акундин) русского государства; главная ее цель — народ в целом, разрушение его духовно-нравственных устоев.

Акундин и его единомышленники не скрывают своих планов: "Русский мужик — точка приложения идей" (с. 14). "Мы говорим — идите и превращайте идеи в жизнь. Не ждите и не философствуйте. Делайте опыт" (с. 15). Даша, которая слушает речи новоявленных воителей, с ужасом замечает, что эти люди "никого на свете, кроме себя, не любят, и если нужно для доказательства своей идеи, то могут и пристрелить человека" (с. 15). Сочувствие автора, повторим, находится на стороне русского мужика. Это не народнический интерес к младшему брату, а естественное чувство уважения к основе жизни. Вот, например, сцена, в которой рассказывается, как муштруют мужиков, готовя их к военным действиям, — страшная, если вдуматься, по-своему символическая сцена... "Это были те самые корявые мужики с бородами венником, в лаптях и рубахах, с проступавшей на лопатках солью, которые двести лет тому назад приходили на эти тощие берега строить город..." (с. 180).

Размышляя над метаморфозами социального сознания, происшедшими у Толстого в 30-е годы, мы отмечали его странную, логически неоправданную позицию по отношению к народу (идея насильственного "перевоспитания" и т.д.). В романе 1922 г. писатель был более последователем, не скрывал сочувственного отношения к народу; в конечном счете надежду на созидательный смысл истории он черпал в историческом опыте народа — всем хорошо известен финал романа, когда Телегин читает страницы истории Русского государства, рассказывающие об эпохе Смутного времени: "Великая Россия пропала!.. Уезд от нас останется, — и оттуда пойдет русская земля..." (с. 452).

Но основа жизни нарушена, во имя идеи льется кровь, гибнут люди, рушится мировое здание. Художественно-идеологический центр романа заключен, как нам кажется, в одной замечательно выписанной сцене: Телегин, бегущий из плена, останавливается по дороге в старой, разрушенной часовенке — и видит сон: "В свинцовой тяжести сна по-немногу появилось живое пятнышко. Оно словно силилось стать сновидением, но не могло. <...> Но пятнышко появлялось снова, тревожило, будто что-то случилось, — душа заливалась слезами. <...> Жидкое пятно света легло на ветхую стену часовенки, осветило склоненное лицо деревянной, полинявшей от времени Божьей Матери в золотом венчике; Младенец, одетый в ветхие рязки, лежал у Нее на коленях, благословляющая рука Его была отломлена.

Иван Ильич перекрестился мелким крестиком и вышел из часовни. На пороге ее, на каменной ступени, сидела молодая светловолосая женщина с ребенком на коленях. Она была одета в белую, забрызганную грязью свитку. Одна рука ее подпирала щеку, другая лежала на пестром одеяльце младенца. Она медленно подвигала голову, взглянула на Ивана Ильича, — взгляд был светлый и странный, исплаканное лицо дрогнуло, точно улыбнулось, и тихим голосом, просто, она сказала по-русски:

— Умер мальчик-то" (с. 329–330).

Писатель потом незначительно подредактирует этот фрагмент: заменит, например, одежду младенца на иконе: напишет не "ветхие рязки", а "ситцевое истлевшее платице", чем усилит акцент реалистичности всей картины, явного параллелизма порушенной целостности иконного изображения — и судьбы реальной женщины в "белой, забрызганной грязью свитке" с мертвым ребенком на руках; уберет он и часть фразы, объясняющую тревогу: "...будто что-то случилось, — душа заливалась слезами". Это очень важный образ в художественной структуре романа: ведь случилась-то большая беда (вспомним — вот в Петербурге ничего не случается, там скука безнадежности), гибнет духовное начало мира, и гибнет дитя человеческое: вот цена разрушения, его результат — уже не "слезинка ребенка", но он сам. Толстой был первым русским писателем в XX в., поднявшим такую общечеловеческую тему; потом ее будут исследовать по-своему другие русские писатели.

И здесь мы вновь подходим к проблеме творческой усвояемости традиций классической русской литературы художником XX в. Не только самый образ, тип художественного мышления сближает Толстого с миром отечественной классики (уместно в связи с вышесказанным вспомнить суждение А.М. Ремизова: "В литературной обработке снами полна русская литература: Гоголь, Толстой, Достоевский, Лесков и даже Горький"¹³¹), но гуманистический смысл его творчества. Традиционность в решении нравственных вопросов бытия отличала Толстого от многих крупных писателей его времени. Например, от Горького, для которого классическая идея милосердия и сострадания к ближнему представлялась пройденным в XX в. этапом цивилизации. Сам Толстой понимал отличие своего мировосприятия от гуманистической концепции Шолохова¹³². Лишь в идеальном мире А. Платонова (ро-

¹³¹ Ремизов А.М. Иверень. Загогулины моей памяти. Berkley: Berkley Slavic Specialties, 1986. P. 24.

