



Г. В. Макаровская

# ИПЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

---

1972

Г. В. Макаровская

# Типы ИСТОРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Под редакцией профессора *Е. И. Покусаева*

Издательство  
Саратовского университета

1972

В книге рассматриваются традиции русской литературы в советской исторической прозе и новаторство зачинателей советской исторической романистики — А. Толстого, А. Чапыгина, Ю. Тынянова. Содержится теоретическая постановка вопроса о связи истории и современности в произведениях о прошлом. Дается широкое понятие художественного историзма как типа мышления писателя, выражающегося в общих принципах построения романа. Исследуются типологические особенности исторической романистики 20-х годов, устанавливается *внутренняя связь между трилогией А. Толстого о революции и его романом «Петр Первый»*. Сравнительный анализ некоторых особенностей структуры эпопеи Шолохова «Тихий Дон» и Трилогии А. Толстого позволяет полнее представить общий процесс формирования и развития художественного историзма в советской прозе 20-х—30-х годов. Подробно рассматривается проблема народности и национальной специфики в историческом романе.

Монография обращена к литературоведам, студентам и преподавателям литературных факультетов. Адресована она и Учителям, так как освещает материал, включенный в новую школьную программу.

## Проблема типологии исторического повествования

В этой книге одним понятием «историческое повествование» объединены собственно исторический роман и эпопея. Их близость давно замечена. Отличие их обычно видят в разной степени удаленности изображаемых событий от современности<sup>1</sup>. Но и отмечая такое различие, исследователи единодушны в признании определяющего для эпопеи и исторического романа — как особого рода произведений — качества, получившего название художественного историзма.

Термин «историзм» относится к числу наиболее употребимых в литературоведении, но это не значит, что методы исследования художественного исторического мировосприятия вполне ясны и достаточно проверены.

Особый интерес в методологической разработке проблем художественного историзма представляют труды Б. В. Томашевского о Пушкине. Историзм Пушкина исследователь рассматривал как особое качество его творческого мышления. Кажется, что это признание специфики художественного изображения истории давно стало общим местом литературоведческих работ. Однако и до сих пор не теряет своего принципи-

---

<sup>1</sup> См.: Л. М. Поляк. Алексей Толстой — художник. Проза. М., «Наука», 1964, стр. 312. Г. М. Леонбиль. История и литература. Сб. статей. М., «Советский писатель», 1960, стр. 35. А. В. Чичерин приходит к выводу, что эпопея «совмещает признаки исторического и философского романа». См. А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958, стр. 18.

ального значения замечание Б. В. Томашевского: «Не следует смешивать историзм как определенное творческое качество с объективным фактом обращения к исторической теме и даже с интересом к прошлому»<sup>2</sup>.

Историзм Пушкина в работах Б. В. Томашевского никогда не подавался как изобретение гения, привнесенное им в литературу, и никогда не оценивался ученым с точки зрения прямых соответствий исторических произведений научному пониманию истории. Принципы художественного историзма брались Б. В. Томашевским как нечто, объективно созревавшее в самом литературном процессе, — они не были однажды «даны» Пушкиным, но созревали постепенно, проходя свое становление и развитие. Прослеженные исследователем в таком, собственно художественном содержании и выражении, эти принципы позволяли по-новому и более глубоко увидеть связь художественного творчества с научным мышлением, в частности с философией истории. Предложенная Б. В. Томашевским концепция пушкинского историзма отрицала тот метод оценки литературы, когда ее достоинства определялись мерой соответствия науке.

Для изучения принципов художественного историзма сделано немало. Важны итоги ряда работ, посвященных сравнительным характеристикам различных типов повествования. Разработаны методы сравнения романтической концепции личности и системы реалистических художественных средств ее воплощения, определены пути изучения мастерства художника, обратившегося к истории. Вместе с тем, художественный историзм есть то качество произведения, которое не в полном своем содержании предстает в аспекте историко-литературных связей, и здесь в особенности необходимы соотнесения типологические.

Принципы типологического исследования в последнее время не раз подвергались обсуждению. Типология ищет свой предмет и метод. Вполне правомерным представляется стремление уточнить самое направление типологического анализа, отделить его, например, от исследований, обращенных к изучению своеобразия отдельного произведения, или от работ, посвященных рассмотрению литературной преемственности: «...типологическое ее (литературы — Г. М.) изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литератур-

---

<sup>2</sup> Б. В. Томашевский. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837). М.—Л., изд-во АН СССР, 1961, стр. 155.

ных явлений и не просто их сходных черт, и не связей, как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду»<sup>3</sup>. Основываясь на принципе соотнесений, типологическое исследование всегда оказывается перед довольно трудной задачей — найти среди множества возможных сравнение подлинно плодотворное, ведущее к сущности предмета. Важно выработать и верный способ такого сравнения, не обедняющего ни один из входящих в него компонентов. Что и как сравнивать? — решение этого вопроса, конечно, остается первоочередным условием продуктивности исследовательских наблюдений.

Типология не менее других направлений (а, может быть, даже и более остро) нуждается в методологической выверенности поисков истинного для данного произведения вопроса. Ведь содержание ответа, получаемого исследователями от художника, во многом зависит от постановки самого вопроса. Вопросы, которые окажутся очень важными и многое обнаружат в Пушкине, могут быть вовсе недостаточными и мало показательными для изучения «Войны и мира». Что такое вопрос типологический, в чем его специфика и как найти этот вопрос для этого произведения? Чрезвычайно важным показателем объективной истинности типологии останутся историко-литературные закономерности.

Типологические соотнесения, на первый взгляд, обретают свою специфическую самостоятельность именно в отделении от конкретного историко-литературного ряда. Принадлежность произведения к типу и роду, — справедливо отмечает исследователь, — «обнаруживается и тогда, когда литературные факты не находятся в непосредственной связи между собой»<sup>4</sup>. Типологический ряд как будто бы вполне автономен по отношению к ряду конкретно-историческому. Между тем, отрыв одного от другого ведет к большим потерям.

Задачу типологического исследования иногда видят в установлении некоторых повторяющихся черт типа художественного мировосприятия. Задача типологии понимается при этом как поиски «констант», величин, неподверженных историческому изменению. Отыскиваются, например, постоянные способы организации художественного «времени» или «пространства».

<sup>3</sup> М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы. — В кн. Проблемы типологии русского реализма. М., «Наука», 1969, стр. 12.

<sup>4</sup> М. Б. Храпченко. Указ. работа, стр. 12.

Мысль исследователя в этом случае идет от пестроты предметного слоя произведения, от конкретных множеств к поискам общего знаменателя, к константе «времени», например, которое в каких-то основных своих законах будет одинаково и в древней, и в современной эпопее. Однако опыт лучших литературоведческих работ убеждает, что установление повторяющихся явлений составляет чаще всего лишь начальную ступень анализа, за которой следует самое интересное и важное — наблюдение над непрерывным развитием и обогащением литературы. При ближайшем рассмотрении константы оказываются величиной подвижной. Это общность «не статическая, а динамическая»<sup>5</sup>. И само произведение в такой же мере повторимо, как и неповторяемо.

Типологические закономерности сами по себе оказываются категорией, исторически изменчивой. И именно поэтому в поисках своего предмета и метода типологическое исследование не должно отрываться от истории литературы. Граница здесь представляет собою скорее не линию размежеваний, а область взаимодействий.

Типологический анализ в большей мере, чем другие исследовательские приемы, направлен к той стороне литературного произведения, где оно открывается перед нами как система субъективных образов объективного мира, где оно повернуто особой гранью, в которой виден тип мысли самого писателя. От исследователя требуется большое искусство, чтобы заметить влияние жизни не только в самих конкретных героях произведения и в событиях, но и во взгляде писателя на его предмет, в структуре его произведения.

Усилившийся в последнее время интерес к закономерностям художественного познания выразился в изучении таких его сторон, которые имеют, как представляется, самое прямое отношение к типологическим аспектам литературоведения. Прежде всего здесь должна быть названа проблема повествователя. Именно повествователь в его жанрообразующей функции открывает некоторые новые перспективы типологического изучения внутреннего единства произведения. Проблема повествователя по-новому разъясняет структуру эпопеи с ее «утвердительным провозглашением бытия, его разумности и его гармонии»<sup>6</sup>. Изучение особой роли повествователя в эпопее

<sup>5</sup> М. Б. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы. — В кн. Проблемы типологии русского реализма. М., «Наука», 1969, стр. 13.

<sup>6</sup> Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Литература. Театр. М., «Просвещение», 1968, стр. 86.

позволит внести также и необходимые уточнения в определенные отличия этого жанра от наиболее близкого ему исторического романа.

Вопрос о прямых и опосредованных «сферах влияния» автора и повествователя в системе персонажей произведения открывает литературоведу, как кажется, новые точки плодотворного соприкосновения с концепцией стиля, развернутой в трудах В. В. Виноградова.

Не менее важным для типологии исторического повествования является изучение структуры художественного времени. Именно в исторических жанрах в наиболее полной форме совершалось художественное осмысление человека в потоке развивающейся действительности.

Художественное время не может не иметь принципиальных отличий от времени реального. Общее признание условности художественного времени<sup>7</sup> совершенно необходимо для проникновения в его образную природу как особого средства не только отражения, но и глубокого осмысления закономерностей истории.

«Категория времени имеет все большее и большее значение в современном понимании мира и в современном отражении этого мира в искусстве», — пишет Д. С. Лихачев<sup>8</sup>. Исследователь считает повышенный интерес к проблеме времени общим признаком современной мысли: «Время отвоевывает и подчиняет себе все более крупные участки в сознании людей. Историческое понимание действительности проникает во все формы и звенья художественного творчества.

«...Время — это объект, субъект и орудие изображения. Сознание и ощущение движения и изменчивости мира в многообразных формах времени пронизывает собой литературу»<sup>9</sup>. Но дело не только в этом интересе сегодняшнего искусства к «образу времени» — этот показатель характеризует также и глубокие изменения в общем понимании человека в литературе отдаленных исторических периодов, как убедительно доказано это в работах Д. С. Лихачева.

Представляется важной в методологическом отношении и мысль Д. С. Лихачева о широком, точнее сказать, всеобъем-

<sup>7</sup> См. о «конвенции времени» в книге В. В. Шкловского. В. В. Шкловский. Тетива. О несходстве сходного. М., «Советский писатель», 1970, стр. 102—121.

<sup>8</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, стр. 212.

<sup>9</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 213.



лющем охвате «образом времени» всего художественного произведения в целом. Когда мы имеем дело с новым понятием, часто возникает, ложное в своей основе, стремление механически выделить соответствующий этому понятию предмет из целого, в данном случае — найти ту, доселе незамеченную грань произведения, которая является «носителем» времени. Между тем художественное время, как справедливо отмечает Д. С. Лихачев, это не нечто отдельное в произведении, но вся идейно-стилевая его концепция, «явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время, и философское его понимание в литературном произведении»<sup>10</sup>.

При этом задачи типологического анализа, конечно, не сводятся к отысканию в произведении одинаковых и неизменных компонентов времени или к указанию на общие организующие функции повествователя. Все эти принципы типологического анализа могут стать схемой и становятся ею так же неизбежно, как превратились в шаблон и некоторые упрощенные социологизаторские построения. Недостаточно сказать, что в таком-то произведении есть повествователь или установить, что оно рисует движение времени. Применительно к этим новым понятиям снова нужен корректив, идущий от конкретного произведения и от истории литературы. Примененный к любому, произвольно выбранному роману анализ «образа времени» или «организации пространства», когда произведения берутся в предельно общих и одинаковых для любого случая показателях, вряд ли приведет к сколько-нибудь содержательному итогу, если не считать таковым демонстрацию искусственности «мастерства» самого исследователя. Можно указать, например, в каких частях повествования автор заставляет протекать время необычайно быстро, делает его стремительным, в каких он прибегает к ретардации; можно обнаружить, где время течет непрерывно, а в каких случаях писателю необходимо подчеркнуть его прерывистость; можно увидеть, наконец, что в произведениях часто дается разное сочетание настоящего, прошедшего и будущего времени. Все эти аналитические усилия не будут особенно результативны и не поднимутся над описательным уровнем, если наблюдения производятся без достаточно строгой конкретно-исторической корректировки и не имеют историческую содержательность, без которой нет и теоретического содержания.

<sup>10</sup> Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, стр. 214.

Общие принципы анализа художественного времени в каждом отдельном случае должны подвергнуться уточнению, по крайней мере, в отношении трех координат. Это, во-первых, уточнения, идущие от специфики жанра. Особое значение для системы образов исторического романа имеет, например, отношение, в которое поставлен рядовой герой к личности исторической, человеку выдающемуся. В зависимости от того, как далеко отстоят друг от друга эти два «полюса» и какие между ними устанавливаются связи, находится и степень широты захвата исторического поля писателем, и глубина истолкования им движущих сил истории. Это, во-вторых, объективные координаты, идущие от особенностей творческой индивидуальности художника. Например, основной повествовательный материал романов Ю. Тынянова составляет сложный и тонкий психологический анализ духовного мира его героев, тогда как у А. Чапыгина всюду преобладают зрительные образы и он словно бы рассказывает о картине. Поэтому и необходимая в эпическом произведении объективизация, выходы на просторы истории, у каждого из этих писателей различны. В-третьих, — это координаты, идущие от своеобразия историко-литературного этапа. Так, например, специфика художественного времени в советской эпохее 20-х годов не может быть понята вне учета той особой роли, какую имела документальность, «история дела» в формировании этого жанра в тот конкретный период.

Типологическое направление исследования открывает свои пути к решению проблемы связи истории и современности. Как соотносится время, изображенное в произведении, и время автора? — исследование этого вопроса требует тонкого инструмента анализа. Речь идет, в конце концов, о самом главном — для чего пишутся исторические романы?

Интересно заметить, что почти всегда определения жанра исторического романа или эпопеи строятся в зависимости от того, как толкует исследователь вопрос о связи «двух времен» — прошлого и настоящего — в произведениях этого рода. Специфические особенности исторического романа видят не только в обращении к известным и значительным историческим событиям и лицам, но и в стремлении постичь «дух эпохи», ее направление, признают, что главное в историческом повествовании принадлежит объективным закономерностям прошлого. Известный исследователь исторической прозы С. М. Петров при этом отмечает, что в романе о прошлом есть «дистанция между писателем и темой во времени, ощущается

исторический подход художника, который смотрит на то, что он изображает, как исследователь, воссоздающий более или менее отдаленное от него прошлое»<sup>11</sup>. Авторы ряда работ отмечают своеобразную исчерпанность, завершенность изображаемых в историческом романе событий: они уже отодвинуты временем достаточно далеко и могут быть охвачены взглядом писателя все в целом. В книге М. Кузнецова как «заданность» жанра названа проблема перевоплощения автора, который не является современником изображаемых событий<sup>12</sup>. Опосредствованность, «вторичность» восприятия действительности в историческом романе выдвигает особый вопрос о преемственной связи<sup>13</sup> прошлого и современной писателю жизни.

В обстоятельном исследовании генезиса и жанровой специфики романа-эпопеи справедливо отмечалась приближенность эпопеи к современности<sup>14</sup>. Здесь «сочетаются черты исторического и современного романа»<sup>15</sup>. Эпопея — это произведение, «посвященное не только прошлому, но и современности, написанной по неостывшим следам жизни»<sup>16</sup>. Таким образом, проблема связи «настоящего» и «прошлого» действительно определяет многие существенные особенности самого типа повествования. А между тем, вопрос о том, в каких границах эта связь приводит к глубокому постижению прошлого и, напротив, когда эта связь ведет к искажению истории, к модернизации ее, еще далеко не выяснен.

Нередко он решался односторонне. В критике 20—30-х годов было заметно повышенное внимание к роли субъективного фактора, личности писателя и в разрешении проблемы «двух времен» в историческом повествовании в угоду узко понятой «классовости» недооценивали критерий объективной истинности.

---

<sup>11</sup> С. М. Петров. Исторический роман в русской литературе. М., Учпедгиз, 1961, стр. 4. То же определение есть и у других исследователей. См. Ю. А. Андреев. Русский советский исторический роман (20—30-е годы). М.—Л., изд-во АН СССР, 1962, стр. 6 и 7.

<sup>12</sup> М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 155.

<sup>13</sup> А. И. Пауткин. Советский исторический роман. М., «Знание», 1970, стр. 3 и 4.

<sup>14</sup> См. А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи; Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр.

<sup>15</sup> Г. М. Ленобль. История и литература, стр. 36.

<sup>16</sup> Л. М. Поляк. Алексей Толстой — художник. Проза, стр. 314.

Происходило неожиданное совпадение точек зрения у представителей, казалось бы, прямо противоположных направлений: и защитники «формального метода», и сторонники классовой генеалогии литературы приходили к выводу о бесполезности поисков объективной истины в историческом художественном произведении<sup>17</sup>.

Основания теоретические для такого совпадения взглядов имелись. Справедливо указывая на принципиальные различия факта в жизни и факта в литературном произведении, сторонники «формального метода» слишком далеко разводили друг от друга жизнь и литературу. Совершаемая художником «деформация» факта при этом возводилась в принцип. Становился второстепенным, а иногда и вовсе отпадал вопрос о соответствии литературного факта объективной истине.

В раннем очерке «Лев Толстой» (1919 год) Б. Эйхенбаум, отказываясь считать «Войну и мир» исторической эпопеей, рассматривал психологическое содержание романа вне всякой зависимости от исторического смысла изображенных в нем событий. В «Войне и мире» действует «программа, направляемая именно психологической темой, а не исторической — своеобразием психических сочетаний, а не национально-историческим синтезом»<sup>18</sup>. Та же мысль с еще большей категоричностью была развита В. Шкловским. Верное замечание относительно необходимости принять во внимание «деформирующую силу художественной формы, всю механику творчества и первоначальную целевую установку автора» превращалось у В. Шкловского в неверный вывод о принципиальной незаинтересованности писателя в исторической истине как таковой<sup>19</sup>.

Ничем не регламентированное вторжение настоящего в прошлое признавалось иногда и самими историческими романистами первым условием художественной свободы. Абсолютизацией такой свободы проникнуты, например, были рассуждения О. Форш в ее романе «Сумасшедший корабль» (1930 год).

<sup>17</sup> Это совпадение отмечено И. Т. Изотовым. См. И. Т. Изотов. Из истории критики советского исторического романа (20—30-е годы). Оренбург, 1967.

<sup>18</sup> Б. Эйхенбаум. Литература. Теория. Критика. Poleмика. Л., «Прибой», 1927, стр. 48—50. Следует заметить, что возражения против ранних суждений Б. М. Эйхенбаума о жанре «Войны и мира» не распространяются на его концепцию толстовского романа в целом, позднее уточненную исследователем и содержащую много плодотворных идей. См. Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 401.

<sup>19</sup> См. В. Шкловский. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., «Федерация», 1928, стр. 36—37.

«Корабль времени» у О. Форш не знает никаких временных преград, мысленным взором — по произволу ассоциаций — художник может соединять самые разные и объективно несоединимые явления. Руководствоваться писателю при этом должны только «субъективной адекватностью ощущений» и «взрывать пограничные столбы времени»<sup>20</sup>, не придавая значения качественному своеобразию отдельной эпохи и ее собственным законам.

Разрушение объективной основы исторического повествования велось и с противоположных позиций, когда не абсолютизация творческой свободы, а классовость литературы понималась как неизбежная и постоянная преграда, возникающая между современным художником и фактами истории, которые в его руках всегда становятся лишь средством классового самосознания и утрачивают свое самостоятельное и независимое от их интерпретатора значение. «Всякий романист, — писал В. Ф. Переверзев, — решает в историческом романе те же насущные для представляемой им классовой группы проблемы, какие решает он и в любой другой беллетристической форме, только оперируя материалом истории. Историческое прошлое привлекается здесь к разрешению проблем настоящего, в исторический материал внедряется классовое сознание современности»<sup>21</sup>.

В. Гоффеншефер видел в классовости сознания неизбежное ограничение объективной правды: «Художник всегда будет разрешать на историческом материале острые для современности и своего класса вопросы. Это одно из проявлений классовой обусловленности сознания, т. е. такой закономерности, перепрыгнуть через которую художникам никогда еще не удавалось»<sup>22</sup>.

Теоретики, считавшие себя последовательными защитниками принципа классовости, истолковывали его узко и приходили к выводу, что факта в его собственном объективном значении не существует.

Таким образом, закрепляемая обычно за М. Н. Покровским формула: «история есть опрокинутая в прошлое политика» — вообще, как видим, не имела какого-либо одного «автора» и

---

<sup>20</sup> Ольга Форш. Сумасшедший корабль. — «Звезда», 1930, № 2, стр. 54.

<sup>21</sup> В. Ф. Переверзев. Борьба за исторический роман — «Литературная учеба», 1935, № 5, стр. 6.

<sup>22</sup> В. Гоффеншефер. О родословной героев. — «Литературный критик», 1933, № 2, стр. 122.

принималась нередко сторонниками самых противоположных взглядов.

В критике 30-х годов наиболее удачно принцип связи современности и прошлого в историческом произведении был сформулирован М. Серебрянским<sup>23</sup>. Он избежал обычную ошибку вульгарной социологии, соединив марксистскую партийность с объективными законами самого исторического материала, который писатель изучает. Считая, что современность в историческом советском романе выражается прежде всего в новом, марксистском, взгляде на давно минувшие события, критик не противопоставлял классовые пристрастия советского художника объективному факту, а, напротив, считал, что теперь-то как раз и наступила особая эпоха в исторической романистике, когда вооруженные научным марксистским методом писатели могут открыть, наконец, истинные причины многих знаменательных событий прошлого. Вместе с тем, критик обладал тактом проникновения в своеобразие творческой индивидуальности и, указывая на плодотворное влияние марксизма, стремился рассмотреть это влияние как идущее изнутри, от жизненного опыта художника, как влияние, превратившееся в индивидуальную художественную мысль. На произведение не налагалось никаких, извне принятых систем, и, вероятно, поэтому одним из первых М. Серебрянский верно понял значение романа А. Толстого «Петр Первый», вызывавшего в те годы немало споров.

Некоторые теоретические аспекты осмысления этого романа в критике весьма примечательны и позволяют лучше понять историю проблемы связи исторического произведения с современностью, как она решалась в 40-е и 50-е годы. Интересно обратить внимание на самый метод суждений о «Петре Первом». В начале 30-х годов немало писали о том, что Толстому не дано постичь прошлого. Народ является главной движущей силой истории, — этот тезис прямолинейно примененный к роману Толстого, ставил критиков перед необходимостью признать, что произведение, главным героем которого является царь Петр, несет на себе печать «буржуазно-реалистического художественного мышления» и что незрелость мысли Толстого проявилась «в неумении или нежелании запечатлеть тра-

<sup>23</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман. М., Гослитиздат, 1936.

гизм крестьянства»<sup>24</sup>. Писатель шел к петровской эпохе от своего понимания революции, а в отношении к современности у него были и серьезные ошибки, — это являлось основанием для вывода, что ни о каком историзме в «Петре Первом» не может быть речи<sup>25</sup>. При этом не только ошибки писателя, но и вообще его творческая индивидуальность, его «я», признавались препятствием на пути к истории.

Рапповское недоверие к писателю, как известно, было преодолено, и вульгарно-социологические обвинения, в изобилии вменявшиеся когда-то не только А. Толстому, но едва ли не всем историческим романистам, отброшены. Но вместе с полным признанием вчерашних «попутчиков» в критике возобладала и известная их канонизация, также мало способствовавшая развитию принципов научного историзма в литературоведении.

Создалась прочная традиция особого отношения к исторической романистике. В то время, когда применительно к произведению на современную тему никто не стал бы высказывать прямолинейных суждений о его соответствии или несоответствии «методу диалектического материализма», — в отношении исторической прозы такой метод «проверки» соответствия принципам исторического материализма признавался вполне достаточным и верным. А между тем в этом-то практическом применении верного критерия нередко и крылось то упрощенное представление об историческом романе, которое снижало, по сути дела, его актуальное значение. Метод «проверки соответствия» сам по себе отводил художественному произведению весьма скромную роль в познании действительности, независимо от того, как высоко оценивалось само произведение, — роль иллюстративную. Идеино-художественная концепция «Петра Первого» превращалась, например, в ряд примеров, демонстрировавших соответствие этого романа разрозненной сумме положений исторического материализма. Определяющее идейное влияние революционной современности на этот исторический роман сказалось в своеобразии толстовского угла зрения

---

<sup>24</sup> Эта точка зрения разделялась многими критиками и в середине, и даже в конце 30-х годов. См., напр., статью М. Левинова «Алексей Толстой и его соавтор» («Литературный критик», 1935, № 2), а также книги Р. Мессер и А. Старчакова (Р. Мессер. А. Н. Толстой. Л., Гослитиздат, 1939; А. Старчаков. А. Толстой. Критический очерк. Гослитиздат, 1939).

<sup>25</sup> «Петр Первый» — это не исторический роман», — к такому выводу приходил один из участников дискуссии об историческом романе. — «Октябрь», 1934, № 7, стр. 218.

на прошлое. Между тем внешние сопоставления романа с отдельными положениями марксизма, вне учета специфичности творческих заданий, решавшихся писателем, не открывали в полной мере идейно-художественной содержательности этого произведения.

Остаются верны основные тезисы работ В. Р. Щербины об А. Толстом<sup>26</sup>. В ряду других книг о писателе эти работы выделяются стройной идейной концептуальностью, в них верно найдены и определены основные вехи творческого пути А. Толстого. Обладая запасом хорошо выверенной идейной надежности, главные мысли исследователя о «Петре Первом», высказанные почти двадцать лет назад, прошли свое испытание временем. И в целом критика 50-х годов, показав путь писателя к революционной родине, верно обозначила процесс обогащения и развития исторической концепции Толстого.

Однако именно теперь, когда повысился интерес к закономерностям художественной мысли, к специфике познавательного процесса в литературе, границы избранной В. Р. Щербиной в работах о Толстом методологии особенно ощутимы. Метод применений здесь очевиден. Его требованиям подчинен весь ход анализа. Марксистская концепция включает в себя признание роли великих личностей — и Толстой тоже показал в Петре великого преобразователя; марксистское представление об историческом прогрессе неотрывно от признания решающей роли народных масс — и в романе отыскивается «галерея образов простого люда»; материалистическая трактовка истории основывается на объективном анализе среды — и в «Петре Первом» в обилии имеются сцены, рисующие быт петровской эпохи. И даже вспыхнувшая в периодической печати дискуссия о борьбе нового со старым находит у исследователя свое применение — Толстой тоже руководствовался идеей неодолимости нового.

Чтение таких страниц невольно наводит на мысль, что задача, стоявшая перед автором «Петра Первого», была не из самых трудных, она состояла всего лишь в умелом применении уже открытых истин к конкретному материалу. При всем блеске таланта Толстого в «Петре Первом» этот роман долгое время оставался в нашем сознании книгой «второго плана», своего рода тыловым подкреплением современной темы. Акту-

<sup>26</sup> В. Щербина. А. Н. Толстой. Критико-биографический очерк. Издание 2-е. М., ГИХЛ, 1955; В. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь. М., «Советский писатель», 1956.



альность исторического повествования не отрицали, но понимали ее все-таки как величину производную. В «Петре Первом» видели преимущественно исторический пример, подтверждающий устремления современности. Но книга Толстого была в такой же мере обращена к настоящему и будущему, как и любое другое произведение большого художника.

Границы, соединяющие прошлое и современность, проходят не только через преемственность тематическую (темы созидания и патриотизма в «Петре Первом»), но охватывают собою и все произведение в целом — все мысли и все формы их выражения. В этом большом объеме и встает проблема современности в произведении о прошлом.

Довольно широко принятым является представление о познании какой-либо эпохи прошлого как о единовременном акте. Прошлое выглядит, как всегда равная самой себе и неподвижно лежащая величина, которую, руководствуясь верным научным методом, предстоит однажды открыть. Прошлое представляют в виде некоей сокровищницы, клада, с уже готовым к употреблению содержанием. Подобрал ключ к этой сокровищнице, можно однажды исчерпать все ее содержание. Такому пониманию познания прошлого и соответствует однозначный критерий оценки исторического произведения: верно оно или ошибочно.

Между тем историческая истина, как и любая другая, при всей объективной «заданности» и определенности ее содержания, представляет собою процесс. По мере развития настоящего в новом свете и новом значении открываются и новые грани объективных фактов прошлого.

Именно поэтому при всей важности главного вопроса — верно или неверно изображены события и лица в историческом романе? — он все же недостаточен для анализа произведения. Более близким природе художественного познания представляется понятие меры постижения истории и проникновения писателя в прошлое. Тем более, что это понятие вбирает в себя концепцию жизни и человека в целом, миропонимание художника во всем объеме совершенных им открытий, а не только соответствие произведения истинам науки или отдельные погрешности писателя против исторических фактов.

Понятие меры близко процессуальности исторического художественного мышления. Именно здесь перед нами открываются меняющиеся во времени типы повествования. И связь истории и современности также может быть понята в более широком объеме.

## Рождение эпоса

В критике 30-х годов нередко отмечалось несвойственное таланту Толстого преобладание хроникального начала в его новых произведениях. Не только в «Восемнадцатом годе» (1927 г.), но и в первой книге романа о Петре (1929 г.) хроника до известной степени даже теснила собственно «романное» течение отдельных судеб, историю самих героев. «Восемнадцатый год» с его документально точными батальными картинами, частыми историческими отступлениями, с заметной раздробленностью «личных» сюжетов, заглушаемых шествием событий исторических, казался произведением переходным и не вполне удавшимся. Высказывались замечания, что Толстой, прекрасно знавший среду, изображенную в «Сестрах», теперь взял материал, лично ему неизвестный, описывает события, свидетелем которых он не был, и новым своим романом пока еще не сумел доказать, что тема гражданской войны ему органически близка.

Примерно то же впечатление оставляла у критиков и первая книга исторического романа о Петре. «Петр Первый» не сразу был признан романом. Считали, что Толстой дает хронике и едва ли не выступает в роли беллетризатора страниц известных исторических трудов.

Лишь изредка раздавались голоса о правомерности новых исканий писателя и о возможной оправданности ломки старых «романных» традиций, отступление от которых большинством считалось ошибкой.

Давно замечено, что закрепление признаков и свойств, разрушающих ранее усвоенную жанровую норму, является

нередко предвестием новых жанровых образований. Так было и у Толстого. Многое из того, что в «Восемнадцатом году» и «Петре Первом» поначалу казалось «не-романом», содержало в себе зерна, из которых позднее вырос новый тип повествования, созвучного времени не только по теме и материалу, но и по самой жанровой структуре.

Излишняя хроникальность «Восемнадцатого года» действительно может казаться только издержкой творческого роста художника, не сразу сумевшего найти необходимую меру в соединении «человеческой» и «исторической» правды. Такая оценка второй части трилогии нередко<sup>27</sup>. Предпочтительность вымысла перед фактом порою возводится в нашей критике в неизменное правило, и приверженность к факту едва ли не во всех случаях истолковывается только как признак зависимости писателя от материала, которым он еще недостаточно свободно владеет. Между тем в иные литературные эпохи хроникальность имеет и другое значение. В ней содержится тогда заявка на принципиально новое явление. В хроникальности второго романа трилогии было, конечно, нечто преходящее. Не случайно Толстой пересмотрит принципы построения «Восемнадцатого года», приступая к последней части «Хождения по мукам». И вместе с тем это было то обращение к документу, без которого невозможным оказалось бы и все творческое движение писателя к новым свершениям. Именно через документ Толстой шел к эпосе<sup>28</sup>.

Своеобразие структуры «Восемнадцатого года» нельзя рассматривать вне истории литературы. Второй роман трилогии Толстого входил в ту полосу советской прозы, когда в ряде ведущих ее произведений точное изложение некоторых знаменательных событий, «история дела», вырастала до размеров эпоса. Отталкиваясь от эстетической ценности самого документа, писатели создавали образы широкой эпической значимости. «Восемнадцатый год» был первой, в целом удачной, попыткой А. Толстого отразить героическое время, понять его пафос через единицу отдельного примечательного события и факта, когда в отдельном этом факте видны были приметы Истории.

<sup>27</sup> См. А. Ф. Бритиков. Эпос революционной эпохи. Роман-эпос. История русского советского романа. М.—Л., «Наука», 1965, стр. 595.

<sup>28</sup> Вряд ли можно согласиться с В. Барановым, считающим, что «фактографизм» «Восемнадцатого года» явился толстовской уступкой лефовским теориям «литературы факта». См. В. Баранов. Революция и судьба художника. А. Толстой и его путь к социалистическому реализму. М., «Советский писатель», 1967, стр. 245.

Эпопея по самой природе своей всегда улавливает моменты единения отдельной личности с народом, извлекая из такого единения новый исторический смысл. Она рисует мир, открывшийся человеку в его новом и всеобщем историческом состоянии. Однако нельзя забывать, что эта традиционная для жанра устремленность каждый раз исторически встает по-новому и, меняясь по своему содержанию, трансформирует и самое строение эпопей. Типологический анализ здесь должен свертаться с показаниями истории.

Конкретные дела — поход таманцев, штурм Перекопа, бои чапаевской дивизии — заключали в себе решение главного вопроса времени. От того, как формировалось сознание революционной массы, зависела не только победа над Колчаком или Деникиным, — от этого зависела и судьба всей революции, и история целой страны.

Прямая связь и зависимость обстоятельств конкретного дела и дела Истории обозначилась в самой жизни необычайно значительно и ярко и составила одну из важных примет времени. В других условиях аналогичный материал, взятый в том же объеме, стал бы основой мемуарного произведения или повести — теперь же летопись боев чапаевской дивизии в этой прямой подчиненности большой истории имела все внутренние предпосылки для эпопей.

На объективную обусловленность формирования и развития жанра все еще не обращается достаточного внимания. Проблемы жанра тем самым остаются вне истории, замыкаются в область творческих пристрастий писателя, его индивидуальной склонности к какой-либо предпочитаемой форме. Жанр отнесен к области личного выбора, и считается, что для создания эпопей, например, едва ли не единственным условием является глубокое и всестороннее изучение жизни. Между тем, нельзя не заметить, что эпопея не во всякое время «может быть продуктивным жанром»<sup>29</sup> и что само по себе обращение к ней вовсе не обещает непрямого создания произведения более значительного, чем, скажем, рассказ или повесть. Опыт убеждает, что «Судьба человека» Шолохова по своему историческому содержанию весомее некоторых произведений, где не эпопейные по своему содержанию идеи облекались в форму эпопей.

<sup>29</sup> Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр, стр. 82.

## ЛИЧНОСТЬ И МИР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ТОЛСТОГО 20-Х ГОДОВ

Особый тип исторического повествования в «Восемнадцатом годе» и в «Петре Первом» подготавливался в предшествующий период творчества писателя.

В 20-е годы у Толстого нет почти ни одного произведения, где бы им не была так или иначе затронута история. Уже вскоре после революции создаются первые эскизы к большому историческому полотну, проба пера в новом жанре — «Наваждение», «День Петра», несколько позже — «Повесть Смутного времени». Но еще важнее другое: самое видение человека, будь то повесть о буднях нэпа, сатирическое изображение авантюриста мирового класса или фантастическое путешествие на Марс — становится у Толстого все более верным историей.

Новая точка зрения на мир утверждается у писателя вместе с появлением в его творчестве новых героев, особого типа личности. Это человек, захваченный тревожным чувством родины. Самый честный и высокий среди толстовских персонажей. Осознание родины в годину испытаний неизбежно вело к истории. Так совершается духовное прозрение у Телепина, Рощина, у безымянного штабс-капитана из «Рассказа проезжего человека». Толстого заинтересовала личность, вдруг ощутившая, что за обычной суетой дня скрывается нечто, идущее из века в век — исторический путь человечества. Разнообразие характеров таких людей, неожиданно ставших своего рода «историками», несхожесть их устремлений, даже некоторая пестрота всей этой галереи в произведениях А. Толстого, убеждают в прочности и постоянстве интереса писателя к новым для него сторонам бытия. Вопрос о месте личности в истории далеко не нов, и Толстой знал замечательные по глубине образцы его решения, — но всякий раз время ставит такой вопрос перед художником заново. В выработке исторического взгляда на человека Толстой прошел довольно сложный путь.

Коллизии, в которых оказывались прежде все толстовские персонажи, за исключением героев романа «Сестры», не выходили за пределы дома, поместья. Даже Петербург или Москва не были тогда местом историческим, так как таковыми не были описываемые Толстым в этих произведениях события. Трудно себе представить, чтобы Николай Иванович Стабесов, «человек в пенсне» из одноименного рассказа, начал всерьез думать о своем народе и нации в целом, — в лучшем случае он может посетовать на безволие «нашей интеллигенции». И это ощущение

ние себя вне истории было привычным житейским восприятием большинства, которое писатель теперь осуждает как намеренное нежелание замечать значительное и большое в жизни. Но и сам Толстой еще только ищет новые и более точные способы сказать о жизни значительнее и глубже; он еще только ищет критерии, соответствующие грандиозности совершившейся революции. Подняться над бытовой точкой зрения, над семейно-психологической и нравственной характеристикой человека, выйти напрямую к общим вопросам бытия и к истории Толстому как раз и «помогали» его новые герои.

Обычно человек, открывший для себя историю, у Толстого — личность незаурядная. Он многого хочет, в своем держании хватается за «становые жилы истории», его действия обнажают главные пружины общественного механизма. Как исторический человек и обнаруживается перед писателем именно в этом своем вызове, брошенном жизни.

Новый герой не желает жить попусту, так, «точно я тридцать два года вертел колесо в каторжной тюрьме, и вот вижу, что колесо лишь вделано в стену, ни для чего, так» («Рассказ проезжего человека»). Он имеет смелость задавать истории большие вопросы. Далеко не со всеми из таких людей писатель согласен; одним он глубоко сочувствует, другим — на их вопросы — сам еще не знает, что ответить, над третьими смеется, четвертых он осуждает. Но сама смелость и бескомпромиссность брошенного истории вызова писателю необходима не меньше, чем его героям.

Можно ли говорить об историческом прогрессе после ужасов мировой войны? Целая вереница веков, когда, казалось, человек идет к идеалам добра и разума, перечеркнута войной — что же дальше? — об этом думает Поль Торен из рассказа «Древний путь». И именно его, смертельно больного человека, французского офицера, когда-то написавшего книгу о гуманизме, а теперь бесславно возвращающегося из России в Марсель, человека, который с полной безоглядностью может погрузиться в мрак неверия и пессимизма, Толстой «заставляет высказаться», следя за всеми переходами его внутреннего монолога. Писатель и раньше испытывал особое расположение к людям, которых можно было бы назвать «поэтами любви», к тем своим героям, кому в любви открывалось мгновение счастливой полноты жизни. И этому чувству Толстой также дает теперь полную свободу, выпуская его на просторы мироздания и отправив мечтателя Лося на Марс. С понимающим и чутким авторским пристрастием вслушивается писатель в горь-

кое недоумение своего героя: почему рядом с мгновением счастья есть тоска вечного одиночества? А вот и еще парадокс: человека учат верить в торжество разума в истории, но сколько же эфемерид выносит иногда время на гребень волны! Как возник Невзоров, он же Симон де Незор и Семиланид Невзораки? И, наконец, почему бы, заглянув в будущее, не совершить еще одного эксперимента, для проведения которого история уже дала богатейший материал, — почему бы не посмотреть, чего добьется наделенный неограниченной силой «диктатор»? Пусть сопутствует Гарину удача и он станет властелином мира, посмотрим, не обратится ли в пошлость самая пылкая из его фантастических идей?

Все произведения 20-х годов, даже когда Толстой рассказывает о дебрях нэпманского быта, овеяны ощущением чрезвычайности происшедшей революции. На улице Красных Зорь, на облупленной стене пустынного дома висит, к величайшему изумлению делового человека и журналиста Скайльса, объявление о полете на Марс. Толстой знает окрыленного революцией героя, который, вопреки, разрушающей силе мелочей быта, не забывает о «голубых городах». Как Лось и как Гусев, Буженинов — личность, одержимая «страстной, мучительной, нетерпеливой и горячечной фантазией». Он столь непримирим в своей борьбе с мещанским бытом именно потому, что ощущает себя частицей огромной исторической силы. Таким видит его и писатель. Ведь это Буженинов с сотнями других в годы гражданской войны «входил и уходил из разоренных городов Украины; хоронился по орешникам и вишенникам, отстреливаясь от белых и зеленых; сиживал в звездные ночи у костра над Доном; месил грязь в степях под осенним ветром, воющим уныло между ушами коня да по телеграфным проводам: бился в лихорадке в палящих песках Туркестана; ходил под Перекоп и в Польшу». Такой же человек страстной мечты, хотя и большей, чем у Буженинова, практической цепкости, — Дмитрий Васильевич Емельянов из повести «Гадюка»: «Кони сорвались с цепей, разве только у океана остановимся».

Буженинов, Гусев, Ольга Зотова через трудные испытания жизни как самое дорогое проносят свое чувство слитности с краснозвездной силой, она дала им крылья. Это ощущение чрезвычайности времени выразилось у Толстого в общем укрупнении его рисунка. Писатель стал мыслить о человеке шире, заговорил о нем гораздо более громким голосом. Ведь сам по себе Невзоров, например, — мелкое ничтожество «со

второго двора, с Мещанской улицы», «ни блондин, ни шатен», которого знакомые постоянно путают с кем-то другим, хотя он в мечтах и представляет себя российским императором. И если бы Невзоров не действовал у Толстого на исторической арене, повесть, названная его именем, осталась бы всего лишь серией бытовых сцен из жизни эмиграции. Толстой же проводит Невзорова через «фантастический бег времени», показывая, как прижатый к стене обыватель начинает свирепо защищаться, превращаясь в Мещанина. Даже «маленький» Невзоров нарисован крупно.

Писатель шел к Истории через опыт сатирических обобщений, здесь он овладевал искусством создания больших типов.

Опыт этот был очень плодотворен для будущего исторического романиста. Здесь осваивались и развивались принципы перевоплощения повествователя. Природа сатиры требует сохранить значительную долю художнического доверия изображаемому объекту, «принять на веру» нормы житейской практики осмеиваемого персонажа и лишь через это усвоение предложить читателю свое суждение о нем и оценку. Толстой видит изображаемое в двух измерениях: так, как видят вещи и события его герои, и вместе с тем смотрит на них, отстраняясь от интересов действующих лиц, оценочно, от себя.

Процесс перевоплощения захватывает у Толстого не только изображение отдельных персонажей, но определяет собою и весь тип повествования в целом, способ ведения главной мысли. Так в сатирической повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» такой единой собирательной мыслью-пафосом является вывод об эфемерности былого величия империи, о жалком фарсе, которым обернулось движение в защиту «белой России». При этом повествователь, как это и подобает историку, желает иметь дело с «живым» и подлинным, а не препарированным объектом. О Семене Ивановиче Невзорове пусть расскажет он сам.

Эпоха должна говорить о себе языком своих собственных понятий и идеалов. «Что за чудо Дерибасовская улица в четыре часа дня, когда с моря дует влажный морской ветер! На Дерибасовской в этот час вы встретите всю Россию в уменьшенном, конечно, виде», — начинает свое одесское обозрение повествователь. Пока напоминание об «уменьшенном виде» почти нейтрально, оно словно бы невольно вырвалось у человека, сочувствующего толпе «изгнанников». Правда, в этой толпе есть фигуры несколько жалкие, как «сильно потрепанный революцией помещик в пальтеце не по росту», но, скорее всего,



повествователь к нему снисходителен: когда пройдут тяжелые времена, будет что вспомнить, вернувшись в Петербург или в Москву, к старой жизни. Но вот появляется в повествовании новая нота. Улыбается «желчно и презрительно» знаменитый писатель «этому, сведенному до миниатюрнейших размеров, величю империи». С ним повествователь пока еще не спешит согласиться, он пока все еще как будто бы «свой человек» на Дерибасовской и ему приятно видеть генерала: «Какое наслаждение глядеть, как мартовское солнце горит на золотых погонах, как лихие юнкера, подхватив под козырек, столбами вращаются в землю». Но вот, наконец, маска доброжелательности повествователем снята, звучит резко диссонирующий внутренний голос. По Дерибасовской, как хозяева, идут рослые английские моряки: «знаменитый писатель остановился даже, окаменел, почернел: вот они римляне, победители, — хохочут, толкаются, поплевыывают...» К желчному писателю, оказывается, стоит прислушаться. «А мы-то, мы?» — этот вопрос при виде чужих моряков возникает уже не только у эпизодического лица, но и у самого повествователя. И, наконец, сатирический итог — исполненное едкой иронии предложение: «Если вас одолело сомнение: да верно ли, не мишура ли вся эта разодетая, шумная Дерибасовская», — пройдите в порт, посмотрите на французские дредноуты. А больше всего развеет ваши сомнения, если «душа ваша раздвоилась и заскулила», фигура бронзового Ришелье: «Какой великолепный и успокаивающий вид!» Правда, и ему когда-то, «лет сто двадцать пять тому назад, точно так же пришлось уходить с небольшим чемоданом из Парижа, от призрака пильотины на площади Революции».

Насколько важен был для Толстого обретенный им в сатирических произведениях опыт перевоплощения повествователя показывает, например, одно из первых исторических произведений писателя — рассказ «День Петра», где от такой задачи создания художественной концепции повествователя он отказался и потерпел неудачу.

Перевоплощение повествователя никогда не остается только в пределах внешней занимательности рассказа, оно теснейшим образом связано с процессом объективизации повествования. В «Дне Петра» как раз именно этого погружения в эпоху совсем не произошло, хотя здесь в достаточной мере подробно и представлены детали быта. Повествователь, кажется, вхож в самые скрытые от чужих глаз уголки новопостроенного царского дома, ему как будто бы доступна вся «подноготная». Но

видит он своего героя так, как если бы чудом, по воле волшебства, из своего времени и кабинета писатель Толстой вдруг был бы перенесен в эпоху Петра и оказался бы в его спальне, когда царь еще не проснулся. Видит повествователь Петра так, как он видел помещиков — «монстров» в циклах «Заволжье» и «Под старыми липами»: «В темной и низкой комнате был слышен храп, густой, трудный, с присвистами, с клочкотанием. Пахло табаком, винным перегаром и жарко натопленной печью». И дело не только в том, что дальше в описании этом есть натуралистические подробности — они есть и в «Петре Первом» — главное, что Толстой здесь смотрит на своего героя только извне, не от его эпохи. В целом «День Петра» написан в форме окрашенной историческим колоритом публицистики. Из рассказа исчезал его предмет — эпоха и люди, — взамен которых все заполнялось потоком авторских декларативных рассуждений. Необходимо заметить, что вопрос о повествователе не решался свободным авторским выбором — стоило Толстому, например, обратить внимание на причину его неудачи в «Дне Петра», как возможность перестройки повествования сразу же появилась. Все обстояло значительно сложнее. Повествователь это, в конечном счете, концепция бытия, и внесенные поправки в нее обычно является итогом большого опыта.

«Гиперболоид инженера Гарина» — первый роман Толстого, где над всем повествованием властвует движение исторического времени. В «Сестрах» и «Аэлите» писатель желал противопоставить неумолимому бегу времени вечные ценности и в определенной мере разделял скорбь своих героев о хрупкости человеческого счастья как бесконечно малой песчинке, затерявшейся в океане бурь. В «Гиперболоиде» ничто не противопоставляется власти истории.

Создание сатирических типов совершалось именно на основе свободных исторических сопоставлений, герои «Гиперболоида» действовали не в коммунальной квартире, а на арене истории; для того, чтобы проследить место их действия, нужна политическая карта мира.

В «Гиперболоиде инженера Гарина» Толстой впервые так широко обратился к явлениям массовым, во множестве раз повторявшимся, к материалу предельно простому, и это также имело особое значение для позднейших исторических обобщений в «Петре Первом».

Есть известный элемент увлекательной и умной «игры» в «Гиперболоиде», «игры», которая совсем не умаляет серьезно решаемой художником творческой задачи. Задумав рас-

сказать о новоявленном диктаторе мира, Толстой исходит из целой суммы «заданностей», причем ориентируется на плакат. Гарин, конечно же, должен прежде всего победить своего врага № 1, американского «химического короля» и миллиардера, и портрет Роллинга выполнен в полном соответствии со всеми положенными «капиталисту» признаками. Как всепоглощающая доминанта его личности выступает деловитость, доведенная до полного механицизма, напористость дельца дала ему прозвище «буйвола», а духовный примитивизм его тоже «плакатного» свойства — Роллинг, «вытренированный только для борьбы», порою напоминает робота.

Толстой сознательно идет на целый ряд шаблонов, берет в свои руки материал, кажется, совершенно непригодный для искусства — так давно и так полно он подвергся идейной и эстетической девальвации. Можно ли вдохнуть, например, жизнь в такую, казалось бы, заведомо избитую и опошленную сюжетную ситуацию, как путешествие на собственной шикарной яхте шикарной же «красотки» Зои, да еще «когда рядом отважный и влюбленный капитан, до робости обожающий свою повелительницу? Оказалось, можно. Не утрачивая популярности примитива и даже вырастая на этом примитиве, толстовские «маски» приобрели полноту социально-исторических характеристик. Трафареты детектива, марионетки дешевого бульварного чтива, избитые идеалы романа о пленительной красавице и расточительном богаче неожиданно приобретают в руках художника новые свойства, становятся емкими социально-историческими образами породившего их мира.

Среди героев романа нет исторических лиц, и события в нем — фантастичны, но роман может быть назван все же историческим в той мере, в какой входит история в памфлет, в публицистическое повествование.

Эксперимент Гарина рассчитан на самую радикальную перестройку истории человечества, и сам Толстой изучает этот эксперимент как историческую гипотезу. Как герой волшебной сказки не может сорвать заветное яблоко, не задев хитро натянутых нитей, иначе будет слышен предупреждающий звон колокольчиков, так и Гарин в любом своем движении к мировому господству постоянно наталкивается на звенящие струны истории, совершает вольные и невольные вторжения в прошлое.

«Вторжения» эти в романе необычайно органичны. Толстой чаще всего выделяет какую-либо деталь обстановки или отдельный штрих портрета, чтобы за ними «открыть дверь в

прошлое». Причем подобные экскурсии не превращаются ни в исторические справки, ни в публицистические отступления. Историю вспоминают, с нею сталкиваются, ее оценивают сами герои. Весь роман в целом, в том числе и его историческая «часть», очень публицистичен, однако публицистичность на этот раз не идет только от автора, но выражает и дух самого материала, — говорит и спорит эпоха.

В «Гиперboloиде» даны социально-исторические «портреты» городов: Парижа, Берлина, Неаполя. В последних главах, изображающих распорядок дня избранного сенатом диктатора — Пьера Гарри, дан обобщенный образ Америки большого бизнеса.

Постоянное присутствие Истории как действующего лица рождает особый тип повествования. Забота Толстого-художника в «Гиперboloиде» инженера Гарина» всегда состоит в том, чтобы ни в коем случае не нарушая конкретных граней рисунка, не возмущив иллюзии полной достоверности сиюминутной ситуации, предложить читателю самому заглянуть внутрь кристалла и вдруг почувствовать, что за ласкающей глаз зеркальной поверхностью скрыта глубина... Немец-профессор играет в шахматы со своим любимым учеником. Фрау Рейхер, его мать, «чистенькая старушка с высушенным и бескровным личиком», сравнивает молодых со своим Отто, когда он, пропыленный и веселый, вернулся победителем из-под Седана — теперь, после второй войны, другими стали лица. Появляется ряд выделенных писателем «немецких деталей»: «вечером, как обычно по воскресеньям, профессор Рейхер играл в шахматы у себя, на четвертом этаже, на открытом небольшом балконе», высокая лампа под цветным абажуром освещает «свежепроглаженную скатерть», и часы, «когда они пробили десять», видимо, возвещают начало новой части освященного традицией ритуала. И это не только ритуал уважающей свои привычки и раз заведенный порядок аккуратной немецкой семьи. В этой ритуальности есть и нечто, идущее не только от быта, но и от общего духовного склада, в ритуальность входят высокие черты национальной традиции, черты, чуть смягченные добродушным замечанием повествователя. Влетевшие на свет мошки не понимают, «что имеют честь присутствовать при том, как два бога тешатся игрою небожителей», красивое лицо молодого ученого «с широким лбом, резко очерченным подбородком, коротким прямым носом выражало покой могучей машины», — это уже, пусть и отдаленное, но напоминание о германском гении. Высокое, когда к нему прикоснется рука

художника, сразу же вырывается за пределы конкретного «помещения», летит к векам и мирозданию, и в деталях обстановки появляются черты, указывающие именно на эту бесконечность перспективы. Тихая ночь становится тишиной ночи, замершие в безветрии листья балконного растения приобретают романтическую таинственность, нам открывается в тесном городе уже не клочок звездного неба, но «площадь под звездами». И как контраст высокой романтической традиции за окном видна уже не определенная улица, но «угадывались огромные пространства каменного Берлина».

Искусство концентрированной детали, несущей в себе опыт прошлого, — не частная особенность мастерства, а общий принцип нового стиля, когда повествование широко ориентировано на общество в целом, на эпоху в движущейся череде поколений. Это искусство видеть историю во всем: в эпизодическом лице, в детали быта. Это искусство органических соотношений настоящего и прошлого, когда к истории обращаются не за справкой и примером — но видят ее в сегодняшнем дне. Сатирическая деталь, публицистический штрих, памфлетная характеристика у Толстого не просто соединили прошлое с настоящим, но обозначили единство предмета — историю в ее прошлом, настоящем и будущем.

Вот Зоя Монроз в картинной галерее Неаполитанского музея: «Зоя скользила скучающим взором по застывшим навеки красавицам Возрождения...» — повествователь сохраняет респектабельное уважение и к музейной тишине, и к изящной позе скучающей аристократки. Но вдруг он словно прочел ее, кощунственные в этом храме красоты, мысли: «они навьючивали на себя нестигающуюся парчу, не стригли волос, видимо не каждый день брали ванну и гордились такими мощными плечами и бедрами, которых бы постыдилась любая рыночная торговка в Париже...» Но чем презрительнее становится взгляд знающей «остроту цинизма» красавицы на «слишком пресное, по ее мнению, искусство прошлого, тем явственнее уничтожающая авторская ирония. «Они с уважением волочили за собой прожитые века. Они не знали, что такое делать двести километров в час на гоночной машине», — отвергает авторитет прошлого Зоя. Но ведь собственная ее фантазия, когда полнота власти достигнута, не простирается дальше жалкой копии с легенды о Клеопатре.

Сатирически острое обращение к урокам истории есть и в финале романа. Первоначальный вариант эпилога — гибель мадам Ламоль и безвестное исчезновение Гарина — писателем

отменен, а новый финал, изображающий двух выброшенных бурей на коралловый остров людей — Гарина и Зою — в большей мере был насыщен историей и публицистичен. Здесь «два голых человека на голой земле», со смехом отброшенные писателем к истокам истории человечества как бы иллюстрировали модный миф об изначальной порочности цивилизации и необходимости возвратиться к природе. Толстой смеялся и над своими героями, и над мифом.

«Мятежный герой» прозы 20-х годов Толстым, как мы видели, очень во многом исторически объяснен. Исторически объяснить Буженинова или Зотову, Гарина или Поля Торена значило для писателя взглянуть на них вполне объективно, отстранить их от себя, обрести в отношении к мятежным этим героям полную свободу. Была ли достигнута такая свобода? Да, но не в полной мере. Многообразен спектр критического отношения писателя к его героям: Толстой смеется, иронизирует, холодно отрицает, сожалеет о заблуждениях или сатирически отвергает, — но часто ситуация, в которой оказываются его герои, кажется писателю едва ли не единственным типом отношений личности к истории. Герои Толстого противопоставляют себя не только враждебным обстоятельствам, но и миру в целом, самой «неразумной» истории или несправедливой жизни. Необходимо заметить, что такой тип конфликта не был результатом вполне свободного выбора со стороны писателя. Неверно считать, что Толстой предпочел изображение жизни в этом плане другим возможным для него аспектам. Другие аспекты еще не были писателем открыты. Толстой еще не знал тогда иного отношения личности к действительности и не владел другими сферами изображения истории. Писатель уже не был в полном «подчинении» у своих героев, но конфликт его персонажей с историей для самого Толстого являлся, скорее, еще объектом внимательного изучения, чем окончательного суда. В заданной жизнью ситуации он словно бы испытывал своих героев и все увереннее приходил к выводу, что изображаемое им столкновение — вовсе не единственная форма отношения к жизни, как это казалось толстовским героям.

В произведениях 20-х годов нередки прямые обращения к философии истории. Наиболее открыто и законченно такая философская система развита в романе «Аэлита». В течение тысячелетий в истории совершается неумолимый процесс смены одной культуры другой, которую в свой час ждет столь же неизбежная гибель. Человек возникает из небытия на мгновение и только чувство озаряющей любви способно наполнить

это мгновение высоким смыслом, приблизить человека к бессмертию.

Вопрос о соответствии такого взгляда на историю известным Толстому философским системам может быть поставлен особо, тем более, что в произведениях 20-х годов писатель нередко облачает размышления об истории и человеке в форму прямых философских отступлений или исторических экскурсов в прошлое. Но при всем этом поиски подобных соответствий все же не могут быть признаны обязательными, так как толстовская трактовка личности и истории была в достаточной мере самостоятельна и имела свою генеалогию — психологическую, нравственную, социальную и эстетическую, идущую далеко не только от идейных влияний, но и от самой жизни.

Толстой всегда несколько иронически относился к людям, чьи мысли и переживания были навеяны скорее книгой, чем действительностью. Еще в рассказе «Милосердия!» (1918 г.) он с чувством отчужденности изображал ошеломленного революцией интеллигента Николая Степановича, у которого «все было ненастоящее, он даже мучился «по Владимиру Соловьеву», и великие потрясения своего времени тщился понять, опираясь на почерпнутые из книги аналогии. Вместе с тем в самосознании его героя — одинокой личности, затерянной в хаосе истории, беспомощной и достойной милосердия, — есть мотивы, воспринимаемые писателем вполне сочувственно. Такова трагическая тема бесконечно малой человеческой «единицы», противостоящей бесконечно большому океану истории и времени. Океан катит свои огромные валы, не замечая песчинки — человека — только искусство и любовь, как эстафета, идут через безразличную ко всему человеческому стихию, от одной личности к другой.

