

## ЭПИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. Н. ТОЛСТОГО

*Л. А. Финк*

Л. Леонов однажды заметил, что лишь у потомков есть право определять новаторов. Истинность этого афоризма лишний раз доказывается судьбой творческого наследия А. Н. Толстого.

Теперь, когда прошло сорок лет со дня его смерти, окончательно определилось, что он стоял у колыбели многих важнейших жанров советской литературы. Исторический роман, пронизанный диалектическим истолкованием прошлого, революционная фантастика (да еще на тему завоевания космоса русским человеком), актуальная современная повесть, слившая воедино политические и нравственные проблемы, в равной мере успешно открывались Толстым. О многообразии его художественных достижений достаточно

говорит уже совокупность таких названий, как «Петр Первый» и «Аэлита», «Детство Никиты» и «Гиперболоид инженера Гарина», «Гадюка» и «Ибикус», «Золотой ключик» и «Русский характер». В центре созданного Толстым художественного мира возвышается трилогия «Хождение по мукам». И в памяти читателей А. Н. Толстой продолжает жить прежде всего как эпический писатель, здесь его уроки наиболее наглядны, здесь основа его значения для мировой литературы.

Сегодня можно было бы и удивиться тому, как быстро, если мыслить историческими масштабами, возникла советская эпопея. В пределах всего двух десятилетий появились «Железный поток», «Тихий Дон», «Жизнь Клима Самгина», «Хождение по мукам». Ничего подобного история мировой литературы не знала. Рождение советской эпопеи нельзя не рассматривать как косвенное (и в то же время убедительное) свидетельство грандиозности того переворота, который произошел в России 1917 года и вызвал к жизни небывалый взлет народной энергии во всех сферах человеческой деятельности — в политике, экономике и культуре. Эпопея оказалась одновременно и следствием, зеркалом революции, и возбудителем могучих духовных сил революционного народа.

А. Н. Толстой по многим причинам стал одним из наиболее активных участников создания советского эпоса. Он выступает одновременно и как художник, чьи произведения давно и заслуженно признаны классикой социалистического реализма, и как теоретик, успешно обобщающий новаторский художественный опыт. По всем своим творческим установкам, по удивительному жизнелюбию, по активной и сознательной жажде творчества, воссоздания мира и человека он был эпическим писателем. Поэтому наиболее значительными и плодотворными были его высказывания об особенностях эпоса или, уже, романа-эпопеи.

«Вместе с Октябрем ворвался в литературу образ народа» (10, 544) — такова исходная точка зрения Толстого. Однако он решительно противостоял тем писателям, которые полагали, что им не на что опереться, поскольку, дескать, у социалистической литературы не было и не могло быть предшественников. Наоборот, Толстой утверждал, что «Шекспир, Лев Толстой, Гоголь титаническими усилиями создавали не только типы человека, но типы эпох» (10, 72). Предлагая равняться на этот ориентир, Толстой указывал на «грандиозность этого дела» и твердо, бескомпромиссно предупреждал: «Сознание грандиозности — вот что должно быть в каждом творческом человеке» (10, 72). Эта любимая мысль Толстого находила разное выражение — иногда в размышлениях о монументальном реализме, иногда в писательских утверждениях, что задача искусства — «чувственное познание Большого человека» (10, 73)<sup>1</sup>. Извлекая эти выводы из «общения» с великим наследием реализма, Толстой утверждал, что грандиозность писательских задач соизмеряется не только с прошлым опытом искусства, но и с гигантскими переменами в самой жизни: «На нас, русских писателей, падает особая ответственность. Мы — первые.

Как Колумбы на утлых каравеллах, мы устремляемся по неизведанному морю к новой земле» (10, 85).

В другой раз, формулируя мысль о новаторстве и активности советской литературы, он вновь использует излюбленный термин: «Мы созидатели Большого человека, романтики и реалисты в одно и то же время» (10, 284).

Так возникает у Толстого представление об эпосе как о синтезе познания и революционного творчества, как о «правдивом» и «величавом» повествовании об этом героическом времени. «Тип эпохи» раскрывается в ощущении Родины, в широких картинах социальной жизни, в изображении народа, а в конечном счете — в типах личности, в «живых людях со всеми их слабостями, со всей их силой» (10, 108).

Эпос объективен и диалектичен: он выявляет как историческую обусловленность, так и историческую активность личности. В обнаружении этой цепочки взаимосвязей, масштабности предмета изображения, тематической «грандиозности» — первый признак романа-эпопеи. Но правда и глубина постижения мира еще не исчерпывают содержания эпоса. Там непременно присутствует и другое, менее очевидное, более скрытое, сокровенное. «Меня могут упрекать в чрезмерной эпичности, — пишет Толстой, — но происходит она не от безразличия, а от любви к жизни, к людям, к бытию» (10, 130). «Чрезмерная эпичность», строгая объективность повествования рождается доверием к жизни и становится формой выявления авторской активности, авторской оценки действительности<sup>2</sup>. Недаром Толстому принадлежит и такое признание: «„Хождение по мукам“ — это хождение совести автора по страданиям, надеждам, восторгам, падениям, унынию, взлетам — ощущение целой огромной эпохи...» (10, 570). Вот это скрытое присутствие автора (его позиции, точки зрения, пафоса) является своеобразной чертой советской эпопеи, объединяющей в себе объективность, правдивость, ленинскую партийность, страсть.

Вдумываясь в причины успеха А. Н. Толстого как эпического писателя, в его уроки Мастера и значение созданного им для развития советской литературы, необходимо сказать, что его собственный путь был сложным и трудным, во многом повторяющим самые драматические страницы истории страны. Россию в годы решающих переломных событий изображал человек, в судьбе которого эти социальные перемены непосредственно отразились и поэтому особенно его волновали, были ему особенно близки и понятны. А. Толстой писал не только о единстве судьбы народной и судьбы человеческой — в эту пушкинскую формулу третьим неотделимым звеном входила личная, авторская судьба. Наверно поэтому изображение пути, движения, перемен стало самой сутью и важным достоинством толстовского творчества.

В. И. Ленин, конспектируя книгу Гегеля «Наука логики», сделал следующий вывод: «Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не переход от одного к другому, а *это самое важное*»<sup>3</sup>. Именно с этих позиций можно выявить истинное зна-

чение эпопей «Хождение по мукам», ибо социальные, политические, психологические «переходы» там прослежены основательно, глубоко и многосторонне. Движение истории в романе не схематизировано, не упрощено, и в то же время отдельные эпизоды не обособлены, не отъединены от исторической магистрали. Их внутреннее сцепление основано на неприменном жанровом принципе: эпопея объединяется в одно художественное целое наличием центральной мысли, выражающей существенные проблемы времени. Известно, что Толстой работал над эпопеей более 20 лет, его собственное мировоззрение за это время серьезно менялось и что в литературоведении пристально рассмотрены те идейно-художественные сдвиги, которые произошли в трилогии. Так, например, М. Чарному принадлежит характеристика движения толстовской мысли внутри эпопей: в «Сестрах» было чувство смятения перед грозой революции, в «Восемнадцатом годе» — то же смятение, смешанное с удивлением перед размахом и неожиданной силой революции, в «Хмурым утре» — ясное и безусловное моральное оправдание революции, утверждение ее народного характера, ее исторического смысла<sup>4</sup>. К этому стоит добавить, что каждая из трех книг, в свою очередь, неоднократно правилась и перерабатывалась. Но, варьируя и уточняя многие страницы книги, Толстой настойчиво осуществлял постройку единого, несмотря на всю грандиозность и разветвленность, художественного мира, фундамент которого был заложен первоначальным текстом романа «Сестры» еще в 1921 г.