¹³² Читая роман М. Шолохова "Тихий Дон" (в изд.: М.: Худож. лит., 1940), Толстой сделал в тексте его следующую запись: "В судьбе Григория виноват Кошевой. Кошевой человек не просветленный. Он времени гр<ажданской> войны. До следующей ступени он не поднялся, задача коммуниста — перестройка мира и человека — его сознанию не доступна. Такие были. Но были и другие. Ошибка автора, что он повел повествование на уровне Кошевого. Кошевые наделали много вреда" (Гос. Литературный музей. Москва).

маны "Котлован", "Чевенгур") можно ощущать возрождение классического русского гуманизма, с его "мерой вещей", заключенной в "слезинке ребенка"...

... Заметили ли вы, читатель, что роман "Хождение по мукам" (повторим, в редакции 1922 г.) заканчивается дважды? В этом произведении вообще все события происходят дважды: через встречи и разлуки проходят обе героини; вещие сны видят Катя и Телегин; решительные объяснения между героями происходят дважды; письма пишут и Катя, и Рошин и т.д. Казалось бы, сюжет завершен, встретились наконец, после всех хождений по мукам, Даша и Телегин, прозвучал гимн любви, единению людей, добру и милосердию. "Даша, если бы мне подарили все, что есть, — сказал Телегин, — всю землю, мне бы от этого не стало лучше, — ты понимаешь? <...> Если я — один, на что я сам себе, правда ведь?.. На что мне самого себя? <...> Но ты представляешь — какая тоска быть одному?.. Но сейчас, когда ты сидишь вот так... Сейчас меня больше нет, я не ощущаю себя..." (с. 395—396).

Сюжет завершен, но роман продолжается; но вот наконец и Катя и Рошин встречаются, и вновь звучит гимн женской любви, неисчерпаемости вечных законов жизни: "... пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше..." (с. 456).

И все же сюжетно-композиционный повтор настораживает, в превышении художественной меры ощутима какая-то неясная, возможно и самому автору, тревога. Открытый финал оказывается не только художественным приемом, но отражением реальности жизни, которую писал Толстой. В самую торжественную минуту жизни Телегина и Даши (см. приведенные выше слова "Если я один...") в романе диссонансом ей звучит напоминание о вечной неуспокоенности души, по которой прокатилась "буря истории": "Буммм, — ударил колокол, триста лет созывавший жителей к покою души перед сном грядущим. Даша перекрестилась. Мгновенно в памяти Ивана Ильича встала часовенка и на пороге ее молча плачущая женщина в белой свитке, с мертвым ребеночком на коленях. Иван Ильич крепко прижал локтем Дашину руку..." (с. 405).

<<В Париже в 20-м году он (А.Н. Толстой — А.К.) видел сон и, когда проснулся, понял, что он вещий. Он его до сих пор помнит. После него он начал писать "Хождение по мукам". <...> Однажды Алеша <А.Н. Толстой> увидел во сне — на каком-то пожарище он поднимался на деревянную обугленную башню и кругом внизу были обугленные развалины и пожарища. На верху башни оказался глубочайший колодец, он взглянул в него и увидел глубоко воду, закинул ведро или удочку, не помню, и вытащил черную ворону, стал ее давить и

выдавил из нее ярко-зеленое изумрудное стеклянное яйцо. Когда проснулся, понял как-то, что все смутное позади, выход есть, что сон вещей. Через несколько дней начал писать "Хождение"...» I33

Об этом "вещем" сие Толстой вспомнил за несколько дней до смерти - почему, отчего? Что означает выловленное им на дне глубокого и страшного (даже не видно дна) колодца нежно-зеленое яйцо?

Выход из смятения, надежду на высший смысл бытия, который все образует и сделает так, как и надлежит быть? И если отказаться наконец от грубой социологизации творческого процесса вообще и Толстого в первую очередь, тогда, может быть, стоит понять, что именно этой мечтой о высшей справедливости жизни, справедливости большого Времени рождалась его книга о преодолении страданий и обретении надежды? Перед последним своим уходом он вспомнил об этой надежде - оправдании краткого мига земного присутствия человека...

ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ
(вместо заключения)

Выяснять исторические влияния в большинстве случаев дело столь безнадежно темное, что делается оно посредством многих насилий над историей. Но есть и иной смысл вопроса "откуда?", а именно: "Из каких данных сознания? Где эти данные проявили себя в своей первичной грубости? Где они более ярки?"¹

Павел Флоренский. Общечеловеческие корни идеализма. 1909 г.

Установить философские, мировоззренческие истоки творческого облика писателя – дело действительно чрезвычайно трудное. Как только мы представим во всем мыслимом (на сегодня) объеме самую панораму человеческого знания, необходимого в таком случае, неразрешимость задачи станет очевидной, многообразие затемнит главное – национальный и общечеловеческий смысл облика писателя...

Современный исследователь имеет счастливую возможность обратиться к тем законам литературного развития, которые открыты в прошлом веке отечественной академической школой. Эти законы были значительно трансформированы в литературном и научном опыте России в ХХ в.: утратили свою многомерность, абсолютизм нравственности в познании литературы как явления духовной деятельности человека. Возрождаемые сегодня в нашем общественном сознании (в составе всего классического наследия прошлых веков), они позволяют нам понять закономерности судьбы художника в свете общемирового и национального развития. Эти законы заставляют нас "проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие"².

В этой связи хотелось бы самоопределиться в одном вопросе, вызывающем сегодня особенно пристальное внимание. Речь идет об общечеловеческих началах в творчестве любого подлинного художника. В по-

¹Флоренский П. Общечеловеческие корни идеализма. Сергиев Посад, 1909. С. 7–8.

²Веселовский А.Н. Собр. соч. Сер. I. СПб., 1913. Т. I. С. 17.

следние годы установилась точка зрения, согласно которой общечеловеческое в искусстве – это сознательная ориентация художника на зарубежную (мировую) художественную культуру. Если даже оставить в стороне, как не имеющий отношения к нашей теме, вопрос о творческой продуктивности подобной ориентации, то и тогда сознательная экзекюция над своей национальной природой и оглядка на зарубежную – неважно какую, даже самую высокоразвитую, – не может считаться явлением закономерным, естественно вытекающим из самой природы художественного творчества. Утверждая первенствующую роль отечественной литературной традиции в творческом облике Толстого, мы отдаем себе отчет в необходимости сорентировать ее в мировом художественном пространстве, поскольку культурные пласты, которые каким-то непостижимым образом обнаруживают себя в конкретной творческой судьбе, не поддаются нашим заданным схемам, они поистине безграничны. Было бы странным в связи с этим, если бы мы задумали посредством литературоведческих экзерсисов обособить, отделить отечественную литературную традицию в творчестве писателя от других культурных воздействий, в первую очередь от традиционного для русской литературы европейского общения XIX–XX вв. Такая попытка была бы малопродуктивной не только из этих, общих, соображений, но по существу: русскую классическую литературу в лице ее самых выдающихся представителей всегда отличала "всемирная отзывчивость", а ее традиционные связи с французской, английской, итальянской и немецкой культурами давно снискали себе славу как образец творческого взаимодействия культур разных национальностей, идущих – правда, в отдаленной перспективе развития человечества – навстречу друг другу, ко все большему взаимопониманию и объединению друг с другом.

В конкретном воплощении подобная отзывчивость выразилась, во-первых, в знании, уважении и понимании писателем зарубежной художественной культуры, о чем уже говорилось в этой работе, и, во-вторых, в его способности к творческой усвояемости этой культуры, чему мы были свидетелями на протяжении всей его творческой жизни: стоит вспомнить известные "переделки" им пьес зарубежных писателей в 20-е годы: К. Чапека – "Бунт машины", К. Бюхнера – "Смерть Дантона", Д. Газенклевера – "Делец", наконец, классический пример подобной усвояемости – переделка сказки К. Коллоди "Приключение марионетки" в сказку "Золотой ключик, или Приключения Буратино"... Но, как ни велики были по художественным результатам творческие связи писателя с зарубежной художественной культурой (сказка "Золотой ключик" по праву считается образцом усвояемости художником одной культурной традиции – другой³), Толстой и в этих контактах оставался на-

³См.: Урнов Д.М. А.Н. Толстой в диалоге литератур: Судьба "Золотого ключика" // А.Н. Толстой: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 253–255.

циональным художником, а не растворял свое творческое начало в чуждой ему, живущей по своим художественным законам культуре: достаточно вдуматься в содержание, идейную направленность названных выше произведений, чтобы убедиться в этом.

"Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами"⁴. Для Толстого пример классики был образцом и в этом отношении. Причем, как нам кажется, подобное национальное "самовыражение" писатель вовсе не ставил своей задачей, оно происходило как-то помимо его воли: так, в пьесе "Смерть Дантона" (1918), как признавался он сам, на первый план в осмыслении действительности выдвинулись неожиданно для него "наблюдения и переживания нашей революции"; так, в пьесе "Бунт машин" (1924) возникают реалии действительности, свидетелем которых Толстой был в 1917 г., а идейный пафос произведения продолжает традиционную для всего его творчества идею жизни, идею всепобеждающей силы любви; мы уже не говорим о национальной стихии сказки о "золотом ключике", прекрасно исследованной в современной критической литературе.

Интерес современной нам научной мысли к выявлению в творчестве художника тем, сюжетов, образов мировой литературы расширяет диапазон наших наблюдений, позволяя глубже понять закономерности литературного развития. Однако, учитывая достижения в этой области, не следует, нам кажется, оставлять и традиционные подходы. "Весьма почтенные литературные исследования таких ("странствующих" — А.К.) рассказов, — писал А. Потебня, — со стороны их абстрактного тождества равняются таким грамматическим исследованиям, которые рассматривают не формы, а их препараты, лишённые функции, т.е. жизни"⁵.

Для Толстого представление о национальной природе художественного творчества было бесспорным, очевидным, даже не требующим доказательств. В его суждениях о литературе эта мысль присутствует неизменно, встречается столь часто, что просто нет возможности подтверждать ее примерами; напомним лишь высокие оценки Толстым тех явлений мировой культуры, в которых национальная сущность выразилась наиболее ярко: «великий эпос армянского народа „Давид Сасунский“»; "великий грузинский поэт Акакий Церетели", "замечательный сын украинского народа Т.Г. Шевченко" и других выра-

⁴Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1968. Т. 7. С. 51.

⁵Потебня А. Мысль и язык. 3-е изд. Харьков: Тип. Мирный труд. 1913. С. 192.

чителей "души своей нации". В первую очередь подтверждением этому служит его собственное творчество.

Однако существует ли, с точки зрения Толстого, общечеловеческое искусство в том его понимании, какое установилось в литературе в последние десятилетия? Т.е. искусство, лишенное "национальной души" и обращенное, в неразделимости содержания и формы, к некоей абстракции, именуемой общечеловеческими принципами? Этому искусству даже предрекают полную победу в будущем, если не сейчас, то лет через 20... С точки зрения Толстого, такого искусства, в высоком смысле слова, не существует. В его первом выступлении в литературе, статье "О нации и о литературе" (1907), опубликованной в символистском органе "Луч" (отчего статья и рассматривается критикой как результат увлечения молодого поэта идеями символизма), было высказано глубокое сожаление по поводу утраты подлинных эстетических ценностей в современном цивилизованном мире: "Какая разбросанность! Как птицы после выстрела, разлетелись этические понятия, религии, культы и формы. Явились чумазные человечки, с газетным языком, все презрели, исписали мелом все заборы, издерзали все, что можно"⁶. Спасение культуры в XX в. писатель видит в возвращении к истокам: "Язык — душа нации потерял свою метафоричность, сделался газетным без цвета и запаха. Его нужно воссоздать также, чтобы в каждом слове была поэма. Так будет, когда свяжутся представления современного человека и того, первобытного, который творил язык.

Воссоздадутся образы, полные этического величия и нетронутой красоты горящего неба"⁷. Было бы странным связывать подобные представления писателя с влиянием на него современных ему литературных концепций; скорее и здесь следовало бы усматривать традиционные для национального сознания идеи. "Чем древнее изучаемая эпоха языка, тем богаче его материал и формы и благоустроеннее его организм, — писал, например, ученый-фольклорист А. Афанасьев, — чем более станешь удаляться в эпохи позднейшие, тем заметнее становятся те потери и увечья, которые претерпевает речь человеческая в своем строении"⁸. Однако в данном случае нам важно уловить постоянство эстетической позиции Толстого, не претерпевшей в течение его жизни каких-либо существенных изменений.

"Мне возразят, — писал Толстой в 1922 г., — что искусство международное, интернациональное и есть истинный, единственный путь искусства, — оно грандиознее и человечнее по своей задаче, чем искусство своеобытное, национальное.

⁶ А.Н. Толстой о литературе и искусстве. С. 38.

⁷ Там же.

⁸ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. С.5.

