

ПРОБЛЕМА «ЧИТАТЕЛЬ-ПИСАТЕЛЬ-КРИТИК» В ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А. Н. ТОЛСТОГО

А. И. Хайлов

В своих статьях и выступлениях А. Толстой пристально рассматривал вопросы художественного слова, сюжета, мастерства, но это никогда не отвлекало его от глубокого интереса к тем истокам, которые питали его творчество, к тем жизненным явлениям, под воздействием которых формировались его убеждения как художника. Толстой был всегда обращен к жизни, ее кипению, движению, ее эпохальным сдвигам. Писателя волновала прежде всего гуманистическая содержательность жизни, качества нравственного и эстетического сознания строителя социалистического общества, выступившего в то же время потребителем культуры — читателем, зрителем.

Проблемой читателя по преимуществу занимаются социологи, статистики, работники библиотек, и тем самым она как бы выводится за рамки осмысления художественного процесса. Такая ситуация вряд ли плодотворна для литературоведческого исследования. Лишь рассмотрение эстетической системы художника позволяет осознать читателя (в том числе и наиболее квалифицированного читателя — критика) как реальное и существенное «звено» в диалектике искусства и по праву «возвратить» его в сферу литературоведческих разысканий. Уже поэтому осмысление и решение проблемы «читатель—писатель—критик» таким большим художником, как Алексей Толстой, представляется заслуживающим внимания и интереса.

1

Проблема читателя всегда волновала Толстого. С ней связано его представление об искусстве как одной из форм «общения» с действительностью, в котором художник дарит читателю высокие мгновения познания правды, яркий «праздник искусства», получая,

в свою очередь, эмоции и мысли читателей, сотворчество зрителя.

Искусство, говорил Толстой, всегда двуло; без реципиента нет творческого стимула, нет самого творчества. Читатель — оправдание усилий художника, он «реализует» замысел творца. Не на безучастных типографских страницах, а в сознании и чувствах читателя оживает и находит свое воплощение создание художника. Вдумчивый читатель тоже творец. Он создает своего Пушкина, своего Островского, своего Достоевского. Мотивы его интереса или, напротив, равнодушия — всегда глубоко содержательный сигнал художнику. И, видимо, как раз с этим связано понимание Толстым творчества не столько как эстетически совершенного образного высказывания художника, не как продолжающегося «монолога», но как живого, взаимообогащающего диалога. В эстетике Толстого всегда наличествует эта особая потребность общения, стремление проговорить текст перед воображаемым читателем-слушателем, чтобы найти живое речевое слово, без которого искусство перестает восприниматься, становится безжизненным, книжным: «Писатель от читателя, — замечал в этой связи Толстой, — должен быть только на расстоянии руки, держащей книжку» (10, 90).

Феномен искусства, возможно, и состоит в возникновении «магнитных токов» между творцом-исполнителем и слушателем, в этой одушевленной поэзией творческой связи, которую так зримо изобразил народ, создатель «Калевалы», а затем и ее иллюстраторы, рисующие рапсода и его слушателя сидящими, взявшись за руки, друг против друга. Писатель Толстой в чем-то был и стремился быть таким рапсодом, рассказчиком, исполнителем¹; он считал безрезультатными, потерянными те, пусть даже серьезные, усилия художника, которые оказались не прочувствованы, не восприняты читателем или слушателем.

Толстой в высшей степени обладал «чувством аудитории», всегда связанным и взаимодействующим в его эстетике с различными решениями и выборами творческого характера, начиная от поиска и выработки магистрального художественного направления и кончая частными вопросами творческой лаборатории. Вглядываясь в читателя, участника событий, изменивших ход истории, писатель искал соразмерные его духу, его делам эстетические возможности творческого претворения. Он провозглашал искусство больших форм, в котором не следует бояться громоздких описаний (10, 79). Он отвергал эстетизм во имя монументального реализма, создания героического характера — типа (10, 76). Именно ясно осознанный читательский интерес лег в основу выбора и решения, как и каким образом продолжать работу над «Хождением по мукам». «Нет человека, нет организации, собрания, библиотеки, — писал А. Толстой В. П. Полонскому, — где мне не задали бы вопроса о „19-м годе“. Интерес к этому будущему роману, действительно, острый. И я почувствовал, что если теперь же не выполню этого заказа, то совершу непоправимое упущение»².

Но при этом писателя в большинстве случаев не покидало понимание многообразия художественных потребностей, а значит, и раз-

нообразия связей с читательской аудиторией, изменяющейся и растущей вместе с движением самой жизни. Толстому было присуще состояние мобильности, высокой отзывчивости — то качество, которое ценно всегда, особенно же в те исторические периоды, когда жизнь ускоряет свой бег, когда вызовы жизни, предъявляемые художнику, интенсивно видоизменяются и обновляются. Обмениваясь письмами с Н. В. Краиницкой и отмечая присущее ей чувство тревоги от «всего неустойчивого, всего, что летит, опрокидывая», Толстой писал о себе: «Я устроен так — иначе бы я не был художником, — что влекусь ко всему летящему, текучему, опрокидывающему. Здесь моя поэзия. Это меня возбуждает...»³.

Открытость, динамичность — существенные свойства художественной системы Толстого.

Иронические слова писателя по поводу «пробковых кабинетов» литераторов, уединившихся в них под зеленой лампой, были не только данью известной в 30-е годы дискуссии, направленной против формализма. Здесь сказывалась сущность художника, его тяготение к людным перекресткам жизни, к путям искусства, расширяющим сферу общения с читателем. Толстой не таил своих творческих секретов; в его представлении писатель не чопорный «мэтр», отделенный от непосвященных каким-то своим особым знанием и мироощущением, а литератор, дерущийся «в пыли и поту в общей свалке искусства» (10, 226). Широкая душа Толстого (берем термин, в свое время данный критикой), быть может, в чем-то перекликалась с «открытым» эстетическим сознанием Возрождения, противопоставившим замкнутому канону средневековья широту обобщений, гамму форм и связей творца и жизни, различные варианты творческого постижения мира. При всей определенности заявленной художником программы монументального искусства Толстой не ограничивал себя сферой эпического романа, хотя именно ему были отданы решающие усилия писателя. В эпической ткани всегда присутствовал тонко чувствующий музыку народного слова Толстой-поэт. В его прозе, в дневниковых записях виден Толстой — живописец и пейзажист, по духу своих зарисовок близкий, быть может, к автору «Свежего ветра» Рылову. Вот краткая запись в его записной книжке: «Ключ, высокая трава, стена деревьев и облака, широкие и белые, кажется, что это лес несетя им навстречу верхушками в синем небе». И еще: «Все небо наверху и по краям в ручьях и облаках, повсюду тучи опускают бороды синие и косые, перекидываются друг с другом радугами, солнце то зажжет их снежные верхушки, то пустит из-под низу лучи на селенья, косогоры и пестрые поля»⁴. Здесь нет ни мгновения умиротворенности: всюду движение, порыв, настраивающий читателя не на созерцание, а на участие в этом мощном и прекрасном движении природы.

