

ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ А. Н. ТОЛСТОГО И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 20-х ГОДОВ

В. И. Баранов

Как известно, связь художника с литературным процессом может выражаться в различных формах. Это и непосредственные связи с современниками, и открытое провозглашение своих творческих принципов, и восприятие литературно-критических оценок и т. д. В конечном счете все это приводит к тому, что совокупный художественный опыт современности определенным образом влияет на творческое мироощущение художника. В таком случае его индивидуальная манера воспринимается уже не только как «следствие» таланта со всеми присущими ему особенностями, но и как своеобразная, косвенная «проекция» литературного процесса, его продукт. Разумеется, невозможно при этом идеи современности брать в «химически чистом» виде. На писателя воздействует и прежняя отечественная традиция (классика XIX в.), и искания западных литераторов (в дальнейшем этих вопросов мы коснемся лишь попутно — важно помнить о комплексности, синтетичности художественного опыта, даже если разговор ведется всего лишь об одном из его слагаемых).

Преодолевая ограниченность своего мировоззрения, А. Толстой уже в 20-е годы перерабатывает написанную в эмиграции первую часть трилогии «Хождение по мукам» («Сестры») и создает вторую — роман «Восемнадцатый год». В конце десятилетия он приступает к роману о Петре Первом.

И «Хождение по мукам», и «Петр Первый» — классические произведения советской литературы. Но путь писателя к ним не был гладким не только в идеологическом плане (на что по вполне понятным причинам обращается внимание в первую очередь), но и в отношении способов художественного обобщения жизненного материала. Искания Толстого 20-х годов в образно-стилевой сфере тают немало неожиданного на первый взгляд, но обусловлены эти неожиданности своеобразной логикой литературного процесса, многообразием и противоречивостью его форм.

Как известно, Толстой решительно порвал с эмиграцией в апреле 1922 г. (см. «Открытое письмо Н. В. Чайковскому»). Поводом для ответа Толстого послужил, как известно, запрос Н. В. Чайковского о сотрудничестве писателя в сменовеховской газете «Накануне», которая начала выходить в Берлине 26 марта 1922 г. Нет нужды характеризовать здесь ни сменовеховство как течение, ни его главный печатный орган в целом — все это уже сделано исследователями¹. Коснемся лишь вопроса о «Литературном приложении» к «Накануне», которое издавалось под редакцией А. Толстого.

Уже перечень имен авторов, публиковавшихся на страницах приложения, говорит сам за себя: М. Горький, К. Федин, Вс. Иванов, С. Есенин, В. Катаев, М. Булгаков, Вл. Лидин, И. Соколов-

Микитов, Н. Асеев, Б. Ромашов, К. Чуковский, А. Грин, Б. Пильняк, А. Неверов, Г. Штурм, М. Волошин и др. При бесконечном многообразии индивидуальных, а порой и мировоззренческих различий их объединяло одно: это были советские писатели.

В «Литературном приложении» к «Накануне» опубликованы такие значительные произведения, как, например, рассказы К. Федина «Сад» и Вс. Иванова «Дите», лирический шедевр С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу», «Записки на манжетах» М. Булгакова.

Публиковавшиеся на страницах Приложения к «Накануне» произведения, вполне естественно, были предметом самого пристального и заинтересованного внимания его редактора на протяжении почти полутора лет. Знакомство с ними имело неоценимое значение для Толстого-художника, для определения им собственных творческих ориентаций.

Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что без опоры писателя на коллективный опыт молодой советской литературы было бы невозможно столь стремительное рождение в Берлине осенью 1922 г. романа «Аэлита» с одним из первых образов нового героя в нем.

Та широкая издательская деятельность, которую развернул А. Толстой в Берлине, была бы невозможна без прямых и прочных контактов с советскими литераторами, с печатными органами, выходившими в России. Многие произведения Толстой получал по почте, или через Горького, или непосредственно от авторов, если им случалось приехать в Берлин (а такая возможность стала представляться все чаще после Генуэзской конференции, состоявшейся в апреле 1922 г.).

Большую и систематическую помощь оказывал Толстому редактор ведущего советского литературно-художественного журнала «Красная повесть» А. К. Воронский, который обнаружил удивительную прозорливость и вступил в переписку с Толстым сразу после публикации «Открытого письма Н. В. Чайковскому» и перепечатки его «Известиями»².

По достоинству оценил решительный поворот Толстого в сторону Республики Советов и ее литературы не только Воронский. В высшей мере знаменателен и такой исключительно важный в жизни Толстого факт. В 1922 г. при ЦК РКП(б) была создана комиссия по объединению писателей в единое общество под председательством заместителя заведующего Агитпропом ЦК Я. Яковлева. Толстой, продолжавший жить в Берлине до конца июля 1923 г., еще той же знаменательной весной 1922 г. был включен в списочный состав общества. Более того — в состав его Оргбюро³.

Это ли не показатель мудрости и прозорливости тех, кто проводил ленинскую политику консолидации сил интеллигенции.

Особое место в личных и творческих контактах Толстого с писателями занимают определяющие фигуры литературного процесса — М. Горький, А. Блок, В. Маяковский. В отличие от большинства авторов Приложения Толстой был знаком с ними за несколько лет до революции. Разумеется, отношения эти складывались в

каждом случае индивидуально, не были лишены трудностей, а порой даже очень сложны (А. Толстой — В. Маяковский) ⁴. Нет сомнения, однако, в том, что каждый из названных писателей оказал определенное благотворное воздействие на Толстого, на характер его творческого мироощущения. Говоря о подобного рода «влиянии», не следует, разумеется, упрощать и все сводить к внешним образным аналогиям. Творчество каждого из названных писателей помогало Толстому быстрее вырабатывать свои принципы художественного освоения действительности.

Целесообразно более глубокое изучение связей Толстого и с такими писателями, как С. Есенин, Б. Пильняк, И. Эренбург, К. Федин, М. Булгаков, В. Катаев, К. Чуковский, а также В. Лидин, П. Никитин, Ю. Олеша и др. Анализ некоторых из этих контактов показывает их обоюдную важность, предостерегает против опасности впасть в односторонность при решении сложных вопросов ⁵.

