

Писатель
и
Жизнь

1986

СОДЕРЖАНИЕ

I

В. Ковский. «Упоение жизнью». (<i>Творчество Алексея Толстого и проблема личности писателя</i>)	4
Ф. Г. Бирюков. Постигая тайны художественности. (<i>Заметки о стиле Михаила Шолохова</i>)	23
Сергей Антонов. Творчество Михаила Зощенко	51
Ал. Михайлов. «...Дорогой пришедших с войны»	74
Анаида Беставашвили. Заметки о прозе Отара Чиладзе	83
Вл. Смирнов. Открытый символ. (<i>О своеобразии философской лирики Леонида Мартынова</i>)	101
Евгений Сидоров. Журнальная критика сегодня	116

II

В. В. Основин. Диалог и монолог в пьесах Льва Толстого	134
Л. Г. Шакирова. Время и вечность в лирике Тютчева	153
Н. Д. Старосельская. Вставная новелла в русском романе XIX века	170
А. Н. Корсаков. Становление мастера. (<i>О некоторых приемах сатирического письма Салтыкова-Щедрина</i>)	184
В. А. Богданов. Между Альдонсой и Дульсинеей. (<i>О литературно-эстетических теориях русских символистов</i>)	202
Л. А. Качаева. Музыка в произведениях Куприна	227

III

Лев Озеров. Из дневника переводчика	238
Люциан Климович. Вершина народной поэзии — олонхо «Нюргун Боотур Стремительный»	255
К. Рехо. Чехов в Японии.	267
С. Д. Артамонов. «Опыты» Монтеня как литературное произведение.	288
К. Н. Атарова. Лоренс Стерн и европейский роман первой четверти XX века	314
П. В. Таран. Лев Толстой и Максим Горький об австрийской литературе.	329
И. В. Уткина. «Черный принц» Айрис Мердок	340
Сергей Цебаковский. Американская действительность в очерках Тома Вулфа.	357
В. В. Биккульчус. Грани философского романа.	375

ПИСАТЕЛЬ И ЖИЗНЬ



СБОРНИК
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ,
ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И КРИТИЧЕСКИХ
СТАТЕЙ



МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1987

«Писатель и жизнь» — сборник литературоведческих и критических работ профессоров, преподавателей и аспирантов Литературного института им. А. М. Горького.

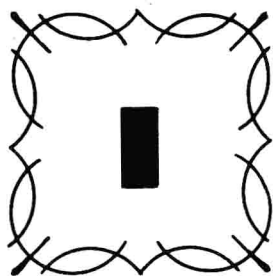
В четырех разделах настоящего, одиннадцатого выпуска сборника отражены некоторые актуальные проблемы развития современной советской прозы и поэзии, русской классической и зарубежной литературы.

Составитель *С. Я. Цебаковский*

Под редакцией

*С. Д. Артамонова, Ф. Г. Бирюкова, А. Н. Власенко,
В. И. Гусева, Л. И. Климовича, А. А. Михайлова,
В. Ф. Пименова, Е. Ю. Сидорова.*

Художник
МИХАИЛ СЕРЕГИН





«УПОЕНИЕ ЖИЗНЬЮ»

*(Творчество Алексея Толстого
и проблема личности писателя)*

В 1982 году в журнале «Литературная учеба» состоялся своего рода «круглый стол» на тему: «С чего начинается творческая личность и какова ее структура». Дело в том, что мы слишком «привыкли» вписывать художника в контекст объективных социально-исторических и историко-литературных обстоятельств и совсем малое место отводим в его формировании факторам биографическим, психологическим, личностным, всей системе сложнейших *индивидуальных* взаимоотношений творческой личности с культурой своего времени. Усилить внимание к этой стороне литературного развития давно необходимо, хотя для того, чтобы оно стало действительно эффективным, нужен, вероятно, комплексный подход, усилия в разных сферах обществоведения.

Проблема творческой личности не может ограничиться чисто теоретическим планом. Наряду с теоретическими или комплексными исследованиями уже сегодня возможен и другой взгляд, связанный с попыткой оценить конкретную роль того или иного писателя в литературном процессе именно через неповторимые очертания его творческой личности, через ее особенный художественный опыт и уроки. Фигура Алексея Толстого — как прозаика очень крупного и оказавшего серьезное воздействие на советскую литературу в немалой мере благодаря своеобразием и масштабу творческой личности — представляет для нас с этой точки зрения очевидный интерес.