«Хождение по мукам» — летопись революции и гражданской войны, вдохновленная и сцементированная мыслью о том, что «мир будет нами перестраиваться для добра». Художественная убедительность и сила этой мысли основана на ее истинности, и вся эпопея в целом пронизана духом жизнеутверждения и оптимизма, ибо выражает уверенность народа в своей незыблемой исторической правоте.

А. Фадеев говорил уже на первом обсуждении трилогии, что главное в «Хождении по мукам» — «мощная картина народной борьбы». И эта картина становится особенно полной, убедительной и волнующей оттого, что в центре ее оказались судьбы «интеллигентных людей, не понимавших смысла того исторического смещения, в котором они — по воле или против воли — участвуют, вовлеченные в него, как песчинки»<sup>5</sup>. Контраст между мощью народа и очевидной слабостью этих «песчинок», изображение их взаимоотношения и позднейшего притяжения, намагничивания силой исторического движения составляют особый, свойственный именно Толстому подход к теме гражданской войны и определяют особенности его эпического мышления. Основные герои Толстого сближаются с революционным народом в той мере, в какой постигают истину истории и в то же время не могут не постигнуть ее в силу таких черт своего нравственного облика, как преданная любовь к Родине и подлинная высокая интеллигентность, вызывающая у них ощущение кровной связи с народной судьбой.

Опыт Толстого-реалиста, его верность традициям русской литературы, и прежде всего традициям гениального однофамильца, очевидны во всей художественной ткани трилогии. Изображение грандиозных событий народной жизни, напряженного драматизма социальных битв органично сочетается с пристальным вниманием к психологии отдельного человека. Постигание самой сути эпохи, условно говоря поиски души мира, происходит одновременно с тщательным исследованием личности, мира ее души. При этом жизнь героев эпопеи растворена в жизни народа, и Толстой настойчиво рекомендует их как представителей массы. В этой связи интересно отметить особую функцию многократного повторения эпитета «обыкновенные».

Телегин «с застенчивой улыбкой» впервые угощает Дашу: «И чай, и колбаса у нас обыкновенные, хорошие». Сама Даша, отклоняя фальшивые предположения о ее будущем, еще в дооктябрьские времена решительно говорит: «Я не собираюсь быть необыкновенной». А затем, в степи у костра, в разгар гражданской войны, она вполне определенно формулирует свои желания: «Я должна делать обыкновенное, благородное и нужное». Матросов, сражающихся в его отряде, Телегин определяет как «самых обыкновенных людей». Количество таких примеров легко увеличит внимательный читатель, и эта авторская настойчивость несомненно подскажет необходимость основательного обдумывания мысли относительно «обыкновенности»<sup>6</sup>. Напомним, что тот же Телегин уверенно заявляет: «Революция поднимает человека над обыденщиной». И поп-расстрига Кузьма Кузьмич, размышляя о том, что «сильные люди всегда просты», призывает «граждан командиров» «не отрывать революции от человека», ибо «в каждом человеке, если подойти к нему с любопытством», можно обнаружить «увлекательную и поэтическую повесть».

По сути, движение сюжета многочисленными примерами подтверждает важнейший тезис А. Толстого о том, что в обыкновенном человеке революционная эпоха раскрывает и душевное величие, и благородство, и красоту, и способность решать по справедливости важнейшие социальные проблемы. Если пользоваться терминологией самого писателя, в центре его эпопеи — Большой Обыкновенный человек. Масштабы личности этого человека выявляются и сюжетно-событийным планом, и таким тонким инструментом, как психологический анализ, которым Толстой владеет в совершенстве. Здесь налицо взаимодействие (если воспользоваться более точным термином физиолога П. Анохина — взаимосодействие) разных способов создания образа: сюжет выявляет место и роль личности в классовой борьбе, анализ позволяет судить о емкости и человеческой глубине самой личности. При этом логика эпопеи, правдиво и многосторонне воспроизводящая логику жизни, ведет к вполне определенным социологическим выводам. Верность и прогрессивность классовой позиции — путь к обогащению личности, к возвышению ее нравственного облика, интеллекта, эмоциональности, и наоборот — реакционность, отстаивание антинародной политики, любой

шаг в сторону политического ренегатства является одновременно и ступенькой личностной деградации, угасания ума и сердца.

Совокупность этих мыслей доказывается сюжетной основой романа — сопоставлением судеб людей, близких к сестрам Булавиным. Отношение к Кате проверяет Смоковникова, Бессонова, Рощина, отношение к Даше — того же Бессонова, отца, Телегина, Куличка, Говядина, Нефедова, Агриппину. Стоит рассмотреть хотя бы некоторые примеры соотношений политического лица персонажа, направления его развития и масштаба его личности.

Поэт Бессонов входит в роман уже на первой его странице, сразу обнажая противоречивость своего «отталкивающе-красивого лица», своей души, «отуманенной вином, любовью и скукой». Его поэтическое видение Петербурга, его чувства и мечты, «живая влага» «огромных серых глаз», «особая нежная сила» всего облика, в котором притаились надменность и вероломство, — все это притягивает и волнует сестер, в то же время обнаруживая возможность противоположного движения — и к жизни, и к гибели. Бессонов способен «много и хорошо» работать, думать о народе-богослове, чувствовать любовь к своей стране, и все это, помноженное на талант, составляет ту его, возможно далеко не очевидную, сторону, которая и притягивает к нему сестер. Ведь признается ему Даша, еще не знающая, что повторяет путь старшей сестры: «Я вас люблю мучительно и очень сильно». Противоречивость переживания («Вы вошли в меня как болезнь... я разрушилась вся от этого чувства») здесь полностью соответствует противоречивости самого Бессонова. Он думает, что любит свою страну, однако знает ее только по книгам и картинам. Отдаленность от реальности лишает его подлинной силы, обесмысливает его поэзию, опустошает его душу. Так возникает жестокая самооценка Бессонова — «растратил, размотал, изжил всего себя... Мне нечем любить». И этим определяется его выбор, бегство от участия в реальных битвах времени, путь к бесславной и бессмысленной гибели. При последней встрече Даша видит «демона ее девичьих ночей» «тощим, облезлым... пыльным... серым». Взгляд у него тусклый, а от «трупов и крови», от ночи и хаоса войны ему теперь «весьма скучно». Бессонов пуст, равнодушен к жизни, к людям, к войне, он умирает раньше смерти, и ее случайность, даже бессмысленность, лишь подчеркивает, что его как поэта, человека, личности давно уже нет. Пожалуй, в Бессонове можно обнаружить зерно, выросшее в одно из самых крупных созданий Максима Горького — в историю пустой души Клима Самгина.