Конечно. В идее, в пределе, когда-нибудь все человечество – белые, чистые, красные, черные – будет жить в одинаковых условиях, с однообразным бытом и обычаем в каких-нибудь стеклянных городах-садах на остывающей нашей планете. Но говорить сейчас о такой общности искусства в наш стальной век, ушедший от бронзового, скажем, только дальностью метания орудий убийства, – все равно что говорить о замене в искусстве слова всех языков одним – волапоком. Для единого для всех искусства нужна единая для всех духовная культура – ныне мы стоим лишь у ее зачатков⁹.

Будем благодарны художнику, еще в начале века указавшему нам опасность: утрата национального начала в культуре чревата серьезными последствиями в этическом, нравственном состоянии общества.

Но существует ли, с другой стороны, с точки зрения Толстого, вечное искусство? «Бывают времена, – писал он в 1912 г., – когда осуществляются вечные идеи, пишется „Гамлет“, „Ревизор“, „Эдип“ и т. д., и эти формы мы называем вечными, потому что они могут быть рассказаны всегда по-новому» (10, 16).

Как будут оценены и восприняты будущими поколениями в свете общечеловеческих эстетических и нравственных ценностей достижения русского искусства XX в.?.. Творческий опыт А.Н. Толстого позволяет найти ответ и на этот важнейший вопрос нашего времени.

⁹Толстой А.Н. Нисхождение и преображение. Берлин: Мысль, 1922. С. 44–45.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аксаков К.С. 15, 190
Алексеев Г.В. 13
Алданов М. (Ландау М.А.) 228
Алпатов А.В. 10, 137, 142, 187
Амфитеатров А.В. 44, 45, 47-49, 52, 68, 107, 228
Андреев Л.Н. 53, 153, 179
Анненский И.Ф. 35, 36, 47, 96, 153, 177, 178, 188
Арцыбашев М.П. 179
Асеев Н.Н. 102
Афанасьев А.Н. 216, 253

Бальмонт К.Д. 34, 101
Баранов В.И. 7
Баршева (Толстая) Л.И. 20, 29, 33, 237, 249
Бачелис И. 72, 73
Белинский В.Г. 95, 118, 121, 176
Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 34-36, 93, 94, 96, 98, 131, 145, 151, 153, 188, 191, 203, 223, 239
Бердяев Н.А. 7, 212
Блок А.А. 36, 41, 53, 56, 65, 93, 95, 96, 153, 156, 188, 191, 197, 210, 219, 223, 230, 243
Бонч-Бруевич М.М. 74
Боровиковский В.Л. 164
Востром А.А. 19, 20, 22, 24, 27, 34, 52
Вочаров С.Г. 126, 148
Врюсов В.Я. 34-36, 46, 47, 51, 87, 94, 97, 98, 151, 152, 188, 197
Булгаков М.А. 41, 210, 229, 230-232
Бунин И.А. 11, 12, 16, 36, 53, 74, 87, 100, 152, 210, 218, 225, 241
Бурлюк Д.Д. 40
Бурнакин А. 179
Бюхнер К. 251

Варганов А.Д. 240
Венгерова З.А. 34
Веселовский А.Н. 250
Вилькина Л.Н. 34
Винниченко В.К. 68
Винокур Г.О. 184, 185, 208
Волошин М.А. 6, 15, 26, 27, 34-37, 40, 41, 47, 88, 134-139, 151, 152
Вольнов И.И. 60

Газенклевер В. 251
Герцен А.И. 210
Гиппиус З.Н. 107
Глебов (Котельников) А.Г. 38
Гоголь Н.В. 5, 7, 10, 11, 39, 86-148, 154-156, 158, 159, 166-168, 189, 191, 197, 203, 206, 239, 247, 252
Гоголь-Яновская Т.С. 119
Гоголь-Яновский А.Д. 119
Голиков И.И. 192
Гольцшмидт В.Р. 40
Гомер 97
Гончаров И.А. 88
Горелов П.Г. 121
Городецкий С.М. 102
Горький М. (Пешков А.М.) 6, 15, 16, 27, 29, 30, 32, 35-66, 74, 76, 80, 87, 93, 98, 102, 107, 116, 173, 175, 179, 183, 185, 192, 197, 198, 209, 223, 228, 229, 237, 247
Гофман Э.-А. 96
Грановский И.Т. 15
Гумилев Н.С. 34-36, 41

Даль В.И. 195
Долгополов Л.К. 188, 204
Достоевский Ф.М. 5, 7, 38, 49, 50, 54, 67, 86, 88, 91, 93, 94, 110, 147, 148, 154, 166-168, 170, 171, 173, 174-177, 179, 189, 197, 203-205, 247