В «Милосердии!» есть авторское отступление, созвучное переживаниям героев и позднее повторенное и развитое писателем во многих других его произведениях: «Прогремят события, прошумят темные ветры истории, умрут и снова народятся царства, а на озаренных рампою подмостках...» — будет вершиться вечно притягательное для человека чудо искусства — иллюзия бессмертия жизни. Почти те же слова скажет Рошин Кате о любви, спасительной и милосердной, то же повторит Лось Аэлите.

Тот же взгляд на историю выразит и Поль Торен («Древний путь») лишь с той разницей, что манящее счастье любви или искусства ему уже недоступно. Взгляд на исторический процесс как «древний путь», вступая на который, каждая на-

ция неизбежно в роковой час ее истории уступит свое место другому миру, и каждый человек повторит «древний путь» к исчезновению, не оспаривается повествователем полностью и даже закрепляется в заглавии рассказа.

Трагическое восприятие истории было в 20-е годы далеко не только объектом изображения у Толстого, но в определенной мере и точкой его зрения. Трагически воспринимает жизнь герой «Милосердия!», человек ординарный, трагична судьба великого Петра, элемент трагизма есть в мировосприятии героев романа «Сестры», трагическая печаль охватила Лосю и Аэлиту, трагическое есть в «Голубых городах» и «Гадюке». Толстой не только объясняет причины трагедии всех этих его героев, но в определенной мере разделяет и само трагическое мировосприятие. Важно определить, какова мера совпадений и степень солидарности автора с умонастроением его персонажей.

Посмотрев на произведения 20-х годов с этой стороны, нельзя не сделать вывод, что при известной близости герои и повествователь все же далеко не одинаково поглощены теорией роковых исторических круговращений. Во-первых, Толстой знает разные и не равноценные вариации этой теории, и уже одно это обстоятельство является для него началом критики. Во-вторых, Толстой с несравненно большим вниманием, чем его герои, всматривается во все факты, противостоящие теории исторического пессимизма. Все это дает основание для объективного отношения писателя к герою, для отстраненного его рассмотрения.

Толстым был рано замечен элемент эстетизма в его собственной концепции трагедийного бытия, и это также усиливало критическое к ней отношение. Грустная повесть об одиноком человеке, узнавшем «возвышающую любовь», даже в трагических своих моментах обязательно оставалась у Толстого повестью красивой, и в красоте страдания заключалась известная самоцель. Позднее Толстой скажет, что эстетизм есть некая подмена серьезного содержания суррогатом: «в эстетизме холодная кровь», эстетизм это «любование, а не любовь», «сердитость, а не гнев». Страницы толстовского творчества, посвященные реальной и земной любви его героев, останутся одними из лучших в русской прозе. Когда же любовь превращалась писателем в принцип духовного бессмертия, когда в ней искали высшее спасение от нерешенных вопросов истории, — возникал миф, где правда подменялась красотой. Уже в первой редакции «Сестер» заметно серьезное сомнение писателя в



универсальности его философской интерпретации мира: Толстой одновременно и принимает идеал вечной Женственности (см., например, эпитафия к берлинскому изданию романа), и видит огромные пространства мира, лежащие вне этого идеала. История уже в первой редакции «Сестер» стала не только роковым хаосом, которому противопоставлялся трепетный огонек любви, но и самостоятельной величиной, изучаемой и ценимой в ее собственных законах действительностью. И хотя в финале «Сестер» как апофеоз любви снова звучало обращенное к Кате роцинское стихотворение в прозе, автор уже знал, что одного идеала любви не достанет на целую жизнь, и что продолжение его повествования обязательно будет связано с широким вторжением в историческую тему.

Сложным оказалось отношение повествователя и главных героев в фантастическом романе «Аэлита». Совершенно очевидно, что не все идейное пространство этого романа занято миросозерцанием поэта и философа любви Лося. «Я» повествователя оказывается значительнее и шире сознания этого героя, хотя и полной свободы от трагедии Лося у автора тоже нет.

Рядом с Лосем как корректив ему Толстой ставит Гусева. Существует мнение, что в «Аэлите» писатель, дополнив Лося Гусевым, достиг некоей завершенной гармонии восприятия жизни — здесь и высокий полет духа, идущий от Лося, и земная гусевская практическая основательность. В действительности максималистскую поэзию-веру, исповедуемую Лосем, нельзя «дополнить» противоположенными ей качествами. Нельзя, например, присоединить к абсолютной незаинтересованности Лося в практических результатах его полета на Марс с совершенно иным отношением к нему Гусева — с его горячим стремлением восстановить революционную справедливость на далекой планете. Философия Лося с ее абсолютным идеальной любви и трагической самоотверженности по самой сути своей претендует быть единственной и всеобъемлющей. Телегин и Роцин в трилогии могли, например, дополнять друг друга, что же касается «Аэлиты», то два героя этого романа, даже при условии их взаимной человеческой симпатии, друг с другом — по самому своему отношению к жизни — спорили. Гусев противостоит Лосю своей цельностью и непосредственностью, но эти качества присущи ему именно потому, что он ни разу не побывал на снежных «вершинах духа», доступных его старшему спутнику. Причастность большим чувствам у Лося Толстым осознается чем-то вроде трагического проклятия — в многом

знании много печали. Что же касается полноты непосредственного ощущения радости жизни, навсегда утраченной у Лося, живущего только воспоминанием, то это гусевское свойство писателя считал важнейшим человеческим даром, своего рода душевным талантом.

Гусевский корректив Лосю распространяется не только на их непосредственные отношения (стоило лететь на Марс, чтобы вместо учреждения новой республики «киснуть около бабы»), но захватывает и более широкую область жизни. Гусев становится своеобразным «зеркалом», в котором видна известная натянутость позы Лося. При всем его личном уважении к инженеру, которого он готов назначить марсианским комиссаром, Гусев располагает по отношению к Лосю особой властью комического: он видит, где высокое у Лося может стать смешной отрешенностью от жизни. Лось не способен покорить Гусева как идеальный герой.

Сочувственно вникая в серьезность переживаний Лося, повествователь лишает его права быть героем единственным. И роман из развернутого монолога, каким стало бы повествование при безусловном авторском приятии Лося, превратился в диалог, где второе, но столь же весомое слово, принадлежит Гусеву. В Гусеве же крылось то новое отношение к жизни, к которому не был способен его мудрый спутник.

Мятежные герои Толстого предъявляют миру, как мы видели, немалые требования. Для того, чтобы был счастлив Торен, нужно прекратить войны, чтобы нашел себя Буженинов — по всей земле надо возвести «голубые города». Эти герои знают только одну, и, конечно, чреватую трагизмом, альтернативу: или жизнь завтра удовлетворит их запросы, или они ответят на крушение их иллюзий самым мрачным пессимизмом. Это была концепция романтического единоборства с «неразумным» течением жизни, и, надо заметить, что Лось был едва ли не единственным героем, которого толстовский повествователь еще оставляет в этой ситуации в романтическом наряде. К другим героям такого рода Толстой более суров.

В Поле Торене писатель дал развиваться до конца одной стороне мироощущения обманутого жизнью человека: одинокий неудачник легко скатывается на позиции эгоцентризма. Весь мир превращается в его ощущение, он теряет и гуманистические принципы, и чувство ответственности за свои идеалы. Французский офицер несет на себе груз неискупимой вины — он причастен к смерти русских революционных матросов.

Мятежный одиночка, особенно если он талантлив, может

не оставаться таким благородным мечтателем, как Лось, — он способен стать и диктатором Гаринным.

Ситуация одинокого протеста, таким образом, подвергается Толстым последовательному анализу и утрачивает в глазах писателя свою безусловную справедливость. Главной величиной, которую надо обязательно принять во внимание в оценке дерзаний сильной личности, является более значительная, чем отдельный человек, сила объективных законов бытия. Это особенно ясно Толстому, когда перед ним стоят такие личности, как Петр Гарин. Но и в отношении к самым близким и симпатичным писателю героям — к Буженинову и, конечно же, к Ольге Зотовой тот же закон остается безусловно верен.

Толстой видит, что мечта Буженинова о «голубых городах» кончается преступлением автора фантастического проекта не только потому, что мещанство еще крепко сидит на своем месте, и не потому только, что эмпана и «ухажера» Утевкина не так просто прижать в угол. С улыбкой смотрит Толстой и на самого Буженинова — отрешенного от жизни «недотелу».

Труднее писателю с Ольгой Зотовой. Толстой знает, что неизвестно его героине, и умеет безошибочно определить причину ее трагедии. Критическая самооценка у Зотовой еще не созрела, а писатель понимает, почему у таких, как Ольга, мечта о Мысе Бурь обычно кончается татуировкой якорька и выстрелом в Сонечку Варенцову.

Однако запросы Ольги Зотовой идут от такой большой, талантливой душевной силы, что за ними слышится не только страдание неустroенного человека, потерявшегося в новых условиях жизни. Ольга Зотова из редкой породы пламенных гордынь, и если ей отказать в праве на ее запросы, должно поступиться своими правами и само человеческое вообще, по своей, так сказать, природной и общественной сути. И здесь возникала потребность столь же полного удовлетворения запросов героини, сколь большими и подлинно человеческими они были. Зотовой мог противостоять только образ созидания, образ человека, столь же страстного и пленительного в созидательной силе, как непримирима и бескомпромиссна в своих порывах разрушения была Ольга Зотова. В Сонечку она стреляла в отчаянье, Толстой же над Сонечкой, жильцом Понизовским или молодым человеком Педотти смеялся. Он победил их смехом. Но этого все же было мало для того, чтобы преодолеть трагедийную коллизия повести.

При всех «но», высказанных писателем по отношению к конфликту, в котором оказывались герои его произведений в

20-е годы, абсолютизация трагического восприятия личности и истории у Толстого еще не была преодолена. История по самой сути своей кажется писателю великой мировой трагедией.

Однако рядом с центральными персонажами в его произведениях появились герои, которым доступна полнота оптимистического мировосприятия жизни. Это Гусев в «Аэлите», Емельянов в «Гадюке», Хотяинцев в «Голубых городах», веселые солдаты-зуавы в «Древнем пути», Шельга в «Гиперболоиде инженера Гарина».

У всех этих действующих лиц есть нечто общее, каждый из них выступает от имени «мы», от лица народа, часто от имени революционной массы. Мысль о некоем положительном начале, хранящемся в народном мировосприятии, впервые возникает у Толстого еще в 1914 году. Пройдя через ошибки и заблуждения, идея народа социально и исторически обогащается, все более определенно входя и в историческую концепцию писателя.

Одной из первых интересных попыток связать все повествование с человеком из народных глубин явился рассказ «Наваждение». Хотя о Петре в этом рассказе имеется всего лишь косвенное упоминание, «Наваждение» по некоторым общим принципам повествования оказалось близким роману «Петр Первый».

Известно, что с работой над рассказом было связано важное для Толстого событие — он впервые познакомился с записями пыточных актов Преображенского приказа, так называемым Словом и Делою государевым. Но значение этого источника не ограничивалось только своеобразным «уроком мастерства», почерпнутого из выразительного языка актов. Толстой открыл и некоторые приемы нового типа повествования.

Рассказ ведет монах Трефилий, старик, о нескольких памятных событиях его юности, когда он, влюбленный в дочь Кочубея, Матрену, пострадал за дело Кочубея, но на всю жизнь сохранил в своей душе открывшуюся ему когда-то благословенную радость бытия. Исторические рамки «Наваждения», где слово принадлежит рассказчику с узко избирательной темой, конечно, так же узки. Однако некоторые особенности мировосприятия повествователя в «Наваждении» оказались впоследствии весьма перспективны. Толстому тогда впервые открылась сила простоты, он понял, что большое эпическое искусство, в основе которого лежит народная мысль, строится из простого материала. Простодушие Трефилия, до-

верчивое отношение его к жизни и людям в общем строе рассказа обернулось таким важным свойством, как эпическое приятие бытия. Мир входит в рассказ Трефилия не по принципу субъективно-интересного, а по праву объективно-важного, его «я» открыто красоте жизни как она есть. В работе над «Наваждением» Толстой — пусть и в уменьшенном размере — впервые осознал, что одно из коренных свойств народного мировосприятия состоит в мудром признании бытия.

Писатель не скоро сумел сделать свое общее представление о народном характере исторически конкретным. Но к середине 20-х годов в его сознании вполне созрела, став убеждением, мысль о нерасторжимости народа и революции. Герои-оптимисты, вроде Рублева или Шельги, часто предстают в его произведениях как данность, писатель еще не показывает, как же сложились их революционные взгляды и как пришла масса к своему оптимизму. Сознательность таких людей, как Рублев, например, в ту пору еще казалась писателю дурно усвоенной книжностью. Однако писатель уже знал, что в революцию пошел и коренной русокий человек и что черты национального характера надо искать в гусевых и емельяновых. Эти черты откроются ему в душевном здоровье, природном уме, добродушном лукавстве, в удали — «надо когда-нибудь и погулять, не все же на счетах щелкать», в мечте дойти до самого «океана», не соскучиться душой.

Из опыта прозы 20-х годов следовал у Толстого один вывод: эпоха в ее больших свершениях видится именно с позиций революционного «мы». Писатель встает перед новой творческой задачей — сделать это «мы» не только объектом изображения, но и включить в свою писательскую точку зрения на мир. Писать о революции, — заметит он позднее, — невозможно без «равнения на опыт, общий миллионам». В сознании романиста должен жить образ «человека, прошедшего через огненные туманы Октября, живого типа революции» (XIII, 284). Это и было то новое начало, которое определит структуру романа «Восемнадцатый год».

#### **ОТ «ИСТОРИИ ДЕЛА» К ЭПОПЕЕ. «ЖЕЛЕЗНЫЙ ПОТОК» И «ЧАПАЕВ»**

По своему строению «Восемнадцатый год» близок «Чапаеву» и «Железному потоку». Не только во многом одинаковый материал гражданской войны 1918—1919 гг. их сближает —

есть много общего и в самой точке зрения писателей на события. Это повествования одного типа.

Сохраняя определенные родовые признаки, эпическое полотно всегда живет еще и духом своего времени. Среди прочих законов рождения и сложения эпопей есть и закон объективной предопределенности ее свойств, в чем-то всегда одинаковых, но в каждое время еще и неповторимо особых. Подобная объективная предопределенность очень прочна, она сказывается у разных художников, проявляя себя в разных творческих индивидуальностях, и влияние ее длительно: открытая в одном материале, она заявит о себе и много позднее в изображении событий, лишь опосредованно связанных с «первоисточником». Вряд ли есть, например, основания для прямых сближений фурмановского «Чапаева» и «Железного потока» Серафимовича с «Петром Первым» Толстого. Это произведения разного времени, разного материала. Столь различны творческие задания, из которых исходили в этих романах Фурманов и Толстой, автор «Петра Первого», что какие бы то ни было сопоставления этих произведений, кажутся не имеющими под собою никаких объективных оснований. Однако концепция героя и его эпохи, как сложилась она в изображении гражданской войны в 20-е годы, определенным образом все же сказалась на истолковании проблемы личности и истории во всех эпических полотнах 30-х годов — и в эпопее, и в историческом романе.

С Серафимовичем и Фурмановым Толстого в «Восемнадцатом годе» сближали некоторые важные принципы отношения повествователя к событиям. Во всех трех романах большое место принадлежало документу, реальному факту и для общего строя повествования очень важен был самый принцип превращения подлинных событий в материал эпопей.

Для многих произведений 20-х годов характерно особое преобладание настоящего времени. Во многих романах оно возникало как бы непреднамеренно, безо всякого следования какой-либо «манере», просто потому, что автор нередко сам был участником и очевидцем событий, о которых рассказывал по живым следам. Вместе с тем в преобладающем настоящем времени, когда повествование строится как своего рода репортаж, выразилось и веление времени, и потребности жанра. Осваивая целину, литература стремилась вплотную приблизиться к своему новому предмету и отбросить внешние формы традиции, на какое-то время даже освободиться от нее. Реалист классической школы, Серафимович оставляет в «Железном по-

токе» и привычные формы сюжета, и психологический анализ в том виде, какой преобладал в прежних его социальных зарисовках быта, и становится в «Железном потоке» именно «очевидцем», «репортером» с места событий, хотя участником похода таманцев он и не был.

На первый взгляд повествователь в «Железном потоке» захвачен бурлящей народной рекой, полностью весь поглощен драматизмом настоящего, все его чувства и силы вместе с таманцами поглощены одной непосредственной целью — спастись от наседающих белоказаров. При этом писатель стремится схватить глазом свидетеля все детали при нем совершающегося необычайного дела, выступает как непосредственный участник похода, поставивший своей задачей записать все, что он видел и слышал. В том, что автор действительно участник похода, были уверены сами таманцы, просившие сообщить, в каком отряде состоял товарищ Серафимович.

Авторские отступления в прошлое в «Железном потоке» чрезвычайно редки — это замечание о давней вражде «иногородних» и зажиточного казачества, некоторые очень скудные сведения из истории края и из биографии Кожуха. В целом же таких экскурсов, сравнительно с тем, что обычно дает эпopeя, в романе Серафимовича мало — автор полностью погружен в поток событий сиюминутных. Мы слышим непрерывно многоголосье толпы, заботливо сохраняемые писателем формы украинского языка, и кажется, что в этом потоке настоящего времени вообще нет места для какой-либо дистанции; читатель придвинут к событию вплотную.

Однако в «Железном потоке» есть свои способы создания обобщений большого плана.

Внимательно изучив воспоминания таманцев, Серафимович, по его словам, совместил в своем изложении событий точки зрения сразу нескольких участников похода. Уже это обстоятельство существенно меняло строй произведения. Но авторская позиция не сводится к простому соединению нескольких свидетельств. Любыми, сколько угодно полными мемуарными источниками не могла быть достигнута та полнота исторического осмысления таманского похода, которую содержит в себе «Железный поток».

У Серафимовича есть свои способы увидеть факт в свете огромного опыта прошлого, но эти способы во многом отличаются от традиций романа.

В «Железном потоке» есть развитие: в конце романа духовно вырастает Кожух, узнав счастье полного слияния с наро-

дом, углубляется самосознание отдельных эпизодических лиц, в развитии даны отношения кожуховцев с анархическим отрядом Смолокурова и, наконец, вся масса в целом из разрозненной толпы становится революционной армией. Однако это развитие не представлено традиционным рядом самостоятельно развивающихся сюжетных линий. Автор словно бы разрезает такую линию на отдельные кадры, сознательно раздробляет ее, выбирая лишь самые выразительные эпизоды. Он не заботится о том, что в романе в связи с этим между отдельными такими кадрами возникает пропуск. Напротив, такой «пропуск» специально интересует писателя.

Нарушено и потеряно единство отдельной сюжетной линии, исходящей от истории какого-то лица или нескольких лиц, утрачена и вообще организующая роль «личного начала». Между тем фрагментарность «Железного потока» не делает повествование рассыпанным.

Динамическая прерывистость повествования внутренне организована. Отличие от традиционного романа состоит здесь в том, что взамен такой единицы организации, какой прежде была судьба отдельной личности, становится масса, «поток». При этом очень возрастают, естественно, прямые организующие функции повествователя, он приближается к роли «ведущего», в точном смысле этого слова. Общему движению кадров, при их отрывочности и внешней разъединенности, совершенно необходим «голос за кадром», и этот голос в повествовании постоянно звучит.

Повествователь в «Железном потоке» — лицо возвышенного духовного строя, он не выступает как будничный комментатор, хотя и точно хранит меру реального и всегда дорожит фактом. Вместе с тем повествователь здесь своего рода «поэт», он видит факт через призму самых больших измерений — трагического, прекрасного и героического. Такая точка зрения и есть своеобразный усилитель звучания факта, при помощи которого хроника превращается в эпопею.

Серафимович писал, что ищет и показывает в этом своем романе «ударную» сторону в человеке. Такая «ударная» деталь становится своеобразным реалистическим символом данного человека в целом, причем символом, от которого идет прямая связь с большим социально-историческим явлением. Всеобщее начало, которое всегда стоит за героем эпопеи, здесь распределено не на последовательно развитую во времени историю жизни и возникает не из множества индивидуально-не-



повторимых деталей, а закрепляется всего лишь в одном или нескольких мгновениях.

Каждый раз крупным планом взятая «ударная» деталь фиксирует у Серафимовича определенное состояние массы — сначала «толпы», а позднее — революционного «железного потока».

Толпа решает голосованием, что делать и куда идти дальше. В «море рук» повествователь выделяет худую, жилистую, коричневую от загара, руку труженицы, старой матери. Как изменилась жизнь! — она голосует на майдане, решая вместе со всеми, как действовать таманцам. Эта же мать, когда все поют Интернационал на похоронах зарубленных белоказаками товарищей, по привычке обратится к молитве, вспомнив своих убитых сыновей. Слова религиозного обряда, звучащие рядом с суровыми словами революционного гимна, широким планом рисуют состояние массы, устремленной в будущее и еще тесно сплетенной с прошлым. Та же старуха получит слово в романе, когда через край плещутся анархические настроения толпы. Голосом иступленной собственницы, для которой «свое» — всегда остается превыше «нашего», Горпина честит советскую власть за то, что, по ее разумению, не очень торопится она на выручку к бедноте. Но вот опыт тяжких испытаний похода убедил, что спасение — только в солидарности, только в коллективной спайке. В двух кадрах, соответствующих этим разным состояниям массы, показывает Серафимович и бабу Горпину с ее знаменитым самоваром, в сценах, обычно отмечаемых всеми исследователями. Особо знаменательными являются и последние кадры романа. Увидев, как ее дед, который все в жизни делал «мовчки», даже женился, полез говорить речь народу с телеги, до крайности пораженная Горпина тоже говорит свое, от души идущее, выстраданное слово о советской власти.

При этом образ у Серафимовича — не иллюстрация идеи, а ее поэтическое открытие. «Ударная» деталь, как часть, дающая разом все содержание целого, переводит художественный образ из прозаического в особый, поэтический ряд. Мало изученный и нуждающийся в специальном рассмотрении вопрос о взаимодействии прозы с поэзией в 20-е годы, позволит глубже понять некоторые особенности сложения эпических жанров в этот период<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Интересные суждения об этой особенности прозы 20-х годов имеются в статье Н. В. Драгомирецкой. См. Н. В. Драгомирецкая. Стилистые искания в ранней советской прозе. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. М., «Наука», 1965, стр. 132.

Серафимович нигде не уходит от точного социально-психологического анализа сознания массы. Отмеченные Фурмановым «серьезный и трезвый подход социолога-ученого» и «богатая эрудиция этнографа»<sup>31</sup> относятся целиком и к поэтике «ударных» деталей. Это в «Железном потоке» детали точно описанной социальной биографии массы. Но пишется эта биография на основе героико-романтических обобщений.

Таманцы идут у Серафимовича не только по точному маршруту совершенного ими в действительности перехода. В романе есть и иное пространство — это богатырское, героическое поле, на котором проливает свой трудовой пот, родится и борется за лучшую жизнь народ, еще очень наивный в своих политических оценках, неграмотный, слепой в своих порывах, иногда необузданно дикий, но по-своему прозорливый и высокий душой. За «географическими» приметами Прикубанья или горной дороги, по которой идут таманцы, в «Железном потоке» есть и простор эпопей, взятый писателем с гоголевским размахом. Все достоверное здесь гиперболически величественно. Это и «громadne тополя», и «бесчисленные сады», и «неоглядно знойные облака пыли»; здесь «ослепительно глядит солнце на весь громадный, развернувшийся под ним край», здесь море «бездонно-голубое, и до дна, до самого дна отражается опрокинутая синева», «густо-синию громадой громоздятся горы, верхи завалены первозданными снегами»; здесь «бесконечно лоснится пшеница, зеленеют покосы», здесь «отражается в зеркале степных вод красный скот», «тянутся к балкам, мотая головами, лошадиные косяки». И сам повествователь уже не только свидетель, реальный участник похода, но и певец «наикрашего края». Его поэтические владения необозримы, и само его слово теряет приметы индивидуальной принадлежности — он видит уже не «от себя» лично, но повествует именем истории, ставшей легендой. Недаром эпический повествователь оказывается в одном ряду с такими свидетелями столетий, как плавающие в «сверкающем зное» степные птицы, древние «степные ветряки» и даже «ясное солнце» — все они в невиданном скоплении пестрого народа «ничего не могут разобрать — не было еще такого».

Образ массы — «железного потока», по самому сложению своему, родственен образам героической поэзии. Образ движения, например, возникает в романе не только как реальное изображение людей, совершающих во имя своего спасения

<sup>31</sup> Д. М. Фурманов. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 3. М., Гослитиздат, 1961, стр. 289.

труднейший переход-бросок. Этот образ еще и поэтически условен — в том, как движутся люди, как звучат их шаги и голоса, какой звукообраз сопровождает в данный момент таманцев, Серафимович видит общий облик всего народа в целом. В романе, например, важен не только самый факт пения Интернационала: важен и выведенный на первый план звукообраз сурового, героического гимна, звучащего в глухой и настороженной тишине ночи, потому что именно этот, поданный через «ударную» деталь, образ многозначен. Через него выражена мысль о предстоящих трудностях и о грозной силе пробуждающегося к революционному действию народа. Реалистически точная, суровая зарисовка измученных зноем и жаждой людей, когда над их головами, над узкой лентой шоссе, в раскаленном воздухе звучит граммофон, и таманцы, придя на грань безумия, неудержимо хохочут вместе со смеющимися с пластинки клоунами или бесконечно и потерянно слушают один и тот же, дико звучащий в такой обстановке романс, эта зарисовка также построена как звукообраз. Преобладающая черта его — смятенная стихия, «орда», стоящая на грани трагической гибели, становится бесконечно огромной. Не имея другой власти одернуть толпу, вернуть ее к реальности, Кожух ведет таманцев к месту казни новороссийских рабочих. И снова в романе это не только суровый реализм страшной картины, но и многозначный образ «могильного молчания, полного гула шагов» — сейчас шаги замрут в грозной тишине, и вернувшиеся к боевой решимости люди перестанут быть толпой, став железным потоком.

Поэтика героического символа естественно выражает в романе Серафимовича необходимую для эпоса полноту трагического, героического и прекрасного. У выхода из ущелья, в конце горной дороги, измученных таманцев стерегут превосходящие силы белоказаков, среди которых с провокационным расчетом распространен слух, что босяки-кожуховцы везут богатый обоз. В едином порыве трагического отчаяния — бороться не на жизнь, а на смерть — с криком: «Смерть!» обрушивается в долину многоголосый поток, и в своей героической самоотверженности, вопреки любым военным расчетам, «железный поток» сминает врага.

«Я взял анархическую массу, — вспоминал писатель о своей работе над «Железным потоком», — неподчиняющуюся, каждую минуту готовую посадить на штыки своих вожakov. И через страдания, через муки провел их до конца, до тех пор, пока они не почувствовали себя организованной силой. Ок-

тябрьской революции»<sup>32</sup>. В рождении коллектива заключался смысл исторический: так побеждала революция. Работая над «Железным потоком» писатель, по его признанию, ощущал необходимость «очертить синтез борьбы». Последним обстоятельством был вызван отказ Серафимовича от прежнего метода индивидуализации и психологического анализа — теперь требовалась несравненно большая историческая концентрированность каждой зарисовки и каждого штриха. Он писал: «...жизнь коллектива требовала других методов обрисовки, не укладывающихся в бытовые рамки»<sup>33</sup>. Писатель точно видел и жанровые очертания своего нового произведения: «Железный поток» четко вырисовывался мне именно как эпопея»<sup>34</sup>. Три разноплановых движения сопрягались в «Железном потоке»: поход таманцев, развитие их самосознания и путь истории. Именно в этом смысле «законченным эпосом» революции назвал «Железный поток» Луначарский, отмечавший, что в этом романе история таманского похода сливается с образом «громкого мирового железного потока».

Связь личного свидетельства с обобщениями эпопейного плана есть и в романе Фурманова «Чапаев». О том, что в «Чапаеве» единство целого слагалось из сопряжения факта и хроники с высоким обращением к истории, свидетельствуют размышления самого писателя об особенностях жанра созданного им произведения. Во всех заметках Фурманова по этому поводу различимы именно эти два плана: «О названии «Чапаеву» 1) Повесть... 2) Воспоминания, 3) Историческая хроника... 4) Худож.-историч. хроника... 5) Историческая баллада... 6) Картины. 7) Исторический очерк...»<sup>35</sup>. Указывая на фактичность своего повествования, Фурманов прежде всего отмечает как жанроопределяющее начало «Чапаева» «воспоминания», «хронику», указывал на очерковый характер своих заметок. Документальность представляет, конечно, одну из самых ценных сторон «Чапаева», но не единственную. Фурманов понимал, что предлагает читателю не просто литературно-обработанный хроникальный материал, но нечто в большей мере исходившее от авторской концептуальной обработки; произведение, организованное не только развитием событий во времени, но и рассуждением автора, его развивающейся образной мыслью. Не случайно у писателя возникает указание не толь-

<sup>32</sup> А. С. Серафимович. Собр. соч., т. 7, М., Госполитиздат, 1960, стр. 312.

<sup>33</sup> Там же, стр. 332.

<sup>34</sup> Там же, стр. 319.

<sup>35</sup> Д. М. Фурманов. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4, стр. 287.

ко на «историческую хронику», но и на «художественно-лирическую», на «историческую балладу».

Среди всех, различно формулировавшихся Фурмановым жанровых определений, вероятно, нельзя предпочесть какое-либо одно, отведя остальные. Важнее, наверное, обратить внимание на то, что каждое из предлагаемых писателем обозначений жанра имеет свое основание и в определенной мере соответствует той или иной группе черт построения и системы образов его «Чапаева».

В критических исследованиях «Чапаев» чаще всего бывает отнесен к жанру романа, иногда его называют повестью<sup>36</sup>. Можно спорить, какое из этих определений точнее и какую из исследовательских концепций следует признать в большей мере аргументированной. Бесспорно одно: в поисках точного жанрового определения наиболее плодотворным следует признать путь исторический. Если подходить к произведению Фурманова вне учета исторического своеобразия его формирования, не трудно отыскать в нем и признаки «романа», и черты «повести», и своеобразный след художественно-мемуарного жанра. Но относительное соответствие «Чапаева» каждому в отдельности взятому жанру еще не дает точного указания на его специфику. Известно, что в истории литературы полнее всего «требованиям» какого-либо жанра отвечает произведение, не оставившее в ней значительного следа, и, напротив, роман, составивший веку в истории, чаще всего мало соответствует ранее освоенной жанровой норме.

Хроникальное начало составляет основу сюжета «Чапаева». Цепь реальных событий, летопись боев 25-ой дивизии — так развивается его действие. Названия глав повторяют реальные вехи продвижения чапаевской дивизии от Александрова-Гая к Лбищенску. От хроники идет и свобода широкого включения описательного материала, возникающего в фурмановском повествовании по мере появления интересных людей в дивизии и вместе с тем, как узнает Клычков знаменательные приметы жизни деревень, через которые проходят чапаевцы. Самостоятельная объективная значимость этого материала — жизни самой по себе, вне зависимости от того, вошли в нее Клычков и Чапаев или нет — имеет принципиальное значение для общего типа фурмановского повествования. В романе Клычков и Чапаев выделены как главные герои и как характерные типы ре-

<sup>36</sup> Наиболее обосновано такое жанровое определение в статье Л. И. Тимофеева. См. История русской советской литературы. Т. I. М., изд-во АН СССР, 1958, стр. 69.

волюции. Но в нем зафиксирован не только этот процесс. Фурманов всегда, даже в рассказе о самых ярких моментах биографии Чапаева, показывает и подчеркивает также и обратную зависимость: центральные лица не только выделены и подняты из массы, но и масса сама по себе всегда остается неизмеримо большей, чем отдельный человек, величиной. Даже самый значительный человек, Чапаев, художнически ощущается в романе принадлежащим «целому» — крестьянской массе, народу, истории.

Как писатель и политический работник Фурманов проявил необычайный (ведь он был первым!) такт и чутье в отношении к своему материалу и к духу времени. Главную примету героических лет он видел в великом слиянии отдельного с общим, в способности отречения от «своего» для «нашего». Мысль о человеке-винтике тогда была исполнена большой и исторически плодотворной значимости. Очень многое не только во внешней организации повествования, но и в самой сути его главной художественной идеи определили слова из размышления Клычкова перед боем: «Вот они лежат, истомленные походами бойцы. А завтра, чуть забрезжит свет, пойдут они в бой и цепями и колоннами, колоннами и цепями, то залегая, то вскакивая вперемежку, то вновь и вновь западая ничком в зверковые ямки, нарытые вспешку крошечным заступом или просто отцарапанные мерзлыми пальцами рук... И многих не станет, навеки не станет: они, безмолвные и недвижные, останутся лежать на пустынном поле на расклев воронью, — такой маленький и одинокий, так незаметно пришедший на фронт и так бесследно ушедший из боевых рядов, — каждый из них отдал все, что имел, и без остатка и молча, без барабанного боя, никем не признанный, никем не прославленный, — выпал он неприметно, словно крошечный винтик из огнедышащего стального чудовища...»<sup>37</sup>.

Это особое восприятие времени совершенно естественно придавало повествованию Фурманова свойственное эпохе стремление найти — каждый раз особый — путь человека к народной истории.

Пафос «Чапаева» состоял в утверждении истины, казалось бы, совсем не подходящей для создания произведения о выдающемся полководце и герое легендарном. Истина эта состояла в том, что не Чапаев сам по себе, со своими исключительными способностями должен быть поставлен в центр карти-

<sup>37</sup> Д. м. Ф у р м а н о в. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 1, стр. 96.

ны — признавалось, что важно показать «героическое состояние» массы. Ударение Фурманов ставит не на индивидуальные достоинства Чапаева и личную одаренность комдива. Поле наблюдений писателя начинается с анализа готовности массы решать свою историческую судьбу, с изучения высокого накала ее революционной активности, необходимо порождающей чапаевых.

Героем чапаевского типа может быть не только сам Чапаев. Эта отправная мысль вовсе не снижала ценности именно Чапаева. Напротив, все наблюдения Фурманова, и все его рассуждения о том, что масса сделала Чапаева героем, направлены не к дегероизации главного лица, а к точному, предельно трезвому, аналитическому рассмотрению самих условий возникновения и упрочения авторитета отдельной личности. И при этом, как бы блистателен ни был Чапаев в своих молниеносных и верных военных решениях, полотно картины Фурманова принадлежит **целому**, — массе, народу, стране, творящей свою революцию.

В этом отношении «Чапаев» дает по своей структурной природе много отличий от одноименного фильма братьев Васильевых.

Было высказано мнение, что хроникальность «Чапаева» является в основном данью литературной учебы, которую проходила вся советская проза в художественном освоении документа. «Записочность» романа Фурманова в этом плане противопоставлялась более удачной организации сюжетной основы фильма «Чапаев». В качестве «записочной» издержки было названо «начало романа и довольно затянувшийся «въезд» героя Клычкова в чапаевскую дивизию», добросовестно описываются и проводы в Иваново-Вознесенске, приезд в штаб фронта, разговоры с крестьянами, быт ПОАРМа и т. д. — все это факты, это действительный дневник, но так ли он существен, а главное — стал ли он выше «записок»? <sup>38</sup> Собственно роман, преодоление хроникальности исследователь видит там, где изображен «бой за Сломихинскую, встречи с Чапаевым, столкновения на митинге и т. д. — это уже «укрепление» документа, то «чуть-чуть», которое делает «записки» большим романом» <sup>39</sup>. Эталон, при помощи которого в данном случае различались «действительный дневник», еще не подчиненный художественному заданию Фурманова, и документ, таким за-

<sup>38</sup> М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 157.

<sup>39</sup> Там же.

данием «укрепленный», признавались принципы композиционного построения сценария фильма. Проблема превращения документа в событие и факт романа должна быть признана в числе важнейших, и критерием оценки основанного на документе художественного произведения действительно является вопрос, в какой степени удачно совершилось «романное» прочтение документа. У Фурманова, конечно, была такая система прочтения материалов, но она во многом не совпадала с принципами фильма Васильевых, в общем идейном направлении вполне созвучного роману, но в своей специальной художественной идее и форме, сравнительно с фурмановским «Чапаевым», произведения иного.

Одно из главных отличий романа от фильма состояло в несравненно большем самостоятельном значении в романе «описательной» части. Причем у Фурманова это — не затянувшееся вступление, не излишки фактографии и не рыхлость композиции, здесь выражена его концепция «героя», когда на первый план выдвигается исторический анализ среды, формирующей человека, и уже затем как очень яркое, но в принципе производное явление рассматривается выдающаяся личность, наиболее выразительно раскрывающая в своем характере и действиях черты народной жизни. В обилии фурмановских обращений к разнообразному материалу — к условиям партийной работы в рабочей и крестьянской среде, к анализу социальной психологии разных слоев крестьянства, к истории формирования Красной Армии, к вопросам политико-воспитательной работы в крестьянских полках и т. д. — явственно вырисовывается та просторность, неторопливость и потенциальная возможность включения нового материала, которая гораздо более жестка в романе и имеет относительную свободу в эпосе.

В качестве организующего момента фурмановского повествования критики нередко выделяли сюжетную линию взаимоотношений комиссара и командира дивизии<sup>40</sup>. В этом взаимовлиянии видели главное художественное начало повествования Фурманова, то, что поднимает произведение над хроникальной очерковостью и делает «Чапаева» романом<sup>41</sup>.

История успешного идейного воздействия Клычкова и рабочего отряда ивановских ткачей на Чапаева и чапаевцев при-

<sup>40</sup> См. Л. М. Поляк. Д. А. Фурманов. Русская советская литература. Пособие для студентов пединститутов под общей редакцией Л. И. Тимофеева и А. Г. Дементьева. М., Учпедгиз, 1958, стр. 224—225.

<sup>41</sup> Т. Б. Дмитриева. Д. А. Фурманов. История русской советской литературы. Т. 1. М., изд-во АН СССР, 1958, стр. 231.



знавалась магистральной сюжетной линией, организующей весь роман в целом. Эта линия отношений нередко представлялась критикам как неуклонное восхождение в высшей точке, когда содружество и полное взаимопонимание Клычкова и Чапаева достигли своего апогея.

В «Чапаеве» действительно немало высказываний о том, как комдив постепенно проникается уважением и доверием к своему комиссару, политически более зрелому товарищу, как растет влияние Клычкова на малограмотного, но жадно тянущегося к знаниям командира. Однако рядом с высказываниями такого рода не прекращаются в «Чапаеве» вплоть до последней его главы, «Финала», и замечания о «принципиальном» недоверии Чапаева к штабам и о случаях «мрачного самоуправства», к которому иной раз прибегал командир. Больше того, автор снова и снова высказывается о несостоятельности возникших было у него надежд на скорое и прочное искоренение недостатков политического воспитания Чапаева. И в этом плане о какой-либо сюжетной законченности линии Клычков — Чапаев говорить не приходится. «В книге нет художественных оснований для такого утверждения», — справедливо писал А. С. Макаренко<sup>42</sup>. Отношения Клычкова и Чапаева не только не представляют собою непрерывно развивающуюся и идущую вверх линию, но далеко не охватывают собою всего повествования — оно значительно шире. Между тем, самая идея партийного руководства и перевоспитания стихии выражена в романе с большой полнотой. Как же это происходит?

Дело в том, что не выстраивая законченной сюжетной линии из отношений Клычкова и Чапаева, Фурманов не только не отрицает идею роста политического сознания Чапаева, но, напротив, утверждает такой рост как возможный и необходимый. Не отрицается и значение тех знаменательных разговоров и столкновений комиссара с замечательно талантливым, но своевольным командиром, которые в сознании Чапаева уже успели оставить заметный след. Вместе с тем, все то, что успело возникнуть и закрепиться из боевой дружбы двух замечательных людей, рассматривается писателем всего лишь как часть огромной и всеохватывающей проблемы общего роста революционного сознания народа.

Критики, преувеличивавшие организующее значение сюжетных связей двух главных героев, полагали, что выявляют

---

<sup>42</sup> А. С. Макаренко. Соч. в 7-ми томах. Т. 7. М., изд-во АН педагогических наук, 1960, стр. 229.

самое существенное в идейном составе романа. Между тем, значение «Чапаева» при таком к нему подходе кажется более узким, чем есть оно на самом деле. Произведение Фурманова истолковывают как роман, а оно представляет собою особого рода эпопею. Поэтому крестьянская стихия вовсе не кажется писателю чем-то заведомо отрицательным и низшим, что следует завтра же избыть как позорящее революцию пятно. Для Фурманова стихия — это единственно действительное, что может дать на первых порах революция в крестьянской стране. Ни на минуту не отступая от своих иваново-вознесенских, рабочих пристрастий, писатель и в партизанской стихии степных крестьянских отрядов, из которых складывалась чапаевская сила, видит глубоко интересный и самостоятельный предмет повествования. Для него самостоятельную ценность и значение имеет не только результат политического перевоспитания, — до такого итога в 1918—1919 гг. было еще далеко, — но и самый процесс перековки стихии, весьма содержательный и многозначительный, потому что в конкретном материале Фурманов видит и общие очертания проблемы вождя и народа, личности и массы.

Своеобразно развивается Фурмановым и сюжетная линия главного героя его произведения. Она так же не является сплошь единой и непрерывной. «Клочковатость» и разорванность сюжетных линий, свойственная многим романам 20-х годов, проявляется и в «Чапаеве».

Комдив показан с разных точек зрения, глазами людей самых несхожих характеров и самого разного социального опыта. Здесь и крестьяне, и ткачи, и такие же, как сам Чапаев, герои-командиры и рядовые красноармейцы. Но оставаясь центральным героем, Чапаев все же «не ведет» повествование. Если подойти к произведению Фурманова с требованиями, каким обычно удовлетворяет роман, где действия и переживания центрального героя есть движущая сила повествования, мы неизбежно приходим к выводу, что у Фурманова роман «плохо» организован. Читателю приходится и в начале повествования, и в центре, и в конце долго ждать нового появления героя, и Фурманов как будто бы вовсе не занят тем, чтобы отдельные моменты таких встреч были чем-то между собою связаны. Чапаев как бы «разбросан» отдельными чертами своей личности по всему роману и, следуя за событиями, повествователь вспоминает то один, то другой случай из боевой жизни командира. Слово: «картины», — мелькнувшее у Фурманова среди прочих определений жанра, пожалуй, в наибольшей мере соответ-

вует именно этой прерывистости и относительной замкнутости каждой отдельной из чапаевских сцен.

Между тем «картины» у Фурманова отнюдь не разрознены, их пронизывает единая художественная идея. За видимой прерывистостью чапаевской линии тоже кроется всецелая соотнесенность повествования с центральным лицом, только соотнесенность эта особая, иная, чем, например, в сценарии фильма. Чапаев «присутствует» у Фурманова и в тех сценах, где он непосредственно не появляется, — настолько неотделим главный герой романа от его среды, от условий жизни и своеобразия обстановки. Произведение изобилует множеством точно обозначенных, но подробно не развитых человеческих историй. Мастерство характеристики эпизодических лиц у Фурманова замечательное, и не только в жизни Петра Исаева, Сизова, Шмарина, Чекова, Маруси Рябининой, красноармейца Гриши, безногих пулеметчиков решающей вехой была встречена с Чапаевым, — косвенно к Чапаеву «повернуты» и те лица романа, которые непосредственно с ним не сталкивались. Ведь всю судьбу революционного движения масс писатель рассматривает в зависимости от укрепления в них того большого политического сознания, к которому впереди других идет Чапаев.

Вместе с тем Фурманов отчетливо подчеркивает и самостоятельную значимость каждого отдельного «зерна» — отдельной человеческой истории, как и «истории дела» в целом. Главный герой всесторонне объяснен в своей генеалогии, но почва, на которой он вырос, остается самостоятельной художественной величиной, непосредственной сюжетной связью за Чапаевым не закрепленной. «История дела» и эпоха имеют свою автономию по отношению к герою.

И в самом деле: среди лиц, характеризующих незабываемые годы, есть и такой герой гражданской войны, как Фрунзе, среди окружающих Чапаева командиров есть люди, не менее его способные и храбрые, как Сизов. С другой стороны, все то, что можно отнести к чапаевским «ошибкам», и даже к наивности отдельных его суждений, растворено в той же среде. В речах Чапаева на митингах есть и горячее убеждение, неподдельная искренность, но есть в них и напускное, даже нечто демагогическое, не проскользнувшее мимо чуткого уха Клычкова. Но ведь особая обстановка тех лет и породила двух, крайне противоположных по духу, ораторов — любимого Фугаса и пусторечивого Пулеметкина. Чапаев очень дорожит и гордится народным доверием, но любит и «прихвастнуть». Прогоняя тех, кто, желая быть к нему поближе, о чапаевских под-

вигах «и соврать-то толком не умеет», Чапаев терпит около себя и даже поддерживает трубадуров искусных. И сам увлеченно рассказывает Клычкову о своем «необыкновенном» происхождении. Но ведь и в самой психологии крестьянской массы Фурманов заметил склонность к легенде и даже потребность в «чудесном».

Эпопейные герои обладают известной долей бессмертия: даже когда такой герой гибнет, взор повествователя не поглощен его концом, но устремлен к бессмертию дела, которое создало самого героя, и к всеобщности значения его личности. Так развернут и Чапаев у Фурманова. Писатель не ведет его к вершине политической зрелости, а подчеркивает в самом сочетании «сильного» и «слабого» в этом цельном характере замечательную слитность с массой. Прав был А. С. Макаренко, отмечая, что попытка увидеть в романе завершенную тему «становления» Чапаева «очень близка к желанию обесценить произведение Фурманова, к желанию лишить фигуру Чапаева той замечательной глубины и цельности, которой она в книге обладает»<sup>43</sup>.

Элемент всеобщности сопровождает его на протяжении всего романа. Рассказ о гибели Чапаева был бы обидно скуп, небольшое отличало бы его от протокольной записи со слов очевидцев, если бы в самом повествовании не была поднята к высокой поэзии идея подвига безымянных героев или тех героев, кто назван по имени, но самое точное имя которым — «мы». Благородная простота финала становится монументальной.

Некоторыми важными свойствами, отличающими образный строй эпопеи, обладает и повествователь в «Чапаеве».

В такой роли часто выступает Клычков, но есть в «Чапаеве» еще и персонифицированный повествователь, точка зрения которого шире клычковской, в сферу его оценок входит и сам комиссар чапаевской дивизии, личность повествователю очень близкая, но все же отделенная от него дистанцией времени.

Сюжетная линия Клыčkкова так же прерывиста, как и все «личные» линии «Чапаева». В известном смысле, Клычков «помогает» Фурманову обрести «романную точку зрения» на материал. Как непосредственный участник изображаемых событий он содействует укреплению пластического и образного начала в воспоминаниях Фурманова. Кроме того, Клычков как вымышленное лицо обладает замечательным свойством настоя-

<sup>43</sup> А. С. Макаренко. Соч. в 7-ми томах. Т. 7, стр. 232.

щего художника: он умеет смотреть и слушать. Вместе с тем, комиссар — еще и типическое лицо времени, один из «голосов эпохи».

Во взгляде Клычкова на события преобладает тон трезвой, иногда даже суровой реалистичности. В отличие от повествователя в «Железном потоке» прямой героико-романтический пафос здесь совершенно невозможен. Но у Клычкова есть зато своя возможность укрупнения факта и свой способ генерализации наблюдений. Дело в том, что на все вокруг комиссар смотрит с точки зрения перспектив революции, ее завтрашнего дня, и уже это вносит в роман дыхание истории.

В такого рода широких исторических отступлениях и выступает второй, неперсонифицированный повествователь — историк. В «Чапаеве» в значительно большей степени, чем в «Железном потоке», представлено прошедшее время. Повествователь обладает необходимым для исторического произведения чувством дистанции времени, и хотя описываемые события были отделены от периода работы над романом всего лишь несколькими годами, в многочисленных указаниях на неповторимое своеобразие первых двух послеоктябрьских лет Фурманов отделял от современности изображаемый им этап как нечто вполне завершившееся и уже отодвинутое в прошлое. И первые советы в деревне, и общий дух тогдашних митингов, и вопрос, как согласовать работу командира и комиссара, и, в особенности, указание повествователя на неповторимость того состояния массы и тех черт характера ее вожака, которые тогда были обязательно нужны — все это подано в романе как недавняя история. Причем история у Фурманова не только тема, но и принцип видения.

Однако при всем обилии точных фактических данных повествователь в «Чапаеве» не только историк, — в целом он остается по самому характеру восприятия и подачи материала лицом художественного склада<sup>44</sup>. Его точка зрения и в этом плане шире клычковской и вообще шире любой индивидуальной. При всей строгости анализа он постоянно осознает высокую поэзию повествования о краснозвездных героях и, чувствуя себя их певцом, он приобщен в той большой мере истории и смыслу жизни, в какой бывает им причастен именно эпопейный повествователь. Произведение, местами напоминавшее политический отчет о вчерашней воспитательной работе в армии, вместе с тем содержало в себе и «вечные» вопросы, как могли

<sup>44</sup> См. В. Черников. В наступлении. О Фурманове. Изд-во СГУ, 1968.

они быть поставлены в то время — о жизни и смерти, о роли личности, о судьбах народа.

Когда Фурманову приходилось слышать замечания о скованности вымысла в его произведении, он отвечал: «я пишу исторические и «научные вещи». Историзм «Чапаева» был скоро признан всеми. Роман считали «произведением длительного исторического значения»<sup>45</sup>, в «Чапаеве» видели «реализм большого исторического синтеза»<sup>46</sup>. Между тем разъяснение своеобразия художественной природы этого произведения и даже самое признание его художественности оказалось делом более длительным и трудным.

Отстаивая и защищая «Чапаева» как художественное произведение и возвышая его над жанром мемуарным, исследователи обычно направляют усилия на то, чтобы увидеть в «Чапаеве» признаки романа. Подчеркивается, что у Фурманова есть отступления от факта в угоду художническому вымыслу, что в этом произведении есть связывающие героев сюжетные узлы. При этом неизбежно возникают несоответствия с тем, что дает текст, и рождается целый ряд не раз повторявшихся оговорок и признаний того, что помимо «романа» в «Чапаеве» есть и хроникальность. Известный исследователь творчества Фурманова приходит, например, к такому выводу: «Чапаев» во многом близок к роману — эпосу нового времени, хотя в нем есть кое-что и от повести, и от очерка (например, хроникальность и эпизодичность развития действия)»<sup>47</sup>. В этом определении — и совершенно справедливо — в самой жанровой специфике романа подчеркнута его близость эпосу. Но общее суждение о «Чапаеве» как некоем наборе отдельных признаков — «во многом от романа», «кое-что от повести и очерка» — является, пожалуй, лишь констатацией внешней непохожести «Чапаева» на традиционные роман, повесть или очерк. Приведенное определение не только никак не разъясняет идейно-стилевого единства «Чапаева», но как будто даже отрицает такое единство. Между тем «романное начало» у Фурманова развивалось не помимо хроники и не рядом с нею. Роман строился как «история дела», становясь тем самым своеобразной эпопеей. Так происходила в те годы новая встреча литературы

<sup>45</sup> М. Серебрянский. Дмитрий Фурманов. Литературные очерки. М., ГИХЛ, 1938, стр. 185.

<sup>46</sup> А. С. Макаренко. «Чапаев» Д. Фурманов. Соч. в 7-ми томах. Т. 7, стр. 236.

<sup>47</sup> П. Куприяновский. Художник революции. О Дмитрие Фурманове. М., «Советский писатель», 1967, стр. 166.

с историей. И «Чапаев» именно в этом смысле явился произведением новаторским, «предвестником какой-то необычайной, еще не ставшей законной, но имеющей право на существование, новой формы повествования»<sup>48</sup>.

### ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ «ВОСЕМНАДЦАТОГО ГОДА»

Главный интерес Толстого во второй части его трилогии был сосредоточен на исторических событиях. На этот пафос хроникальности указывало само название романа — «Восемнадцатый год».

Необычность крутого поворота Толстого к документу была замечена: «Из анекдотически-приключенческого он явно переводится в этом году на документальность, на публицистику, на точность сведений»<sup>49</sup>. Объяснялся такой поворот писателя к документу не всегда верно.

Главные герои Толстого уходят от старых представлений о жизни, идут к революции, и духовное их прозрение отмечено прежде всего новым отношением к народу. Опосредованно в этом движении интеллигенции к народу Толстой объективировал и путь собственного сознания, свои поиски нового типа повествователя, усваивавшего народную точку зрения на жизнь.

Герои Толстого пристально вглядываются в революционную массу. Глазами Телегина показан в «Восемнадцатом годе» большевистский агитатор Василий Рублев, комиссар Гымза, красногвардеец Чертогузов. Телегин понимает, что эти люди строят новую Россию. «Через Рошина», когда он еще заблуждается в оценке событий, входит в роман рядовой Варнавского полка Квашин, и хотя человек этот Рошину неприятен, он смутно чувствует, что на стороне этого малограмотного красноармейца правда. «От Даши» нарисован в романе партизан Пьявка. Она же в толпе, на заводском митинге слушает речь Ленина. И снова возникает представление о большой правде века, пока еще не вполне Даше понятной, но уже вызвавшей у нее чувство доверия.

Люди из народа остаются персонажами второго плана, они выписаны писателем не с той обстоятельностью, как центральные герои, но, несмотря на это, изображаются рядовые рево-

<sup>48</sup> В. Полонский. На литературные темы. Избранные статьи. М., «Советский писатель», 1968, стр. 238.

<sup>49</sup> Н. Асеев. Дневник поэта. Л., «Прибой», 1929, стр. 63—64.

люции всегда крупным планом. По отношению к «четверке» народные персонажи выступают как своего рода лики времени, воплощение его призывов и велений. В решении темы интеллигенции и народа у Толстого были и свои открытия, и свои неудачи.

Историческая концепция «Восемнадцатого года» имела сравнительно с предшествующим творчеством Толстого целый ряд новых черт. Прежде всего ее отличала всесторонне развитая мысль о зависимости человека от требований истории. Место прежних героев, бросавших времени свой вызов, заняли герои, ищущие с историей доброго мира. Теперь они знают или скоро узнают, что от истории нельзя уклониться и что поиски такого уклонения губительны и безрезультатны. Свой кораблик они направляют по движению исторического потока. Честного и справедливого человека история убедит, что будущее связано с революцией и что родину от революции не отделить.

Пафос нового романа требовал документа и документа. Толстому крайне необходимо было широчайшее историческое поле, хроника, доказывавшая, как повсеместно, несмотря на страшные трудности, временные отступления и потери, революция овладевает жизнью всей России, и эта новая, красная Россия, способна отстоять себя от врагов. «Восемнадцатый год» Толстой назовет позднее своим «первым историческим романом».

Огромные исторические куски «Восемнадцатого года» — это не фон, их не объяснишь неумением писателя подчинить документ личным судьбам главных героев, хотя есть в исторических очерках этого романа и то, и другое. Но больше всего документ являлся для Толстого в пору работы его над второй частью трилогии своего рода загрузкой, на которой затем можно выписать было и личные судьбы центральных героев. Чем шире загрузочное полотно, тем свободнее становился писатель в решении судеб его героев.

Природа эпичности «Восемнадцатого года» — та же, что и в «Железном потоке», и в «Чапаеве». Документ, реальная канва реальных событий, — а по ней идет движение отдельной судьбы.

Именно из этого поклонения материалу, из этого ощущения объективной необходимости дела рождался в «Железном потоке» и «Чапаеве» известный налет дегеронизации самых ярких героев. Надо было обладать верным тактом, чтобы все рассуждения Серафимовича, например, о том, что Кожух одно-



временно есть «герой и не герой» оставляли все же полную возможность показать его именно героем. Надо было войти глубоко в природу героического, чтобы все аналитические наблюдения над «психологической изнанкой поступка», «резвые рассуждения» и «прозаическая улыбка» (их отмечал у Фурманова А. С. Макаренко) не заслонили в Чапаеве высокое.

Соединить пафос объективной необходимости революции с идеей свободы личного действия, с мыслью о том, что не только героя создают обстоятельства, но и сами события зависят от человека, было делом трудным для всей литературы. Что касается Толстого, то и в его романе имелся известный налет дегеронизации. У автора «Восемнадцатого года» это явление имело, конечно, и свою собственную генеалогию, но определялось оно также и общими процессами развития прозы 20-х годов.

Идея господства объективной необходимости в «Восемнадцатом годе» порою превращалась в идею исторического диктата. Вторая часть трилогии по своей концепции истории во многом существенно отличалась от исторических идей ранее написанных произведений. Неумолимость определенного хода истории в ряде рассказов и повестей 20-х годов ощущалась едва ли не предвечной — герои Толстого, во всяком случае, нередко испытывали потрясение перед безмерностью неподвластных человеку исторических трагедий. Даже бросая истории вызов, они мало заботились, чтобы подойти к своему времени с трезвостью понимания законов, им управляющих. Не было достаточно развернутого аналитического подхода к исторической необходимости и у самого Толстого.

«Восемнадцатый год» весь направлен именно к объяснению внутренней механики исторических потрясений, и временами повествование Толстого граничит с научной основательностью исторического очерка. Однако в полной мере объективная необходимость истории все же художнически освоена Толстым в этом романе не была.

У Серафимовича и Фурманова воздействие революции на человека массы изображалось как процесс обогащения личности. В дело революции вложены народные таланты, ею пробужденные. У Толстого же дело революции выступает преимущественно в ореоле сурового долга, отказа от «человеческого» во имя более высоких целей. Не случайно герои революции Телесину и Даше кажутся людьми «трагической суровости» и высшего отречения — автор не дает своей поправки к такой оценке.

