

АКТУАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ А. Н. ТОЛСТОГО

В. Е. Ковский

Судьбы писателей в историческом времени складываются по-разному. Биография личности становится биографией книги и пачинает новую жизнь. Эти «посмертные» биографии бесконечно изменчивы и разнообразны. Бывшие «баловни славы» порой совсем исчезают из поля зрения, безвестные имена обретають популярность, устойчивые репутации пересматриваются, и даже классика непрерывно меняет свои очертания, наполняясь новым, актуализированным смыслом. Говоря об А. Толстом как о классике советской литературы, мы не только констатируем высокие художественные качества его произведений, но и подразумеваем, что они сохраняют способность вступать в живой творческий диалог с современной культурой, отвечать каким-то насущным эстетическим потребностям современного читателя.

«Заочный» диалог ушедших писателей с последующими поколениями уходит в трансформируемую временем и множественностью художественных перекличек «плотность» литературного процесса, связан с меняющимися в этой глубине звучаниями текста. Он требует от критики и литературоведения интуитивного ощущения не в меньшей степени, нежели строгой историко-литературной аргументации. В нем, этом диалоге, исчезает важнейший момент непосредственного общения новых произведений с читателем, зрителем, слушателем и одновременно возникает то сложное косвенное общение, которое принято называть традицией.

Мотивировать или «прогнозировать» прихотливые перепады традиции, ее прерывистость и вспышки трудно. Не менее трудно угадать, когда «проснутся» те или иные дремлющие в толще литературного процесса голоса. В последние десятилетия, например, мы могли наблюдать, как возобновилась сказовая традиция

XIX в., обогащенная в «деревенской прозе» многоголосием, открытым послереволюционной русской литературой; как современная «городская тема» преломила Гоголя сквозь Булгакова, а Чехова органично соединила с Достоевским; как в поэзии после прямого стиливого воздействия Маяковского, заявившего о себе в конце 50-х годов, и Есенина — с середины 60-х, зазвучали Баратынский, Тютчев, Фет. Ожившая и обновленная традиция прослеживается либо на уровне общего обращения литературы к каким-то крупным художественным открытиям и взглядам (Л. Толстого, Достоевского), либо на уровне конкретных творческих влияний (именно так ощущается, например, присутствие в современной русской прозе А. Платонова и М. Булгакова).

А. Толстой в этом смысле реальным, живым участником текущего литературного развития как будто бы не является. Больше того — в некоторых направлениях литература движется явно не толстовским путем: далеко не всем близки принципы «монументального реализма»; нынешний исторический роман склоняется скорее к «вальтер-скоттовской» линии вымышленного героя (подчас — «маленького», «частного» человека) на историческом фоне, нежели к документально укорененному и поставленному в центр повествования историческому лицу; «военная» проза во многих своих известных произведениях ушла от широкомасштабной «баталистики» толстовского типа к глубокому психологизму и детальной гуманистической разработке «предельных» и одновременно локальных ситуаций войны; даже в понимании задач языкового творчества такой замечательный мастер художественного языка, как А. Толстой, выступивший в свое время против упования на «мужицкую силу», вероятно, во многом бы не совпал сегодня с В. Беловым или В. Астафьевым, творческие устремления которых свидетельствуют о новых возможностях расширения лексической базы современного литературного языка...

Можно ли, однако, сделать отсюда вывод, что творческий опыт Толстого стал всецело достоянием прошлого, необратимо утратил свою художественную актуальность? Есть писатели почитаемые, но не читаемые. Книги Толстого не залеживаются на полках библиотек, постоянно присутствуют в читательском сознании¹. Вряд ли кто-нибудь из современных писателей в собственной творческой биографии может обойтись без знания исторических романов Толстого, его публицистики, «Детства Никиты». Что же касается историков советской литературы, то для них с Толстым связаны важнейшие страницы художественного развития 20—40-х годов. Все эти обстоятельства, даже при отсутствии фактов прямого влияния на современную литературу, делают местоположение Толстого в литературном процессе последних десятилетий крайне своеобразным и потенциально очень перспективным. Толстой многому учит: и не только своими неоспоримыми достижениями, но и противоречиями, дерзостью творческого риска, самим типом художественной личности, которую он олицетворяет, ее культурно-творческим потенциалом. Время Толстого не только в чем-то уже ушло, но в чем-то,

вероятно, еще не наступило, и период 50—70-х годов представляет собой исторический промежуток, подготавливающий новую творческую встречу советской литературы с Толстым.

На современность творческого опыта Толстого правомерно было бы взглянуть сразу с нескольких точек зрения. Самая очевидная из них — эмпирическая: наше искусство то и дело, правда, без ссылок, чем-то пользуется, что-то находит здесь для себя. Многие позаимствовано, например, — и, увы, не лучшим образом — из «Нечистой силы» и «Заговора императрицы» в современных вариациях литературы и кинематографа на «распутинскую» тему. В «Сказе про то, как царь Петр арапа женил» варьируется эпизод пьесы «Петр Первый», когда Меньшиков уступает царю свою любовницу Катерину Рабе, будущую императрицу российскую. «Диспут» С. Наровчатова написан в продиктованной временем полемике с «Иваном Грозным» Толстого (как, кстати говоря, и повесть В. Тендрякова «Шестьдесят свечей»): вместо идеализированного образа милостивого и мудрого властителя, окруженного врагами и предателями, жестокого лишь поневоле и наперекор себе, произносящего трогательные речи о любви и добре («То добро, чтоб верить человеку... Не для кровопийства утверждаем царство наше в муках... хотим мы делать со всеми народами любовь... Всякая тварь бога любит по-своему и бог всех любит... Мое дело — добро человекам...» и т. п. — 9, 657—659, 734), перед нами теперь «натура... исковерканная, сбита с толку пресмыкательством и лестью», «привыкшая к безмерности своей власти», с «темными и тяжелыми страстями», с «вязким пороком подозрительности»². Но ведь полемика — тоже форма взаимодействия...

Другая точка зрения позволила бы — вне поисков прямых аналогий, переключек, полемики — обнаружить поразительную актуальность многих эстетических суждений или художественных догадок Толстого. Широко известна его научная проницательность, устремленная на полвека вперед — к нашим дням; предсказан лазер в «Гиперболоиде инженера Гарина»; угадан «парашютный тормоз» для спускающегося космического аппарата в «Аэлите» (хотя сегодня особенно очевидно, что «Аэлита» — произведение скорее своеобразного культурно-философского, нежели научно-технического плана, и сам полет на Марс, которому уделены всего четыре странички текста, списан здесь сугубо условно, с какой-то даже нарочитой наивностью); герой «Голубых городов» Буженинов фантазирует о том, как приобретет бессмертие благодаря анабиозу на полвека раньше, чем это попытаются осуществить на практике герои киносценария Л. Леонова «Бегство мистера Мак-Кинли» и повести Н. Амосова «Записки из будущего». А город 2024 г., спланированный Бужениновым, мог бы, вероятно, с успехом фигурировать в урбанистической программе «Экополис», на разработку которой направлены сегодня совместные усилия архитекторов, биологов, философов, социологов: «...уходя вниз, к пышным садам Москвыреки, стояли в отдалении друг от друга уступчатые, в двенадцать

этажей, дома из голубоватого цемента и стекла. Их окружали пересеченные дорожками цветники... Растениями и цветами были покрыты уступчатые, с зеркальными окнами, террасы домов. Ни труб, ни проводов над крышами, ни трамвайных столбов... на широких улицах, покрытых поверх мостовой плотным сизым газоном. Вся нервная система города перенесена под землю... Под землю с сумасшедшей скоростью летели электрические поезда, перебрасывая в урочные часы население города в отдаленные районы фабрик, заводов, деловых учреждений, школ, университетов... В городе стояли только театры, цирки, залы зимнего спорта, обиходные магазины и клубы — огромные здания под стеклянными куполами» (4, 51).