Контакты писателя с современниками имеют и прямые и обратные связи. Пример Толстого еще раз убеждает, как порой удивительно, можно сказать, непредсказуемо складывались реальные творческие отношения писателей в жизни. Казалось бы, что общего могло быть у литератора, жившего в эмиграции, и автора одного из первых романов о революции, где не только выведен образ народного героя, но и показана роль партии (Д. Фурманов и его роман «Чапаев»)? Между тем известно, что Д. Фурманов прочитал «Аэлиту» А. Толстого в журнальном варианте (в конце 1922 — начале 1923 г., когда автор еще продолжал жить в Берлине), и она произвела на него глубокое впечатление. Мнение Фурманова решительно разошлось с теми оценками, которые дали произведениям Толстого первой половины 20-х годов некоторые критики. Г. Лелевич, например, писал: «Алексей Толстой, аристократический стилизатор старины, у которого графский титул не только в паспорте, но и в писательской чернильнице, подарил нас „Аэлитой“, вещью слабой и неоригинальной» ⁶.

В обзоре номеров «Красной нови» Д. Фурманов отозвался об «Аэлите» как о произведении, в котором предстает с поражающей силой художественная правда. Сколь внимательно следил Фурманов за творческим развитием Толстого, свидетельствуют лишь частично опубликованные заметки, содержащие как размышления самого Фурманова, так и краткие конспекты статей критиков о Толстом ⁷.

Видал Фурманов и недостатки романа. Так, ему было глубоко чуждо использование религиозной символики в журнальной редакции романа. Отчетливо видя ограниченность мировоззренческого кругозора красноармейца Гусева, писатель в первую очередь оценил в нем черты реального героя своего времени, живую личность, противоположную схемам, создававшимся по канонам пролеткультовской идеологии.

Связи А. Толстого с советской литературой обрели качественно иной характер после его возвращения на родину летом 1923 г. Перед ним открывались несоизмеримо большие возможности движения по пути выработки нового метода, эстетическая природа ко-

того отвечала бы характеру формирующихся в России социальных отношений.

Несмотря на то что современники (например, С. Сергеев-Ценский) предсказывали Толстому как прозелиту весьма благожелательный прием в России, пролеткультовски-лефовская критика (а она была преобладающей) встретила писателя крайне враждебно. В первом номере журнала «На посту» появилась рецензия Берсенева на повесть Толстого «Лунная сырость» (вышедшую, кстати говоря, в Советской России): «Для нас ясно, — писал критик, — что всякие Толстые, как бы они ни меняли свои вехи, останутся бывшими писателями: новая жизнь чужда их пониманию...»⁸.

К счастью, подлинно партийное понимание тенденций литературного процесса было совсем иным, в чем Толстой уже мог убедиться ранее. Левацки-заушательские наскоки критики не могли повлиять на него, что-либо изменить в сделанном им выборе. Сразу же по возвращении на Родину Толстой публикует две статьи-декларации, программный характер которых очевиден. Первая из них — «О читателе». Развивая дальше дорогие ему мысли о зависимости искусства от характера нарождающихся в обществе потребностей, Толстой подчеркивает необходимость создания произведений подлинно демократической направленности, рассчитанных на хозяина Земли и Города. В другой статье — «Задачи литературы» — развиваются идеи первой. Самой жизнью, грандиозными изменениями в ней обусловлены принципы нового искусства в послеоктябрьской России.

Толстой решительно выступает против натурализма, получившего довольно широкое распространение в первые годы после революции, против гипертрофии физиологизма и ползучей описательности, за возвышенную окрыленность искусства. Главную его задачу он усматривает в «чувственном познании Большого Человека». «Герой! Нам нужен герой нашего времени, — восклицает автор в заключение статьи. — Героический роман. Мы не должны бояться широких жестов и больших слов» (10, 79). Отсюда «невозможен более, непереносим какой-то — прочно установившийся — патологически половой подход к революции — „нутряной“. Сокровищ Революции нельзя более разворовывать... Теплушки, вши, самогон, судо-



*А. Н. Толстой.
Фотография. Берлин, 1922. ИМЛИ*

рожное курение папирос, бабы, матерщина и прочее — все это было. Но это еще не революция. Это явление на ее поверхности... Революцию одним „нутром“ не понять и не охватить. Время начать изучать революцию, художнику стать историком и мыслителем» (10, 86).

Толстой выразил исторически назревшую потребность в художественном отражении не внешней «экзотики» революции, а ее внутреннего содержания, ее движущих сил, тех изменений эпохального порядка, которые несла она в область человеческих взаимоотношений.

Какие же конкретные явления молодой послеоктябрьской литературы заставляли Толстого столь темпераментно выступать против натурализма? Прежде всего произведения Б. Пильняка, в которых признание революции сопровождалось изображением ее как хаоса: метод Пильняка Толстой в 30-е годы назовет «диким импрессионизмом» (10, 353). По-видимому, критические соображения Толстого относятся также и к повести А. Малышкина «Падение Даира» (опубликована в первой книжке альманаха «Круг» за 1923 г.).

Проникнутая бесспорно искренним и неизмеримо более последовательным, чем у Пильняка, стремлением воспеть подвиг народа, повесть Малышкина отразила в себе противоречия и недостатки развития советской прозы той поры. В ней преобладает изображение массы как силы стихийной, протест которой выливается в эмоциональный порыв, не имеющий характера сколько-нибудь классово осознанного действия. Отсюда — натурализм многих сцен.

Все это, вместе взятое, давало основание Толстому назвать такой подход к изображению революционной действительности «нутряным».

Итак, Толстой выступал против различных форм натурализма, за одухотворенное отражение революционной действительности. Однако далеко не всякая укрупненность образа его устраивала. Он чутко реагировал на малейший отрыв образа от земной первоосновы, неизменно выступал против абстрактности, схематической отвлеченности, против той художочной условности, за которой таилась слабая связь с жизнью (как во многих стихах поэтов Пролеткульта).

Наконец, Толстой выступал против мелочного бесстрастного фактографизма, за искусство глубоких обобщений, соответствующих его эстетической природе. Он критикует распространенную в то время разновидность повести, которую называет «летописной». Авторы таких произведений видели свою задачу в том, чтобы запечатлеть ход событий, передать черты обстановки, быта. Но «наши внуки, когда будут читать эти летописные повести, ничего из них не узнают, кроме частных фактов, фактов, фактов... человек, прошедший огненные туманы Октября, — живой тип революции, останется не воплощенным призраком в повестях нашего времени. Летописное дело будет выполнено дурно» (10, 74). Метод, при помощи которого могут быть созданы типы широких социально-эстетических

обобщений, Толстой предлагает называть монументальным реализмом.