* * *

«В искусстве все, — писал Толстой, — в значительности художника-наблюдателя, все — в величине его личности, в его страстях и чувствах»¹. Зависимость искусства от личности

¹ Толстой Алексей. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1958—1961, с. 71. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.

художника виделась ему самой прямой и непосредственной: «...маленький вы человек, и людишки в романе маленькие. Трудная вещь искусство. Романом вы держите экзамен на Человека» (10, 138). Многочисленные высказывания, беседы, статьи, интервью Толстого по вопросам литературы и искусства рисуют подробную и выразительную картину его вкусов и пристрастий, принципов, форм и приемов художественного труда. Со страниц прозы, драматургии, литературно-критических выступлений Толстого, помимо их собственного художественного содержания, перед читателем встает образ литератора, одержимого ненасытной жаждой творчества и столкнувшегося с «залежами небывалого материала» (10, 66). «Сквозь глаза, уши, кожу» Толстой впитывал в себя «окружающую жизнь», которая «оставляла в нем след, как птица, пробежавшая по песку» (10, 83). Он постоянно ощущал, что его творческое «я» не есть какая-то заданность», что «я» — движется, изменяется и растет...» (10, 192), и в процессе этого роста напряженно вдумывался в секреты знаменитых мастеров: «Я перечитывал Чехова. В чем был секрет его живых слов? За каждой фразой — живой человек, мало того — тип, мало того — эпоха... Меня всегда потрясала последняя фраза доктора Астрова: «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело...» Откуда могла появиться эта Африка, будто приоткрытое окошечко в глубь человека?» (10, 259).

«У него был большой масштаб, и ощущение общего дела литературы, и стремление поработать во всех жанрах, — говорит о Толстом И. Андроников. — ...Он описывал жизнь советских людей и капиталистический Запад, его творческое воображение, словно ему тесно показалось на земном шаре, унесло в романе «Аэлита» межпланетный корабль инженера Лося на Марс... Прошлое. Настоящее. Будущее. Россия. Европа. Космическое пространство... Казалось, нет больших тем, неинтересных для этого большого писателя... Как подлинный художник, он обладал способностью видеть то, чего никто до него не замечал, слышать то, чего никто не услышал... Он сумел запечатлеть русское общество не в моментальных изображениях, а показать жизнь во времени, в движении, в развитии»¹.

Я привожу эту пространную цитату не просто потому, что она является своего рода «микромонаграфией» о творчестве Толстого, но и потому, что здесь схвачена некая суть

¹ Воспоминания об А. Н. Толстом. Изд. 2-е, доп. М., 1982, с. 391—392.

эстетического феномена этой творческой личности: ее поразительная способность к разностороннему профессиональному воплощению, открытость любому жизненному материалу, готовность к постоянному развитию и чуткость к моментам развития действительности (в том числе — действительности эстетической) в целом. Воспоминания о Толстом при всей субъективности этого жанра, весьма далекого от «документализма», в характеристике творческой личности художника на редкость единодушны.

По словам К. Федина, «кто имел счастье близко знать Алексея Толстого... тот знает, насколько полно Толстой-человек отразил себя в творческом зеркале Толстого-художника»¹. В. Инбер пронизательно замечает, что «даже любимого героя он выбрал себе под стать: Петра Первого»². Восхищаясь «героическим труженичеством» писателя, рассказывая о его поездках, в которых «спутники его буквально падали с ног от усталости и уходили один за другим отдыхать, а он... с каждым часом становился все бодрее»³, К. Чуковский словно бы иллюстрирует мысль о Петре. «Он был человеком могучего здоровья, темперамента и энергии, — вспоминает художница Валентина Ходасевич. — ...Иногда даже трудно было сопутствовать ему в неумных затеях, желаниях, выдумках... тем более что все это несло в каком-то вихревом темпе и требовало хотя бы просто больших физических сил»⁴.