Мы встретим у Толстого и описание невесомости в космическом полете, и рассуждения о том, что современная наука называет «черными дырами» во Вселенной, и взгляд на течение времени в свете теории относительности... Однако социальная проницательность Толстого подчас еще более удивительна, чем научная.

Тема разоблачения фашизма, например, звучит в творчестве Толстого непрерывно с начала 30-х годов, развиваясь от достаточно «отстраненной», научной, характеристики в выступлении на конференции Всероскомдрама (фашизм на Западе — «последняя попытка организовать хозяйство без социализма» — 10, 150) и вплоть до гневного призыва «отрубить им руки» после бесчинств фашистов в Ясвой Поляне, когда на всю страну грянули слова: «Не оскорбляйте варваров, называя этим именем солдат Гитлера. Не обижайте природу, называя дикими зверями солдат Гитлера. Они просто — падшая сволочь» (10, 515). Но ведь в прозе своей Толстой начал думать о проблеме фашизма, исследовать ее истоки задолго до того, как это явление ясно очертилось в европейском сознании.

Еще будучи в эмиграции и трудно, мучительно работая над «Аэлитой», Толстой изобразил тоталитарное технократическое государство марсиан, возглавляемое Высшим советом инженеров и фанатичным диктатором Тускубом. «Странная жизнь раскрывалась и проходила» перед Лосем и Гусевым, прилетевшими на эту планету: «Кирпичные низкие залы фабрик, тусклый свет сквозь пыльные окна. Унылые, с пустыми, запавшими глазами, морщинистые лица рабочих. Вечно, вечнодвигающиеся станки, машины, сутулые фигуры... беспросветная муравьиная жизнь» (3, 627). И «странные» речи произносил Тускуб, злобно протестуя против возможности контакта с землянами («Мы... окружим планету непроницаемой броней»), против смешения крови живущих в городе марсиан с иноземцами: «Сила, разрушающая мировой порядок... идет из города. Спокойствие души, природная воля к жизни... растрачиваются здесь на сомнительные развлечения и бесполезные удовольствия... Мы должны разрушить и уничтожить город... В дальнейшем я предложу план расселения здоровой части городских жителей по сельским поселкам» (3, 630—633).

Необъяснимо, но факт — уже в 1922 г. Толстой как будто бы прогнозирует концепцию «крови и почвы», один из важнейших постулатов грядущей фашистской идеологии, который будет сформули-

рован гитлеровским сподвижником Вальтером Даре следующим образом: «Существует замечательный закон жизни германской расы и тем самым и нашего немецкого народа — что его кровь вечна лишь в крестьянстве, в городах же рано или поздно иссякает. Деревня множит — город расточает вечные ценности нашего народа, его кровь»³. Спустя два года после выхода «Аэлиты» диктатор Игнатий Руф из фантастического «Союза пяти» «предлагает кровь», «бойню», «где погибнет слабый и где сильный приобретет волчьи мускулы» (4, 44—45). Многозначительна и появившаяся в «Похождениях Невзорова...» фигурка «голодного, жилистого, двуличного» человечка, одержимого идеей стать «королем жизни» и разделаться с «предрассудками о дозволенном и недозволенном» (3, 410, 505 и др.). И, наконец, в середине 20-х годов еще один толстовский персонаж, обезумевший от жажды власти и богатства, инженер Гарин, изложит стройную программу предстоящей войны, расового отбора, «очистки земли от лишнего населения» и превращения всех оставшихся в трудовых лошадей для обслуживания горстки «патрициев» (4, 704—705).

В статье «Что мы защищаем» Толстой писал о гитлеровцах, уже пустивших в ход «гиперболоид»: «Истребляются все непокорные, не желающие мириться с потерей независимости. Все народы становятся в правовом и материальном отношении говорящими животными и работают на тех условиях, которые им будут диктоваться. Если наци найдут в какой-нибудь стране количество населения избыточным, они его уменьшат. Затем, устроив все это, подобно господу богу в шесть дней, в день седьмой наци, как белокурая, длинноголовая раса-прима, начинают красиво жить — вволю есть сосиски, ударяться пивными кружками и орать застольные песни о своем сверхчеловеческом происхождении...» (10, 471). Так толстовская проза напрямую предсказала его публицистику.

Изобретение инженера Гарина было для Толстого метафорой разрушительных сил науки, поставленной на службу реакционной социальной идее. Эта метафора развивалась и в другой линии романа, от которой писатель впоследствии отказался, как от уводящей в сторону, но которая опять-таки свидетельствовала о научной и социальной дальновидности Толстого: речь шла еще об одном виде оружия, куда более страшном, чем гиперболоид, и связанном с атомным распадом радия. От этой темы остался в последней редакции лишь один косвенный эпизод: советский физик Хлынов сообщает преследующему Гарина сыщику Шульге, что едет в командировку в Берлин, в лабораторию Рейхера, где «произведено атомное распадение ртутя», ибо «будущее человечества зависит от того, сможем ли мы овладеть ядром атома...» (4, 598). Остается только удивляться: деление атомного ядра было действительно получено много лет спустя именно в берлинской лаборатории — Отто Ганом, и человечество, как оказалось, избежало огромных бедствий только потому, что гитлеровская Германия не осознала военного значения этого открытия.

При всех неожиданностях и парадоксальных попаданиях в цель, постоянно сопровождающих научную проблематику в творчестве Толстого, сам материал науки, сколь бы детально — вплоть до чертежей гиперболоида — он ни излагался, интересует художника не более чем в качестве подсобного средства, отправного импульса для широких художественных обобщений, сопровождающих его размышления о путях общественного прогресса и судьбах культуры в целом.

Беседуя с Хлыновым, Шульга «слушал удивительные вещи, почуднее сказок Шехерезады, но они не были сказкой. В то время когда диалектика истории привела один класс к истребительной войне, а другой — к восстанию; когда горели города... когда сама земля содрогалась от гневных криков удушаемых революций... — в это чудовищное и титаническое десятилетие одинокими светочами горели удивительные умы ученых» (4, 599). Толстой менее всего склонен придерживаться теории социальной и этической нейтральности науки: просто для него, как и для Хлынова, созидаящий науку «разум — величайшая святыня, чудо из чудес», а Гарин — хотя и «необыкновенный человек» с «удивительным умом» — находится «вне науки», ибо «всегда возбужден низкими желаниями» (4, 600). Безнравственность использования научных достижений может сделать сомнительной и саму идею прогресса: «Человек каменного века был значительнее, несомненно... Бесплатно, только из внутренней потребности, разрисовывал пещеры, думал, сидя у огня, о мамонтах, о грозах, о странном вращении жизни и смерти и о самом себе. Черт знает как это было почтенно!.. Мозг еще маленький, череп толстый, но духовная энергия молниями лучилась из его головы... А эти, нынешние, на кой черт им летательные машины? Посадить бы какого-нибудь франта с бульвара в пещеру напротив палеолитического человека. Тот бы, волосатый дядя, его спросил: «Рассказывай, сын больной суки, до чего ты додумался за эти сто тысяч лет?..»» (4, 633).