Напомним, что статья «Задачи литературы», опубликованная в 1924 г., отражает всевозрастающую творческую устремленность Толстого на продолжение эпопеи о революции и исторического романа о Петре Первом.

Тяга к эпичности образов характеризует в это время творчество многих художников: монументальные полотна создают М. Горький, К. Федин, Л. Леонов, Д. Фурманов, А. Серафимович, С. Сергеев-Цепский и многие другие писатели. Важно отметить при этом сознательную ориентацию на эпичность, нередко формулируемую самими писателями как важнейшую творческую задачу.

Важно подчеркнуть, что суждения Толстого, суммировавшие первые итоги развития советской прозы, имели весьма дальнюю перспективную устремленность. Как уже отмечалось исследователями, формула монументального реализма, выдвинутая им еще в 1924 г., была одной из первых поисковых формул метода советской литературы.

Маяковский призывал новый реализм именовать «тенденциозным», Ф. Гладков, Ю. Либединский и некоторые другие писатели — «пролетарским». В 1932 г. метод советской литературы был назван социалистическим реализмом.

Если в самых общих чертах сравнить дореволюционное творчество Толстого, созданное им в первые послеоктябрьские годы, не может не броситься в глаза возросшая образно-стилевая многокомпонентность произведений художника. И поиски монументального реализма, провозглашаемого как цель в статье «Задачи литературы», поначалу предваряются творческими попытками в нескольких направлениях. У Толстого можно ощутить целый ряд тенденций, своеобразно сочетающихся друг с другом. Предельная пластика описаний в формах самой жизни, максимальная зрительная предметность словесного рисунка и простота лексических средств («Детство Никиты»). Буйное торжество фантазии, создающей таинственный и очаровательный мир марсиан, мир высшей техники, причудливых пейзажей, невиданного интерьера; и здесь же лирико-патетические интонации, передающие любовь к женщине, любовь к Земле («Аэлита»). Неторопливая связь рассказа о страшных временах смуты, мастерское использование древнерусских синтаксических конструкций с обильно повторяющимися союзами («Повесть смутного времени»). Достигающая все большего накала в изображении деградации контрреволюционной эмиграции сатира, причудливо сочетающаяся с элементами тонкого психоанализа и воскрешающая традиционные мотивы двойничества («Рукопись, найденная под кроватью»)...

Неосведомленному человеку могло бы показаться, что четыре эти произведения написаны четырьмя различными авторами. Но это свидетельство того, что писатель вступил в полосу напряженнейших художественных исканий. Выразились они прежде всего в значительной дифференциации средств художественного обобщения,

причем, может быть, самое важное и примечательное — писатель *одновременно* пользуется в разных произведениях средствами, казалось бы эстетически взаимоисключающими друг друга. Так, отдельные главы «Детства Никиты», «Аэлиты» и «Повести смутного времени» были созданы в одном и том же, переломном 1922 г.

Подобная многосоставность творческого багажа Толстого является своеобразным эстетическим отражением тех идейно-правственных исканий, которые были свойственны писателю в годы перелома, свидетельством его стремления полнее охватить многообразие жизни в эпоху великой революции.

Какие же из отмеченных тенденций имели более прочную основу в творчестве писателя, были более тесно связаны с литературным процессом?

Делясь в одном из писем своими творческими планами, Толстой сообщает, что у него возник замысел «комедии гротескно-бытовой, фантастической, о том, как портной поймал на удочку русалку, действие до революции и во время ее», а также пишет о намерении создать «пьесу гротескно-бытовую, гоголевски-лубошную на тему „Левши“»⁹.

Два компонента толстовской формулы, указывающие на характер избираемой манеры (гротескность) и на ее литературные истоки (Гоголь), — далеко не случайны.

Лишь недавно на русском языке увидела свет статья Томаса Манна «Русская антология», явившаяся предисловием к специальному номеру одного из немецких журналов, посвященному русской литературе. В ней можно найти вопиюще удивительные наблюдения, особенно если учесть, что написана она еще в 1921 г. «„...Все мы вышли из ‘Шинели’ Гоголя“ — неотвязное словцо, наглядно выражающее неслыханную сплоченность и цельность этой сферы, то есть те ее свойства, которые нас, пожалуй, раньше всего к ней приковали, ее великую эстетическую и динамическую действенность. У Алексея Толстого, нашего современного коллеги — он существует сегодня во плоти и пьет чай, — есть истории хоть и современные по тону, хоть и, на мой взгляд, экспрессионистические, а все же настолько гоголевские по своей шаловливо-грустной фантастике, по своей человечности, что просто удивляешься и смеешься: смеешься от радости узнавания и от того, что видишь такое единство и такую преемственность»¹⁰.

Указание на взаимодействие гоголевской традиции с экспрессионистским началом, родившимся гораздо позднее, вряд ли случайно. Современные исследователи приходят к мысли о том, что «поиски монументально-обобщенной формы для выражения героико-революционного содержания обострили интерес Толстого к современной драматургии Запада»¹¹. Впрочем, еще раньше было указано на интерес Толстого к новым формам театрального искусства, в частности к принципам экспрессионизма (почти одновременно с работой писателя над пьесой «Бунт машин» протекала его переработка пьесы «Делец», принадлежащей видному представителю немецкого экспрессионизма — Вальтеру Газенклеверу).

Эксперименты в области экспрессионизма были тогда в высшей степени характерны для нового театра. Искусствовед М. Любомудров отмечает, что в первой половине 20-х годов экспрессионизм для многих советских режиссеров становился областью активного приращения¹². Немецкая экспрессионистская драматургия получила жизнь на советской сцене уже в 1922 г., прежде всего благодаря усилиям В. Мейерхольда. Наряду с ним в этом направлении работали Ю. Анненков, С. Эйзенштейн, Г. Козищев, Л. Трауберг, С. Радлов, К. Хохлов.