Нельзя не видеть, что в «Восемнадцатом годе» главные действующие лица находятся на самой первой ступени приближения к истории. Их активность — это страстные поиски правильного выбора, но и только. Причем поиски эти больше относятся к области критических наблюдений, к духовной оценивающей деятельности, чем к практическому делу. История разворачивается перед глазами героев как великая драма, они попадают в самые фазные обстоятельства, но пока их дело — только зорко смотреть. Смотрят, оценивают, размышляют Рошин, Даша и Катя. Решительные усилия для того, чтобы обратиться к белым, предпринимает Рошин, но в стане белых он — тот же наблюдатель. Даже Телегин, первым вступивший в Красную Армию, больше выглядит человеком, влекомым событиями, чем участвующим в их свершении.

Вывод об известной фаталистичности восприятия исторического потока может показаться по отношению к «Восемнадцатому году» мало применимым, если вспомнить, какой бурной жизнью живут его герои и как много на их пути необычайных встреч, даже приключений. Особый интерес к необыкновенному повороту событий сохранялся у Толстого всегда, был особой приметой его творческой индивидуальности. Однако мера использования такого приключенческого элемента и, главное, соотношение обычного с необычайным были в разное время у Толстого различны. В «Восемнадцатом годе», где Телегин, переодевшись белым офицером, совершает рейд в тыл врага и в драматических обстоятельствах встречается с Дашей, где Рошин с тайной целью вступает в красный Варнавский полк и перебегает к белым, где Даша проходит через целую феерию встреч с анархистами и Мамонтом Дальским, а Катя оказывается у махновцев, — было и известное перенасыщение необычайным. Толстой любил колоритные детали быта, когда они обнаруживались в период ломки и сдвига вековых устоев, и условия гражданской войны в изобилии такой материал писателю предоставляли. Эпизодическая зарисовка из «Ибикуса», где изображался помещик на крыше вагона — оставив семейство с двумя дочерьми на выданье, едет в Африку, и борода по ветру развеивается, — такая зарисовка рождалась под пером писателя не только вследствие некоторого толстовского пристрастия к анекдотическим ситуациям. Так было и в жизни. Однако приключенческое начало и привязанность к необычному явились все же не только печатью времени, но в какой-то мере еще и следствием недостаточного умения писателя обратиться к обычному течению суровых и героических дней

революции. И хотя Толстой в «Восемнадцатом годе» продвинулся в этом направлении значительно дальше, чем во всех других произведениях, все же глазам своих центральных персонажей он нередко открывает именно необычайность происходящего, пестроту красок, эффектные контрасты.

В целом ход истории и пути героев у Толстого соответствуют. Постепенно, но неуклонно идут к своему поражению белые армии, и Роцин, соответственно, переживает глубокое разочарование в своих казавшихся ему незыблемыми идеалах. Революция совершает великий отбор: все трудовое и честное идет к ней на службу — аналогично складывается и путь Телегина. При этом пересечения и тесного взаимодействия «человеческой» и «исторической» правды в романе все же не происходит. Эти линии развиваются скорее параллельно друг другу.

Ближе всех к истории стоят в «Восемнадцатом годе» представители революционной массы. Эта мысль заявлена Толстым несколько декларативно. Квашин, комиссар Гымза, веселый парень на заводском митинге выступают как отгадчики всех трудных, а порою и мучительных для центральной «четверки» вопросов. Люди массы решили ту трудную тайну приобщения к истории, перед которой главные герои еще стоят в раздумье. В таком повороте проблемы интеллигенции и народа заключалась историческая правда. Интеллигенция должна была многому научиться у революционной массы, и Толстой это видел. Однако порою в его изображение массы входили и некоторые черточки предрешенности. Не только необходимость учиться у народа, но и идея искупительной жертвенности, преклонения перед заведомой прозорливостью народа заключалась в толстовском решении темы. Народ у Толстого не идет к правде, а выступает неким носителем ее.

В портретах отдельных лиц из массы у Толстого много верного, но выступает в них и авторская тенденция, указывавшая на известную неполноту толстовского понимания исторической активности народа.

Малограмотный красноармеец Квашин, например, относится к Роцину с некоторой долей снисходительности. Прежняя жизнь в рабочих казнила ему недоверие к «образованным», а Роцин, приготовившийся в первом же бою перейти к белым, действительно не мог не внушить Квашину некоторой отчужденности. Бахвальство Квашина, вздевшего на нос треснувшее пенсне, реквизированное им у буржуев, объясняется, конечно, и низким уровнем культуры. Но за всей этой конкретной мотивировкой его отношений с Роциным кроется

еще и общая мысль писателя, что снисходительность Квашина законна как возмездие, а Рощин виноват перед ним уже по самому своему происхождению, образованности и культуре.

Комиссар Гымза разговаривает и держится с Телегиным как старший не только потому, что у него больше опыта. Отенок снисходительности и здесь выражает общую мысль писателя о некоем заведомом превосходстве необыкновенной духовной силы Гымзы перед обыкновенностью Телегина. Причем достоинства комиссара выглядят чем-то вроде почетного родового титула. По отношению к центральной четверке люди революции выступают не как их боевые товарищи (это будет в «Хмуром утре»), а в виде хранящих великую тайну сфинксов.

Все это не могло не усиливать элементов фатализма в романе. Народ выступал не столько радостным созидателем новой жизни, сколько суровым носителем предначертаний исторической необходимости. Историческое деяние еще не представало Толстому в его внутренних движущих силах.

Поэтому оставалось возможным возвращение писателя к историческим аналогиям, способу мысли, широко представленному в произведениях, предшествовавших «Восемнадцатому году». Немецкий солдат — социалист, случайно встретившись с Катей в поезде, в утешение читает ей страницы из записей римского историка Марцеллина. Пример гибели императорского Рима и история христианства должны убедить Катю, что, войдя «после долгого затишья в полосу катастроф», — а это всегда бывает в истории человечества — мы теперь не повторим ошибки христианства и революция победит силой организованного труда. Толстой не дает к этой теории аналогий никаких авторских поправок. Как художник же он считает необходимым снять налет неизбежной искусственности с такого исторического сравнения — уж очень далека описываемая им обстановка от пережитых когда-то римской аристократией волнений. Писатель и не стремится сгладить контраст между высоким слогом римского автора и обстановкой, в которой читает катин спутник знаменательный отрывок. Переполненный спекулянтами и мешочниками вагон, за окнами которого мелькают занятые махновцами села, — в этой обстановке действительно необычно звучит Марцеллин. Но признав внешний контраст, Толстой тем увереннее ведет своего читателя в глубины предложенной им исторической параллели. Толстого занимает идея исторической закономерности революции и он сделал ее выразителем немецкого социалиста, человека несколько рассудочного и книжного склада, в устах которого было воз-

можно столь неожиданное обращение к авторитетным свидетельствам античной истории. «Этот человек несокрушимо был уверен в закономерности происходящего и, казалось, с точностью определял и долю своего в нем участия. Его спокойный оптимизм изумил и встревожил Катю. То, что все считали гибелью, ужасом, хаосом, для него было долгожданным началом великого начала»<sup>50</sup>.

Идеи исторического оптимизма занимали и самого Толстого. Писатель знал, что утверждение оптимистического взгляда невозможно без включения в историческую концепцию темы созидания и творчества. Такова была заявка, но художественной ее реализации Толстой еще не дал. Поэтому не получил полного художественного развития в его романе и исторический оптимизм.

Известно признание Толстого периода его работы над «Восемнадцатым годом»:

«Я... люблю, — жаль, нет другого, более мощного слова, — русскую революцию»<sup>51</sup>. Однако история в целом не перестала все же быть для него великой трагедией. «Ткань романа — ткань трагедии»<sup>52</sup>, — писал Толстой о второй части трилогии. Исторический процесс по-прежнему воспринимался писателем как великое трагедийное действо. Он признавал грандиозное очищающее значение урагана революции, видел ее закономерность, но и она была отмечена для Толстого «мрачным величием».

Через многие сцены романа, его начало и конец проходит образ революции — ветра, прозной бури. Ветер на пустынных улицах голодного Петрограда, дикий вой метели в степи, где тоскует одинокий среди многолюдства Рошин, ураган над Москвой, готовый ответить на действия врагов красным террором, — все это не лишено у Толстого конкретных черт подлинного облика революционного города или другого места действия и, вместе с тем, перерастает в символический образ времени. Роль стихии невольно преувеличивалась в романе именно потому, что созидательная сторона революции еще не получила у Толстого развернутого изображения.

Фурманов и Серафимович открыли процесс рождения нового самосознания массы и отдельного человека в революции,

<sup>50</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 7. М., ГИХЛ, 1947, стр. 436.

<sup>51</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10. М., ГИХЛ, 1961, стр. 109.

<sup>52</sup> Там же, стр. 108.

У Толстого же этот процесс не был представлен с такой полнотой и не только потому, что его герои еще не прошли в «Восемнадцатом годе» подобной Фурмановским школы борьбы. Причина заключалась и в том, что сам Толстой пока еще не был готов к реализации темы революционного сознания как особой сферы исторической активности человека.

Вместе с тем в «Восемнадцатом годе» содержались и некоторые принципиально новые черты исторического видения революции.

В романе Толстого не просто расширялся «театр военных действий» и вместо истории одного похода или летописи боев одной дивизии давались события в жизни целой страны. Толстой не только свободнее, чем его предшественники, переносит место действия из Петрограда в Москву, а затем в Ростов и Екатеринодар, Самару и Хвалынский. В некоторых существенных сторонах изменился и **эпопейный вопрос**, ставившийся писателем перед личностью и положенный в основу образования самого типа романа. Фурманов и Серафимович видели своих героев преимущественно в их отношении к революционному долгу. Широко понятая тема долга давала возможность не ограничиваться только непосредственным изображением чапаевцев или таманцев в боях и походах, но позволяла приоткрыть и более отдаленную область отношений личности к истории в целом. Вторая эта область, имевшая, как уже отмечалось, значение принципиально важное, оставалась все же пока перспективной заявкой, плодотворным зерном, еще не проросшим в самостоятельные сюжетные ветви. У Толстого избирательность взгляда иная: вместе с событиями гражданской войны он видит и родину в целом, революционную Россию. Его в большей мере интересует проблема национального характера.

Фурманов и Серафимович также показали революцию в неповторимом своеобразии русских условий. Однако черты национального характера их героев еще не были выделены как предмет специального интереса. Приметы национального склада личности Чапаева, например, у Фурманова очень яркие. Выразительна в этом отношении и сочиненная Чапаевым «повестушка» о его жизни, и особенное понимание им русской песни, и многие струны самого его духовного склада. Но пока эти черты — не главная забота писателя, Фурманову важнее показать, как из стихии бунта вырастает сознательное революционное действие, и писатель захвачен прежде всего этой конкретной задачей.

Другое у Толстого. Он изображает своих героев не только относительно прямых требований военной обстановки, но и в более разносторонних отношениях их к родине. Почти каждый в его романе размышляет о России, переживает трагедию ее утраты, самые честные, наконец, находят родину вновь. При этом думы о родине и русском народе характеризуют не только духовный мир самих действующих лиц, они во многом определяют и точку зрения повествователя. Образ родины объективируется и становится важнейшим структурным элементом эпопей.

Здесь мы подходим к своеобразной и очень важной особенности повествования в «Восемнадцатом годе», особенности, отличавшей роман Толстого от произведений его предшественников, писавших о пражданской войне.

Толстой рассказывал о самых разных, часто совершенно противоположных и несовместимых представлениях о родине у его героев. Одни вообще готовы отрицать как устаревшее самое понятие «родины» — какая тут Россия, когда все заслонила собою «промада революции, застилающая небо» и завтра весь земной шар будет захвачен ее пожаром. Другие считают, что их когда-то великая родина погибла. Третьи знают, что «родина» и «русский» — понятия не устаревшие и что есть пути к новой, революционной родине. Эти пути они напряженно ищут. Толстому ясно, что за каждым таким суждением о родине скрыта целая система мировосприятия, определенного опыта жизни, традиции. И, желая проникнуть в глубинные причины столкновения миров, писатель стремится пройти вместе с каждым действующим лицом его путь, увидеть жизнь его глазами. Так возникает перед Толстым задача перевоплощения. Со своим собственным знанием и суждением повествователь отступает в тень и словно бы начинает думать и чувствовать заодно с каждым изображаемым персонажем. Прием, успешно примененный Толстым в сатирических произведениях 20-х годов, теперь осваивается повествователем на просторах эпопей.

Права «самостоятельных» действий имелись и у героев Се-рафимовича и Фурманова. Повествователь в их романах прежде всего выступает как горячо заинтересованный в происходящем наблюдатель. Он изучает живущую по своим особым законам массу, и масса интересна повествователю именно в собственной ее инициативе. Однако организующая роль повествователя в этих романах вполне и сразу же обнаруживается. Не случайно поэтому и повествователя легко представить

арно, конкретным лицом: в «Железном потоке» он видится как один из участников похода, в «Чапаеве» легко связывается его облик с фигурой Клычкова. Повествователь и там, и здесь реально представимый рассказчик, голос которого постоянно звучит в романе. Эмоциональная экспрессивность героико-романтических оценок у Серафимовича, аналитический тон повествования, переходящий в широкие исторические обобщения у Фурманова, — все это создает единую и ясно выраженную авторскую целеустремленность, непосредственно выражаемую общим направлением мысли и чувства повествователя-рассказчика.

В «Восемнадцатом годе» подобного рассказчика нет. Позиция повествователя здесь образуется в пересечении самых разных точек зрения персонажей. Широко развернутый прием авторского перевоплощения позволяет Толстому полнее показать не только вражеский стан — Колчака, Деникина, Корнилова, Махно, — но и более разносторонне подойти к изображению пути в революцию людей разного жизненного опыта — Телегина, Рощина, Сапожкова, Квашина. Эти пути всегда подаются Толстым «изнутри», через объективную логику характера.

Авторское перевоплощение мыслилось самим Толстым как широко развернутый принцип объективного изображения действительности. Писатель выдвигает на первый план не свой взгляд на мир, а закономерности самой изображаемой им среды, добивается, чтобы среда заговорила разными голосами, и этот принцип повествования, по словам Толстого, образует «самый стиль, дух» его романа<sup>53</sup>.

Повествователь револющается и в создании образа родины. Писатель позволяет сказать о родине свое заветное слово героям очень разным и как будто бы соглашается с каждым из них. Не прерывается даже голос доктора Булавина, когда тот, вообразив себя государственным деятелем, готов приветствовать немецкое вторжение, лишь бы навести порядок, пусть и ценою превращения России в Русланд. Но «голоса» героев у Толстого вместе с тем всегда управляемы, общая направленность произведения вполне определена. В сложной сети сопоставления разных точек зрения вырисовывается постепенно и отношение к описываемому самому повествователю, его точка зрения. Выделить же эту «зону» среди сплетения различных отношений действующих лиц к жизни гораздо труднее, чем, например, в «Чапаеве», так как повествователь косвенным об-

<sup>53</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 108.



разом высказывается на собственной «территории» героев.

Развитие принципа объективизации повествования в произведении о революции вело к более разносторонней разработке темы, но принцип этот еще нуждался в разъяснении, так как нередко в нем видели только уступки объективизму и отступление от лучших образов молодой советской прозы. В известном письме В. П. Полонскому, редактору «Нового мира», где печатался «Восемнадцатый год», Толстой такие разъяснения дал, высказав, в сущности, целый ряд замечаний относительно специфики эпического повествования вообще.

Писатель хотел прежде всего снять все сомнения относительно определенности его собственной политической точки зрения: «Автор на стороне этой горсти пролетарьята, отсюда пафос — окончательная победа; ленинское понимание разворачивающихся событий»<sup>54</sup>, — так писал о своей позиции Толстой. Однако повествователь в романе не должен спешить давать свои оценки, нужно, чтобы они вытекали из самого анализа событий и действий отдельных лиц. Этот принцип Толстой и защищал: «полный объективизм отдельных частей, то есть — ткань романа — ткань трагедии, — всегда говорить от лица действующего лица, никогда не смотреть на него со стороны»<sup>55</sup>. Толстой стремился подвести читателя к рассмотрению событий с точки зрения пролетариата, но так, чтобы это получилось «само собой»: «вывод должен быть сделан художественно». Последнее ему особенно важно. Именно в этом плане и возражал Толстой В. П. Полонскому, не сразу принявшему «дух и стиль» «Восемнадцатого года».

Толстой постепенно и изнутри подводил своего читателя к историческому расчленению понятия «русские люди», как казалось вначале, действительно излишне суммарного в романе. Он отказывался сразу называть «организаторов спасения России от разнузданной черни» контрреволюционными генералами, но эта оценка вполне определенно возникала из самого действия романа.

Имелся в «Восемнадцатом годе» и еще один новый для литературы тех лет и важный принцип повествования. Высокий образ революции соотносился здесь с более обширной областью обыкновенного и «личного», с более широко, чем у предшественников Толстого, взятым миром индивидуального.

---

<sup>54</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 108.

<sup>55</sup> Там же, стр. 108.

Толстой представлял себе читателя, у которого по поводу его романа возникнет вопрос: «...какой черт мне знать, что делали во время революции Катя и Даша?»<sup>56</sup>. Такой читатель был вполне реален, потому что изображение революции не только в сценах боев, в свершении героического дела, но и в более отдаленных, хотя и не менее важных ее следствиях — в том, как новое проникало в самые «личные» уголки сознания — являлось для искусства действительно новой областью и в освоении ее в литературе были сделаны лишь первые шаги.

В повествовании исторического типа речь шла при этом не только о расширении художественного полотна, которое теперь захватывало и более широкую область личных отношений, но и о новом понимании самого действия человека, сферы проявления его исторической активности. Свет истории падал не только на идейную позицию Рощина, на выбор пути — к «белым» или к «красным», но и на его любовь к Кате, на всю область личного его мироощущения. Причем последнее у Рощина, как и у всех других центральных лиц романа, не являлось дополнением к идейной стороне его биографии, но областью, имеющей вполне самостоятельное и важное значение.

Вместе с тем в «Восемнадцатом годе» еще не ощущалось всей полноты эпического дыхания и происходило это не только потому, что герои второй части трилогии еще не пришли к своей позитивной концепции жизни. Внутреннего единства приятия истории и мира не было еще и у самого писателя<sup>57</sup>.

Ставя отдельного человека перед самыми большими понятиями — родиной, народом, историей — эпопея берет своих героев относительно самых больших эстетических измерений — героического, прекрасного, трагического. Причем эти эстетические категории не представляют в произведении некоей рядоположенной суммы, но составляют между собою именно целостную систему. Их единство создает внутреннюю целостность взгляда на мир повествователя в эпопею. Повествователь здесь знает абсолютную бескомпромиссность героического самоотдания, должен пройти через глубину трагических испытаний и сохранить веру в нетленность прекрасного. На таких больших основаниях покоится здесь устойчивость мира, потому что эпопея как жанр всегда устремлена именно к такому состоянию

<sup>56</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 110.

<sup>57</sup> Обычно в исследованиях об А. Толстом не отмечается отличие исторической концепции «Восемнадцатого года» от «Хмурого утра». См. кн.: Л. М. Поляк. А. Толстой — художник. Проза. М., «Наука», 1964, стр. 309—382.

жизни, когда в исторических событиях отщипывается высший смысл человеческого бытия и трудное счастье утверждения единства личности со своим народом и историей. Этой идейно-эстетической гармоничности в «Восемнадцатом годе» нет.

Писатель начал строить свою эпопею с равнения на деловую прозу факта, его влекла убедительность хроники, он желал выверить великую победу будничностью ежедневных дел, из которых она слагалась. Путь от обстоятельств конкретного дела к Истории, открытый Фурмановым и Серафимовичем, был закреплен как основа эпопеи и здесь.

Приняв на себя обязательство закончить роман к десятилетию Октября, Толстой, по его словам, больше всего боялся «фанфар», так как это «дало бы неверную перспективу событий»<sup>58</sup>. Но выбрав свой путь — безо всякой оглядки, как писал он В. П. Полонскому, рассказать о «постепенном развертывании революции», о «ее непомерных трудностях», Толстой еще не был готов соединить тему испытаний с героической патетикой. Изображение героического обязательно требует, чтобы совершающий подвиг человек действовал, отправляясь от свободной инициативы. Величие и красота подвига вряд ли возможны без свободного выбора, в котором больше всего и ощущается волевая целеустремленность героя, сознательно вставшего на самостоятельно выбранный им путь. Область же исторической свободы в «Восемнадцатом годе», где в значительной степени преобладала именно идея необходимости событий, непреложности велений времени, была освоена писателем мало. Опасаясь «фанфар», преждевременных и мало убедительных, Толстой вообще исключил из «Восемнадцатого года» патетические ноты.

В этом смысле его роман значительно уступал произведениям предшественников. Простота фурмановского повествования, открытая им проза событий легендарных кажутся свойствами поистине драгоценными в своей внутренней содержательности. Для Фурманова естественны и вполне доступны высоты героики, опасность «фанфар» здесь не возникала вовсе, но и проза никогда не превращалась в будничность. Истинно героическое искусство трудно.

Не была открыта Толстому во втором романе трилогии и полнота прекрасного. Развитие этой грани также требовало вполне свободного проявления индивидуального мира отдель-

---

<sup>58</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 108.

ной личности. Толстовские же герои, пришедшие на театр военных действий и классовых битв со своим, дорогим и милым писателю, теплым человеческим «я» пока еще не столько реализовали и развивали это богатство человеческого в горниле революционных событий, сколько проверяли перед лицом грозных испытаний свою способность к самоотречению.

Общий колорит «Восемнадцатого года», несмотря на пеструю и всегда с нейсяжаемым жизнелюбием описываемую Толстым сумятицу быта, все же оставался приглушенным. Объявлен «красный террор» — суровое, но справедливое возмездие врагам революции, «темна была вода в хмурых тучах», «фронт был повсюду», «отвага и доблесть стали обязанностью каждого», — так реализовалась в романе тема трагического величия революции. И трагическое, понятое теперь Толстым как необходимость сурового урагана революции, перед которой преклонится все чистое и честное на земле, оказалось в «Восемнадцатом годе» преобладающим тоном повествования.

---

## Историческая проза 20-х годов и «Петр Первый»

«Петр Первый», как показывает время, — центральное произведение Толстого. Есть ли основания для такой оценки и как учесть этот «показатель времени»?

Художник необычайно разностороннего дарования, Алексей Толстой как будто «не помещается» в рамки какого-либо одного своего романа, как бы обширно и значительно ни было его повествование о гражданской войне или петровской эпохе — ведь его перу принадлежат и образцы драматургии, и замечательная публицистика, и классические произведения для детей. Кажется, что среди множества равно значительных и ярких толстовских созданий трудно остановиться на каком-то одном как центральном. Можно ли, например, поставив в качестве главного один его исторический роман, отодвинуть тем самым на второй план, скажем, его трилогию о революции и гражданской войне? Сомнения тем более возрастают, что сам Толстой в 1943 году высказывал мнение о трилогии как главной своей книге: «это произведение, которое я считаю сейчас основным во всем моем творчестве»<sup>59</sup>.

Признание это все же допускает поправку. Толстой до конца своих дней принадлежал к тем художникам, главная книга которых еще впереди, пока еще не родилась. И не случайно в приведенном суждении его о трилогии есть слово

---

<sup>59</sup> А. Толстой. Как создавалась трилогия «Хождение по мукам». Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 568.

«сейчас». «Сейчас» основной во всем написанном для Толстого являлась трилогия, но последние его годы и дни были отданы завершению «Петра».

Без опыта революции «Петр Первый» не был бы написан. Как бы обширны ни были материалы петровской эпохи, как бы ни был значителен круг известных писателю книг и документов — все осталось бы мертво без озаряющей искры, какой явилось в сознании Толстого соприкосновение двух эпох. В свете Октября писатель увидел значение петрова дела. В этом смысле трилогия о революции и гражданской войне несомненно влияла на исторический роман. Но есть в творческом процессе Толстого и обратная зависимость. Исторический роман о петровской эпохе в свою очередь также влиял на формирование исторических идей трилогии. Написанная в 1934 году вторая часть романа «Петр Первый» также во многом подготовила писателя к завершению его трилогии о революции.

Имеется и еще один по-своему знаменательный момент в творческом взаимодействии «Хождения по мукам» и «Петра Первого». В 1939 году, когда встал вопрос о выборе: какое из начатых произведений закончить первым — приступить ли к завершению трилогии или кончить третью книгу романа о Петре, — писатель выбрал «Хождение по мукам». Свое решение он позднее объяснял так: «В это время уже с совершенной ясностью представлялось, что неизбежна мировая война. И так же ясно было, что после мировой войны я уже, разумеется, не смогу вернуться к эпохе гражданской войны — она отодвинется слишком далеко. Третью же часть романа «Петр I» возможно было бы написать и после мировой войны, что я сейчас и делаю: я приступаю к ней этим летом, чтобы закончить трилогию» (в данном случае имелись в виду три книги «Петра» — Г. М.)<sup>60</sup>.

Сегодня мы не согласимся с Толстым: устаревает не тема, а подход к ней, ее решение. О гражданской войне пишут и после войны Отечественной. Но свой выбор писатель сделал верно. Главные мысли его трилогии — потерянная и возвращенная родина, идеи единения интеллигенции с народом, как они сложились к концу тридцатых годов, — нужно было высказать вовремя, иначе обращение к ним стало бы движением вспять. «Хмурое утро» звучало как слово под занавес, когда время уже

<sup>60</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 569.

начинало круто меняться, а подступившая к порогу Отечественная война — и это знал Толстой — выдвигала новые идеи общего понимания истории и родины.

Подходя с тем же мерилom времени к «Петру Первому», писатель видел в этом романе нечто такое, что пройдет испытание новыми историческими событиями и о чем «возможно было бы написать и после мировой войны». И дело, конечно, не в особой удаленности предмета этого романа от современности, не в том большом расстоянии, при котором настоящее уже не вступает в «соревнование» с недавним прошлым, как это было поначалу с темой гражданской войны, когда казалось, что значительность новых военных испытаний ее заслонит. В данном случае преимущество исторического романа сравнительно с трилогией заключалось не в этом. В «Петре Первом» имелся более широко очерченный круг общих проблем, таких, как вопрос о роли личности в истории, о путях формирования национального характера, вопрос об историческом прогрессе, тогда как идейно-тематическая локализация трилогии более заметна. Нет оснований противопоставлять роман о Петре толстовской трилогии о революции, но отличия этих произведений должны быть отмечены. Речь идет о разном масштабе исторических идей.

Идя от современности, Толстой в «Петре Первом» охватил более широкое историческое поле. Как точка зрения революция присутствует и здесь, но теперь писатель судит о целом столетии русской истории, а в смысле проблемном далеко выходит за пределы петровской эпохи. Единство взгляда на историю и человека есть в трилогии и «Петре Первом», произведения эти неразрывны, но философия истории и личности, равно обращенная к настоящему и прошлому, выразилась у Толстого в историческом романе полнее. И теперь, когда за конкретными событиями и лицами все больше выступают общие контуры толстовского мира, все более определенно обозначается в его творчестве и это центральное место, принадлежащее его историческому роману.

Толстого привлекал всегда образ «русского человека больших страстей». Сильный характер не раз появлялся в его произведениях 20-х годов. В «Петре Первом» выдающийся человек впервые в его творчестве начал действовать не вопреки истории и не вразлад с нею, а в тесной связи с верно понятой исторической необходимостью. В историческом романе как его «сверхзадача», извлекаемая из событий петровской эпохи, развивалась идея богатства человеческого в человеке.

О «Петре Первом» написано много, роман подвергался самому разностороннему изучению и явился признанным критерием в концептуальных построениях многих исследователей. Вместе с тем имеется основание для постановки еще ряда вопросов, связанных с развитием принципов художественного историзма. Как особый тип повествования «Петр Первый», например, не сравнивался с произведениями исторической прозы 20-х годов. По этому поводу делались лишь отдельные замечания. Новаторство Толстого видят преимущественно в разработке новых тем, не затрагивавшихся его предшественниками, тогда как в действительности это новаторство имеет более общее значение. Есть основание считать, что Толстой создал именно свой тип романа.

Многое сближало его творческие искания с опытом зачинателей жанра — с романами А. Чапыгина, О. Форш, Ю. Тынянова. Опыт этот к концу 20-х годов приобрел значение прочной традиции и на Толстого влиял. Но во многом автор «Петра Первого» оказался новатором и вступил со своими предшественниками в спор.

Проблема традиции и новаторства, как это почти всегда бывает, и здесь также не выглядит в виде эволюционного движения по восходящей линии.

Высказывавшиеся Ю. Тыняновым в 20-х годах замечания о несоответствии эволюционной теории действительному творческому драматизму и сложности преемственных связей подтверждались опытом прозы, переживавшей тогда период бурного становления. Преемственность включала в себя и момент отрицания.

Поначалу в «Петре Первом» многие заметили лишь досадное отступление от традиций исторической романистики, изображавшей революционные движения прошлого. Писавшие о Толстом непременно хотели видеть в его романе крушение замыслов Петра. Тема крестьянского бунта, как предписывали некоторые критики Толстому, обязательно должна вытеснить тему Петра-преобразователя. По сути дела, писателю предлагалось роман о Петре заменить произведением о Кондратии Булавине. Кроме упрощенной социологизаторской схемы, о которой сейчас не стоило бы, может быть, даже и вспоминать, в таких суждениях сказалась и инерция художественного вкуса.

Из опыта исторической прозы 20-х годов было извлечено представление о некоей норме и образце советского романа о прошлом, подлинным героем которого может явиться борец



за свободу, но никак не царь Петр. И дело было не только в узком истолковании первых исторических романов. Вопрос оказался сложнее: идейно-эстетическая система исторической прозы 20-х годов, принесла много нового в изображении прошлого, заключала в себе и некоторые «запреты», сильная ее сторона оборачивалась и известной регламентацией. Нарушение в «Петре Первом» таких норм казалось недопустимой ошибкой.

Между тем критика не заметила, что сам Толстой, художник очень чуткий к веяниям современности, многие страницы первой книги своего романа написал... в подражание Чапыгину.

Своеобразие стиля Толстого — исторического романиста настолько ярко, и мы так легко узнаем его привычные черты в «Петре Первом», что с трудом можем себе представить в этой книге хотя бы один штрих, повторяющий другого художника. Но такие штрихи есть. В первой части романа, когда Толстой изображает многоголосую толпу у стен Кремля, на кружале — у царя кабака, он именно повторяет Чапыгина и настолько точно, что извлеченные из контекста «Петра Первого» эти страницы вполне можно признать принадлежащими автору «Разина Степана».

Творческая память Толстого была необычайно чуткой и цепкой по отношению к разнообразным стилям, «чужие» мотивы и краски никогда не становились у него чуждыми и, кажется, возникали порою самопроизвольно. Отношение к Чапыгину было иным. Здесь Толстой сознательно пробовал свои силы в манере другого художника и столь же сознательно с ним спорил.

Русь историческая предстала у Чапыгина Русью народной, могучей в стихии борьбы за свободу. Писать большое полотно без картин народного бунта после Чапыгина было нельзя — так велико оказалось его влияние художника, нашедшего в своей трактовке массы удачное соединение прошлого и настоящего. Толстой не мог не отозваться художнически на чапыгинское решение темы.

Автор «Петра Первого» начал с освоения легко дававшихся ему чапыгинских приемов. Он оценил принятый Чапыгиным метод преодоления дистанции, когда рассказ ведется с подчеркнутой фиксацией сиюминутных мгновений происходящего, «от зрителя», — прием, довольно широко распространенный в прозе 20-х годов. Заметил Толстой и эстетическую выразительность контрастов, смелого чапыгинского сочетания бо-

гатства и великолепия красок в изображении эстетически прекрасного со столь же нарочито выделенным и едва ли не безоглядным выписыванием «низких» предметов. Толстой идет за Чапыгиным, когда подчеркивает сочетание живописных лохмотьев нищеты, таких броских деталей, как «прошлогодние репы в нечесаной голове юродивого» с сиянием драгоценных камней на боярской руке. У Толстого эти опыты были своеобразным размышлением художника с кистью в руках — как «взять» эпоху?

Но главное было не в приемах мастерства. Авторитет Чапыгина Толстой признал прежде всего в том, что его, «чапыгинскую», многоголосую и мятежную толпу впустил на страницы романа о Петре.

Народ всегда готов к бунту. Стихия протеста не остановится и перед преобразованиями Петра, она может захлестнуть их. Прежде чем произнести слово об историческом значении дела своего героя, Толстой как исходное условие задачи принял в лоно своего романа чапыгинскую массу.

Право писать Петра-героя еще надо было проверить и отстоять. Как художник, Толстой открыто шел навстречу самой большой трудности: Разина Степана читатель принял как «своего», Петр же, попадая в контекст, образуемый такими произведениями, как «Гуляй, Волга» А. Веселого, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма, «Разин Степан» А. Чапыгина, в лучшем случае вырисовывался как неудачник, как большой человек, заранее обреченный на трагедию. Героический Разин, как поначалу казалось, словно бы отменял самую возможность изображения героического Петра.

И Толстой испытывал своего Петра как художественный образ, когда в первой книге романа рассказывал о том, как в народе живет память о Разине, когда писал разгневанную толпу и изображал разбойников, бывших холопов — Цыгана, Овдокима и Иуду. Писателю слышались отголоски общего народного бунтарства, когда он рассказывал о стрелецкой казни.

Художнически «преодолеть» Чапыгина можно было лишь взяв то, что составляло силу его романа. Но взять для Толстого означало одновременно и изменить, ведь он сопоставлял «чапыгинское» с иным миром явлений, со своей исторической темой. Так обнаруживались границы чапыгинского видения прошлого, и тогда Толстой вступал со своим предшественником в спор.

Раньше всего он заметил, что поэзия бунта доводилась у Чапыгина до абсолюта, до идеализации.

...«Разин Степан» открывался своего рода символической картиной. Глухой ночью на одной из улиц старой Москвы тайно прибывший туда Разин видит страшную казнь. Заживо зарыта по голову в землю женщина, в отчаянье убившая своего мужа. Сцена исполнена романтической условности, и по ее законам здесь все необыкновенно: Разин выступает спасителем полюбившей его Ириныцы, легко побеждает стражу и с первых же своих движений выступает как лицо легендарное.

Толстому этот эстетический ореол предстояло преодолеть и делает он это с большим художническим тактом. «Площадкой состязания» с Чапыгиным выбрана аналогичная первой главе романа Чапыгина сюжетная ситуация. Толстой обратился к тому же, что и Чапыгин, историческому источнику — «Дневнику» И. Корба<sup>61</sup>.

...Ночью на одну из московских площадей скачет, покинув гостей, разгневанный Петр: английский купец Гамильтон указал ему на пагубные варварские обычаи москвитов. Перед царем зарытая по голову в землю Дарья, ее казнят за убийство изверга-мужа. В контексте романа сцена у Покровских ворот имеет такой же обобщающий смысл, что и у Чапыгина, она также программна. Начав свои крутые преобразования, Петр понимает, что едва ли не самый страшный враг его — собственный народ, бунтующий и непокорный.

Однако, приняв главную чапыгинскую мысль о непримиримых социальных противоречиях в истории, Толстой прежде всего стремится развезать свойственную роману Чапыгина декларативность. Там, где автор «Разина Степана» воспекает и преклоняется, Толстой входит в рассмотрение обыкновенной подкладки самых драматических и необычайных ситуаций.

Грозная стража заменена у него сторожем Аверьяном, которого к моменту прибытия царя у места казни не оказалось — грелся в сторожке. Услужливо стряхивая полую тулупа снег с головы казнимой (чтобы царю лучше было видно), Аверьян, не испытывая никаких высоких потрясений, заботится только, чтобы упрямая «бабочка» зря царя не гневилась и просила у него прощения. Обыденность происходящего подчеркнута и словами Алексаши («А что? Так издавна казнят»),

<sup>61</sup> Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гварнента, посла имп. Леопольда I, к царю и великому князю московскому Петру Первому, в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоганном Гергом Корбом. М., 1867, стр. 122.

и думами самой мученицы — наиболее отчетливо среди всех печальных мыслей у нее проносится привычное: «Корова, чай, третий день не доеная».

Петра Толстой ставит перед выбором — казнить или миловать, подчеркивая тем самым близкую возможность для своего героя проявить гуманизм и сразу же выказать себя царем небывалым, человеком, высоко поднявшимся над жестокими предрассудками своего времени. Однако, указав такую возможность, Толстой решительно ее отвергает, отказываясь от поэтизации исключительного. Да, его Петр — человек необыкновенный и, борясь с варварством, он даже готов вопреки традиции остановить позорный обычай, но обстоятельства сильнее Петра. Он встречает в казнимой такое мрачное упорство вместо ожидаемого раскаяния, перед которым ему только остается бросить Алексашке короткий приказ: «Вели застрелить».

Исключив из своего решения сцены малейший налет неоправданной «гуманизации» героя и подчеркнув, что его роман посвящен ни в чем не сходному с чапыгинским историческому лицу, Толстой вместе с тем умел открыть эстетическую ценность своей темы, вполне правомерный интерес к исполнению глубоких противоречий процессу укрепления русской государственности.

Значение опыта исторической прозы 20-х годов для Толстого выходило далеко за пределы непосредственных его творческих контактов с романом Чапыгина. С произведениями О. Форш, Ю. Тынянова, А. Чапыгина, Г. Шторма, А. Веселого его сближала целая совокупность проблем и прежде всего — интерес к большому человеку, к роли выдающейся личности в истории.

Общность проблематики, идейно-творческих решений не сразу улавливается в этих романах. Яркая печать творческой индивидуальности делает каждое произведение неповторимым в своем роде, оно трудно поддается сравнению с другими. Путь к исторической теме у Чапыгина и Тынянова, например, совершенно различен, разными были их любимые герои, много несхожего в стиле и в организации их повествования и ориентированы их произведения на совершенно разный тип восприятия. От романа о людях высокой культуры, интенсивнейшей духовной жизни, — о декабристах — трудно перебросить мост к эпическому полотну о стихии крестьянского движения. Рядом с утонченной эрудированностью Ю. Тынянова чапыгинские романы с их культом первозданных крестьянских сил на

первый взгляд могут показаться даже несколько примитивными, хотя при ближайшем рассмотрении и окажется, что в этом примитиве много искусства. В очень разных отношениях к двум этим романам находился и «Петр Первый» А. Толстого.

И вместе с тем концепция личности и истории имеет у столь разных художников все же и свои общие, идущие от времени, черты.

Романистов объединяет не только общая тема — «родословная революции», как удачно определил ее М. Серебрянский, но и некоторые общие принципы самого взгляда на историю, подхода к прошлому.

История в прозе 20-х годов еще не стала процессом. Она представлена как борьба двух трагически несовместимых сил: душителей свободы и борцов за нее. И писателями замечен как раз не процесс, а критические моменты истории, точки взрывов, когда властвуют не законы преемственности, а право разрушения старого. Общества как живого и в противоречиях развивающегося организма проза 20-х годов не знает, и динамика повествования отражает здесь не поступательное движение истории, а только неизбежность взрыва как единственного проявления жизнедеятельности исторических сил.

В центре исторических романов 20-х годов находится выдающаяся личность, причем исключительность ее предопределялась не только чертами подлинной биографии прототипа. Самое представление об историческом действовании у романистов слагалось тогда как понятие либо о необычайном по своему масштабу деянии, либо об овеянном тайной героическом поступке, еще никому не известном, между тем как за его тайной кроется необыкновенная сила человеческого духа.

Романтическим гиперболизмом отмечен, например, образ чапыгинского Разина. Необыкновенна его физическая сила, его соколиный взор «прожигает сердце», от звука его голоса: «Гей, сарыны!» — расступилась Волга до самого дна». Чапыгинская гипербола не была ложным привнесением, она совпала в чем-то с народно-поэтической традицией изображения Разина как личности, наделенной многими чудесными свойствами<sup>62</sup>.

Исключителен и Бейдеман у О. Форш, хотя мир исключительности в романе «Одеты камнем» совсем иной. В Бейдемани поэтизируется вечный порыв юности к подвигу, готовность

---

<sup>62</sup> А. Н. Лозанова. Народные песни о Степане Разине. Нижневолжское областное научное общество краеведения. 1928, стр. 72.

ее к героическому самоотданию. В Михаиле Бейдемани все необыкновенно: его пылающие черные глаза, высокий лоб, словно трауром отмеченные брови, свободная и гордая осанка, — он производит впечатление избранника, человека особой судьбы. Это русская Железная Маска, и еще никто не знает, какая потрясающая тайна кроется за скупым упоминанием жандармов о безымянном узнике крепости. Под знаком этой тайны рассказывает писательница о необыкновенной преданности революции, об исключительной любви и тибели Михаила Бейдемана. Некоторые страницы романа овеяны романтической традицией изображения подвига в народнической литературе. ореол жертвенности, окружающий главного героя, в этом смысле исторически достоверен. Сама же писательница тему жертвенности не только не подвергает объективной оценке и никак не корректирует, но и усиливает собственным своим представлением о неприменной исключительности исторического героя.

Черты избранника есть и в облике тыняновского Кюхли. Методу писателя чужд и гиперболизм Чапыгина, и откровенно-восторженное любование своим героем, свойственное О. Форш. Но у Тынянова есть свой путь особого выделения высокого в его героях, того духовного благородства, каким проникнут исторический подвиг декабристов и их тираноборческие произведения. У его Кюхли есть своя тайна. В жизни Вильгельм — «урод», длинный, с выпученными глазами, глуховатый, смешной в своей рассеянности и излишней горячности. Над ним постоянно трунят, ему не удается ни одно из начинаний, он совершенно не приспособленный к жизни неудачник, «сумасшедший в благородном смысле». Но за всем этим скрывается рыцарская душа Дон Кихота, святая верность идеалам декабризма, жизнь, которую необходимо верно понять и оценить по достоинству.

В большей мере, чем другим писателям, Тынянову удалось показать естественность и простоту требований и запросов, которые Вильгельм обращает к жизни. Он хочет свободно мыслить и искать истину, хочет, чтобы человек в человеке видел друга, и все поняли, наконец, унижительность рабства, в каких бы видах оно ни проявлялось. Все эти духовные потребности Кюхельбекера даны писателем именно как естественные запросы человека в его человеческой сущности. Тынянов верно нашел путь от естественно-человеческого к большой истории, что не всегда романистами достигалось.

Между тем за эти естественные требования отдана испол-

ненная трагической неудовлетворенности жизнь. Кюхля окружен роковым непониманием и непонятым ушел в могилу. В этом смысле героя Тынянова, никем при жизни не признанного, слывшего за нелепого чудака, тоже окружает ореол высокой тайны.

В системе образов исторической романистики 20-х годов есть много заданного. Как заранее известная трагическая ситуация, исход которой уже предрешен, разворачивается обычно основной конфликт романа, история тираноборца. Повествователь излагает события, словно бы заранее условившись, что читатель знает печальный конец, и веяние трагизма ощущается уже в первых строках рассказа. Историческая необходимость берется в этих романах не в процессе ее сложения и объективного самовыявления, а как разворачивание и обнаружение уже готовой данности. И героя романисты тех лет изображают не в процессе становления, а в ситуациях испытания, когда с необходимостью в нем обнаруживается изначально присущее ему свойство — бесстрашное свободолобие. Чапыгинского Разина или тыняновского Кюхельбекера нельзя представить людьми, которые когда-либо с меньшей энергией и убежденностью боролись за свободу, чем в самый острый момент их биографии. Они всегда и всюду одинаково непреклонны и одинаково зрелы.

Историческая необходимость оказывается при этом в очень сложном столкновении со свободой личности. Герой борется за свободу, и это герой, такой свободы достойный, — личность незаурядная, а между тем над его головой меч уже занесен и гибель его выглядит роковой. Фатальность как бы противоречит и изначальным задаткам героя, и всему пафосу его действий.

Столь же сложен и процесс самого образования романа как целого.

С одной стороны, романист располагает материалом такой биографии, звенья которой сами соединяются с историей. Вехи отдельной жизни смыкаются с событием общезначимым, а жизнь героя естественно становится историей поколения. Писатель видит, как историческая необходимость, на законы которой он всюду наталкивается, как бы сама собою кристаллизуется в образ времени. Все это предпосылки и возможности эпического повествования, потенциалы историко-социального романа, вырастающего из пределов произведения биографического.

С другой стороны, писатель не имеет в своем творческом

запасе такого важнейшего принципа эпоса, как самовыражение и саморазвитие характеров, а поэтому в процессе построения романа вырабатывался целый ряд специфических принципов, которые мы находим у разных художников, независимо от творческого их склада.

В романах О. Форш, А. Чапыгина или Ю. Тынянова «история стала сюжетом»<sup>63</sup>. Но история больше всего концентрируется здесь все же в биографии героя, — что же касается обстоятельств, в которых он действует, и среды, то здесь история, как уже отмечалось, выступает главным образом лишь как нечто враждебное герою. Поэтому сюжетная канва жизненного пути главного действующего лица становится часто едва ли не всей «картой мира», находящейся в поле видения повествователя, а трагическая смерть героя грозит потушить свет и в самом романе.

История враждебна свободолюбивой личности — в этой исходной ситуации повествователь избирает предметом своего наибольшего интереса не процесс сложения объективных закономерностей жизни, а прежде всего самый факт несправедливых гонений, которым подвергается герой. Поэтому повествователь редко предлагает читателю на равных с ним правах исследовать объективно необходимое течение событий, а чаще всего ведет рассказ о **своем** понимании происходящего и своем к нему отношении. Интенсивный лирический тон изображения главного героя является здесь не только определенной эмоциональной окрашенностью событийного полотна, но становится и строительным материалом романа. Вопрос о степени объективизации повествования поэтому, когда речь идет о главном герое, стоит в исторической прозе 20-х годов очень остро. Центральное лицо для повествователя чаще всего является величиной абсолютной.

Герой словно бы стоит на вершине пирамиды, образуемой художественно подчиненными ему лицами. Каждый такой персонаж необходим писателю не в его собственной, «другой» сравнительно с главным героем человеческой ценности, а лишь как дополнение — по аналогии или контрасту — к чертам личности выдающейся.

Способность к самопожертвованию ради счастья человечества в романе Форш «Одеты камнем», например, в наибольшей мере свойственна Михаилу Бейдеману, относительно

<sup>63</sup> Так характеризовал романы Ю. Тынянова Л. Цырлин. См. Л. Цырлин. Тынянов — беллетрист. Изд-во писателей в Ленинграде, 1935, стр. 35.



этой доминанты располагаются все другие лица. Вера Лагутина своей верностью, а Сергей Русанин своей изменой подчеркивают пафос духовной устремленности центрального лица.

Особенно ясно такая одновершинность выступает в отношении главного героя к народу. Образы крепостных крестьян — Петра и Марфы — в романе «Одеты камнем» не имели почти никакого самостоятельного значения. Бейдеман жертвует своей жизнью во имя раскрепощения народа, а Петр гибнет в ответном благородном порыве, пытаясь освободить Бейдемана из заключения. В целом же народ у О. Форш — фон, на котором ярче выступает фигура революционера-мученика.

Вершинное место занимает и Разин в системе образов романа Чапыгина, хотя это произведение и остается одним из самых замечательных по широте эпического изображения массового народного выступления <sup>64</sup>.

Своеобразие художественного видения личности и массы в прозе 20-х годов не всегда принималось во внимание критикой.

Вершинное положение Разина относительно других лиц, поэтика исключительного истолковывались, например, иногда как ошибка Чапыгина, искажение исторической истины. Писали даже о влиянии на романиста народнической теории героя и толпы <sup>65</sup>. Автора «Разина Степана» упрекали то в излишнем пристрастии к темным сторонам народного быта, не замечая, что в этом случае Чапыгин вовсе не желает народ очернить, и что «низкое» им не осуждается, а эстетизируется, то в нарочитой оперной красивости, забывая что гиперболизм и повышенная интенсивность красок у Чапыгина являются вовсе не досадным отступлением от реалистического стиля, а органическим следствием всей исторической его концепции.

Разин для Чапыгина именно абсолютная величина. В нем сосредоточено все лучшее, что есть в народе, обратного же поворота отношений, вопроса, чему учиться у народа сам Разин, роман Чапыгина не содержит.

Особенный интерес в этом отношении представляет роман Тынянова.

Сравнительно с Форш и Чапыгиным Тынянов более сложно изображает отношения декабристов и народа. Он пишет не

---

<sup>64</sup> «Впервые после «Тараса Бульбы» в русском историческом романе дан такой развернутый образ народной массы, громадного человеческого коллектива». — С. Петров. Советский исторический роман. М., «Советский писатель», 1958, стр. 39.

<sup>65</sup> Ю. Андреев. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М.—Л., изд-во АН СССР, 1962, стр. 47.

только о революционном подвиге во имя народа, но и исследует причину поражения декабристов, указывая на трагическую разобщенность их с народом: «горячий песок» дворянской интеллигенции не смешался с «молодой глиной» народа. Объективная причина поражения Кюхельбекера установлена в романе совершенно точно. Однако идея трагического одиночества героя получает у Тынянова дополнительно и еще один своеобразный поворот, очень характерный для исторической концепции писателя.

Как справедливо было отмечено, «Кюхля» отличается от последнего романа Тынянова «Пушкин» именно одновершинностью его системы образов, «преобладанием героя над всеми другими персонажами», тогда как в последнем произведении такая одновершинность нарушена и дана «целая портретная галерея лиц с развитым и характеризующим их диалогом драматического типа»<sup>66</sup>. Это «преобладание» героя в «Кюхле» и следует рассматривать как важнейший принцип тыняновской концепции истории.

Повествователь отмечает в Кюхле особенно дорогую черту — его способность к полнейшему забвению самого себя ради борьбы за свободу человечества, ради гения Пушкина, ради дружбы, вообще ради уважения к достоинствам другой личности. В романе есть люди более энергичные, волевые и талантливые (ведь среди друзей Кюхли — Пушкин), но, пожалуй, нет другого человека, кто успел бы с такой полнотой обнаружить открытое людям сердце. Кюхля, сам того не желая, во всяком случае не ставя это прямой целью, всюю жизнью своей напоминает людям о человеческом достоинстве. Такова тема главного героя. Эта доминанта и разъясняется повествователем как свойство характера трагического. С таким сердцем (в романе есть целый метафорический ряд образов «сердца») человек не может не быть с декабристами и не может не погибнуть.

Неверно думать, что Кюхля у Тынянова проходит путь, непосредственно подсказанный писателю реальной биографией героя: созревает как мыслитель-декабрист, становится участником декабристского движения, в зените свободоловных устремлений вступает на Петровскую (тогда еще не Сенатскую) площадь, а после разгрома восстания оказывается в крепости и ссылке. Эта схема движения, идущая от самой ис-

<sup>66</sup> Б. М. Эйхенбаум. Творчество Ю. Тынянова. О прозе. Сб. статей. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 418—419.

тории, в романе сохранена, но за нею всегда осязательно присутствует и собственно тыняновское прочтение истории. В тыняновской интерпретации Кюхля всегда равен самому себе, он проходит испытание событиями и обстоятельствами как одинаково готовый к действиям тираноборец.

Кюхля не встречается на своем пути с качественно новыми и впервые открываемыми им для себя явлениями. Он наталкивается на всегда одинаковые и повторяющиеся в своей враждебности обстоятельства. Жизнь «выталкивала его ото всюду», загоняла в угол и загнала в могилу. Кюхля и сам ощущает себя гонимым и не только потому, что тупые и самодовольные люди его не понимают. Свое несчастье он ощущает еще и как жребий, брошенный судьбой, как роковое предначенье поэта и гражданина. Этому мироощущению героя в романе не дано никаких авторских оценок и общее восприятие истории как бы совпадает с самосознанием Кюкли.

Обратим внимание, что такое же осознание собственной участи героем как необходимо трагического удела есть и во многих других романах. Пойманный жандармами Бейдеман, когда данное ему революционное поручение было едва только начато, отказывается от малейшей попытки спастись и безо всякой борьбы спешит назвать жандармам и свое имя, и цели своего перехода через границу. Бейдеман, как и Кюхля, «жаждой гибели горел» и так же, как тыняновский герой, мог бы сказать о себе: «он должен сгореть, все равно где, но без остатка». Гибель становится чем-то вроде самоцели, высшего проявления жертвенности, и герой ее ищет. Чапыгинский Разин тоскует по своей головешке задолго до трагической развязки, когда сил у восставших еще много. Он впадает в мрачную тоску и готовится к своей гибели, оставив все заботы о деле.

Тынянов знает, что декабристам действительно была ясна возможная их гибель, слова Рылеева в романе: «Мы на смерть обречены», — имеют под собой вполне реальное основание. Но в концепции писателя трагическая предопределенность событий заметно сужала и самую сферу проявления личной свободы.

«Чувство истории вносит в каждую биографию элемент судьбы — не в грубо фаталистическом понимании, а в смысле распространения исторических законов на частную и даже интимную жизнь человека», — писал Б. М. Эйхенбаум<sup>67</sup>. Эле-

<sup>67</sup> Б. М. Эйхенбаум. Творчество Ю. Тынянова. О прозе, стр. 403.

мент судьбы в своем герое Тынянов действительно видит как веление истории. И это веление им не проиллюстрировано, а художественно открыто. По строгой последовательности и полноте аргументации это художественное исследование исторической обусловленности выступления и поражения декабристов действительно может быть названо диссертацией, «научным романом». И все же в тыняновской диалектике необходимости и свободы последняя составляющая — свобода — не имела полной самостоятельности для того, чтобы вступить на равных правах в борьбу с принципом необходимости. Повествователь окружает Кюхлю замкнутым кольцом специально подчеркнутых оценок, указывающих на предстоящую герою долю, уготованную участь. Пушкин говорит, что Кюхле не суждено узнать ни друга, ни подруги, любимая женщина прочит ему неудачное будущее, о той же роковой неудачливости Кюхли высказывается и Рылеев. Что Кюхлю ждут одни несчастья, знают все — от сердобольной тетюшки Брейткопф до «оракула рода человеческого», папаши Флери. Как же обнаруживает себя это роковое начало на самой площади, в день выступления декабристов, бросивших истории свой вызов?

Четырнадцатого декабря Кюхельбекер захвачен необычайной ответственностью предстоящего дела, однако это вместе с тем и тот миг, когда он с особой силой понял всеподавляющую власть истории над собою и над всеми. В сумятице и беспорядочности движений и действий Кюхли слышна распорядительная воля независимых от героя сил. Вильгельма «ветер кружит по улицам» — роковой ветер истории. Так складывается не только участь Кюхли, но таков удел и всех остальных, более, чем он, волевых и целеустремленных. «В этот день не было героев», — пишет Тынянов. «Весь день был томительным колебанием площадей, которые стояли, как чашки на весах, пока грубый толчок николаевской артиллерии не вывел их из равновесия. Решили площади, а не улицы, и в этот день не было героев. Рылеев, который мог бы им быть, лучше всех понял колебание площадей и ушел в непонятной тоске неизвестно куда. Трубецкой и вовсе протоптался где-то у Главного штаба. Они не могли прекратить грозного, оцепенелого стояния площадей, которое было взвешиванием»<sup>68</sup>.

Активность своего главного героя Тынянов видит в основном в сфере духовной — в его отзывчивости, в том, что Кюхля не предаст забвению высокие идеалы, помнит в себе Челове-

<sup>68</sup> Ю. Тынянов. Соч. в 3-х томах Т. I. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 223.

ка. Что же касается прямых действий, направленных на осуществление великих идей, то Тынянов стремится особенно подчеркнуть, — таких действий не было или они были сугубо неорганизованными и даже случайными. Тираноборец не выстрелил, когда можно и нужно было стрелять. Оброненный в снег пистолет Кюхли дал осечку — эта деталь становится едва ли не символической. Но тем более подчеркивается писателем деятельность начала идейного, громкий голос страждущего духа. Это активность страдания и неудовлетворенности. Последние главы романа — «Крепость» и «Конец» — история медленной духовной и физической смерти ссыльного декабриста. Здесь человек борется с глухим забвением. Вставший в памяти Кюхли образ юного Пушкина — последняя и яркая искра гаснущего сознания.

Абсолютизация трагического, столь полно заявленная всей системой образов, завершена. По законам самого построения романа в конце его должно было бы произойти неминуемое — вместе со смертью Кюхли должна была победить и мысль о безотрадной жизни и безвестной гибели. Этого не случилось. Почему же смысл финала не совпадает с непосредственным смыслом событий?

Проблема трагического явилась одной из самых сложных в романе Тынянова, и истолкование ее в критике было крайне разноречивым. В одной из ранних статей о Тынянове объявлялось, что главная тема писателя, которой посвящен и роман «Кюхля», — «тема о бессмысленных мечтаниях, о провале всего героического, о тщетности всяких общественно-реформаторских попыток, об уродливом и комическом как основной стихии человеческой истории, об ущербо́ме и закате»<sup>69</sup>. Предмет изображения, взятый Тыняновым, отождествлялся здесь, как видим, с идейным результатом тыняновского исследования истории, якобы сводившемся к проповеди рокового человеческого бессилия. Трагическое в истории из вполне правомерного для романиста объекта превращалось критиками в идею вселенского пессимизма, которой будто бы вдохновлены все писания Тынянова.

Противоположная точка зрения, позднее утвердившаяся, когда Тынянов стал признанным мастером советской исторической прозы, основывалась, к сожалению, нередко на поисках слишком общих и суммарных соответствий романов Тынянова

---

<sup>69</sup> Б. Вальбе. Ю. Тынянов и его исторический роман. — «Ленинград», 1931, № 1, стр. 90.

марксистской концепции декабристского этапа освободительного движения. Верный критерий применялся иногда без достаточного учета специфических проблем «художественной правды о прошлом, которая всегда является целью исторического романиста»<sup>70</sup>, как считал сам Тынянов. При этом от недостаточного внимания к художественной специфике страдала не только отдельная область изучения мастерства писателя, но и в целом все суждения об идейно-философских исканиях писателя неизбежно упрощались и подвергались искусственному выпрямлению. Выдвигался, например, ряд суммарных формулировок о показе Тыняновым «силы и слабости» дворянских революционеров, о «широком и прямом» изображении эпохи. В результате складывался столь же общий, а потому и во многом не точный вывод о том, что «метод историзма помог Тынянову на основе широкой концепции показать реальные события в динамике, показать нарастание декабризма, завершить роман реалистически яркой картиной поражения этого важнейшего политического движения, исторически ограниченного, но наложившего отпечаток на ход общественного развития в последующие годы»<sup>71</sup>. Достаточно указать уже на тот факт, что сцена разгрома восстания — отнюдь не заключительная в романе и что значительная его часть посвящена жизни Кюхельбекера в крепости и в ссылке, а затем его смерти, чтобы убедиться в неполноте материала, взятого во внимание исследователем.