Произведения Толстого полны сатирических и публицистических выпадов против буржуазной цивилизации (особое место здесь занимает тема Америки, решаемая, как правило, в интонациях горьковского «Города Желтого Дьявола») с ее социальными контрастами, выморочной погоней за материальным преуспеванием, механистичностью человеческих отношений, пустой стремительностью темпа жизни. В то же время художественная мысль Толстого берет понятия «буржуазность» и «буржуазная цивилизация» шире их конкретных социальных рамок.

В европейских зарисовках 1932 г. «Путешествие в другой мир» Толстой остроумно описывает индустрию «вещизма»: «Бойтесь... витрин, они страшнее сирен Одиссея: мысль фабриканта легкой индустрии и ловкость магазинного продавца далеко опережают ваши потребности и желания: вам на ходу мгновенно создадут новую эмоцию... Вообще-то говоря, — много ли человеку нужно? Берегитесь, — вам набьют карманы таким количеством вещей (подсчитывал — до семидесяти шести мелких предметов), — долго после вы

еще будете придумывать, что бы поковырять той или другой штучкой» (10, 172). Тут очевидна не только ирония, но и автоирония, не только взгляд на витрины, но и на себя как на их жертву (и письма Толстого Н. Крандиевской, где о магазинах сказано с другой, не публицистической, точки зрения,—выразительное тому свидетельство). И это ведь не случайно, что еще в 20-х годах были созданы лучшие, вероятно, рассказы Толстого «Голубые города» и «Гадюка», где мещаночка Надя, пленившая архитектора Буженинова, искренне советует ему выстроить в Москве такой дом, чтобы в нем — по заграничному образцу — все кровати были под балдахинами, а сильно уставший после гражданской войны хозяйственный директор Махорочного треста предпочитает пламенному сердцу Ольги Вячеславовны Зотовой платье «шениз», чулки телесного цвета и прочие достоинства «пишбарышни» Сопечки Варенцовой...

«Трагедия мадам Бовари жива,— скажет Толстой на Первом съезде писателей,— потому что еще жива во всей остроте противоречий мещанская среда» (10, 253). Эта острота схвачена Толстым крупно и надолго: вряд ли стоит ограничивать ее периодом нэпа или сводить к разоблачению «загнивающего» Запада. Так, например, нравственный парадокс современного — отечественного — быта, положенный в основу пьесы М. Рощина «Старый новый год», отчетливо зафиксирован именно в упомянутом «Путешествии...» Толстого: обилие вещей, «желание обладать всем» и «презрение к вещественности», примитивизм «пещеры» (10, 181) оказываются двумя сторонами одного и того же проявления потребительской психологии, идущей на поводу у моды.

Будучи художником очень внимательным к деталям времени, Толстой вместе с тем после революции крайне озабочен общими духовными перспективами развития личности, долгосрочными проблемами и противоречиями общественного развития. Весьма показателен в этом отношении тревожный монолог рабочего-путиловца Тимофея Ивановича Жавлина из «Василия Сучкова», рассказа, опубликованного в 1927 г.: «Я старый человек. Но я хочу, чтобы дети мои, внуки мои говорили на трех языках... Чтобы летали они на воздушных кораблях кругом всей земли, как у себя дома... Чтобы ручки их знали тонкую и умную работу... За ними идут дети и внуки... Черную-то работу мы сделали... Но каковы они? Вот мучительный вопрос. К примеру... у нас за Нарвской заставой строят рабочие кварталы — дома по заграничному образцу — с балконами и ваннами. Значит, есть намек, что теперь рабочий не будет жить как свинья... А теперь — какова действительность? Этой весной я переезжаю на новую квартиру. Хорошо. И вот, иду с верфи домой, и покуда я иду — с меня пальто снимают в переулке, — это раз... Налетают с финскими ножами... — два... И если я, скажем, уберегусь от этих двух происшествий, прихожу цел-невредим домой, за моим опрятным столом уже сидит Колька... Конопатая морда так вся и пропитана матерщиной... много мы ждали бед, а эта беда нежданная» (4, 103).

Проза Толстого замешана на густом, колоритном материале жизни. Она не только социально насыщена, но и необычайно пластична, рельефна, изобразительна. К. Федин говорит о «волшебном-реальном слове» Толстого, о его «таланте живописца слова, искусстве монументальном и пышном». Ю. Олеша, требовательнейший мастер, упивается в прозе Толстого «подлинностью просто магической, просто колдовской»: «Едва я подумаю „Алексей Толстой“, как встают одна за другой картины созданного им мира... настолько реального, что даже в голову не приходит, что он создан из строчек; нет, он существует — вот он, рядом! Почти задевает меня плечом мальчик из челяди какого-то боярина, пробегающий по двору в белой рубашке с заплатой из красной материи под мышкой; почти наезжает на меня едущий на велосипеде Махно с патлами длинных волос под гимназической фуражкой; почти рядом шагаю я с тем кроваво-вдохновенным юношей, который ведет снятую с поезда анархистами Катю Рощину; почти дышит на меня толстый махновский палач Левка Задов; почти больно мне от пощечины, которую наносит Петр коменданту взятой крепости Горну...»⁴.

Это колдовство изобразительности подчас заслоняло другую, не менее важную черту творческой индивидуальности Толстого — социально-историческую масштабность, интеллектуальный план его произведений, стремление художника к широкой обобщающей проблематике. Э. Голлербах в библиографическом обзоре литературы о Толстом отмечал, что с 1910—1911 гг., после статей А. Амфитеатрова и Иванова-Разумника, стало «определяющим для последовавших затем многочисленных рецензий: хвалить за талант, порицать за „легкомыслие“»⁵. К. Чуковский в своей известной, 1924 г., статье о Толстом довел подобную тенденцию до крайности, полагая, что даже сама мысль, идея якобы принципиально противопоставлены характеру этого дарования. Советское литературоведение решительно восстало против подобной трактовки, начиная с книжки самого Э. Голлербаха, где, в частности, сказано, что в «больших произведениях Толстого с особенной четкостью проступают черты проникновенного гуманизма, выясняется та „общая цель литературы“, о которой Толстой говорит в „Литературных заметках“... Эстетизму он противопоставляет ныне литературу монументального реализма. Ее метод — создание типа, ее пафос — всечеловеческое счастье, совершенствование. Она стремится создать тип большого человека, и величие этого человека составляет ее веру»⁶. Уже в первом монографическом очерке творчества Толстого, принадлежащем перу Р. Мессер, утверждается, что «пафос социальной перспективы», «широкая концепция», «масштабность, художественное мышление большими социально-политическими категориями... вот главное в творческом облике Ал. Толстого как советского писателя»⁷. Для понимания метода Толстого в этом направлении многое сделано и современными исследователями, но творческий опыт писателя в данном случае столь разнообразен и поучителен, что отдельные аспекты его все еще нуждаются в осмыслении.