Толстой жил в искусстве как бы сразу во многих жанрах, служил разным музам. Развертывая работу над большим полотном, художник «неожиданно» брался за драму, писал рассказ, работал параллельно над историческими и современными вещами. Пластическое повествование чередовалось с сатирической гиперболизаци-

ей, фантастикой, в рабочих записях художника возникали новые и новые замыслы, подходы, жанровые пробы. Подобное переключение, постоянная смена рабочих возможностей являлась еще одной гранью поиска, попыткой писателя найти средства, чтобы свежо и правдиво раскрыть большую гуманистическую мысль своих сочинений.

В такой системе «подвижной эстетики», в постоянном стремлении постичь потребности времени, найти активные формы выражения их в искусстве оценка читателя приобретала существенное значение. В художественной работе Толстого были одинаково важны две ипостаси: за письменным столом и на людях — среди друзей, в поездках, на встречах с читателями.

Такие встречи (а Толстой проводил их постоянно) были продиктованы заботой художника о будущем — о том, чтобы сделать свою ниву более плодотворной, насыщенной мыслью, богатой соками жизни. В Толстом всегда жило пушкинское понимание поэта как эха действительности. Причем эха не мертво копирующего голоса жизни, а сложного, живого, связанного с развитием общества, с движением его эстетического сознания, идеалов, настроений. В этом случае и читатель представлялся не столько постоянно известной величиной, но и явлением, которое необходимо открывать каждый раз заново, чтобы понять характер и качество читательской реакции, учесть это качество в творческой работе, внести соответствующие изменения в систему своих эстетических координат.

Понятая в указанном смысле динамичность художественной системы Толстого позволяет объяснить то, что на первый взгляд кажется в ней распылением сил, нерациональной тратой энергии и просто, если хотите, писательской несерьезностью. Толстой нередко тратил драгоценное время художника на дела как будто второстепенные: он писал сценарий к опере, не слишком известной, включался в «сомнительные» с точки зрения большой литературы предприятия вроде коллективного романа «Большие пожары», выступал на концертах и в постановках как исполнитель (вспомним его участие в вечере «гармонии, слова и жеста» (1912 г.), в вечере киноработников, посвященном эвакуированным детям в военном Ташкенте, и др.). Толстой любил розыгрыш, в нем бродила буслаевская жажда прыгнуть вдоль камня, веселым словом снять налет торжественности и чопорности. И сердитая реплика Горького, которой он отозвал со сцены Толстого, конферировавшего на писательском банкете после съезда писателей (10, 373), нынче представляется не во всем оправданной (шутливый конференс показался Алексею Максимовичу принижением писательского звания). В этой «эстрадной ситуации», конечно, был тоже серьезный писатель Толстой с его постоянной жаждой общения, самопроверки перед лицом слушателя, огромной любовью к жизни.

Читатель, зритель оказывался чутким «индикатором» духовного и эстетического развития. Отсутствие или ослабление связи с ним, при толстовском подходе, повергало весь творческий процесс художника в состояние застоя, лишало писателя уверенности в том, что

его творчество необходимо народу, выбравшему социалистический путь истории.

В постоянном обращении к читателю Толстой искал ответ на то, как складывается, как развивается социально-художественное сознание эпохи во всем богатстве и многогранности его проявлений. На новое глубокое ощущение современниками смысла истории писатель откликнулся историческим романом о Петре I, своей известной эпической трилогией. Уловленное им в опыте читателя повышение интереса к делам планеты побуждало Толстого браться за перо публициста, остронацеленно рассказывать о кризисе буржуазной Европы, гражданской войне в Испании, нашей доблести в годы Великой Отечественной войны. И в этой совокупности разных творческих устремлений, в движении художественной мысли Толстого, взыскующей, строгой, выверяющей себя в общении с читателем, подтверждались основные направления творческой работы художника — ориентация на реализм и народность, взятые в аспекте социалистического идеала, стремление ответить на духовный рост современника глубокими, содержательными характерами.

2

Одной из примет эстетики А. Толстого является то обстоятельство, что он, быть может, особенно чутко ощущал внутреннее значение для художника внешних факторов. «Понятие социалистического реализма в искусстве,— писал Толстой в 1938 г.,— включает в себя не только непосредственно авторское творчество, но и новые внешние силы, воздействующие на писателя и драматурга, то есть новое отношение к ним массового зрителя и читателя» (10, 227).

Мы знаем, как подчас сложно и трудно, как длительно налаживалась связь с новым читателем у такого крупного советского писателя, как, скажем, Борис Пастернак. Понимая, что художник меряется новой эпохой, он вместе с тем ощущал и драматически выражал разделенность внешнего и внутреннего в известных ныне строках о неведомом поэту тысячелетия, стоящем на дворе. Этот перевод из внешнего во внутреннее словно бы наталкивался на особое устройство внутренней жизни поэта, где все боренья художника, опосредованно захватывая бытие, велись «с самим собой, с самим собой»⁵.

А. Толстой не знал подобной ситуации. Более того, внешнее становилось для него внутренним, естественно, как бы само собой, оно трансформировалось из бытового, социального, демографического в эстетическое, художественное; даже публицистику Толстого отличает ее близость к пластической прозе. С другой стороны, самый высокохудожественный «роман,— говорил Толстой,— должен создаваться по тем же законам, по каким движется жизнь» (10, 242). В этом высказывании, кажется, даже нет границы между реальностью исторической и реальностью эстетической, столь целостен был для Толстого процесс претворения жизни в искусство, хотя и у Толстого, как увидим, на этом пути возникли свои проблемы.

Один из «секретов» такой целостности, возможно, и состоял в том, что Толстой-писатель включал в процесс осознания своих творческих задач ответы, вытекающие из движения эстетического сознания масс. Вскоре после революции он обнаружил, как меркнут в современном восприятии иные кумиры предреволюционного искусства, а вместе с этим происходит переориентация на масштабность творческих решений: «Мопассан умер, Виктор Гюго — жив. Чехов выплел, как акварель, Гоголь бьет неиссякаемым, горячим ключом жизни» (10, 76). Так возникла целая программа, не во всем бесспорная, но внутренне близкая художнику и в то же время насыщенная токами жизни.

Писатель не скрывал своей зависимости от эстетических выборов современника. «Как можно возродить, примерно, романтизм, когда никто не хочет запахиваться в плащ на скале. Но если, — говорит Толстой, — чувствую, нахожу и сознаю этого идеального, насыщенного соками жизни читателя и он кричит мне из-под романтической шляпы: „Даешь грозу и бурю!“ О, тогда ни споров, ни ссор... Могучим потоком хлынет творческая энергия»⁶.