- Дымшиц А.Л. 72
Дымшиц С.И. 24
- Екатерина II 164
- Жига И.Ф. 39
Жихарева Е.А. 172
Жуковский В.А. 146
- Замятин Е.И. 41
Зоценко М.М. 74
- Иван Грозный 82
Иванов Вяч.И. 35, 153
Иванов-Разумник (Иванов Р.В.) 87, 175, 180
Игнатъев И.А. 83
Ильенков В. 72
- Каменский В.В. 40
Капица А.П. 28
Карамзин Н.М. 25, 167, 210
Катаев В.П. 199
Киреевский И.В. 190
Кирпотин В.Я. 68
Киршон В.М. 68
Клестов (Ангарский) Н.С. 147, 178
Ключевский В.О. 184
Коган Л.Р. 64, 83, 172
Кожин В.В. 94, 131
Коллоди К. 251
Колтоновская Е.А. 46, 74
Комиссаржевский Ф.Ф. 172
Коряшонок Мишка (Нефедов М.) 18
Кощобинский М.М. 44
Крандиевская (Толстая) Н.В. 20, 27, 29, 30-33, 73, 74, 221, 234, 235
Крандиевский (Волькенштейн) Ф.Ф. 13
Крестинский Ю.А. 10, 87, 119, 136, 137, 159
- Крижанич Ю. 54
Крылов И.А. 167
Крючков П.П. 60
Куприн А.И. 179
Кузмин М.А. 107, 138, 152
- Лажечников И.И. 81, 185, 197
Левинсон А. 138
Лемонте 167
- Ленин В.И. 61, 81
Леонов Л.М. 5, 41, 57, 210, 211
Лермонтов М.Ю. 46
Лесков Н.С. 247
Луначарский А.В. 45, 46
- Макогоненко Г.П. 120, 124, 164
Максимов П.Х. 50
Малютин Я.О. 186, 209
Манн Томас 28
Манн Ю.В. 130
Махалов (Разумовский) С.Д. 152
Махно Н.И. 70
Маяковский В.В. 40, 196, 199
Мейерхольд В.Э. 41
Мережковский Д.С. 6, 7, 50, 97, 107, 152, 180, 181, 186, 190, 192, 193, 194, 203, 240
Мериме П. 139
Микель Анджело 48
Минский (Виленкин) Н.М. 34
Миролюбов В.С. 50
Мопассан Ги де 139
Муценко Е.Г. 127
Мясников А.С. 89
- Набоков В.В. 10, 191
Набоков В.Д. 49
Надсон С.Я. 101
Наживин И.И. 228
Некрасов Н.А. 24, 38, 46, 101, 146, 171
Никитин Н.Н. 15, 28
Новиков-Прибой А.С. 197, 198
Новомбергский Н. 240
- Овсяннико-Куликовский Д.Н. 178
Огарев Н.П. 46
Ольштейн (Гольштейн) А.В. 34
- Палиевский П.В. 94, 167
Пастернак В.Л. 231
Переверзев В.Ф. 91, 118
Петр Первый 25, 69
Петровский М.С. 236-237
Пильняк (Воган) Б.А. 69, 70
Пинкевич А.П. 52
Платон 24-26, 41, 73