Сегодня, когда в советской литературе вновь намечается тяготение к жанру идеологического, политического романа, нельзя не вспомнить «Эмигрантов», произведения, местами написанного блестяще, но резко снижающего уровень к финалу, где побеждает поверхностный интерес авантюрно-уголовной интриги. К тому же «Эмигранты», как и «Гиперболоид...», сплошь и рядом зачисляемый исключительно по ведомству приключенческой литературы, но представляющий, конечно же, еще и яркий политический памфлет, дают пример органического введения в художественное повествование элементов публицистики и даже более того — не просто «элементов», но многих страниц добротной публицистической прозы в таком объеме, в каком публицистика присутствовала разве только в повествовательной манере И. Эренбурга. Казалось бы, что отстоит друг от друга дальше, чем «живопись словом» и оголенный авторский голос публициста! Но Толстой своей творческой практикой словно бы отвечает как на теоретические споры последних десятилетий о художественной основе публицистического жанра, так и на многочисленные призывы усилить публицистическое звучание литературы.

Там, где художественный материал докрасна раскален злободневной современностью, требует прямого обращения к читателю, Толстой — живописец и монументалист без колебаний уступает слово публицистике, но она же выполняет в его творчестве существенные художественные функции, становясь по мере необходимости средством идеологического обобщения, лирико-публицистической «паузой», приемом сатирической характеристики и т. д. Без опыта внедрения публицистики в художественную ткань упомянутых романов вряд ли было бы возможным и столь интенсивное использование ее в двух последних томах «Хождения по мукам», в которых вся огромная, хочется даже сказать — избыточная для одного произведения, панорама российской истории XX в. (первая мировая война, Февральская революция, Октябрь, гражданская война, интервенция, немцы, французы, Колчак, Деникин, донское казачество, восстание в Вешенской, прорыв Таманской армии, рейд Буденного, Москва, Петербург, русская деревня, большевики, эсеры, анархисты и т. д.) предстает в многочисленных историко-документальных публицистических «связках» и отступлениях, соединяющих и оттеняющих — подчас не без художественных потерь! — частные судьбы, придающих им общезначимый исторический объем.

Следует подчеркнуть и еще одну важную нагрузку публицистики в прозе Толстого — зачастую в публицистических формах развиваются в «Хождении по мукам» близкие друг другу, а подчас и сливающиеся темы: Россия — Запад — нация — народ. Вероятно, не будет преувеличением утверждать, что темы эти вообще изначально присущи творческому сознанию Толстого, во многом именно здесь находящему свою специфику. В наши дни, когда понятия национального и пародного в советской литературе обогащаются в своем художественном звучании, когда на этой почве, в частности, выросло одно из самых значительных ее художественных явлений — русская

«деревенская проза», опыт Толстого и здесь обретает новую актуальность.

Уже и «заволжский» цикл сегодня вряд ли возможно оценивать лишь с точки зрения разоблачительных картин быта вымирающего мелкопоместного дворянства, сколь бы выразительны ни были сами по себе уродливые типы самодурствующих, спивающихся монстров, вроде Мишуки Налымова. От ранней прозы Толстого веет свежим ветром российских пространств, степей и лесов, особым запахом земли. В круговороте естественного и здорового народного бытия сильные и устремившиеся к воле мужики последними, на разрыв натянутыми нитями еще связаны с порядками старых усадеб, а сами хозяева этих усадеб тоже еще нередко песут на себе отблеск не до конца растраченного душевного здоровья, творческих возможностей и размаха национального характера. Вспомним образы дикого конюха Архипа и прекраснородушного барина Собакина («Архип»), натурального человека Аггея из «Мечтателя», «совестливого мужика» Андрея и старую идеалистку Анфису Петровну в «Неверном шаге», честно доживающих свой век помещиков Илью Леопольдовича Репьева («Чудаки») и Александра Вадимыча Волкова («Хромой барин»), полных достоинства, «породистых» старух — тетушку Анну Михайловну («Петушок») или Варвару Ивановну Томилину («Большие неприятности»).

Рисуя похождения буржуазного выскочки Александра Демьяновича Растегина в глухой российской провинции, где он лихорадочно скупает антиквариат (сюжет, тоже, как ни парадоксально, заостренный современностью!), Толстой скажет о дворянской «породе» без романтических восторгов, но — определенно: «Все это было ужасно далеко от того времени, когда Александр Демьянович, отменно одетый, летал в стальном, кожаном и хрустальном автомобиле по улицам Москвы... Там он был королем, а здесь Александра Демьяновича могли просто выдернуть, как редьку, выбросить в канаву, не посмотрев ни на что. Здесь ему ставили на вид прежде всего породу, а порода была таким особым ощущением, когда породистый человек, просто ли сидя, или занимаясь делом, пускай даже мошенническим, сознает, что от его низа в землю идут корни и что выдернуть его и выкинуть, как редьку, — нельзя» (2, 133). Заметим, однако, что в тех же «Приключениях Растегина» есть образ находящегося уже почти за чертой жизни помещика Щепкина, образ, говорящий совсем не о «породе», при которой и мошенником можно быть, а о чем-то неизмеримо более важном и высоком: «...отдав большую часть земли крестьянам, а другую уступив им же задешево и раздарив деньги тем, кто нуждался или просил...», «он сам пережил и осуществил мечты сороковых годов и горячую очистительную работу шестидесятых...».

Замечательна вместе с тем сцена, где Щепкин «по мокрой траве, часу в восьмом утра» бредет из соседней усадьбы в свою: «...он поглядывал на лужи под ногами, на опрокинутое в них облако, на полосы хлебов, на зеленые конопки вдалеке и за ними — на соломенные крыши Ивановки. Много лет видел он все это и каждый

раз с новым очарованием поднимал глаза, и в него словно вливалась вся эта красота вечным и разумным покоем. И каждый раз казалось, что вот еще мгновение — и вдруг исчезнет последняя преграда и, хлынув в него потоком, солнце, небо и влажный свет земли растворят его старое, ненужное тело. Между ним и этими полями осталась последняя тонкая преграда» (2, 147—150). Так герой Толстого, уже не отягощенный грузом прежних социальных отношений, вступает в экзистенциальную связь с природой, Землей, со всем естественным и непреходящим циклом бытия.

В выступлении на конференции молодых писателей в 1938 г. Толстой назовет свое давнее открытие «мира разоряющегося дворянства» «художественной находкой», но при всем том охарактеризует ее содержание крайне скромно — «чудаки, красочные и нелепые», «типы уходящей крепостной эпохи» (10, 410). На самом же деле в произведениях этого ряда, на этом художественном материале уже формируются многие существенные принципы всей творческой манеры, художественного видения писателя: и его натурфилософия, и ощущение полноты жизни, и некоторые опорные черты будущих художественных образов (потому что именно здесь обозначатся контуры фигур Телегина, Даши и Кати), и «колдовство» живописности, и многое другое.