Конечно, при этом было важно, чтобы мнение читателя в сознании художника являлось обобщенным и глубоким, чтобы оно не снижало идейно-художественную «дальнозоркость» писателя. Увлекаясь, Толстой в отдельные моменты необоснованно преувеличивал эстетическую прозорливость и культурную «оснащенность» массового читателя. И в этом случае в размышлениях писателя «воздух» искусства становился как бы более разреженным, его суждения теряли в убедительности и художественной перспективности. Укажем в этой связи на оценку Толстым «маленького» героя классической литературы как такого, который «должен быть похоронен вместе с шинелью»⁷, на его высказанные от имени нового читателя пожелания так изменить финал «Тихого Дона», чтобы судьба Григория Мелехова не рисовалась бы столь трагично (10, 464).

Сила Толстого заключалась в его редком умении эстетически освоить движение жизни, художественно откликнуться на него, оставаясь при этом на высоте культурных и художественных требований эпохи.

Известно, сколь решительно вступил А. Толстой в дискуссию с редактором «Нового мира» В. П. Полонским, расценив его замечания на рукопись начала «Восемнадцатого года» как невнимание к реалистической концепции романа: показать, что победа революции потребовала огромных усилий, преодоления небывалых трудностей. Именно так, считал Толстой, и можно без упрощения, реалистически и художественно убедительно раскрыть мужество и героизм революционных сил. В качестве аргумента, подтверждающего обоснованность своей точки зрения, писатель указывал на интересы и требования не только современного ему читателя, но и читателя грядущего, который будет располагать неизмеримо более обширной и серьезной информацией и художественной подготовкой и соответственно этому подойдет с более высокими требованиями к художнику, к реалистическому богатству его романа. «Не забудьте, —

замечал Полонскому Толстой, — мой роман будут читать не только к десятилетию Октября, но будут читать, может быть, через пятьдесят лет. Будут читать на многих языках земного шара. Я слишком серьезно чувствую свою ответственность» (10, 109).

Эта историческая ответственность побуждала Толстого в лучших его творениях не только учитывать интересы и мнения современника, но быть в то же время, пользуясь ленинской формулировкой, «немпожко впереди» современного ему читателя⁸, развивать его идейно-эстетический кругозор содержательностью и художественной значительностью своих произведений.

Концепция читателя, так, как она складывалась у Толстого, заключала в себе в качестве главного компонента повышение духовно-эстетического уровня читательского восприятия и творческого уровня художника, его ориентацию на наиболее содержательное изображение жизни. Толстой поэтому менее всего был склонен представлять задачи и метод советского художника однозначно, сводить все разнообразие его оттенков, подходов к формуле искусства прославляющего. Такой формулой, замечал он в письме к драматургу А. Глебову от 27 марта 1940 г., «можно только определить задачу барокко, но никак не нашу эпоху <...> Самая просвещенная, высшая из наук — история, овладевающая методами исторического материализма, определяет метод познания и просвещения. Отсюда реализм нашей эпохи, реализм, обогащенный всеми направлениями и стилями... народная поэзия, героизм античной трагедии, крепкая соль и натурализм средневековья (XIV, XV), чувственная радость бытия Ренессанса, сосредоточенное величие классицизма, страсти и пафос романтики, тончайшая инструментовка импрессионизма и т. д. Все это ручьями, потоками вливается в могучую реку того реализма, который становится выразителем нашей эпохи и в ней человека»⁹.

Постоянный живой интерес к «мнению народному» в такой же степени предполагал для Толстого паличие художественной меры, сложившейся под влиянием лучших образцов мирового искусства. Ответственность перед читателем (современным и будущим) выступала в художественной практике Толстого как борьба за совершенство своих творений, за каждую лишнюю педелю, даже день напряженного раздумья и работы, что давало ему возможность, как отмечал сам писатель, «несравненно художественнее и правдивее написать многие страницы»¹⁰.

В этой связи понятно и то, почему Толстой с энтузиазмом отмечал тенденцию художественного роста современного читателя. Несомненно высоко удовлетворение художника, когда он писал, с каким волнением рабочий зритель смотрит в «Зеленом театре» «Царя Эдипа» (10, 425), с каким огромным интересом читатели новой России приобщаются к бессмертным творениям классики, развивая в себе высшие эстетические вкусы.

И когда такого передового читателя Толстой брал в свои «помощники», его суждения, его творческие решения звучали особенно убедительно и сильно. С учетом интересов такого читателя воз-

никала толстовская забота о совершенстве писательского оружия — слова, его забота о чистоте и выразительности языка, которая столь очевидно сказалась в его собственном творчестве, и в частности в романе «Петр Первый». Исходя из выросшего эстетического сознания масс, Толстой показал, что еще недавно имевшая определенный смысл панферовская «мужицкая сила» теряет свой эстетический резон, как и корявые, исковерканные словечки панферовских романов. Выразителем эстетической взыскательности как важного требования времени на этот раз стал Горький, и Толстой со всей горячностью поддержал его в предсъездовской дискуссии о языке («Нужна ли мужицкая сила?», «Ответ Ильенкову»). Такая ориентация, заключающая в себе высокие требования эстетической культуры, как раз и позволяла наиболее успешно перевести «внешнее» во «внутреннее», построить такую эстетическую систему, в которой, не оспаривая права на «высший суд» (Пушкин) над собой самого художника, учитывалось и мнение передового читателя. Не понятое или отвергнутое читателем произведение — для Толстого это не просто ошибка или провал, а нарушение заповедей искусства (10, 26). Ясно осознанный читательский интерес, особенности читательского (зрительского) восприятия должны подсказывать художнику, каким языком должна писаться его повесть, как должен строиться рассказ, какова может и должна быть архитектоника драмы.

Изложенные Толстым законы драмы почти все связаны с восприятием зрителя, вытекают из него. Драма должна быть построена так, «чтобы зритель был взят». «Строительство пьесы — архитектоника — определяется тем, что зритель за два с половиной часа должен воспринять законченную историю группы персонажей <...> Повесть может быть начата с полуслова и окончена на полуслове, повесть — прямой отрезок жизни. Архитектонически построенная пьеса — это сфера, как бы пузырь, где лежит плод. Границы сферы таковы, что зритель ничего уже не хочет искать за ними: все, заключенное в сфере, исчерпывающе полно» (10, 270). Поэтому драматург не боится сюжетно «открыть карты»: «В „Макбете“, в первой же сцене начертаны все судьбы» (там же). Сила драмы не в таинственности перспективы, а во все большей (от действия к действию) полноте и глубине раскрытия характеров героев, смысла их выборов и поступков.

Свои законы (в свете читательского восприятия) у рассказа. Здесь многое, если не все, рассчитано на мгновенное, «ударное» усвоение текста. Поэтому рассказ, маленький роман, требует не столько живописания, сколько искусства сюжетного повествования, которым, по наблюдению Толстого, у нас в высшей степени обладали Пушкин, Лермонтов, Горький, а на Западе Проспер Мериме и Анатоль Франс. Новелла самого Толстого (особенно из числа ранних произведений, таких, как «Месть» или «Казацкий штосс») держит нас в напряжении от первой до последней строчки.