И безудержность в работе (того, что Толстой написал, хватило бы — по одному лишь объему текста! — на несколько обширных творческих биографий), и размах гостеприимства, и жадность к общению, веселью, шутке корнями уходили в органически свойственное Толстому, пользуясь выражением К. Федина, «упоеание жизнью», «чувствительное обожание жизни»⁵. Нельзя не видеть в этом важнейшей черты человеческого характера. «Вообще это был мажорный сангвиник. Он всегда жаждал радости, как малый ребенок, жаждал смеха и праздника, а насупленные, хмурые люди были органически чужды ему»⁶ (К. Чуковский). «Смеялся ли он, серьезился ли, ел, шутил, говорил ли об искусстве — все в нем было вкусно, чувственно, крупно. Слова его были

¹ Воспоминания об А. Н. Толстом, с. 8.

² Там же, с. 143.

³ Там же, с. 25, 41.

⁴ Там же, с. 245.

⁵ Там же, с. 3, 5.

⁶ Там же, с. 30.

зернисты, крупной крошки, жарки, как уголья. В своей шубе и шапке, он был сам как жаркий костер зимой. Возле него хотелось остановиться, посмотреть на огонь, поплясать вокруг»¹ (Н. Асеев).

Естественно, однако, что творческая личность начинается там, где человеческие свойства приобретают эстетическую значимость, художественный эквивалент. Можно быть «толстым, здоровым человеком», как однажды охарактеризовал себя сам писатель (10, 216), а сочинять что-нибудь вроде стихов Вакха Ивановича из рассказа «В гавани»: «В яме сижу я, мерцаю, и жаба, немой собеседник, гладит унылую спину мою безволосою лапкой» (2, 306). О собственном мировосприятии Толстой говорил неоднократно: «Я любил жизнь, всем своим темпераментом противился абстракции...» (1, 57); «Меня могут упрекать в чрезмерной эпичности, но происходит она не от безразличия, а от любви к жизни, к людям, к бытию» (10, 130). Полнота жизни, густота ее красок — действительно то, чем, быть может, более всего примечательно творчество Толстого на всем его протяжении, от раннего поэтического сборника «За синими реками» и до великолепной фламандской живописи «Петра Первого». «Когда мгновенной мыслью, пробегающей, подобно искре, от первых написанных им строк и до последних, я стараюсь уяснить все из его книг наиболее сильное, яркое и удавшееся ему, я вижу это в улыбке, в шутке, в лирике либо в действии, как в романе о Петре, — пишет Н. Никитин. — То есть в устремлении жизни, в полном ее утверждении и даже в наслаждении ее преградами, в наслаждении от трудов, которые она приносит. Да, в книгах он не любил смерть. Он не всматривался в нее с той внимательностью, иногда даже тягой к ней, которые встречаются в русском романе. У него люди наталкиваются на нее случайно и потом исчезают, как дым»².

В «Синих реках» на читателя обрушилась языческая стихия русского фольклора, человек слился с явлениями природы, обрел голос животных и растений. «Заволжский» цикл противопоставил тлену и безумию уходящего барства здоровье и естественность народных характеров, вечную красоту и мощь российских просторов, плодоносящую землю и устремившегося к воле труженика ее — крестьянина. Подлинным воплощением живой жизни, насыщенной поэзией и страстью, стала в прозе Толстого любовь как антитеза всему умозри-

¹ Воспоминания об А. Н. Толстом, с. 135.

² Там же, с. 259.

тельному, расчетливому, искусственному (повести и рассказы «Овражки», «Большие неприятности», «Буря», «Любовь», «Граф Калиостро», романы «Чудаки», «Хромой барин», «Егор Абозов»). В «Детстве Никиты» с классической простотой и ясностью была показана гармония деревенского бытия, вечный круговорот природы.

Но и рисуя дисгармоничный, расколотый социальными антагонизмами, объятый пламенем революции и гражданской войны мир (трилогия «Хождение по мукам»), Толстой оставался верен себе: его герои жили полнокровно, яростно, не утрачивая созидательных способностей к любви, радости, состраданию. Да и сама война эта, право же, представляла в его прозе каким-то неистовым напором и выплеском жизненных сил, разительно контрастирующих, например в известном рассказе «Гадюка», с мирным мещанским бытом коммунальной кухни и учрежденческих коридоров («Горячо пели пули. Ольга Вячеславовна мчалась по щелястым доскам над головокружительной высотой... Мимо пронеслись эскадроны — гривы, согнутые спины, сверкающие клинки» — 4, 207). А какой творческой энергией, порывом в будущее всегда полны у Толстого картины отечественной истории, фигуры ее деятелей, несмотря на жестокий реализм в изображении народных бедствий, беспощадности российского прогресса!