Интерес Толстого к условным формам обозначился еще за границей, но наиболее яркое выражение получил в первые годы после возвращения писателя на Родину («Похождения Невзорова, или Ибикус», «Бунт машин», 1924). Возникший как результат творческой переработки пьесы К. Чапека «RUR», «Бунт машин» рисует картины общества, в котором всю черную работу выполняют искусственные люди. Однако в пьесе Толстого, как и в «Аэлите», фантастика непосредственно сочетается с земным бытом. Это принципиально важная особенность манеры Толстого, позволяющая говорить о трезвом, критическом взгляде писателя на модное течение, о его стремлении сохранить не только индивидуальную, но и русскую национальную самобытность (на что пронизательно обратил внимание Т. Манн в приводившемся выше отзыве).

Да, обретая новое, А. Толстой не хочет терять ценного из накопленного ранее опыта! О своей пьесе он говорил следующее: «„Бунт машин“ — фантастическая пьеса. В ней сплетена действительная современность с фантастикой неведомого будущего, самый обыкновенный обыватель с Фонтанки (в конце концов уходящий из пьесы на ту же Фонтанку) — с фантастическими, искусственными людьми»¹³.

О каких бы самых фантастических явлениях ни писал Толстой, он никогда не забывает «Фонтанку». «Марс» — «Фонтанка» — так можно было бы определить формулу мышления Толстого (если бы вообще можно было в подобных случаях применять формулы). Любопытно и жанровое обозначение пьесы, оставшейся ненаписанной: гротескно-бытовая.

Как уже было сказано, стремление к условной укрупненности образа отличает многие произведения А. Толстого той поры, в том числе повесть «Похождения Невзорова, или Ибикус». Пожалуй, именно эта повесть позволяет проследить, как шел Толстой к укрупненности, обобщенности образа.

Сначала у автора «Ибикуса» рождалась событийная канва сюжета, но еще не было героя под стать ему. Лишь после коренных изменений в мировоззрении писатель смог создать образ героя, исполненный огромного обобщающего значения.

Особая обобщенность образа выражается уже в его портретной характеристике. «Семен Иванович, — нужно предварить читателя, — служил в транспортной конторе. Рост средний, лицо миловидное, грудь узкая, лобик наморщенный». Идет почти протокольное, совершенно бесстрастное перечисление внешних признаков, и лишь в

конце простым изменением суффиксации вносится легкий элемент насмешки: «лобик наморщенный». Этот как будто безобидный комический штрих предваряет последний уничтожающий удар кисти сатирика. «Ни блондин, ни шатен, а так — со второго двора, с Мещанской улицы» (3, 43).

Фраза — «сто процентно» гоголевская. Чичиков был не то чтобы слишком толст, но и не то чтобы слишком тонок. Что-то среднее, ускользающее, трудно уловимое... Но главное сходство Толстого с Гоголем в другом — в подчеркнутом алогизме завершающего штриха. «Ни блондин, ни шатен...». Какой же все-таки «масти» герой? «А так...» — и тут идет совершенно неожиданная адресация к месту жительства. О внешности Невзорова сказать больше нечего, сколь на него ни взирай! Толстой строит фразу по принципу гоголевского алогизма: кто читал Карамзина, кто «Вестник Европы», кто *даже* ничего не читал. Это «даже» ретроспективно придает совершенно новый смысл всему сказанному, низводя его на уровень «ничто».

А. Толстой не столько рисует определенную наружность, сколько говорит об отсутствии таковой. Невзоров — это серое, заурядное, неуловимое. «Носил каракулеву шапку и пальто с каракулевым воротником. На улице его часто смешивали с кем-нибудь другим, и в этих случаях он предупредительно заявлял:

— Виноват, вы обмишурились, я — Невзоров» (3, 403).

Уже говорилось, что в пору работы над «Ибикусом» Толстой прослеживал эволюцию бессмертных типов, созданных мировым искусством, вплоть до европейца, исповедующего откровенно ницшеанскую мораль. При всем том «парикмахер постоянно смешивает его с кем-то другим» (10, 77).

Процесс обездушивающей стандартизации, происходящий в мире капитала, нивелирует личность. Индивидуальные оттенки, нюансы настроений — все это приобретает второстепенный характер.

Обобщая свой опыт, Толстой в середине 20-х годов стремился отстаивать тот путь типизации, который приводит к созданию персонажа-маски. Характерно название одной из статей: «Азеф как театральная маска». В ней писатель ратует за драматургию больших страстей, трагических коллизий, выступает против натурализма и бытовщины.

«Театр — это пир, праздник страстей. Это шутки, от которых можно лопнуть со смеху. А буржуа сказал: „Мне интересно знать, о каких пакостях шепчет сосед своей жене в кровати?“ И вот исчезли маски, персонажи. Пульчинелло, Панталоне, Труфальдино смыли грим, надели будничные пиджачки и стали притворяться под присяжных поверенных, зубных врачей, их слезливых жен и неврастенических любовниц.

Стали попивать чаек на сцене и разговаривать точь-в-точь, как у Ивана Ивановича за чаем. Точка. Театр умер. Да здравствует театр масок и персонажей!»¹⁴

В рассуждениях А. Толстого совершенно очевиден полемический выпад против чеховского театра настроений. «Мопассан умер, Виктор Гюго — жив. Чехов выцвел, как акварель, Гоголь бьет неиссякаемым, горячим ключом жизни» (10, 76).

Односторонность такого рода пассажей сегодня очевидна. Но гораздо важнее понять исторические причины подобных утверждений.

Известно, что в годы революции М. Горький также страстно отстаивал искусство крупных романтических форм (например, в статье «О героическом театре»). Горький говорил тогда, что для нового зрителя «Спрано де Бержерак» полезнее чеховского «Дяди Вани», что народу нужна трагедия, героическая драма и мелодрама, а психологическая драматургия, связанная с бытом (Островский, Чехов, Горький), устарела¹⁵.

Обширный свод материалов о раннем этапе развития советского театра (1917—1921), опубликованных в 60-е годы¹⁶, позволяет понять место различных тенденций в общем потоке художественных исканий. «Открытая условность, метафоричность, укрупненность художественных образов обогащали драматургию, театральное декорационное искусство, особенно режиссуру и в определенной степени актерское мастерство. Раздвигались возможности театра. Принцип условности, всегда присущий театру, будто бы дождался своего часа и обнаружил на первый взгляд неожиданные потенции»¹⁷. Знаменитый лозунг Луначарского «Назад, к Островскому!» прозвучал лишь несколько лет спустя, в 1924 г. Тогда же, когда Толстой писал: «Чехов выцвел, как акварель». В одной точке столкнулись два на первый взгляд противоположных принципа.