Эпический роман рассчитан на длительное воздействие на читателя. Он может и должен содержать в себе целый мир идей и образов, который исподволь формирует конечное читательское впечат-

ление. Действенность романа — большого произведения — оценивается «по той внутренней работе, которую оно продолжает совершать в нас. Большие произведения искусства, охватывающие значительные по глубине и размаху социальные темы, продолжают эту работу в нас очень долгий период, иногда в течение всей нашей жизни» (10, 463). С таким расчетом, думается, создавал и сам Толстой свою трилогию. Она писалась долго, с перерывами; художник углублял свое понимание событий, чтобы развернуть перед читателем во всей полноте и объемности картину духовных связей человека и его родной земли и тех путей, на которых складываются, укрепляются и испытываются эти связи — их прочность, их моральная высота.

Проза А. Толстого наследует глубокий интерес классики к читательскому восприятию. В плане выработки художественной структуры, активно учитывающей законы читательского восприятия, А. Толстого интересовал опыт Ф. М. Достоевского¹¹. Достоевский использовал острый, подчас «криминальный» сюжет, чтобы увлечь читателя в трагическую борьбу идей, в перипетии духовной драмы его героев. Его романы, обычно не сдававшиеся в печать в законченном виде, уточнялись в ходе работы и анализа читательских реакций: «По выходе очередной книжки журнала он жадно ловил читательские отзывы, проверяя возникающее восприятие: резкое расхождение с „читательским кодом“ порой вызывало разрыв в публикации романа. Читательское восприятие прямо влияло на ход его работы»¹².

И хотя, разумеется, по своей духовной ориентации, по мироощущению А. Толстой и Ф. Достоевский — художники, стоящие на различных полюсах, как раз гибкость классической прозы Достоевского, его умение «перенастраивать» ее в соответствии с «сигналами» читателя, наконец, использование им внешнего сюжета, для того чтобы вовлечь читателя в более глубокие пласты художественных конфликтов, раздумий, размышлений, — все это, несомненно, было родственно Толстому. Многие произведения Толстого содержат сюжет, безошибочно увлекающий читателя. «А. Толстой занимателен. Он интересный рассказчик. Он самый занимательный у нас писатель», — справедливо отмечал А. Воронский¹³. При этом сюжетная увлекательность Толстого, как и у Достоевского, преследовала более глубокие содержательные цели. «Занимательность, нужная нам, — это <...> прежде всего внутреннее движение, борьба противоречий и вытекающее отсюда видоизменение движения» (10, 217); «занимательность положительная, влекущая тропинка в глубину повествования»¹⁴.

Еще в 1915 г., познакомившись с романом Бернхарда Келлермана «Туннель», где развитие повествования обусловлено фантастическим сюжетом — прокладкой туннеля под Атлантическим океаном между Америкой и Европой, — А. Толстой писал Н. Крандиевской: «Я понял, что должно быть в нашем романе (тот же замысел — туннель в человеческую душу)»¹⁵. Именно как тропинка в глубину повествования, туннель в человеческую душу, в ха-

рактик нового человека использован сюжет в социальной фантастике Толстого.

Занимательность произведения — это захватывающее, увлекающее нас движение от событийного к духовно содержательному уровню, от бытовых реалий к раскрытию высших ценностных начал жизни. В таком движении Толстой-прозаик рассчитывал достичь и достигал активного общения с читателем, того «сотворчества», которое обогащает как читателя, так и художника.

3

Связь художника и читателя зависит от множества подчас случайных факторов. Известно, как неожиданно порой рождается писательский замысел, как ряд жизненных обстоятельств помогает или, напротив, мешает его осуществлению. Но вот книга написана, издана. Читатель может приобрести ее, увлечься, но может и не встретиться с книгой или заскучать над ней, отложить. «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется» — эта мысль поэта была понятна Толстому. И тем не менее, признавая всю сложность и порой непредвиденность отношений и связей писателя и читателя, он искал в этих отношениях закономерное, рассматривал художника как активную силу, способную организовать ход читательского восприятия. «Художник, — говорил Толстой, — зовет читателя за собой, и в нем лишь сильнее и ярче напряжение творчества, когда за ним идут не двести человек, а двести миллионов» (10, 355).

Впрочем, такая точка зрения сложилась у Толстого не сразу; она утверждалась по мере того, как писатель все отчетливее осознавал себя участником новой жизни, включенным в процесс целенаправленного воспитания нового человека.

Представления Толстого о феномене писателя-художника возникли в предреволюционную эпоху. В дооктябрьские, да и в 20-е годы Толстой считал, что поэт познает мир более широкими путями, чем наука и связанная с ней цивилизация; художник вслушивается в музыкальную стихию природы и космоса, черпая оттуда свежесть своих образных решений. Писатель, по мысли Толстого, силен непосредственностью и остротой эмоционального восприятия: в искусстве, писал он в 1924 г., «нет места логике, потому что его цель не найти причины какого-либо следствия, но дать во всей законченности живой кусок космоса» (10, 71). «Чем шире раскрыты чувства, чем меньше задерживающих моментов (например, предвзятой идеи), тем полнее восприятие и глубже обобщение», — замечал он год спустя (10, 83).

Однако и тогда, задумываясь над требованиями эпохи, Толстой вносил в это свое понимание иные оттенки и аспекты. Девиз времени — «создать пролетарскую литературу, или, иными словами, включить в кристаллы искусства поток современности» (10, 85) — побуждал художника искать пути исследования и творческого воплощения нового социального бытия советской эпохи. Обобщить и одухотворить современность в искусстве, повести за собой нового чита-

теля можно было, только отыскав творческие пути, адекватные самой этой современности, где все более значительное место приобретало научное понимание процессов развития общества и природы. Вместе с тем Толстой неоднократно подчеркивал, какое огромное значение сохраняет художественное могущество писателя-гуманиста, его умение понять и изобразить жизнь человеческую волнующе проблемно, полнокровно.

Значительность и цельность творений художника зависела для Толстого во многом от духовной масштабности самого творца. В этом смысле корни уходили в классику, взгляд автора «Петра Первого» перекликался со взглядом Пупкина, высказанным им в маленькой трагедии о Моцарте и Сальери. «В искусстве, — писал Толстой, — все — в значительности художника-наблюдателя, все — в величине его личности, в его страстях и чувствах» (10, 71). «Маленький вы человек, и людишки в романе маленькие... Романом вы держите экзамен на Человека» (10, 138).