Та же гибельная судьба у мужа Кати, Николая Ивановича. Только она разработана более остро и сатирично, потому что адвокат Смоковников в отличие от Бессонова не осознает своего ничтожества, лезет в политику, обнаруживая полное непонимание нужд и характера народа, которым собирается руководить. Высокпарно и болтливо он поучает солдат, и они припечатывают его метким и злым словом: «Дурак бестолковый». С убийственной прозой Толстой потом сопоставит эту оценку с речами, произнесенными

ми над могилкой Смоковникова: об альбатросе, погибшем в пучине, о человеке, пронесшем через славную жизнь горящий факел. Станет очевидно, что он жил и умер бесполезно, только успев выявить всю фальшь, неправоту и ненужность своего существования. Если он был мужем Кати, то этим обозначены исходные позиции, с которых начинается хождение по мукам сестер Булавиных, и даже объясняется необходимость этих мук. Тем более что в окружении сестер Смоковников имеет немало спутников: здесь мелкие хищники-сластолюбцы Говядин и Куличок, здесь же в конечном счете оказывается и сам доктор Булавин, предающий Телегина, растерявший естественные отцовские чувства. Так в эпопее типизируется мелкий человек, обыватель, нравственное ничтожество которого неотъемлемо от старой России. Эта тема находит завершающее гротесковое выражение в судьбе гимназического учителя Степана Алексеевича, давнего знакомого Даши по пустопорожней претенциозной болтовне в петербургских салонах. Он погибает в подвалах белогвардейской контрразведки, его принимают за террориста, когда в приступе чиновничьего усердия он пытается облобызать руку генерала Деникина. Так сатирической гиперболой подтверждается, что распад личности становится неизбежным следствием служения фальшивым идолам, попыток сохранить умирающий бесчеловечный уклад жизни.

Даша, Катя, Рощин, Телегин в разной степени противостоят этому укладу и способствуют его уничтожению. У них другой путь, который можно охарактеризовать точной и краткой формулой писателя: «...крупная, большая личность начинает двигать события эпохи» (10, 241). Основные герои эпопеи оказываются именно в таких отношениях со своим временем, они становятся активной силой и спасают свою человечность, потому что уходят от прошлого навстречу таким людям, как Иван Гора, Агриппина Чебрец и многие другие.

Есть в «Хмуром утре» знаменательный и очень волнующий эпизод допроса Даши, заблудившейся в степях под Царицыном, в штабе красноармейской части.

Положение ее безрадостно. Дочь министра бывшего самарского правительства вполне может быть принята за вражескую лазутчицу. Так и относится к ней ротный командир Иван Гора. Но конвоир, его жена и верный товарищ, Агриппина, нарушая всякую субординацию, «встревает в допрос»: «Иван, ей можно верить, я с ней говорила».

Этой репликой начинается новая жизнь Даши. До сих пор ее только носит по городам и весям, а теперь перед ней открывается собственная дорога, возможность жить деятельно и полезно. Агриппина поверила искренности ее слов: «Вы вот нашли, что делать, а я не нашла... Вы за что воюете? Чтобы женщина без слез могла смотреть на эти звезды... Я тоже хочу такого счастья» (курсив наш.— Л. Ф.).

С помощью Агриппины Даша нашла, что ей делать. Читая о том, как она становится своей среди красноармейцев, как находит сча-

стве в работе полкового театра или даже в мучительных бессонных ночах лазаретной сестры, мы наблюдаем расцвет ее личности, связанный с делом, с возрастающей ее гражданской активностью. Теперь она узнает и высокие взлеты революционного искусства, и простое, «низенькое», «доброе» умение доить коров, теперь у нее появляются новые критерии для того, чтобы судить и людей и себя. Мир ее души безгранично расширился, вмещаая в себя широчайший диапазон чувств — от ненависти до любви. Она даже узнала «ненависть, очищающую, как любовь». «Я видела, я знаю эти лица: глаза несостоявшихся убийц, угри на щеках от вожделения, отвалившиеся подбородки... Сволочи! Тупые, темные... Таким нет, нет места на земле». Так говорит новая Даша, ушедшая от своей «деликатной воспитанности», робости и неопределенности гражданской позиции, обогащенная опытом участия в гражданской войне.

Значение эволюции образа Даши станет особенно наглядным, если мы вспомним о ее литературных предшественницах. Уже в своем предреволюционном творчестве А. Толстой противопоставлял дикому барству отнюдь не их социальных антагонистов, а поэтическое представление об истинной любви, воплощенное в женских образах — чистых, честных, слабых и прекрасных. Был в этом демократический протест против арцыбашевщины, против модернистских эротических спекуляций. Был и своеобразный утопизм поисков высоких нравственных ценностей. Звали этих женщин по-разному — Верой Ходанской в «Мишуре Налымова», Катей Волковой в «Хромом барине», Сонечкой Смольковой в «Чудаках». Но суть их была одина. Они ищут духовности и красоты, они способны беззаветно, нерасчетливо любить, бескорыстно отдавая себя. Это натуры сильные, но жертвенные, пассивные, созерцательные. Они противопоставляют чуждому миру не действие, направленное вовне, не поступок, способный что-то изменить, даже не осознанный протест, а собственное душевное состояние, чувство, настроение. Именно такой начинает свою жизнь Даша, которой суждено пройти воистину грандиозный путь и решительно измениться. В самом конце романа Телегин думает о Даше: «Какая сила духа у нее! Вечная борьба за обновление, за чистоту, совершенство».

Сила самого романа позволяет читателю всем сердцем признать правоту этих слов. Самый убедительный художественный аргумент Толстого и в этом случае — стремление к типизации, постижение судьбы и эволюции характера Даши как явления типичного при всей его индивидуальной неповторимости. Катя и Роцин по-своему проделывают тот же путь от фальшивых и ложных ценностей к подлинному идеалу, от замкнутости и одиночества к народу.

Конечно, самый трудный путь у Роцина. Он входит в роман капитаном царской армии, и ему трудно, а какое-то время даже и невозможно представить, что может быть иная Россия, кроме той, в которой он привык жить. Крушение царизма он принимает за гибель Родины и с горьким отчаянием уверяет близких: «Родины у нас с вами больше нет... Великая Россия перестала существовать с той минуты, когда народ бросил оружие». Но как раз сила и иск-

ренность этого отчаяния, продиктованного высоким чувством патриотизма, и свидетельствуют о возможности возрождения Рощина. В отличие от Бессонова, Смоковникова и уж тем более куличков или говядиных, Рощин не живет жаждой эгоистического самоутверждения, шкурным добыванием собственных утех и выгод. Для него Родина — воистину высокое и святое слово, и как только он начинает видеть на месте бывшей разрушенной, умирающей Руси новую возрождающуюся страну, он получает новые стимулы к жизни, к мужественной, самоотверженной борьбе за свои идеалы.