В изображении русского национального мира проза Толстого имеет как бы три идейно-тематических центра, которые назовем сейчас не в хронологической, а в смысловой последовательности. В «Детстве Никиты» этот мир единственный раз предстанет перед нами в своей высокой поэтической целостности, истоки которой Толстой объяснит впоследствии так: «Я рос... в созерцании, в растворении среди великих явлений земли и неба. Июльские молнии над темным садом; осенние туманы, как молоко... зимние вьюги, засыпанные сугробами избы до самых труб; весенний шум вод... люди в круговороте времен года, рождение и смерть как восход и закат солнца, как судьба зерна... Вот поток дивных явлений, лившийся в глаза, в уши, вдыхаемый, осязаемый» (10, 129—130). Вместе с тем, по справедливому замечанию В. Скобелева, «индивидуальное самосознание» (с его, добавим словами Толстого, «очарованием, нежной грустью и острыми восприятиями» детства — 10,



*А. Н. Толстой.
Портрет работы В. Ф. Кривича.
Париж, 1921. Государственный
литературный музей. Москва.
Публикуется впервые*

137) выступает здесь в органической слиянности с «неотделимым от природы миром массовой народной жизни»⁸.

«Заволжский» цикл и примыкающие к нему по образности и проблематике произведения рисуют распад прежних патриархальных связей, неизбежно надвигающийся социальный раскол национального мира. Идиллическая усадьба детства освещена бликами пожаров, о которых мужики иногда даже буднично и беззлобно предупреждают бывших своих хозяев. Сама деревня является читателю сразу в нескольких контрастных воплощениях. То она, подобно «всей России валит... в пустоту, в неверие, в темное дно» и должна возродиться через катастрофу: «Или погибель — нет России, или новый народ» (2, 203). То ужасает беспросветной грязью, нищетой, духовным убожеством, оставляя человеку одну перспективу, одну надежду — город («Кулик знал, что дорога эта ведет в город и что других дорог ему теперь нет», — заканчивает свою повесть о деревенском мальчике герой названного по его имени незавершенного романа писатель Егор Абозов — 2, 652). То, напротив, предстает в прелести своих пейзажей, картинах здорового крестьянского труда, обрядов, быта, как некая животворная антитеза городу («...точно я где-то страствовал, пропадал в чертовых потемках — и вот вернулся, — говорит Николай Николаевич Стабесов в повести «Большие неприятности». — Мне стало страшно, что я вытравлен весь городской суетой и уж теперь не гожусь... И вижу, представь, что я уже не тот, новый; мне стала понятна неизменяющаяся красота. Пустота во мне заполнилась простой, пемудрой жизнью, я окунулся в нее и родился вновь» — 2, 202).

* * *

Проблема взаимоотношений города и деревни в современной советской литературе приобрела — на фоне повсеместной урбанизации и процессов угасания старой деревни с ее трудовыми, национальными и нравственно-психологическими традициями — во многом неожиданную остроту. В литературных дискуссиях зазвучали отголоски споров и позиций полувековой давности с крайностями патриархальных и урбанистических решений. Творческое сознание писателей стало подчас утрачивать широту восприятия жизни, «специализируясь» либо на деревенском, либо на городском материале. Толстой в этом плане являет пример художественного универсализма, которому подвластны все сферы действительности во всех их социальных и эстетических опосредствованиях. Он глубоко знает, любит и чувствует город. Им созданы великолепные образы Москвы и Петербурга. Его Егор Абозов скажет: «В большое волнение меня приводят эти фасады, колонны, пустынные окна. 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» (2, 634). И городской дом Толстой опишет с проникновением и восторгом завязтого урбаниста, нашего современника: «Это был дом, как городок, со своей станцией, гара-

жами... сложным управлением и хранителем у главного подъезда... В толще домовых стен были проложены свинцовые жилы, по ним била горячая вода и текла холодная. Сеть проволок электрических и телефонных, пронизывая крышу, проникала затем, как нервы, во всю толщу дома. Двенадцать лифтов день и ночь скользили вверх и вниз по маслянистым рельсам» (2, 670).

Однако глубоко народная и национальная основа художественного мировосприятия Толстого формировалась, конечно, в иной питательной среде. «Детство Никиты» заканчивается переездом мальчика в город. Позади «лошади, жнитво, молотьба»; «вместо спокойного, радостного деревенского раздолья — семь тесноватых, необжитых комнат, за окном — громыхающие по булыжнику ломовики и спешащие... озабоченные люди...». «Даже часы здесь шли иначе — летели», и единственное, что, пожалуй, напоминало прошлое, так это «закат за городом был все тот же — деревенский». «Но Никита, как Желтухин (скворец.— В. К.) за марлей, чувствовал себя пойманным пленником, чужим...» (3, 249—250). Финал этот выразительно оттенялся предыдущей главкой «На возу», где превосходное описание дня молотьбы с его упоением труда, с усталостью, счастьем, шутками вдруг смело сопрягалось с космической темой: «На возу, как в колыбели, Никита плыл под звездами, покойно глядел на далекие миры. „Все это — мое, — думал он, — когда-нибудь сяду на воздушный корабль и улечу...“». А дальше следует абзац, в котором уже слышится «Аэлита»: «И он стал представлять летучий корабль с крыльями, как у мыши, черную пустыню неба и приближающийся лазурный берег неведомой планеты, — серебристые горы, чудесные озера, очертания замков и летящие над водой фигуры и облака, какие бывают в закате» (3, 246). Мы, однако, обращаем сейчас на этот эпизод повести внимание не только потому, что в нем как нельзя более ярко выразилась целостность творческого сознания Толстого, в котором постоянно присутствовали и «перетекали» друг в друга общие мотивы, сюжеты, образы, но потому, что деревня действительно была для художника и этносом, и космосом национальной жизни, позволяя органически сочетать масштабы земли и неба, настоящего и будущего, современности и истории.

Отвечая на вопрос о своем замечательном умении оживлять далекие времена, Толстой говорил: «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, гаданья, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву. Картины старой Москвы звучали во мне глубокими детскими воспоминаниями. И отсюда появлялось ощущение эпохи, ее вещественность... Национальное искусство — именно в этом, в запахах родной земли, в родном языке, в котором слова как бы имеют двойной художественный смысл — и сегодняшний, и тот, впитанный с детских лет, эмоциональный, в словах, которые на вкус, на взгляд и на запах — родные» (10, 414).

Эти запахи, слова, воспоминания Толстой черпает в крестьянской жизни, знакомой ему, художнику по всем внешним приметам сугубо городскому, до мельчайших деталей труда, психологии, быта. После подробнейшей, почти «производственно» выписанной сцены молотбы в «Чудаках» («Бабы подхватывают снопы, летящие с телег, разрезают связла серпами и подают задатчику... Соломотряс дребезжит, подпрыгивая, выкидывает солому на убитый ток... конный возильщик подхватывает ее доской и рысью едет к новому омету. Зерно бежит на железные грохота...») пародийно выглядит появление «опереточного пейзажа» из Петербурга Николая Николаевича Смолькова, который «фальшиво и трескуче» умиляется: «Очаровательно... Работающие крестьяне. Я этого никогда не видел», «я тоже хочу надеть национальный костюм и буду граблить сено» (1, 503—507).