В пределах этого общего понимания человека-художника все отчетливей складывается более точное и осознанное истолкование творчества, в котором, как позднее указывал Толстой, объединяются разные пути познания и анализа. И писатель выступает не в одной, а в нескольких творческих «ролях». Художник, говорил Толстой, таков, что его желания, мечты, идеи возникают «в форме женственной, эмоционально-творческой» (10, 93). Однако этот существенный эмоциональный аспект недостаточен для полнокровной реализации творческого замысла. У художника должна быть «охваченность одной волевой идеей» (10, 72), чтобы не только воссоздать мир, но и выразить свое активное отношение к нему — бороться с несовершенством, сознавать передовые тенденции действительности, вести за собой читателя, схватывать жизнь целиком как философ, историк, выразитель глубинных потенций народных масс. Художник должен, наконец, осознавать уровень и качество создаваемого им творения. Именно поэтому «в писателе должны действовать одновременно мыслитель, художник и критик» (10, 134).

Художник-реалист в своем труде, как бы говорит тем самым Толстой, испытывает все время потребность выйти за пределы собственно писательского круга, взглянуть, «как на чужое, на свою работу» (10, 143) глазами читателя-современника, критика, историка. Но «выйти» не для того, чтобы утратить качества образно-эмоционального познания, а чтоб, «возвратившись», обогатить его более содержательным и актуальным пониманием конфликтов и обстоятельств, ведущих закономерностей жизненного развития. Как раз материалистическое понимание истории, говорил в свое время Толстой, открыло перед ним по-настоящему эпоху Петра.

Мыслитель сказался в Толстом, когда он пришел к убеждению, что повую жизнь одним утром не понять и не охватить, что необходимо изучать ее, художнику стать историком и философом. По существу это было одно из важнейших требований времени, эпохи, большого читателя — необходимость преодолеть опасность натурализма и перейти к тому уровню идейности и осознанного историз-

ма, которым отличается социалистический реализм. При этом Толстой всегда считал, что мыслитель не должен слишком опережать художника, чтобы не впасть в схематизм. Тем более недопустим в творческом процессе мыслитель «попуще»: «Попытки РАППа административным давлением заставить писателя мыслить отвлеченно привели к приспособленчеству» (10, 268).

Мыслитель в писателе формируется эпохой, и в этом случае эпохальные идеи выступают в его творческом сознании как свободно познанная необходимость, организующая и обогащающая творческий мир поэта. «Подлинную свободу творчества, широту тематики, не охватываемое одною жизнью богатство тем,— отмечал Толстой в 1933 г.,— я узнаю только теперь, когда овладеваю марксистским познанием истории, когда великое учение, прошедшее через опыт Октябрьской революции, дает мне целеустремленность и метод при чтении книги жизни» (10, 202). В этой связи становятся понятны высказывания Толстого о трудной работе «онаучиванья художественных рефлексов» (10, 202), о том, какое значение в его писательской работе приобретают научные принципы исследования и собирания документов, вся та деятельность мыслителя по обдумыванию и объединению разнообразных жизненных и документальных свидетельств и материалов, которая входит в процесс формирования художественного целого и придает прочную основу образным решениям.

Толстой неоднократно отмечал, насколько сложен и многообразен путь, ведущий к конечным творческим результатам; подчас о нем почти что бесполезно говорить. Однако сама художественная практика подсказывала и иной взгляд, открывала возможности «контроля» и оценки творческой работы едва ли не на всех ее стадиях. Писатель должен уметь сам критически оценить свою работу.

Для художника, считал Толстой, важны две вещи: «Общая линия устремления и неустанное совершенствование» (10, 83). В этой связи беспощадная, строгая самооценка приобретает исключительное значение. При этом, как мы уже отмечали, классическая пушкинская формула «Ты сам свой высший суд» не расходится с формулой Толстого о главном суждении читателя. Писатель, осознавший общее устремление своего творчества путем осмысления перспектив жизни и требований большого читателя, должен отвечать этому устремлению как художник, способный восходить на новые творческие вершины. Самооценка — одно из важных условий развития дарования художника — сохранения и правильного использования его таланта. Писатель, упоенный успехом, потерял для искусства. «Если писатель думает: вот какой я хороший писатель! — то дело плохо. Когда я начинаю писать новую книгу и мне не кажется, что она лучше предыдущей,— я прихожу в полнейшее отчаяние. Когда я не нахожу в своей старой книге, что бы можно почиркать, мне кажется, что я остановился в развитии» (10, 365).

Взыскующий взгляд на себя, на свои творческие дела, суровая озабоченность сопровождали Толстого — человека веселого, открытого всем дарам и «соблазнам» бытия. Толстой был слишком предан

искусству, чтобы преступить его законы, как это сделал в гоголевской повести художник Чертков (хотя отдельных отступлений он не избегал). Тревога творца билась в его сердце, побуждала вновь и вновь всмотреться в уже написанные строки. Исследователи показали, как одержимо работал писатель над словом, как искал новые повороты действия, варианты в судьбе героев, новые концовки¹⁶, как добивался от варианта к варианту «Хождения по мукам» интеграции самостоятельных исторических материалов в художественное целое¹⁷. Завершающая фраза еще не означала для него конца работы. Принципиальным было возвращение к своей готовой уже работе для нового совета с читателем и критиком, обдумывания и уточнения ее даже тогда, когда произведение уже вышло в свет. В этой связи для Толстого как бы не существовало канонических текстов. «Меняю ли текст при последующих изданиях?» — спрашивал он. И отвечал: «Да. Сколько изданий — столько и текстов. Некоторые романы („Чудаки“, „Хромой барин“) по три раза переписывал заново. Брошу переделывать, когда дело пойдет под гору, но — покуда вижу ошибки, значит еще расту» (10, 146).

Мысль о зорком, требовательном взгляде читателя, направленном в заповедную суть творческого процесса, настойчиво возникала даже там, где от Толстого никто не мог ждать выражения его творческого «кредо» — в заметках для себя, в письмах родным и близким.

«Я никогда не утверждал себя как самодовлеющую и избранную личность... — я всегда как художник и человек отдавал себя суду» (из письма Толстого Н. В. Крандиевской-Толстой от 5 декабря 1935 г.)¹⁸.

«...А искусства нет, если нет в человеке неумолимого, неподкупного судьи. Искусство во время его созидания — в самом процессе творчества, — непрестанно пробуетея на вкус, и этот внутренний вкус должен быть острый и объективный, как у хорошего дегустатора. Вкус к своим мыслям, к своим чувствам, к своим восприятиям: это пресно, это знакомо, это вяло, как мочалка, это отвратительно, а вот это неожиданно остро, это благоуханно и т. д.» (из письма Толстого Н. В. Крандиевской-Толстой от 17 января 1940 г.)¹⁹.

Так в жизни, работе, творческом труде выработывалось чувство вкуса, потребность сурового разбора всего, вышедшего из-под пера, утверждалась критическая инстанция писателя как та, без чего невозможен его путь к совершенству.