Жизнелюбие Толстого оказалось не просто свойством его личности и таланта, но и постоянно утверждаемым эстетическим принципом. Именно в этом свете следует, вероятно, рассматривать ту беспримерную по длительности и последовательности полемику с декадансом, которую писатель вел на протяжении всего творческого пути и которую в «школьном» представлении принято ограничивать образом Бессонова из «Сестер». На самом деле к критике декаданса Толстой обратился уже в 1909 году (рассказ «Яшмовая тетрадь»), в явной переключке с ироническими стилизациями Сомова остроумно высмеял упадочничество как образ жизни. В следующем году появилась повесть «Неделя в Турене», переводящая стилевую гротесковость этой темы в реалистически-бытовой регистр: патологический эротизм ее героя представлял как момент родового вырождения, а мечтания Николушки («Взять бы такую минуточку и туда, — в сумасшедшие зрачки глаз, в шорох шелковых юбок, в темноту женского благоухания, — вниз головой, навек...» — 1, 143) явно предвосхищали будущий антураж «ночного» Петербурга в романе «Сестры».

Во многих фигурах «заволжского» цикла и примыкающих

к нему произведений Толстой предпринимает интереснейшую попытку осмыслить «типы уходящей крепостной эпохи» (10, 410) именно в свете возникающего на социально-историческом переломе декадентского сознания (князь Краснопольский в «Хромом барине»). Но это же сознание он увидит и в стиле жизни бурно развивающейся русской буржуазии («Приключения Растегина»). А разве не декаданс, помимо всего прочего, разоблачается образом Невзорова в «Ибикусе» и целым рядом сцен из быта эмигрантов («Эмигранты», «Гиперболоид инженера Гарина»), не говоря уже о прозе и публицистике Толстого, изображающей деградацию буржуазной Европы? Вместе с тем Толстой рисует и упадок собственно эстетический, декадентство как художественное явление: я имею в виду, в частности, рассказ 1911 года «Ночь в степи», с его ироническим и забавным образом усадебной девицы, балующейся эротическими стихами (ситуация, обыгранная и в стихах Саши Черного), а затем рассказы «Без крыльев», «В гавани», а более всего, конечно, романы «Егор Абозов» и «Сестры». Борьба с декадансом является, по существу, лишь частью той общей борьбы с искусственной, ложной, неорганической жизнью, которая составляет одно из существеннейших направлений творчества Толстого, его постоянный пафос. С этой точки зрения правомерно утверждать, что Толстой как творческая личность по самой структуре своей тяготел к реализму и что его ориентация на классическое наследие была чертой столь же художественных, сколь и человеческих пристрастий.

* * *

Постоянство полемики с декадансом являлось лишь частью общего постоянства творческих принципов Толстого. Надо сказать, что художник вообще был необычайно последователен в разработке одних и тех же тем, в их вариациях на разном жизненном материале, в возвращении к прежним текстам, которые неустанно обновлял и редактировал. В письме к Н. С. Клецову (Ангарскому) от 2 марта 1927 года он, например, сообщал: «Только что я закончил один рассказ, тема его взята из одного моего старого рассказа 14-го года. Он был очень плохо написан, но тема интересная для нынешнего дня. Я заново написал его. Для современности это новый рассказ из недавнего прошлого, для библиофилов новый вариант старой темы»¹.

¹ Отдел рукописей ИМЛИ АН СССР, ф. 43, оп. 4, № 47, с. 16.