В действительности призывы Луначарского ограничить сферу «чистого» эксперимента на театре, придать спектаклю большую жизненную плотность и достоверность вовсе не были чужды Толстому. Он не отрицал и по характеру своего земного дарования не мог отрицать быта, как об этом говорилось выше. Более того, и в эту переходную для себя пору он стремился сочетать в своем творчестве крайности, уравнивающие друг друга.

Итак, художественный опыт Толстого примерно в 1922—1925 гг. позволяет сделать вывод, что в его творчестве формируется новая разновидность реализма, довольно заметно отличающаяся от предшествующей. Характерными особенностями этого реализма выступают монументальная обобщенность, тяготение к персонажу-маске при сохранении определенной степени бытовой индивидуальности образа, использование условно-фантастических форм вплоть до гротеска. Эти черты реализма появляются еще в произведениях берлинской поры («Аэлита»), но обусловлены внутренними закономерностями литературного процесса молодой Советской Республики.

Эти формы реализма были и выражением писательского поиска, и отражением трудностей роста писателя, связанных с тем, что жизнь в его глазах еще не обрела желанной стабильности. «Пе-

ред Гоголем и Островским были залежи отстоявшегося быта. Нам, современным драматургам, приходится собирать по зернышку. Быть может, нас осудят наши современники, но все же мы делаем нужное и важное дело — собирание быта и лепки масок-персонажей»¹⁸.

Если вернуться к лозунгу Луначарского, то следует сказать, что, ратуя за возрождение традиций реализма Островского, он предостерегал против мелочного обывательства, боролся за драматургию большой идейной силой и высокого эмоционального напряжения. «Революция есть явление, создающее необыкновенно широкую общественную атмосферу. Революции противно все, что мельчит, ей нужны вещи не микроскопические, а телескопические. Она не переносит эстетического рукоделия, она брезгливо отворачивается от психологического копания в настроении и настроенности. Картины, которых она ждет, монументальны. Монументальный реализм — вот первая основа того театра, к которому большими шагами идет Мейерхольд»¹⁹.

Монументальный реализм... Этот принцип демонстративно провозгласил А. Н. Толстой двумя годами ранее А. В. Луначарского в статье «Задачи литературы». Дело, разумеется, в конечном счете не в том, чтобы устанавливать чей-то неоспоримый приоритет в открытии формулы. Перед нами тот случай, когда, как говорят, идеи носятся в воздухе²⁰. С. Радлов за полгода до А. Толстого опубликовал статью под названием «Письма о театре. О монументальном стиле». В той критике, которой он подвергает В. Мейерхольда за увлечение идеями механизации спектакля и актера, многое очень точно превосходит фельетон Толстого «Заметки на афише», опубликованный одновременно со статьей «Задачи литературы». Отдельные совпадения просто удивительны. С. Радлов упрекает Мейерхольда в «мирискуснической» стилизации современности «под фабрику и машину». Это эстетизм с обратной стороны²¹.

Но еще за год до Радлова Толстой в берлинской печати критиковал татлинский проект монумента в честь Интернационала, состоящий из трех поставленных друг на друга вращающихся кубов. Писатель едко называл это уездным эстетизмом.

А истоки толстовской критики эстетизма, включая и мейерхольдовский, — давние. Это статья «Об идеальном зрителе», написанная еще в 1912 г.

Мы уже говорили о той критике, которой Толстой подвергал «летописную» повесть и фактографизм вообще. Вопрос этот достаточно сложен и требует дополнительного рассмотрения.

С окончанием гражданской войны перед советскими писателями вставали новые, более сложные задачи. Наступала пора обобщения опыта, накопленного революцией, отражения не просто фактов строительства нового, сколь бы ни были они красноречивы сами по себе, а глубоких раздумий над внутренней жизнью творцов этих фактов. А для этого уже требовалось именно «политически охватывать сумму сложнейших данных» (В. И. Ленин)²². От *сообщения*

ния надо было идти к обобщению. Однако далеко не все правильно поняли новое требование, продиктованное временем. Творцы лозунга «литературы факта» ставили цель сделать воздействие литературы на действительность возможно более оперативным и непосредственным. Но нельзя не видеть и изначального просчета, подрывавшего их благие намерения: эстетического разоружения литературы. Лефовская «близость» к жизни уже таила в себе опасность отхода от нее, так как обрекала на эмпирическую поверхностность, препятствовала постижению глубинных закономерностей действительности²³.

Антиэстетические упрощения лефовского толка очевидны. И все же позиция Толстого не сводится только к отрицанию лефовского фактографизма. Так, очень часто в трудах об А. Толстом и общих работах по советской литературе цитируются слова писателя из статьи «Задачи литературы», относящейся к 1925 г.: «Революцию одним „нутром“ не понять и не охватить. Время начать изучать Революцию,— художнику стать историком и мыслителем» (10, 87—88). Заканчивалась статья словами: «Отдельно, как на образцовые примеры художественной прозы, могу указать на фельетоны Ларисы Рейснер и Зинаиды Рихтер (о Китае)» (10, 88). Очевидно, Толстой имел в виду очерки Л. Рейснер о Германии, опубликованные в 1924—1925 гг.

Казалось бы, это конкретное дополнение мало что меняет в концепции статьи Толстого. В действительности же, в сочетании с приведенным отзывом иной смысл приобретают и другие выдвинутые в статье положения. Так, Толстой довольно решительно высказывается против эпигонской зависимости прозы от поэзии и приводит пример, напоминавший ему брюсовское «фиолетовые руки на эмалевой стене»: «Розовые пальцы рассвета обшаривали звонку тишину токарной мастерской» (10, 86).

Скупая, сдержанная стилистика очерка Толстому гораздо дороже, чем выпяченная краснота. Более того, за соображениями о стиле скрываются, как надо полагать, и соображения о методе. Для того чтобы стать историком и мыслителем, беллетристу совсем не вредит, а помогает очерковая достоверность. Вникнем еще раз в слова А. Толстого: на очерки Л. Рейснер и З. Рихтер он указывает как на «образцовые примеры художественной прозы» (курсив мой.— В. Б.).