- Платонов А.А. 192,193,200,210,219,
247
- По Э. 96
- Погодин (Стукалов) Н.Ф. 68
- Покровский М.Н. 201
- Полонский В.П. 32,61,69,71, 72,199,
210,230,237
- Поляк Л.М. 7,88,127,136
- Потебня А.А. 252
- Пришвин М.М. 41,126
- Пушкин А.С. 5,7,11,14,20,50,81,88,
93,94,110,118,120,121,141,146-
148,154,156,158-160,164-171,179,
185,189,191,197,203,206,207,208,
238,239
- Пушкина (Гончарова) Н.Н. 42
- Радин (Казанков) Н.М. 15,29
- Рачинский Г.А. 151
- Рачинские 225
- Ремизов А.М. 16,34-36,52,107,III,
153,210,247
- Ренье А. де 134-142
- Роде К. 52
- Роден О. 48
- Розанов В.В. 50,94,97,98,131
- Роллан Ромен 53,82
- Ронигер Э. 59
- Ропшин - см. Савинков Б.В.
- Румянцев П.А. 164,165
- Рунич П.С. 88
- Савинков Б.В. (Ропшин) 68
- Салтыков-Щедрин М.Е. 38,89,171
- Северянин И. (Лотарев И.В.) 152
- Сергеев-Ценский С.Н. 50,59,197,
198
- Скобелев В.П. 7,103,117
- Смирнов А.А. 138
- Смола О.П. 102
- Соболевский С.А. 14
- Соловьев В.С. 25,57
- Соловьев М.С. 25
- Соловьев С.М. (поэт) 25
- Соловьев С.М. (историк) 25,190,210
- Сологуб В.А. 106
- Сологуб Ф. (Тетерников Ф.К.) 107,
138
- Сталин И.В. 67,73,74,78,79,81,82
- Тан Н. (Богораз В.Г.) 101
- Талызин М. 228
- Тарле Е.В. 70
- Татарина К.М. 37
- Телешов Н.Д. 152
- Толстая (Востром) А.Л. 19-23,27,
28,52,119
- Толстая Л.И. - см. Баршева (Толс-
тая) Л.И.
- Толстая (Берс) С.А. 42
- Толстой А.К. 146
- Толстой Д.А. 14,64,173
- Толстой Л.Н. 5,38,48,54,77,86,93,
94,110,146,147,167,175,185,188,
197,204
- Толстой Н.А. II,14,83
- Томский М.П. 62
- Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 82
- Трубецкой С.Н. 25
- Турбин В.Н. 144
- Тургенев И.С. 24,38,39,44,47,86,
88,92,III,II2,II3-II5,146,147,
167
- Тургенева М.Л. 109,119
- Тынянов Ю.Н. 104,209
- Тютчев Ф.А. 46
- Урнов Д.М. 251
- Успенский Г.И. 89
- Устрялов Н.Г. 25,240
- Уткин Н.И. 164
- Фадеев А.А. 210
- Федин К.А. 9,II,12,29,34-36,41,
57,74,83,231
- Фет (Шеншин) А.А. 46
- Флобер Г. 139
- Флоренский П.А. 250
- Форш О.Д. 197
- Франс А. 139
- Фридлендер Г.М. 119
- Ходасевич В.Ф. 40,225
- Хомяков А.С. 46,190
- Храпченко М.Б. 82
- Цветаева М.И. 165

Церетели А. 252
Цетлина М.С. 165

Чапек К. 251

Чапыгин А.Н. 74, 197-199

Чарный М.В. 88

Чеботаревская (Чеботаревская-
Сологуб) А.Н. 138

Чернышевский Н.Г. 38, 92, 176, 210

Чехов А.П. 5, 86, 88, 92, 93, 112, 147,
159, 167, 168, 170, 175

Чудаков А.П. 141

Чуковский К.И. 32, 208, 218

Чулков Г.И. 36, 37, 41, 107

Шапорин Ю.А. 74

Шевченко Т.Г. 252

Шишков В.Я. 12, 15, 23, 35, 36, 41, 70,
82, 83, 183, 197, 198

Шкловский В.В. 164, 210, 229

Шолохов М.А. 41, 62, 76, 197, 210, 219,
247

Штейнер Р. 36

Шульгин И.П. 240

Щербина В.Р. 7

Юрезанский В.Т. 51

Яновская Л.И. 229, 231, 232

Яценко А.С. 36, 218

Vakcsi G. 175, 179

Lo Qatto E. 209

Nivat G. 201

СПИСОК ИЛЛУСТРАЦИЙ

- А.Н. Толстой. Фото 1918 г. Москва (на фронтисписе)
А.Н. Толстой. Фото 1911 г. Петербург (с. 15)
А.М. Горький, К. Роде, А.Н. Толстой, А.М. Ремизов, А.П. Пинкевич.
Фото 1923 г. Берлин (с. 52)
А.Н. Толстой. Фото 1912 - 1914 гг. (с. 108)
Страница из дневника А.Н. Толстого. Записи 1918 г. Москва (с. 220)
А.Н. Толстой. Фото 1937 г. Детское Село (с. 242)

О г л а в л е н и е

От автора	3
Г л а в а п е р в а я. Л И Ч Н О С Т Ъ Х У Д О Ж Н И К А	9
1. "Веселый талант"	9
2. Истоки	17
3. Современники	34
4. Горький	42
5. Политизация эстетики: преодоление и жертва	65
Г л а в а в т о р а я. Т О Г О Л Ъ В Х У Д О Ж Е С Т В Е Н Н О М М И Р Е А. Н. Т О Л - С Т О Г О	86
Г л а в а т р е т ь я. П У Ш К И Н С К И Е Т Р А Д И Ц И И В Т В О Р Ч Е С Т В Е А. Н. Т О Л С Т О Г О	147
1. Эволюция исторического сознания	147
2. Тема Петра в контексте литературы и творчества	183
3. Преемственность эстетического идеала (философия жизни) ..	210
Общечеловеческое и национальное в искусстве (вместо заключения)	250
Указатель имен	255
Список иллюстраций	259