«...В том-то и заключалась парадоксальность его писательской природы,— замечает К. Чуковский,— что чем дальше уходил он от темы, над которой работал в то время, тем больше эта тема выигрывала, обогащаясь новыми образами, новыми горячими красками, стоило ему воротиться к ней вновь»¹. Без первых опытов стилизации в «Соревнователе» и «Яшмовой тетради» была бы невозможна блестящая пьеса «Любовь — книга золотая». Очевидна связь многих мотивов «Детства Никиты» с «заволжским» циклом при совершенно разной общей концепции изображаемой жизни. Поэзия, от которой Толстой после сборника «За синими реками» отходит, остается, однако, присутствующей в его прозе и драматургии в виде постоянных стихотворных «инкрустаций», а иногда словно бы существует параллельно с прозой (так, читателю предлагается стихотворение «Егорий — волчий пастырь» и рассказ под тем же названием). Проза, пьесы и сценарии непрерывно «сообщаются» между собой: «Золотой ключик» — сказка и пьеса; «Петр Первый» — роман, пьеса и киносценарий; пьеса «Кукушкины слезы» написана на материале рассказа «Актриса» и т. д. В крупнейших, итоговых произведениях Толстого — «Хождение по мукам» и «Петре Первом» — щедро используется все предыдущее творчество и намечаются мотивы последующего. Опорные моменты образов Телегина или Кати и Даши нетрудно обнаружить уже в персонажах «заволжского» цикла; прообраз Распутина создан в «Мракобесах», затем эта фигура будет упомянута в «Сестрах» и, наконец, развернуто представлена «Заговором императрицы»; в финале «Восемнадцатого года» обозначится «Хлеб»; на последних страницах «Хмурого утра» в воображении Кати возникнут «очертания голубоватого города, сложного, пышного, прекрасного» (6,401), когда-то уже померещившиеся архитектору Буженинову, герою рассказа «Голубые города». В «Петре Первом» сцены знакомства юного Петра с юным Меншиковым вряд ли были бы столь убедительны без «Детства Никиты», а царских разгулов — без «Мишуки Налымова». И живописность обучения бояр «политесу» и «галанту» тоже подготовлена ранним творчеством — уже упоминавшимися опытами прозаической и драматургической стилизации...

С тем же постоянством в художественном сознании Толстого клубятся «чужие» образы, сюжетные коллизии, мотивы, стили, подвергающиеся активной творческой переработке.

¹ Воспоминания об А. Н. Толстом, с. 41.

Самобытный талант писателя глубоко уходит корнями в многовековую почву русской культуры, и более того — именно здесь обретает своеобразие. К Толстому как нельзя более применимы критерии творческой личности, выдвинутые С. Вайманом и А. Русовым в упоминавшемся «дискуссионном клубе» «Литературной учебы». Он не «только черпает из таинственных бытийных своих недр», но и умеет их «питать», то есть «жить всей полнотою жизни, щедро и безоглядно впускать в себя всю пестроту и многозвучность мира» (С. Вайман). С другой стороны, Толстой как творческая личность действительно весь замешен «на усваивании и преодолении культурной традиции»¹ (А. Русов), на атмосфере истинной культуры, пронизывающей его художественную деятельность: «Искусство, литература — это память эпохи. Люди, события, дела проходят. Время стирает все. Искусство берет быстро текущий отрезок эпохи и создает из него нетленный кристалл. Это культура» (10,193).

И здесь неизбежно встает вопрос о характере, специфике отношения писателя к культурному наследию, определяющих его творческую индивидуальность. «Он не повторял никого ни в чем и одновременно был тонко ощутимой связью с неумирающим нашим наследием XIX века. Золотая нить, которую он тянул из прошлого, нежнейшими волосками своими уводила к Тургеневу, Аксакову, Лермонтову, Пушкину, — справедливо пишет К. Федин. — ...Толстой перебросил прямой мост от наследия русской классической литературы к литературе советской...»² И одной из самых основательных опор этого «моста» была ориентация на создание большого художественного типа. «Художник должен понять не только Ивана или Сидора, но из миллионов Иванов или Сидоров породить общего им человека — тип. Шекспир, Лев Толстой, Гоголь титаническими усилиями создавали не только типы человека, но типы эпох» (10,72), — считал А. Толстой.

Обращает на себя внимание близость этого определения типического горьковскому, выдвинутому несколькими годами позже: «...если писатель сумеет *отвлечь* от каждого из двадцати — пятидесяти, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, признаки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — *отвлечь* и *объединить* их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создаст «тип», — это будет искусство»³ (курсив

¹ «Литературная учеба», 1982, № 2, с. 148—150.

² Воспоминания об А. Н. Толстом, с. 3, 8.

³ Горький М. О литературе. М., 1953, с. 309.

мой.— В. К.). И в том, и в другом случае генерализован действительно преобладавший в XIX веке способ типизации, который, исходя из горьковской формулировки, можно было бы назвать «обобщающим», или нарицательным (Хлестаков, Иудушка Головлева, Платон Каратаев и др.). Вместе с тем существовал ведь и другой принцип — условно говоря, «проникающий», или индивидуализирующий: рядом с Молчалиным и Фамусовым — Чацкий, рядом с Маниловым и Ноздревым — Чертков из гоголевского «Портрета»... Фактически именно этот принцип, замечу в скобках, выдвигал на первый план Чернышевский в своей знаменитой диссертации, когда утверждал: действительность настолько богата, что способна предложить художнику «истинно типическое» непосредственно в «живой индивидуальности», и задача поэта состоит лишь в том, чтобы глубоко проникнуть в эту индивидуальность, открыть в ней «общее значение».