4

От этого внутреннего художнического понимания насущной необходимости «неподкупного судьи» Толстой нередко исходил и в своих выступлениях о литературной критике. Даже в наиболее сложные периоды развития искусства он оставался верен своему убеждению, что слово критика (если это слово действительно талантливо и весомо) так же нужно для литературы, как мнение читателя,

как видение художника. Критик, читатель и художник рассматривались Толстым в едином процессе становления и развития советской литературы как его необходимые участники, и именно поэтому писателю важно было (при всем своеобразии вклада каждого) увидеть общую равнодействующую их усилий и устремлений.

Один из важных аспектов проблемы «читатель—писатель—критик» касался качества взаимодействия всех участников развития искусства и литературы. Характер их взаимоотношений не должен был напоминать квартет из знаменитой крыловской басни. Разобщенность, тем более разноречие «сторон», участвующих в художественном процессе, вызывали глубокую озабоченность Толстого. Он не мог пройти мимо встречающихся претензий критики на непогрешимость суждений и ее попыток грубо навязать искусству свои узкие умозрительные концепции (что как раз и произошло во времена РАПП). Выступая в дискуссии «Писатель — критик — читатель» (1926—1927), Толстой с горечью отмечал «вредную роль критики», когда она разрушала писательское видение или неправомерно настраивала читателя на необъективную сокрушительную оценку. За примерами такого рода далеко ходить не приходилось. Один из участников дискуссии указал на литературную судьбу Есенина: «Вся наша критика в целом (отдельные голоса не в счет) проглядела, замолчала, едва не похоронила заживо поэта...»²⁰. Еще решительнее высказался в этой связи другой участник дискуссии, Андрей Белый: «Наш критик происходит от слова „Крит“, остров в Средиземном море, на котором сидел и судил Минос, присуждая всех на ужин Минотавру»²¹.

Отчетливо видя подобные негативные устремления и сам не раз испытывая их на себе, Толстой не спешил игнорировать профессиональную критику, ибо ее «звено», как и читательское мнение, невозможно исключить из системы искусства без ущерба для всей этой системы. В интересах общего литературного дела писатель стремился определить, в чем положительная роль критики в развитии культуры и нового искусства, и видел ее в выработке более глубокого понимания мира и человека. Новый писатель — он еще юн, ему часто не хватает «ни умения обобщать, ни опыта жизни» (10, 91). «Вот важная и нужная задача критики, — говорил Толстой. — Быть школой для читателя и писателя, быть университетом, энциклопедией, повышать культурный уровень того и другого» (10, 91).

Но именно для осуществления этой задачи необходимо было преодолеть несогласованность участников литературного процесса не только в смысле организационном. Надо было поднять культуру критической мысли, исправить и изменить такое положение дел, когда критик приходил порой как Робеспьер в конвент искусства и, отстраняя «ненаучную» эмоциональность художника, искал в его творчестве лишь «признаки для классификации» (10, 225). В этом случае не только игнорировался творческий мир художника, но и парушалась вся система взаимодействия в искусстве, в частности взаимосвязей писателя и читателя, терялся эстетический критерий («получалось как будто так: напиши помелом, напиши пластическим

пером художника, безразлично» — 10, 225). А как раз эту систему идейных, культурных, эстетических связей писателя, читателя и критика необходимо было восстановить.

Общественный смысл критики был всегда очевиден для Толстого. Критика формулирует крупные социальные и идейные задачи общества, обращенные к писателю и читателю; она выражает эпохальные повеления «искусству ворваться в жизнь, в пыль и грохот стройки» (10, 225). Но при этом язык ее должен быть понятен художнику, созвучен его творческому миру. Критика построена не на конфронтации, не на разноречии языка идей и логики (критик) и эмоционально-образного слова искусства (художник), а на возможности понимания и глубокого истолкования. «Недостаточно, однако,— замечал еще Г. Ибсен,— чтобы критик уяснил себе отвлеченные художественные понятия; он должен также вполне ясно понимать требования того рода искусства, о котором берется судить. Лишь став на эту точку зрения, художественный критик в состоянии отвечать своему назначению и принести пользу искусству, содействуя его правильному развитию»²².

О такой глубоко ощущающей требования времени, интересы читателя и законы искусства критике и мечтал Толстой, именно ее призывал занять достойное место в боевом строю советского искусства: «Критику — в первые ряды» (10, 225). При этом он стремился подчеркнуть единство идейно-художественных задач писателя и критика, связать художника и критика обоюдной заинтересованностью в творческом подъеме нашей литературы, их сходным, почерпнутым «изнутри» творческим процессом взглядом на эстетическое богатство искусства. «Критика— это целеустремленный, напряженный мозг искусства. Критика — составляющая часть искусства. У критика прежде всего глаза художника (а не диоптрии классификатора), темперамент художника, дерущегося в пыли и поту в общей свалке искусства» (10, 226).

В критике Толстой видел человека, который понимает художественный текст в чем-то, может быть, острее и взыскательней, чем писатель, и который способен сделать видимой для всех «скрытую между строк» энергию писательской рукописи. Критик, словно бодрствующая совесть искусства, «должен быть тем беспощадным голосом, который в ночной тишине, в часы взъерошенной работы, велит писателю с ледяным спокойствием выбрать, рассмотреть и взвесить каждый образ, каждое слово <...> В творчестве,— заключал Толстой,— есть важный момент: присутствие строгого, умного друга, слушающего еще не просохшие страницы вашего романа <...> Таким другом, таким первым оценщиком должен быть критик» (10, 226).

В творческой судьбе А. Толстого были счастливые встречи. На заре писательского пути он встретился с поэтом, критиком и теоретиком искусства И. Анненским, поэтом и художником М. Волопиным, режиссером К. С. Станиславским, взыскательное отношение которого к пьесам Толстого во многом помогло выработке его творческих идеалов. В советское время слово строгого, умного

друга Толстой не раз слышал от М. Горького, В. Шкловского, Н. Никитина. Но достаточно часто встречались и непонимание, и предвзятость, о чем писатель не раз говорил (10, 366—367, 426).

Обозревая четверть века советской литературы (1942), Толстой показал, как вульгарные установки пролеткультовского критического сознания и его пережиточные формы в дальнейшем мешали полноценному развитию художественной практики, восприятию глубоких реалистических традиций классики. В критике, по слову Толстого, и в 30—40-е годы существовало немало нерешенных задач. Не был еще полностью изжит упрощенный подход к художественному тексту, слабо разрабатывались некоторые важные теоретические вопросы, скажем вопрос о роли русской литературы в развитии мирового искусства. Нового Белинского «еще нет», с сожалением констатировал Толстой (10, 549). И тем не менее потенциальные силы и принципиальные возможности критики оценивались писателем высоко.