Крестьянин Толстого — человек крепкого «корня», раздумчивый и основательный: «Никита потрогал — крепко ли кол стоит в плетне, и вдруг, раскрыв немного рот, обросший русой бородой в завитках, глянул в глаза Григорию Ивановичу. И от понимающего этого взгляда, выплывших под солнцем глаз мужика, от смуглого его лица, от крепкого, с хорошим запахом тела стало понятно Григорию Ивановичу, что Никита подошел к нему посмотреть на досуге — каков такой барин и какая в нем придурь, и сразу, взглянув, как на колесо какое-нибудь, определил доктора Заботкина...». «Крестьянствовать трудно стало нынче: все на деньги перевели, — скажет Никита, удручаясь наступлением капитализма на деревню. — А мужика перевести на деньги, какая ему цена — грош. Трудиться, выходит, не из-за чего...». И не будет он «интеллигентски» восхищаться красотами природы, «огромной грудой белых облаков», но по-хозяйски заметит: «Облака действительно... Только они пустые — за водой летят, а как вернутся с водицей — потемнеют» (2, 503—505).

Толстой не идеализирует крестьянина, который может быть у него и невежествен, и жесток, замкнут в своих потребностях и взглядах околицей деревни. В известном письме В. П. Полонскому по поводу «Восемнадцатого года» он напишет: «„Русские люди“. Русские люди мною показаны, как бегущий фронт, преимущественно крестьянство. А как я иначе их покажу, когда из этой стихии развернулись и махновщина, и зеленые, и крестьянские бунты, и, наконец, Кронштадт?» (10, 110). Говоря о «собираании старины, важном для преимственности культуры», Толстой будет, однако, возражать против «увлечения сельской патриархальностью... упадочной философии возврата к доиндустриальным формам общества... своего рода „толстовства“, окутанного поэзией сельских элегий» (10, 314—315).

Тем не менее представляется несомненным, что концепции русского национального характера берет у Толстого истоки именно в изображении крестьянского мира, обогащаясь и расширяясь впоследствии в «Хождении по мукам» обращением писателя к «рабочей теме» (завод, где служит инженером Телегин, образ красного компа-

дира Ивана Горы и т. д.) и обретая мощную историческую основу в «Петре Первом», а также в публицистических выступлениях периода Великой Отечественной войны («Что мы защищаем», «Нас не одолеешь!», «Родина» и др.). Пройдя через два идейно-тематических центра, в которых национальный мир выступил как в распадае связей («Заволжье» и примыкающие к нему произведения), так и в своей целостности («Детство Никиты»), концепция эта достигла нового уровня в толстовской трилогии, где писатель показал историческое преодоление трагических противоречий между категориями национального и социального бытия. В процессе внешних и внутренних скитаний, драматических разлук и окончательных встреч была не только устранена мучающая героев пропасть, которая отделяла «умственную аристократию страны, интеллигенцию» от той России, что «пашет землю, пасет скот, долбит уголь, кует, строит» (5, 122), но и осознана — как национальная, продолжающаяся, преемственная — новая социальная история «ста миллионов мужиков», развернутая в будущее (5, 351).

В ответ на отчаяние Рощина («Родины у нас... больше нет», здесь я не русский, «здесь я чужой» — 5, 303, 306) на последних страницах «Сестер» прозвучит мысль не только о неистребимости, неуничтожимости России («Уезд от нас останется — и оттуда пойдут русская земля» — 5, 305), но и о революционном начале, присутствующем в самом национальном характере: «Русский народ — страстный, талантливый, сильный народ. Недаром русский мужик допер в лаптях до Тихого океана... Этого можно увлечь мечтой вселенную завоевать. И пойдет — в посконных портках, в лаптях, с топоришком за поясом...» (5, 299). Идеологический финал «Сестер» словно бы подхвачен экспозицией «Хмурого утра», рассуждениями Кузьмы Кузьмича Нефедова, направленными против религиозно-идеалистической концепции национального: «Русским народом управлять захотели... Побасенки про него складывали — и терпеливенький-то, и ленивенький-то, и богоносный-то... А он вон какой... По пояс в тумане стоит, грозен и умен, всю судьбу свою понимает, очи вперил в половецкие полчища. Тут такие силища подпоясались, натянули рукавицы, — ни в одной истории еще не написано...» (6, 47).

Совмещение, синтез национального и социального становится высшей точкой идейно-философских исканий Толстого в трилогии «Хождение по мукам». Параллельно эти искания обретают глубокую историческую подпочву в «Петре Первом» с его напряженным эпическим диспутом о России и Западе, который составляет внутреннюю тему всего повествовательного потока романа и последовательно развивается от первой книги, где господствует маяящий образ Немецкой слободы, а молодой, необузданный Петр клянет судьбу за то, что «родился царем в такой стране» (7, 247), к третьей — к гневным тирадам мудрого монарха в защиту своего народа («Русский мужик — умен, смышлен, смел...» — 7, 825), к торжеству российской государственности, «похоронившей навек застенелую старину» (7, 734) и прославившей русское оружие.

Государственная идея была одной из главных и постоянных идей исторического мышления Толстого. «Сохранение и утверждение русской государственности» (10, 36) художник выдвинул в качестве важнейшего мотива своего возвращения на Родину из эмиграции в знаменитом «Открытом письме Н. В. Чайковскому». В «Нескольких словах перед отъездом» Толстой сформулировал тот взгляд на проблему, который лег в основу и «Петра Первого», и произведений об Иване Грозном: «Государственная власть — организует и строит. Задачи трудны и грандиозны; Россия раскинута на полмира. В России личность идет к освобождению, через утверждение и создание мощного государства» (10, 53). Этот взгляд имел далеко не простые художественные последствия, порождая в своих крайностях и гимн опричнине в дилогии «Иван Грозный», и то, если воспользоваться словами самого Толстого, «преодоление гуманизма» (10, 301), с которым было связано сочувственное изображение карающей руки Петра — «самого страшного на Москве человека — князя-кесаря Федора Юрьевича Ромодановского» (7, 684), устало вздыхающего после пыток в Тайной канцелярии: «Дел много. А за день и половины не переделаешь... Помощники, ах, помощники мои!.. Трудиться мало кто хочет, все порвут — скользь» (7, 787).

Нельзя, однако, забывать и о тесной, органической соотнесенности идеи сильной государственной власти у Толстого с идеями национальными, социальными, патриотическими. Была здесь и своя философская подоплека. В 1922 г. Толстой изложил две противоположные точки зрения на исторический процесс и исторический прогресс. Одна: «Нет разума в истории — бытие — бессмысленный и кровавый хаос, вечные и бесплодные попытки создать порядок и счастье, вечно разрушаемый муравейник». И вторая: «История разумна, — великая радость осмысленности, вечный пафос жизни, торжественность ежечасно приносимой жертвы»⁹. На протяжении всего своего творчества Толстой осваивает исторический материал как в его «хаотическом», так и в разумном выражении. Талантливо воссоздает исторический хаос и страдания, которые он несет народу, «Повесть смутного времени», поставленная Горьким выше исторических романов Алданова, Мережковского и Минцлова, вместе взятых¹⁰. Немало страниц романа «Петр Первый» посвящено хаотическому состоянию российской жизни после правления Софьи, пока Петр не укрепил власти: «Жилось худо, скучно. При Софье была еще кое-какая узда, теперь сильные и сильненькие душу вытряхивали из серого человека... Не мила, не уютна была русская земля — хуже всякой горькой неволи...» (7, 236—237). Картины стихийного народного движения вплоть до прямой анархии занимают немалое место в исторической панораме «Хождения по мукам». В то же время изображение исторического «хаоса» в произведениях Толстого никогда не бывает самоцельным — художник ищет в историческом процессе разум и верит в него, оценивая сильную государственность как способ преодоления хаоса, воплощенные разумного исторического начала. В публицистике периода Вели-

кой Отечественной войны эта историческая концепция, выросшая на основе всего предшествующего творчества Толстого, получила яркое и законченное воплощение: «...нет такого лиха, которое усе-лось бы прочно на плечи русского человека. Из разорения Смуты государство вышло и устроилось и окрепло сильнее прежнего. Народ-ный бунт, прокатившийся вслед за тем по всему государству, утвердил народ в том, что сил у него хватит, чтобы стать хозяи-ном своей земли. Народ сообразил свои выгоды и пошел за Мед-ным Всадником, поднявшим коня на берегу Невы, указывая путь в великое будущее...» (10, 507).