Заметно уменьшившееся в литературе XX века число нарицательных типов убедительно свидетельствует как о процессах индивидуализации личности, так и о развитии в искусстве именно «проникающих» способов типизации. Сравнивая «бальзаковские времена» и «сегодня», Д. Затонский справедливо указывает в одной из своих работ на то, что типические образы и обстоятельства движутся в сторону «индивидуального, частного, личностного...»¹. Подобные сдвиги отразились и в творчестве Толстого. Дворяне «заволжского» цикла, при всей меткости и новизне толстовского взгляда, завершили ряд «бессмертных типов» (10,76) русского реализма. Далее пути расходились: персонажи трилогии или «Петра Первого» достигали обобщающего значения прежде всего благодаря глубокой индивидуализации.

Вместе с тем энергично использовались и возможности «нарицательной» формы, варьируя которые Толстой прямо обращается к классическому наследию. По существу, речь идет о творческом процессе, требующем большого мастерства и даже риска: художник смело внедряет в собственную прозу и драматургию как бы «готовый» классический типаж, несущий общечеловеческое и потому всегда актуальное содержание. Этот эстетический принцип Толстого, неоднократно обращавший на себя внимание исследователей, тем не менее осмыслен пока еще далеко не достаточно. Конечно, иногда Толстому не удавалось избежать, пользуясь словами В. Баранова, «непереплавленных вкраплений», а некоторые

¹ «Вопросы литературы», 1978, № 12, с. 158.

высказывания писателя словно бы даже отстаивают его творческое право на подобный «метод»: «...печатать меня, между прочим, упрекала в том, что я дал трафарет типов (в пьесе «Чудеса в решете». — В. К.)... Но пользоваться одинаковыми типами и явлениями — я считаю вовсе не недостатком драматургии, а скорее ее заслугой: ведь всегда и везде искусство в каждую данную эпоху отображало и те же явления и сюжеты, и из этого выработались бессмертные произведения» (9,767).

В данном случае, правда, Толстой имеет в виду сходство не по исторической «вертикали», а по «горизонтالي», но ведь сам принцип от этого не меняется. Стоит, однако, задуматься над вопросом, действительно ли перед нами только заимствования и переклички или же гораздо более глубокие и тонкие творческие взаимодействия.

* * *

Справедливо говоря о 60—70-х годах в современной русской советской литературе как о периоде активного возрождения классических традиций, критика и литературоведение подразумевают обычно два разномасштабных процесса: либо общий художественный интерес к кардинальным чертам русского классического реализма (гуманизм, демократизм, бесстрашие в поисках художественной правды, обостренную совестливость и т. д.), с одной стороны, либо ориентацию на конкретную творческую индивидуальность, на круг ее идейно-эстетических и стилевых пристрастий, интонаций, приемов — с другой (скажем, явно ошутимое присутствие Л. Толстого или Лескова в русской «деревенской прозе»; Чехова — в «городской», например у Ю. Трифонова; Достоевского — в последних повестях В. Тендрякова или произведениях А. Битова). В отличие от «частичного» обращения к традиции, свойственного сегодня отдельным художникам, или, напротив, целостного обращения к ней всей литературы, Алексей Толстой осваивает опыт классики сразу во многих направлениях и планах, с удивительной творческой интенсивностью и широтой художественного поля зрения.

Огромную роль тут сыграли, несомненно, и собственно стилизаторские способности писателя, о которых уже шла речь. Сам Толстой, впрочем, впоследствии будет упоминать эти свои способности в неодобрительном контексте: «Недочеты я скрывал под стилизацией (XVIII век)» (10,140).

Вряд ли, однако, надо принимать его слова безоговорочно и сводить вслед за ним художественные задачи стилизации лишь к «пародийной направленности», которой отличались его ранние произведения, высмеивающие идеализацию быта дворянских усадеб XVIII века.