Этот путь Рощина по перевалам истории, путь вниз и вверх выписан Толстым подробно, психологически правдиво и в то же время достаточно сложно. На первых порах Рощину мнится, что успокоение, красоту, счастье можно найти в чистой, беззаветной любви: «...пройдут года, утихнут войны, отгремят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше». Так говорит он Кате, еще не понимая, что только революция может указать дорогу к человеческой чистоте. Но вот он прошел через многие испытания. Сначала октябрьские бои в Москве, когда Рощин еще верит обывательским слухам, что большевики открывают дорогу немцам и продают Россию. Потом Дон, куда Рощин привез иступленную ненависть к большевикам и вдруг обнаружил, что белогвардейские офицеры, которые «кровью купили право распоряжаться Российской империей», даже не скрывают, что жаждут в компенсацию за пролитую кровь «барышень и пива». Вот этот страшный, потрясающий контраст между неограниченной палаческой жестокостью и ограниченностью конечной цели — первое впечатление Рощина от встречи с корниловскими «спасителями отечества». И все же, ужасаясь мысли о том, что русский «мальчик в сатинетовой рубашке стал убийцей», Рощин еще остается с ними, ощущая горькое одиночество среди всех этих палачей, бабников и пьяниц. Он уклоняется от участия в расправах, избегает офицерских попок, чувствует окружающую его ненависть, даже получает пулю в спину и только тогда спрашивает себя: «Откуда все же такая ненависть к нему? Разве не было ясно, что он честен, что он бескорыстен, что его поступками руководит только идея величия России?». Но, следуя этой идее, Рощин должен был уйти от тех, кто жил одним нетерпением мстить и убивать и всем этим убивал свою собственную личность. С неизбежностью в жизни Рощина начинается новая глава — уход от своего прошлого, поиски Кати, попытки «пронести через жизнь самого себя, свою независимость, свою гордость, свою печаль». Ему еще придется узнать «абсолютную свободу» анархистских бандитов и, наконец, встретиться с большевистским комиссаром Чугаем, с рабочей девушкой Марусей. Именно Чугаю Рощин доверяет свои исповедальные слова: «Потерял в себе большого человека, а маленьким быть не хочу». В этом же разговоре прозвучит его мечта о «большом гордом человеке». Тогда же и начинается осуществление его мечты. Сражаясь в составе рабочего отряда, он вновь испытал чувства солидарности, любви к людям, оказался способен на сознательный ге-

роизм. Раненный, он пытается вынести из-под огня Марусю и заслуживает высшую похвалу от комиссара Чугая, только вчера называвшего его «матерым врагом». Отступая, Чугай командует: «Сашко, нельзя его бросать». Какой огромный смысл заключен в этом «нельзя»!

В госпитале Роцин окончательно убеждается, что «Россия, именно Россия, избирает новый, никем не пробованный путь», гордо думает о том, что «с первых же шагов слышна ее поступь по миру», и ощущает теперь уже новое нетерпение — «поскорее самому начать подсоблять вокруг этого дела». В Красной Армии Роцин обретает и Родину, и себя. Однажды Телегин даже любителю в свете заката гордым лицом Вадима. Вовсе не случайно из уст Роцина мы услышим важнейшие итоговые слова: «Вся наша прошлая жизнь — преступление и ложь! Россией рожден человек... Человек потребовал права людям стать людьми. Это — не мечта, это — идея, она на конце наших штыков, она осуществима...». И точно так же не случайно, что эпопея завершается его же словами: «Ты не понимаешь — какой смысл приобретают все наши усилия, пролитая кровь, все безвестные и молчаливые муки... Мир будет нами перестраиваться для добра... Все в этом зале готовы отдать за это жизнь».

Масштаб обобщений, проникновенность, личная страстность — все здесь свидетельствует о том, каким стал Роцин, когда завершилось его хождение по мукам, как, найдя Россию, он вырос в Большого Человека.

Монологи Роцина позволяют понять и еще одну очень важную особенность эпопей А. Толстого — как проявляется в этом объективном повествовании позиция автора. Ведь очевидно, что Роцину доверено высказать очень дорогие мысли А. Толстого, мысли, к которым сам писатель пришел в результате собственной идейно-политической эволюции. Биография Толстого не оставляет сомнений в близости героя и автора. Однако Роцин живет в романе вовсе не как рупор авторских идей, не как его alter ego. Судьба и характер Роцина — совершенно законченный, целостный, индивидуальный и поэтому отделенный от автора образ. Это не лирический, а эпический герой. И вовсе не он один выражает взгляды, идеалы и оценки автора. Так, например, еще К. Чуковский убедительно показал, что «у Ивана Телегина и у Алексея Толстого один и тот же фундамент характера: несокрушимое душевное здоровье и свежая, щедрая, „черноземная“ сила»<sup>7</sup>.

Однако самое примечательное, пожалуй, заключается в том, что толстовское отношение к жизни передают многие другие персонажи, в личном плане достаточно отделенные от автора: Даша, Катя, Кузьма Кузьмич, Агриппина, Анистья. Позиция автора как бы дробится на позиции его героев, возникает из их совокупности. При этом между автором и героями нет промежуточной фигуры повествователя, они связаны между собой напрямую, непосредственно, и это увеличивает как меру объективности толстовского эпоса, так и степень сближения писателя и созданных им положительных

героев. Эту особенность важно подчеркнуть. У Достоевского, например, какие-то грани истины могли высказывать и персонажи, враждебные идеалам писателя. В «Хождении по мукам» к истине приходят сестры Булавины, Рощин, Телегин и все те, кто помогает им на их трудном, страдном пути. Поэтому позиция автора выкристаллизовывается в процессе развития сюжета, высветляется ходом событий, движением самой истории и становится очевидной в результате сопоставлений судеб, характеров, мировосприятия и мировоззрения всей совокупности прогрессивных героев.

В одном из выступлений о киноленте «Петр Первый» А. Толстой так определял свою манеру: «...мы хотим воздействовать на зрителя только при помощи художественных образов, не прибегая ни к каким разъяснениям, не допуская никаких натяжек. Поток пластических образов должен через эмоцию направить зрителя к правильному пониманию истории»<sup>8</sup>.

Позиция автора в «Хождении по мукам» не только очевидна для читателей, она обладает достоинством убедительности, и поэтому опыт А. Н. Толстого имеет принципиальное значение, он успешно используется и в последующем развитии советского эпоса.