Таким образом, произведения, построенные на строго документальной основе, с одной стороны, и произведения, возникшие как продукт даже «стопроцентного» вымысла,— с другой, не могут рассматриваться только как антиподы.

Революция породила замечательные явления художественной публицистики, вне которых невозможно оценивать общие тенденции прозы 20-х годов. Очерки и репортажи М. Кольцова, Л. Рейснер, З. Рихтер, С. Третьякова, М. Шагинян и других литераторов давали зачастую исключительно глубокий анализ событий и фактов, лепили живые человеческие характеры.

Граница между «чистой публицистикой» и художественной прозой как таковой была очень подвижна, а порой исчезала совсем. Обратимся к творчеству М. Горького. В годы гражданской войны он создает книгу о Льве Толстом, которая представляет собой свод воспоминаний о писателе. Из-под пера Горького выходит цикл «Заметки из дневника. Воспоминания». Наконец, документальная основа непосредственно обуславливает художественную структуру «Моих университетов» — книги, резко отличающейся, по единодушному мнению горьковедов, от первых двух частей автобиографической трилогии. Своеобразное место, где-то у самой границы с очерком, занимает «природоведческая» проза Пришвина.

Предметом особого разговора могли бы стать «биоинтервью» С. Третьякова, яркого лефовца, шедшего в своей творческой практике явно дальше лефовских канонов. В предисловии 1934 г. к известному «Дэн Ши-Хуа» Третьяков признавался: «То было и время, когда между советскими литераторами шел яростный спор, строить ли роман на действительно существующем герое, или слагать этого героя из особенностей разных наблюдаемых людей.

В этом споре о „живом человеке“ я был за живого „живого человека“, и почетное когда-то звание сочинителя казалось мне оскорбительным, ибо означало выдумщика»²⁴. И лишь позже, признается далее С. Третьяков, он сумел обнаружить, сколь сложным и многообразным был метод его собственной работы с «невыведанным» материалом. Дэн Ши-Хуа был лишь «сырьевщиком фактов своей биографии». «Он благородно предоставлял мне великолепные недра своей памяти. Я рылся в ней, как шахтер, зондируя, взрывая, скалывая, отсекая, отмучивая. Я был попеременно следователем, духовником, анкетчиком, интервьюером, собеседником, психоаналитиком»²⁵.

Таким образом, за двумя строчками толстовского отзыва о М. Рейснер и З. Рихтер стоит целая проблема, которая выходит далеко за рамки только лишь его собственных художественных исканий. Применительно же к А. Толстому она встает как проблема роли документализма в его собственном творческом развитии.

Наряду с произведениями, построенными на «чистой» выдумке, такими, как «Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина», «Бунт машин», «Ибикус», «Голубые города», значительное место в творчестве А. Толстого 20-х годов занимают произведения, построенные на точной документальной основе: «Заговор императрицы» — драма, написанная совместно с историком П. Е. Щеголевым, «Азеф», в сюжете которой были использованы воспоминания В. Бурцева о разоблачении провокатора.

Интересно следующее интервью, данное соавтором А. Толстого П. Е. Щеголевым по поводу «Заговора императрицы». «Пьеса — сплошь историческая. Мы не допускаем никакой карикатуры, никакой пародии. Эпоха рисуется в строго реальных тонах. Детали и подробности, которые зрителю могут показаться вымышленными,

на деле являются историческими фактами... На 60% действующие лица говорят собственными словами, словами их мемуаров, писем и др. документов (так, например, Александра Федоровна говорит словами ее писем к Николаю II)»²⁶.

В 1927 г. публикуется вторая часть трилогии «Хождение по мукам», где роль документа очень велика. Наконец, на рубеже 20-х и 30-х годов А. Толстой создает первую книгу исторического романа «Петр Первый».

Остановимся на творческих принципах, которыми руководствовался А. Толстой при создании романа «Восемнадцатый год». Широко известно замечательное его письмо редактору «Нового мира» В. П. Полонскому, в котором писатель отстаивает право советского художника на воспроизведение картины героической эпохи во всей ее сложности и противоречивости. В нем Толстой решительно выступает против «романа-плаката», «казенного ура-романа». «Нет, революция пусть будет представлена революцией, а не благоприличной картиночкой, где впереди рабочий с красным знаменем, за ним — благодные мужички в совхозе, и на фоне — заводские трубы и встающее солнце. Время таким картинкам прошло...» (10, 110).

Толстой выбирает совсем, казалось бы, неожиданный путь. Теперь он совершенно отвергает поэтическую обобщенность и превращается в сторонника документализма, который в его представлении существенно отличается от мелочного фактографизма и не имеет ничего общего с тем натурализмом, разные проявления которого он находил в произведениях Пильняка, Малышкина и других писателей. Порой продолжают звучать мысли о том, что «обвинения, раздававшиеся по адресу некоторых произведений Л. Леонова, К. Федина и даже таких шедевров, как романы М. Шолохова „Тихий Дон“, А. Толстого „Петр Первый“ и „Хождение по мукам“, были в известной степени вызваны сложной природой их психологизма»²⁷.

Что касается Толстого, дело обстоит несколько иначе. В романе «Восемнадцатый год», например, критика усматривала прямо противоположный недостаток. Критик журнала «На литературном посту», отстаивая лозунг «живого человека» и полемизируя со сторонниками мемуаров и полубеллетристических произведений, писал: «Если искусственно и грубо противопоставить события человеку, в них участвующему, то, конечно, тот дневник путешествий, который под названием „Хождение по мукам“ Алексей Толстой печатает из номера в номер в „Новом мире“, — верх совершенства. В самом деле, Корнилов, Каледин, Сорокин, чехи, белые, красные, учредилловцы, главкомы, обыватели и в виде бесплатного приложения лишённые (к вящей радости не критиков) всякой психологии — Катерина Дмитриевна, Даша, Рощин и т. п. и т. п., чем это не торжество событий над людьми? Но почему так нестерпимо тоскливо читать эти страницы? Да потому, что писатель показывает только исторические марионетки, гораздо более интересно освещен-

ные в мемуарной литературе. Скверно, когда роль художественной литературы сводится к „исправлению обязанностей мемуаров“»²⁸.