В статьях и монографиях о Тынянове первый его роман обычно резко отделяется от последующих произведений, и сложный процесс идейных исканий романиста оценивается при этом по принципу механического отделения абсолютно истинного от ошибок и заблуждений писателя, тогда как тыняновский текст едва ли позволяет проводить столь четкие границы между достоинствами и недостатками его постоянно развивающейся художественно-исторической концепции. Иногда односторонность взгляда писателя на историческую судьбу творческой личности возникала как неотделимое следствие новой и плодотворной ее трактовки.

---

<sup>70</sup> Цитируется по кн. Ю р и й Т ы н я н о в. Писатель и ученый. М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 43.

<sup>71</sup> Н. М а с л и н. Юрий Тынянов. Вступительная статья к кн. Ю. Н. Тынянов. Избранные произведения. М., ГИХЛ, 1956, стр. 11. Та же точка зрения высказывалась исследователем и позднее. См. Н. М а с л и н. Черты новаторства советской литературы. Литературно-критические статьи. М.—Л., Гослитиздат, 1960.

В романе о Кюхельбекере критики все оценивают с точки зрения позитивной, тогда как в «Смерти Вазир-Мухтара» и в исторических сатирах, за исключением «Поручика Киж», видят только непрерывную полосу творческих неудач и просчетов. Но тогда возникает вопрос, на который в литературе о Тынянове не всегда найдешь ответ, — откуда явились эти просчеты? Едва ли не общепринятым стало представление о том, что элементы фатализма, замечаемые, например, в романе о Грибоедове, возникли у Тынянова внезапно, вопреки прежней безупречности его взгляда на прошлое в «Кюхле». Считается, что появились эти элементы случайно и пришли извне — от увлечения писателя формалистическими изысканиями.

Многое остается непроясненным и в том случае, когда фатализм рассматривают как результат «технического недосмотра» писателя: Тынянов в «Смерти Вазир-Мухтара» слишком сблизил позицию повествователя с точкой зрения самого героя, тогда как в «Кюхле» им была соблюдена необходимая историческая дистанция<sup>72</sup>. Наблюдение это, с точки зрения внешней, верно, но почему же возникло само нарушение дистанции и какие внутренние запросы привели Тынянова от «Кюхли» к роману о Грибоедове?

Иногда высказывается мысль, что главное отличие «Кюхли» от последующих произведений — вплоть до романа «Пушкин» — состоит в идее исторической необходимости, которая лежит в основе первого романа и значительно ослаблена в «Смерти Вазир-Мухтара». Однако сравнение первого романа Тынянова с прозой 20-х годов убеждает, что сама по себе идея исторической необходимости еще не является надежной гарантией против фатализма, ведь и сама историческая необходимость может быть истолкована в фаталистическом духе.

Идея парализующей человеческую волю силы обстоятельств, неумолимого равнодушия хода вещей к отдельной личности имеется и в первом романе Тынянова. Нет оснований ее ни замалчивать, ни преувеличивать. Не раз к произведениям Тынянова прилагалась та мерка упрощенно истолкованного исторического оптимизма, которая вообще не допускала развития самой трагической темы. Признание исторических заслуг зачинателей революционной борьбы считалось основанием для полной отмены взгляда на декабристов как героев трагических. В воспоминаниях о Ю. Тынянове встречаем замечание:

---

<sup>72</sup> Н. Маслин. Черты новаторства советской литературы. Литературно-критические статьи, стр. 264.

«Было бы, конечно, странно, если бы Тынянов поставил перед собою задачу доказать, что трагедия 14 декабря внушила русскому обществу надежду на лучшее будущее и вообще носила оптимистический характер»<sup>73</sup>. Эти слова имеют вполне понятный полемический смысл. Заслуга Тынянова действительно состояла в том, что он писал о декабристах как о высоких трагических героях, понимая всю серьезность и глубину взятой им темы именно как темы трагической. В этом смысле его «Кюхля» выгодно отличается от написанного в начале 50-х годов романа О. Форш «Первенцы свободы», где была отдана известная дань модернизации и иллюстративности.

Вне сферы трагического невозможно по достоинству оценить значения оригинального и глубокого вклада Тынянова в историческую романистику. Однако уже в «Кюхле» есть и абсолютизация трагического, когда не только неизбежность поражения декабристов понимается как их трагедия, но в трагедийном плане выступает в принципе и весь исторический процесс.

Эта сторона тыняновской концепции представляла для критики наибольшую трудность. Дело в том, что абсолютизация трагического не сводилась у Тынянова к проповеди пессимизма. Трагический поединок свободы и реакции разворачивался в свете освобождающего авторского лиризма, не всегда в должной мере учитываемого критикой. Трагическая судьба Кюхли поднята повествователем на высоту примера, и в этом смысле в романе он бессмертен, хотя автор и рассказывает о смерти всеми забытого, дряхлого старика Кюхельбекера.

Роман, построенный по типу истории жизни — биографическое повествование, — в прозе 20-х годов нередко естественно переплавлялся в жанр социально-исторический. При этом в разных произведениях обнаруживалось преобладание разных жанрообразующих начал.

«Личный» сюжет в своем собственном значении больше всего сохранился у О. Форш. В романе «Одеты камнем» это история любви Михаила Бейдемана и Веры Лагутиной, любви, в которую столь роковым образом вошел рассказчик. Περιπέτιи личной жизни героя позволяют писательнице глубже проникнуть в духовный мир Бейдемана, ближе увидеть его не только как человека, но и как лицо историческое. Однако в целом органического соединения «исторической» и «человече-

<sup>73</sup> Ю р и й Т ы н я н о в. Писатель и ученый, М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 30.



ской» правды в романе не получилось. К истории Бейдемана писательница желала подойти с особым, идущим от современности запрашивающим интересом. История должна была стать уроком. Так рождался образ виновника гибели Михаила, друга его юности, Сергея Русанина, дожившего до советской власти старика, от имени которого ведется рассказ. Исповедь Русанина должна стать своего рода поучением.

Большое дело требует от человека всей его жизни. Проблема самоотверженного служения высшему идеалу, вопрос о трудном испытании быть верным своему призванию — этим идеям посвящался исторический роман. Эти же идеи писательница считала очень важными и для современности. Пример Бейдемана звал к самому суровому духовному самоконтролю, читателю предлагалось подняться к горным вершинам духа. Прошлое передавало современности свою эстафету, и ее надо было достойно нести.

Бейдеман отдал за революцию жизнь. К большой ответственности призван своим талантом и Сергей Русанин. Он мог стать художником, но у него не достало преданности своему призванию, и Русанин совершил двойное преступление — не только малодушно предал друга своего, Михаила, но предал и свой талант. Идея верности призванию позволила писательнице удачно выделить некоторые важные черты исторического портрета Бейдемана, интеллигента народнического типа. Что же касается Русанина, то на этой личности вообще не лежит никакого исторического отпечатка. Критика справедливо приписывает к историческому повествованию. Однако Русанин в романе — не эпизодическое лицо, а повествователь, и поэтому его внеисторичность обернулась неполным соответствием индивидуальной темы, поставленной в произведении, объективному содержанию исторического дела Бейдемана. История дела — а только она могла бы составить основу большого эпического полотна — вошла в повествование лишь той своей частью, какая могла открыться в плане семейно-психологическом. По своему построению «Одеты камнем» и тяготеет к этому жанру.

Эпическое содержание «Разина Степана» основывается на истории самого разинского восстания. У Чапыгина произошло естественное слияние основных этапов биографии главного героя с историей самого похода разинцев на боярскую Москву. По охвату событий, огромному количеству действующих лиц, по силе патетического пафоса повествование о великом

походе народа и его борьбе за свободу делает роман Чапыгина эпопеей.

Однако неверно было бы думать, что здесь извлечены из события все его «эпопейные» возможности и движение событий сплетено с развитием характеров. Как «история дела» роман Чапыгина близок к эпопее о гражданской войне, например, к «Железному потоку». Но существенное отличие от романа Серафимовича состоит здесь в том, что при всем внешнем динамизме повествование Чапыгина остается внутренне статичным.

В сюжете «Разина Степана» много «личных» линий, отмеченных повышенной драматичностью и даже мелодраматизмом. Такова необыкновенная любовь Ириньицы к Разину, встреча Разина с московской боярыней, история персидской княжны, завершающее роман повествование о сыне Разина. Даже отношения Разина и его ближайших оподвижников — Петра Мокеева, Василия Уса, Чикмаза, Федора Шелудяка — окрашены в тона исключительности и исполнены крайней напряженности. Однако драматизм такого рода остается всего лишь внешним причудливым узором на поверхности событий, сами же события в их следовании друг за другом остаются у Чапыгина внутренне однородными. В сущности безразлично для общего течения повествования, на каком его этапе погиб Петр Мокеев, изменил Разину Федор Шелудяк или стал его врагом Василий Ус. Само разинское движение у его истоков, в зените и в преддверии финала всюду одинаково по внутреннему своему содержанию. Но несмотря на то, что объективное драматическое содержание события далеко не в полной мере извлечено и использовано писателем, все же именно история дела, цепь событий, а не внешний узор личных сближений и отталкиваний образуют основу повествования.

При таком общем его строении, когда драматизм истории дела очень слаб, особая роль принадлежит интенсивности самого тона изображения, живописности положения фигур, великолепию красок.

Мы видим, как плывут разинские челны, мчится конница, кипит пестрая толпа на дувале. Видим Разина то на пиру у атамана в Паншине, то на холме над Волгой, то в кабаке в Царицыне, то в землянке бурдюжного городка, то в шатре на собственном его, разинском струге. И здесь для Чапыгина всегда важен не только сам изображаемый предмет, но и красота предмета, выразительность сочетания красок. Как на живописном полотне содержательно уже самое расположение

фигур, их освещенность, игра цвета — у Чапыгина это тоже настоящий пир красок. Поэтика «Разина Степана» представляет собою своеобразную кальку с вставшего в воображении писателя живописного полотна.

Чапыгинская эпопея строится как рассказ, вернее даже, — словесный пересказ — множества сменяющих друг друга картин, и слово «картина» здесь следует принять в значении, очень близком к прямому его смыслу. Законы бытия прозаического художественного слова у Чапыгина трансформированы, слово живет по иным правилам — оно становится прежде всего проводником красоты. Это красота удали, силы, героизма, красота вольных просторов и широких движений.

В изобилии «живописного», описательного материала в «Разине Степане» сказался далеко не только итог тщательно и любовного изучения русской старины, как обычно считают. Для объяснения «картинности» «Разина Степана» недостаточно и указания на пристрастия Чапыгина-живописца, профессионально владевшего кистью. Описательность и ориентация на красоту имела и еще одну, литературную, генетическую линию. Надо вспомнить, что в поисках выразительности слова в прозе 20-х годов многие писатели, побуждаемые разными причинами и с разной степенью удачи, обращались к приемам экспрессии поэтического языка. Чапыгина в этой области многое сближало с так называемыми «крестьянскими поэтами». В критических статьях в свое время сближались имена Чапыгина и Н. Клюева<sup>74</sup>. Для таких сопоставлений имелись основания.

Повествователь в «Разине Степане» не придает особого значения существенным отличиям прошлого и настоящего, в прошлом он как раз увлечен именно тем, что составляет постоянную, с его точки зрения, суть мужицкой стихии, неизменное начало вольного народного духа. В романе очень приглашены все те обстоятельства, которые указывают на действительные причины поражения восстания, но выдвинуты на первый план романтические мотивы гибели Разина — со всех сторон окружившие его коварные измены, роковые предчувствия атамана, парализовавшие его волю. И трагическое в разинском движении, как и в судьбе самого Степана, также подается прежде всего как потрясающее и мрачно-красивое зрелище.

Условность героико-романтической трактовки личности

---

<sup>74</sup> А. К а ш и н ц е в. Исторический роман в современной литературе. — «На литературном посту», 1930, № 3, стр. 41.

и элемент внеисторического любования стихией сделали возможными в историческом романе Чапыгина весьма прямые и декларативные обращения к современности. В патетических пророчествах Разин утверждает мысль о бессмертии своего дела. Голову казненного вождя хоронит его сын, идущий в честь Степана на вольный Дон.

Наиболее глубоко принципы объективного социально-исторического анализа представлены в тыняновском романе о декабристах. История жизни Кюхельбекера здесь имеет много точек соприкосновения с историей поколения<sup>75</sup>.

Изначальная нить повествования в «Кюхле» — личная судьба, история отдельного человека. Повесть начиналась как биография декабриста, написанная для юношества. В исследованиях о Тынянове не раз отмечалось, что биография эта перерастает в повествование более широкого масштаба, в роман, обращенный не только к отдельной, исторически прочитанной жизни, но и непосредственно к эпохе.

Важно заметить, что это усиление исторического звучания в произведениях Тынянова, так же, как и у других писателей, происходило во многом при помощи лиризма. Не менее важно указать и на существенные отличия тыняновского лиризма и функций повествователя в его романах от лирического начала в других произведениях исторического жанра, например, в романе О. Форш «Одеты камнем». В «Кюхле» лирика идет не в сторону от истории, а, напротив, всеми своими вопросами обращена к истории. Она не восторженно-декларативна, а глубоко аналитична. Лирическое начало «Кюхли» непрерывно взрывает поверхность исторического массива и идет в его глубину. Повествователь свободно движется от прошлого к современности, хотя прямое упоминание настоящего допущено писателем всего лишь один раз во всех исторических его произведениях. Прошлое и современность соединены точкой зрения автора, потому и предметом наблюдений Тынянова является не только декабристская эпоха, но и законы движения истории в целом.

Так возникает тыняновская метафора, являющаяся, безусловно, не только внешней, выразительной приметой его стиля, но и важнейшим принципом его поэтической мысли. Это способ художественных исторических обобщений, основанный не

<sup>75</sup> Одним из первых на эту особенность романа Ю. Тынянова обратил внимание В. Гоффеншефер. — См. В. Гоффеншефер. Юрий Тынянов и проблема биографического романа. — «Молодая гвардия», 1929, № 10, стр. 114.

на произвольном перенесении примет одного явления на другие и не на внешних аналогиях, но на строго выверенном сравнении, без которого вообще невозможен исторический подход к прошлому. Оставаясь в рамках ограниченного определенным временем сюжета, Тынянов видит интересующее его событие в его зарождении, развитии и самых дальних следствиях. Такова внутренняя природа многозначности художественного образа в его романах.

Романы Тынянова всегда ориентированы на большую историю, и одно из замечательных достоинств всех его экскурсов в прошлое — их «своевременность и насущность», <sup>76</sup> — не в малой мере определялось именно аналитическим свойством тыняновской многообъемлющей мысли, способной с одинаковой глубиной и гибкостью проявиться и в тонком психологическом этюде, и в блестящем сатирическом обобщении, в гротеске. Лирическое начало не проявляется в «Кюхле» в виде прямого авторского комментария к поступкам и действиям героя или к окружающей его обстановке, а между тем, как проницательно заметил Б. В. Эйхенбаум, «интонация завоевывает себе все большие права и пространства» <sup>77</sup>. «Интонация возникает от особой компановки сцен и эпизодов, от тонко уловленного художником смыслового, содержательного эффекта, рождаемого неожиданным сопоставлением, казалось бы, далеких и несопоставимых фактов. «Перед нами — исторический роман, а между тем он местами лиричен, как поэма» <sup>78</sup>. Речь идет не только об особой взволнованности стиля повествования о прошлом, о том, что было. Само прошлое переживается как настоящее, — оно не было, а лишь становится, свершается на наших глазах, оно необычайно приближено к читателю, и повесть о декабристе рассказывает не только о подготовке и совершении восстания, но и о том, как обыкновенный, естественный, даже чудаковатый человек не может не стать историческим героем и им становится. Мысль Тынянова в метафорическом ряду соотношений прокладывала мост из прошлого в настоящее. Однако неверно было бы думать, что найденные Тыняновым в «Кюхле» принципы обладали универсальностью, вполне достаточной для художественного освоения любой исторической темы.

---

<sup>76</sup> П. Антакольский. Поэты и время. Статьи. М., «Советский писатель», 1957, стр. 176.

<sup>77</sup> Б. Эйхенбаум. Творчество Ю. Тынянова. О прозе, стр. 397.

<sup>78</sup> Там же, стр. 399.

Когда писатель приступил к роману о Пушкине, он понял, что его новый герой «не развернется» в лоне той истории, где прежде действовал тыняновский Кюхля. «Пушкин», писал Тынянов, был задуман «как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта»<sup>79</sup>. Есть нечто принципиально новое в решении проблемы личности и истории в этом неоконченном романе. В наброске предисловия к роману читаем: «...не отделяю его творчества от истории его страны»<sup>80</sup>. История выступает здесь, как видим, уже не только как глубоко враждебная гению среда, но и как почва, на которой этот гений вырос, как источник не только его трагедии, но и его великой славы. Абсолютизация трагического в первом тыняновском романе позволила бы рассказать только о страдании и гибели поэта. Для того, чтобы вести повествование о созидании национальной культуры, необходимо было эту абсолютизацию преодолеть. Новое понимание связи личности и истории и новая трактовка противоречий исторического прогресса основывалась у Тынянова на большей, чем прежде, объективизации повествования. Абсолютной трагедии теперь недостаточно противопоставить авторский лиризм, как это было в «Кюхле». В новом романе писателю требовалась опора на те объективные, союзнические по отношению к Пушкину исторические силы, которые поддерживали и укрепляли творческие искания поэта. В национальной истории во всем объеме ее социальных, порою трагических противоречий и видел теперь Тынянов такой источник пушкинского вдохновения, здесь он находил опору и для размышлений о личности.

Речь шла, таким образом, вовсе не о дополнениях к выработанной в «Кюхле» исторической концепции, не о позитивных добавках к трагической теории исторического процесса, а о существенном изменении самой системы отсчета исторического прогресса. Путь, отделяющий «Кюхлю» от «Пушкина», не состоял из единой цепи вершин, последовательно набирающих высоту. Здесь, как известно, были и отступления и ошибки. В ряду других особую сложность для Тынянова в его движении к «эпосу», как называл он своего «Пушкина», представлял вопрос о соотношении героического и трагического.

В «Кюхле» героическое открывалось в личном самопожертвовании, в подвиге сознательно идущего на гибель человека. Вместе со своими героями писатель изведal много историче-

<sup>79</sup> Цитируется по кн. Юрий Тынянов. Писатель и ученый, стр. 44.

<sup>80</sup> Там же, стр. 44.

ских и психологических возможностей и аспектов подобной ситуации одинокого протеста и гибели в неравной борьбе. Не каждая из таких ситуаций была героической. Одним из наиболее трудных для романиста моментов был тот, когда он видел измену прежним высоким идеалам, славному делу, когда необходимо было рассказать, как герой в иные минуты становится жалким подобием высокого образа собственной юности. «Ирония истории»<sup>81</sup> — понятие объективное, и полнота исторического видения предполагает знание не только героической стороны действий выдающейся личности. Такой полноты искал и Тынянов. Но выработать свое отношение к «оборотной стороне медали» для него было особенно трудно. Когда понятие исторического прогресса в его романах едва ли не во всем содержании оказывалось сосредоточенным в волеизъявлении отдельных личностей и когда судьба завтрашнего дня истории почти целиком зависела от готовности к новым актам самопожертвования, «ирония истории» становилась в глазах романиста слишком грозной силой.

Нельзя не признать, что сложная историческая концепция Тынянова еще не во всех ее звеньях освоена критикой, хотя в последнее время и сделано немало интересных наблюдений и выводов о его творческих принципах. Внутренние связи, пронизывающие тыняновские романы, еще не установлены во всех звеньях. Среди прочих, проходящих в его творчестве нитей, заметен сложный рисунок одной: героическая тема, начатая «Кюхлей», замирает в «Смерти Вазир-Мухтара», в исторических сатирах ее след виден лишь в высокой точке зрения автора и, наконец, в «Пушкине» эта тема получает новую силу и форму.

С этой точки зрения представляется неправомерным проводившееся в критике противопоставление романов Тынянова «Петру Первому» А. Толстого. Высказывалось мнение о полной противоположности трагического у Тынянова и патристических идей русской государственности у Толстого, причем первое объявлялось смелым исканием истины, а второе расценивалось всего лишь как ложная помпезность.

Между тем история литературы поставила творчество этих двух больших мастеров в иное соотношение. Они не идут в противоположных направлениях. Достаточно отметить, что интерес к выдающейся личности неизменно вел Тынянова к области

---

<sup>81</sup> Марксистское определение «иронии истории» удачно применено к разъяснению некоторых особенностей романов Ю. Тынянова.

героического. Причем это было не только героическое протеста, но в «Пушкине» и героическое созидания. Наиболее дальние точки расхождения Тынянова и Толстого мы найдем в сопоставлении толстовского «Петра» с «Восковой персоной», тыняновской повестью из петровской эпохи.

«Восковую персону» Тынянова часто читали, не принимая во внимание специфики сатирического гротеска и его условности. Писатель, конечно же, не хотел сказать своим произведением, что героического Петра вовсе не было и что «восковая персона», сделанная Растрелли по смерти императора, вполне выражает ничтожность казавшихся великими петровых дел. Скрытой скорбью проникнуты строки рассказа о всесиилии своекорыстных и мелочных расчетов, наглухо, как толща, скрывших под собою живые голоса и движения. Эта глубокая скорбь идет от сознания трагического несоответствия ценности больших устремлений и ничтожества исторической «моли», способной превратить в прах самое достойное. Сатира создавалась по образцу высокого идеала, глубина иронии зависела от меры преклонения и скептицизм возникал в желании неколебимой веры. Но вызванного Тыняновым «демона сомнения» ему все же нечем было укротить.

Повествование о плутнях и взяточничестве Меншикова и Ягужинского, о том, что у великого Петра не оказалось достойного преемника и многие из его заветов правящие верхи поставались возможно скорее забыть, имело под собою реальное основание. Все выразительные штрихи и детали «Восковой персоны» основаны на истинном течении дел после смерти Петра. Но правда факта все же не стала в этой повести Тынянова правдой века. «Оборотная сторона медали» превратилась в подноготную, в изнанку, сюжет рассыпался на множество мелочных подробностей. Поставив большой важности вопрос, что же осталось от дел Петра после его смерти, Тынянов уже тем самым взял на себя обязательство произнести суд над целой эпохой русской истории.

...Осталась упрятанная в Кикины палаты «восковая персона» да чучело любимой лошадки Лизеты, носившей своего седока в Полтавском сражении. Так был ли вообще герой Полтавы? Тынянов убеждает в законности такого, казалось бы, совсем ненужного, риторического вопроса. Всесилие забвения, власть мелочи, потрясающая опоспособность извратить и опознать самое достойное — реально существуют. Писатель указывает на немое и мертвое равнодушие к делу «хозяина» всех, стоявших у петрова трона: и того, в чьем графском гербе изб-



ражалось сердце в знак особой близости к Петру, и того, кто был назван «государевым оком», генеральным прокурором.

Для самого Тынянова герой Полтавы — реально существовавшее именно в своей высокой роли лицо. Потому-то и возможны тыняновская сатира и ирония, когда он изображает марионеток, вставших после Петра у кормила правления. Но концепция трагического одиночества большого человека, ситуация неравной борьбы — мотивы, постоянно развиваемые Тыняновым, к решению темы Петра подходили очень мало. О Петре нельзя было рассказать, смотря на историю главным образом как на источник страдания.

У А. Толстого Петр действует в союзе с историей. Ю. Тынянов же, напротив, сосредоточил свое внимание на власти жестокости и хаоса, окруживших Петра со всех сторон и прокрывшихся даже в его собственное сознание. Петр устал быть героем, и перед лицом смерти потерял самого себя. Здесь позиции Толстого и Тынянова оказались принципиально противоположны, такой противоположности толстовскому пониманию истории нет ни в «Кюхле», ни в «Пушкине».

Однако это не значит, что тыняновская повесть, положенная рядом со знаменитым толстовским романом, является всего лишь образцом заблуждения. Объективную «иронию истории», подлинные факты, свидетельствующие о том, что после смерти Петра дела нередко шли вопреки его предназначениям, Тынянов не мог «снять» — для этого нужен был иной взгляд на историю. Но «ирония» реально существовала, и всякий, кто не хотел упростить своей задачи, должен был исторически ее объяснить. Повесть Тынянова явилась постановкой такой трудной задачи, хотя вполне верного решения ее и не содержала.

Романистика 20-х годов, таким образом, не затрагивала многих важных проблем исторического созидания и прогресса. В этой новой области первое слово принадлежало Толстому. Он пошел дальше. Но и опыт зачинателей жанра, выступивших со своим решением проблемы исторической необходимости борьбы за свободу, не терял самостоятельной ценности. Предшественники многое открывали автору «Петра Первого», и ко многому его обязывали.

---

## «Память прошлого»

### в историческом романе

В статьях и выступлениях о писательском труде Толстой не раз высказывал мысль о необходимости внутренней творческой свободы художника в отношении к изученному им материалу. Только глубокое и органическое вхождение в материал дает полноту такой свободы, когда мастер дорожит не буквой, но духом эпохи.

Изображаемое событие в глазах писателя имеет свои корни, уходит в прошлое. Художник знает и угадывает все, лежащее позади события и широко окрест. События не постичь без знания типов национального характера. Фактическую основу романа «надо превратить в память», искусство есть «концентрированная память», — любил повторять Толстой. Отдельный образ, деталь картины, выразительный штрих, одно слово могут содержать в себе необычайно весомый опыт прошлого. Им Толстой всегда дорожил, и в поэтике его романов имелись свои законы выражения такого опыта.

### НАРОДНОСТЬ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

Есть две прямо противоположные точки зрения относительно степени полноты изображения народной жизни в «Петре Первом». Одни критики, признавая большую удачу Толстого в решении темы Петра, уязвимой стороной его романа считали как раз раскрытие темы крестьянства. О ее неразработанности, о том, что «жизнь народных масс не является в достаточной ме-

ре существенной пружиной повествования»<sup>82</sup> не раз писала, например, Р. Мессер. Другие исследователи, и среди них следует назвать В. Р. Щербину, наоборот, приходили к выводу, что одно из лучших произведений исторического жанра — «Петр Первый», и в отношении картин народных остается образцовым: «Удачное воплощение А. Н. Толстым и авторами лучших советских исторических романов трудовой деятельности масс, создание образа народа — творца истории, пролагает новые пути в литературе»<sup>83</sup>. Несмотря на полное несовпадение итогов «рабочая гипотеза» исследования в обоих случаях одна: в произведении искали полного совпадения с реальной историей. Но роман Толстого таких соответствий не дает и «трудовая деятельность масс», в прямом смысле этого слова, отражена в нем действительно очень мало.

Между тем вряд ли будет преувеличением сказать, что «Петр Первый» отмечен печатью народности больше, чем какое-либо другое произведение писателя.

Нет необходимости сейчас доказывать (об этом уже много писали), что главный герой большого эпического полотна может и не быть выразителем исторических устремлений народа и что важнейшие коллизии времени даются художником в специфическом прочтении. Это всеми признано. И в работах В. Р. Щербины мы, конечно, найдем более удачные, чем приведенная, формулировки, верно и сложно раскрывающие познавательную природу искусства. Важно также заметить, что при всем многообразии специфических для искусства способов построения системы образов в эпопее, постоянным все же остается одно ее свойство — народность самого взгляда повествователя на изображаемые им события и лица<sup>84</sup>.

Толстой всегда заботился о верно найденном тоне повествования. Существует та особая точка зрения на предмет, при которой в нем обнаруживаются драгоценные для художника свойства. Он писал о том «реактиве», — в каждом романе особом, — под воздействием которого факты и предметы жизни становятся образами искусства. В произведении есть некая

---

<sup>82</sup> Р. Мессер. Советская историческая проза. Л., «Советский писатель», 1955, стр. 142 и 145.

<sup>83</sup> В. Р. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь. М., «Советский писатель», 1956, стр. 419.

<sup>84</sup> Для понимания проблемы народности в «Петре Первом» многое дает статья В. К. Фаворина. См. В. К. Фаворин. О некоторых особенностях языка и стиля исторического романа А. Н. Толстого. Ученые записки Новосибирского госпедипститута, 1947, вып. 4.

всеохватывающая среда, создаваемая повествователем, и именно в ней «давно сгнившие предметы, клочки одежд, обрывки событий, пыль времени, ржавое железо, мысли, ставшие банальными, забытые восклицания, улетевшие в небытие крики, фразы, поцелуи, матерщина, пятна крови и прочее и прочее — вскипают... превращаются в животрепетное создание, обладающее всеми признаками живого, убеждающего своим присутствием существа, хотя и бесплотного»<sup>85</sup>. Таким «реактивом» Толстой считал удачно найденные «стиль и форму».

Мы встречаем в «Петре Первом» то, что нам уже известно о его герое: он любит трудиться, знает корабельное дело, прост и прям в обращении, борется с косностью боярской старины и насаждает новую культуру. Волшебство искусства начинается с нового и необычного прочтения этих страниц, а в этом прочтении обретается ранее неизвестное богатство содержания. Искра живого огня возникает в тот миг, когда в Петре Толстой видит человека, снизу доверху разворотившего бытие крестьянской страны. Это и дает ему «стиль и форму», искомый «реактив».

Эпоха подается в романе в разных измерениях, но есть в толстовском повествовании и преобладающий аспект.

Писатель действительно необычайно гибко владел разными стилями эпохи. Русские слова звучат в романе порою как изящный перевод с французского, когда графиня Аталия рассказывает о тонкостях галантного этикета при дворе Людовика. Суровый быт военных походов рождает совсем иной ряд образов в речи короля Карла. Лаконизм короля, уверенного в своем праве сильного, наложил печать на речь Карла. Тяжеловесная обстоятельность немецкого у Огильви, уклончивая витиеватость польского у близкого иезуитам Станислава Лещинского, легкая звучность итальянского, когда поднят кубок работы славного Бенвенуто Челлини, — все это у Толстого — разные миры и типы мировосприятия. При всем многообразии оттенков эти пласты в романе представляют собою образцы речи книжной, потому и в контексте, не теряя своей выразительности, они всегда воспринимаются как нечто «чужое» по отношению к главному и «своему».

Основной же тон речи в «Петре Первом», принадлежащий не отдельным только персонажам, но и повествователю, тон, соответствующий духу романа как целого — народная разго-

---

<sup>85</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 430.

ворная речь. Это крупные зерна типизированного писателем разговорного народного языка с очень бережным включением в него необходимых элементов архаизации.

Специфика народности «Петра Первого» обязывает начать ее рассмотрение именно с некоторых особенностей речи, потому что в этом романе у Толстого народ — это не только персонифицированные образы, но и, — в широком смысле, — «стиль и форма», где банальные истины обретают свежесть откровения, причем не внешнюю, а содержательно богатую.

Одно из больших открытий Толстого состояло в том, что он дал в своем романе о Петре полную свободу большому потоку прозаического и простого материала эпохи, каким он его знал. Самое большое измерялось и оценивалось самым простым и обыкновенным. Петр бьется на безлюдьи, некому поручить дела, не на кого положиться — «вор на воре». Рядом «у двери, не шевелясь» стоит Никита Демидов — кузнец из Тулы:

« — Никита, — обернулся, — тебя поставить воеводой, воровать будешь?

Никита Демидов, не отходя от двери, осторожно вздохнул:

— Как обыкновенно, Петр Алексеевич, — должность такая»<sup>86</sup>.

В таких соизмерениях даются не отдельные штрихи — это мера эпохи, мера Петра. Петр знал ремесла и был прост в обращении, для Толстого это означает, что можно одной из главных сделать сцену в кузнице, где царю в пылу работы выговаривает за нерасторопность кузнец Жемов. И видим мы при этом царя, как он, «присев от натуги, ощерясь», держит пудовые клещи, именно так, как видел бы его кузнец: «Только в другой раз эдак вот не вымахивай клещи-то, — так и человека можно задеть и непременно сваркой мимо наковальни попадешь. Меня тоже били за эти дела». Известно, что Петр укрепил самостоятельность купцов, но это значит, что рядом с царем, в одну из самых ответственных для государства минут, у Толстого окажется Иван Артемьевич Бровкин, бывший Ивашка. Такова мера эпохи.

Россия молодая предстает у Толстого именно как народная. На плывущем в Европу корабле в составе великого посольства вместе с Петром отправляются Алексашка Меншиков и Алешка Бровкин. В тесном кругу, на палубе, где Петр — равный и его не велено признавать царем, осмелевший Алексашка по-своему оценивает дела бранденбургского курфюрста, к

<sup>86</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 527.

которому друзья теперь направляются. Меншиков дает такие пояснения непонятному слову «курфюрст»:

«Пониже короля, повыше дюка, получается — курфюрст». — Но ка-неш-но, у этого — страна разоренная — перебивается с хлеба на квас». Речи эти Алеша Бровкин «слушал, разинув светлые глаза и безусый рот». «Чай все-таки боязно, — вдруг это мы — и к ним»<sup>87</sup>.

«Петр Первый» как целое представляет собою сложную систему контрастов. Сопоставление и противопоставление, когда изображается исполненная напряженной борьбы жизнь, является едва ли не самым главным принципом построения и стиля романа. И в этой системе контрастов постоянной величиной для писателя остаются нормы народной жизни.

Народная оценка происходящего очень редко влагается Толстым в уста какого-либо персонажа. В романе присутствуют и взаимодействуют разные «точки зрения», и народный опыт жизни чаще всего выражается опосредованно, через повествователя, который почти никогда прямо не выступает. Вот боярин Буйносов требует отчета у своего пронырливого и вороватого приказчика Сеньки, «взысканного из кабальных холопов за великую злость к людям». Повествователь о нем сообщает: «Чистый был цепной кобель: до последней полушки выколачивал боярское добро. Крал, конечно, хотя — в меру, по совести, и — хоть режь его — никогда в воровстве не сознавался»<sup>88</sup>. Здесь целое сплетение разных мнений. Это и взгляд на Сеньку стоящих на правее недоимщиков — для них он, конечно, «чистый цепной кобель». Это и сенькина истовость — «до последней полушки выколачивал боярское добро», и его разумение дозволенного — «крал, конечно, хотя в меру, по совести». Своего холопа насквозь видит и сам боярин: Сенька «крал, конечно» и можно ему это простить в виду особого его рвения, но уж и покаяния от него не добьешься — «хоть режь его — в воровстве не сознавался». Особые законы бытия слова в романе позволяют повествователю проникнуть в самые разные сферы сознания, но постоянной величиной в этих соотношениях остается именно народная оценка. Надутого спесью Буйносова Толстой покажет глазами паренька-слуги, смеющегося потихоньку над обескураженным нововведениями боярином.

<sup>87</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 292.

<sup>88</sup> Там же, стр. 352.

Народная точка зрения при этом иногда заявляет себя и «на чужой территории» — в речи самого Буйносова. То, что он стремится осудить, автором утверждается как положительное. Не может примириться старый боярин с безродными «новыми людьми», неохотно поднимается Буйносов «делать галант» прибывшей гостье, боярыне Волковой, в недавнем прошлом Саньке Бровкиной: «А перед кем ломаться-то князю Буйносову! Эту боярыню Волкову семь лет назад Санькой звали, сопли рваным подолом вытирала. ...Ей до гроба вокруг черной печки кружиться. Видишь ты, — мажордом о ней докладывает. В золоченой карете приехала!...»<sup>89</sup>

В романе слышна народная молва. Это не всегда реплики отдельных персонажей, остро сказанное слово, выкрики толпы, хотя и все это есть в «Петре Первом». Но еще шире представлено в нем опосредованное отражение такой молвы, ее отголоски, которые можно найти и в речи повествователя, и во внутреннем монологе лица высокопоставленного, и в дипломатических переговорах деятелей государственных. Система таких опосредованных и разнообразно подаваемых народных оценок сопровождает едва ли не всех главных действующих лиц.

Василий Васильевич Голицын, потеряв с падением Софьи всякую власть и влияние, думает, что же о нем теперь скажут: «То полки водил, теперь гусей пасет! За корону хватался — курщупает! С бабой приспал себе власть, да посрамился под Крымом...» Эти слова, словно чужая речь, вспыхивающая на мгновение в сознании князя, звучат как голос толпы, глазющей, как опального Голицына увозят в ссылку на простой телеге. Арест же князя происходит в курной избе, где окруженная кучей голодных ребятишек, «брюхатая баба, подпоясанная лыком» поможет гонцам Петра опознать Голицына, равнодушно ткнув в его сторону локтем. Такая картина становится разговором самой судьбы: ведь образованный князюшка в заботе о великих переменах написал ученый труд «О поправлении всех дел, яже надлежит обще народу», но «смерды» остались к нему глубоко равнодушны.

Отзвуки народного мировосприятия, разными способами включаемые в ткань повествования, постоянно сопровождают в романе Петра. Возникают такие отзвуки в самых разных ситуациях. Ленивый боярин с удивлением и страхом следит, как царь «в одних немецких портках и грязной рубахе рысью по до-

---

<sup>89</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 356.

скам везет тачку». Уж не основу ли он шатает: «Ишь, как за рекой холопы зубы-то скалят». Плотник на Переяславском озере, где Петр построил ботик и теперь проводит артиллерийские учения, уважительно говорит о царе разыскивавшему его боярину: «Утрась Петр Алексеевич плавали, из пушек стреляли, видно утомились, почивают».

Краски народного быта иногда входят и в речь самого Петра, определенным образом ее окрашивая. В Голландии, например, царь обращается к своим спутникам так, как когда-то он разговаривал дома со знакомыми плотниками и корабельщиками. Употребленное им слово «струмент» (так звучало оно у русских самоучек) много скажет о его стране и народе. На приеме у курфюрстин, доверительно обратившись к именитой собеседнице, царь-работник заметит: «У вас королями быть — разлюбезное дело, а мне, мамаша, надо сначала плотничать научиться».

Среди разных аспектов исследования проблемы народности «Петра Первого» особый интерес представляют, пожалуй, принципы использования Толстым фольклорных источников его романа. Круг этих источников широк: это исторические песни, волшебные и бытовые сказки, сказки о Петре Первом, обрядовая поэзия, заговоры, пословицы и поговорки.

Многие герои романа выросли в атмосфере народных представлений о жизни. В «Петре Первом» ясно ощутима среда, где создаются и живут произведения фольклора. Это крестьянская семья, ее бытовой уклад; это посадский люд — всегда готовое острое слово на площадях и базарах Москвы; и это, конечно, новая — солдатская — среда, где начинают зарождаться свои традиции устного творчества. Как бы высоко ни поднимались толстовские герои — выходцы из крестьян — по социальной лестнице, в их памяти всегда живы исконные, слежившиеся еще в молодости, представления о жизни, закреплённые поэтическими формулами фольклора.

Для художника-палешанина Андрея Голикова, например, всегда дорогой остается память о «тихом вечере на селе в Палехе»: «...стоит золотая пыль, мычат коровы, заворачивая к своим дворам. Мать — тощая, с мужичьими плечами — идет к воротам, а их давно надо было бы чинить, и двор — худой, заброшенный». Эти образы Голиков пронесет через все превратности трудной судьбы.

Память о матери-крестьянке «с лицом темным, как икона», жива у Саньки Бровкиной и ее братьев-корабельщиков



«Это маманя нас сердцем-то неистовым наградила», — говорит один из них. «Маменькины страшные глаза стерегут заветное, стержень какой-то», — так понимают Бровкины истоки своих нравственных представлений.

Образы привычного крестьянского быта: русская печь, где под вой ветра в трубе рассказываются сказки и занятные истории, «тень от прялки на бревенчатой стене — будто это старик с тонкой шеей, с козлиной бородой», — так вспоминают свое детство Бровкины. Светец с потрескивающей лучиной, стол в красном углу, ковш со студеной водой, крестьянская лошадка и кормилица Буренка — из этой обстановки ими вынесен целый поэтический мир.

С народной поэзией соприкасается и Петр. Она свободно проникает во дворец, так как весь домашний уклад в Преображенском, у матери царя — Наталии Кирилловны, этому способствует. При резкой сословной границе между боярством и крестьянством еще не обнаруживается столь же резкая граница в уровне образованности и духовных запросов господ и челяди. Новости в Преображенское часто попадают из людской: «баба решето ягод приносила — сказывала». Молодая царица Евдокия мечтает о тех же развлечениях, которые из поколения в поколение передаются в «простом» народе: качели в весенний праздник, игра в подкучки на лугу, песни, хороводы. Царевне Наталье вместе с другими ряжеными также весело и страшно искать домового, как и крестьянским ребятишкам.

С детских лет окружен и Петр в повседневных своих делах и заботах с тем кругом представлений о жизни, который многими нитями связан с опытом народной жизни. Наталия Кирилловна сетует, что ее сын не умеет «стопами шествовать», а все бегаёт, как «простой». «Простое» со всех сторон идет к Петру. Узкие немецкие башмаки для него разношивает дворový — Степка Медведь, первые советы в делах любви молодой царь получает от сына конюха, Алексашки Меншикова. «Город из тридевятого государствиз, про который Петру еще в колыбели бормотали няньки», позднее он сам построит «на краю земли», но впервые его мечта также облечена в образы народного творчества. И свадьбу Петра и Евдокии «играют» по всем правилам обрядовой поэзии. А позднее сам Петр охотно выступает в роли свата, устанавливая новые сословные взаимоотношения.

Многое в традициях быта связано с ветхозаветной костью, против которой Петр яростно борется. Пребывание во

дворце многочисленных приживалок, шутих, карлиц, рассказывающих «вещие» сны про единорогов, вызывает гнев у молодого царя. В боярских теремах и во дворце верят в заговоры и ворожбу. Даже для образованного князя Голицына гадают колдун Васька Силин. Приворотных средств просит у бабки Воробьихи царица Евдокия. Наталья Кирилловна боится «вынутаго следа», заклинаний над обрезанными кудрями сына Петруши. В заговоры и приметы верят всюду. Во время Крымского похода «в обозе полковой козел — многие слышали — закричал человеческим голосом: «Быть беде», — и это повергает в растерянность и Голицына, и все войско.

Петр отказывается от старинного развлечения русских царей — соколиной охоты или «слепых мужиков — тянуть Лазаря». Больше всего он ценит в народном творчестве то, что соответствует духу нового времени — освобождению человека от затворничества. Отправляясь за границу, он берет с собой преобразенских дудочников и ложечников, с гордостью показывает иностранцам удалую русскую пляску. «От богословия насвши заели», — говорит Петр, и особый смысл в его речах приобретают пословицы и поговорки, обращающие человека к тому, «что суть на земле».

Любимые герои Толстого всегда талантливы, творческое начало их личности проявляется не только в конкретном деле (Жемов — кузнец, Бровкины — купцы и корабельщики), но и вообще в активном восприятии жизни, в умении зорко видеть, остро мыслить, радоваться и шутить, понимать прекрасное и смешное. В этом смысле самая талантливость толстовских героев сродни народному творчеству. Отношение действующих лиц к фольклору является у Толстого своеобразной мерой их человеческих достоинств. В романе много «рассказчиков», для кого образное слово стало настоящим искусством. Их не сразу назовешь, потому что обычно таких рассказчиков Толстой никак специально не выделяет, и их речь органически сплетается с общей тканью повествования. Умеют и любят рассказывать Санька Бровкина и Алексашка Меншиков, мытищинская баба Воробьиха, экономка Агаповна и солдат Федька Умойся Грязью.

Эти герои из тех, кто одержим желанием закрепить изумившее их событие словом, верно и метко оценить его, придав событию значение предания, из уст в уста передаваемой легенды. К такому рассказу готовятся, как к празднику, и рассказчик в таких случаях не просто сообщающий, а своего рода артист. Баба Воробьиха давно забыла тоскующую по мужу Евдокию,

рассказывая ей о свидании Петра с сестрой Натальей: «А у него лик — суровый... Кафтан заморский, серой, из кармана платок да трубка торчит, сапоги громадные — не нашей работы... И говорит он ей: «Дорогая сестра, желаю видеть сына моего единственного...»<sup>90</sup>.

Поэтические формулы народного творчества или утвержденный традицией ритуал обряда оказываются необходимы героям во многих случаях жизни.

С волшебными сказками у Саньки и Гаврилы Бровкиных, у няни Агаповны связан прекрасный женский образ царевны Несравненной Красоты. И в дни печали крестьянская дочь Александра, на похоронах Лефорта, начинает «подпершись по бабы, тихо, тонко выть». В минуты грусти, спустившись в людскую, «долгим, нежным» голосом выводит Санька песню вместе с дворовыми.

С народными преданиями и легендами связана у героев «Петра Первого» мечта о лучшем будущем, нередко приобретающая характер социального протеста. В народе ищут Золотую грамоту Стеньки Разина, верят в далекую полуденную страну, где нет горя. Крепостной крестьянин князя Шереметьева, побывав со своим барином за границей, рассказывает Андрею Голикову о чудесной «Итальянской стране», которая становится в его фантазии олицетворением «заветного края». Свои мотивы вносят герои в стих о Голубиной книге и в бытовую сказку о бедном и богатом братьях.

Отношение к фольклору всегда индивидуально. Высокий строй души художника-палешанина Андрея Голикова, например, мало понятен его другу Федьке и даже вызывает у него насмешку. Слушая иступленный шепот Андрея о бессмертии искусства, Федька вспоминает о сельском дурачке, гусином пастухе-дудочнике, которого они всей деревней ходили слушать. Сам же Федька, человек бывалый, извлекает из своего искусства рассказчика совсем иную, практическую пользу. Он знает, как ценят в глухой деревне истории о всяких необычных случаях и, добывая кусок хлеба, искусно повествует о нарвской «беде». Федька знает лубочные картинки, видимо, слушал не раз авантурные сказочные повести, и его собственный рассказ о встрече с королем Карлом живо напоминает одну из таких «гисторий». Едет Карл «...лицом светел, в левой ручке — держава, в правой ручке — вострая сабля, сам — в золоте, в серебре, конь под ним — сильный, торячий, по брюхо в челове-

<sup>90</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 329—330.

чьей крови, коня под узцы ведут два мужественных генерала...»<sup>91</sup>. Сам Федька оказывается главным героем рассказа: «А я лежу, конечно, в груди у меня пуля... Около меня шведы, как мешки накинаны, — убитые». Король признает мужество русского солдата и дарит ему червонец.

По-своему воспринимается народное творчество или ритуал свадебного обряда умным и по-мужицки расчетливым Ивашкой Бровкиным. В его характере есть артистическая струнка, не раз приходилось Ивашке прикидываться дураком, угождая сильным, но делает он это всегда именно с артистическим талантом, не сразу заметным для постороннего глаза. По-своему дальновидный, Ивашка умеет точно прикинуть, как развернется интересующая его ситуация и, незаметно направляя ход событий в нужное ему русло, он обычно блестяще разыгрывает роль простака. Встретившись с пропавшим без вести сыном, Алешка стоит перед отцом важным господином — Иван Артемьич, прикинув, какую можно извлечь ему из этой встречи пользу, начинает играть роль изумленного «прекрасным отроком» деревенского невежи, который и подумать-то не смеет, что перед ним стоит его собственный, не раз поротый сын. Причем образ «отрока» для самого Ивашки хорошо знаком и привычен. Это идеальный герой житийной литературы, повестей петровского времени, лубка: «Стоит чистый юноша, в дорогом сукне, ясных пуговицах, накладные волосы до плеч, на боку — палаш». Ивашка увлечен игрой, все в отроке кажется ему идеальным: и стоит-то он, как картинка, и щедрость его необыкновенна — отсыпает денег, сколько рука захватила. И явился-то отрок из недоступного мира мечты — «махнул ручкой» на прощанье, а что у него на уме — кто узнает? Если доведется Ивану когда-нибудь рассказать о случившемся, слова и традиционные формулы поэтического образа у него уже готовы. При этом Ивашка ни на минуту не забывает, что все происходящее — по его же собственной воле затеянная игра и, выбрав самый подходящий момент, напоминает «прекрасному отроку» о своей нужде: «Отсюда бы мне в Москву надо, старуха велела соли купить, да денег ни полушки»...

---

<sup>91</sup> Подобное изображение героя на коне мы встретим в «Бове королевице» и «Еруслане Лазаревиче». «Добры кони скачут по колени в крови» — такова привычная формула изображения сечи. Эти же традиционные черты портрета военного героя на коне найдем и на лубочной картине, и в портрете царя Алексея Федоровича в Титулярнике.

С полным блеском артистический талант Ивана Артемьевича проявился в сцене сватовства к его дочери боярина Волкова. Ивашка понимает, что шутка над боярской родовой оперою придется по душе свату — самому Петру Алексеевичу. «Жених что ли не нравится? — хитро спрашивает Петр, как бы приглашая Ивашку начать игру, и тот, поняв царя, отвечает: «Спасибо за честь, сватушки... Простите нас, Христа ради, дураков деревенских, если мы вас чем невзначай обидели... Мы, конечно, люди торговые, мужики грубые, неученые. Говорим по-простому. Девка у нас засиделась — вот горе... За последнего пьяницу рады бы отдать... Ума не приложим, почему женихи наш двор обходят? Девка красивая, только что на один глазок слеповата, да другой-то целый. Да на личике черти горох молотили, так ведь личико можно платком закрыть... Да ножку волочит, головой трясет и бок кривоватый. А больше нет ничего». «Спасибо, дорогие сватушки, — продолжает Бровкин, — жених нам очень пондравился. Будем ему отцом родным: по добру миловать, за вину учить. Кнутовищем вытяну али за волосы ухвачу, — уж не прогневайся, зятек, — в мужицкую семью берем...»<sup>92</sup>.

Связан со стихией народного творчества и Алексашка Меншиков. Среди русских песельников Лефорта Петр сразу приметит статного синеглазого парня в пунцовой рубаше. С детства Алексашка — свой человек в пестрой толпе на базаре. Хлеб Алексашка зарабатывает тем искусством, которому научил его острый на язык посадский люд, бойкие московские пирожники, раешники, бывалые вожаки-медвежатники. Бродя с медведем «меж двор», Алексашка разыгрывает на улицах сценки бытового, юмористического содержания о том, как поругались два зайки, как поп пугает купчиху, чтобы позвала служить обедню. Наблюдая одну из сценок, Петр «смеялся до слез, глядя — ну, прямо влюбленно — на Алексашку». Наблюдательность и знание жизни делают его замечательным рассказчиком, правда, рассказы алексашкины не всегда выслушиваются Петром или его дядькой, Никитой Зотовым, до конца. Свой талант Меншиков тоже употребляет на пользу дела: «Отвернув морду и нащмыгав слезы на синие глаза», врет Алексашка, придумывая, в который уж раз, оправдание за свое лихоимство и воровство. Застигнутый Петром с поличным и избитый, Алексашка неиссякаем в своей изобретательности: «Мин херц, господи, — сказал Алексашка, вытирая.

<sup>92</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 260—261.

допли и кровь, да когда же мы тебя обманывали... Ведь с этим сукнецом-то что вышло?»<sup>93</sup>.

Одним из свидетельств глубокой органичности и естественности включения фольклорного материала в ткань повествования в «Петре Первом» является почти полная внешняя неприметность таких включений. Принцип, которому Толстой всегда следует, состоит в том, чтобы добиваться внутренней обоснованности использования фольклорного источника, будь то какая-либо сюжетная ситуация, отдельный образ или всего только близкий народно-поэтической традиции штрих. Толстой считает, что достиг цели, когда сам читатель эту традицию вдруг откроет за внешней нейтральностью его текста, полностью подчиненного законам принятого в романе правдоподобия и поэтому не допускающего к себе условности какого-либо иного, в том числе и фольклорного, поэтического образа. Искусство такого ассимилирования источника сложилось в романе не сразу.

В первой книге Толстой ищет в фольклоре, главным образом, приметы неповторимой старины. Отчасти этот интерес был вызван особенностями самого описываемого Толстым быта, еще не тронутого преобразованиями Петра. Но была здесь и известная дань экзотике, вроде упоминания о «косящатом» окошечке в светелке Софьи. Позднее писатель будет все больше сосредоточен на тех явлениях, которые сближали петровскую эпоху с последующими периодами русской истории, и стремление сделать источник как можно менее заметным одержит верх.

Толстой никогда не теряет чувства времени в своих обращениях к фольклору и всегда найдет способ напомнить о такой дистанции. Например, многие из пословиц и поговорок, встречающихся в речи героев романа, еще только начинают приобретать свое обобщенное, собственно «пословичное» звучание. Слова «петь Лазаря» для героев романа полностью связаны с конкретным действием — исполнением духовных стихов — и только начинают еще приобретать более отвлеченное и общее значение — «попасть в беду», «просить помощи». «Завертели дело про куру, что петухом кричала», — говорит один из героев, имея в виду дело пустое, нарочито раздутое, ложный донос. Но за этими словами скрыт и вполне конкретный смысл — розыск по Слову и Делу государеву, когда нередко лютая расправа чинилась по самому малому, а иногда и неле-

---

<sup>93</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 536.

тому поводу. Уже стали поговоркой слова «вытянулся с коломенскую версту» (так говорит Софья о быстро подрастающем Петре), хотя эти слова все еще прикреплены к конкретному событию. При отце Петра, Алексее Михайловиче, по дороге в Коломенское были установлены первые столбы — вехи — коломенские версты. Поговорка «лычком подпоясан», указывавшая на крайнюю бедность, тоже имела смысл вполне конкретный. Ивашка Бровкин, как и другие его односельчане, подпоясывался лыком, и только войдя в силу, сменил лыко на московский красный кушак.

Множество поговорок и пословиц связано в первой книге с суровыми нормами Домостроя. «Казни сына от юности его и покоит тя на старость твою» — эта непреложная пропись почитается как освященный традицией закон. У отца Алексашки Меншикова он формулирован короче: «Вгоняй ума в задние ворота».

В роман вошли поговорки и пословицы, в которых выражено стремление узаконить социальное неравенство, пределы, положенные стремлениям человека: «с богом не борись, с богатым не судись, со шведом не дерись»; «с богатым не связывайся, бедного бей», «бедные — не гордые».

В первой книге романа Толстой не избежал некоторой доли модернизации. В интерпретации разинских мотивов, например, он усилил их социально-протестующее содержание сравнительно с произведениями о Разине в народном творчестве. Старик посадский, обратившись с речью к толпе, дает у Толстого такой анализ причин поражения разинского восстания, которого не могло сложиться в народном сознании в конце XVII века. Такой же трансформации подверг писатель в первой книге и некоторые детали сказки о бедном и богатом братьях. Выйдя за пределы традиционного фольклорного сюжета<sup>94</sup>, Толстой внес в сказку разбойника Овдокима такое зрелое представление о необходимости борьбы против всей системы угнетения, какого в народной сказке быть не могло.

С именем Толстого, глубокого знатока и ценителя народного творчества, плохо вяжется мысль о возможности малейшей произвольной ноты в литературной обработке сказочного сюжета. Между тем погрешности такого рода в первой части «Петра» все-таки были, и мы можем сказать теперь только о большой плодотворности пути, проделанного Толстым от пер-

<sup>94</sup> См., например, сказки «Две доли», «Смерть скупого», «Марко богатый и Василий Бессчастный». Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 2 и 3. М., ГИХЛ, 1957.

вой к третьей книге его романа, где освоение фольклорных источников стало гораздо более глубоким.

Особое значение в процессе вхождения писателя в подлинный мир народных поэтических представлений о Петре и событиях его эпохи имели исторические солдатские песни. Первой попыткой показать на основании мотивов фольклора солдатское отношение к Петру-полководцу можно считать некоторые сцены в пьесе «Петр Первый». Особое значение придавалось здесь хору солдат, поющих песню о «Силе-армии Петра Первого». Позднее писатель откажется от такой декларативности. В сценарии фильма, например, в одной из ключевых сцен — набор новобранцев в регулярную армию Петра — фольклорный источник запрятан гораздо глубже и сходство с песней «Петр и драгун» угадывается не сразу.

В этой песне рассказывается, как царь ищет себе достойного «поединщика», который отважился бы «за проклад царя потешить». Бояре отказываются и «поединщиком» выступает «молодой драгун лет пятнадцати». Поборов царя, он проявляет к нему и свое уважение: «Левой рукой молодой драгун подхватывал, — не пущал царя на сыру землю». Царь выражает поединщику свою благодарность за потеху и обещает дать ему заслуженную награду<sup>95</sup>.

Толстой рисует аналогичную ситуацию. Петр присутствует при рекрутском наборе и, увидев рослого Федьку, желает проверить, насколько тот силен. В борьбе Федька одолел царя, и за это получил награду. Сцена эта, хотя она и носила в сценарии характер несколько шуточный, вместе с тем имела и смысл обобщенный, едва ли не программный. Заканчивалась она патетически. Победивший Петр наливает Федьке чарку вина: «Молодец!» С таким народом шведа не одолеем?! В драгуны его!»<sup>96</sup>. Так писатель выражал ту общую мысль о солидарности народа и Петра, которая имела и в народной песне.

В третьей книге романа Толстой уже не повторит какой-либо одной, определенной сюжетной ситуации, близкой народной песне. Основанная на фольклорных мотивах сцена восходит у него теперь не к какому-либо одному источнику, а к большому кругу произведений. И Толстой при этом стремится быть верным именно общему духу исторических песен о Петре, их главному идейно-эмоциональному направлению, не заботясь о прямой аналогичности сюжетных ситуаций с песней.

<sup>95</sup> Песни, собр. П. В. Киреевским, стр. 38. (вып. 8).

<sup>96</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 11, стр. 692.



Батальные сцены Северной войны, например, в третьей книге совпадают с народным ее осмыслением в песнях разных — о взятии Орешка, Шлиссельбурга, Риги, о Полтавской битве.

В третьей книге не может быть «хора старых солдат», поющих славу Петру, но Курочкин, Жидок, Карпов и другие герои батальных сцен последних глав романа, пожалуй, ближе народным героям исторических песен, чем символический образ солдатского «хора».