Известно, что недопустимо отождествлять высказывания героев эпического произведения со взглядами и оценками автора. Как же, однако, выявить в разноголосице мнений авторскую точку зрения? Очевидно, следует вслушаться в эту разноголосицу, выявить контрастные взгляды, проверить истинность высказываний движением художественной реальности. В эпосе истинность тех или иных положений проверяется не в процессе дискуссий, мысли о жизни доказываются или опровергаются самой жизнью, которая прежде всего выступает в логике сюжета. В «Хождении по мукам» события гражданской войны определяют судьбу сестер и, в свою очередь, этой судьбой проверяются. Гуманизм революционной борьбы, перестройка мира ради добра доказываются не декларациями, не лирическими отступлениями, а тем движением человеческих судеб, которое составляет суть эпоса, ибо передает реальный ход русской истории.

Субъективные оценки Толстого, нигде прямо не выражаясь, живут в плоти объективного отражения действительности, не теряя от этого ни истинности, ни страстности. Мое «я», заметил Толстой однажды, должно быть «до конца растворено в образах и идеях» (10, 192).

К постижению такого принципа, составляющего самую суть эпического изображения жизни, А. Толстой шел долго — фактически все годы своего становления как писателя. Сохранилось об этом любопытное свидетельство. В июне 1901 г. восемнадцатилетний юноша, видимо уже задумавшийся о будущей литературной деятельности, писал своему отчиму А. А. Бострому: «Отучаюсь думать и говорить только о самом себе... Помнишь, папа, давно, еще в Сосновке, ты отучал меня говорить „я“ и начинать с этого местоимения фразы. Главное значение исправления этого недостатка заключается в том, что я, отвыкнув от постоянного самосозерцания, трезво могу взгля-

путь на окружающий мир, а ведь это необходимо хотя бы для того, чтобы писать»<sup>9</sup>.

Впоследствии Толстой и отучился говорить только о себе, и овладел способностью растворить свое «я» в образах, и, главное, теоретически обосновал постижение чужой психологии как части окружающего мира. «Реализм изнутри раскрывает внутренний мир человека, связанного с окружающей средой, как дерево корнями с питающей почвой» (10, 196). Раскрытие «изнутри» Толстой связывает с умением художника перевоплощаться, смотреть на мир с точки зрения персонажа и сочетать различные точки зрения. Все это он и называет мастерством композиции.

Г. Марков говорил на Шестом съезде Союза писателей СССР: «В последние годы все мы, работники литературы и искусства, особенно остро ощущаем потребность многомиллионного читателя в произведениях, дающих широкоохватное отражение жизни — событий, конфликтов, проблем, характеров. С удовлетворением отметим, что литература улавливает эту потребность, идет навстречу ей, и — как уже говорилось на съездах писателей в республиках — в первый ряд литературных достижений выдвинулся именно широкоохватный, многоплановый, панорамный, со стереоскопической глубиной роман»<sup>10</sup>.

Такое признание первенствующей роли эпоса было подготовлено всем предыдущим развитием советской литературы, и в первую очередь успехами эпопеи в 20—30-е годы.

Этими успехами эпопея была обязана не только тому, что она раскрывала свои огромные возможности в познании реального мира через созидание мира художественного. Важно отметить, что наряду с торжеством этого общего принципа эпопеи выявлялась и способность жанра на различные модификации, связанные с богатством и разнообразием человеческих характеров, индивидуальных стилей и манер.

«Хождение по мукам» имеет вполне очевидные особенности, позволяющие выделить А. Н. Толстого среди других эпических писателей, определить его собственную зону влияния.

В этой связи надо прежде всего сказать, что знаменитая пушкинская формула о единстве народной и человеческой судьбы в современном эпосе вообще и тем более в советском эпосе уточняется за счет социальной дифференциации народа и классовой обусловленности человека. Тематические различия «Дела Артамоновых», «Жизни Клима Самгина», «Тихого Дона», «Железного потока», «Барсуков», «Хождения по мукам» совершенно очевидны. И, конечно, не только тематические. Если определять в вышеназванных произведениях дистанцию между автором и героями, то в «Хождении по мукам» она представляется наименьшей. Автор непосредственно стоит за нравственными и политическими исканиями героев, не скрывая своего сочувствия к ним, своей веры в масштабы их личности. Все это позволяет А. Н. Толстому выстраивать объективно-эпическое повествование, не пользуясь, к примеру, ни леоновским сказом, ни романтической интонацией Серафимовича.

Эпос нового времени потребовал исследования взаимоотношений объективного мира и активно действующей личности. В центре эпического изображения оказалось не растворение личности в массовом и коллективном, а поиски субъекта, продиктованные жаждой познания мира и воздействия на него. Решающей формой связи субъекта и объекта все решительнее и очевиднее выступала осознанная историческая деятельность.

В этом плане наибольшее значение получили такие эпические образы созданных в разные годы произведений, как Кутузов, Кошевой, Левинсон, Кожух. Но они входили в литературу как ведущие герои времени, и уже тем самым предполагалась необходимость изображения ведомых — тех, кто заблуждался, но упорно искал свою историческую дорогу. Григорий Мелехов или Семен Барсук воплощали один тип исторического заблуждения, Рощин или сестры Булавины — другой.

Выбор героев уже подсказал А. Н. Толстому развитие сюжета: первоначально беды отъединения, отчуждения личности от массы, затем «хождение по мукам», поиски путей к народной целостности и в завершение — радостное чувство соединения, сопричастности, которое приобщает человека к большому миру и превращает его самого в Большого Человека. Такая схема сюжетного развития предъявляет и свои требования к жанру. Изображение отдельных человеческих судеб составляет суть романа, слияние отдельных биографий в общенародной истории определяет жанровую форму эпопеи.

Толстой успешно прошел путь от романа «Сестры» к эпопее «Хождение по мукам», и ему несомненно помогло в этом следование традициям автора «Войны и мира», стремление живописать обыкновенную, повседневную, массовую жизнь. И М. Шолохов прошел сходный путь, ибо руководствовался теми же традициями и художественными принципами, хотя и обращался к иному жизненному материалу, иному социальному типу ищущего и заблуждающегося человека. Многообразие советского эпоса можно охарактеризовать сопоставлением художественного опыта А. Толстого и М. Шолохова с творчеством Л. Леонова, который в пределах романного мышления следовал за Достоевским, искал экспериментальные сюжетные ситуации, раскрывал социально-типичное не через обычное, а через исключительное.

Мне представляется неверным связывать жанр романа или эпопеи с представлением о большей или меньшей художественной ценности. Оба эпических жанра равноценны, но только решают они разные художественно-познавательные задачи и по-разному выражают творческую индивидуальность автора. А. Н. Толстой, переживший драму разрыва с народом, именно в силу этого, возможно, и стремился к эпопее, а ход истории, события Октябрьской революции и гражданской войны подсказали ему новаторское содержание эпопеи — изображение интеллигенции как социального слоя, внешне отдаленного от народа и в то же время неотделимого от него. Разрыв этих связей как причина «хождения по мукам» и их восстановление как путь к счастью — таков конечный смысл одиссеи че-

тырех русских интеллигентов. Кстати, единая судьба четырех очень разных индивидуальностей, представляющих сходные социально-нравственные жизненные принципы, выступает как особый способ типизации. Впоследствии он найдет достаточно широкое применение и развитие.