Критик-литературовед — не второстепенная фигура. Он — выразитель социального и эстетического сознания общества, помогающий последнему овладеть все более высокими «этажами» художественной культуры. Говоря об успехах советского литературоведения, Толстой с огромным уважением указал на тот немалый вклад, которым явилось подготовленное большим коллективом литературоведов и критиков 92-томное издание Л. Н. Толстого. Писатель с гордостью отмечал, что как раз «благодаря трудам ряда исследователей мы неизмеримо больше знаем теперь о жизни и творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Льва Толстого, Салтыкова-Щедрина, Чернышевского, Добролюбова и многих классиков Запада, чем знали о них в дореволюционную пору» (10, 550).

Своей деятельностью критик и исследователь, по существу, расширяет сферу действия литературы на читателя. Среди разных читательских групп критик, по мысли Толстого, выступает как наиболее зрелый, наиболее подготовленный читатель. Между тем не каждый читающий способен постичь духовную значительность и эстетическое богатство искусства. «Поэмою Гоголя,— писал Белинский,— могут вполне насладиться только те, кому доступна художественная мысль и художественное выполнение создания»²³.

Интерпретация и анализ талантливого критика помогают создать читателя, адекватного мышлению художника, они «вписывают» читателя в художественную систему искусства, способствуют ее правильному функционированию, что как раз было очень важным, с точки зрения А. Толстого. В связи с этим он поддерживал многие литературоведческие начинания, а в преддверии первого писательского съезда взволнованно обратился к молодежи с призывом овладеть критикой — не поверхностно и с налету, а во всеоружии таланта и эрудиции, с учетом богатств творческой культуры. «Тогда,— говорил он,— под литературу <...> будет подведена очень солидная база»²⁴.

Литературный критик, опирающийся на научные представления об обществе и искусстве,— это, в понимании Толстого, человек живой и деятельной мысли, именно своей духовной работой обретающий право выступать как выразитель «художественного роста, требований и творческих страстей читательских масс» (10, 226), как строгий судья нетерпимых в искусстве проявлений «слабости, неряшливости, „химерности“, умственного и художественного убожества»²⁵.

5

Толстой и сам внес немалый вклад в дело эстетического воспитания большого читателя. Его критическая и литературоведческая работа связана с делами Союза писателей, с задачами исследования истории литературы в стенах Академии наук СССР (писатель был ее действительным членом). Под эгидой этих учреждений возникли обширные по материалу исследования и обзоры — такие, как доклад о драматургии на Первом съезде писателей, уже упоминавшийся доклад «Четверть века советской литературы», отзывы на академические литературоведческие труды. И все-таки не такого рода статьи характерны для критического «почерка» Толстого.

У Толстого-критика были «глаза художника <...> темперамент художника» (10, 226). И соответственно тому критические работы писателя рождались в виде свободного размышления о времени и о себе, о судьбах искусства и требованиях эпохи. Критическая мысль Толстого формировалась живописно. Статья о М. Горьком («Костры») строилась как ассоциативная переключка двух картин: сегодняшнего дня писателя в Горках, аллея парка, куда Горький выходит иногда, чтобы зажечь костер, и той, широкими мазками набросанной, картины минувшей эпохи, темной ночи реакции, когда с особой силой звучал голос Горького и передовая молодежь, отзываясь на его призыв к свободе, тянулась на Волгу, где ярко вспыхивал костер горьковской мысли. Вывод рождался в эмоциональном разбеге статьи, в ней крупно проступали не детали портрета, а духовный смысл деятельности Горького — быть огненосцем эпохи русских революций, глашатаем грядущего свободного и гордого человека. Подобным же образом построена и статья А. Толстого о В. Гюго.

Критически осмыслить нередко означало для Толстого открыть читателю художника в его духовной силе, в могуществе его поэтического слова. В этой связи он в определенной мере разделял мнение о критике, возникшее среди русских художников-реалистов в годы литературной молодости самого Толстого. «Что такое вообще критик?» — спрашивал тогда А. И. Куприн. И продолжал: «Нужны такие писатели, которые помогают публике и писателю взаимно разобраться друг в друге, полезен тот, который, подобно ювелиру, берет в руки драгоценность и умело обращает ее к солнцу, истинный друг прекрасного и честный враг пошлости»²⁶. Не таковы ли написанные Толстым очень сжатые, сверкающие красками зарисовки,

посвященные Пушкину («О Пушкине»), Горькому («По такому образу должны формироваться люди»), Есенину («Сергей Есенин»), Церетели («Акакий Церетели»), Барбюсу («Писатель и трибуна») и целому ряду других деятелей литературы. Это не статьи, а скорее художественно-критические миниатюры, эссе — тот род критики, где, как говорил еще Гоголь, «виден разбираемый писатель <...> виден еще более сам разбирающий»²⁷ с его интересом как к большим вопросам времени, так и к поэтическому строю искусства, технике художественной работы.

Это, однако, не значит, что Толстой-критик, рассматривая творчество того или иного своего современника, не решался указать на просчеты или неудачные решения. Мы знаем разгневанного Толстого, который, поднявшись на писательскую трибуну, говорил о недостатках литературы, о неряшливости, неточности, ошибочности методологии некоторых товарищей по перу. Достаточно напомнить в связи с этим выступление Толстого на обсуждении поэмы Л. А. Лазарева «Русская сказка» или другое большое выступление писателя в ходе дискуссии о формализме с оценкой книги Л. Добычина «В городе Эп». Толстой не оставил сомнений в том, что книга эта — камерная, замкнутая самодовлеющим изображением дореволюционной провинции, с претензией на использование эстетических форм Пруста и Джойса. В то же время в выступлении Толстого ощущалось решительное несогласие художника с проработочными методами ведения дискуссии²⁸.

В статьях о современном искусстве критическая мысль художника подвижна, динамична. Толстой как бы вводит читателя в процесс собственного критического осознания еще неясных для него самого явлений художественного развития, скажем явления киноискусства, только начинавшегося в 20-е годы. Писателю казалось тогда, что неуспехи кино — в не найденных еще самобытных средствах выражения, в порочности использования на киноэкране художественных путей и средств, присущих другим музам. В таких статьях мысль Толстого ветвится, обогащается щедро разбросанными наблюдениями, оригинальными раздумьями о специфике разных видов искусств и т. д. Подобные критические отступления (к ним можно отнести размышления писателя о языке жестов, о специфике исторического жанра и др.) напоминают уже не отдельные миниатюры, а целый «роман», где в свете более зрелого понимания художника, выступающего как критик, открываются возможности расширения поля искусства и его родовых взаимосвязей.

При всей тонкости ощущения искусства критика Толстого никогда не была только эстетической, она всегда проникнута гражданским чувством, обращена к социальному, патристическому сознанию читателя. Величие искусства, которое творит художник, неотделимо для писателя от исторических дел и завоеваний его страны. Это заметно даже по тем выступлениям писателя, когда, находясь в эмиграции, он размышлял о первых шагах литературы революционной России, еще во многом ошибаясь в определении судьбы русской литературы (ее судьба, писал он, «сменить лилею

па кистень») ²⁹, в понимании ее гуманизма. Но в то же время Толстой решительно связывал движение литературы с нарождающейся системой общественных отношений. Революция губит старую, унаследованную культуру в хаосе, но она решает противоречие общества и личности, их распадение в период декадентской культуры. «Начинается творчество новой жизни» ³⁰.