Писатель объединил в батальных картинах темы военной страды и солдатской доблести. Такое объединение было для него принципиально важным. Ведь очень долгое время, и в первой, и даже во второй книге, мысль о страдании и жертвах народа отменяла в романе самую возможность свободного развития героических мотивов — трагедийный аспект повествования их затемнял.

В исторических песнях петровского времени Толстой нашел иное. Мысль о тяготах солдатской доли соединялась там с постоянной темой готовности солдат доблестно исполнить свой долг. Хотя ретиво сердце молодецкое и «ныло-занывало», предвещая трудности солдатчины<sup>97</sup>, песня дает свою поэтическую формулу самоотверженности и героизма. Для народного героя постоянно чувство уважения к Петру-полководцу, признания справедливости его дела, хотя бы и совершалось оно ценой больших жертв. Солдаты готовы пойти на штурм и взять город:

Ах ты наш батюшка, государь-царь!  
Нам водою к нему плыть — не доплыть,  
Нам сухим путем идти — не достигнуть:  
А что брать или не брать ли — белой грудью<sup>98</sup>.

Батальная сцена штурма Нарвы, до стен которой действительно трудно было и водою, и сухим путем «достигнуть», по общему своему освещению очень близка народной песне.

Общее направление целого круга исторических песен осознается Толстым в решении проблемы Петра и народа в сцене в землянке, где произошел знаменательный разговор царя с керенским мужиком.

В судьбе безымянного мужика подмечены общие приметы народной доли. Здесь каждая деталь не столько индивидуальна, сколько собирательна и обращена к народу в целом. Пе-

<sup>97</sup> Песни, собр. П. В. Киреевским, стр. 140.

<sup>98</sup> Там же, стр. 59—60 и 141.

ред Петром в землянке по пояс голый человек у светца латает одежку. Поскольку разговор его с царем выходит сразу же далеко за пределы конкретной ситуации к общим условиям жизни народа при Петре, — здесь каждая деталь и вбирает в себя предельно много. В руках мужика та самая «последняя рубаха», которую он с жизнью впридачу отдает Петру. И светец с горящей лучиной — не только деталь конкретной обстановки, но и поэтический символ доли. То же и «медный крест на тощей груди» — знак общей трудной судьбы.

Есть нечто обобщенно-значимое и во всех душевных движениях мужика, в самом образе его мысли. В том, например, как относится он к своему горю-злочию: «Бородатый поднял, опустил голые плечи, поднялся, опустил медный крест на его тощей груди, — с усмешкой качнул головой: — Пытаешь правду? Что ж, правду говорить не боимся, мы ломаные...». При всех тяготах жизни у мужика есть даже известное пренебрежение к злой судьбе, когда пришел его час «на допрос итти перед грозного судью — самого царя». Есть сила духа в его ироническом замечании, что и домой-то спешить незачем — все равно с голоду выть на печи. Подобным образом думает и чувствует обычно народный герой песен о доле, когда оглядывается на прошлое, что же он за свою жизнь выслужил: в чистом поле два столба с перекладиной.

Совпадет с народным и общее отношение толстовского героя к делу Петра. Правдоискатель, «ломаный», он и теперь не оставил своей линии жизни — «правду говорить не боимся». Но отчетливо сознавая, что при Петре жить стало труднее, мужик по-своему понимает и признает значительность петрова дела. То же видим мы, например, и в песне о строительстве Ладожского канала. «Кручинен добрый молодец, кручинен, // Печален он, отецкой сын, печален»<sup>99</sup>, так выражает песня мысль о тяжелой доле молодца, посланного на «Ладожску канавушку». Но значение большого дела — «работы государевой» — тем не менее и здесь полностью признается.

Обобщающий смысл сцены в землянке выражен и в самом драматизме отношений действующих лиц. Характеры героев обнаруживаются здесь в момент острого конфликта. Столь же напряжен драматизм некоторых исторических песен о Петре, в особенности тех, где герой обращается к царю с какой-либо просьбой. Солдаты жалуются Петру на князя

<sup>99</sup> Песни, собр. П. В. Киреевским, стр. 261—263.

Долгорукого, молодой казак, призванный на строительство флота, печалится о своей горькой судьбе, молодец, стоящий на правее, просит Петра о помиловании, Бутмана Колыбановича пытаются оболгать перед Петром «губернаторы толсто-брюхие», и он тоже ищет у царя правды. Драматичность положения, таким образом, здесь прямо связана с проблемой восстановления справедливости, с вопросом, удовлетворит или нет царь, к которому относятся с доверием, просьбу героя.

Песни, где к царю обращена такая просьба-жалоба, чаще всего не имеют сюжетной завершенности. Песня находит только поэтическую формулу самой просьбы, что же касается ответа на нее и удовлетворения, то здесь сюжетная канва обрывается. Просьба остается без ответа, и горе без утешения. Народный герой верит Петру и хочет найти защиту — счастливо же же конца-развязки песня не знает.

Толстой также вполне определенно дает почувствовать два плана в отношении Петра и народа: внешний и внутренний. Внешние неполадки можно устранить. Например, принять меры, чтобы кормили людей на строительстве лучше. И старую одежку можно заменить новой, и хлеб Петр прикажет выпекать только из одной муки, не подмешивая толченую кору.

Но главного все эти меры не затронут. Есть сила обстоятельств, которую не отменить приказом. Оба действующих лица словно бы на минуту сблизились между собой: каждый почувствовал в другом прямоту и силу, убедился в готовности взвалить на плечи новые тяготы. Но минута сближения столь же ясно обнаружила и неизбежные его границы. Та же обращенность к большим вопросам жизни есть и в исторических песнях. Каждое из двух действующих здесь лиц, оказавшись перед возможностью сближения, также остается словно бы «при себе»: народный герой — со своей нуждой, а Петр, которому он безусловно верит, — со своими, так сказать, нереализованными возможностями, со своим царским могуществом, не использованным для того, чтобы удовлетворить обращенную к нему просьбу-жалобу.

Веря Петру, народный герой захвачен чувством несправедливой обиды, и он оставлен песней именно в этом страдательном своем положении. У Толстого же страдающий герой как бы сам приглушает остроту ситуации. «Конечно, тебе виднее — что к чему», — эти последние слова, обращенные мужиком к Петру, словно бы снимают самую остроту прежде направленной царю жалобы. Мужик принимает свои страдания как должное. Сравнительно с исторической песней этот штрих в

отношениях Петра и народа у Толстого снижал самостоятельное значение личности его народного героя.

Обращение к фольклору в третьей книге во многом связано с темой прекрасного, заветного дела, мечты. Здесь особенно полно проявилось мастерство писателя в органичном включении разнообразных народно-поэтических источников в текст романа. Чаще всего Толстой в отдельных моментах исторического события или в личной жизни какого-либо персонажа рисует ситуацию, в чем-то напоминающую фольклорную. Такая ситуация нисколько не нарушает норм «романной действительности», и психологически, и сюжетно она оказывается вполне оправданной и естественной. Но при этом писатель замечает в ней штрих, чем-то напоминающий народно-поэтический образ или сюжет. Этот штрих и предлагается вниманию читателя для дальнейших, самостоятельных сближений его с фольклорным источником.

Например, каждый из братьев Бровкиных — Алексей, Яков и Гаврила — имеет в романе свою биографию, прочно вписанную в конкретные события петровского времени. Столь же конкретны и приметы биографии кузнецов Воробьевых. Но когда Толстой изображает единство их устремлений, дружные усилия этих талантливых людей, приобретших широкую известность и признание, достаточно ему только назвать их «братья-корабельщики», чтобы прочные ассоциации с фольклорным образом возникли сами собой.

С фольклорным мотивом верного помощника связана сцена «машкерадного» боя, когда отряд русских, переодетых в шведские мундиры, ошибочно был принят генералом Горном за идущий ему на помощь отряд Маркварта. На опустевшем поле старой брани, где когда-то войска Карла жестоко разбили Петра, он приоткрывает Меншикову свое душевное состояние — тревогу перед предстоящими решительными боями. Взглянув на печальное лицо Петра Алексеевича — «таким он его редко видел», Алексашка начинает судить о предстоящем с напускной неохотой: «А что я скажу? Опять глупость какую-нибудь — тят да ляп — по-мужицки». Но в уме его давно созрело остроумное решение — Горна он обязательно обманет. В своем обещании помочь Петру Алексашка употребил тщательно спрятанные писателем слова-сигналы — традиционную формулу помощника в волшебной сказке: «Дай срок до вечера», «не кручинься»<sup>100</sup>. И на долю читателя выпадает радость узнавания.

<sup>100</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 690.

Сцена поединка Карпова со шведским офицером тоже вполне конкретна и насыщена выразительными деталями, придающими ей полную достоверность именно сейчас происходящего события. — Ветром раздувает распахнутую на груди смельчака рубаху, Карпов едет под стены Нарвы с переводчиком Бистремом. И в самом обращении парламентариев к Горну все детали точно соответствуют конкретной обстановке. Но в конкретную ситуацию вписаны и традиционные детали. Таков, например, необходимый ритуал брани, предшествующий поединку. «По обычаю, противники, прежде чем съехаться, начали браниться, один свирепо вылаивал угрюмые слова, другой застрочил московской матерной скороговоркой...»<sup>101</sup>. Здесь есть и традиционная постепенность боя: перевес вначале на стороне врага и, лишь собравшись с последними силами, Карпов, наконец, «достал» шведского офицера. Но все эти детали, если бы Толстой ограничился только ими, составили бы лишь внешнее напоминание о традиции. Писатель же стремится восстановить ее высокий смысл, когда поединок определяет исход всей борьбы, когда силами меряются не только два человека, но и два стана, два народа. Эту обобщенную эпическую важность происходящему сообщает самый тон повествования, строй речи. Толстой словно бы повествует о том, что стало преданием: «Не слишком скоро завизжали на петлях ворота, упал мост и толстый офицер поскакал по полю к Карпову. Был он выше ростом, и лошадь его крупнее, и шпага шведская на два вершка длиннее русской. Для поединка он надел железную кирасу, у Карпова из-под расстегнутого кафтана ветром раздувало кружева».

Близка к фольклорной ситуации и сцена беседы Петра с Кондратием Воробьевым. Во многих сказках о Петре используется широко распространенный в фольклоре мотив загадки (например, сказка «Петр и крестьянин», «Петр и горшения» (черепан). Задавая загадки, исполненные большого житейского смысла, герои как бы состязаются в догадливости и остроте ума. Увидев замечательную работу кузнеца Воробьева, Петр предложил ему начать на Урале большое дело и в ответ на осторожное молчание Кондратия сказал слова, ставшие для Воробьева истинной загадкой: «ленивые черти». «Загадал загадку», — рассказывает Кондратий Бровкину. С ним он отправляет царю ответ-загадку: «Увидишь царя, Петру... скажи, — Кондратий Воробьев просит-де на него не гне-

<sup>101</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 767.

ваться, глупее людей Кондратию Воробьеву не бывать.. Государь ответ мой поймет...»<sup>102</sup>.

К традиционным народно-поэтическим мотивам восходят и некоторые сцены, изображающие царевну Наталью и Гаврилу Бровкина. Любить царевну крестьянскому сыну — на это нужна смелость, совсем недавно Гаврила не посмел бы об этом даже и помыслить. Толстой ищет и здесь возможно естественный путь для ассоциаций с народным творчеством. Вначале образ Натальи в сказочном преломлении возникает в рассказе ключницы Агаповны, старой няни, которая знает много сказок, и в ее устах такое превращение Натальи в сказочную героиню естественно. Затем, когда Гаврила прискакал в Преображенское с неведомым ему ранее «огнем» в сердце, образ Натальи — сказочной царевны подсказан его воображению всей обстановкой. Гаврила видит Наталью грустящей у окна, и традиционный сюжет волшебной сказки дан Толстым как внутренняя речь самого героя: «Было это, как в сказке про царевну Ненаглядную Красоту»... Гаврила на коне под окном у красавицы в его собственном представлении похож на Ивана-царевича, сорвавшего перстень с руки Несравненной Красоты. Сказочный мотив ключей от неведомого клада развивается Толстым в рассказе о том, как Гаврила и Наталья, со свечой в руках, пробираются в давно заброшенную театральную палату царя Алексея Михайловича.

Столь же естественны в романе и эпизоды, близкие к сказочному мотиву обладающего волшебной силой портрета: молодой герой пленен далекой красавицей, портрет которой он увидел. В доме Бровкиных изумленный Андрей Голиков смотрит на картину, где изображена Александра, «богиня несказанной красоты», и в душу его входит доселе неведомое ему чувство.

Есть в романе и мотив заветных предметов, напоминающих о дорогом человеке. Петр в редкий для него свободный час постоянно вспоминает об ожидающей его в далеком Измайлове «Катерине Васильефской» и шлет ей коротенькие смешливые письма. Про себя по-разному называет он Катерину, желая понять, кто же она ему — «мадамка», «девка» — и находит верное: «зазноба, свет-Катерина». В редкий в его жизни счастливый час Петр, стоя летним утром на палубе яхты, повязывает голову подаренным Катериной платком — и вот она перед ним стоит, как живая. Нет ничего магического в этом

<sup>102</sup> А. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 722.

платке, Петр Алексеевич сам объясняет себе то, что только кажется волшебством: «Платок, что ли, она надушила чем-то сладким, женским» — потому так ясно ее перед собою и увидел. Но волшебство искусства в этой сцене есть: Толстой напомнил о поэтической традиции.

Весь строй восприятия жизни в «Петре Первом» несет в себе глубоко воспринятый писателем опыт народной жизни. Рассказывая, например, о пути Бровкина и Голикова в Москву, Толстой пишет сначала, что ехать им было легко, потому что «после дождя дорога была влажная»<sup>103</sup>. В окончательной редакции он посмотрит на эту влажную дорогу глазами своих героев и напишет: «дорога была **угонистая**». Сначала повествователь сообщит, что диспозиция Огильви «стоила» немало «ефимок»<sup>104</sup>. В окончательном тексте повествователь взглянет на бесполезное военное сочинение фельдмаршала более заинтересованно и как «свой»: «диспозиция Огильви **обошлась** казне в семьсот золотых ефимок».

Народность «Петра Первого» явилась тем свойством толстовского романа, в котором с особенной полнотой обнаружился опыт поколений. Это был своеобразный запас прошедшего времени, необходимый для эпопей. В слове повествователя такая память прошлого нередко выкажется то особым, заветным словом, то взятым из народной жизни сравнением. Так о щедрой природе вместе с одним из своих героев, крестьянским сыном, повествователь говорит: «травы — по пояс, рощи березовые — шапка валится». Так сказать мог тот, кто вырос в этом раздолье. Повествователь выбирает словокристалл, в котором светятся образы народной поэзии. О любимой Петром женщине, вопреки превратностям судьбы вступившей в лучшую свою пору, сказано, что она назло невзгодам «только **пуще** расцветала». Гонимые с вестью о победе, как говорит о них повествователь, «понеслись во весь лошадиный прыск».

Рисуя картины национальной истории, Толстой всегда ощущал преемственность поколений, именно это в конечном счете и определило фольклоризм его романа.

### лица эпохи

По мастерству исторической типизации «Петр Первый» всеми признавался произведением в своем роде непревзой-

<sup>103</sup> Архив А. Н. Толстого, инв. № 379, лист 277.

<sup>104</sup> Там же, инв. № 381, лист 77.

денным. Верные замечания на этот счет содержатся в уже называвшихся книгах В. Р. Щербины, А. В. Алпатова, С. М. Петрова.

Многое было поэтически воспринято и освоено Толстым из идейно-эстетического наследия петровской эпохи. Наследие это весьма обширно и многообразно. В мироощущении толстовских героев всегда присутствует колорит времени. Толстой широко использует типические для петровского времени темы и идеи, нашедшие свое выражение в художественной литературе, публицистике и в эпистолярных материалах. Прямая цитация подобных источников в «Петре Первом» очень редка (можно назвать лишь единичные случаи), но в самом поведении героев, в их чувствах и взгляде на жизнь всегда ощущается многосторонняя связь с примечательными особенностями времени, духовная его «печать». Связь эта находит свое выражение и в новом общественном самосознании героев, и в мире их интимных чувств, и в философском осмыслении жизни, и в размышлениях о государственном долге.

Толстой показывает крутой перелом многих судеб. Встает проблема «отцов и детей». Петр не может быть таким царем, каким хотела бы его видеть старая царица Наталья Кирилловна. Бежит от отца, поровшего свое чадо согласно старому завету «казни сына от юности его», Меншиков. Покидает свой дом палешский богомаз Голиков, даже девы Буйносовы хотят внушить своему отцу мысль, что рождены не для теремного затворничества. По-новому хочет жить царевна Наталия Алексеевна.

Как яркая примета времени выступает у героев «Петра Первого» пробужденное чувство собственного достоинства, пафос инициативы, противопоставленный божественному предопределению человеческой жизни. Нерешительному Шереметеву, оказавшемуся перед лицом грозной силы шведов, Петр советует, «положив свою печаль на господа бога», изыскивать самому путь к победе. Нужда заставляет и самого Петра дать неслыханный по тому времени указ о снятии церковных колоколов, чтобы перелить их в пушки. И он, совершенно в духе своего времени, советует своим близким «смотреть на то, что суть на земле»: «от богословия нас вши заели». Пафос всей жизни Петра состоит в поисках — порою дерзновенных — новых путей переустройства жизни.

Мореплаватели и воины — герои времени. «Шпага, храбрость и солдатская честь» являются синонимом достоинств человека. Понятие «герой времени» неотделимо для людей



петровской эпохи от темы путешествия в «чужие края», от мысли о необходимости учения. Путешествие нарушало старый закон — «без бога не до порога». Перешагнув же порог родительского дома, человек разрушал границы замкнутого мира домостроевских представлений и пускался в полный опасностей и соблазнов путь за знаниями, где поддержкой ему были прежде всего собственные воля, ум и отвага. Путешествует Петр, все Бровкины, Меншиков, послан в Голландию Голиков. В романе создается своеобразный облик динамичного времени, века перемен. Почти всех своих героев Толстой показывает либо только что вернувшимися из дальнего странствия, либо плывущими по русским рекам к далекому морю, в неведомые города, либо готовящимися предпринять ответственный вояж. Создается образ сдвинувшейся с места страны, России, поднимающейся в новый исторический путь. Причем путешествие для героев Толстого обязательно становится актом их самоутверждения. Именно так понимал значение визита в «чужие края» Феофан Прокопович, впервые сформулировавший эту мысль для русского человека: «Якоже бо река далее и далее проводя течение свое, более и более растет, получая себе прибавление из припадающих истоков, и тако шествием своим умножается, и великую приемлет силу; тако и странствие человеку благоразумному прибавляет много»<sup>105</sup>.

Все яснее определяется и новая область приложения сил. Это заботы о процветании государства. «Порода отступила назад перед чином», и Петр приказывает «ныне знатность по годности считать». Это общественное явление, нашедшее самое широкое отражение в литературе петровского времени, во многом определило и концепцию эпохи у Толстого. Не только исполненные юмора сцены боярских распрей о том, чья порода древнее, дает в своем романе писатель. Он показывает, что и самый идеал человека формируется у его героев именно в связи с новым пониманием гражданских достоинств.

Входя в круг обычных для людей петровского времени представлений о государственном долге, Толстой обращается к привычным для них ассоциациям с героями древности. Постоянство таких уподоблений, вошедшее не только в высокие жанры литературы, но проникающее и в бытовую речь, привлекает внимание Толстого. Герои его романа читают Цезаря и Александра Македонского, жизнеописания великих людей

<sup>105</sup> Феофан Прокопович. Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные. СПб, 1760, ч. 1, стр. 205.

Плутарха, «Гисторию» Пуффендорфа и в своих заботах о государстве подражают героям древности.

Столь же ярко характеризует новое миропонимание и пафос учения. Типичную для больших людей того времени многосторонность познаний проявляет толстовский Петр. Он изучает математику и корабельное дело, интересуется заводами Никиты Демидова и литейным делом, знает и ценит садоводство, вникает в экономические выгоды, какие можно получить от проекта прибыльщика Курбатова, воюет и изучает марсовую науку. На полях же составленной Огильви диспозиции царь делает замечания, которые касаются не только военного дела, но и искусства перевода, заботится, чтобы сказанное им слово было точно, просто и всем понятно. Необходимость ученья не только меняет жизненные пути Гаврилы Бровкина, Александры Волковой, Андрея Голикова, — самая вера в свет науки, в подвластность уму всех тайн жизни составляет существенную черту мировосприятия людей петровского времени.

Особый интерес проявлял Толстой к портретам лиц петровского времени и в целом к поэтике живописного портрета, как она выразилась не только у современных Петру художников, но и у мастеров середины и конца XVIII века. Писатель внимательно рассматривает портреты Петра и близких ему лиц, изучает работы Никитина, Аргунова, Одольского, всматривается в черты своего героя, запечатленные Растрелли и Фальконе. Он обращается и к художникам более поздней поры, к портретам, выполненным Боровиковским, Рокотовым, Левицким, улавливая и в них те общие черты, которые составляли в целом дух века.

Давний и особый интерес Толстого к портрету, давший отзвук во многих его произведениях, в «Петре Первом» выразился наиболее полно. Толстой не просто ищет черты сходства своих невымышленных героев с портретами лиц, явившихся их прототипами. Художник преследует другую и более значительную для него цель — ему важно войти в философию и эстетику личности, в то особое понимание человека, которое при всей несхожести его у разных художников и в разные годы оставалось в чем-то существенном общим для всего XVIII столетия.

Волшебное зеркало толстовского искусства обращено и к опыту живописи европейской. Как и всегда у Толстого, рассматривая с этой стороны его роман, мы не обнаружим прямых совпадений с европейской традицией. Вряд ли можно найти, например, тот единственный образец, с которого списал

Толстой свой, с замечательным мастерством выполненный, групповой портрет гостей за столом у Анны Монс. Но мы ясно видим, что так нарисовать пирушественный стол, освещенный огнем свечей и пылающим камином, и так увидеть лица собеседников мог только писатель, по достоинству оценивший голландских мастеров живописи. Охотничий ужин короля Карла в старинном лесном замке или заседание военного совета у Станислава Лещинского, где каждое лицо — целая глава истории, или портрет Саньки Бровкиной, посреди утренного моря возлежащей на спине дельфина, во всех этих картинах и сценах обнаруживаются самые широкие связи с традициями не только русского, но и европейского искусства.

В романе имеется вполне естественный «повод» для обращения к опыту мастеров живописи. Толстой заметил повышенный интерес людей петровского времени к портретному искусству, только что отделившемуся от так называемого парсунного письма. Картины упоминаются Толстым при описании домашнего быта некоторых известных лиц. Правда, боярина Буйносова еще только приневолители повесить на стену, «где бы ничему не висеть», изображение «паскудной девки с задраным подолом», но его дочери уже живо интересуются печатными голландскими листами, на которых запечатлены герои античных мифов и боги-олимпийцы. Саньке, правда, еще требуется доходчиво объяснить заробевшим девам, что «мужик с коровьими ногами» — сатир и не стоит «косоротиться», разглядывая нагих богинь.

Картины в богатых домах появляются все чаще. Желает заказать портрет «некоторой особы», Катерины, сам Петр. Картина славного Снайдерса — изобилие плодов и битой дичи — украшает гостиную Анны Монс. У нее же имеется подаренный государем собственный его портрет-миниатюра «величиной с блюдце, в алмазах». Медальон тонкой работы, изображающий Анхен, она дарит Кенигсеку. В Голландию пошлют учиться (как это видно из планов третьей книги) палешского богомаза Голикова. Петр с интересом рассматривает написанную Андреем углем на выбеленной стене картину морского сражения.

Черты лица многих невымышленных героев у Толстого точно соответствуют запечатленным на портретах. Чаще всего писатель выделял в своем словесном портрете какую-либо одну, наиболее яркую деталь облика, делал ее своеобразным лейтмотивом изображаемой личности. Князь-кесарь Ромодановский, например, в романе, как и на его портрете, — грузный,

пожилой человек с большими и несколько выпученными глазами, длинными, по польской моде, усами. В романе эти черты оживают, становясь по-особому выразительными. Медлительные движения грузного Ромодановского подчеркивают его боярское дородство и родовитость. Он как будто бы неторопливо и незаинтересованно «перекатывает» свои, «как у рака», выпученные глаза, но видит этот человек, кому поручено следить за внутренними делами государства, очень зорко. Читатель угадывает подсказываемую Толстым характерную деталь — мертвую рачью хватку не знающего сострадания князя-кесаря. Стоит ему схватить виновного и не отделаешься.

Кажется, что с реального портрета сошел на страницы романа и Петр Андреевич Толстой, боярин, стольник, а позднее сенатор и видный дипломат. Одна деталь особенно подчеркивается Толстым в его облике: «темные соболя брови». Деталь эта выделена и живописцем. По-разному освещена она у писателя внутренним состоянием его героя, но всякий раз как яркая личная примета позволяет Толстому показать то скрытность человека, прячущего взгляд под пышными бровями, то его мягкую обходительность, то аристократическую приверженность к «приятствам жизни». Конечно, так глубоко и многосторонне «прочитать» дошедшее до нас живописное изображение реального лица мог только художник, знавший все перипетии нелегкого пути Петра Толстого от сторонника Софьи до начальника Тайной канцелярии у Петра I, благодарного Толстому за верную службу и усердие в деле царевича Алексея. Так проницательно рассмотреть лицо мог тот, кто знал, как после возвышения при Петре был проделан Петром Толстым путь на Соловки, в вечное заточение. Писатель конечно был подготовлен к тому, чтобы извлечь из оригинала то, что невооруженному глазу не будет открыто.

Ни один портрет Меншикова не содержит в себе такого яркого богатства красок и того неповторимого соединения психологических черт, какое нашел в этом колоритном лице Толстой. Кажется, никто лучше и живее Толстого не мог вообразить себе и пластически представить облик сиятельного князя, одновременно умного, плутоватого, пронырливого, преданного, корыстного и талантливое. Все эти черты блестяще соединены писателем в единое целое, даны как неповторимая и убедительная именно в своей разносторонности индивидуальность. Тем не менее при всей силе творческого воображения писатель, если это было возможно, всегда стремился, чтобы его герои были похожи на действительных лиц, живших и

действовавших вместе с Петром. Ему интереснее было не выдумывать свое, а прочесть по-новому, свежо и оригинально, то, что имелось в действительности, светом своего искусства озарить лица, запечатленные на давно написанных полотнах. Пристально всматривался писатель в портреты дьяка Винюса, секретаря Макарова, «первого солдата» Бухвостова, дипломата Петра Шафирова, заводчика Демидова-Антуфьева.

Средствами поэтики портрета подчеркивает романист различие между парсуной и новым живописным полотном, по аналогии отмечая существенную разницу в общем понимании человека в традиционной и новой манере письма. Вот как видят, например, пришедшие в Кремль бояре царевну Софью: «Лик покойный, ладони сложены на груди, и руки, и грудь, и плечи, уши, венец жарко пылают каменьями. Будто сама владычица казанская стоит под шатром»<sup>106</sup>. Все выдержано здесь в духе старины: и «лик» вместо лица, и условное выражение его — «лик покойный», и сложенные на груди руки, и пышное обрамление «лика». «Иконописный» стиль закреплен и привычным представлением о царях — божьих избранниках: «будто сама владычица казанская». Традиция еще очень крепка, давнее представление о царе или идеальном герое вошло в плоть и кровь. Деталь парсунной традиции поэтому нет-нет, да и мелькнет в повествовании. «Махнул **ручкой**» — так скажет про себя о Петре один из героев романа, хотя здесь же Толстой остановит внимание читателя на больших, в мозолях и заусенцах, рабочих руках царя. «Бухнулся царю в **ножки**», — сказано об одном из действующих лиц, а перед ним покрытые грязью, огромные царские ботфорты. Боярин представляет себе царя, пожелавшего развлечься потехой, сидящим на «пригорочке», на золотом «стульчике». Уменьшительно-ласкательные формы здесь как раз и передают представление об условных канонах изображения идеального героя, соответствующих старинной традиции.

Самой общей приметой нового отношения к человеку Толстой считает внимание к его личному достоинству. Преобладающий в романе тип портрета запечатлевает торжество человека, осуществляющего свою заветную мечту. Это торжество его призвания, вершина предствлений об идеале, которому он тайно или явно следовал. Это апофеоз дела, которому герой предан, причем такой принцип сохраняется Толстым не только в том случае, когда изображается отважный генерал или все-

<sup>106</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 145.

ми признанный дипломат, но и трактирщик, бабка-гадалка, пономарь от Святого Пимена или блуждающий по кабакам писарь в разбитых валенках и с чернильным пузырьком на груди.

О каждом из таких героев можно сказать как о преславном поваре, известном хозяине аустерии «Трех фрегатов» или как о знаменитой на всю Москву мытищинской бабе-повитухе. «У шатра стоял Гордон в стальных латах, в шлеме с перьями, подзорная труба уперта в бок»<sup>107</sup>, так выглядит, конечно, самый храбрый генерал. Не может быть и более искусного трактирщика, чем тот, кого увидели Петр и Меншиков: «Над большим очагом и на дубовой балке под потолком висели окорока и колбасы, от пылающего хвороста блестела медная посуда. Трактирщик низко кланялся, ухмыляясь красной, как кастрюля, рожей»<sup>108</sup>. Никто не может лучше «расскучать», научить приметам, рассказать были и небылицы, чем привезенная для царицы Евдокии из Мытищ баба: «Воробыха вошла истово, но бойко. Баба была чистая, в новых лаптях, под холщовой юбкой носила для аромату пучок шалфею. Губы мягкие, взор мышинный, лицо хоть старое, но румяное, и говорила — без умолку»<sup>109</sup>. Ремесло бабы Воробыхи не из тех, какое можно назвать новым. Всякий раз по приезде Петра в Преображенское такие бабки, шутики и карлы, напоминавшие царю о посылной старине, прятались от царя подальше. Но портрет Воробыхи не связывается в романе с представлением о косности. По своей наблюдательности, умению найти острое словцо, по знанию жизни личность эта незаурядная, и портрет Воробыхи естественно входит в общий стиль романа, прославляющего человека талантливого.

Общей особенностью портрета в «Петре Первом» является историческая его концентрированность. Многие герои появляются в нем всего лишь раз, в одной сцене. Им дано сделать всего лишь несколько движений и жестов, сказать несколько слов. Время пребывания на сцене каждого такого персонажа обычно крайне коротко, и это побуждает писателя искать в поведении и жестах его прежде всего прямого соответствия исторической жизни. Действующее лицо при этом и само создает себя полномочным представителем и посланцем многих людей. Его устами говорит время и опыт многих поколений. За-

<sup>107</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 268.

<sup>108</sup> Там же, стр. 300.

<sup>109</sup> Там же, стр. 202—203.

веса прошлого приоткрыта, и торжество героя в таких сценах как бы является подведением славных итогов многолетней предшествующей жизни.

Так изображен, например, атаман Данила Апостол. Толстым, как и всегда, выбран острый драматический момент: Апостол, миргородский полковник, не раз встречавшийся с польскими панами на поле брани — у них к нему старые счеты, — прибыл в Польшу помочь полякам спасти от шведов их короля Августа. Беспечный король, положившись на волю судьбы (в конце концов, «ничего плохого с королями не случается»), веселится на пиру и испуган неожиданным появлением войска, приняв русских за шведов. Один из прибывших назвал себя, это генерал Дмитрий Голицын, но кто же другой? — «высокий, в клюквенном кафтане до пят — был нахазной казачий атаман Данила Апостол. Прошлое встретилось с настоящим: «У шляхты угрожающе зашевелились усы при виде этого казака. Он стоял на пороге, небрежно подбоченясь, играя булавой, на красивых губах — усмешка, брови, как стрелы, в едином глазу — ночь, озаряемая пожарами гайдамацких набегов»<sup>110</sup>.

Та же историческая концентрированность представлена в портрете гетмана Любомирского. Это знатнейший польский магнат, «более властительный в своих обширных владениях, чем любой король». Прошлое величие и независимость придают особую выразительность каждой детали его облика. Он показан в тот момент, когда «для него настал долгожданный час расплаты».

Ставленник Карла, король-марионетка Станислав Лещинский, выбранный под давлением шведов властителем Польши вместо бежавшего из Варшавы Августа, остро нуждается в помощи. Но старый гетман, помощи которого так ищет Станислав и шведский начальник варшавского гарнизона, мстит за свое недавнее оскорбление: ведь именно его, Любомирского, но не Станислава должно было назвать королем Польши. В воображении гетмана проносятся сцены былого величия. С пышной свитой отправлялся Любомирский в Ченстохов на богомолье, пять тысяч шляхтичей сопровождали его. На поспешное рушение выводил он «три полка гусар в стальных кирасах с крыльями за плечами». Воспоминания как бы влетают в портрет. За спиной гетмана — страницы истории Польши. Поэтому то, что скажет Любомирский сейчас, предопределит многие события войны.

<sup>110</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 682.

Значителен каждый жест, вершится поворот событий: «Когда настала тишина, он будто очнулся, вздохнул, выпрямился, — был он велик, костист, широкоплеч, — медленно положил руку на осыпанную алмазами булаву, засунутую за тканый драгоценный пояс. Горбоносое лицо его, тронутое оспой, со впавшими щеками, с натянутой на скулах воспаленной кожей, было так нелюдимо и гордо мрачно, что у короля затрепетали веки, и он, нагнувшись, стал гладить собаку. Великий гетман медленно поднялся». Заговорил он с яростью, «как змий, шипя согласными звуками». Он знает, как водить войска, «чтобы сердце каждого шляхтича запело от восторга, а голова закружилась от гнева»<sup>111</sup>. Теперь боевой клич утрачен: «Я более не гетман!»

Почти всегда Толстой дает драматическое противопоставление лица, чей портрет в данной сцене разворачивается, и других лиц, от которых главный герой желает себя отделить. Торжество центрального персонажа, таким образом, всегда драматично, оно воспринимается как победа, такой принцип выдерживается не только в портретах известных исторических лиц, но и в тех главах романа, где действует герой вымышленный — Иван Бровкин. Его портрет пишется Толстым по тем же художественным законам, какие были приняты им в изображении лиц известных, потому что и Бровкин, купец из «новых людей», для писателя — лицо историческое, ведь его карьера особо знаменательна в смысле происходящих социальных сдвигов. «Почтенная, с пегой проседью борода расчесана, волосы помазаны коровьим маслом, шелковый пояс о сорока именах святителей повязан под соски по розовой рубашке... Иван Артемыч сидел на лавке, руки засунул под зад. Очи — строгие, без мигания, портки тонкого сукна, сапоги пестрые, казанской работы с носками — крючком»<sup>112</sup>. Бровкин сидит в красном углу чисто убранной торницы. А вот и те, кто теперь неизмеримо ниже Ивана: «мужики стояли у двери на новой рогоже, чтоб не наследили лаптями». Ивашка смотрит на односельчан с сознанием высоты своего положения, и «очи» у него «без мигания», а на сытый бровкинский живот «глядели мужики — бывшие кумовья, сватья, шабры»: «то-то и дело, что бывшие». Не менее выразительна поза Бровкина и во второй портретной зарисовке. Теперь он уже в Москве, стоит у окна и, как из укрепленной крепости, из своих новозаведенных хором, смотрит на знакомых купцов. Положение у Ивана Артемыча особое: всем на за-

<sup>111</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 707.

<sup>112</sup> Там же, т. 9, стр. 257.



висть процветает его «полотняный заводик» в Замоскворечье, Бровкин — провиантор при армии, сыновья вышли в люди, с Ивашкой за руку здоровается сам царь. Непосредственным предварением портрета является рассуждение о перемене бровкинских привычек: «Иной раз хотелось посидеть на Варварке, в кабаке, с гостинодворцами, послушать занозистые речи, самому почесать язык. Не пойдешь — невместно. Скучать надо»<sup>113</sup>. Сняв кафтан «гишпанского бархата», становится Иван Кюкошку — скучать на виду у всех, как и положено людям богатым, но смотрит в окно он совсем не рассеянным взором, мысли у расторопного и оборотистого Ивана совсем не ленивые: «Вон по улице старший приказчик Свешникова бежит, сукин сын, торопится. Умнейшая голова. Опоздал, милый, лен-то мы еще утречком в том месте перехватили. Вон Ревякин в новых валенках, морду от окна отворотил, — непременно он из судейского приказа идет... То-то, милый, с Бровкиным не судись...»<sup>114</sup>

Не нарушая конкретных черт биографии своих героев и рисуя каждого как индивидуальность, Толстой вместе с тем замечает в них и черты рожденных временем типов — это «кавалер», «красавица», «отважный морской бродяга», «храбрый полководец». Соотнесенность действующих лиц с этими «масками» дается писателем в системе необычайно гибких выразительных средств. Толстой напоминает читателю поэтические формулы традиционных сюжетов «гисторий» петровского времени, зарождающейся в эту пору любовной лирики, сохраняет приметы поэтической условности, характерные для портретной живописи XVIII века. Мера подобного напоминания, как и в обращении писателя к фольклорным источникам, соблюдалась им чрезвычайно точно. Толстой не допускает нарушения полного жизнеподобия в романе и тщательно исключает малейший намек на литературность и искусственность. В этом отношении роман представляет полную противоположность ранней пьесе «Любовь — книга золотая». Мифологические имена и сюжеты, без которых трудно представить себе XVIII век, в пьесе становились предметом игры, самоцелью. В романе они — средство исторической типизации. Сближая высокий мифологический ряд с бытовыми картинами, Толстой никогда не допускает в романе перенасыщения этими стилистическими элементами.

Насколько широко были приняты в языке прототипов его

<sup>113</sup> Там же, т. 9, стр. 432.

<sup>114</sup> Там же, стр. 433.

героев формулы мифологических уподоблений, Толстой убеждается, читая письма Петра. В письме к Виниусу Петр называет пожар яростью Вулкана, а предупреждая об опасностях морской бури, советует не пренебрегать могуществом Нептуна. Даже в сообщении о военных действиях, сетуя на то, что никак не может догнать ускользающего от него противника, Петр пишет, что преследует его, как Нарцисс Эхо.

Обычно мифологический образ появляется в уже разъясненной писателем ситуации, когда его содержание, по сути дела, уже вполне открыто. Мифология дает здесь как бы внешний оттенок повествованию, но тем не менее оттенок для писателя важный.

Нейтрализация и «вживание» мифологического образа в контекст чаще всего происходит при помощи придания ему легкого юмористического оттенка. Петр знает, что счастливую ситуацию упускать нельзя — надо «хватать фортуна за волосы». Мифические фурии перестают быть персонификацией гнева и отыщения. По аналогии с выражением «со всей решимостью», «со всей злостью» Толстой говорит о яростно наступающих солдатах, бросившихся на врага «со всей фурией». Из глаз гневного царя, взирающего на трепетную жертву, «кажется, вот-вот вылетят и понесутся фурии». Но улыбка писателя и эти словечки «кажется» и «вот-вот» переводят рассказ в план ясной для всей условности: речь идет не о разгневанном боге, а о рассерженном «господине бомбардире».

С оттенком юмора чаще всего даются обращения героев к образам Венеры и Бахуса. Толстому, видимо, проще перевести все ассоциации, связанные с этими богами, в бытовой план, а здесь как раз и оказывается вполне естественной юмористическая окраска параллелей с античностью. Затосковавший на пустошах и болотах Меншиков вспоминает: «А девки-то какие в Москве — Венусы!» Петр за столом, подшучивая над скуповатой Анхен, спрашивает, не из тех ли голубей приготовила она соус, что «на ее Венеркин алтарь приносят»? Каждое обращение к античности приобретает особую выразительность здесь потому, что оно окружено широким кольцом нейтрального текста.

Герои Толстого и сами прекрасно понимают условность античных уподоблений. Запасы мифологической поэтики для них — всего лишь язык чувства, даже элемент этого языка, само же чувство у них «свое» и «настоящее». Изобретательный Лефорт, желая развеять печаль Петра, похоронившего мать, и заботясь одновременно об усилении своего влияния на царя,

приглашает его на дружеский ужин, где Анна выступает в роли Цереры. Одна из распространенных тем анакреонтической лирики, утверждавшей радость бытия вопреки быстротечности жизни, подается в романе как разыгранная в лицах сцена. Рассказав молодому царю миф о Церере и дочери ее Прозерпине, похищенной Плутоном, а затем вновь явившейся на свет из мрака, Лефорт указывает Петру на Анну-Цереру, протянувшую ему блюдо с плодами земли: «Церера тебе плоды подносит, сие означает: смерти нет... Прими и живи!»<sup>115</sup> Мифический сюжет исполнен для героев истинного поэтического смысла, но играя богов, они выражают собственные, а не заемные чувства, примешивая к античным мотивам свои страсти и побуждения. Лефорт на смертном одре вместо молитвы, смущая тем пастора Штрумпфа, шепчет строки Вергилия, и это вольнодумство вполне в его характере, оно подсказано всей его жизнью.

Тип «кавалера», каким он рожден эпохой и запечатлен ее искусством, в романе выступает своими приметам у разных лиц и также получает у Толстого множество социально-исторических уточнений. Интересно, что внешние признаки такого стилизованного образа обычно более заметны у действующих лиц второго плана, чем у центральных героев. Отодвигая наиболее явные черты «типа» на периферию повествования, но не теряя эти черты из вида, Толстой тем свободнее и увереннее указывает на сходство с ними облика и духовного склада главных лиц. Черты «кавалера», например, мы найдем скорее не у Меншикова, а у других эпизодических персонажей, с кем встречается на своем пути Александр Данилович. И маска «красавицы» быстрее угадывается в облике Аталии Десмонт, чем у ее робеющей ученицы — Саньки Бровкиной. Однако, соединенные в единой системе, действующие лица «воздействуют» эстетически друг на друга, и в результате оказывается, что у самых достоверных и «живых», центральных героев, мы начинаем различать за неповторимо индивидуальным узором чувств и внешних черт именно признаки рожденной самим временем маски, типа.

При первом своем появлении Лефорт, когда он выступает еще не столько индивидуальностью, сколько «представителем» Кукуя, выглядит именно как «маска». Он словно бы сошел с печатного листа: «На берегу, на куче мусора появился человек в растопыренном на боках бархатном кафтане, при шпа-

---

<sup>115</sup> Там же, т. 9, стр. 246.

ге и в черной шляпе с завороченными с трех сторон краями — капитан Франц Лефорт.

...Отнеся вбок левую руку с тростью, он снял шляпу, отступил на шаг и поклонился, — завитые космы парика закрыли ему лицо. Столь же бойко он выпрямился и, улыбаясь приподнятыми уголками рта, проговорил ломано по-русски: «К услугам вашего царского величества»<sup>116</sup>. Последующие портреты Лефорта, когда мы уже успели узнать его ближе, подобных прямых аналогий с типом «кавалера» содержат значительно меньше.

Алексашка Меншиков с завистливым любопытством смотрит на образцового «кавалера» фон-Принца: и парик у него модный — короткий, не в пример «нашим, до пупа», и стоит он «на цыпках», как картинка. Его самоуверенной свободе в обхождении и желает Меншиков подражать. Однако в чертах самого царского фаворита прямых совпадений с такой картинкой не найдешь. В каждой детали меншиковского портрета на первый план выделена определенная социальная характеристика. Перед нами, прежде всего, влиятельный временщик, привыкший в любом собрании играть роль первой персоны при царе. Явившийся в гостиную Бровкиных, когда он явно желает выступить в привычной для него роли государственного человека, Меншиков — исторический тип с вполне конкретной биографией. И только за всеми этими приметами как общий знаменатель эпохи выступают черты «кавалера»: «Разговоры оборвались. Было слышно, как по чугунным ступеням звякают шпоры. Впереди хозяина вошел генерал-майор, губернатор псковский, Александр Меншиков, в кафтане с красными обшлагами — будто по локоть рукава его были окунуты в кровь. С порога обвел гостей сине-холодным государственной строгости взором. Сняв шпагу, размашисто поклонился княжнам. Поднял левую красивую бровь, с ленивой усмешкой подошел к Саньке, поцеловал в лоб, потрепал руку за кончики пальцев, повернувшись, коротким кивком приветствовал гостей»<sup>117</sup>. Маска просвечивает здесь словно из глубины многообразных слоев, составляющих единство по-своему очень цельного характера. Алексашка одновременно и новоманирный кавалер, и знающий толк в приятствах жизни вельможа, и изведавший превратности судьбы солдат, и царедворец, обогривший руки не только на полях сражения.

<sup>116</sup> Там же, т. 9, стр. 69.

<sup>117</sup> Там же, т. 9, стр. 441.

Черты «кавалера», удачливого и в битвах, и в делах любви, не раз мелькнут в романе — то в Коппенштоке, то в Лефорте, то в новых, российских кавалерах — Алексее Бровкине или Павле Ягужинском. Идеал «кавалера» в определенном смысле становится мерой человеческих достоинств. Право быть признанным кавалером почитается действующими лицами романа едва ли не самой большой честью, и самое слово «кавалер» для них часто своеобразный пароль, как и для героев повести о Василии Кориотском: «признаю вас быть некоторого кавалера». Не случайно своего мужа, Василия Волкова, Санька Бровкина, отправляясь в Европу, заставляет учиться фехтованию. Один из литературных героев петровского времени, князь Петр Златых Ключей, и был во «всей Европе» признан «честным кавалером» потому, «что так он бился храбро французским манером».

Известный во всех портовых городах капитан Памбург, «со взглядом столь загадочным, как пучина морская» и не менее яркая личность — инженер-корабельщик Гаврила Бровкин, конечно, не столкнутся с таким множеством сказочно-фантастических приключений, как герои известных повестей петровского времени, но пафос первооткрывательства, покорения невиданного и небывалого, у действующих лиц романа вполне созвучен общему тону повествования о российском матросе Василии Кориотском или о дворянине Александре. При этом перед писателем возникала сложная проблема включения в стиль реалистического романа поэтических атрибутов «кавалера», «отважного морехода» или «красавицы», связанных в искусстве XVIII века с целым рядом кажущихся нам теперь искусственными и условными принципов изображения.

Толстой нашел пути естественного воспроизведения этих атрибутов в своем повествовании.

Изображая многих героев в момент их торжества, когда с особой, праздничной полнотой в человеке проявляются черты идеала, к которому он тайно или явно стремился, писатель чаще всего рисует портрет такого героя в тот момент, когда он перед кем-то позирует. Действующие лица словно бы схвачены Толстым в ту минуту, когда они стремятся произвести на кого-либо запоминающееся впечатление, кому-то понравиться, поразить чье-то воображение, завоевать расположение или любовь. При этом в своем самоощущении иногда сознательно, иногда инстинктивно — они совершают равнение на излюбленный образ, живущий в их воображении и предлагаемый ими присутствующим в качестве своего рода визитной карточки.

Разважка Бровкин желает предстать перед односельчанами богатым, сытым, нарядным и строгим — хочу гублю, хочу милую. Фельдмаршал Огильви исполнен стремления покорить Петра своим военным искусством. Саньке Бровкиной необходимо «блистать» перед московскими, а, в особенности, — верх ее страстных мечтаний — перед королем, все равно каким, лучше французским. Анна Монс в мечтах — самая неотразимая и влиятельная из всех фавориток, хотя само это слово и пугает добродетельную Анхен. Она томится от сознания непрочности своего счастья и больше всего хочет, чтобы прелесть ее очарования была отдана, наконец, человеку, способному оценить поэзию уютного мирка в уютном домике, хозяйку которого, в услужение приятной беседы, называют «нимфой кукуйского ручья». Василий Голицын хочет, чтобы знаменитый де-Невилль запомнил его как самого просвещенного в Московии человека, и добивается от своего гостя высокой похвалы: «Мнит-ся, слышу философа древности».

Постоянным условием портрета у Толстого является точный выбор «зрителя»: вместе с главным героем в романе всегда есть и персонаж, который на него смотрит, есть внимающее главному герою лицо. На это лицо и ориентировано поведение героя, оценивающий взгляд «зрителя» учитывается также и повествователем. Чаще всего во взгляде такого «зрителя» имеется элемент трезвой реальности: восхищаясь позирующим героем, искренне или притворно, он вместе с тем обычно прекрасно видит и расстояние, отделяющее этого человека от идеала, каким вставшее в позу лицо желает предстать. Так Петр, перед которым величественно подбоченясь и несколько развалясь, усаживается прославленный в Европе фельдмаршал Огильви, видит, что величие это — напускное, хотя царь и терпеливо сносит в течение известного времени велеречивые рассуждения взятого им на службу полководца. То же и в других сценах. Кенигсек увлечен Анной Монс, но в общий тон поэтического преклонения перед ней вкрадываются и весьма трезвые рассуждения польского посла о том, какие выгоды сулит близость к фаворитке, будь «чуть побольше остроты ума и честолюбия у этой нимфы».

Таким образом, в портретах действующих лиц у Толстого постоянно движутся два встречных стиливых потока. С одной стороны, разворачивается тип идеального героя, и писатель охотно отмечает все те черты, которые данному идеалу в реальном действующем лице соответствуют. С другой стороны, развивается корректирующий поток жизненных примет, указы-

вающих на подлинную меру соответствия героя и его места в жизни идеальной норме человеческих достоинств. Так Толстым разрабатывается целая система выразительных средств, заземляющих героя, придающих ему связь с почвой, на которой он вырос, а это, в свою очередь, ограждает повествование Толстого от всякой искусственности. Способы соотнесения идеального и обыкновенного меняются в романе в зависимости от того, о каком человеке писатель в данном случае рассказывает.

Толстой тщательно сохраняет систему условностей изображения личности в живописи XVIII века. Не повторяя условные формы в полном их объеме, писатель считает необходимым о них напомнить читателю. Принципы художественного освоения и включения этих форм в роман разнообразны.

Толстой ценит, например, поэтическую прелесть так называемых «околичностей», окружавших человека у портретистов XVIII века. Отважный полководец держал в руке подзорную трубу и выступал на фоне битвы или походного стана, ученый изображался с развернутым свитком, монарха запечатляли со знаками державной власти.

«Околичности» как бы зрительно «применяли» изображаемого на портрете героя к занимаемому им в жизни месту, к его положению и излюбленному делу. Это был один из способов выражения человеческого торжества — преобладающего тона портретистов XVIII века.

В апофеозе своего призвания «ученого мужа» сидит перед де-Невиллем Василий Голицын. Подробное описание его кабинета со свитками, тетрадями и латинскими книгами в пергаменте, картами и архитектурными чертежами, лежащими на французском столике, с портретами князей Голицыных на стенах, с медным глобусом и термометром агличской работы, с расписанным, как небесная сфера, сводчатым потолком, — это описание превращается в своеобразный выразительный фон. Необыкновенные для боярского быта тех лет вещи не только обозначены и названы. Они даны — как это и требуется от «околичностей» — еще и в той прекрасной полноте их назначения, какая вполне выражает идею воплощенной мудрости владельца кабинета. Условная поза Голицына — он сидел во французском платье, «играя гусиным пером, положив ногу на ногу и великодушно улыбаясь» — составляет с «околичностями» замечательное единство.

Условный поэтике Толстой отдает самую щедрую дань. Условно поза галантного Кенигсека, приятного собеседника, изящно излагающего интимные подробности из жизни придвор-

ных: «Кенигсек сидел, подогнув ногу под стул, в левой руке — табакерка, правая — свободная для изящных движений». Условно выражение лица внимающей ему Анхен: «уголки губ ее лукаво приподнимались, как того требовал политес». Условно и «равнодушное красивое лицо» Александры Волковой, когда она «присела по всей статье фрунцузской» перед Буйносовым, считая, что именно так и должна смотреть на мир красавица.

При этом всякий раз Толстой не преминет поставить воспроизведенной в романе условности строгие границы. Он переводит ее в сферу действительности романа.

Верный принципу контрастов, Толстой укажет, например, в портрете Голицына и в характеристике его внутреннего мира детали, которые сводят «мудреца» на землю. С любовной тщательностью — в духе мастеров XVIII века — выписывая все детали французского платья Василия Голицына, Толстой назовет и «красные башмачки». Здесь — это деталь парадного портрета, в другом же месте романа мы узнаем, что князь носит обувь на «крутых каблуках», потому что «росту был среднего» и хочет выглядеть значительнее, чем позволяет ему природа. Этот дополнительный штрих напомним о несколько униженной роли, которая выпала на долю слабовольного красавца-князя в его любовной связи с Софьей. Ироническим коррективом к образу «ученого мужа», подобного «философам древности», явится и трезвый вопрос прочитавших голицынский труд бояр: «Уж здоров ли умом, князюшка-то?» Не забудет дать свою корректирующую заметку писатель и к «равнодушию» блистательной Саньки, которая только выдает себя стоящей выше мира и страстей, сама же вполне им предана. Перерыв сундуки «московской простушки», Аталия Десмонт решительно запретила ей появляться в привезенных нарядах: «Мой друг, это одежда самоедов!» В Саньке просыпается голос дочери расчетливого Ивана Артемьича. Забыв, что ей причествует быть равнодушной к собственному блеску красавицей, и сохраняя только внешнюю покорность, она потрясена до глубины души: «Это про лучшие-то платья, плаченные по сту червонцев!» «Загадочная улыбка» и «бархатные глаза» толстовских красавиц, напоминая о найденных мастерами XVIII века, известных приметах красоты, всегда остаются в романе чертами индивидуального облика.

Роль уточняющего корректива выполняет у Толстого нередко юмористически поданная самим писателем деталь портрета. Здесь Толстой уже не дает оценок героя извне, от других персонажей идущих. Он предлагает их сам. Грозные усищи Пам-



бурга, овеванные ветрами всех морей, капитан заправляет «за уши, чтобы не мешали орать» на матросов. Достаточно этой детали, и загадочный Памбург стал вполне «своим». Граф Пипер, тайный советник короля Карла, предстает сначала вполне официально: «рослый, толстоногий, одетый тщательно и равнодушно, с помятым, настороженным лицом опытного чиновника»<sup>118</sup>. В новой редакции этого же портрета, предлагаемой писателем несколько позже, комическое вполне побеждает мнимую значительность: «Пипер никогда не улыбался, никогда не терял равновесия духа, бюргерские ноги могли выдержать какую угодно качку»<sup>119</sup>. Тайный советник Карла оказывается как раз на стороне тех ненавистных королю бюргеров, которые больше всего страшатся расходов на военные авантюры. К Карлу представлен бдительный страж: его собственный тайный советник меньше всего заинтересован в планах короля.

Такого же рода комические детали есть в портретах знаменитых курфюрстин. Петру предстоит встретиться с просвещеннейшими женщинами Европы, курфюрстинями Софьей и Софьей-Шарлоттой, учинившими гостю настоящий экзамен. И Толстой словно бы помогает своему герою взглянуть на хозяек проще, различить за парадной маской черты земные. Комическое позволило увидеть вместо парадных портретов мудрейших особ, состоявших в переписке с Лейбницем, просто двух женщин — старую и молодую. Кружева прикрывают то, «что не могло уже соблазнять» у одной, а вздернутый нос другой «заставлял внимательно вглядеться в лицо, ища скрытого легкомыслия».

Черты условной поэтики захватывают, конечно, не только внешнюю сторону поведения человека и не только позу. Толстой улавливает и привычный ход мысли, стереотип чувства, моду на определенные переживания. Художник Голиков, размышляя о быстротечности прекрасного мгновения, которое может быть остановлено и стать бессмертным разве лишь по воле художника, задумывается над не раз возникавшей в искусстве XVIII века дилеммой, имевшей свои поэтические формулы. Что есть человек? — в своих могучих порывах он равен богу. Но он же и бесконечно мал в этом мире, подобен червю, и превращается в ничто всевластным роком.

Условные формулы духовной жизни чаще всего снимаются и осваиваются Толстым в процессе точного психологического

<sup>118</sup> Там же, т. 9, стр. 448.

<sup>119</sup> Там же, стр. 448.

анализа тех переживаний, которые в эти формулы вкладывались. Таковы, например, некоторые мотивы, связанные с темой любви и трактовкой женских образов романа.

Этикетный образ «красавицы», новоявленной богини, напоминающей людям о свободе прекрасных чувств и о радости бытия, — очень яркая примета времени, но в романе он совершенно органичен образу реальному.

Толстому важно напомнить, что чувство любви впервые переживается не только молодыми героями его романа, но, в определенном смысле, оно и вообще впервые осознается в новом значении русским человеком. С опорой на реальные свидетельства составлен в романе рассказ-воспоминание Шереметьева о том, как вселилось в него в Италии неведомое доселе чувство. Чего только ни делал охваченный любовной тоской Шереметьев, не раз показавший отвагу в сражении и отступивший перед стрелами Амура: «И на Везувий лазил, глядел на адский огонь, и на острове Капри лазил на страшные скалы, глядел капища поганских римских богов, и прилежно осматривал католические монастыри, глядел и руками трогал: доску, на которой сидел господь бог, умывая ученикам ноги, и часть хлеба тайные вечера, и крест деревянный — в нем часть тупа христового и часть обрезанья, и один башмак христов — ветхий, и главу пророка Захарии — отца Иоанна Предтечи, и многое другое вельми предивное и пречудесное... Так нет же — все заслонила ему востроглазая Джулька, с бубном плясала, песни пела... Хотел взять ее в Москву, в ногах валялся у девчонки...» <sup>120</sup>

Поэтическая формула любви — наваждения, посланного «злой Купидой», любви — преклонения перед необычайной красотой возлюбленной — «звезда, ей же я молюся», воссоздается и напоминает в романе соответственно принятым в нем законам достоверности и жизненной правды. Толстой и здесь добивается полной естественности включения в роман первоисточника — поэтических формул любовного чувства в лирике петровской поры.

В самоощущении своих героинь писатель отмечает нечто, идущее не только от склада характера или личного опыта, но и от принятого всеми способа переживания, от моды на необычайную любовь. Не без гордости Санька Бровкина может сообщить, что из-за нее в Европе «кавалеры на шпагах бьются и есть убитые».

<sup>120</sup> Там же, т. 9, стр. 593—594.