Так оценивала «Восемнадцатый год» рапповская критика. С прямо противоположных позиций подошли к нему лефовцы. Сторопники «литературы факта» не преминули с радостью отметить, что «авантюрный» роман А. Толстого «Хождение по мукам» меняет свой строй. Н. Асеев писал: «Из анекдотически-приключенческого он явно переводится в этом году на документальность, на публицистику, на точные сведения». Но тут же Н. Асеев сетовал на то, что Толстой слишком «непоследователен»: «В том беда, что он пытается нивелировать факт, смазать его и охудожественить, введя в остальной выдуманный материал»²⁹.

Сегодня это звучит странно: писателя хвалят за то, что он перестает быть собственно художником, и осуждают, когда художник в нем все-таки берет верх! Но в конце 20-х годов такого рода суждения никого не удивляли. И воспринимались они не как казус, так как само представление о понятии «художник» в те годы находилось в стадии пересмотра, становления.

Вообще следует заметить, что, на наш взгляд, при анализе литературы 20-х годов порой проявляется явное смешение двух неравнозначных явлений: антиэстетических крайностей лефовского типа и документализма как выражения объективно сформировавшейся тенденции к жизненной достоверности, к большей социальной результативности искусства³⁰. Да, впрочем, и позиции Лефа следует рассматривать не как сплошную череду беспричинных заблуждений и нелепых деклараций. Дело, разумеется, не в том, чтобы хоть в некоторой мере оправдать Лефа, а только в том, чтобы понять причинную историко-литературную обусловленность положений, составивших его платформу.

Каждого писателя необходимо оценивать не только с точки зрения образно-структурных особенностей его произведений и меры их художественного совершенства, но и с точки зрения того, какие стороны и тенденции общелитературного процесса выразил он объективно. Образно выражаясь, можно сказать: у писателя всегда есть незримый соавтор: литературный процесс.

Толстой в «Восемнадцатом годе» отдал определенную дань документализму, и это не было следованием «моде», явилось выражением органической сопричастности писателя общим тенденциям, имевшим место в литературе, стремления быть ближе к магистрали общего потока.

В первой редакции «Восемнадцатого года» было много историко-публицистических отступлений с точными цифровыми данными (по подсчетам исследователей, более тридцати). Впоследствии писатель освободил текст от большинства из них³¹. Но, очевидно, через это ему надо было пройти, чтобы лучше оценить, если можно так выразиться, эстетические возможности документа.

Во второй половине 20-х годов советская проза становится на качественно новую ступень благодаря достижениям прежде всего А. Толстого, М. Шолохова, А. Фадеева. Одно за другим появляются

ся их произведения: «Разгром» в начале 1927 г., «Восемнадцатый год» в середине того же года, первая книга «Тихого Дона» в 1928 г.

Главное художественное завоевание их авторов в том, что, с партийных позиций рисуя суровую правду революции, они сумели по-новому, гораздо более глубоко в социально-психологическом отношении решить проблему «революционный народ и личность». Народ предстал у них многоликим, состоящим из индивидуальностей. А главное, им удалось создать максимально выверенные психологически и многогранные характеры героев, готовые выдержать сравнение с высочайшими завоеваниями мирового искусства. В этих книгах личность открывается как новый материк, богатства которого безмерны.

Стремясь утвердить правду революции, воспитать массы в духе идей социализма, такие писатели избавляли литературу от лобовой агитационности и фактографизма, осуществляли воспитательную функцию через утверждение эстетической природы нового искусства. Именно на основе дальнейшего освоения собственно эстетической природы искусства, познания новых образных взаимосвязей, обусловленных новым жизненным материалом, могли советские художники добиваться дальнейших побед.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что начиная с весны 1922 г. А. Толстой вступает в обильные и многообразные контакты с писателями-современниками. Он становится активным участником литературного процесса. Оплодотворенное опытом исканий советских писателей самых разных художественных ориентаций, творчество Толстого уже в 20-е годы стало заметным явлением литературного процесса (достаточно вспомнить ошеломляющий успех, который имели такие разные по темам произведения, как «Гадюка» и «Заговор императрицы»).

Реализму Толстого присущи многообразные способы художественного обобщения: и предельная укрупненность образов (персонажи-маски), и обнаженный документализм в первой редакции «Восемнадцатого года». И та и другая форма были порождены потребностями времени. В дальнейшем, в 30-е годы, Толстой, как и большинство советских писателей, откажется от столь жесткого противостояния крайностей. Исчерпав возможности создания персонажей-масок, он будет все более последовательно ориентироваться на углубленные, психологически многогранные характеры. Он вернется по преимуществу к реализму в формах самой жизни. Но это не будет простым возвращением к прошлому. Опыт исканий 20-х годов, включая и зарубежные, в снятом виде впадет в художественный образ, придавая ему предельную эстетическую насыщенность и весомость, способствуя выражению его неповторимой национальной самобытности. Классическое явление социалистического реализма роман «Петр Первый» — лучшее тому подтверждение.

¹ См., например, труды историков: *Федюкин С. А.* Борьба с буржуазной идеологией в условиях перехода к НЭПу. М.: Наука, 1977; *Шкаренков Л. К.* Агония белой эмиграции. М.: Мысль, 1981.

² См. письмо А. Н. Толстого к А. Воронскому: Архив А. М. Горького, П-ка Кр. Новь, 1 — 79 — 1.

³ Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 175. Впервые напечатано: *Дементьев А. Г.* Предисловие.— В кн.: *Воронский А. К.* Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1963, с. 6.

⁴ *Щербина В. Р.* А. Н. Толстой и А. М. Горький: (Из истории литературных отношений).— Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1955, т. XIV; *Щербакова И. И.* М. Горький и А. Толстой в Берлине (1921—1923 гг.): Материалы к спецсеминару «Творчество А. Н. Толстого». Свердловск: Свердл. ун-т, 1961; *Баранов В. И.* М. Горький и «новый Толстой».— В кн.: М. Горький и русская литература. Горький, 1970; *Он же.* Революция — космос — любовь.— В кн.: Революция и судьба художника. М.: Сов. писатель, 1967; *Он же.* Загадка одного прототипа (Бессонов — Блок).— Звезда, 1980, № 11.