В своей последующей (в том числе — позднейшей) прозе Толстой вживался, как бы перевоплощаясь в анонимного автора, в повествовательную структуру русских народных сказок, обрабатывал сюжетику и поэтику русского классицизма и сентиментализма, язык летописей и язык «пытчных записей» XVII века, стилизовал исторические документы, литературные жанры и т. д. Важным моментом стилизации становилось здесь воспроизведение «чужого голоса» в диапазоне от прямого пародирования («модели» декадентских произведений в рассказе «Без крыльев» или романе «Егор Абозов») и вплоть до овладения техникой сказа («Неверный шаг», «Наваждение», «Повесть смутного времени», «Простая душа», «Рассказы Ивана Сударева»). Литературовед В. Скобелев обращает внимание на то, что стилизация «соответствовала складывавшемуся умению писателя разговаривать на разные голоса, проникаться настроениями, мироощущением разных слоев населения и говорить от имени разных народов и эпох»¹. Действительно, не пройдя длительной школы стилизации, Толстой вряд ли мог бы достичь той колдовской степени исторической достоверности, которая отличает его лучший роман — «Петр Первый».

Осваивая классическое наследие, Толстой шел, однако, не только и не столько путем стилизации «лучших образцов», сколько путем творческого восприятия уроков, которые были близки ему и биографически, и психологически. Революцию он встретил уже сложившимся художником, чьи вкусы, симпатии, пристрастия формировались в демократической среде («... понятие «шестидесятники» у нас в доме всегда произносилось как священное, как самое высшее» — 1, 52), а детство протекало на фоне быта угасавшей дворянской усадьбы, под чтение вслух Некрасова, Льва Толстого, Пушкина. Мать Толстого, Александра Леонтьевна, урожденная Тургенева, писала художественную прозу. Первой пробой его пера были гражданские стихи. После недолгого искуса декадансом его властно потянуло к фольклору, а затем к реалистической прозе. Гражданственность, народность, ре-

¹ Скобелев В. В поисках гармонии. Художественное развитие А. Н. Толстого. 1907—1922 гг. Куйбышев, 1981, с. 45.

ализм соединили его с русской классикой самым прочным образом.

Сам Толстой указывал на свои истоки неоднократно: «Я был воспитан на Тургеневе. Больше всего любил Гоголя» (10, 140); «Русское искусство должно быть ясно и прозрачно, как стихи Пушкина» (10, 79); «На гребне классической литературы стоит огромная фигура Льва Толстого» (10, 539); «...Лермонтов-прозаик — это чудо, это то, к чему мы сейчас, через сто лет, должны стремиться, должны изучать лермонтовскую прозу...» (10, 440). В письме Н. С. Клецову (Ангарскому) Толстой утверждал: Достоевский — «конквистадор, открывший новую страну... Запад... давно уже носит в потайном кармане Достоевского... По-моему, истинное искусство должно состояться из двух полярных элементов: Пушкина и Достоевского, и дай бог здоровья тому колоссу, который... совместит в душе своей два эти полюса»¹. Отношение к Чехову у писателя было неоднозначным, развивалось от представлений о «безнадежной лирике» (10, 117) и «бездейственной жалости» (10, 390) к потрясению чеховским психологизмом, умением «в мелочи видеть большое и трагическое» (10, 550), к пониманию «национальной патриотической» мысли Чехова (10, 454). И, наконец, «живым мостом между нашим классическим наследием и нами» был для Толстого Горький, превративший, как он полагал, «гуманизм классической литературы», с ее «жалостью, болью за человека, состраданием к нему», в «реальную, действенную борьбу за построение условий человеческого счастья» (10, 539—541).

«Я уверен,— говорил Толстой,— что, не изучая законов классических произведений, современный автор может рассчитывать только на случай. Законов много и больших и мелких» (10, 197). Эстетическая теория Толстого (его рассуждения о типическом, о языке художественных произведений, об их архитектонике, его концепция «жеста», взгляды на драму, рассказ, исторический роман, его историко-литературные интересы и т. д.) со всей очевидностью свидетельствует о постоянном внимании к классике, постоянном изучении ее «законов». Но одним изучением, так же как и одними только биографическими обстоятельствами, взаимоотношения Толстого с классикой не могут быть полностью ни объяты, ни исчерпаны. Огромное значение, конечно, имеет еще и сам тип художника, его творческая индивидуальность.

¹ Отдел рукописей ИМЛИ, ф. 43, оп. 4, № 47, л. 8—9.