Аврора Кенигсмарк, Аталия Десмонт, графиня Козельская и подражающая ей «полевая пчелка» — Анна Собещанская видят свое призвание в том, чтобы покорять и очаровывать, вмешиваясь делами любви в большую политику. Маске «красавицы» в наибольшей мере близка Аталия Десмонт, чей «жизненный путь был извилист, как полет ночной мыши». Авантюрные моменты бурной жизни ей пока удавалось скрывать «от досадного любопытства императорской или королевской полиции», — «ветер приключений» несет ее дальше. Однако не только эта отважная красавица, умевшая «с одинаковым изяществом носить придворное платье, костюм актрисы и колет гвардейского офицера» и успевшая значительно опустошить казну некоторых королей Европы, но и многие другие видят в авантюрных приключениях необходимую принадлежность личности яркой и смелой. В рассказе простодушного Гаврилы Бровкина, поведавшего братьям о своей любви к царевне Наталье, вместе с чувством искреннего увлечения есть и сознание того, что столь сильные страсти вообще приличествуют настоящему кавалеру.

В истории Гаврилы и Натальи Толстой развертывает поэтическую формулу любви — огня, всеистребляющего жара, напоминания читателю о традиции и вместе с тем стремясь к возможно большей естественности и обоснованности таких напоминаний.

Наталья читает Гавриле «Пещное действо», которое будут разыгрывать на театре, организуемом царевной. Естественно, что влюбленный Гаврила легко представил себя одним из героев действия: не он ли тот, опаленный жаром отрок, «готовый голосить от счастья»? И в первой встрече Гаврилы с Натальей писатель напоминает традиционный для старинной повести сюжет. Молодому герою здесь суждено быть пораженному красотой возлюбленной с первого взгляда. Есть подобная «формула встречи» и в «Истории о Василии Кориотском», в основу ее положен рассказ о необычайном потрясении от необычайной красоты: «и виде девицу зело прекрасну, в златом одеянии королевском одету, яко той красоты во всем свете сказать невозможно». Сила воздействия красоты королевны Ираклии Флоренской земли понята едва ли не в буквальном смысле: ослепленный ею, «Василий паде от ее лепоты на землю».

В романе экзальтированность чувства, конечно, заметно приглушена. Но Гаврила сразу же видит в Наталье «предмет» необычайной страсти, а она в своем самоощущении словно бы заранее знает, что создана поражать воображение: «Под ту-

скло-золотым сводом стоял на крылатых грифонах стол, на нем горели свечи, перед ним, положив голые локти на разбросанные листы, сидела молодая женщина в наброшенной на обнаженные плечи меховой душегрейке; мягкий свет лился на ее нежное кругловатое лицо; она писала; бросила лебединое перо, поднесла руку с перстнями к русой голове, поправляя окрученную косу, и подняла на Гаврилу бархатные глаза. Это была царевна Наталья Алексеевна»<sup>121</sup>. Писатель тут же напоминает знаменитое «паде от ее лепоты на землю». Напоминает, отрицая — его герой падать не стал. Гаврила «не стал валиться в ноги, как бы, кажется, полагалось ему варварским обычаем». Но тем не менее, нечто совершенно необычное с молодым Бровкиным все же произошло: «Гаврилу, как жаром, охватила прелесть». И традиция оживает уже в том, что переживаемое чувство дается описательно — слова «любовь» нет. Гаврила «вернулся домой за полночь и, как был в парике и кафтане, повалился на постель и глядел в потолок, будто при неясном свете оплывшей свечи все еще виделось ему кругловатое лицо с бархатно-пристальными глазами...»<sup>122</sup> Прежнее «как жаром, охватила прелесть» будет продолжено возникшим у самого Гаврилы сравнением: не он ли мучится, «стоя наг в огненной нещи?» Однако все искусственное в описании переживаемого Гаврилой любовного наваждения будет снято в том разъяснении происходящего, какое делает для себя самого отец Гаврилы, Иван Артемьич, внимательно наблюдая за сыном. В его речи слово «огонь» имеет уже совсем другое значение: «Иван Артемьич... видел, что Гаврила забросил чертежи и не ездит в Навигационную школу, за обедом, не прикасаясь к ложке, уставляется глупыми глазами в пустое место, и ночью, когда люди спят, сжигает целую свечу ценой в алтын. Только раз Иван Артемьич, вертя пальцами за спиной, пожевав губами, выговорил сыну: «Одно, скажу, одно, Гаврюшка, — близко огня ходишь, поостерегись...»<sup>123</sup> Так образ любви — «огня» точно вписан в психологический рисунок повествования и разнообразно мотивирован.

Большое искусство проявляет Толстой, чтобы сделать живым и вполне достоверным образ женщины — «богини». ...Жаркий полдень на пруду в Измайловском, звонкий голос Натальи: «Купаться всем!» — и у Толстого возникает естественный по-

<sup>121</sup> Там же, т. 9, стр. 645.

<sup>122</sup> Там же, т. 9, стр. 647.

<sup>123</sup> Там же, т. 9, стр. 647.

вод подсказать читателю сравнение Катерины с Флорой, а Натальи — с Дианой. По скошенной траве осторожно идет к воде Катерина, ревниво следит взглядом за молодой красавицей строгая царевна Наталья, девически чистая, не сразу расположившаяся к Мариенбургской полонянке, у которой уже было столько «амантов». Но своенравная Наталья перестает «пепелить глазами» Катерину, невольно поддавшись обаянию исходящей от нее радостной полноты ощущения счастья жизни. Опустив кудрявую голову, идет к воде Катерина, «круглоплечая, тугобедрая, налитая здоровьем и силой». И Наталье «подумалось, что братец, строя на севере корабли, конечно, должен скучать по этой женщине, ему, наверно, видится сквозь табачный дым, как — вот она — красивыми руками поднесет младенца к высокой груди»<sup>124</sup>. Толстой словно бы приглашает читателя последовать за натальиным узнаванием Катерины, за восхищенным ее вниманием. За реальным встает идеальное: Катерина идет осторожно, словно неся до краев полную чашу, покойно сосредоточившись в самой себе, а Толстой подсказывает образ созерцающей свое совершенство богини; зной озолотил ее, а во втором плане картины возникает напоминание о золотистых тонах изображения божественно прекрасной женственности в классической традиции живописи. Дав необычно большое для общего тона романа количество определений («круглоплечая, тугобедрая, налитая здоровьем и силой») и тем самым стилистически их выделив, Толстой словно бы списывает свою Катерину с античных образцов «лилейнораменных», «кудрявоголовых» богинь. И общее удачное решение, найденное участниками Валтасарова пира — «быть Катерине Флорой» как бы закрепляет в ее портрете идеальное. При этом последнее никогда не подменяет образ вполне реальной Катерины, с «вишневыми, женскими, легко вспыхивающими глазами», — вот она смущенно теребит передник, робея перед Натальей. К прекрасному идеалу целомудренной чистоты, девического мечтания о любви поднят писателем и образ Натальи. Купающаяся Наталья стоит перед Катериной, как «ясное, юное» божество, горделивое в своем прекрасном совершенстве. Сравнение с Дианой глубоко скрыто у Толстого: оно возникает в потоке внутренней речи Натальи, которая «и сама понимала, что только с богиней можно сравнить ее, ну — с Дианой». Это «ну — с Дианой» предполагает, что писатель и не настаивает на этом именно сравнении: возможно и иное, но, так или

<sup>124</sup> Там же, стр. 631.

иначе, любое укажет на «божественно» высокую меру — юная Наталья действительно прекрасна.

Санька Бровкина в романе — тоже рожденная из пены морской богиня любви и красоты. Малейший намек на прямое сближение образов вчерашней крестьянской дочери и прекрасной Афродиты привел бы к литературности и нарушению жизненной правды. Этих опасностей Толстой избежал. Он рассказывает, как к Иванову дню, к именинам, Бровкину прислана Александрой писаная в Голландии картина: «Живописец изобразил Александру Ивановну посреди утреннего моря, на волне, на спине дельфина, лежала она в чем мать родила, только прикрывалась ручкой с жемчужными ноготками, в другой руке держала чашу, полную винограда, на краю ее два голубя клевали этот виноград. Над ее головой — справа и слева — в воздухе два перепрокинутых ногами вверх толстых младенца, надув щеки, трубили в раковины. Юное лицо Александры Ивановны, с водянистыми глазами, усмехалось приподнятыми уголками рта весьма лукаво...»<sup>125</sup> Толстой сам указал на условность портрета, посмотрев на него глазами людей, в тонкостях стиля не искушенных. Корректив искусственности сделан двойной: рисует Александру в образе богини «живописец», которому естественно вообразить красавицу в привычном для него, идеальном свете, кроме того, писателем признана справедливость всех несоответствий облика запечатленной посреди утреннего моря богини реальной обстановке, в которой «богиня» родилась, выросла и воспиталась. Писатель тем самым не отводит всех возможных возражений против сравнения Саньки с богиней, напротив, он сам эти возражения знает и их принимает.

Александра «при посылке отписала: «Папенька, не смущайтесь, ради бога, вешайте мою парсуну смело в столовой палате, в Европе и не то вешают, не будьте варваром»<sup>126</sup>. Эта оговорка, еще раз открыто признающая полное несоответствие обычных представлений о Саньке, сложившихся в родной ее семье, идеальному миру античной красоты, вовсе не отдаляет Александру от идеала, как можно было бы предполагать. Напротив, признав реальность всех преград, встающих на пути сравнения Саньки с богиней, Толстой показывает ее истинно прекрасной.

<sup>125</sup> Там же, т. 9, стр. 729.

<sup>126</sup> Там же, стр. 729.

Напоминает о традиции Толстой не только в портретных зарисовках, но и в изображении главного дела героев, в батальных картинах. Об одной такой картине морского сражения подробно рассказано в романе. Это картина Голикова, которую он показывает Петру. Находит Толстой повод и для того, чтобы воспроизвести старинные планы крепостей. Царь и его полководцы с высоты башни рассматривают Нарву, и план крепости перед глазами читателя встает так, словно бы он рассматривает старинную картину или гравюру. Когда Толстой рассказывает о торжественном шествии в честь победы под Азовом, глаз читателя словно бы движется от одной стороны рамы, в которую заключена картина, к другой: на старинных гравюрах подобные шествия нередко изображались на одной плоскости в виде зигзагообразно движущейся процессии. Описывая движение судов по Неве, Толстой одним штрихом напоминает об условном изображении гребней волн или пушечных залпов.

Традиция в батальных картинах заявит о себе, в основном, в изображении победы, парадной стороны войны. Конечно, Толстой помнит, что для Петра война — «страда, будничный труд кровавый». Но рисуя отважного красавца Меншикова в красном плаще, с развевающимися перьями, на белом, как сметана, жеребце: «и всадник веселый, и конь под ним веселый», Толстой в этой красочности и особой чистосердечности восхищения напоминает о традиционном изображении героев.

Когда в морской дали «весь горизонт покроется парусами», когда дружно палят пушки, и дым от них завивается крутыми клубами, «что указывало на доброе качество пороха», Толстой снова напоминает о старинных изображениях петровых кораблей, о картинах сражений, о том, как запечатлены памятные события на выбитых в честь побед медалях. Страницы романа, рисующие строящийся Петербург с уже намеченной невской перспективой, напоминают гравюры А. Зубова.

В ряде отдельных деталей быта, портретных штрихов слышны у Толстого несомненные отзвуки и более поздних опытов обращения художников к петровской теме, но это был все же не главный предмет внимания писателя. Именно у мастеров XVIII века, и ближайшим образом у художников петровского времени, Толстой прежде всего, как мы видели, искал ответа на вопрос о смысле человеческого бытия, об идеале прекрасного и героического.

Самая интересная и, казалось бы, трудно объяснимая особенность поэтики портрета в «Петре Первом» заключается в

том, что среди общего богатства и многообразия человеческих типов центральный герой романа, на первый взгляд, как бы теряется. Если говорить о многоцветности палитры художника в изображении лиц эпохи, то следует признать, что всего меньше и скуpee употребляются Толстым краски именно тогда, когда он подходит к созданию портрета Петра. Однако от этого образ его не становится менее выразительным.

Известно, как внимательно вглядывался писатель во все изображения царя, сделанные при жизни. На основании снятой Растрелли с покойного императора маски Толстой высказывал даже некоторые свои предположения относительно происхождения Петра. Однако прямой связи образа Петра в романе с каким-либо определенным полотном, запечатлевшим царя, нет. Отношение к Петру в этом смысле у Толстого было иным, чем к другим персонажам. Рисуя Катерину или Наталью, писатель, например, повторяет в своем портрете многие детали их облика такими, какими писали их с оригиналов художники. Такое следование образцу почти совсем отсутствует, когда Толстой пишет Петра. Черные глаза Катерины, несколько раз упомянутые в романе, — самая яркая индивидуальная ее черта, схваченная на портрете, выполненном Одолским. Очень близок Толстой и к известной миниатюре, изображающей царевну Наталью Алексеевну, когда он рисует сестру Петра во второй книге романа. И даже в том случае, когда писатель в третьей части своего повествования вдруг неожиданно сделал Наталью много моложе, чем она в действительности была, и решительно изменил ее внешность, мы снова видим, какое именно ее изображение из дошедших до нас писатель не принимает. Прямых следов столь же внимательного изучения портретов Петра в романе нет. С полной определенностью можно сказать лишь о том, что Толстой совершенно отказался от малейших намеков на условные приемы изображения Петра, очень заметные, например, на портретах царя, выполненных Мусикийским. Можно сделать вывод и о том, что из двух скульптурных изображений Петра, у Растрелли и Фальконе, Толстой предпочел пышному великолепию бюста Растрелли благородную простоту связанного с античной традицией героического образа Фальконе. Нельзя не заметить при этом, что сама простота образа Петра в романе иного свойства, она в гораздо большей мере обыкновенна, чем торжественная символичность знаменитого Медного всадника. В общем движении Толстого к обыкновенному в великом Петре особый след, несомненно, оставили лучшие из написанных при жизни



царя портретов — произведения И. Никитина. Петр Алексеевич третьей книги по-человечески более понятен и близок читателю, чем «необыкновенный» Петр начала романа. Главной же отличительной особенностью известных портретов кисти И. Никитина — Петр в преображенском мундире (овальное изображение) и Петр Великий на смертном одре — как раз и является простота и сердечность найденного в них общего тона — здесь человек смотрел на человека. Однако и сравнение с портретом Петра работы И. Никитина убеждает, что Петр у Толстого в наибольшей мере, чем все другие действующие лица, — «свой», до романа нигде не существовавший. Ответ на вопрос, почему же все разбросанные в изобилии детали портрета Петра остаются тем не менее отдельными, пусть и выразительными штрихами и не превращаются в столь подробно выписанные картины, какими одарил Толстой других действующих лиц, может быть только один. Петр у Толстого — образ самый динамический и «эпохиальный», как справедливо о нем писали. Петр есть там, где есть его время. Образ его в этом смысле собирательный, Петра в романе, в буквальном смысле этого слова, «играют все». Поэтому и законы художественного сложения этого образа, сравнительно с другими персонажами, несколько иные.

---

## Тип «героического романа»

В тридцатые годы Толстого постоянно занимают размышления об искусстве «монументального реализма». Его влекут «героические характеры» и роман о человеке, покорившем стихийные силы неорганизованного общества, о герое, победившем своей волей хаос, поднявшем людей для свершения большого национального дела, — такой роман представлялся Толстому едва ли не самым полным выражением «велений эпохи» в современном искусстве. Понятие «героический роман» относится не только к области идейного содержания произведения, оно охватывает и принципы изображения центрального героя и способ сюжетосложения, и весь тип повествования в целом.

### ЖАНРОВЫЕ ПРИНЦИПЫ РОМАНА «ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Привычного обозначения «исторический роман» недостаточно для определения особых свойств структурного единства толстовского романа о Петре и его эпохе. Уже в 20-е годы в пределах исторической прозы сложились очень разные типы повествования. Своеобразен и нов по общим принципам своего построения оказался и «Петр Первый».

Рассматривая композицию и сюжет романа Толстого, исследователи отмечают чаще всего все то, что сближает «Петра» с нашим общим представлением о большом социально-историческом полотне. Такое направление наблюдений, конечно, вполне оправдано. Автора содержательной моногра-

фии о романе А. Толстого, А. В. Алпатова, этот путь исследования привел к целому ряду верных заключений<sup>127</sup>.

Однако избранный им угол зрения не захватывает в полной мере новаторской природы толстовского романа, того неповторимого средоточия художественных идей и форм в «Петре Первом», которое делает его единственным в своем роде. Не учитывалась А. В. Алпатовым и жанровая эволюция романа. Работая над «Петром Первым» в течение 1929—1945 гг., Толстой особенно заботился о том, чтобы не повторяться. Наделенный замечательно верным чувством времени, писатель понимал, что в историческом романе, как и любом другом произведении, разворачивается не только картина изображенных событий, не только сам материал, но и авторская мысль о жизни. Вот в этом последнем Толстой и стремился не допустить возвращения к старому, справедливо считая, что в противном случае читательский интерес к его роману непременно угаснет. И писателю удалось в каждой новой книге его произведения, оставаясь верным объективной истине в показе петровской эпохи, каждый раз уловить в ней то, что подсказывалось современностью и было важно не только для осмысления прошедшего, но и для более глубокого понимания настоящего.

Необходимо прежде всего заметить, что роман о Петре, задуманный писателем еще в 1916 году, мог быть им начат лишь по завершении «Восемнадцатого года». Опыт создания эпопеи о гражданской войне позволил Толстому обрести «романную точку зрения» на материал петровской эпохи.

Публикуя в «Новом мире» первые главы своего «Петра», Толстой назвал новое произведение повестью. В контексте толстовского творчества легко отыскивается нить, ведущая к авторскому истолкованию такого жанрового обозначения. «Повесть Смутного времени» ранее романа «Петр Первый» явилась своеобразным сказанием о грозных событиях, всколыхнувших когда-то всю русскую землю. Именно как повесть о великих и необычайных делах, повесть о знаменательном времени, был начат Толстым и «Петр Первый».

Толстой не мог в 1929 году назвать свое новое произведение романом не только потому, что линии собственно-романного повествования как истории взаимоотношений определенных лиц еще только нащупывались писателем среди множе-

<sup>127</sup> А. В. Ал п а т о в. Алексей Толстой — мастер исторического романа. М., «Советский писатель», 1958, стр. 49—130.

ства известных ему исторических событий и фактов. У него было, кроме того, еще и особое недоверие к вымышленному сюжету. Дело в том, что в трагедии «На дыбе» Толстым уже была сделана незадолго до романа неудовлетворившая его попытка проникнуть в дух эпохи с помощью, как казалось тогда ему, смелой психологической «разгадки» времени, тайна которого была найдена в особом складе личности Петра и Варлаама. Выстроить сюжетную схему с мнимо-значительными символическими фигурами Толстому удалось сравнительно легко — пьеса была завершена в очень короткий срок. Но глубоких пластов жизни при помощи извне взятых — хотя бы и психологически виртуозных — гипотез без подлинного знания эпохи поднять нельзя. После трагедии «На дыбе» созревает вывод о необходимости более полного погружения в материал, и роман о петровской эпохе был для Толстого не только итогом, но и процессом такого погружения.

В первой книге романа писатель почти непрерывно следует за хроникой века. Сравним канву событий в «Петре Первом» со страницами первых томов «Истории царствования Петра Великого» Н. Устрялова, окажется, что Толстым не пропущен ни один сколько-нибудь значительный факт.

Одним из важных принципов, открытых для себя Толстым в первой книге романа, был вывод об известной самостоятельности событийного материала относительно главного героя, о некоторой независимости «хода вещей» от действий центрального лица. Медленно разворачиваясь, действие могло идти «своим ходом», без помощи Петра, довольно долго. Лишь в девятнадцатой главе писатель показал перепуганного царевича Петрушу, которого мать по требованию ревущей толпы, в смятении и страхе, вывела на Красное крыльцо — показать народу.

Герой может сделать роман и, наоборот, — роман может сделать героя — рассуждения об этих двух типах повествования в критике 20-х годов встречаются довольно часто.

У Толстого роман делает героя.

Вся хроникальная часть повествования, составляющая основу сюжета первой книги, подчинена единой и всеобъемлющей идее — исторической необходимости петровских преобразований. «Эпохе нужен был человек, его искали», — так скажет позднее об этом Толстой. Ощущением объективной необходимости появления деятеля петровского типа и проникнут роман.

В Архангельске страдают от притеснений иностранцев

русские купцы, боярская дума не в состоянии рачительно и дальновидно решать государственные дела, русское войско показало под Азовом свою неготовность в войне, слаб авторитет русской дипломатии. Подобный Петру глава государства может решить все эти вопросы, отважиться на коренные и безотлагательные перемены в жизни страны.

В «Петре Первом» очень чувствуется автор «Восемнадцатого года»: Петр может и должен делать то, что велит ему история. Прежде чем увидеть в нем великого человека, необходимо его самого ощутить песчинкой в историческом потоке. Роман должен сделать героя — этим единым замыслом рождена структура толстовского исторического повествования.

Своеобразие жанрообразующих принципов «Петра Первого» было замечено критикой, хотя внутренней творческой необходимости в ряде «отклонений» писателя от того, что вообще называют романом, критики не увидели, да и не могли в то время увидеть. Была замечена, например, удивительная и необычная для Толстого сдержанность в изображении внутренней жизни Петра. Толстой словно запрещал себе далеко заходить в анализ личного психологического мира своего героя. На этом наблюдении сходились едва ли не все критики, писавшие о новом романе. Как бы ни было различно их общее отношение к произведению Толстого, все указывали на крайнюю скованность писателя в обрисовке психологического течения внутренних переживаний главного героя. Эти суждения стоит вспомнить теперь: во многом ошибочные, они, вместе с тем, верно передают общее ощущение необычности нового произведения, его непохожести на остальные полотна писателя.

М. Левидов, отдавая должное широте социально-исторического замысла романа, вместе с тем писал, что сравнительно с замечательно тонким психологическим рисунком в прежних произведениях А. Толстой в изображении Петра-человека «зажимал, сдерживал, ограничивал, обуживал себя»<sup>128</sup>. Автор целого ряда статей и книг об историческом жанре Р. Мессер, находя в «Петре Первом» «остаточные буржуазно-дворянские традиции»<sup>129</sup>, несмотря на эту, как мы теперь скажем, социологизаторскую ошибку, верно подметила, что в новом романе «типические обстоятельства» выпол-

<sup>128</sup> М. Левидов. Алексей Толстой и его соавтор. — «Литературный критик», 1935, № 2, стр. 143.

<sup>129</sup> Р. Мессер. А. Толстой и проблема исторического романа. — «Литературный критик», 1934, № 5, стр. 109.

няют функцию главного героя произведения»<sup>130</sup>. И, наконец, М. Серебрянский, высоко ценивший «Петра Первого», несмотря на это писал и о таком недостатке толстовского произведения: «Петр — человек принесен в жертву Петру — государственному деятелю»<sup>131</sup>.

Основания для такого рода замечаний были. В начальный период работы над романом — и не только когда происходило предварительное обдумывание материала, но и в самом сложении сюжетных линий первой книги «Петра», в самом осуществлении замысла, — Толстой постоянно ощущал на себе власть собственного запрета: не впасть в произвольное конструирование внутреннего мира Петра, не обеднить его характер субъективистскими привнесениями от автора, довериться импульсам, идущим к Петру от самого времени и заставлявшим его поступить именно так, а не иначе.

У Толстого в первой книге словно бы сложился целый кодекс принципов, которым он как романист неуклонно следовал. Не выдвигать героя на первый план в такой мере, чтобы его фигура могла заслонить время. Показать собственную силу «дела», которое может продвигаться и без инициативы именно этого человека. Толстовский Петр набирал силу героя постепенно — не только потому, что и в реальной жизни он не вдруг стал личностью выдающейся, но еще и потому, что сам писатель учился видеть его героем. И Толстому обязательно надо было понять Петра в состоянии «не героя», ощутить в полной мере его зависимость от потребностей времени, от условий среды, от силы обстоятельств. На этой стороне трактовки образа будущего преобразователя писатель первоначально делает даже излишне резкий акцент.

Нетрудно заметить, что подобные размышления и выводы Толстого были созвучны творческим исканиям многих писателей в 20-е годы. Удачно сформулированный Серафимовичем принцип — «герой и не герой», высказывавшийся им применительно к центральному лицу его знаменитого романа, был верен не только для одного произведения. Аналогичный ход наблюдений и пристрастий есть и у Фурманова, и у многих других его современников.

Отдаваясь хроникальному потоку событий, Толстой первоначально строит сюжетную линию Петра строго по вехам его

<sup>130</sup> Там же, стр. 99.

<sup>131</sup> М. Серебрянский. Советский исторический роман. М., Гослитиздат, 1936, стр. 98.

биографии. Ни в одной другой книге не идет писатель так, как в первой, почти неотступно за всеми событиями реального жизненного пути своего героя. Детство Петра — обучение, воспитание, привычки, «потешные» войска и первые баталии. Женитьба будущего царя, борьба с Софьей и трудная победа. Затем Азовские походы, путешествие за границу и стрелецкая казнь. Толстой, как видим, с неукоснительной точностью биографа повторяет едва ли не всю реальную летопись жизни своего героя. Он дорожит этим преимущественным своим интересом именно к известным, прочно вошедшим в историю вехам жизни Петра. Он открыто и прямо защищает свое ответственное право избрать генеральную линию жизни Петра — государственное его дело. Не уходит сколько-нибудь далеко, по боковой линии в интимные подробности жизни великого человека или в мало известные обстоятельства какой-либо отдельной стороны из обширных связей Петра со множеством других людей. Таким образом, и в сюжетной линии центрального лица главным предметом внимания для Толстого остается «дело».

Основной повествовательной единицей толстовского романа о Петре является событие. Применительно к произведению, названному именем центрального героя, личности необычайно яркой и не менее ярко выписанной Толстым, такой вывод может показаться мало убедительным. Действительно, с толстовским Петром по степени пластической достоверности и органичности характера может быть поставлен рядом далеко не всякий литературный персонаж. И все же самое сложение этого характера у Толстого совершается через событие.

Необходимо сделать несколько уточняющих это обстоятельство наблюдений. На первый взгляд у Толстого происходит постепенное сужение круга событий за счет расширения личной сферы повествования. Об этом свидетельствуют, например, хронологические рамки трех книг романа. Время действия первой его части охватывает немногим более шестнадцати лет. Петр появляется в романе десятилетним мальчиком во время волнений 1682 года, а заканчивается первая книга розыском по Стрелецкому бунту и казнью стрельцов, т. е. 1698 годом. Вторая часть романа по времени значительно короче. Одно из первых ее событий — смерть Лефортова в марте 1699 года, последние события — поражение под Нарвой в ноябре 1700 года и начало наступления русских в Прибал-

тике в 1702—1703 гг. Книга охватывает, таким образом, около пяти лет.

Хронологическая канва третьей части романа еще меньше. После вступительной главки — зачина следует рассказ о прибытии Петра ранней весной 1704 года в строящуюся северную столицу. Оборвалась третья книга сценой победного штурма Нарвы 9 августа 1704 года. По объему она совсем немногим меньше второй части романа, время же действия, ею захваченного, составляет всего лишь около полугода.

Количество событий, таким образом, уменьшается от книги к книге, интерес же к внутреннему миру Петра и окружающих его лиц все возрастает. Это, казалось бы, является неопровержимым доказательством, вывода, прямо противоположного высказывавшемуся. Можно предположить, что не событие, а именно герой все больше и больше подчиняет себе повествование. Но взглянем в движущие «механизмы» сюжетосложения пристальнее. Прежде всего обращает на себя внимание изменение самой художественной трактовки события. В первой книге обилие хроникального материала сопровождалось многочисленными описаниями. Каждый событийный шаг и появление нового исторического лица превращалось в довольно пространное описание старой Москвы, голицынского дворца, царских покоев в Кремле, немецкой слободы Кукуя, быта царицы Натальи в Преображенском. Как описание дается и свадьба Петра и Евдокии, и сцены заграничного путешествия царя, и эпизоды Стрелецкой казни. В пестром материале первой книги нельзя выделить центральное событие или группу событий, за рядоположенностью отдельных картин еще мало ощутима общая внутренняя перспектива.

Существенно меняется характер события во второй книге романа. Полностью преодолена здесь описательность. Толстой сообщал о новой книге читателям: «Вторая часть — зреее и по задачам и охвату значительно обширнее первой». «Она более монументальна, более психологична, и в ней преодолены те исторические отступления, которые я отношу к недостаткам первой части»<sup>132</sup>. Понятия монументальности и психологизма соединены здесь у Толстого не случайно. Осваивая историческое событие через логику характеров его участников, вслушиваясь, как историческое «резонирует в глубинах чело-

<sup>132</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13. М., ГИХЛ, 1949, стр. 326 и 587.



веческой психики», писатель получал более глубокое представление об исторической сущности самого события.

Поначалу Толстой предполагал захватить во второй книге романа не менее широкий круг событий, чем в первой, — от строительства флота в Воронеже почти до самого конца многолетней Северной войны. «Второй том примерно окончится 1718 годом»<sup>133</sup>, писал Толстой. Таким образом уже во вторую книгу должна была войти картина знаменитой Полтавской битвы 1709 года, сцена, которой так и не суждено было появиться в романе и не только во второй, но и в третьей его книге.

Вторая часть закончилась сценой поражения армии Петра под Нарвой и самыми первыми, еще робкими наступательными действиями русских в Прибалтике. Хронологически конец второй книги — это самое начало Северной войны. Но несмотря на это война в романе с точки зрения ее глубоких внутренних причин анализируется писателем глубоко и все-сторонне, хотя и на основе очень небольшой событийной канвы. Событий стало меньше, но каждое из них имеет ясно выраженную тенденцию отразить в себе лафс всей эпохи.

Подобная конденсированность общих представлений писателя о веке Петра, о магистральных тенденциях целого столетия, хоть повествование и обрывается всего лишь 1704 годом, характеризует и весь роман в целом. Мы вполне справедливо считаем, что вынесли из произведения Толстого очень глубокие и яркие представления об историческом значении петровских преобразований в целом, нам кажется, что писатель сказал о петровской эпохе исчерпывающе полно, а между тем за пределами его повествования остались едва ли не самые значительные вехи полководческой и государственной деятельности Петра.

Не вошедшее в роман двадцатилетие характеризовалось как раз самыми значительными переменами в жизни страны и на полях сражений. За пределами романа остались и Полтавская битва, и Прутский поход, и заключение Ништадского мира. Учреждение Сената и все, наиболее значительные перемены в управлении страной, проведенные были также позднее изображенного Толстым времени. Писателю предстояло пройти через самые драматические и до предела насыщенные социальными противоречиями события. Надо было рассказать об Астраханском бунте 1705—1706 гг. и о восстании

<sup>133</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13, стр. 572.

Кондратия Булавина 1707—1708 гг., когда на подавление поднявшегося народа были двинуты войска, только что отличившиеся доблестью в боях со шведами. Впереди были и новые выступления раскольников — к 1722 году относится дело Варлаама Левина, о котором Толстой уже рассказывал раньше в «Дне Петра» и в трагедии «На дыбе». Впереди было и дело царевича Алексея, и триумф Петра — принятие им сана императора. За пределами романа осталась значительнейшая часть истории царствования Петра. А вместе с тем общий дух эпохи, и не только в колоритных переменах быта, но и в глубоких социальных преобразованиях уловлен писателем действительно необычайно верно. Таково искусство глубокого прочтения события.

Во второй книге, в отличие от первой, все многообразие линий повествования ведется к одному единственному событию — к началу Северной войны. Все, что происходит на воронежских верфях, во время переговоров Украинцева в Стамбуле, в далеких раскольниковых скитах и в русской армии под Нарвой — повернуто писателем к одному вопросу: найдутся ли в России силы «воевать шведов»?

Чрезвычайно выразительна, например, в романе сцена в кузнице на Воронежской верфи. Петр как подручный работает с кузнецом Жемовым. Наваривают лапу к якорю корабля «Крепость». Особую значительность сцена приобретает в событийном контексте. В Воронеж прибыл с докладом о переговорах в Карловицах посол Возницын. Старый дипломат и верный слуга едва добился от турок армисции — «сиречь унятия оружия на время». Вес России на дипломатическом поприще весьма не велик. Сообщив об итогах своего пребывания в Карловицах господам министрам, Возницын ждет для доклада царя. Именно здесь, словно бы прервав начатую Возницыным речь, Толстой и рассказывает о том, что происходит в кузнице. Есть в России талантливый и сильный народ, и царь имеет право сказать Возницыну: «Не Черное море — забота. На Балтийском море нужны свои корабли». Таким образом, все, что было рассказано Толстым прежде о смерти Лефорта и возмужании Петра, двинувшегося в путь теперь уже без старого советчика и друга, о разворошенной боярской старине, о кузнеце Жемове — есть общая и большая тема готовящейся к военным испытаниям России, молодой страны, стоящей на пороге знаменательных свершений. Большое и многоступенчатое событие, дробясь на множество отдельных звеньев, идет своим поступательным ходом, и

Петр появляется в тех звеньях этого общенационального дела, где Толстому представляется возможность указать на какую-то особенно примечательную его черту или на особую степень его исторической зрелости.

По мере работы над романом Толстой все более полно раскрывает перед читателем черты личности Петра. Например, одно из обстоятельств начала Северной войны — тайные переговоры Петра с Паткулем и Карловичем — обставлены во второй книге целой серией личных психологических штрихов, связанных с отношением Петра к Анне Монс. Прием Паткуля и Карловича происходит в частной обстановке, за столом в доме Монс, в непринужденной беседе. Мир личных чувств Петра представлен здесь очень щедро. Толстой не столько следит за ходом деловой части тайного свидания, сколько занят подробным изображением идущего от настроения Петра эмоционального тона. Добродушное лукавство Петра, спокойствие уверенного в себе зрелого человека, внутреннее достоинство и удовлетворенность хорошо поработавшего труженика — весь этот мир личных переживаний приближает к читателю Петра именно как человека. Но вместе с тем этот мир в романе не представляет собою первоначальной структурообразующей единицы. В построении романа он также всецело принадлежит событию, событием «задан». Перед делегатами ливонских рыцарей и польских панов, желающих, чтобы презируемые ими русские мужики, солдаты царя Петра, защитили их от шведов, сидит за щедрым столом много потрудившийся человек и дальновидный хозяин. Все личное в Петре, таким образом, подключено здесь снова к разъяснению внутреннего смысла события и именно в таком художественном назначении входит в роман.

Отмечая, как по мере углубления в эпоху у Толстого возрастала избирательная воля по отношению к событиям, как все больше целеустремленной свободы проявлял он в их группировке, можно прийти к выводу, что от первоначальной хроникальности писатель пробивал свой путь к собственно-романному построению материала, с необходимо возрастающей психологизацией, с достаточно полно развитым вымышленным личным сюжетом. На самом же деле, чем более крепло в «Петре Первом» романное начало, тем с большей определенностью в самом этом начале обозначались нетрадиционные черты. Произведение становилось романом, быстро освобождаясь от хроники, и становилось одновременно все менее похожим на традиционный роман.

Совершенствуясь как художественное произведение, «Петр Первый» все более определялся в не-романных свойствах, становясь романом нового типа. С этой стороны, как уже отмечалось критикой<sup>134</sup>, очень точно охарактеризовал особенности построения «Петра Первого» А. С. Макаренко.

В качестве определяющих достоинств книги он назвал ее «историчность», «особенную открытую и прямую эпохиальную установку, ее глубокий пространственный и социальный захват». В своем разборе «Петра Первого», не уступающем по точности наблюдений профессионально выполненному сравнительному литературоведческому анализу, А. С. Макаренко указывал на полное отсутствие в романе Толстого как раз именно всех традиционных способов «романного» ведения сюжета.

Сравнивая «Петра» с «Войной и миром», А. С. Макаренко убеждался, что у Льва Толстого «роман — действительный распорядитель событиями», тогда как в «Петре Первом», напротив, «громадная широта исторического захвата» материала оказывается и пространнее, и значительнее «каркаса личных движений и судеб», а именно прочность такой «личной» сюжетной основы представлялась А. С. Макаренко главным условием, способным «сделать повествование именно романом». «Петр Первый» к такому типу сочинений явно не подходил: читатель здесь «не успевает обратиться в спутника какой-либо отдельной личности, соучастника ее в личной ее судьбе»<sup>135</sup>.

Действительно, не только в первой, но и во второй книге романа, где принципы сюжетосложения уже вполне определились, обращает на себя внимание разорванность личных судеб героев. Разбойники Цыган, Овдоким и Иуда «ушли» из романа, появившись всего лишь в нескольких главах первой книги. Это были для Толстого фигуры «пробные», связанные с тем изображением народа — бунтующей жертвы, от которого писатель уже во второй книге отказался. Исчезает и ряд эпизодических лиц, связанных с чисто описательными авторскими «заданиями»: дворянский сын Степка Одоевский, московский пирожник Федька Заяц. Но столь же эпизодичны и разорваны и личные линии тех героев, за судьбой которых Толстой следит постоянно.

Рассказывая, например, о семье Бровкиных, он надолго

<sup>134</sup> См. Г. Ленобль. История и литература, стр. 95—98.

<sup>135</sup> А. С. Макаренко. Соч. в 7-ми томах. Т. 7, стр. 253—263.

забывает то об одном, то о другом сыне новоявленного купца из крестьян, Ивана Артемьича, и всякий раз вызывает на сцену одного из молодых Бровкиных именно в тот момент, когда такой вызов потребует для изображения нового события или явления. Например, Алешка Бровкин в качестве очень интересного для Толстого персонажа-зрителя появляется в тот момент, когда писателю нужно показать Москву глазами изумленного невиданным зрелищем деревенского мальчишки. Того же Алешку писатель изобразит и еще в нескольких эпизодах, всякий раз выдвигая на первый план интерес к тому событию или к тому новому явлению быта, причастность к которым Алешки, уже знакомого читателю, определенным образом делает понятнее и ближе и само событие. В дальнейшем же линия Алексея Бровкина гложет и на смену ему появляются на свет в романе новые братья Бровкины, о которых раньше и не упоминалось. Так в свой момент развития больших событий мелькнет в качестве яркого эпизодического лица меньшей Артамоша, недоросль («Презанте мово меньшого брата. — Артамоша, 'поклонись гостям», — представляет его Санька девам Буйносовым). Артамон будет несколько позже держать экзамен перед самим государем, отвечая на его вопросы и по-голландски, и по-немецки. Но писатель довольно скоро забудет и о его существовании. Когда Толстому потребуется рассказать о «птенцах гнезда Петрова» — братьях-корабельщиках — и тон рассказа будет более высоким, чем история о бывшем купеческом недоросле, неожиданно явятся старший Бровкин — Яков, о нем прежде ни разу не упоминалось, и «меньшой», но теперь уже не Артамон, а Гаврила, наделенный новыми чертами характера по сравнению со своим «двойником», бывшим младшим Бровкиным. И дело совсем не в том, что писатель «не досмотрел», затеяв женитьбу Артамона, а затем объявив, что никто из Бровкиных никогда и не собирался заводить семьи. В незначительной, казалось бы, ошибке, в неточности одной детали большого полотна, сказалась общая тенденция полной подчиненности личных судеб героев у Толстого его интересу к событию и к делу века.

Даже линия Петра как «личный» сюжет в романе весьма прерывиста. Нет ни одного лица из окружения Петра, чьи отношения с царем были бы прослежены сколько-нибудь последовательно. Связь Петра и Меншикова, например, хотя «мин херц» и сопровождает толстовского Петра почти всюду, раскрывается только эпизодически и между отдельными точ-

ками таких эпизодов расстояние слишком велико для обычного романа. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что Толстой об отношениях Петра и Меншикова рассказал исчерпывающе полно. Успел сказать все, несмотря на явную раздробленность и эпизодичность отдельных точек этой сюжетной линии, которую как «линию» не сразу и найдешь. Однако в отдельных эпизодах встреч и столкновений Петра с Меншиковым преемственную последовательность сцен можно обнаружить. Под Азовом отважный Алексашка успокаивает и ободряет молодого царя, который, несмотря на незаурядную волю и упрямство, обескуражен неожиданной силой и стойкостью турецкого гарнизона крепости. Под Нарвой Петр и Меншиков поменялись местами. Теперь уже Петр, твердо решивший покинуть армию за день до неминуемого поражения, внушает верному Алексашке, что в этой войне победит не самый напористый и храбрый, но самый терпеливый и стойкий. Новую войну придется вести по-новому, условия изменились. С этой точки зрения в упомянутых эпизодах вовсе нет каких-либо пропусков и разрывов, они вполне последовательно рисуют ход самих событий.

Внешняя раздробленность сюжетных линий романа давала А. С. Макаренко известное основание считать, что «Петр Первый» «является, прежде всего, историческим повествованием, элементы романа в нем очень незначительны, невыразительны»<sup>136</sup>. В этом последнем выводе проницательный критик Толстого ошибся. Чутко уловив все то в законах построения «Петра Первого», что существенно отличало произведение Толстого от обычного романа, А. С. Макаренко не заметил, что имеет дело все же не с «историческим повествованием», как он считал, но с романом нового типа.

В своих новых типологических свойствах «Петр Первый» полнее всего может быть понят в связи с процессом сложения «событийной» эпопеи о гражданской войне, когда «ударная» сторона характера, непосредственно созвучная истории, была вполне достаточна и выразительна и для раскрытия самого события, и для изображения человеческой судьбы.

На эту близость «Петра Первого» к роману эпопейного плана указывает многое. В системе образов толстовского повествования Петр — главный герой, но роман этот существенно отличается от одновершинной структуры исторических произведений 20-х годов. В начальную пору работы над «Пет-

<sup>136</sup> А. С. Макаренко. Соч. в 7-ми томах. Т. 7, стр. 262.

ром», когда роман еще не вполне определился в законах его внутреннего единства. Толстой предполагал, что расскажет не только о самом Петре, но и о Ломоносове, которого он считал в известном смысле преемником Петра в патриотических делах во славу России.

В первой книге толстовского романа события действительно строились таким образом, что их в принципе можно было продолжать как угодно долго. Хроника позволяла прибавлять к последнему звену множество новых звеньев.

В ходе дальнейшего развития повествования именно Петр как художественный образ начинает заявлять своему создателю о правах центрального героя произведения. Творческая история «Петра Первого» — история романа такого рода, который в искусстве Толстой особенно ценил. Это род романов «органических»: «План для такого романа заключается в том, что у писателя присутствует руководящая идея — путь, по которому устремляются его герои. Но там, на пути, их вместе с писателем ожидают тысячи неожиданностей»<sup>137</sup>. Так обстояло дело и с толстовским Петром.

*Огромная фигура в своей монументальной завершенности и цельности* конечно не давала никаких «поводов» для продолжения повествования о новом, столь же величественном герое. Однако при всей своей исключительности Петр в романе всегда остается все-таки «и героем и не-героем». Он самый большой человек эпохи и в то же время — сын своего века. Такой взгляд закреплён самой структурой романа. В цепи событий, связанных со строительством воронежского флота, например, Петр — действительно главное лицо. Это он поднял с насиженных гнезд бояр, подобных Буйносову, и заставил их отправиться в Воронеж. Его старанием доставлены на верфь замечательные мастера — Аладушкин и Скляев. Ему с почтением и важностью докладывает о переговорах посол Возницын. Это по воле Петра плывет «Крепость» пучиною Евксинской в Стамбул, для Петра стараются делать свое дело как можно лучше капитан Памбург и дьяк Украинцев.

С этой стороны «Петр Первый» во второй книге уже никак не выглядит прямым продолжением исторической концепции «Восемнадцатого года». В романе о Петре больше, чем в каком-либо ином произведении Толстого, показано, как великий человек влияет на ход событий и как событие складывается под действием его воли. Не опасаясь преувеличений, мож-

<sup>137</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13, стр. 560.

но сказать, что Петром у Толстого дышит весь роман, проникнуто все повествование. А вместе с тем происходит в произведении Толстого совершенно необъяснимое на первый взгляд явление. Во всех только что перечисленных сценах Петр появляется всего лишь два-три раза, да и то как эпизодическое лицо. Он мелькнет в группе прибывших на турецкий корабль матросов и никем не узнанный уйдет с корабля. Усталый Петр на мгновение появится в избе на верфи, куда зашел он поесть и обогреться. О Петре мельком упомянет плотник Аладушкин, рассказывая Осипу Наю, как он поспорил с царем. Однако при этой эпизодичности, очертания фигуры Петра как исторического лица поистине монументальны. Суть в том, что Петра характеризует не только он сам в момент собственного его появления на сцене и конкретных действий, — на Петра указывают и свойства его характера определяют и все другие действующие лица, с которыми он связан. Отвага преданного Петру капитана Памбурга, честность и твердость «смирного» Украинцева, талантливость Бровкиных, смекалка Аладушкина, удаль и широта души Алексашки Меншикова — все это в сложении романа словно бы проецируется на Петра. Он присутствует в романе постольку, поскольку в нем очерчивается его дело, осуществляемое множеством лиц, а масштабы этого дела огромны. Это дело целой нации.

Так складываются в «Петре Первом» черты «монументального стиля», который Толстой считал важнейшим признаком советского искусства. В собирательном своем свойстве, как скрытый в сердцевине повествования «магнит», Петр притягивает к себе все человеческое богатство и многообразие типов в романе. Пафос центрального художественного образа и состоит именно в этом выражении общенациональных русских свойств. Петр в романе есть всюду, где есть в нем Россия.

Подобно произведениям исторической прозы 20-х годов «Петр Первый» — тоже роман с одним выдающимся героем, но в книге имеется необходимая для эпопеи художественная независимость жизни относительно главного героя. В такой мере, как у Толстого, в произведениях его предшественников это качество представлено не было. В некоторых принципах построения «Петр Первый» оказывается близок не столько произведениям исторического жанра, сколько романам о гражданской войне.

По мере развития толстовского романа свойства эпопеи в нем укреплялись, но процесс этот оказался противоречив и



труден. Роман в самом его начале был задуман как произведение, прямо противоположное трагедии «На дыбе». Однако освободиться из-под влияния трагедийной концепции истории Толстому было не так легко, как порою кажется, и освобождение это в нескольких моментах совершалось не без потерь.

В пьесе «На дыбе» все подчинялось власти трагического рока. Писание же романа позволяло Толстому дольше задержаться на интересных деталях, отдаться течению жизни. Роман для того творческого состояния, в котором находился Толстой в 1929 году, в большей мере способствовал сосредоточению его на созидательных и творческих силах эпохи, тогда как трагедия с самого первого действия решительно вела все лица и положения к роковому финалу крушения великих планов преобразователя.

Пристрастие к законам драматургического сложения сцен навсегда сохранится у Толстого-прозаика. Он и в прозе оставался драматургом, видел время через крупно взятый конфликт, нередко прибегал к драматургическим дуэтам персонажей. Причем драматургическое сложение сцен начинало у Толстого всегда преобладать в наиболее ответственный момент повествования, когда требовалось дать оценку всей эпохи в целом, осветить общие перспективы развития. Подобные сцены мы найдем и в первой, и во второй, и в третьей книгах. Причем надо заметить, что соотношение драматического и повествовательного элементов (при всей относительности и условности выделения таких элементов) было на протяжении повествования у Толстого различным и по-разному определяло жанровую структуру романа. Когда Толстой в конце первой книги рисовал картины стрелецкой казни и мрачное зарево грядущих мятежей, он как бы возвращался к трагедии.

Обычно роман «Петр Первый» как оптимистическое произведение противопоставляется в критике пессимизму трагедии «На дыбе». Такое противопоставление в целом верно, но оно нуждается в уточнении. Трагедия о Петре была написана всего несколькими месяцами (1928 г.) раньше появления первых глав романа и полного преодоления трагедийного восприятия истории не было ни в романе «Восемнадцатый год» (1927), ни в первой части «Петра». Не отбросил Толстой мысли о трагедии Петра и значительно позже, после окончания второй книги (1934 год). Об этом, в частности, свидетельствует вторая пьеса Толстого о Петре, основная идея которой снова заключалась, несмотря на многие существенные

отличия от трагедии «На дыбе», в неизбежности поражения Петра<sup>138</sup>. «Силы, которые он вызвал, — писал Толстой о Пегре в этой пьесе, — должны погубить начатое им дело»<sup>139</sup>. Общая оценка эпохи Петра как трагического периода сохранилась, таким образом, значительно дольше, чем иногда считают.

Особенно важным в этой связи представляется выбор Толстым материала для финала первой книги романа. Стрелецкая казнь, конечно, явилась заметной вехой в летописи эпохи, но не обязательно именно эту веху должен был выбрать Толстой в качестве финальной сцены. Свою волю именно к трагедийной избирательности Толстой проявил и раньше: из двух Азовских походов он выбрал, например, для более подробного освещения окончившийся поражением первый поход и очень бегло рассказал о победе, достигнутой во втором. Причем, поражение в первом походе и ужасы стрелецкой казни, помимо конкретных исторических причин, имеют в романе Толстого и нечто фатальное. В этих сценах писатель напоминает о неизбежности грядущей гибели всех замыслов Петра.

В общем сложении первой книги романа наметились как бы два потока, два направления, взятых писателем. Идя от поступательного движения событий, рассказывая о новом управлении страной, об организации регулярной армии, о преобразованиях в быту, Толстой был сам увлечен и захвачен творческими силами эпохи. Здесь был источник необходимой для эпопеи полноты приятия истории, торжества героической личности, представляющей дело нации. Но стоило только Толстому, вглядываясь в глубинные социальные противоречия эпохи, попытаться дать на ближайшем знаменательном этапе предварительную оценку всей петровской эпохи в целом, нарисовать перспективу — как из-под его пера рождалась символическая сцена трагедийного плана. Сцена, в принципе противостоящая эпопейному течению сюжета. Историческая концепция, лежавшая в основе трагедии «На дыбе», была противопоставлена эпопейной точке зрения на историю, так как пафос ранней трагедии состоял в отрицании плодотворного созидания в истории. Здесь господствовала мысль о неизбежном крушении замыслов великой личности перед ис-

<sup>138</sup> См. Т. С. Титкина. Историческая драматургия А. Н. Толстого. Автореферат диссертации. ЛГПИ им. А. Герцена. Л., 1960, стр. 9.

<sup>139</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13, стр. 506.

торическим хаосом. Таким обрывом эпопейной нити являлся и финал второй книги романа. Богатству и многообразию талантливых русских сил, в трудной социальной борьбе творящих новую жизнь, противостоял образ мрачного мстителя, Федьки Умойся Грязью, проклинавшего не только Петра, но готового покинуть и родину свою. Строгая оглядка драматурга и здесь словно бы не дает полной воли романисту. «Хроника или трагедия?»<sup>140</sup> — так называлась одна из первых критических статей о начальной книге романа. В статье была уловлена та разнонаправленность тенденций, которая долгое время не была в полной мере преодолена писателем.

Возвращение к трагедии не угрожало только финалу третьей книги. Мысль о том, что народ, вынесший на своих плечах все тяготы войны и строительства, остается патриотом, во многом способствовала этому преодолению необходимости трагического финала. Однако, как мы увидим позже, и финал-апофеоз, к которому вел теперь Толстой свое повествование, не в полной мере отвечал жанровой природе эпопеи. Вместо трагического теперь уже героическое выступало на первый план с такой преобладающей силой, которая вновь исключала, как покажет сопоставление романа Толстого с общим развитием эпопеи в 30-е годы, свойственную эпопейному жанру гармоническую полноту трагического, героического и прекрасного. Это и было в творческой истории «Петра» известной потерей. В целом же Толстому в третьей книге стали доступны новые вершины. Все более заметным становился, например, его интерес не только к главным проблемам петровского времени, но и к бытию в целом.

Толстой не повторил себя в третьей книге. Как и прежде, он был охвачен чувством нового и даже в известной мере недооценивал сделанного им ранее. Обе первые части «Петра», по его мнению, составляли всего «лишь вступление к третьему роману». Роман дописывался в дни Отечественной войны, и верный чувству времени, писатель понял, что жизнь меняет тип эпопеи. Для такого художника, как Толстой, патриотизм не ограничивался выбором актуальных тем, хотя такие темы в третьей книге тоже были. Новое осознание чувства родины меняло в чем-то и весь строй романа.

Знал Толстой и о том, что новые идейные акценты вряд ли останутся внешним прибавлением к неизменяемому корпусу

---

<sup>140</sup> И. Грицберг, Хроника или трагедия? (О «Петре I» А. Толстого). — «Литературный современник», 1934, № 11.

«Петра» — по законам внутреннего единства произведения они повлекут за собой изменение структуры целого. Испытанному мастеру было суждено, завершая самую светлую книгу романа, вновь узнать тревогу перед неизвестным. Она отразилась в ответном письме Толстого В. Б. Шкловскому по поводу работы над третьей книгой. Прежний интерес к тому, как складывается характер выдающегося человека и как время рождает своего героя, был недостаточен для исторического романа, писавшегося в дни Отечественной войны. В героях петровской эпохи надо было увидеть что-то более близкое и дорогое для народа, сквозь кровь и смерть пришедшего к новому свету человечности. Великая ответственность каждого отдельного человека перед его Родиной, мир частного человека, поднятый до высоты героического деяния, — так слагался эпос войны. Толстой в его историко-публицистических статьях и цикле «Рассказы Ивана Сударева» отразил эту общую потребность времени увидеть возможность великого в обыкновенном человеке. «Начинаются поиски новой темы, нового героя, — писал он о литературе лет войны. Теперь эта тема — родина и победа. И — герой: это русский советский человек — конкретный, с именем и отчеством, сын народа — герой Отечественной войны»<sup>141</sup>.

Герой третьей книги — тот же, что и прежде у Толстого — «русский человек больших страстей», но теперь писатель гораздо чаще останавливает его в прекрасных мгновениях жизни, видя в этом прекрасном торжество победившего человека, прошедшего сквозь муки, огонь и кровь. Песня радости была мужественна. И в романе появился новый принцип равенства героев: прошедшие через труд и смерть, они все равны перед жизнью, родиной и народом.

Поставив в центр внимания красоту человеческого в человеке, писатель тем самым именно уравнил всех героев своего повествования. Гаврила Бровкин, прибывший после долгого «небывания» в родительский дом, испытывает несколько не меньшую радость, чем Петр после взятия Юрьева. И сам писатель в этой святой любви к родительскому очагу видит ценность несколько не меньшую, чем в отвоеванных у шведов крепостях. Толстому открылась полная свобода движения в сторону от исторической магистрали. Здесь возникали и новые плодотворные перспективы, но и возможность утраты большой исторической темы.

<sup>141</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 521.

Изменился критерий исторически значимого и ценного. Теперь свободнее, чем прежде, в одном ряду с событием известным и историческим в точном смысле этого слова оказываются и такие дела рядовых героев, такие события собственно личной их жизни, которые прямого отношения к истории как будто бы и не имеют.

Летопись века предлагала писателю множество имен военных героев, проявивших инициативу купцов, устроителей мануфактур, железоделательных и чугунолитейных заводов, первопроходцев, рудознатцев, людей, отличившихся на дипломатической службе и в делах насаждения новой светской культуры. Этот материал Толстой любовно осваивал. Никогда прежде рядовые талантливые русские люди не привлекали такого пристального внимания писателя.

Рядом с Петром на штурм Юрьева идет Иван Жидок, «орловец, похожий на цыгана», и в «Истории Свейской войны» тоже записано, как отряд Жидка, приняв «не малый труд... от неприятельской стрельбы»<sup>142</sup>, идет на стены крепости. Не скрылся от пристального взгляда писателя и Карпов, «Преображенского полка майор Карпов, который вскоре жестоко картечем ранен сквозь ребра и руку»<sup>143</sup>, в романе показан участником поединка со шведским офицером. В черновых набросках писателя к неосуществленным главам значились и Федот Толбухин<sup>144</sup>, отразивший нападение шведов на Кроншлот, и капитан Василий Кузнецов<sup>145</sup>, чья батарея стояла на Васильевском острове, делалась пометка и о «попе Иване Окулове»<sup>146</sup>, ставшем во главе олонекских ополченцев. Рассказ о том, как поп Иван Окулов, противно своего сана, «ходил за шведский рубеж, разбил четыре неприятельские заставы, побив шведов с 400 человек, и со взятыми рейтарскими знаменами, барабанами, оружием и лошадьми возвратился как бы в торжестве»<sup>147</sup>, — не мог не привлечь внима-

---

<sup>142</sup> Журнал, или поденная записка блаженный и вечностойный памяти государя императора Петра Великого с 1698 года, даже до заключения Нейштадского мира». СПб. Имп. Ак. наук. 1770, стр. 91. То же свидетельство: Н. Устрялов. История царствования Петра Великого. Т. 4, часть I, стр. 291.

<sup>143</sup> И. Голиков. Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России. Т. 2, стр. 495.

<sup>144</sup> Архив А. Н. Толстого, инв. № 377 (б), лист 1, 3.

<sup>145</sup> Там же, лист 1, 9.

<sup>146</sup> Там же, инв. № 377 (г), лист 2 и 6.

<sup>147</sup> И. Голиков. Деяния. Т. 2, стр. 67.

ния Толстого, особенно любившего яркие своей «небывальщиной» случаи.

Интересовался Толстой и умельцами. В его планах значится: «Воробьев Кондратий Степанович (тульский кузнец Никита Демидов) <sup>148</sup>, и, видимо, история кузнеца Воробьева, начатая в одной из глав третьей книги, имела бы свое продолжение. Ближайшей темой повествования была и такая: «Петр в Москве на суконной фабрике. Сериков» <sup>149</sup>.