⁵ См.: Роман и время («Белая гвардия» М. Булгакова — «Хождение по мукам» А. Толстого).— В кн.: *Баранов В.* Время — мысль — образ. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1973.

⁶ *Лелевич Г.* 1923 год: Литературные итоги.— На посту, 1924, № 1 (5), с. 79.

⁷ *Фурманов Д.* Ал. Толстой: Заметки.— ИМЛИ, ф. 30, оп. 1.

⁸ На посту, 1923, № 1, с. 188.

⁹ Письмо К. П. Шилловцеву от 3 сентября 1923 г.— ИМЛИ, ф. 43, № 280.

¹⁰ *ЛГ*, 1975, № 23, 4 июня.

¹¹ *Бернштейн И. А.* Карел Чапек в Советском Союзе (20—30-е годы).— В кн.: Чехословацко-советские литературные связи. М.: Наука, 1964, с. 39.

¹² *Любомудров М.* Режиссерские искания в первой половине 1920 гг.— В кн.: Проблемы теории и практики русской советской режиссуры, 1917—1925. Л.: Искусство, 1978.

¹³ Алексей Толстой о «Бунте машин».— Красная газ. Веч. вып., 1924, № 75, 2 апр.

¹⁴ *Толстой А. Н.* ПСС, т. XIII, с. 449.

¹⁵ Статья Горького называлась в первоначальной редакции «О героическом театре», под заглавием «Грудный вопрос» впервые напечатана в кн.: Дела и дни Большого театра. Пг., 1919. Сб. 1, сентябрь. См. сб.: Горький об искусстве. М.: Искусство, 1940, с. 176—177.

¹⁶ См.: Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1917—1921 гг. Л.: Искусство, 1968.

¹⁷ *Юфит А. З.* Документы истории советского театра.— В кн.: Советский театр: Документы и материалы..., с. 16. Далее автор говорит о противоречивости, исторической ограниченности условности в постановках 1917—1921 гг., но это справедливо расценивается как выражение объективно неизбежной противоречивости развития искусства, особенно в переломные эпохи.

¹⁸ О «...решете»: (А. Н. Толстой о своей комедии «Чудеса в решете»).— Рабочий и театр, 1926, № 47, с. 9.

¹⁹ *Луначарский А. В.* Театр Мейерхольда.— В кн.: А. В. Луначарский о театре и драматургии. М.: Искусство, 1968, т. 1, с. 348.

²⁰ Примечательны и следующие рассуждения А. В. Луначарского о характере нового реализма, содержащиеся в письме А. К. Воронскому от 9 июля 1923 г.: «Я очень большой сторонник того ренессанса реализма, который теоретически, по крайней мере, всюду начинает провозглашаться. Нам буквально, как хлеб, нужен сейчас в литературе, в театре, в живописи, в музыке, в плакате, в графике реализм, притом реализм, который исходил бы приблизительно из передвижнических, классическо-реалистических основ, но, конечно, только исходил бы и был бы более резок, более демонстративен, более монументален, с легким переходом в пафос, с одной стороны, и в фарс — с другой. Причем на обоих этих полюсах я допускаю какую угодно фантастику и гиперболу, но чтобы все это исходило из ясных идей и больших эмоций. Мне кажется, что это начинает сознаваться всеми» (Литературное наследство. М.: Наука, т. 82, с. 243).

Стоит вспомнить и следующий факт из зарубежных художественных исследований 20-х годов. Знаменитый французский кинорежиссер Рене Клер опубликовал в 1926 г. роман «Адани», где изложил идею «монументального кино», при котором изображение проектируется в небо. См. предисловие Р. Клера к его книге «Кино вчера, сегодня, завтра» (*ЛГ*, 1972, № 2, 12 янв.).

²¹ Красная газ. Веч. вып., 1923, № 131, 10 июня. У А. Толстого читаем: «Я не принимаю эстетизма ни тогда, когда он выявляется в лордах Брюмелях и бесполох девишках с хризантемой в руке, ни тогда, когда он через огонь революции трансформировался в конструктивизм и в доведенные до специального опустошения сверхизысканные постановки Мейерхольда» (10, 76).

²² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 25.

²³ Лефовцы решительно и безапелляционно отвергали эпические жанры. В их сознании «эпическое» было равнозначно понятиям «беспристрастное, классовое» (см.: Литературные манифесты. М.: Федерация, 1929, с. 247). Немалую дань лефовским теориям отдавал и В. Маяковский. В одном из выступлений он говорил: «Теперь по отношению к пролетарской литературе. Конечно, правильно то, что она не в гигантских томах, а в тех мелких рабкоровских корреспонденциях, в тех мелких достижениях, поэтических или литературных, которые, сгруживаясь, дают представление о росте литературы в СССР. В этом центр литературной тяжести сегодняшнего дня, а не в толстых романах Алексея Толстого, Льва Толстого и т. д.» (*Маяковский В. Полн. собр. соч.*: В 13-ти т. М.: Гослитиздат, 1959, т. 12, с. 268). Маяковский явно ошибался, полемически противопоставляя рабкоровские корреспонденции, не имеющие отношения к искусству, и художественную литературу. Да и собственной художественной практикой он во многом — хотя и не во всем — опровергал ошибочные теоретические положения Лефа.

²⁴ Третьяков С. Дэн Ши-Хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М.: Сов. писатель, 1962, с. 26.

²⁵ Там же, с. 27.

²⁶ Красная газ. Веч. вып., 1924, № 314, 29 дек.

²⁷ Проблемы психологизма в советской литературе. Л.: Наука, 1970, с. 24.

²⁸ Ф. К. По журналам. — На лит. посту, 1928, № 2, с. 61.

²⁹ Асеев Н. Дневник поэта. Л.: Прибой, 1929, с. 63, 64.

³⁰ О возможностях документализма см., например: Палиевский П. В. Документ в современной литературе. — В кн.: Палиевский П. В. Пути реализма. М.: Современник, 1974; Залыгин С. Черты документальности. — В кн.: Залыгин С. Литературные заботы. М.: Худож. лит., 1979.

³¹ Работа писателя впервые прослежена в статье И. В. Гуры «История редакций романа «Восемнадцатый год»» (Учен. зап. Вологод. пед. ин-та, 1958, т. 22, с. 138—203).