Охарактеризованная таким образом система основных идей, понятий, категорий художественного мировоззрения Толстого выяв-ляет в целом ряде аспектов свою непреходящую актуальность, соз-вучность нашему времени. Вместе с тем само наличие подобной системы объясняет, почему Толстой столь энергично протестовал против традиционного определения специфики художественного творчества: «Утверждать, что писатель мыслит образами,— значит, отделаться поверхностным определением... Если я буду мыслить только образами, то есть представлениями предметов, то все бесчис-ленное количество их, все, что окружает меня, превратится в бес-смысленный хаос. Я не могу открыть глаз на мир прежде, чем все мое сознание не будет охвачено идеей этого мира,— тогда мир пред-станет предо мной осмысленным и целеустремленным» (10, 256—257).

Это рассуждение выглядит сегодня важным именно в итоговой, «результативной» части (полемический момент в нем весьма усло-вен, ибо Толстой вовсе не собирается отрицать роль образности в литературе). Дело в том, что искусство «сложения» прозы, как и искусство версификации, в последние десятилетия заметно выросло, но общественная потребность в крупных, целостных художествен-ных идеях, в концептуальном творческом мышлении, которое нельзя заменить просто эмпирическим знанием жизни, фабульным мастер-ством или меткостью отдельных деталей, еще далеко не удовлетво-рена. Литература нуждается в концентрированном интеллектуаль-ном «субстрате», в художественном обобщении большого диапазона. У Толстого такой диапазон простирается от философии истории до философии индивидуального человеческого бытия.

* * *

Все высказывания Толстого о задачах творчества объединены стремлением к высокой, всеобъемлющей точке зрения на человека, «сознанием грандиозности» того творческого процесса, в результате которого рождаются художественные типы эпохи: «Большой чело-век,— тип.— вот задача искусства» (10, 74); трагедия — вот его высшая форма; героика, героическое — вот то, что произрастает на фундаменте трагедии: «Герой! Нам нужен герой нашего времени. Героический роман. Мы не должны бояться широких жестов и больших слов. Жизнь размахивается наотмашь...» (10, 79).

Перечисляя «бессмертные типы», встающие из тумана веков, Толстой начинал их общий «счет» от «вечного бродяги Одиссея», а кончал «мобилизованным в 1914 году человеком без лица с медным номером на руке»: «Отсюда пути литературы в России и в Европе расходятся» (10, 77). Дворяне «заволжского» цикла при всей меткости и новизне толстовского взгляда завершали ряд «бессмертных типов» русского реализма, вырастали на почве знакомого автору до мельчайших подробностей материала прежней жизни. Дальше пути действительно расходились. О своих исканиях нового материала и новой образности Толстой будет не раз говорить драматически и самокритично: «Все это было очень мило, покуда я занимался раскопками прошлого... Но настал день, когда я почувствовал: нужно жить в современности. Последующие два года были очень тяжелыми для меня. Я писал все хуже, все ненужнее...» (10, 140—141); «Я хорошо не знал ни русского языка, ни литературы, ни философии, ни истории ... С воспоминаниями я покончил... а современность еще не чувствовал, изображать ее не умел... Настала война. Всколыхнулся человеческий мир. И всех нас разметало, как щепки по волнам. Молодые писатели, которые толком ничего не знали, кроме литературных салонов, вдруг очутились среди пародных страстей и народного гнева. Так началась наша школа и моя, в частности... передо мной встал грозный вопрос о том орудии, которым можно превращать глыбы жизни в ее отображения в искусстве» (10, 411).

Исчерпав «приятный» для художника «отстой эпохи» (10, 427), Толстой лицом к лицу оказался перед проблемой типизации уже вместе с молодой советской литературой. Чтобы превратить «глыбы жизни» в искусство, необходимо было создать «живой тип революции» (10, 74), найти «целого человека»: «...в современных русских повестях еще не видно человека. Я вижу мелькание жизни, тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся... Вот там — рука, вон — глаза, вон — мелькнул обрывок одежды. Но целого человека не видно. Художник в этих повестях еще в процессе наблюдения, но не созидания. Синтетического акта еще не произошло» (10, 75).

Осознанный, волевой импульс Толстого к крупной образной идее, типическому («Охваченность одной волевой идеей должна быть у художника... В нем воля борьбы с несовершенством» — 10, 72) выглядит сегодня, когда литература наша, накопив на новом этапе своей истории пестрое разнообразие художественных характеров, вновь вплотную приближается к задаче «познания Большого Человека» (10, 73), необычайно поучительным. Может быть, здесь и кроется наиболее актуальный смысл его «монументализма».

Продолжая во многих направлениях традиции критического реализма, Толстой в то же время делает принципиально важный новый шаг в сфере разработки реалистического характера — он действительно постоянно ищет высокого, гармонического по своим духовным и нравственным качествам человека. Этот поиск, не имеющий ничего общего с конструированием идеального персонажа (что совершенно не свойственно реалистическому дарованию Толстого), начат

уже в ранних произведениях и всегда неотрывен от присущего художнику ощущения полноты и радости бытия, которым буквально наэлектризовано все его творчество, вспомним ли мы первые поэтические опыты освоения фольклора или картины национального мира в «Заволжье», буйство красок в историческом романе или оптимистическую «футурологию» фантастики, непрерывающуюся полемику с декадансным мировосприятием или тяготение к фигурам людей «почти немислимой красоты и чистоты» (5, 301), подобным Даше, Кате и Телегину, когда один лишь талант анализа «диалектики души», кажется, удерживает художника от налета идеализации.