Однако, осваивая этот новый материал, Толстой заметил, что прежде не вызывавшая у него особых затруднений задача рассказать о новых героях, включить в роман новых людей, теперь стала гораздо более трудной. Изменились самые условия подобного включения: персонажу требовалось предъявлять теперь очень строгие «романные» требования, иначе возникала описательная суммарность. Обо всех этих тревогах и писал Толстой В. Б. Шкловскому: «Еще затруднение — втаскивание в роман новых персонажей, расширение его поверхности. Оказывается, это совсем не легкая штука. В первой и второй части это было легко, а сюда (в третью книгу. — Г. М.) их надо ухитриться втаскивать» <sup>150</sup>. Новые персонажи не только трудно входили в третью книгу, но могли и существенно сместить прежде так удачно найденный «центр тяжести» всего романа. Возникла угроза превращения главного героя, Петра, в проходную фигуру. Ведь здесь он больше, чем когда-либо, выступал как Петр Алексеевич и опасность не только вивелирования его как частного человека относительно других персонажей, но и прямого оттеснения героя на второй план была вполне реальна. «То, что Вы говорите о прохождении Петра в третьей части, — верно, — писал Толстой В. Б. Шкловскому. — У меня было это беспокойство: не прошел бы он на втором плане в виде статуи. Меня, как ветром, тащило в сторону. Два месяца я не мог работать, и только на днях начал, и начал прямо с оживления Петра» <sup>151</sup>. Для того, чтобы не уйти с исторической магистрали, необходимо было найти в романе новое равнодействие двух его начал: великого и обыкновенного.

Справедливо ставя в заслугу советской романистике ее интерес к коренным историческим процессам, определявшим

<sup>148</sup> Архив А. Н. Толстого, инв. № 377 (в), лист 12.

<sup>149</sup> Там же, инв. № 377 (б), лист 7.

<sup>150</sup> А. Н. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 588.

<sup>151</sup> Там же, т. 10, стр. 588.

собою общее течение событий изучаемого времени, критики иногда с излишней категоричностью вообще отрицали как неплототворное для большого советского искусства внимание к «проблематике частного человека и его отношений к истории»<sup>152</sup>. Между тем «частный человек» никогда не исчезал из поля видения больших писателей, как иногда считали, — менялась лишь форма участия рядового героя в сложении романа. Даже в одновершинной системе образов исторической романистики 20-х годов с ее интресом к исключительному «частный» мир был важен для изображения выдающейся личности. Одно из специфических жанровых заданий эпопеи и исторического романа вообще всегда состоит в том, чтобы найти путь от мира безвестной, обыкновенной и частной жизни к миру исторических перемен и потрясений, к миру действий великих. Без этих двух полюсов не ощущается и сама история. Романистика их знала всегда, но самое объяснение исторического действия, так сказать, система отсчета и определения исторически значительного или частного была различна.

Изменилась эта система и у Толстого. Например, Андрей Голиков, богомаз из Палеха, необходим был прежде писателю для того, чтобы с его помощью рассказать о раскольниках. Он являлся на сцену как «информатор» о какой-то особенной примете времени. Теперь Голиков, тоже оставаясь «при деле», — Толстой предполагал рассказать о его учении за границей — входит в роман и со своей личной темой. Это тема творчества, любви художника к красоте жизни. Соподчинить ее с большой историей было труднее.

У каждого героя в третьей книге есть самостоятельное лирическое начало. Толстой не только сообщает об обстоятельствах учреждения русского театра, и его увлекают не только перипетии встреч купеческого сына с царской дочерью, но и вечная прелесть первой любви, и то, что произошла одна из таких встреч Натальи и Гаврилы в день недолгого летнего ненастья, когда задумчивой ласковой овеена русская природа. Дав свободу «человеческому», Толстой снова, со свежестью чувств и красок начал тему, в которой был настоящим поэтом, — свой рассказ о двух типах любви. Он не повторил знакомых читателям «Хмурого утра» ситуаций. Как отмечалось в рецензиях на новые главы «Петра», Толстой вновь подтвердил свое обаяние рассказчика, «неутомимого и молодого». Из

---

<sup>152</sup> Г. Ленобль. История и литература, стр. 17.

глубины знания петровской эпохи поднялось то лучшее, что Толстой вообще знал о человеке. И он нашел новые пути соединения лирической темы человека с его историческим делом.

### **БОЛЬШОЙ ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ**

В основу сложения образа центрального героя романа Толстого положена история «дела».

Каждый раз мы застаем Петра в каком-либо новом месте огромной его страны, погруженным в новые хлопоты и заботы, почти всегда видим его окруженным новыми людьми. Вот он прибыл в Архангельск, плывет к Азову и сражается под его стенами, отправляется учиться за границу, трудится на воронежской верфи, сопровождает новый флот в Керчь, воюет в Прибалтике, строит северную столицу. Перед нами множество эпизодов, как кажется, мало или совсем не связанных друг с другом. Между тем это не отдельные отрывки, а некое сплошное поле. Толстой словно бы застает в каждой сцене новое и не теперь возникшее, а продолжающееся дело, ранее начатое и уходящее в будущее. Мы не читаем, например, когда и как узнал Петр кузнеца Жемова, плотников Аладушкина и Скляева, не узнаем, как сложится их жизнь позднее, но нити, протянутые от данной сцены в прошлое и будущее, вполне ощутимы. Каждый раз Толстой берет кульминационный момент каких-либо отношений Петра с другими людьми, и именно эта кульминационность, когда с особой ясностью видны драматические пружины изображаемого события, позволяет постоянно ощущать в романе присутствие гораздо большего числа событий, сравнительно с количеством изображенных. Несколько эпизодов из переговоров капитана Памбурга с керченским Муртазой-пашей содержат в себе очевидные итоги многих ранее развивавшихся нитей: легко узнать, как дорожил своим новым назначением Муртаза, присланный в Керчь турецким султаном, как проходила здесь его жизнь и как, после, когда он пропустит корабли москвитов, сбудется одно из страшящих его последствий султанского гнева. В вершине своей и торжестве показаны отношения Петра и Памбурга, с удовольствием выполняющего свою новую роль, но вполне явственно, в ряде упоминаний и деталей сюжета, открывается и прежняя бурная жизнь капитана и встреча его с Петром, вероятно, где-нибудь в аустерии «Трех фрегатов», и новые славные дела и приключе-



ния, ожидающие отважного морехода, связавшего теперь свою судьбу с молодым русским флотом.

При видимой разорванности линии Петра и эпизодичности отдельных его появлений в романе, образ его удивительно целен и емко, многозначителен в каждой мимолетной детали. Повествование представлено не цепью фрагментов, обособленных внутри себя и лежащих рядом друг с другом. Напротив, вся ткань романа представляет собою единое поле событий, хотя и взятых в их вершинных моментах, но неразрывных. Вместе с тем события не идут в прямой последовательности друг за другом, словно бы вытянувшись в одну линию. В соотношении друг с другом они составляют более сложный узор повествования — в нем-то и вырисовываются монументальные очертания фигуры Петра.

Вот группа событий и эпизодов: смерть и похороны Лефорта, пребывание в Москве голштинского принца де-Круи, посрамление князя Буйносова, отныне ставшего шутом, переговоры Возницына в Карловицах, начало подготовки к войне со Швецией, прощание Петром талантливых мастеров-корабельщиков. Расположенные в прямой последовательности друг за другом, эти события, действительно, тянулись бы едва ли не бесконечной чередой. Но события для Толстого всегда давали нечто единое, он умел взглянуть на них так, что из раздробленных, разноцветных стеклышек складывалось огромное мозаичное полотно; события взаимодействовали, составляли целое — образ времени. А это как раз и был тот строительный «материал», из которого сложен в романе Петр.

В перечисленном ряду событий найден их центр: «На верфи шла работа день и ночь. Заканчивали отделку сорокапушечного корабля «Крепость». Он покачивался высокой резной кормой и тремя мачтами у свежих свай стенки. К нему то и дело отплывали через реку ладьи, груженные порохом, солониной и сухарями, — причаливали к его черному борту. Течением натягивало концы, трещало дерево. На корме, на мостике, перекрикивая грохот катящихся по палубе бочек, визг блоков, ругался по-русски и по-португальски коричнево-мордый капитан Памбург — усищи дыбом, глаза, как у бешеного барана...»<sup>153</sup> А в царской избе на воронежской верфи «то и дело фвали дверь, входили новые люди, не раздеваясь, не вытирая ног, садились на лавки, а кто побольше — прямо к столу». «В царской избе ели и пили круглые сутки.

<sup>153</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 9, стр. 383.

Горело много свечей, воткнутых в пустые штофы. На бревенчатых стенах висели парики — в избе было жарко. Стался табачный дым из трубок»<sup>154</sup>. Главное дело — успеют построить флот к весенней большой воде, чтобы пройти через устье Дона в море, или не успеют — решает исход завтрашнего дня, определяет будущее. Сцена похорон Лефортова дана писателем раньше, но она тоже «подчинена Воронежу» — царь приехал проститься с Лефортом с воронежской верфи и снова туда ускачет. Начав новое большое дело, Петр как бы заглянул в прошлое, чтобы навсегда с ним расстаться, — теперь, уже без Лефортова, ему предстоит вершить главное дело его жизни. О Буйносове тоже рассказ начат раньше, чем о воронежской верфи, но Толстой главное конфузное событие жизни родовитого боярина тоже приурочит именно к Воронежу. С пестрой толпой других знатных бояр и придворных Буйносов обязан прибыть на торжество спуска флота, но здесь-то и выказал он в неуместном бахвальстве свою недогадливость и тупость — здесь окончательно сломалась его карьера. Теперь Буйносову только и надеяться, что молодой Артамон Бровкин женится на одной из его дочерей. На верфи делает Петру доклад о конгрессе в Карловицах посол Возницын. И не только сам Возницын и вся история его жизни, но и все итоги международных переговоров русских поставлены в зависимость от хода дела — успеют или не успеют построить флот. Толстой не рассказывает, как приехал в Москву герцог де-Круи и как был он принят. Здесь же, в Воронеже, когда со стапелей вот-вот сойдет первый корабль — доселе не видано, чтобы морские корабли строили так далеко от моря — застаем мы и чопорного герцога, рассуждающего о том, что миссия России — не на Западе, но на Востоке. Вместе с де-Круи здесь как бы присутствуют представители всех тех европейских сил, которые упорно не желают пустить русских к морю. В Воронеж приехал, вернувшись из-за границы, и Федосей Склаев. Здесь же, в кузнице вместе с царем трудится Жемов. На воронежской верфи впервые высказана Петром мысль о самых дальних, сейчас, кажется, совсем невероятных планах: трудно заключить мир с турками, но это еще пол-дела, надо готовиться к войне со шведами. Среди прочих гостей Петра сидит за столом и Амалия Книперкрон, — давняя дружеская симпатия связывала ее с русским царем, — теперь она ошеломлена слухами о готовящейся Северной войне. И вся эта кажущаяся

---

<sup>154</sup> Там же, стр. 384.

пестрота лиц, динамически возникающих эпизодов в нарастающем и развивающемся симфонизме сплетается в образ времени, образ поднимающейся к новым свершениям России.

Петр неразрывно слит с жизнью страны. Слово «слит» в данном случае, пожалуй, своеобразие принципов сложения образа Петра выражает все же не точно. Ведь Петр в группе названных сцен показан не так уж подробно, иногда он только мелькнет перед нами, а вместе с тем он «присутствует» в каждом штрихе каждой сцены. Петр вырастает и слагается из самого события, и в романе имеется целая система принципов выражения образа времени.

Начало и конец каждой книги содержит обычно небольшие пейзажные зарисовки. Неохотно просыпающаяся мгlistым февральским утром Москва или строящийся на болотах Петербург, где Федька Умойся Грязью забивает сваи. Такие зачины и концовки заключают в себе символические образы времени. Повествование как бы замкнуто в раму: оно начато и завершено рассказом о времени.

Образ времени выступает в обобщенном плане в исторических отступлениях, но таких отступлений в «Петре Первом» сравнительно немного. Толстым найден другой способ выражения общих оценок времени,

В романе есть целая группа персонажей, в разных пунктах включаемая писателем в развитие действия и несущая особую функцию «конденсаторов времени». Это действующие лица, рассуждающие и спорящие о своем веке. Они сравнивают прошлое и настоящее, судят о действиях известных исторических лиц, дают свою оценку событий, свидетелями и участниками которых они были. Именитый путешественник де-Невилль и князь Голицын, патриарх Иоаким и старый боярин Ромодановский, Карлович и Паткуль, «великий посол» Возницын и известный дипломат Петр Толстой, Меншиков и Гаврила Бровкин, гетман Мазепа и герцог де-Круи, — каждый в свой час, не нарушая естественного хода событий, скажут свое слово о времени.

Важно заметить, что такое слово всегда обращено в романе к Петру и не только в том случае, когда к нему направлена речь этих героев — «историков». Каждый из них свое суждение о времени строит сообразно с оценкой той роли, какую играет Петр в жизни страны. Таким образом, перед нами не исторический фон, на котором начинает действовать главный герой, а очерк времени, в котором уже обозначается и сам Петр.

Ощущение стремительно меняющегося, крутого в своих

драматических изломах времени постоянно поддерживается в романе своеобразной этапностью биографий многих его героев. Причем, почти всегда с возникновением таких этапов связан Петр. Только что перед молодым Петром стояли никому не известные, такие же молодые, как и сам он, Алексашка Меншиков и Алешка Бровкин, поразившие царя яркой талантливостью. В следующих эпизодах они на мгновение появляются перед нами в самые знаменательные моменты своей головокружительной и тем характеризующей время карьеры. И на каждой ступени движения Меншикова от мальчишки для особых поручений до генерал-губернатора новой столицы появится Петр.

Толстой всегда сравнивает и этапные исторические события: Азовский поход, первый и второй штурм Нарвы в таких сравнениях создают впечатление некоей преемственной линии, ведущей к Полтаве.

Наиболее же полно образ времени возникает в самой драматической коллизии, в центре которой изображается главный герой романа.

Петра Толстой чаще всего показывает в тот именно момент, когда от него хотят услышать ответственное решение. Возницы и министры ждут, что скажет Петр о дальнейших отношениях России с Турцией. Купцы, собравшиеся в только что отстроенном помещении Бурмистрской палаты, хотят узнать, какие привилегии и права изволил даровать им государь. После победного штурма Нарвы офицеры и военачальники, толпящиеся в ратуше, напряженно ловят каждое движение разгневанного Петра — как поступит он в отношении пленного коменданта крепости, генерала Горна. При этом степень особой концентрированности повествования позволяет считать, что у Толстого в подобных сценах ждут ответа от Петра не только конкретные лица, — здесь словно бы вопрошает само время, задает вопрос сама история.

Петра у Толстого мы всегда видим глазами заинтересованно обращенных к нему лиц. Обычно писатель точно обозначает драматический интерес, каким захвачены участники данной сцены. В новгородском монастыре собрались монахи вместе с отцом игуменом — прошел слух, что царь велел переливать колокола на пушки, а монахов собрался отправить на земляные оборонительные работы. Слух чудовищный, дело неслыханное, тем более, что божьих угодников весьма беспокоит молва о царе-антихристе. С глухим ропотом, затаенной

враждой и страхом смотрят собравшиеся на низенькую темную дверь, из которой вот-вот должен появиться Петр.

Петр у Толстого всегда является физически осязаемым центром массовой, исполненной драматизма сцены. На царя, покинувшего армию в канун поражения под Нарвой и прискакавшего в Новгород, страшатся поднять глаза и на смерть перепуганный старичок-воевода, и «милый друг» Алексашка. Прискакавший с вестью о конфузии Ягужинский еще более усиливает драматизм ситуации. Коротенькая сценка доклада очень во многом показательна для обычного построения события и принципов изображения Петра в романе. Вот как приходит к Петру весть о поражении под Нарвой: «...В раскрытые ворота вслед за царской повозкой вскакал на шатающейся лошади Павел Ягужинский, соскочил у крыльца и блестящими глазами глядел на царя.

— Откуда? — нахмуясь спросил Петр.

— Оттуда, господин бомбардир.

— Что там?

— Конфузия, господин бомбардир...

Петр быстро низко опустил голову. Разминая ноги, подошел Меншиков, — сразу все понял: что было спрошено и что отвечено. Воевода Ладыженский, пучеглазый старичок, стоя на нижней ступени, разинул рот, — колющий ветер поднимал его редкие волосы»<sup>155</sup>.

Даже молчание Петра в подобных сценах необычайно выразительно. Выжидательно посматривают его сподвижники на занятого едой, проголодавшегося за время трудного пути Петра, когда он в новопостроенном меншиковском дворце, среди многочисленных гостей, общего оживленного разговора о предстоящих делах слушает присутствующих и про себя произносит слова, которые скоро все услышат. Смысл этих слов читатель безошибочно может предугадать.

Событие не иллюстрируется Толстым, а исследуется в общих закономерностях его развития. Причем, эти закономерности при всей необходимости их осуществления всегда ощущаются зависимыми от тысячи случайностей, их осуществление сопряжено с множеством волевых усилий разных людей, с переплетением их страстей. Порою важное и общегосударственное возникает в глубине сугубо личных побуждений. Во всем этом живом многообразии действительности, представляющей в романе, Петр в одинаковой мере зависим от обстоя-

---

<sup>155</sup> Там же, т. 9, стр. 575.

тельств и свободен. Он совершает свои поступки, отдаваясь диктату времени, но и само время в осуществлении магистральных линий его движения от Петра зависит, в нем нуждается и находит в Петре как бы свой орган.

Невозможно провести границу между «государственной» и «личной» жизнью главного героя. Когда Толстой рассказывает об интимных чувствах Петра, эти страницы вовсе не выглядят дополнением к рассказу об исторических и всем известных его делах. Петр всюду выступает как одинаково большой человек, открытый большим вопросом бытия.

...Постепенно чужим становится для Петра уютный дом Анны Монс, «кукуйской царицы». Заботы рачительной хозяйки о любимых ее гостем «поджаренных колбасках», о благонравии и чистоте — все становится для Петра безвозвратно чуждым. Диковато и холодно взглянет он на прелестную Анхен, когда, ища утешения после смерти Лефорта, услышит от нее сентиментальную сентенцию о «бедном Франце, которому сейчас хорошо у бога». А несколько позднее, в военном шатре под Нарвой, случайно узнает Петр об измене Анны. Брошенный на походный стол, залитый вином, медальон с нежной надписью, подаренный Анхен Кенигсеку, — вот все, что осталось у Петра после долгих лет этой связи, когда-то давшей ему немало больших, трепетно дорогих переживаний. Но «личное» не просто вписано Толстым отдельной страницей в биографию исторического героя. Толстой всегда стремился к тому, чтобы большие социально-исторические явления, когда к ним прикасается художник, «резонировали в глубинах человеческой психики». Так складывается и «личная» линия образа Петра.

Она подчинена в романе общей теме возмужания героя, когда в трудах и испытаниях от большого человека отпадает все, случайно с ним связанное. Отпадает, оставляя иногда долго не заживающие раны. Все глубже, как корни могучего дерева, уходят в родную почву связи Петра с повседневной жизнью. Только денщик и знает никому не ведомое — томительную ночь в ожидании подходящего момента для начала войны, в первый раз уехав из чужого теперь кукуйского дома, провел Петр на постоялом дворе в Стрелецкой слободе. Мы не видим лица встретившей его там женщины, больше она никогда не появится в романе, и Толстому не нужно ни ее облика, ни ее имени. Ему важно сказать, что целительное забвение самого себя, такое необходимое Петру в трудный час, он нашел в этом слободском доме с клочком сена на высокой жерди, что радость обновления он пережил на залитой ласко-

вым солнышком деревенской улице с невысохшими от вчерашнего ненастья, голубыми от весеннего неба, лужами.

Когда Толстой рассказывает о случайной встрече Петра у солдатского костра с коноводом Мишкой Блудовым, первым амантом взятой во дворец Катерины, — перед нами снова не интимная подробность личной жизни царя, а эпизод, рисующий одну из нитей, кровно связавших Петра с родной землей. Первое движение гневного Петра — солдаты рассказывали были и небылицы о его ливонской полонянке — схватить Мишку «в железа». И сам «амант» хорошо понимает, что самое лучшее для него — забыть о Катерине поскорее, недаром страх прошиб Мишку при неожиданном появлении царя «до цыганского пота». Но происходит другое: подавив вспышку гнева, Петр сам делает вид, что ничего не слышал — ведь знал он давно все о Катерине и ее «амантах» и давно ей все простил. Внимание Толстого в данном эпизоде занято не только внешним драматическим рисунком неожиданного столкновения Петра с Мишкой. Этот эпизод подчинен большой теме войны, и писателю важно показать, что завтра утром с такими солдатами, как этот Мишка, Петр пойдет под стены Нарвы и возьмет неприступную крепость.

Как художник Толстой не сразу в процессе работы над романом нашел свой ключ к верной трактовке образа главного героя. Натуралистические детали в изображении «искаженного судорогой красавца», свойственные ранним опытам писателя в освоении петровской темы, были довольно легко им отброшены уже к концу первой книги романа. Труднее было другое. Отказавшись от натуралистических акцентов и от подчеркивания психологических изломов в характере необузданного в своих порывах молодого царя, Толстой остался перед подлинной трудностью решения одного из главных для исторического повествования вопросов. Как найти меру соотношения величественного и простого? Огромные по тем временам масштабы петровских преобразований очерчены были Толстым по мере повествования о самих событиях, но как их «очеловечить», как найти достоверную в своей простоте деталь, способную сразу же сделать неопровержимым «присутствие» Петра в данной исторической ситуации?

В первой книге романа Толстой делает нередко акценты на неожиданную и «смелую» прозаизацию облика выдающегося человека, нарушая на минуту привычную дань преклонения перед Петром как лицом исключительным. Всем известно, какой суровый натиск со стороны решительной и жестокой

Софьи, претендовавшей на единовластное правление, выдержал молодой Петр. Известно и то, что Петр из этого поединка вышел победителем. Как избежать иллюстративности в изображении этих событий? В первой книге на помощь Толстому часто и является удачная деталь из ряда «неопровержимых» по своей прозаичности. Лев Нарышкин, старый дядюшка, находит своего племянника, над головой которого сгустились трагические тучи, спокойно спящим на берегу Переяславского озера — длинные ноги Петеньки, сбитые у щиколоток, кусают мухи, и во сне будущий герой отмахивается от надоедливых насекомых.

Несколько ранее, впервые знакомя своего читателя с Петром, Толстой нарисует всем памятную сценку, как любопытный царевич-мальчишка покорен ловкостью Алексашки, бесстрашно протащившего сквозь щеку иглу. Эффект «неопровержимой» прозы здесь проявился вполне: ведь от иглы с черной ниткой остались, помнится, на Алексашкиной щеке три грязных пятнышка, да и происходит встреча в самом наидостоверном месте — около раскидистой ивы, сломанной грозой, над светлой речкой, где трещали синие стрекозы...

То же значение имеют и некоторые детали первых встреч молодого Петра с Анхен, когда царь переживает точь-в-точь то, что случается едва ли не с каждым влюбленным. Теми же поисками неопровержимости занят Толстой в изображении сцены семейной ссоры Петра и Евдокии Лопухиной, когда неожиданно осмелевшая после смерти свекрови молодая царица (словно она «поганных грибов наелась», как думает Петр) решительно выговаривает своему супругу за неряшество — повалился прямо в пыльном кафтане на атласное покрывало — и замечает на его ноге рваный носок... Именно сценами такого рода в первой книге часто поддерживается впечатление о полноте власти художника над покорившимся ему историческим материалом. Однако при сравнении первой книги романа с последующими его частями становится ясно, что эта власть писателя тогда была все же не полной.

Толстой и во второй, и в третьей книгах не откажется от стремления возможно свободнее очертить в своем герое «простое», но способы соединения обыкновенного и исключительного станут у него иными. Теперь писатель свободен от необходимости специального акцентирования прозаических деталей. Романист становится все более уверенным в своем праве показать в Петре обыкновенное, увидеть в нем прежде всего то, чтоближает его с другими людьми, и уже только



потом показать его незаурядную энергию, выдающуюся волю.

В толстовском Петре, с точки зрения художественного исполнения этого образа, есть два, казалось бы, совершенно несовместимых свойства. С одной стороны, мы всегда чувствуем и видим здесь присущую большому эпическому искусству простоту и ясность рисунка. И вместе с тем в Петре у Толстого постоянно и тщательно сохраняется известная художественная недоговоренность, невысказанный намек.

Большая выразительность и содержательность очень простых средств характеристики Петра часто исходит от точной заданности самой ситуации, в которой Петр появляется. Если драматическую организацию каждой картины представить воплощенной на сцене, можно было бы сделать вывод, что роль Петра в ней предопределена едва ли не во всех деталях. Толстой имеет возможность, показав, как раскуривает Петр свою трубочку и как он ею попыхивает (намеренно ограничившись всего лишь этими деталями, — тогда как настроения и речи других тут же действующих лиц выписаны куда более подробно) — этими скупыми штрихами составить целый рассказ о раздумьях и переживаниях Петра.

Вот как складывается, например, психологический анализ внутреннего состояния Петра в сцене похорон Лефорта. Последний пир у Лефорта — с танцами и музыкой до утра, с заздравными чашами, улыбками друзей, пушечной пальбой, громогласным «виватом» — еще раз во всем блеске показывает «кутилку», дебошана, верного друга и проницательного советчика Петра. Но незащищен перед суровой судьбой и Лефорт, еще вчера пленявший гостей остротой ума, изяществом и веселым нравом. Все, что может взять теперь он от жизни, — умереть «под звуки менуэта, роскошного танца». Растерянной выглядит его некрасивая, заплаканная вдова, о существовании которой до последней минуты все забывали. Смерть обнажает закулисную сторону жизни. Тень сурового испытания ложится и на Петра. Пора и ему оглянуться на все вокруг с новым пониманием людей и событий. До предела обостряется интерес к драматической ситуации, возникшей у гроба Лефорта.

Густой толпой теснятся в зале именитые бояре. Втайне надеясь, что со смертью «чертушки» может образумиться и молодой царь, в душе кляня Лефорта и страшась «опоганиться», с ним прощаясь, они с тупым упорством оспаривают друг у друга право на первое место в траурном шествии. Присмирели «новые люди» из незнатных и преданные Петру

иностранцы — что скажет царь, не повернется ли со смертью Лефорта колесо событий вспять?

Толстой показывает Петра вошедшим в траурную залу прямо с дороги, в валенках и тулупчике. Прискакав по весенней распутице на перекладных из Воронежа, идет царь проститься со своим старшим другом. Повествователь ни на минуту не погружается в прямой анализ внутреннего мира своего героя. Он смотрит на него как будто из толпы и передает читателю все, что видит, — движения же Петра скупы и словно бы скованы.

Тяжелые, косолапые шаги усталого человека: ему тяжело двигаться в тулупе и валенках, но мы видим еще и подавленного горем человека. Зябкое движение «бомбардира», стоящего на весеннем ветру, в одном преображенском мундире, когда он отдает последний салют своему адмиралу. Тихий в скорбную минуту знак приветия, обращенного им к посаженной дочери, Саньке, и, наконец, «поджавшиеся уши» Петра, когда он услышал сдавленный ропот в боярской толпе. Штрихи портрета предельно лаконичны. Оставляя Петра среди замершего в немой тишине зала, Толстой едва ли не с намеренной сдержанностью обозначает только отдельные жесты, оставляя их словно бы незаполненными психологическими определениями.

Между тем фигура главного героя освещена в данный момент светом истории, — эти слова применительно к Толстому следует понимать едва ли не в буквальном смысле. Поэтому скупые жесты сразу же как бы сами собою широко и свободно открывают доступ к пониманию всех внутренних переживаний Петра именно как исторического лица в исторической ситуации.

Одновременно с казалось бы исчерпывающей полнотой психологический рисунок внутреннего мира Петра остается у Толстого в известной мере и недоговоренным. Однако «недоговаривает» Толстой так, что мы говорим сами. Ничего не сказано, например, в рассматриваемой сцене о том, что человеку перед лицом больших решений всегда приходится рисковать, что есть такие ответственные минуты жизни, в которые человек всегда остается наедине с самим собой, выходит навстречу своей судьбе один на один, и что в жизни большого человека таких минут бывает немало. Обо всем этом не сказано, но все это в рисунке Толстого тем не менее содержится.

Своего героя, как и считал Толстой необходимым для

художника-реалиста, он «пишет нероглифами его поведения», предельно точно обозначая общие контуры внешнего рисунка и приглашая читателя самостоятельно разгадать скрытое за внешним поведением внутреннее состояние действующего лица. Прием, свойственный, конечно, далеко не только Толстому, в его романе, где такая особая роль в сложении характера героя принадлежит событию, приобретает особый смысл.

Чаще всего в момент появления Петра Толстой выделяет в его облике две-три, а то и какую-либо одну, «ударную» деталь. Так, в сцене свидания царя с курфюрстинами — это его пыльный башмак неправдоподобно большого размера. «Боже, это великан!» — восклицают изумленные дамы, зайдя на пороге открытой двери ногу своего гостя, входящего в старинный замок. Вторая деталь — рука Петра, рука рабочего человека, — увы! — не слишком занятого своим туалетом. Рук своих «на снежной скатерти, среди цветов и хрусталя», Петр застыдил. Здесь, как видим, Толстой еще подчеркивает в Петре все то, что может ошеломить своей необычностью. В ранних сценах романа, скрытая за жестом область недоговоренного значительно уже и беднее, чем во второй и третьей книгах. «Простая» деталь свободнее проецируется на новый ряд значений, чем усложненная, обычно многозначной не являющаяся.

Позднее, с возрастающей зрелостью художника, точность детали вырастает вместе с областью недоговоренного. Эта вторая сторона «ударных» толстовских деталей обычно бывает тщательнейшим образом подготовлена и разъяснена — только в этом случае недоговоренное становится для читателя полностью сказанным и содержательным. Толстой стремится сохранить то чувство преклонения, которое испытывают все — и друзья, и враги — в присутствии царя. Это не ведет писателя в романе к созданию помпезных картин торжества, чем грешат некоторые сцены последней его пьесы «Петр I». В романе речь идет чаще всего не об ореоле величия, окружающего чело героя, но, скорее, о взятом художником в бытовом его выражении, чувстве невольного смущения, испытываемого всеми в присутствии Петра, всем знакомой заторможенности проявления при нем другого «я». Известно, что Петр лучше и больше, чем кто-либо иной, знает об интересующем всех в данный момент деле. Всякий невольно остановится, прежде чем решиться обратиться к Петру. Все знают, каким крутым бывает он в гневе: к «простому» царю не всегда

можно запросто подойти. Но главное все же в том, что в общении с ним каждый невольно ощущает дистанцию, отделяющую великое от обыкновенного, как бы полно ни был погружен выдающийся человек в повседневность.

Эта сторона никогда Толстым не забывается и всегда тонко им подчеркнута.

Сообщая Петру о московских новостях, Данилыч, изучивший все «кашли» своего высокого друга, внимательно прислушивается, как «кашляет» молча сидящий рядом с ним Петр на этот раз. Робость возникает не только потому, что Меншиков боится не угодить своему хозяину — он знает и то, что молчание Петра разрешается иной раз не только решениями, круто меняющими судьбу отдельного человека, но и предвидением хода многих событий. Господа министры в полутемной избе видят, как напряженной, невысказанной еще мыслью горит глаз Петра — лицо его повернуто к ним в полоборота. Государь долго молчит, предоставляя каждому высказаться на свой страх и совесть. И в этой «ударной» детали портрета — ярко блестящий глаз на затененном лице — Толстой намеренно сохраняет некоторую загадочность. Собравшиеся в нарвской ратуше победители «устали не дышать», понимая, что от того, как поступит Петр с Горном, зависит не только судьба самого коменданта, и что в эту минуту определяется многое. Выделенная здесь Толстым деталь — рука царя на красном сукне, сжимаемая им в кулак — много может сказать и о справедливом возмущении, и о том, как уже теперь зреют в Петре те чувства, какие позволяет позже ему, герою Полтавы, поднять кубок за своих побежденных учителей. Недоговоренность, таким образом, не уменьшает, а именно наращивает содержание.

Толстой показывает, что окружающие Петра люди, когда они замечают, какое расстояние отделяет их от «господина бомбардира», не повергаются ниц (становиться перед царем на колени и в прямом смысле строго запрещено Петром), а, напротив, испытывают минуту гордого волнения за человеческую силу, волю и дерзость. Причем для выражения этого волнения всегда куда-то спешащий, деловой Петр не только не требует слов, но даже и запрещает их произносить.

Толстой нигде не говорит о непостижимом гении, но нечто непостигнутое в его герое художник всегда ревниво оберегает. В образе его Петра есть, кроме прямо выраженного, еще и потенциальное содержание. Недоговоренность в толстовском Петре не выступает в качестве глухой двери, оста-

новившей читателя перед мрачной неизвестностью. Напротив, толстовская трактовка героя открывает некий дополнительный запас содержания, освещенного общей перспективой движения авторской мысли, но того содержания, которое еще не вылилось, вполне не обнаружилось, — однако может и готово развиться. Оттого и проблема выдающейся личности является в романе не раз и навсегда решенной, но отнесена писателем к ряду проблем «вечных».

От углубленного анализа данной исторической ситуации в трактовке Петра Толстой проводит нить к будущему. Однако подобная перспектива в понимании характера героя достигалась писателем в романе не всегда, и с этой стороны повествование Толстого неоднородно.

В критике уже отмечалась известная неполнота в охвате Толстым социально-исторических сил, втянутых в действие Петром, но не получивших достаточно места на страницах романа. Говорилось, что дворянство у Толстого слишком отодвинуто в тень, и ярко выписанные фигуры купцов (в особенности семьи Бровкиных) дают повод считать, что основную силу в укрепляемом Петром государстве, по Толстому, играло купечество.

Справедливости ради необходимо заметить, что в романе названо и показано немало родовитых, из тех, кто составлял действительное окружение Петра. Среди этих лиц — князь-ке-сарь Федор Юрьевич Ромодановский, начальник Преображенского приказа, возглавлявший розыск по Слову и Делу государеву, Андрей Вениус — думный дьяк, ведавший почтой государя и выполнявший много важных поручений Петра, связанных с военными приготовлениями, в частности с подготовкой артиллерии. Это военачальники: Борис Петрович Шереметев — генерал-фельдмаршал, адмирал Федор Матвеевич Апраксин, генерал Аникита Иванович Репнин, генерал-адмирал Федор Алексеевич Головин, возглавивший гвардию Иван Иванович Бутурлин. Это государственные деятели и дипломаты, такие, как Петр Андреевич Толстой, стольник, позднее сенатор и начальник Тайной канцелярии. Это канцлер Гавриил Головкин и второй Головкин. Александр — посол в Берлине, это посол в Польше — Григорий Федорович Долгорукий.

Называет и показывает Толстой из числа окружавших Петра лиц и многих людей незнатного и «подлого» происхождения. Это светлейший князь, генерал-фельдмаршал Александр Данилович Меншиков, генерал-прокурор Павел Ягужинский, кабинет-секретарь Алексей Макаров, дипломат

и вице-канцлер Петр Павлович Шафиров. Как эпизодические лица появились в романе и механик Андрей Нартов, и уральский заводчик Никита Демидов.

Толстой, как видим, достаточно объективен и очень внимателен в обозначении исторических лиц, близко с Петром сотрудничавших. Но в его романе тем не менее ярко выражен избирательный интерес все же к одной, вполне определенной группе героев. Свой собственный вход в эпоху Толстой, как известно, нашел в оригинальном решении темы «новых людей», причем особенно интересно рассказал о тех из них, кто наиболее близко связан с социальными лидами, с крестьянством. Одной из самых выразительных фигур в романе является Меншиков, а одной из самых последовательных семейных историй — родословная Бровкиных. Боярство у Толстого представлено рядом живых лиц именно в те моменты, когда он видит в них объект юмора, смешной анахронизм. В этом смысле тема боярства исчерпывалась в романе образом Буйносова, недалекого, надутого спесью князя Романа, безнадежно проигрывающего рядом с умным и энергичным Ивашкой Бровкиным.

Всего лишь раз показывает Толстой в романе и деревенскую усадьбу боярина Волкова. В дальнейшем же повествовании Волков интересует писателя в основном как фигура, контрастирующая с талантливой и инициативной Санькой Бровкиной, перед которой ее смиренный супруг, честно и по старинке служащий Петру, выглядит все тем же пережитком прошлого.

Охотно принимал во внимание Толстой критику, которая высказывалась в отношении к дворянам некоторыми идеологами петровского времени, например, И. Т. Посошковым. В своем сочинении «О ратном поведении», анализируя причины поражения под Нарвой, он написал о нерадивых вотчинниках: «...у них клячи худые, сабли тупые, сами нужны и безодежны, и ружьем владеть никаким неумелые»<sup>156</sup>. Таких дворян И. Т. Посошков противопоставлял простым ратным людям: «И на службе того и смотри, чтоб где во время бою за кустик притулится. И иные такие прокураты живут, что с целыми ротами притуляются в лес или в долу, да того и смотрят, как пойдут ратные люди з бою, и они также будто з бою в табор приедут. А то я у многих дворян слыхал: «Дай де бог великому государю служить, а сабли б из ножен не вынимать»<sup>157</sup>. Эти слова замечены Толстым. Петр в романе не без иронии воскли-

<sup>156</sup> И. Т. Посошков. Книга о скудости и богатстве. М., изд-во АН СССР, 1951, стр. 268.

<sup>157</sup> И. Т. Посошков. Книга о скудости и богатстве, стр. 268.

цает: «Все мне на вас, на дворян, на вотчинников, оглядываться! Дворянское ополчение! Влезут, гладкие дьяволы, на коней, саблю не знают в какой руке держать. Дармоеды, истинно дармоеды!» Тема «дармоедства» сопровождает изображение боярства вплоть до третьей книги, где как символ прошлого изображается разморенный жарой, ленивый боярин у окошечка.

С боярской косностью ассоциировалась у Толстого в целом тема допетровской старины. В несколько одностороннем освещении показан, например, в романе Василий Голицын. Европейски образованного князя писатель рисует, главным образом, как полную противоположность Петру. Голицын — жертва собственного безволия, на всей его судьбе лежит роковая печать вырождения боярства. Между тем, историки имели основание оценивать личность Голицына иначе, отмечалось, что по многим своим чертам характера и взглядам Голицын мог бы быть одним из первых сподвижников Петра, чего Толстой в нем не увидел. Есть некая доля предвзятости у Толстого и в изображении Софьи. Постепенно вопрос о связи Петра с предшествующими традициями русской истории в романе все более усложнялся. Преодолевался схематизм, и Петр третьей книги совсем не похож на одинокого борца с мраком невежества, каким был он в начале романа. В связи с этим менялось у Толстого и изображение иностранцев в России<sup>158</sup>.

Социально-исторические процессы и события эпохи вошли в роман, таким образом, не в полном объеме — и потому, что хронологически он захватывает самое начало семисотых годов, и потому, что у Толстого в выборе материала имелись свои предпочтения, закрывшие от него некоторые важные стороны помещичье-купеческого государства, в частности, оставившие в тени помещичью его ориентацию.

Толстой никогда не забывал, что укрепляемое Петром государство строится на крови и костях народа. Можно с полным основанием утверждать, что тема социальных коллизий, в особенности тема противостояния Петра и страдающего народа, никогда не выпадала из поля зрения писателя.

Здесь необходимо обратиться к некоторым суждениям критики о романе Толстого. Не учитывая специфики толстовской художественной концепции героического характера, критики 30-х годов, как уже было отмечено, нередко упрекали писателя за недостаточное внимание к крестьянской революционно-

---

<sup>158</sup> См. об этом в кн. А. В. Алпатов. Творчество А. Н. Толстого. М., Учпедгиз, 1956, стр. 138.

сти. Многим тогда казалось, что интерес Толстого к Петру как раз и привел с необходимостью объективной логики к недооценке социального протеста крестьянства<sup>159</sup>. В этом видели ошибку Толстого.

Противоположный подход к роману утвердился в 50-е годы, когда признавалось, что Толстой в полном соответствии с исторической правдой сумел показать и Петра, и представителей народной массы<sup>160</sup>. Вывод этот также основывался на произвольном толковании системы образов толстовского романа. То важное обстоятельство, что «Петр Первый» принадлежит к ряду произведений, где есть один центральный герой, и здесь не бралось в расчет. Если прежде своеобразие общего построения романа приписывалось ошибочному пристрастию Толстого к Петру, то теперь ход общих рассуждений о романе строился таким образом, будто бы в толстовском произведении вообще нет никакой художественной избирательности.

Более справедливым в отношении к самому духу романа Толстого представляются те суждения о нем, в которых исследователями признается правомерность сделанных Толстым в композиции его произведения акцентов<sup>161</sup>.

В соизмерении со всеми другими лицами романа Петр действительно остается самой большой фигурой, но в рамках этой композиции вполне возможно исторически верное решение коллизии Петра и народа. И Федька Умойся Грязью, и Андрей Голиков, и керенский мужик в сравнении с Петром, конечно же, являются персонажами второго ряда, но без этого ряда нет и центрального героя. Все сцены, где Петр сталкивается с собственным народом, всегда содержат наиболее общее, концептуальное суждение об эпохе в целом. Уже начав работу над романом, Толстой все еще считал Петра фигурой трагической. К трагическому финалу подвигалось повествование и во второй книге.

Трагическая концепция Петра означала одновременно для писателя и отрицание позитивной оценки его дела. Когда Толстой заканчивал вторую книгу романа картиной сумрачного болотистого края, над которым стоят «страшные пожары ве-

---

<sup>159</sup> Такая оценка высказывалась, например, Р. Мессер в ее книге «А. Н. Толстой». Л., Гослитиздат, 1939. Та же точка зрения повторена критиком в книге «Советская историческая проза». Л., «Советский писатель», 1955.

<sup>160</sup> В. Р. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь.

<sup>161</sup> На это справедливо обращал внимание А. И. Пауткин. См. его статью «Исторический герой и современность». Вестник Московского университета, серия VII, вып. 5, 1962.



черней зари», он словно бы предсказывал, что и весь его роман завершится поражением Петра. Эта перспектива намечалась уже в плане первой главы: «Настроение первой главы. Безденежье. Анархия и глухой бунт в народе. Страх перед Турцией. Необходимость войны за овладение морями. Давление иностранного капитала. **Невозможность отдыха, остановки**, вперед — в неизвестное и страшное будущее»<sup>162</sup>. «Русские мне шведа страшнее», — таков был скорбный итог Петра в пьесе «Петр Первый». Этот итог, по сути дела, не был еще отмечен у Толстого и в 1934 году, в пору создания второй книги романа. Нельзя забывать при этом, что во всех размышлениях писателя о роли Петра историческим обвинителем его героя всегда выступал народ.

Путь Толстого к историческому оптимизму в трактовке Петра был сложен. Но это был путь верный: писатель все глубже проникал в законы исторического созидания и все более цельно охватывал в своем повествовании общественный организм в поступательном его развитии.

Сравнительно недавно высказывалось мнение об идеализированной сглаженности Петра у Толстого, и эта точка зрения предлагалась как радикальное исправление прежних заблуждений относительно мнимой безупречности толстовского романа. Ход мысли критика в данном случае важно проследить в общей системе его аргументаций. В отношении методологическом это замечание представляет интерес особый, так как Толстой критикуется здесь как будто бы с позиций конкретного историзма, т. е. позиций научно выверенных и вполне надежных. Так ли это? «Да, — пишет критик, — Петр Первый у А. Толстого властен, деспотичен, жесток без меры и т. д., но он справедлив: если бьет, то за дело, если круто поворачивает, то для пользы дела, если губит народ, то во имя высоких целей. Но, как известно из истории, Петр Первый бывал и неоправданно жесток, жесток до безумия, он был самодержцем, и нельзя проходить мимо черт самодурства, которые у него были. Варварские привычки его (дикие оргии, дикие забавы) хорошо известны. Он не щадил народ, людские жизни и в тех случаях, когда этого можно было избежать, — это был не гуманист, а грозный безнаказанный крепостник в своей вотчине»<sup>163</sup>. О несостоятельности высказанных здесь Толстому упреков уже

<sup>162</sup> Архив А. Н. Толстого, инв. № 377 (а), лист 46.

<sup>163</sup> Ю. Андреев. Еще раз о «Петре Первом». — «Русская литература», 1958, № 2, стр. 121.

писали<sup>164</sup>. Их нельзя понять иначе, как призыв возвратиться к той трагической концепции великой личности, с которой начинал Толстой свою работу над петровской темой. Разве то, что «известно из истории» критику — варварская жестокость, безнаказанность крепостника — не было известно также и Толстому? Лучшее свидетельство тому — его роман, где у главного героя есть все эти черты. Из высказываний Ю. Андреева следует, что вся сложность задачи будет исчерпана, обратиться писатель к изображению крепостнического и варварского характера преобразований Петра. В действительности дело обстоит намного сложнее.

Ведь в первых своих произведениях героя Полтавы Толстой увидел как раз с самой неприглядной стороны, в темном пыточном подвале, у подножия дыбы, на которой стонал вздернутый правдоискатель Варлаам. В рассказе «День Петра» не было недостатка в изображении разнузданного помещичьего своевольтва. Однако пути к исторической правде для Толстого тогда были закрыты.

Призывая восстановить принцип исторической истины, Ю. Андреев исходил, по сути дела, из критериев чисто моралистических: оправдать или обвинить Петра? Чего в его характере больше — благих порывов или низменных страстей?

Интересно заметить, что ближайшие к Петру мемуаристы, так же, как и сам Петр, когда им случалось отводить обвинения в излишней жестокости «мудрого преобразителя России», обращались к оценке условий, в которых он действовал. Послушаем, например, А. К. Нартова: «Если б когда-нибудь случилось философу разбирать архиву тайных дел его (Петра), вострепетал бы от ужаса, что соделывалось против сего монарха. Мы, бывшие сего великого государя слуги, вздыхаем и проливаем слезы, слыша иногда упреки жестокосердия его, которого в нем не было. Когда бы многие знали, что претерпевал, что сносил и какими он уязвляем был горестями, то ужаснулись бы, колико снисходил он слабостям человеческим и прощал преступления, не заслуживающие милосердия; и хотя нет более Петра Великого с нами, однако дух его в душах наших живет, и мы, имевшие счастье находиться при сем монархе, умрем верными ему и горячую любовь нашу к земному богу погребем вместе с собою. Мы без страха возглашаем об отце нашем для того, что благородному бесстрашию и правде

---

<sup>164</sup> А. И. П а у т к и н. Исторический герой и современность.

учились от него»<sup>165</sup>. Рассуждения подобного рода о том, что жестокость Петра вызывалась жестокостью его врагов и мрачным упорством оказываемого ему сопротивления, что крутые меры искупаются мужеством этого человека, взявшего на свои плечи великую ношу, — такие аргументы встречаются у многих современников преобразователя. Рассуждения подобного же рода приписываются ими и самому Петру, который таким же образом смотрел на необходимость самой крутой и безоглядной власти, им употребляемой.

Задача, конечно, в данном случае состоит не в том, чтобы «оправдать» Петра в противоположность тем, кто его «обвиняет», возобновив длившийся не одно столетие спор, в котором в пользу Петра, остававшегося одновременно и крепостником, и выдающимся деятелем, было высказано, — в том числе и классиками марксистской мысли, — немало важных доводов. Оценка А. К. Нартова, не видевшего в «земном боге» вообще никаких недостатков, интересна лишь в том отношении, что в своих мыслях о Петре, так же, как это было и в самооценках Петра, он прежде всего считал необходимой ссылку на конкретные условия. Не только изображение Петра как «гуманиста» (в чем критик обвинял Толстого), но и всякая попытка судить о нем с позиций абстрактного взвешивания «добра» и «зла» (а такое абстрагирование есть в приведенной критической заметке) является, по сути дела, нарушением принципов конкретного историзма. Вся разница заключается в данном случае только в том, что в справедливо осуждаемой критиком попытке увидеть в Петре «гуманиста» внимание было сосредоточено на «добре», а сам критик, указывая на «злую» сторону петровских преобразований и предлагая не считать Петра «гуманистом», измеряет историческую личность все той же абстрактно-гуманистической меркой. Любой, отвлеченно от конкретных условий взятый довод в пользу больших государственных забот Петра или в доказательство его жестокости сам по себе, конечно, еще ничего не доказывает. В противовес выдвинутых критиком выводов о неоправданных людских жертвах, к количеству которых Петр будто бы проявлял полное безразличие, можно как раз привести особенно много примеров, подтверждающих совершенно обратное. Не только у И. Голикова в «Деяниях Петра Великого», где царь выставляется безгрешным полубогом, но и в «Истории Свейской войны», представ-

---

<sup>165</sup> Цит. по кн. С. М. Соловьев. История России с древнейших времен. Кн. 9. М.: Соцэкгиз, 1963, стр. 553.

ляющей собою «Поденную записку» Петра, ведущуюся по следам вчерашних событий, а также и в «Письмах и бумагах императора Петра Великого» мы найдем немало свидетельств очень бережного отношения Петра к своим солдатам. Мелькнувшее у Толстого упоминание об аптеке: «Аптека вас пользует?» — спрашивает Петр у строителя в землянке — также основано на реальном факте. Со всей свойственной ему прямоот и резкостью Петр выговаривал тем, по чьей вине в Питербурх «ни золотника лекарств не прислано». Все это, конечно, не было проявлением забот «гуманиста», оказавшегося не по своей вине «среди монстров» — негодных казнокрад-министров. В своих заботах о сохранении жизни солдат и строителей Петр оставался все тем же державным «хозяином», заинтересованным прежде всего в сохранении живой силы. Однако Петра, так много в рамках своей эпохи сделавшего хотя бы для того, чтобы «знатность по годности считать», демократизировавшего, в дозволенных историей пределах, само представление о личности, считать совершенно безразличным к людским судьбам, было бы неверно. Толстой (это в его романе иногда в последнее время недооценивалось) очень часто пишет как раз о том, что многие благие намерения Петра, даже в том случае, когда они приводились в исполнение, не оставляли сколько-нибудь заметного следа. Заботы царя, чтобы строители и солдаты были сыты и здоровы, ничего не меняли в их жизни и изменить не могли. Именно здесь, в землянке строителей Петр, взяв корку выпеченного пополам с мякиной хлеба, сунет ее в нос «Нептуну», светлейшему князю Меншикову, не в первый раз уличаемому им в воровстве<sup>166</sup>. Взгляд Толстого на социальные коллизии петровского времени вовсе не был столь поверхностен, как иногда считают.

И все же мысль о неполном соответствии толстовской трактовки Петра требованиям нашего времени, о том, что роман Толстого не представляет в этом отношении совершенно исчерпывающую картину петровской эпохи, верна.

У Толстого есть несомненная избирательная воля в трактовке Петра, и во многих случаях она вполне оправдана. Вывод о том, что «Толстой воспроизводит историю во всей ее истине и чувственной полноте»<sup>167</sup>, очевидно, нуждается в уточне-

<sup>166</sup> Нельзя согласиться с Е. Поляковой, считавшей, что в данном случае Толстой указывает не на силу обстоятельств, а только на злоупотребления отдельных казнокрадов. См. Е. Полякова. Минувший век во всей его истине. — «Новый мир», 1965, № 2, стр. 234.

<sup>167</sup> В. Р. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь. Стр. 464.

ниях. «Для писателя, обладающего передовым социально-философским мировоззрением, дилеммы — или правда истории, или субъективная идея — не существует», — писал тот же исследователь<sup>168</sup>. Но сложность дела заключается как раз в том, что «правда истории» вообще не существует в искусстве вне субъективного ее восприятия и постижения — успех зависит от меры соответствия неизбежно избирательного, субъективного интереса писателя объективной истине. В историческом романе искусство остается самим собою, т. е. дает субъективный образ объективного мира.

Когда Толстой, рассказав о «шумствах» всепьянейшего собора и варварских шутках, учинявшихся приближенными Петра для насмешек над некоторыми боярами, с большим интересом и вниманием рассказывает о великой тяге Петра к знанию, его заботах о просвещении, с точки зрения исторической истины он прав. То же можно сказать и об идейных акцентах, проявившихся во многих других картинах романа. Бегло упомянув, что к Петру после первого неудачного штурма Азова боялись подходить, и подробно не рассказывая о разбитых физиономиях тех, кто все же проявил неосторожность, Толстой все внимание сосредоточил на изображении крепнущей воли Петра. Царь решил, что не уйдет, не взяв Азова, — и он его взял. Толстой подчеркнул, что взятие Азова трудно было для русских считать победой — таких жертв она стоила и такие новые бедствия навлекла. Но в личном плане при этом Петр как человек мужественной воли нигде писателем не снижается.

Толстой ведет в романе спор с теми зарубежными историками и мемуаристами, которые в Петре-победителе хотели видеть прежде всего царя варваров, полководца, возглавившего армию, состоящую из «мужиков». Не желая вообще принимать во внимание страданий и бедствий, «которые война производит обывка», Петра стремились видеть только их виновником. И Толстой спорит с таким высокомерным и пренебрежительным взглядом на русских по каждому пункту, выдвинутому его идейными противниками. Достаточно внимательно всмотреться в полемически поданные им детали истории графини Шперлинг или встречи Петра с пленным Горном<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> В. Р. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь.

<sup>169</sup> Толстой не принял свидетельство шведского историка Адлерфельда, приводившееся Н. Устряловым, о том, что Петр принял пленного Горна «очень сурово», «дал ему крепкую пощечину за дерзкий ответ» и «велел посадить в городскую тюрьму». См. Н. Устрялов. История царствования Петра Великого. Т. 4. СПб., 1864, стр. 313—314.

Читая роман Толстого, мы ко многим его событиям относимся с той полнотой доверия, когда даже не возникает вопрос, такими ли они в действительности были. Между тем, Толстой, осваивая разнообразный фактический материал, строит **свою** концепцию эпохи. Ни у Н. Устрялова, ни у С. М. Соловьева не найдешь подчас того рисунка событий, который дает Толстой. Во множестве писем, мемуарных свидетельств незаметным штришком затерялась, например, история неприязненных отношений Меншикова и фельдмаршала Огильви<sup>170</sup>. У Толстого она становится очень ярким моментом, характеризующим не только двух этих лиц, но, главное, и Петра, и общий характер Северной войны.

«...А к подаркам он зело лаком и душу свою готов за них продать»<sup>171</sup>, — писал Шафиров Меншикову об Огильви, рекомендуя щедрее одарить уходящего с русской службы австрийского генерала, «чтобы он не хулил государя и ваше сиятельство». Меншиков не прощал «Огильвию» его высокомерия и, видимо, выбирая в письме к царю самые сдержанные выражения, так как знал, что Петр не простит поспешных отрицательных выводов против Огильви, все же не упускал случая высказать Петру свое неодобрение «...только то мне не без печали, что войско наше называет слабым»<sup>172</sup>. Романист, так живо нарисовавший портрет Меншикова, легко мог себе представить, что скрывалось за написанной Александром Даниловичем со всевозможной вежливостью строчкой: «За это вышла у нас с фельдмаршалом небольшая контра»<sup>173</sup>.

Конфликт Меншикова с Огильви используется Толстым для того, чтобы показать Северную войну как одно из проявлений национального самосознания русских. Петр слушает Меншикова, рассказывающего ему об австрийском фельдмаршале: «Муж ученый, слов нет. Книги в телячьих корешках привез из Вены, целую телегу, свалены у него в шатре». Как проницательный и плутоватый слуга, подсмотревший тайные движения души господина и безошибочно определивший, насколько велико презрительное безразличие Огильви к русским нуждам, докладывает Алексашка о чисто бытовом поведении фельд-

---

<sup>170</sup> См. Н. Устрялов. История царствования Петра Великого. Т. 4, часть 2. Приложения, № 282, стр. 330; там же, № 325, стр. 354.

<sup>171</sup> Там же, № 445, стр. 441.

<sup>172</sup> Н. Устрялов. История царствования Петра Великого. Т. 4, часть 2, стр. 384.

<sup>173</sup> Там же, стр. 414.

маршала, брезгующего русским солдатом. Но для Толстого разговор Петра и Меншикова, как и все, рассказанное Алексашкой, совсем не бытовой план повествования. Избирательный интерес писателя направлен к изображению Петра-патриота, и в решении этой темы даже бытовой штрих иногда превращается в обобщение историческое.

С наибольшим интересом и увлечением Толстой изображает моменты счастливого совпадения воли Петра с потребностями объективного исторического развития. Его роман — одно из самых ярких произведений советской литературы, где воплотилась победа человека над силами хаоса, пафос руководящей роли выдающейся личности, когда она выступает на арену действий в момент исторического самоопределения целой нации. Это роман о единении человека со своим народом.

Одна из самых примечательных сторон личности Петра — его постоянный, настойчивый и пытливый, даже какой-то неумный, интерес к талантливым людям. В романе он запечатлен очень широко. И дело здесь не только в непосредственной реализации темы умельцев. Толстовский Петр понимает талантливость так же широко, как виделась она самому писателю. В этом смысле Петр — глаза автора, частица его мироощущения. Он любит людей, умеющих широко и радостно воспринимать жизнь, с мечтой и страстью искать полноты ее притяния. В этом смысле талантливы едва ли не все центральные лица романа. Причем все они обращены к Петру именно этой стороной своей личности, и мысль о том, что так самозабвенно и заинтересованно видеть талант в других людях может лишь тот, кто сам не менее духовно богат и талантлив, получает свою материализацию и выражение в самом построении романа. Действующие в нем центростремительные силы создают впечатление о разносторонней и яркой талантливости стоящего в центре произведения Петра, о том широкозахватывающем интересе к жизни, который свойственен человеку выдающемуся.

В обиходе лишутся в романе сцены удовлетворенного наслаждения бытием. Петр знает тепло дружеского застолья, любит послушать хорошего рассказчика — бывалого человека, от души посмеяться, всегда помнит, как шумит попутный ветер в тугих парусах, знает радость трудной работы, когда она — дерзание, любит хорошо поесть после полного забот дня, попариться в легкой липовой баньке. Толстой словно бы сосредоточил в его жизнеощущении все, чем может быть счастлив человек: трудная победа над врагом, кипение битвы, когда

напряжены все силы души — пусть Петр и предоставляет красоваться на белом жеребце впереди войска Меншикову, а сам довольствуется куда более скромной ролью бомбардира и на поле выезжает на смирной лошадке. Правомерен интерес Толстого к радостной полноте чувства и в решении «личной» темы. Не рассказывая о принудительном пострижении Евдокии Лопухиной, Толстой заметит лишь разительное несоответствие духовных запросов Петра убогому внутреннему миру и побуждениям его первой супруги. Много места отдав истории молодой любви Петра к Анхен, писатель не заглянет сколько-нибудь подробно ни в один из темных уголков истории семейства Монсов. Косвенно упомянув, как Петр стал «неразборчив и прост» с женщинами, за что выговаривает ему сестра Наталья, все силы своего таланта Толстой отдает поэзии больших чувств большого человека. Сохранены писателем все, не очень лестные для его героя подробности первой встречи Петра и Катерины. Взвесивший интересы своей карьеры Меншиков понял: пришла пора расстаться ему с пригожей «экономкой» — не на ней же жениться худородному Алексашке! За чаркой вина отдана Катерина Петру. Но писатель говорит при этом об охватившем Петра радостном тепле при взгляде на эти «вишневые, легко вспыхивающие, женские глаза», о том, как желанны для мужественного и усталого человека легкие шаги беспечно и весело летевшей навстречу своей судьбе Катерины.