Это творчество насыщает потенциал искусства, придает новые импульсы художественному и критическому сознанию, вводит в его оборот огромные пласты жизни и литературы советских народов с новыми социально значительными конфликтами и героями. На этом пути множится содержательное и эстетическое богатство литературы и критики, их связь с народом, особенно укрепившаяся в годы Великой Отечественной войны. Именно в эти суровые годы в критических анализах Толстого растет ощущение сложности искусства, понимания объемности внутреннего содержания современника, вынесенного из суровых испытаний более высокое сознание ценностей, которые он защищал: «Перед умудренным в страданиях и бурях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни» (10, 518). В работы Толстого-критика все больше входит «правда о человеке в небывалую минуту его бедствий и испытаний» (10, 517), правда нашей эпохи, наследующей творческие усилия человечества.

Проблема «читатель—писатель—критик» возникала в творческой практике Толстого в течение всей его творческой жизни; ее решение связано с целым рядом конкретных моментов взаимодействия художника и истории, писателя и действительности. Вместе с тем мы не можем не видеть и того более широкого значения, которое имеют художественные искания Толстого, эстетическое сознание писателя, утверждающего теснейшую связь жизненных и художественных процессов. Толстой был убежден в том, что вольное или невольное игнорирование этой связи столь же негативно, как и невнимание критики к внутренним особенностям искусства слова, его специфическим законам, связующим воедино все творческие подразделения литературы.

Как для познания человека необходимо осмыслить все исторические и современные процессы общества и природы, так и в литературе всегда важно уяснить и поддержать связи с целым.

Это целое в эстетике Толстого — система искусства, внутреннее единство его составляющих и подразделений, которое осуществляется по законам почти столь же очевидным, как законы общества и природы. Толстой убежден, что, определяя границы искусства, такая система не делает их границами на замке. Напротив, им свойственна постоянная взаимопроницаемость, через них проходит огромный поток информации как в том, так и в другом направлении. В основе искусства — коренная человеческая потребность общения; оно создается для читателя и зрителя. Только в процессе потребления искусство самоосуществляется, живет, реализуется. Но читатель — не только потребитель. Он и участник

творчества: «Характер читателя и отношение к нему решают форму и удельный вес творчества художника. *Читатель—составная часть искусства*» (10, 64); «Оценка художественного произведения — это тоже акт творческого дерзания, как и всякое творчество» (10, 463). Критик, мыслитель, читатель — это ипостаси художника, без которых он не может познать самого себя, проникнуть в глубь закономерностей искусства, общества, его будущего. Литературный критик, в свою очередь, исходя из научного понимания жизни, истории, должен иметь глаза художника, ибо художественная «нечувствительность» критики ставит под угрозу всю систему искусства.

Сегодняшние наши заботы и поиски целостного анализа, конечно же, не только дело профессионального литературоведения или критического цеха. Они, видимо, связаны с общим углублением и обогащением развития литературы, которое особенно заметно в эпоху зрелого социализма. Здесь еще не все продумано, осмыслено, выяснено. Эстетическая мысль Толстого, как живая и современная, вступает в этот процесс.

¹ Вот что сообщает о Толстом-рассказчике Н. Е. Фельтен: «Ал. Ник. Толстой не только писатель: он актер; когда он начинает рассказывать, это сейчас же чувствуется. У него подвижное лицо, богатая мимика. Он не столько рассказывает, сколько играет, „представляет“. Мимика, интонация, жесты, звукоподражание. И это действует неотразимо (...) Мальчик (а дети — лучшие ценители рассказа), который был с нами, не сводил с него глаз, и на его ребяческом лице отражалось каждое движение рассказчика» (ЦГАЛИ, ф. 337, оп. 1, ед. хр. 275, л. 15).

² ИМЛИ, ф. 43, оп. 4, № 83, л. 7.

³ См. в настоящем томе письмо А. Толстого к Н. В. Крандиевской от 15 декабря 1929 г., № 27.

⁴ См. в настоящем томе дневник А. Толстого 1911—1914 гг.

⁵ *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976, с. 311.

⁶ *Толстой А.* ПСС, т. XIII, с. 279.

⁷ *Толстой А.* Искусство избирает героем — героя. — Лит. Ленинград, 1935, 8 июня.

⁸ В. И. Ленин о литературе и искусстве. 6-е изд. М.: Худож. лит., 1979, с. 641.

⁹ ЦГАЛИ, ф. 2503, оп. 1, ед. хр. 984, л. 2.

¹⁰ ИМЛИ, ф. 43, оп. 4, № 80, л. 3.

¹¹ Исследователи еще более определенно говорят о художественной школе Достоевского, пройденной А. Толстым. См.: *Поляк Л.* Алексей Толстой — художник. М.: Наука, 1964, с. 55.

¹² *Назирова Р. Г.* Проблема читателя в творческом сознании Достоевского. — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1978, с. 219.

¹³ *Воронский А.* Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1963, с. 404.

¹⁴ ИМЛИ, ф. 43, инв. № 166/119, л. 1, 2.

¹⁵ См. в наст. томе письмо А. Толстого Н. В. Крандиевской от начала февраля 1915 г.

¹⁶ В этой связи нельзя не отметить огромную работу, сделанную Ю. А. Крестинским в комментариях к Собранию сочинений Толстого, где исследователь скрупулезно сопоставил первые и последующие публикации произведений писателя, отметил основные из внесенных изменений.

¹⁷ *Поляк Л.* Алексей Толстой — художник, с. 332.

¹⁸ ИМЛИ, ф. 43, оп. 4, ед. хр. 113, л. 11.

¹⁹ См. в настоящем томе письмо А. Толстого Н. В. Крандиевской от 17 января 1940 г.

- 20 Оксепов И.И. Писатель—критик—читатель.— Жизнь искусства, 1926, № 14, с. 10.
- 21 Звезда Востока, 1927, 30 июня.
- 22 Ибсен Г. Полн. собр. соч. М.: Изд. С. Скимунта, 1906, т. V III, с. 2—3.
- 23 Белинский В. Г. Поли собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1955, т. 6, с. 219.
- 24 Толстой А(лексей). Комсомол должен овладеть критикой.— Юный прлетарий, 1934, № 12, с. 13.
- 25 Там же.
- 26 Куприн А. О литературе. Минск: Изд-во БГУ, 1969, с. 285.
- 27 Гоголь Н. В. Поли. собр. соч. Л.: Изд-во АН СССР, 1952, т. 8, с. 175.
- 28 ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 218, л. 1—7.
- 29 Толстой А. Н. О новой литературе.— «Лит. приложение» к «Н акануне», 1922, № 62, 1 июня.
- 30 Там же.