Говоря о «диалектике души», мы имеем в виду не сразу давшуюся Толстому способность и склонность к изображению человека в его росте и развитии, в борениях социальных и биологических начал, разума и инстинкта, рации и эмоцио. Герои «Хождения по мукам» куда как далеки и от раздираемого одними страстями мужика Андрея из «Неверного шага», и от плакатного рационалиста Алеши из «Чудес в решетке», и от занятого почти мазохистской рефлексией, но при этом действующего абсолютно стихийно и неуправляемо князя Краснопольского из «Хромого барина». Отвечая на вопрос читателя о том, не обречена ли литература будущего на «затухание», поскольку на художественных типах и противоречиях отрицательно отразится отсутствие классовой борьбы, Толстой писал в 1936 г.: «Противоречия и борьба будут перенесены в другие области... Ареной борьбы станет внутренний мир человека, этого сложнейшего, гениального, почти совсем не изученного и не вскрытого феномена. Аrenoю борьбы будет дальнейшее овладение тайнами природы и дальнейший техпический прогресс, границ которого не существует. И мне кажется, что только сейчас человечество подходит к истокам великого и небывалого по глубине и силе искусства... Оно насытится элементами философии и науки»¹¹. В эпоху научно-технической революции, когда литература действительно стремится «насытиться элементами философии и науки», интенсивно обновляет спектр художественных конфликтов, обогащает формы и средства психологического анализа внутреннего мира, усложненного дальнейшим проникновением в тайны природы и неостановимостью техпического прогресса, слова эти кажутся сказанными нашим современником. И как будто бы нашим современником написаны те страницы «атлантологической» линии «Аэлиты», где речь идет о «пышном цветении» знания, о чувстве, которое «выше мудрости»¹², о том, что «разум должен пасть в плоть» и только тогда обновить вырождающуюся цивилизацию (3, 613, 623—624)...

Впрочем, острозлободневно звучат сегодня и многие иные размышления Толстого. Например, об искусстве «производственной темы», которое вплотную сталкивается с совершенно новыми явлениями жизни: «Машина, техника, наука неизбежно врываются чувственными образами сегодняшнего дня в искусство. Это так, но освоило ли искусство эту предметность? И как оно должно освоить?» Не подменяется ли в нем, условно говоря, «луна тракто-

ром»? «Я представляю так,— пишет Толстой,— что драматург, увидевший отливку блюминга... не изобразит процесс отливки, даже, может быть, о блюминге, о стали не будет и упомянуто, но на сцену он перенесет пережитое им торжество преодоления. На сцене не будет показано ни картонных станков, ни деревянных шестерен, ни молотков из папье-маше, но будет жить человек, преодолевающий косность материи...» (10, 166—167). Все успехи нашей «производственной» литературы, драматургии и кинодраматургии ныне, пожалуй, определяются именно таким художественным видением этого жизненного материала. Сохранили свою актуальность и размышления Толстого о «деревенской» литературе: об ее роли в развитии отечественной словесности («От Пушкина до наших дней сокровища литературы черпались из этих мужицких запасов...» — 10, 231), о том, что на фоне «беллетристики с устремлением городским, производственным» «лучше обстоит дело с деревенской литературой», ибо здесь «очертания быта рельефнее и проще, чем в городе; заметнее контрасты и границы между старым и новым бытом; язык богаче, и нет оторванности между предметом и его словом» (10, 87). Толстовскую характеристику Есенина, его драмы («Он ушел от деревни, но не пришел к городу» — 10, 89) можно с достаточными основаниями приложить и к Н. Рубцову, и к В. Шукшину. Или вот еще одно сохранившее всю свою остроту высказывание Толстого: «Нужно покончить с тем... явлением, когда писатель написал серенький романец, в котором не к чему придраться, отнес его в издательство, там увидели, что ничего предосудительного в романе нет, книжку издали, читатель ничего, кроме отсутствия в книжке предосудительного, не прочел, а об искусстве все, кроме читателя, об искусстве-то и забыли» (10, 341). Устарели в этом высказывании разве что слова, замененные в цитате отточием: «...покончить с тем, теперь, к счастью, более редко встречающимся, явлением...».

Подлинная современность Толстого кроется, однако, не в этих эффектных переключках и аналогиях, а в самом типе художественного мышления, взаимоотношений художника со своей эпохой и литературой эпохи, о чем, по существу, и шла речь в статье. Мы уже упоминали о нелегком пути Толстого к современности, о его ощущении творческого кризиса после «Заволжья», о выходе к новой проблематике и т. д. Писатель чутко ощущал движение жизни и потребности времени. Изображать «современную нам жизнь» — «великая... всегдашняя задача» искусства (10, 14). На этой позиции, сформулированной в 1912 г., Толстой продолжал стоять и в 1939-ом, когда апеллировал к поучительному примеру классики: «...Бальзак писал свои величественные романы с натуры, Тургенев писал о современниках, Пушкин и Грибоедов писали свою эпоху» (10, 427). «Я устроен так,— иначе бы я не был художником,— делился он с Н. Крандиевской,— что влекусь ко всему летящему, текучему, опрокидывающему. Здесь моя пожизна...». Это влечение иногда подводило Толстого, побуждая создавать вещи, по его собственной автохарактеристике, «узкого луча зрения»,

быстро «отживающие свой день»¹³. Но большей частью оно как раз и побуждало его мыслить широкими историческими, социальными и философскими категориями, далеко выходящими за рамки «дня» — и в прошлое, и в будущее своей страны, народа, всего человечества: «Чтобы воссоздать художественную нашу эпоху... нужно взять ее во всей исторической перспективе. Сегодняшний день — в его законченной характеристике — понятен только тогда, когда он становится звеном сложного исторического процесса» (10, 206). Именно на этом пути — «вхождения в историю через современность» (10, 203) и понимания современности «в ее движении, а не как неподвижного отрывка времени» (10, 190) — и происходит превращение искусством «быстро текущего отрезка эпохи» в «нетленный кристалл» культуры (10, 193). И именно на этом пути Толстой достигал в своих произведениях той подлинной актуальности, которая адресует их прямо к нам, в 80-е годы.

¹ Момент этот постоянно подчеркивался А. Толстым: «Художник заряжен лишь однополюсной силой. Для потока творчества нужен второй полюс. — вниматель, сопереживатель... Характер читателя и отношение к нему решают форму и удельный вес творчества художника. Читатель — составная часть искусства» (10, 63-64).

² Наровчатов С. Диспут. — Новый мир, 1981, № 4, с. 42.

³ Цит. по ст.: Фрадкин И. Современная трансформация «крови и почвы». — В кн.: Художественный процесс и идеологическая борьба. М.: Наука, 1975, с. 169—170.

⁴ Воспоминания, с. 6, 9, 152. Любопытно, что пощечину Горну толстовский Петр так и не нанес, но сам гневный импульс Петра запечатлен автором с такой выразительной силой, что в памяти Ю. Олеши осталось как бы совершенное действие...

⁵ Голлербах Э. Алексей Н. Толстой. Л., 1927, с. 35.

⁶ Там же, с. 49—50.

⁷ Мессер Р. А. Н. Толстой: Критический очерк. Л.: ГИХЛ, 1939, с. 50, 56, 113.

⁸ Скобелев В. В поисках гармонии: Художественное развитие А. Н. Толстого 1907—1922 гг. Куйбышев, 1981, с. 156.

⁹ «Литературное приложение» к газете «Накапуне», 1922, № 7, 1 июня, с. 5.

¹⁰ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М.: Гослитиздат, 1955, т. 30, с. 25.

¹¹ Смена, 1936, № 8, с. 22.

¹² Подробно и интересно характеризуя роман и его место в фантастической литературе эпохи, А. Ф. Бритиков, однако, не касается этой принципиальной акцентуации «Аэлиты». См.: Бритиков А. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970, с. 56—102.

¹³ См.: ИМЛИ, ф. 43, оп. 4, № 107, л. 2.