Социальная важность темы, открытой Толстым уже в романе «Сестры» (1919—1921), выразилась в том, что ее разрабатывали затем многие большие художники. В первую очередь необходимо назвать К. Федина как автора романов «Города и годы» и особенно «Братья». Здесь следует оговориться: когда у больших художников, каждый из которых бесспорно идет собственной дорогой, возникает близость тематики, героев, даже оценок, не нужно подозревать их в эпигонстве и подражании. Творческие контакты создаются сложно, гибко и диалектично, под влиянием важнейших проблем жизни и их преломления в личном опыте писателя.

Творческие связи А. Толстого и К. Федина почти не изучены; может быть, поэтому и не осознано до сих пор, что именно автор романа «Сестры» заложил основы художественного исследования судеб интеллигенции в грозные годы гражданской войны. А когда К. Федин писал «Необыкновенное лето» и «Первые радости», когда он создавал образы Дибича, Пастухова, Цветухина, то опирался и на опыт своих собственных романов, и на опыт Толстого. В равной мере это может быть отнесено и к таким книгам, как «В тупике» В. Вересаева, ко многим рассказам Б. Лавренева — особенно к «Гравере на дереве» и «Сорок первому», а впоследствии — к «Зависти» Ю. Олеси, «Севастополю» А. Малышкина. Реальные судьбы интеллигенции в эпоху острой ломки российской жизни поставили перед художниками много острых вопросов. А. Н. Толстой решал их одним из первых, решал поучительно и мудро, увидев счастье интеллигенции в ее обновлении, основанном на движении к народу. Такой выбор и продиктовал обращение к эпосу, и даже точнее — к жанру эпопеи. Принципиально иное жанровое решение дано М. Булгаковым в романе «Белая гвардия», ибо здесь предметом художественного исследования становится «бег» к социальному и моральному краху, в сторону от исторической магистрали, в сторону от народа. Контраст «Хождения по мукам» и «Белой гвардии» позволяет точно установить зависимость жанра от интереса художника к изображению народа и понимания его исторической роли. Поэтому все последующее развитие советской эпической литературы не могло не учитывать опыт одного из наиболее талантливых ее родоначальников — Толстого.

Вспомним еще раз его красноречивую декларацию: «...те новые типы, кому еще в литературе нет имени, кто пылал на кострах революции, кто еще рукою призрака стучится в бессонное окно к художнику, — все они ждут воплощения. Я хочу знать этого *нового человека*. Я хочу знать сегодня самого себя... Я противопоставляю эстетизму литературу *монументального реализма*. Ее задача — человекотворчество. Ее метод — создание типа. Ее пафос — всечеловеческое счастье — совершенствование. Ее вера — величина человека.

Ее путь — прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создавать тип большого человека» (10, 75—76).

Решая эту грандиозную задачу, Толстой создал художественную систему, оказавшуюся в фундаменте советского эпоса и обогащенную в процессе его развития. Выявить значение писателя — значит охарактеризовать хотя бы некоторые ведущие компоненты этой системы.

Романы Толстого не строятся как романы завершенной и самостоятельной личной судьбы. Подлинным их содержанием становятся не биографии, а история. Вспомним одобрительные слова Ф. Энгельса, писавшего Ф. Лассалю: «В Вашем Зикингене взята совершенно правильная установка: главные действующие лица действительно являются представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет»<sup>11</sup>.

В «Хождении по мукам» мы воистину видим, как исторический поток несет героев Толстого, и поэтому завершаются и развязываются исторические события, в то время как личные судьбы могут остаться и незавершенными. Этот эпический принцип сохранен и в литературе нашего времени. Достаточно вспомнить Синцова и Таню Овсянникову в трилогии К. Симонова, Лосева в романе Д. Гранина «Картина», Андрея Соколова в шолоховской «Судьбе человека», а шире — распространенное теперь тяготение к открытым финалам.

Решающая сюжетобразующая роль самих исторических событий сказывается в том, что в художественную ткань эпопеи втягиваются многие и многие второстепенные персонажи, как бы демонстрируя и доказывая сходство человеческих судеб, обусловленное общими социальными закономерностями. Объединение действующих лиц по общественным группам, высвечивание классовой однородности сквозь многообразие индивидуальных примет и в то же время выявление примата социально-типичного над индивидуально-разнородным — естественные следствия признания определяющей роли исторического потока.

Верность истории продиктовала А. Н. Толстому и широкое использование такого уже проверенного А. С. Пушкиным и Л. Н. Толстым принципа организации эпического произведения, как совместное «существование» исторических лиц и вымышленных персонажей. Слияние факта и фантазии не только путь создания эпического образа, но и восхождение вымысла к глубинному постижению жизненной правды. Этот принцип показал свою плодотворность в эпическом изображении Великой Отечественной войны в романах К. Симонова, А. Чаковского, П. Проскурина и др. При этом именно вымышленные герои чаще всего принимают на себя емкую метонимическую нагрузку. Ведь художественная необходимость их существования и вызывается, и оправдывается их репрезентативностью. В таких героях всегда сквозь частное, которое замечается прежде всего, видится облик истории, слышится ее голос. Поэтому с художественным опытом А. Н. Толстого вполне справедливо связывает-

ся представление о том, что «исходным пунктом для оценки истинной монументальности служит все-таки не широкозахватное изображение событий, а наиболее полный показ человека в его связях со средой, с миром»<sup>12</sup>.

В «Хождении по мукам» достигнуто единство изображения истории в человеке и человека в истории, но при этом именно вторая тема выдвигается на первый план, ибо мы видим решающую роль созидательной и революционной активности людей. И такая концепция становится основой советской эпопеи, как бы художественным воплощением известных ленинских слов: «Война встряхнула массы, разбудила их неслыханными ужасами и страданиями. Война подтолкнула историю, и она летит теперь с быстротой локомотива. Историю творят теперь самостоятельно миллионы и десятки миллионов людей»<sup>13</sup>.

Эпопея «Хождение по мукам» открывает читателю грандиозный, разбуженный революцией мир с его радостями и страданиями, с его стремительным разбегом в будущее. Благодаря художественному таланту эпического писателя мы увидели многокрасочную реальность революции во всей ее подлинной сложности, в ее трагической диалектике, переплетении народных, личных и классовых судеб.

Опыт эпического писателя определил успех и другого грандиозного создания Толстого — романа «Петр Первый». Теперь писатель разворачивает хождение по мукам России XVIII в. народа, впервые заявляющего о своей исторической роли и вступившего на путь великих преобразований, конечная цель которых еще закрыта чудовищностью испытаний, морем страданий и крови, но все же предчувствуется, предвидится.