Научное издание

Алиса Михайловна КРЖКОВА

А.Н. ТОЛСТОЙ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(Творческая индивидуальность в литературном процессе)

Утверждено к печати Институтом мировой литературы
им. А.М.Горького АН СССР

Редактор издательства Т.А. Белопасцева

Художник Ф.Н. Богданов

Художественный редактор М.Л. Храмцов

Технический редактор Н.В. Вишневецкая

ИБ № 46287

Подписано к печати 15.02.90. А-08427

Формат 60х90/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная
Усл.печ.л. 16,5+0,1вкл. Усл.кр.-отт. 16,9. Уч.-изд.л. 19,6
Тираж 2000 экз. Тип.зак. 2275. Цена 3р.60к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., д.90

Ордена Трудового Красного Знамени 1-я типография издательства
"Наука" 199034, Ленинград В-34,9-я линия, 12

В издательстве "Наука" готовится к печати книга:

Л.И.Залеская

Шолохов и развитие советского многонационального романа
1990, 17 л.

Монография посвящена творческой индивидуальности Шолохова, своеобразию освоения его художественного опыта писателями молодых литератур и мастерами слова, имеющими развитые традиции больших эпических жанров.

Опираясь на архивные материалы, письма и воспоминания современников Шолохова, на конкретный анализ мастерства его произведений, автор книги полемизирует с теми современными литературоведами и критиками, которые пытаются снизить значение творчества одного из самых правдивых и талантливых советских писателей - Михаила Александровича Шолохова.

Книга рассчитана на филологов, преподавателей вузов, студентов и на всех, кто интересуется творчеством Шолохова.

**Адреса книготорговых предприятий "Академкнига"
с указанием магазинов и отделов "Книга-почтой"**

Магазины "Книга-почтой":

252107 Киев, ул. Татарская, 6; 197345 Ленинград, ул. Петрозаводская 7; 117393 Москва, ул. Академика Пилюгина, 14, корп. 2.

Магазины "Академкнига" с указанием отделов "Книга-почтой":

480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 "Книга-почтой"; 370001 Баку, ул. Коммунистическая, 51 "Книга-почтой"; 232600 Вильнюс, ул. Университето, 4 "Книга-почтой"; 690088 Владивосток, Океанский пр-т, 140 "Книга-почтой"; 320093 Днепропетровск, пр-т Гагарина, 24 "Книга-почтой"; 734001 Душанбе, пр-т Ленина, 95 "Книга-почтой"; 375002 Ереван, ул. Туманяна, 31; 664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 "Книга-почтой"; 420043 Казань, ул. Достоевского, 53 "Книга-почтой"; 252030 Киев, ул. Ленина, 42; 252142 Киев, пр-т Вернадского, 79; 252025 Киев, ул. Осипенко, 17; 277012 Кишинев, пр-т Ленина, 148 "Книга-почтой"; 343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1 "Книга-почтой"; 660049 Красноярск, пр-т Мира, 84; 443002 Куйбышев, пр-т Ленина, 2 "Книга-почтой"; 191104 Ленинград, Литейный пр-т, 57; 199164 Ленинград, Таможенный пер., 2; 194064 Ленинград, Тихорецкий пр-т, 4; 220012 Минск; Ленинский пр-т, 72 "Книга-почтой"; 103009 Москва, ул. Горького, 19-а; 117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 630090 Новосибирск, Морской пр-т, 22 "Книга-почтой"; 630076 Новосибирск, Красный пр-т., 51; 142284 Протвино Московской обл., ул. Победы, 8; 142292 Пушкино Московской обл., ул. МР "В", 1 "Книга-почтой"; 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 "Книга-почтой"; 700000 Ташкент, ул. Ю. Фучика, 1; 700029 Ташкент, ул. Ленина, 73; 700070 Ташкент, ул. Ш. Руставели, 43; 700185 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 "Книга-почтой"; 634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18; 450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 "Книга-почтой"; 450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42 "Книга-почтой"; 310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 "Книга-почтой"

3 р. 60 к.



"Среди самых передовых писателей русской литературы советского периода Толстой был индивидуальностью ярчайшей и талантом слепительным. Он не повторял никого ни в чем и одновременно был тонко осязаемой связью с неумирающим нашим наследием XIX века. Золотая нить которую он тянул из прошлого, нежнейшими волосками своими уводила его к Тургеневу, Аксакову, Лермонтову, Пушкину"

К А Федин

«НАУКА»