Кстати, параллельная работа автора над «Хождением по мукам» и «Петром Первым» была отнюдь не случайной. И. Сельвинский сохранил в своей памяти афоризм Толстого: «Кто лишен интереса к прошлому своего народа, у того нет Родины»<sup>14</sup>. Для Толстого патриотизм был великой вдохновляющей силой, и поэтому он так настойчиво от эпохи гражданской войны уходил в глубь времен, к истокам российской государственности. И здесь повествование объединяется центральной мыслью, которая, кстати, связывает оба романа: «В России личность идет к освобождению через утверждение и создание мощного государства» (10, 53).

Но разные эпохи естественно находятся в очень разном удалении от этой копейной цели, и А. Толстой, создавая образ Петра — великого преобразователя России — в полном соответствии с исторической правдой (и, кстати, с пушкинской литературной традицией), раскрывает его жестокость, ограниченность и деспотическое своеволие. Взгляд Толстого диалектичен, и это позволяет ему сказать о таланте и мощи русского народа, обреченного Петром на чудовищные муки. Мы видим, как в условиях тяжелого гнета, страшных в своей безмерности физических и моральных страданий формируется могучий и мужественный характер народа, создающего величие Российского государства.

Одно время образ народа в романе критика прежде всего ассоциировалась с мучительной судьбой Федьки-Умсея грязью. И это верно отражало все то, что Толстой написал о подневольном труде, о той каторге, сквозь которую проходил мужик, взваливший на себя дело Петра. Но нельзя забывать, что в Федьке не вся правда о народе. Есть в романе и талантливый живописец Голиков, и удивительный умелец кузнец Воробьев, и его сестра Машка, увлеченная скульптурой. Есть, наконец, семья Бровкиных и Александр Данилович Меньшиков, которому не отказано ни в уме, ни в храбрости, ни в энергии. Все они вместе раскрывают толстовскую мысль о необычайной одаренности, редком трудолюбии и духовной силе народа. Не было бы этого — и замыслы Петра остались бы только игрой его воображения. Сложный, многогранный образ народа — несомненная победа Толстого как создателя современного эпоса.

Нельзя не сказать и о том, что в образе народа явственно сказалась эволюция эпического мышления самого писателя. В раннем его рассказе «День Петра» царь изображен самонадеянным реформатором, жаждущим «одной своей властью перевернуть жизнь страны, народа»<sup>15</sup>. Только в романе история Петра постигается в ее реальной сложности, многогранности и противоречивости.

Говоря об эволюции петровской темы в творчестве А. Н. Толстого, необходимо напомнить, что между рассказом и романом лежала длительная полоса его драматургических решений. В 1928 г. была написана трагедия «На дыбе». Петр изображен там как деспот, противостоящий народу и вызывающий в народе всеобщую ненависть. Сам писатель впоследствии признавал, что в этой пьесе Петр попахивал Мережковским и вся она сверху донизу была насыщена пессимизмом. Резко преувеличивая роль личности, изображая Петра одиноким реформатором, Толстой рассматривал деятельность царя только как неизбежный путь к нравственному падению и крушению всех его планов. Отвлеченное морализаторство, субъективистский взгляд на историю обрекли эту пьесу на очень короткую жизнь.

Успешно поставленная многими театрами в конце 30-х годов драма «Петр Первый» также была лишена глубокого диалектического понимания истории. Если в первом варианте Петр изображался как одинокая трагическая фигура, то в окончательном — трагедийность и противоречивость его судьбы была предельно сглажена и затуплена. В комментариях к пьесе А. Сокольская справедливо писала: «В третьем варианте „Петра“ проявилась свойственная многим произведениям конца тридцатых годов тенденция к идеализации исторических личностей...

Не показан в этой редакции и конфликт Петра с его сподвижниками. Исключив сцены, рисовавшие разложение новой знати, Толстой представил путь Петра значительно более легким и гладким, чем он был в действительности. Многообразие исторических противоречий эпохи не нашло отражения в варианте 1938 года. Драматург раскрыл только положительные стороны деятельности Петра Первого. Классовая направленность петровских реформ, их крепостнический характер оказались затупеванными» (9, 772).

Как видим, А. Н. Толстой переходил от одной крайности в другую, и в обоих случаях антиинформизм оказывался в непосредственной связи с субъективизмом, отказом от эпического мышления. Однако был в истории пьесы и промежуточный вариант 1935 г., ныне забытый, ибо он не публиковался отдельным изданием и был осуществлен только двумя театрами (в Куйбышеве и Ленинграде). В пьесе ясно звучало признание прогрессивности петровских реформ и в то же время говорилось, что прогресс потребовал немалых жертв со стороны народа. Эта оценка, диалектически верно соотносившая судьбы народа, Петра и государства, впоследствии перешла в роман и позволила создать произведение, в котором историческая правда и жизненность изображения достигли большой эпической силы.

Диалектичность мышления писателя сказалась и в изображении войны, в его верности традициям автора «Войны и мира». Любопытно свидетельство Дмитрия Толстого: «...самым близким по духу писателем был для отца Лев Толстой. Уже тяжело больной, незадолго до своей смерти, он, может быть, в сотый раз перечитывал „Войну и мир“»<sup>16</sup>.

Каковы были у Л. Толстого основные принципы изображения войны и человека на войне? Как известно, он требовал прежде всего правды, полной правды и о жестокости, бесчеловечности войны, и о том, что это будничное повседневное дело, требующее героизма. Война выявляет скрытую суть человека: у одних злодейство, трусость, мародерство; у других мужество, скрытую теплоту патриотизма, величие духа. Различия между людьми связаны не только с их индивидуальными свойствами. Прежде всего они обусловлены социально, отношением к характеру войны, к ее смыслу.

У А. Н. Толстого эти традиции — и понимание противоречивого характера войны, и социальный анализ отношения к войне — успешно развиваются. Отвращение к милитаризму, к тем политикам и военачальникам, которые бессмысленно, беспощадно и равнодушно жертвуют человеческими жизнями, пронизывает обе эпопеи. Достаточно вспомнить последние страницы романа «Петр Первый». Победа над шведами и захват Нарвы вызывают естественное чувство торжества у многих сподвижников Петра. «Город ваш», — горделиво заявляет наемный полководец Огильви и даже изящно указывает рукой на поверженную крепость. Сладко улыбается маленький Репнин. Доволен собой, как именинник, генерал Чемберс. Румянец играет на лице уже успевшего хватить чарку полковника Рена. И только Петр, один Петр, живет вовсе не радостью: «Я хочу знать, — крикнул им Петр Алексеевич, — почему в старом городе до сих пор не остановлено побоище? Почему в городе идет грабеж?»

Русского царя-победителя мучит и тревожит мысль о напрасно льющейся крови. И когда после слов Репнина — «Неприятель-то пардон весьма поздно закричал... наших солдат унять трудно — так рассердились — беда» — появляется плененный шведский комендант Горн, основной виновник бессмысленного кровопролития, Петр говорит ему с гневом и отвращением: «Не будет тебе чести от

меня... Глупец! Старый волк! Упрямец хищный... И метнул взор на полковника Рена.— Отведи его в тюрьму, пешком, через весь город, дабы увидел печальное дело рук своих...». Эти строки звучат так, словно они написаны сегодня. И в то же время здесь нет никакой модернизации, нет навязывания Петру слов и мыслей, которые бы он не мог произнести. Петр — герой эпоса, и его образ воспроизводит объективную правду истории, являясь результатом глубокого диалектического ее осмысления. Почему Петр с ненавистью и отвращением говорит о генерале Горне, по вине которого была бессмысленно пролита человеческая кровь? Разве он сам не распоряжался чужими судьбами, не вел людей на неизбежную гибель?

У Толстого в романе ясно, убедительно, художественно сильно выражено понимание диалектики войны. Не менее важны, чем разоблачение бесчеловечности и жестокости Горна, те страницы, которые славят героизм защитников Родины, бессмертные подвиги солдат справедливой войны, патриотическую одержимость Петра. А. Толстой вовсе не склонен к изображению царя-реформатора одноцветным, иконописным. Весь роман служит доказательством, что писатель стремится точно и целенаправленно следовать таким принципам, как объективность эпоса и верность исторической правде. Поэтому он не скрывает противоречивости Петра, его слабостей и дурных сторон. И речь идет не только о субъективных особенностях его характера, подчас деспотического, взрывного, неуравновешенного. Мысль Толстого не останавливается и перед тем, чтобы достаточно полно сказать о том, что муки и страдания народные были объективно неизбежным следствием петровских реформ. Но в то же время в романе четко выявлено ведущее начало исторического противоречия и соответствующая этому началу доминанта характера самого Петра. Пресоборования России, которые осуществляет царь, необходимы и прогрессивны, и деятельность его в конечном счете гуманистична. В романе нет публицистических рассуждений на эту тему. Мысли и оценки утверждаются эпическими средствами, повествованием, анализом и воспроизведением действительности. В этих целях сквозь роман проходит, например, контрастное сопоставление Петра и Карла. Шведский король — талантливый военачальник, но авантюрист, сражающийся только за свою славу, безразличный к интересам народа, государства, абсолютно чуждый человечности, не знающий ответственности за судьбы своих подданных. Война для него — наслаждение, радость, азарт. «Петру Алексеичу хотя и в голову никогда не шло — как, например, любезному брату королю Карлу, равнять себя с Александром Македонским, и войну считал он делом тяжелым и трудным, будничной страдой кровавой, нуждой государственной (курсив мой.— Л. Ф.). Но под Юрьевом на этот раз он поверил в свой вопиющий талант...».

Так художественная антитеза помогает нам понять и противоречия времени, и противоречия характера Петра.

В романе борьба Петра за укрепление и целостность государства получает марксистское истолкование. В его реформах отражены за-

кономерности объективные, закономерности исторического движения. Но в то же время, словно продолжая и развивая пушкинскую традицию, гениально выраженную в «Медном всаднике», А. Н. Толстой показывает и жестокость Петра, и безмерные человеческие страдания, и рождение народного протеста. Мы узнаем, как в условиях тяжелого гнета формируется мощный и мужественный характер народа, чьей мощью и крепится Российское государство. Верно, по-марксистски решается в романе и роль личности в истории, ибо читатель убеждается, что люди своим мужеством и героизмом, своим трудом и подвигом ускоряют объективное развитие событий. Так диалектическое мышление позволило Толстому и в «Хождении по мукам», и в «Петре Первом» понять и раскрыть самую суть исторического движения. В результате оба центральных произведения Толстого — и по глубине нравственно-философской концепции, и по конкретно-исторической точности, зримой пластичности, подлинности воспроизведения прошлого — по справедливости стали классикой советской литературы. Они служат в этом отношении своеобразным эталоном, по их компасу можно выверять дальнейшее развитие военной (и не только военной) прозы или исторического романа. Конечно, значение Толстого не ограничено его ролью в развитии советского эпоса. Но опыт Толстого в этой важнейшей сфере художественного познания жизни так велик и эффективен, что к нему неизбежно еще долгие и долгие десятилетия будут обращены взоры художников и литературоведов. Ведь Толстой не просто сказал о том, что в России рожден новый человек. Глубоким и серьезным исследованием истории он доказал закономерность этого рождения и одним из первых познакомил мир с новорожденным во всей его сложности, грандиозности и красоте.

<sup>1</sup> Интересно отметить что разные художники в борьбе за новое социалистическое искусство приходили к единым выводам, даже к единой терминологии. Так, в статье «Монументальная форма социалистического реализма» А. Упит писал: «Грандиозность переворота и преобразований во всех областях жизни многомиллионного народа требует для своего отображения литературы небывало развернутых и многогранных форм. Первым ясно это понял Алексей Толстой, который противопоставлял буржуазному эстетизму форму монументального реализма» (Упит А. Литературно-критические статьи. Рига: Латгосиздат, 1955, с. 190).

<sup>2</sup> В. Скобелев в книге «В поисках гармонии» приводит прозорливое суждение А. Амфитеатрова: «Алексей Толстой — художник, а не публицист, но правда его лепки настолько могуча и убедительна, что зрелище ее невольно переходит в публицистическую мысль» (Куйбышев: Кн. изд-во, 1981, с. 50).

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 128.

<sup>4</sup> См.: Воспоминания, с. 366.

<sup>5</sup> Фадеев А. За тридцать лет. М.: Сов. писатель, 1959, с. 705.

<sup>6</sup> В беседе со слушателями одной из военных академий в 1943 г. А. Толстой говорил: «Когда вы пишете роман, представьте, на протяжении всего романа, всей большой книги вы не должны повторять хотя бы дважды одного и того же выражения, одного и того же эпитета — нельзя» (10, 574). Это противоречие может показаться странным, если не учитывать, что слово «обыкновенный» вмещает в себя такое богатство содержания, что Толстой, сознательно его повторяя, видимо, не воспринимает это повторение как стилистическое однообразие, а только как постепенное развитие и обогащение излюбленной мысли.

7 Воспоминания, с. 22.

8 Цит. по: Баранов В. Революция и судьба художника. М.: Сов. писатель, 1967, Стр. 289.

9 Литературный музей. Куйбышев, ф. 146.

10 Шестой съезд писателей СССР: Стеногр. отчет. М.: Сов. писатель, 1978, С 9.

11 Энгельс Ф. Письмо Ф. Лассалю от 18 мая 1859 г.— В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М.: Искусство, 1957, т. 1, с. 29.

12 Бочаров А. Человек и война. М.: Сов. писатель, 1973, с. 107.

13 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 36, с. 81—82.

14 Воспоминания, с. 472.

15 Бузник В. Русская советская проза 20-х годов. Л.: Наука, 1975, с. 88. 19

16 Воспоминания, с. 234.