В такой избирательности и смелом, твердой рукой сделанном выборе — право большого искусства. Старая истина гласит, что для слуги, наблюдающего подноготную господина, не существует героев. Толстой рисует именно героя, и его вдохновение, не задерживаясь в закулисных потемках, выходит на сцену Истории.

Избирательность была вместе с тем и мерой постижения истины. Трагическая фигура одинокого, никем не понятого тирана, каким представлялся Петр Толстому в начале его творческого пути, превратилась в героический характер. Эта эволюция была плодотворна, но в самой концепции героического характера у Толстого имелись ощутимые границы проникновения в ту самую «полноту исторической истины», какую приписывают иногда принадлежащей ему во всем объеме.

К началу Северной войны Петру было немногим больше тридцати лет — впереди были самые зрелые годы. Толстой же, как известно, шутиливо сетовал: его герои постарели и он не знает, что «с ними, со старыми делать». Уже это пристрастие писа-



теля к радостям молодого восприятия жизни свидетельствует, что не все переживания Петра будут ему поэтически в равной мере открыты. Но главное не в этом.

Толстой сталкивался в материалах петровской эпохи с огромным количеством фактов, словно распадающихся на две группы, лежащих — каждая особо — на две чаши весов.

С одной стороны, по мере углубления в эпоху, писатель все полнее понимал, как много таланта и вдохновения, находчивости и изобретательности, самоотверженности и терпения, как много человеческих жизней отдано во имя укрепления молодой России. С другой — он постоянно наталкивался на факты не только не ослабляющего, но еще и усиливавшегося недовольства, крестьянских волнений и бунтов, выступлений казачества. Противоречия эпохи не могут быть названы иначе, как кричащими. Назревало Булавинское восстание, материалы к которому Толстой тщательно собирал<sup>174</sup>.

В октябре 1705 года, например (меньше, чем через год после победы под Нарвой), фельдмаршал Шереметев с полками, проявившими замечательное мужество в боях со шведами, двинулся на подавление Астраханского бунта: «...указано туда (в Астрахань — Г. М.) итти в поход господину фельдмаршалу Шереметеву с несколькими полками, а именно с двумя шкwadронами драгун и баталион пехоты из Курляндии, да в тот же поход велено с ними итти из Нарвы, из Петербурга, из Смоленска по полку, да от города велено отправить полк»<sup>175</sup>.

Есть исторические свидетельства, что восставшие под предводительством атамана Кондратия Булавина казаки и крестьяне, в частности, отряд Некрасова, имел намерение сжечь Воронежскую верфь и все имевшиеся там корабли. Логика истории приводила Толстого к тому, чтобы показать, как корабли, построенные Жемовым, Аладушкиным, братьями Бровкиными, сжигаются Федькой Умойся Грязью, Илюшкой Дегтяревым или керенским ломаным мужиком. Петр, взрастивший русских корабельных мастеров, вынужден отдавать приказ об обороне воронежского флота от своего же восставшего народа. Он писал Ивану Толстому: «...ежели то правда, что вор Некрасов пакки усиливается в верховых городках, то некоторое время побудь там ради опасения Воронежского флоту»<sup>176</sup>.

<sup>174</sup> В архиве писателя имеется список работ о Булавинском восстании и истории Дона (Ипв. № 378 (а), лист. 2).

<sup>175</sup> Н. Устрялов. История царствования Петра Великого. Т. 4, часть 2. Приложения У. Журнал, стр. 524—525.

<sup>176</sup> Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 8, вып. 1. Изд-во АН СССР, 1948, стр. 81.

Свое значение имеет у Толстого и точно им обозначенная социальная принадлежность строителя Петербурга в третьей книге романа. «Тут, в землянке мы все — вольные». Строитель — посадский из Керенска. В романе рассказывается, что в Петербург посменно посылались тысячи людей. От одного двора шел человек с инструментами, с других — собирали ему «кормовые деньги». По именному указу государя предписывалось отовсюду и по возможности больше «взять деловцев с надлежащими припасы». В «Историческом очерке Керенского края», откуда родом толстовский герой, читаем: «...из Керенского уезда требуются «деловцы для строения новых черт и слюзов», а также «в С-Петербург к городскому строению работники»<sup>177</sup>. Толстой не раз в произведениях о петровской эпохе изображал бунтарей (Лоскут, Оверьян), которые помнят времена Стеньки Разина. Лоскут и в исторических документах значится как бывший разинский есаул. Керенский мужик в этом отношении тоже имел свои бунтарские «традиции». В донесении шацкого воеводы Хитрово сказано о былых делах в Керенском крае: «воры изменника и богоотступника Стеньки Разина керенского воеводу Автомона Семенова сына Безобразова в воровском своем мятеже казнили смертию»<sup>178</sup>.

Многочисленные указы, письма, ведомости начала века свидетельствуют, что строители Петербурга спешно набирались по всей стране. Сюда посылались по нарядам и крепостные, и «вольные» люди: городская посадская беднота, всякого рода «ярыжки», «бродящие меж двор». Посылались туда иногда и осужденные на Сибирскую ссылку, были среди них и обвиненные в противогосударственном «воровстве».

В письме одного из должностных лиц, ведавших поставкой людей в Петербург, Автомона Ивановича читаем, что послана очередная партия «вольных» людей: «...выбрал служилых людей 2330 человек, да жен, матерей, отцов и детей 4390 человек... все вольница и люди изрядные»<sup>179</sup>. Изучая документы, Толстой видел, как на строительство столицы призывались нередко люди, ранее посланные по этапу в Сибирь. Царь писал «из Санкт-Петербурга»: «...Ныне зело нужда есть, дабы несколько тысяч воров (а именно, если возможно, 2000 ч.) приготовить к будущему лету, которых по всем при-

---

<sup>177</sup> Исторический очерк керенского края. Составил врач Г. П. Петерсон. Пенза. Губ. типография. 1882, стр. 28.

<sup>178</sup> Там же, стр. 15.

<sup>179</sup> Н. Устрялов. Т. 4, часть 2. Приложение 1, стр. 30.

казам, ратушам и городам собрать по первому пути, которые посланы в Сибирь, в ныне еще на Вологде»<sup>180</sup>.

Те же слова «триумф» и «виктория», которые Петр так часто употреблял в письмах своим сподвижникам с полей сражения, появятся и в его сообщениях о счастливой победе над бунтовщиками. И Петру есть чему радоваться: ведь он опасался даже за безопасность Москвы, отдавая распоряжения о ее укреплении в виду усилившегося волнения городских низов, казачества и крестьянства. Петр ни на минуту не задумывается, конечно, о действительных мотивах протеста — «сия сарынь», как называет он недовольных, должна быть истреблена «со всею жесточью». А «в казаки», между тем, бежали и некоторые солдаты шереметевских полков, когда фельдмаршал возвращался после подавления астраханского восстания в действующую против шведов армию.

Знак общих социально-исторических противоречий заметен также и в явлениях идейного порядка, например, в суждениях Петра о государстве. Особой и очень приметной идеологической вехой явились все те выступления и действия царя, в которых понятие «государство» было поставлено выше личности монарха. Подобные акты исходили не только из известных свойств характера Петра. Герой Полтавы, трудившийся во имя славы России «даже до мозолей», во всех своих признаниях авторитета государства выражал верно понятый им дух времени, исторического момента. Вместе с тем в одном из ярких идеологических документов эпохи, в составленной Феофаном Прокоповичем «Правде воли монаршей», провозглашался и закреплялся принцип неограниченной царской власти. У самого Петра, неограниченно этой властью пользовавшегося, не возникало ни малейшего сомнения относительно несправедливости его жестоких действий. В редакции И. Голикова так звучит обращенное к потомкам самооправдание Петра. «Знаю я, что меня называют жестоким и мучителем, однако, по счастью те только чужестранцы, кои ничего не знают об обстоятельствах, в коих я сначала многие годы находился, и сколь многие из моих подданных препятствовали мне ужаснейшим образом в наилучших моих намерениях для отечества, и принудили меня поступить с ними со всякою строгостию, но не жестоко, а менее еще мучительски»<sup>181</sup>.

<sup>180</sup> И. Устрялов. Т. 4, часть 2. Приложение 1, стр. 30.

<sup>181</sup> И. И. Голиков. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России. Т. 10, Изд. 2-е, 1839, стр. 221.

Самым драматическим сплетением противоречий отмечены и последние дни больного Петра, обстоятельства его смерти и похорон. Взгляд художника, во все эти факты вникавшего, — а Толстой с самого начала работы над романом думал о конце его, — словно бы следит здесь в напряженном внимании за разыгранной самой жизнью драмой, если не назвать ее трагедией.

Каждое движение центрального «действующего лица» и всех его окружавших словно бы крупным планом обнаруживает в этом последнем акте драмы в концентрированном виде все прежние дела и страсти. Непосредственным толчком к болезни царя явился самоотверженный его поступок: в холодной воде он спасал людей с попавшего в бедственное положение бота. Но готовый кинуться на помощь другим, Петр сам иногда оказывался беспомощным. И в переносном смысле попадал в положение бедственное. Давно мучивший его вопрос о наследнике престола не был решен ни до болезни Петра, ни в последнюю минуту, когда у него уже не стало сил выговорить свою волю.

Успев свершить так много, с помощью известных мореплавателей и землепроходцев, выяснить, соединяется ли на далеких окраинах его государства Азия с Америкой, Петр не решил многих внутренних вопросов. Поводы и основания считать, что жизненным итогом его явилось одиночество и непонимание со стороны близких — так трактовалась историческая судьба Петра в ранних произведениях Толстого — у писателя были.

Были основания и для совершенно противоположных выводов. Великой признательностью к великому человеку исполнены многие обращения к Петру его современников. Оснований для торжественного и высокого звучания последнего акта драмы о Петре у Толстого также было вполне достаточно. Благодарные современники видели плодотворные итоги: Петр «научил узнавать, что и мы люди», — писал Неплюев. Патристические заветы Петра проецировались на будущее России, и оно рисовалось Феофану Прокоповичу, читавшему над гробом царя свое слово, исполненным славы: «Какову он Россию свою сделал, такова и будет; сделал добрым любимую, любима и будет; сделал врагам страшною, страшна и будет; сделал на весь мир славною, славна и быти не престанет»<sup>182</sup>. Эти слова сказаны словно для торжественного финала!

<sup>182</sup> Цит. по кн. С. М. Соловьев, История России с древнейших времен. М., Соцэкгиз. 1963, кн. IX, стр. 563.

Однако было и другое. Тревожные опасения, как сложится их судьба после смерти Петра, возникли прежде всего у тех, кто имел за собою множество прегрешений и подлежал суровой ответственности за казнокрадство. В последнем преуспел не только знаменитый Меншиков, но и «государево око», генеральный прокурор Ягужинский, и многие другие. Заговоры и мелкие заботы о спасении карьеры, имевшие место и ранее, бурно усилились в последние дни и часы жизни императора. Развернули свою деятельность и соперничество дворянские группировки.

Громким, сочувственным эхом отдалось печальное известие о смерти Петра в сердцах тех, кто делил с ним военную страду и радость трудных побед. «Молодой драгун на часах стоял», — эта народная историческая песня искренно оплакивает Петра. Но имеются и факты совершенно противоположного значения. Запутавшиеся во взаимных разоблачениях и обвинениях, Меншиков и Ягужинский вступили в открытую вражду. При жизни Петр был конечной инстанцией в решении великого множества распрей, и вот теперь, призывая Петра встать для восстановления правды, к его гробу в Петропавловском соборе публично с обвинениями против своих врагов обратился Ягужинский.

Толстой, таким образом, постоянно сталкивался с фактами, казалось бы, несовместимыми и взаимоисключающими. На чашу весов в процессе «взвешивания» можно было поочередно класть факты то одного, то совершенно противоположного рода. Писатель встал перед выбором, и свой выбор сделал — закончить роман Полтавой. Однако окончательный ответ Толстого все же не включил всей сложности противоречивой действительности, не в смысле обилия всех фактов, чего сделать, конечно, не в состоянии ни один художник, но в самом подходе к истории, в принципах оценки противоречивого явления. Принцип избирательности, защитивший большое искусство от способных заслонить великое обесценивающих мелочей, в целом с таким верным тактом примененный Толстым, теперь как бы перешел у романиста через дозволенные границы его применения. Полтавская победа или неудачи Прутского похода, прогрессивные переустройства в управлении государством или неискоренимое расхитительство, измена или примеры суровой верности заветам великого государя? Встав перед дилеммой, Толстой выбрал положительное, резко отодвинув в тень как непоказательные все факты противоположного ряда. Уже от-

мечалось, какой смысл был придан Толстым сцене разговора Петра с керенским мужиком. Без страха сказав царю слова горькой правды о голоде и разорении, строитель из Керенска выражал полное признание дела Петра и свою с ним солидарность. Тем самым писатель указывал как на вполне справедливую и исторически ценную только такую позицию, сторонник которой, презирая свои страдания, обязательно станет ревностным союзником Петра. Это была не вся правда, но именно такую ее «часть» Толстой принял за некую формулу петровской эпохи, века героических свершений.

Писатель не забыл социальных противоречий, но предложенный им способ их прочтения оказался односторонним. И есть основание говорить скорее не об ошибке Толстого, а о мере его историзма. Трагическое господствовало в его исторической концепции, когда объективная необходимость представлялась как сила, подавляющая свободу личности. В героическом действовании толстовские герои вели свою атаку на диктат истории. Как художник Толстой открыл для себя такую историческую ситуацию, когда «голос человека становится голосом его народа», когда совпадение исторической необходимости и воли великого человека дают полноту героического взлета. Однако в той же мере, в какой трагическое прежде исключало у Толстого полноту приятия истории, с такой же абсолютной строгостью теперь полнота приятия истории исключала самостоятельное место трагического.

Историческая необходимость и личность соотнесены в романе главным образом в одном пункте: там, где человек становится осуществителем прогресса. Но отношения истории и личности шире — они включают в себя и трагическое. Писатель, как мы видим, нашел формы художественного выражения не только причастности человека к истории и не только причинную зависимость личности от обстоятельств. Человек у него не только производное от эпохи, но и формирующий, волевой фактор, воздействующий на течение событий.

Однако и совершая дело истории, Петр не был тем самым абсолютно оправедлив относительно самостоятельного права другой личности. Историческая закономерность перестала быть «ужасной, как ползущая гора», но признав ее поступательное движение, Толстой отождествил теперь необходимость с абсолютной оправедливостью.

Особенно явственно черты такой схемы видны в третьей редакции пьесы «Петр Первый» и в сценарии одноименного

фильма<sup>183</sup>. Черты той же концепции выдающейся личности заметны, как это уже не раз отмечалось критикой, и в драматических произведениях Толстого об Иване Грозном. Преимущественное внимание к полному совпадению исторически необходимого и нравственного неизбежно приводило к иллюстративности, особенно сказавшейся в сценах «Ивана Грозного», изображавших народную готовность идти за суровым, но справедливым царем.

Трудно отделить в этом движении мысли писателя его плодотворные идеи и художественные открытия от узкой тенденциозности. Во всяком случае подвергать механическому разделению на две части — «положительную» и «отрицательную» — с этой стороны роман «Петр Первый» неправомерно.

Толстой показал большого человека в его исторической воле сливающегося с делом нации — в этом смысле его роман и теперь остается образцом. «Не о счастье, но о счастье рассказывает могущественная тема человека»<sup>184</sup>, — эти слова Толстого, сказанные им о другом художнике, вполне могут быть отнесены и к его собственному произведению.

Исторический оптимизм писателя основывался при этом на избирательном внимании к одной — «позитивной» — стороне противоречий, и единственной художественной формой выражения исторического оптимизма Толстой признавал финал-апофеоз. Преодолев абсолютизацию трагического, он преодолел и казавшуюся ему неотвратимой разорванность мира. Но в обретенном единстве Толстой вообще не согласен был видеть никаких противоречий. «Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни», — таким представлялось писателю в дни Отечественной войны самоощущение человека. «Оправдание жизни» при этом Толстой видел только в полноте осуществившегося счастья, в принципе исключавшего трагедию. «Народ сообразил свои выгоды и пошел за Медным всадником, поднявшим коня на берегу Невы, указывая путь в великое будущее»<sup>185</sup>, — таким виделся Толстому путь к высшей справедливости. Ситуация сознательного самоотвержения, на которое идет керенский мужик, была положена им в основу представлений об

---

<sup>183</sup> Справедливо замечание В. Шкловского об упрощающем историю «компромиссе», наложившем отпечаток на некоторые сцены фильма «Петр I». См. В. Шкловский. Особое мнение. За сорок лет. М., «Искусство», 1965, стр. 154.

<sup>184</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 518.

<sup>185</sup> Там же, стр. 507.

историческом прогрессе. Подобная ситуация действительно содержательна, и без нее невозможно представить тех славных страниц истории, о которых Толстой напоминал своим современникам. «Непобедимые господа шведы... хребет показали»<sup>186</sup>, — это была не только реляция о Полтавской баталии, не только военная победа, но и более широкого значения историческая веха. И Толстой видел множество примеров героизма как движущей исторической силы. Не случайно в письме Ромодановскому о Полтавской победе Петр пишет, что нам эту победу «господь бог через неописанную храбрость наших солдат даровать изволил»<sup>187</sup>. Однако в общей концепции истории и личности у Толстого идея героической самоотверженности как общее философское решение вопроса оказывалась недостаточной для выражения противоречивых путей осуществления исторического прогресса. Осуждая одно из направлений искусства 20-х годов в докладе «Четверть века советской литературы», Толстой приводил такую историческую параллель: «Было интеллигентское нытье, раздувание обид «маленького человека», за которым гонится Октябрь, как Медный всадник за Евгением»<sup>188</sup>. «Раздувание обид», конечно, легко может перерасти в поднятое «над историей» морализаторство — Толстой знал это лучше, чем кто-либо другой. Но предъявить Евгению обвинение в недостаточной исторической самоотверженности — означало вообще лишить его самого права на трагедию, чего нет в пушкинском решении петровской темы.

Финал-апофеоз, к которому вел Толстой свое повествование, ограничивал в принципе охват истории во всеобъемлющем ее значении. Роман как жанр, предполагающий достаточно полное разворачивание именно самостоятельных путей противостоящих исторических сил, в этом отношении словно бы предохранял Толстого от одностороннего решения темы большого человека, сильнее сказавшегося в драматургических произведениях писателя.

<sup>186</sup> История Свейской войны. Журнал Петра Великого, часть I, стр. 198—199.

<sup>187</sup> Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 9, вып. 1, стр. 227; И. Голиков, Деяния Петра Великого, ч. 12, стр. 27—28.

<sup>188</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 550.



## Два типа эпопеи. Толстой и Шолохов

Исследование типологического плана вряд ли должно заканчиваться финалом торжественным, указанием на вершинную точку творческого пути одного большого художника. Для такого исследования нет вершин абсолютных. Его пафос — в сравнении и соотнесении, и его важнейший момент — в указании на бесконечный путь многообразного развития художественной мысли.

Судить художника по законам, им самим над собою признанным, проверенное временем, хотя и не легко выполнимое в практическом анализе, правило это, пожалуй, в особенности строго должно быть соблюдаемо в типологического рода наблюдениях и выводах. Творческие принципы одного мастера не могут быть критерием оценки произведений другого. Объективный критерий дает только время и историческое развитие искусства в целом, но как раз именно в сравнении художественных систем двух больших писателей скорее всего и могут обнаружиться эти обращенные к искусству требования и предпосылки времени.

Мера историзма Толстого ясно выступает в сравнении его романов с «Тихим Доном» Шолохова. Эти произведения принадлежат именно одному времени, но на его запросы отвечают во многом по-разному.

Общие черты идейно-художественной концепции, отличающей эпопею 30-х годов от предшествующего периода, очень заметны в романах обоих писателей. История родины, взятая в

момент больших социальных перемен, стала здесь непосредственным предметом повествования. История выступает теперь не как дальняя перспектива, возникающая в очертаниях сравнительно небольшой группы событий. Толстой и Шолохов развертывают обширное, охватывающее много событий и лет историческое повествование. Но главное состоит не только в этом. Сквозь конкретные судьбы как обобщенный опыт времени у Толстого и Шолохова выступает художественное осмысление философии революции и истории. Идет грандиозная ломка старого, сотворяется новый мир, и вровень с силой и размахом социальных потрясений встает человек, ищущий смысла жизни. Сравнительно с эпопеей 20-х годов здесь сильнее ощущается необходимость обращения от социального к общечеловеческому, необходимость перевода конкретно-исторического смысла событий на язык «вечных» тем и вопросов. Гармоничность рожденного революцией мира открывается в соотношении прекрасного, героического и трагического, и новый мир подается читателю не только как непосредственный итог вчерашней социальной борьбы, но и как страница бытия, обращенного к Истории и Человеку.

Сравнивая Толстого и Шолохова, исследователи чаще всего делали указания на единство мировоззренческих устремлений обоих писателей и общую верность их принципам социалистического реализма. При этом единство нередко обозначалось в слишком общих формулировках, утрачивались черты творческой индивидуальности каждого писателя, да и само понятие индивидуальности художника распространялось в этом случае скорее не на видение мира в целом, а на «секреты» мастерства в узком смысле этого слова, на особенности отделки нарисованных по общим правилам картин.

Делались и попытки различить Толстого и Шолохова. Однако при всей верности многих наблюдений, проведенных в этом плане, они вели, главным образом, к разграничению самих предметов интереса двух художников: Толстой занят историей, а Шолохов, в отличие от него, — философией истории<sup>189</sup>.

С таким выводом вряд ли можно согласиться. При всей очевидности прямого интереса Толстого к истории и при всем постоянстве размышлений его героев об исторических закономерностях, столь же постоянно и очевидно и переключение в

---

<sup>189</sup> Л. Е р ш о в. Типология советского романа. — «Русская литература», 1962, № 4.

романах Толстого истории в план философский. История совершенно естественно ведет писателя к выяснению целого ряда общих проблем личности в ее социальном бытии. То же и у Шолохова: интересуясь общими вопросами смысла человеческой жизни, в чем хотели видеть исследователи его специфику, писатель находит ответ на них в истории, проявляя и к конкретной области исторического движения событий не меньший, чем у Толстого, интерес. «История» и «философия» есть, таким образом, и у Толстого, и у Шолохова. Различия между писателями следует искать скорее не столько в предмете изображения, сколько в принципах видения жизни и человека.

### КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОПТИМИЗМА

Основополагающая идея толстовской эпопеи, о чем бы он ни писал — о Петре или событиях гражданской войны, — состояла в признании «разумности» объективных законов истории. Зрелый Толстой знает, что ее законы ведут к прогрессу: в эпоху Петра укрепилась русская государственность, и теперь Октябрьская революция разбудила невиданные силы созидания в народе, строящем «самое справедливое общество». Будущее лежит в объективном зерне истории, оно необходимо прорастает и приносит плоды.

В своем течении история, по мысли Толстого, как бы разделяется на два, резко различных периода. Первый, включающий в себя все предшествующие Октябрьской революции тысячелетия, осознается им как господство хаоса, стихии, неорганизуемого человеческой волей потока. Человек не знал законов истории, и процесс исторический двигался словно бы «самотечком» — именно это слово употребит Толстой для характеристики первого, на долгие века простершегося исторического этапа. Вторая, только еще начатая полоса истории — это время сознательного творчества, когда ключ к истории найден и тайны ее открыты. В статье «Марксизм обогатил искусство» Толстой писал, что «книга жизни» только теперь становится ему понятной. Он видит направление «становых» жил закономерно-сти, идущих к своей вершине — социалистической революции.

Толстой постоянно осознает себя первооткрывателем. Ему и его современникам предстоит впервые художнически осмыслить тип человека-героя, сознательно воздействующего на законы жизни, ускоряя исторический прогресс.

Впервые открылась взгляду художника целостность и гармония мира, возникла возможность соединения искусства и

науки. Писатель, словно бы поднявшись на большую высоту знания, вдруг увидел общую картину мира и понял законы ее построения.

Научный историзм считает Толстой основой советского искусства, «монументальный реализм» — вот его художественный метод, освоение типа человека-героя — его задача.

Концепция исторического оптимизма, заявленная писателем в повести «Хлеб», основывалась на изображении сил революционного созидания, творчества. Толстому важно сказать, что социализм мыслился Лениным как вполне осуществимая реальность, «как свет лампы на его рабочем столе», именно потому, что вождь знал «творческий тип русского человека» и верил в него. Особой удачей на пути художнического освоения такого характера создателя был у Толстого питерский рабочий Иван Гора. Сцена встречи Горы с Лениным явилась важной ступенью «в понимании философии нашей революции».

Повесть «Хлеб», несмотря на ошибки и просчеты писателя, в ней допущенные и много раз отмечавшиеся критикой, стала произведением, где у Толстого впервые преодолены элементы фатализма в решении исторической темы. Самое «многолюдное» после «Петра Первого» произведение, эта повесть в широком изображении рядовых людей революции развивала тему созидания и таланта.

Концепция исторического оптимизма, как мы уже отчасти видели, неотрывна у Толстого от этой последней темы. Она широко развернута в завершающей части трилогии — романе «Хмурое утро».

Талант понимается писателем не только как особая искусность в каком-либо деле, а шире — как дар жить вдохновенно, страстно, весело, с размахом и дерзкой мечтой. Один из участников столь частых у Толстого споров о жизни поясняет: «Без таланта и печь не сложишь. Без таланта у бабы тесто не подойдет». Талант писатель видит в ясной и светлой душе Телегина, в гордой, волевой силе Рощина, в буслаевском размахе Латугина, в веселом и умном лукавстве Нефедова. Талант есть и мятежной и страстной Даше, в женственной, но по-своему сильной Кате. Талант — это человеческое богатство революции. Велениям истории отдан духовный дар человека, высоко поднявшего свою мечту о прекрасной родине, отдано его жизнелюбие, веселый и острый взгляд на жизнь, взгляд человека, не страшщегося никаких тупиков и мелочей быта. Поэтому и веления эти — уже далеко не только призыв к мрачному

самоотречению, суровой самоотверженности. Это радость созидания, счастье творчества.

Место действия толстовских романов — история, и герой его поэтому — большой человек. Писатель принципиально отстаивает необходимость ориентации именно на большого человека — ни в каком ином типе не могут воплотиться открывшиеся литературе масштабы истории. Ее законы «поймешь и осмыслишь только через максимально большие, центральные, узловые, определяющие фигуры эпохи»<sup>190</sup>. «Герой — это живое воплощение всего, что есть лучшего в человеке, а лучшее — это борьба за мощь, за изобилие, за счастье страны и народа»<sup>191</sup>. Отсюда исходит и сознание цели литературы — «чувственное познание Большого Человека»<sup>192</sup>.

В «Хмуром утре» центральные герои — это люди, чьи имена не вошли в историю. Но их изображение существенно меняется сравнительно со второй частью трилогии. В очертаниях их фигур появилось свойственное монументальному искусству укрупнение деталей. Лицо у Ивана Ильича — мужественное, доброе, загорелое, — «простое, как солнце», черты Вадима Петровича Рощина словно бы изнутри освещены огнем великой страсти, лицо его «гордое» и «прекрасное». Даша готова к такой полноте чувства, когда за один миг «проживаешь миллионы лет». Духовному строю Анисьи Назаровой, актрисы красноармейского театра, лучше всего соответствуют высокие героические роли. Подстать ей и Латугин — «богатырь из жерженских лесов».

Чаще всего процесс укрупнения рисунка, достижение монументальной простоты происходит у Толстого вместе с освоением национальной традиции. Все более явственно выступают в его новом герое черты русского человека.

Революция вбирает в себя все лучшее, что есть в национальном характере и, проведя такой характер через горнило исторических испытаний, создает новый тип человека. Этой теме посвящены страницы «Хмурого утра» и публицистических выступлений писателя в 30-е годы. Обобщенный образ степи, русского поля, словно бы простершегося своими просторами из героического прошлого к дням революции, черты национального типа, просвечивающие в облике Латугина, Шарыгина и Анисьи Назаровой, в «Хмуром утре» явились одной из первых

<sup>190</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13, стр. 539.

<sup>191</sup> Там же, стр. 217.

<sup>192</sup> Там же, стр. 282.

и плодотворных попыток связать темы революции и славного, героического прошлого.

В концепции исторического оптимизма существенным моментом для Толстого была все более углублявшаяся в его романах связь человека и события. Писатель неотступно искал пути проникновения в самый механизм исторического действия. На первых этапах освоения этой творческой задачи, как уже отмечалось, основу повествования составлял у Толстого непосредственный ход дела и герой появлялся в ответственных событийных пунктах. В широком смысле слова «зависимость» героя от события сохраняется в его романах навсегда — ведь пафос всех его размышлений о личности именно в том и состоит, чтобы указать место человека относительно «становых жил» исторической закономерности. Однако сфера человеческой активности, все более расширявшаяся в сознании художника, заявит о себе в структуре его романов более решительно.

В «Хмуром утре» достаточно подробно (если учесть, что раньше была написана повесть «Хлеб») рассказано о некоторых важных событиях обороны Царицына, обстоятельно описывается и жизнь Москвы 1918—1919 гг., но самыми яркими точками двух этих событийных групп останутся все же две встречи — Телегина с Дашей в Царицыне и Рощина с Катей в Москве. Самое важное при этом состоит в том, что такие сцены, как и подобные им картины в «Петре Первом», — не «личное» дополнение к «исторической» теме. Все, что мог и хотел сказать Толстой об исторической победе революции, вылилось у него в тему счастья нового человека, закаленного и умудренного битвами революции, и тема счастья естественнее всего воплотилась у него в так называемую «личную» тему. Встреча Телегина и Даши — это тот же Царицын, та же большая победа, но победа человека, завоевавшего право быть прекрасным и счастливым.

Оптимизм явился у Толстого прямым следствием научного объяснения законов истории: «художнику придается наука (взамен вдохновенных причесок)». Герой «становится хозяином, распорядителем и творцом истории настоящего и будущего»<sup>193</sup>. Ему покоряются силы природы, он может подчинить жизнь «великому Плану», силой своего разума он постигает смысл философии истории всего человечества. «Человечество не муравейник. Человечество — это высшие и руководящие формы природы, развивающиеся в сторону от инстинктов к ра-

<sup>193</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13. 1949, стр. 323.

зуму. Человечество обуздывает, подчиняет и планирует природу — ее силы и законы»<sup>194</sup>, — так формулировались Толстым оптимистические основы революционного миропонимания в докладе Первому съезду писателей. «Читатель ищет высоких волнений души. Наш читатель оптимист прежде всего. Ни за какие коврижки его нельзя убедить в том, что мир не стоит того, чтобы в нем жить, и что уныние и безнадежность, пессимизм и презрение к людям должны быть содержанием искусства»<sup>195</sup>, — так преодолевалась Толстым абсолютизация трагического, столь решительно и жестко распоряжавшегося судьбами многих его героев в ранних произведениях.

Историческое действие для писателя — прежде всего акт воли, целеустремленных и волевых действий человека, направленных на скорейшее осуществление прогресса, и Толстой концентрирует свое творческое внимание на моментах совпадения и соединения объективных тенденций действительности с человеческим разумом и волей, считая такие моменты самыми важными в историческом движении.

Концепция исторического оптимизма явилась основой, на которой выросло гармоническое соотнесение героического, трагического и прекрасного. Жанр эпопеи предполагает полноту приятия мира и человека, взятого в вершинных моментах его отношения к народу, родине и истории.

Углубившись в созидательные и творческие силы революции, Толстой, как мы видели, преодолел абсолютизацию трагического, и впервые в «Хмуром утре» появилась у него возможность свободного развития темы прекрасного. Лирический голос, рассказывавший о прекрасном человеке в «Сестрах», всякую минуту мог быть прерван грозными шагами истории. Теперь этот голос свободно летит «к лазурным водам океана будущего». Став мужественным и сильным, толстовский человек стал и более прекрасным. Героическое «Хмурого утра» потеряло оттенок мрачной суровости, замкнутого аскетизма Гимзы, оно озарено светом «разума» истории, согрето теплом доброго и веселого человека, перед которым так маняще стелятся просторы родной земли. Не случайно новую свободу получают у Толстого и нотки комического в изображении этого человека. Когда-то верно замеченная писателем в лице «земного» Гусева лукавая улыбка теперь приобретает свойства более общие, становится выражением единого начала в толстовском воспри-

<sup>194</sup> Там же, стр. 351.

<sup>195</sup> Там же, стр. 390.

ятии героя революции как человека непременно жизнелюбивого и от полноты душевного здоровья весело смотрящего на мир. Диспут матроса Чупая со штатным «теоретиком» батеньки Махно — Леоном Черным, столкновение Анисьи Назаровой с дамой, «много потрудившейся на ниве женской эмансипации» или практика «красного» попа Кузьмы Нефедова и им подобные сцены — не частный эпизод повествования. Юмор — важнейшая составная оптимистического восприятия Толстым истории.

Небо романа, названного «Хмурое утро», свободно от трагических туч. Это самый светлый роман трилогии. В нем сложилась концепция преодоленной трагедии.

Толстой напоминает читателю исходный момент идейных и нравственных блужданий своих героев, когда Рощину, Сапожкову или Даше история и их собственная жизнь казались бессмысленным круговращением. Роштин не забыл преследовавшую его идею «бессмысленного круговорота тысячелетий». Стоит ли мечтать, страдать и любить, дорожить гуманистическими идеями века, если возможна пропасть кровопролитной войны? Можно ли гордиться человеком, если скрыта «под фрачной сорочкой — та же волосатая грудь питекантропа?» Если человек возникает из хаоса на ничтожное мгновение, чтобы уйти бесследно, если у него «позади вечное молчание и впереди вечное молчание»? Необъяснимая «гибель великих цивилизаций, идеи, превращенные в жалкую пародию», воспринимались Толстым как знаки рокового движения вспять до тех пор, пока он не увидел материальную силу, способную пересоздать жизнь на новых, разумных и светлых началах, ответить на вечное «зачем?» Сила эта — революционный народ. «Цель найдена, — говорит Роштин, — ее знает каждый красноармеец».

Практическая возможность создания новой жизни в революционной России понята и провозглашена как господство человека над историей. Слова Рощина: «все стройно, все закономерно», «ослепительный свет озарил... своды всех минувших тысячелетий», — были выражением веры героя и автора в силу знания. Это знание положено в основу действий целого народа, оплодотворенного государством.

Трагическое оставлено в прошлом, у подножия горы, вершиной которой теперь овладели герои. Современное состояние общества видится Толстому как итог большого перехода: «после трудного подъема на высоты мы достигли прозрачного водоема, горного озера, где отражаются снежные высоты пред-



стоящего нам пути»<sup>196</sup>. Трагическое было одним из составлявших трудный путь шагов, но оно осталось у подножия горы, вершиной которой мы овладели...

Философская формула романа основывается именно на концепции преодоленной и теперь уже исключенной из жизни трагедии. Трагическое не отброшено писателем, оно вошло в ткань повествования — ведь победа куплена ценою больших жертв. Погибли Иван Гора и Шарыгин. Мучительные минуты на краю гибели пережили Роцин и Телерин. Но трагическое — в прошлом, сегодняшний день от него свободен. Для героев Толстого, когда они (в конце романа) слушают вместе с Лениным доклад Кржижановского, трагическое — далеко позади, внизу, они пережили его для того, чтобы теперь узнать счастье. Смысл их «хождения по мукам» и состоял именно в том, чтобы преодолеть горе навсегда. Всякое включение трагического в сегодняшнее, «итоговое», состояние мира означало бы для толстовских героев неполноту самой победы и счастья.

Соответственными этой «вершине духа» являются эпиграф к «Хмурому утру» — «Жить победителями или умереть со славой» — и торжественный финал повествования. Это финал-апофеоз — высшее выражение устремлений героев.

Образ русского народа, в изображении которого Толстой (особенно в тридцатые годы) усиленно искал максимальной конкретности, в «Хмуром утре» неожиданно приобретает черты некоей символичности, окружается ореолом исключительности. «По пояс в тумане стоит, прозен и умен, всю судьбу свою понимает, очи вперил в половецкие полчища...» «Русский человек горяч... самонадеян и сил своих не рассчитывает. Задайте ему задачу — кажется, сверх сил, но богатую задачу, — за это в ноги поклонится»<sup>197</sup>, — таким видит народ восторженно настроенный поп-расстрига Кузьма Нефедов. Но таково и авторское отношение к народу, выступающее за словами и думами действующих лиц. Репетируя шиллеровских «Разбойников», качалинцы узнают близкого им по духу титана — «взбунтовавшегося человека». Свет исключительного виден и в прямых, идущих от повествователя, характеристиках и портретах: «Ряды всадников, со значками на пиках, поднимаясь на изволок, казались чугунными, непомерно сильными на сильных конях», — так выглядит отряд красных конников, и лицо смотря-

<sup>196</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 13, 1949, стр. 140.

<sup>197</sup> Там же, т. 8, стр. 10.

щего на них Рощина — «гордое, застывшее, будто в иступлении»<sup>198</sup>.

Толстой знает, что впереди его народ ждут новые вершины, он, конечно же не склонен ни в какой мере думать о будущем как «сплошном сытом бездумном довольстве». Он знает, что путь развития всегда есть борьба противоречий, что «борьба будет, лишь цели ее станут другими»<sup>199</sup>. Однако всякий раз «итоговое» состояние мира, наступившее после определенного цикла борьбы, рисуется ему как состояние абсолютного торжества. Задумавшись о завтрашнем дне героев «Хмурого угла», мы не можем, по сути дела, продолжать авторской темы, развивать его мысль. Нам остаются предположения самого внешнего свойства: в каком именно месте на Урале будет стоять новый, из пахнувших смолой бревен сложенный, дом инженера Телегина и Даши? где будут счастливо жить и трудиться Рощина и Катя? Других потенциальных пружин к действию нет. Цикл предшествовавшего развития завершен апофеозом сил правды, разума и света.

Концепция исторического оптимизма у Толстого явилась отражением жизни. С любовью и восхищением, видя в своих выдающихся современниках тип человека-героя, писал он о челюскинцах, о Валерии Чкалове, о С. М. Кирове. Мировосприятие писателя во многих своих чертах отразило лафос тридцатых годов — победного социалистического строительства. И вместе с тем, исторический оптимизм Толстого нельзя считать универсальным методом мысли, в концепции писателя заметны и односторонность, и некоторая доля схематизма. Теория одного из первооткрывателей стиля «монументального реализма» имела свои издержки.

Знание общественных законов нередко приравнивается Толстым к абсолютному овладению ими и к полной победе человека над историей. Марксистская оценка революции как «скачка из царства необходимости в царство свободы» понимается при этом не без излишней прямолинейности. Прежнему «самотеку» истории противопоставляется абсолютная сила разума. «Бешеный скакун» истории превратился в «смирное животное», которым мы научились управлять. И у Толстого рождается мысль о вожде, который может «вмешиваться в диалектику событий, чтобы поворачивать неуклюжее дышло истории в сторону, когда ему надлежит двигаться»<sup>200</sup>.

<sup>198</sup> Там же, т. 8, стр. 349.

<sup>199</sup> Там же, т. 13, стр. 590—591.

<sup>200</sup> Там же, т. 13, стр. 264.

Толстой преувеличивает возможности волевого начала в истории. Для искусства это грозит, как мы знаем, несомненными потерями: объективные силы истории теряют свою самостоятельность, превращаясь в послушный и податливый материал, событие теряет подлинный драматизм, изображение характера становится иллюстративным. Читатель теряет с таким героем человеческие связи, невольно интересуясь лишь чисто внешней и декоративной стороной полотна. Человек перестает быть, по сути дела, историческим, а история утрачивает свою человеческую значимость.

Абсолютизация знания в некоторых формулировках Толстого приводит к полному исключению трагического.

Даже смерть побеждена знанием. «Страх смерти, — писал Толстой, — у нового человека вытесняется повышенным ощущением творческой жизни. Связь с обществом, которое биологически бессмертно в своем поступательном движении, дает сознанию хорошую закалку оптимизма, и вопрос о неумолимой двери снимается с повестки дня»<sup>201</sup>. Богатыри и герои не умирают. Убеждение в вечном обновлении и бессмертии общества, таким образом, полностью исключает трагическое из самого факта смерти человека.

Знание законов снимает, по мысли Толстого, всякое значение случайности: она всего лишь «рытвина на дороге», по которой шествует в виденье цели «великий План».

Неверен и возведенный в абсолют принцип противопоставления истории прошлого и настоящего, русской литературы XIX века и современной советской литературы. И то, и другое сопоставление по принципу контраста имело свои последствия для искусства. Мысль о том, что вся предшествовавшая Октябрью жизнь человечества является всего лишь его предысторией, между тем, как подлинное, основанное на знании, историческое творчество начинается лишь теперь, обесценивала самое понятие опыта истории, его содержательность резко суживалась. «Старые русские писатели боялись больших людей»<sup>202</sup>, — и Толстой желает опрадать советскую литературу от подобной ущербности. Интерес писателя к типу большого человека, как мы видели, был исключительно плодотворен, без подобного внимания и интереса было бы действительно невозможно и сколько-нибудь глубокое овладение магистральными линиями движения истории. Но опыт исторических повество-

---

<sup>201</sup> Там же, т. 13, стр. 96.

<sup>202</sup> Там же, стр. 514.

ваний убеждает, что для полноты видения жизни художнику всегда необходимы именно два полюса: личность исключительная и рядовая. Причем полнота постижения эпохи всегда зависит и от признания самостоятельности каждого «полюса». Повышенное же внимание Толстого к большому человеку иногда отводило сугубо служебную роль «маленькой личности», причем и противоречия истории в этой области заметно приглушались, а из взаимоотношения персонажей исключалось трагическое.

«Поиски монументального стиля», ведшиеся Толстым столь широко и интенсивно, несомненно привели его к содержательным и плодотворным художественным решениям. Наиболее адекватной идейным исканиям писателя жанровой формой являлся «героический роман», типологические принципы которого были развиты в его произведениях, а теоретическое обоснование — в критических статьях. И здесь словно бы крупным планом, уверенной рукой были начертаны общие штрихи нового мироздания. Однако героическое представлялось Толстому едва ли не единственной сферой выражения исторического оптимизма так же, как и финал-апофеоз — единственным итогом философских размышлений о личности. Эти стороны исторической концепции Толстого и приводили его к творческому спору с Шолоховым.

#### **ПРОБЛЕМА ФИНАЛА**

Толстой вел своих главных героев к вершинному моменту принятия ими революции, к вершине соединения с историей. При этом индивидуальное в итоге оказывалось в «Хмуром утре» прямым аналогом типического, частным подтверждением общей мысли: все лучшее в русской интеллигенции идет к революции — к ней идут и главные герои. В конечной точке развития индивидуальное у Толстого обращено к нам тем совпадением с общим, в котором оно этим общим как бы покрывается. По-разному идут к революции Даша и Катя, Телегин и Рошин, каждый несет ей «свое», но в самой революции все герои одинаковы. Каждый раз писатель ограничивается отысканием именно тех общих свойств характера, которые разных людей приобщают к народному делу. В каждом человеке отыскивается соответственное общему. Шолохов глубже проникает в сферу самостоятельного значения индивидуального, дает ему большую свободу, и связь отдельной судьбы с общим делом революции становится у него опосредованнее и сложнее.

Свет революции с одинаковой силой ощутим и в повествовании Шолохова, и в романе Толстого. Революция и отношение к ней в конечном счете определяют степень общественной ценности отдельного «я» и в «Тихом Доне», и в «Хмурым утра». Но принципы соотнесения личного с темой революции у обоих писателей различны.

Различно общее очертание структуры их романов. У Толстого действуют в системе образов «центростремительные» силы. Так можно определить отношение действующих лиц «Хмурого утра» или «Петра Первого» к тому центру, который обозначается словом «революция» или «история».

В романе Шолохова — продолжим то же сравнение — напротив, действуют силы «центробежные». К революции (действительному историческому центру событий) здесь ближе оказывается не главный герой, который ее не сумел принять, а персонажи второго плана.

Общая закономерность полного слияния народа с революцией у Шолохова подтверждена и закреплена множеством судеб и отдельных человеческих историй. Растущее доверие народа к советской власти наблюдает и сам Григорий. Однако для решения своей главной задачи Шолохов избирает как раз личность, выпадающую из этого общего правила. Все повествование организуется вокруг этой главной фигуры, через мир дум и чувствований Григория Мелехова Шолохов вводит нас и в самую историю трудных лет гражданской войны. В какой мере объективен взгляд Мелехова, какие коррективы к нему делает сам писатель?

«Здание» своего романа Шолохов строит на иных, сравнительно с толстовским повествованием, основах. От общего убеждения в непобедимости революции он идет к исследованию такой индивидуальной судьбы, которая не совпала с путями большинства, и в этой своей особенности наиболее далеко отошла от общих идеалов. При этом в лице главного героя Шолохов выбрал себе гораздо более серьезного «оппонента», чем поначалу казалось читателям и критикам. Вовсе не отщепенец и не индивидуалист, совсем не «блуждающий» малограмотный и не «бирюк»-бандит, утративший человеческий облик, стоит перед нами в этом романе.

Важно заметить, что черты всех этих «типов» в Григории Мелехове действительно есть. Какие-то особенности каждого из названных психологических и социальных состояний нет-нет да и мелькнут в перипетиях трудной жизни шолоховского героя. Он сам, например, в конце пути все больше ощущает

опустошительность одиночества, и в этом отношении горькое чувство отщепенчества ему знакомо. В иную минуту можно найти в Григории, пожалуй, и черточки индивидуалистического измерения других людей и событий по образцу собственного «я», которое признается им в таких случаях самым верным критерием. Ушел же Григорий от Буденного, как только заметил, что в бою за ним, бывшим офицером, следят. При этом он не посчитался с интересами общего дела, которому еще недавно верно и честно служил. Есть, несомненно, в Григории и политическая незрелость, сам он с искренним сожалением осуждает свои слишком затянувшиеся колебания: «по жизни до се блукаю». Григорию — «фоминицу», конечно, же, упрощает и одичание, духовное опустошение. Он сам это видит. Но ни к одной подобной доминанте не сведен Шолоховым этот удивительно многосторонне очерченный характер. Ни одна из подобных возможных причин крушения Мелехова не преобладает в романе<sup>203</sup>.

В самом деле, одиночеству Григория всегда противостоит его живая забота о широко понимаемой им «справедливости», при всех отклонениях к индивидуалистическим самооценкам Григорию всегда дорого чувство товарищества. Политической незрелости некоторых его выводов противостоит целый ряд зрелых суждений о жизни. Бестрепетный приговор собственным иллюзорным надеждам и осуждение своих ошибок, несомненно, показывает в нем человека смелого и самостоятельного ума, каким Григорий в действительности и является. При всех мучительных ошибках правдоискательство Григория все же в чем-то большом нередко совпадает с истинным положением вещей.

Шолоховский герой, таким образом, не «вписывается» ни в одну из известных социально-психологических групп. Не принадлежит он ни к большинству середняков, потому что основная часть «середняцкого» казачества свои колебания успешно преодолела, — ни к меньшинству, отшатнувшемуся к имущей верхушке. Григорий все более решительно и бесповоротно рвет свои связи с миром «хозяев жизни», где бы их ни встретил — в армии или родном хуторе. Но его судьба не является также

---

<sup>203</sup> Нельзя согласиться с выводом, что Шолохов в многосторонней обрисовке характера Мелехова особенно выделяет какую-либо одну группу черт: «Писатель заострил в характере Григория непоследовательность, социальную неустойчивость мелкобуржуазных слоев...» См. В. В. Гуря. Жизнь и творчество М. А. Шолохова. Учпедгиз, 1960, стр. 114.

и прямым подтверждением истории большинства трудового народа.

В поисках прямой причины, приведшей Мелехова в тупик, критики нередко обращали внимание на какую-либо «отрицательную» черту его характера, ввергнувшую его в ряд роковых заблуждений. При ближайшем же рассмотрении оказывается, что таких причин много, но ни одна из них не преобладает в романе, и при первой же попытке последовательно ее проследить неизбежно приводит к схематизму и обеднению духовного мира героя, который до конца остается в романе большим человеком несмотря на все свои заблуждения и ошибки.

Какую бы из причин, способных привести к катастрофе, мы ни взяли отдельно как главную причину неудавшейся мелеховской жизни, мы непременно столкнемся с указанием самого писателя на то, что не в этом недостатке Григория или заблуждении его скрыт корень зла. Стоит, например, выделить в качестве основной мелеховской беды собственнические его инстинкты, и мы замечаем, что этим «не покрывается» многосодержательность его духовных побуждений и практических действий. Назовем ли как главный порок героя политическую его слепоту, но едва сделаем попытку восстановить последовательность «крушения незрелой мысли» героя<sup>204</sup>, как убедимся, что снова пошли против истины, выдав отдельные штрихи портрета за его суть. Более того, невозможно схватить весь «состав виновности» Григория Мелехова. Когда попытаемся соединить и взвесить все его ошибки и заблуждения, взяв их в совокупности — политическую незрелость, сословную, кастовую замкнутость, даже такое, сугубо личное свойство, как «взгальный» его характер, теперь мы снова — и с еще большей неопровержимостью — увидим, что всей полноте «отрицательного» можно противопоставить в Григории не меньшую полноту «положительного».

«Темное» и «светлое» его характера критики хотели увидеть в их временной последовательности в жизни героя: в начале пути в Григории больше чистой человечности, по мере же удаления от революционной правды в нем совершается необратимый процесс утраты человеческих достоинств и начинается распад личности. К одинаковому признанию «отщепенчества» Григория, распада его личности, морального его падения как последнего итога мелеховских скитаний приходили, как из-

---

<sup>204</sup> В. Камянов. Григорий Мелехов как трагический характер, — «Русская литература», 1960, № 4, стр. 100.

вестно, многие критики, выдвигавшие на первый план разные аргументы для доказательства этого общего вывода<sup>205</sup>. Тезис о духовном опустошении Григория в последнее время был подвергнут обстоятельному и справедливому пересмотру<sup>206</sup>. Но столь же неверной представляется и допущенная при этом попытка безусловной реабилитации героя. В подобном взгляде тоже есть односторонность.

Вся глубина шолоховского прочтения характера Мелехова — личности богатой — как раз и состоит в отсутствии акцентов подобного рода, в принципиальном отказе от них. Для полноты художнического исследования этого типа Шолохову требовалась именно «смесь» качеств, их сплетение. Необходимо было схватить ту живую противоречивость живого, которая кипела разными потенциальными возможностями и именно этим была Шолохову интересна.

Глубина шолоховского понимания характера Мелехова как раз в том и состоит, что «сильные» стороны этой личности одновременно и выделяют его среди многих как человека достойного лучшей участи, незаурядного, и приводят к катастрофе. Одна и та же черта Мелехова — сильно развитое в нем чувство справедливости, например, может в одном случае открыть ему пороки казачества, стать выше круга, в котором он вырос. В другом же — закрыть от него подлинное лицо революции. Стоит нескольким людям, действующим именем революции, проявить узость взгляда и неоправданную суровость. — Мелехов готов, руководствуясь все тем же чувством «справедливости», вообще отшатнуться от лагеря революции и совершить непоправимую ошибку. Все в характере Мелехова, начиная от личных его привязанностей и до его отношения к народу, может быть одновременно и ценным, и порочным. Любовь к Аксинье, например, в плане житейских отношений выступает и как «дурное», и как «хорошее». То же и в обращенности главного героя к народу. Есть в Мелехове черты, вызывающие вполне законное и заслуженное осуждение. Как

---

<sup>205</sup> Ю. Лукин. Михаил Шолохов. Критико-биографический очерк. М., «Советский писатель», 1952, стр. 62—63; Л. Якименко. «Тихий Дон» М. Шолохова. О мастерстве писателя. М., «Советский писатель», 1958, 60—163; В. В. Гуря. Жизнь и творчество М. А. Шолохова. Учпедгиз, 1960, стр. 101—114; В. Камянов. Григорий Мелехов как трагический характер. — «Русская литература, 1960, № 4, стр. 91—110.

<sup>206</sup> А. Бритиков. Образ Григория Мелехова в идейно-художественной концепции «Тихого Дона». Историко-литературный сборник. М.—Л., изд-во АН СССР, 1957.



свою вину готов принять и признать их за собой совестливый Григорий. Есть в нем и действительно кровная принадлежность к народной жизни, нерасторжимое с нею родство, которое он, как трудный у матери сын, не утрачивает, но и не бережет до последнего момента своих мучительных блужданий.

Со всем этим сложным переплетением столь разнородных качеств Григорий поставлен Шолоховым в очень широкий круг жизненных связей, которые затрагивают и возбуждают то одну, то совершенно другую потенциальную возможность его характера. Горячо протестуя против всех попыток поработить и принизить трудового человека, он столь же решительно может протестовать и против необходимости революционной диктатуры, суровой правды классовой борьбы, против власти вообще.

Духовный мир Григория приведен писателем при этом к внутреннему единству, которое и есть, собственно, — единство личности героя, человека очень цельного несмотря на терзающую его неудовлетворенность.

Перед лицом революции и истории Григорий стоит у Шолохова прежде всего как самобытная личность, внутренне богатая и содержательная. Свободолюбие, правдоискательство, гордое чувство собственного достоинства и живая причастность к радости и красоте жизни — все, что составляет в нем лучшую сторону его личности, не всегда совпадает с революционной правдой, иногда идет и против нее. Эта правда остается, безусловно, высшей для Шолохова. Но от начала повествования до конца его писатель не перестает дорожить богатством личности героя и, не прощая ему ошибок, всегда признает его право быть именно индивидуальностью.

В критике последних лет справедливо обращалось внимание на эту духовную красоту Мелехова<sup>207</sup>, который остается достойным самого горячего читательского участия. Но при этом был допущен крен в сторону всецелого прощания героя. В поисках объяснения постигшей его участи критики последовательно перешли и к едва ли не полному оправданию Мелехова<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> А. Ф. Бритиков. Мастерство Шолохова. М.—Л., «Наука», 1964; В. Петелин. Гуманизм Шолохова. М., «Советский писатель», 1965.

<sup>208</sup> Эта тенденция заметна у авторов, выдвигавших различные истолкования шолоховской концепции истории и личности. См. А. Ф. Бритиков. Мастерство М. Шолохова. В. Петелин. Гуманизм Шолохова. Ф. Г. Бирюков. Снова о Мелехове. — «Новый мир», 1965, № 5.

Верный суровым законам времени, Шолохов никогда не прощает своему герою заблуждений<sup>209</sup>, потому что знает — их не простит жизнь. В очень ответственную для Мелехова минуту, когда в последний раз стоит он перед возможностью выбора, на его пути встретился Михаил Кошевой, человек не из тех, кто способен на терпеливое и бережное отношение к «блуждающему» Григорию. В последнее время в критике в рассмотрении этой знаменательной встречи акцент делался не на ошибке Григория, именно в эту минуту осоры с Кошевым, вероятно, и решившего скрыться, уйти от ответа, а на неоправданной суровости и даже близорукости Кошевого<sup>210</sup>. Действительно, оснований для сожаления, что Григорий не удержался на верном пути, здесь больше, чем достаточно. Однако не только эта сторона драматической ситуации подчеркнута писателем. Шолохов сознательно ищет для своего героя самое трудное испытание, ставит его именно в такие положения, когда ему особенно легко совершить ошибку. Писатель словно бы еще раз проверяет своего героя. Заведомо зная, обо что Григорий скорее всего споткнется, он не спешит выказать его стороной непонятной и страдающей. Против Котлярова, Бунчука или Штокмана Григорий в своем самолюбии не устоял бы, поддался бы голосу правды, — Кошевой же задевает его за самые чувствительные струнки характера, бьет там, где Мелехову с его пониманием достоинства не выдержать. И строится вся сцена как непереносимое для Григория испытание именно потому, что при всей полноте признания героя Шолохов очерчивает и полноту его трагической вины.

Трагическая вина в данном случае осмыслена художником как необходимо предполагающаяся всем складом характера Мелехова. Исследователи, стремившиеся оправдать Мелехова, обвинив его бывшего друга, рассматривают эту вину, по сути дела, как случайную. Окажись на месте Кошевого человек более умный и политически зоркий, беды не произошло бы. Между тем, Шолохов, как это видно из общей системы его оценок людей и событий, горячность Михаила, его стремление тут же,

---

<sup>209</sup> См. Л. Якименко. Философия истории и методология литературоведческого исследования. (Еще раз о судьбе Григория Мелехова). — «Вопросы литературы», 1968, № 7.

<sup>210</sup> Указанная статья Ф. Бирюкова, а также статья: Ф. Г. Бирюкова. Если опираться на принцип историзма... — «Русская литература», 1971, № 2. О «трагических уроках» истории в этом же смысле писал А. Хватов. См. А. Хватов. Художественный мир Шолохова. М., «Советская Россия», 1970, стр. 283—289.

не трата времени, вершить революционную законность, эту его нетерпимость и излишнее недоверие не вполне осуждает. Писатель показывает, что в действительности дело, о котором Кошевой судит столь решительно, много сложнее, чем Михаилу оно кажется. Но и это мишино суровое мнение о Гриппории Шолохов по-своему оправдывает. Кошевой имеет на него право — право человека, в бою узнавшего, что такое верность революции и что такое измена. При этом правда повествователя, его «да» в этой сцене, как и в других, не отданы ни одному из действующих лиц. Дав полную свободу переливам индивидуальной судьбы в ее собственно-личном значении, Шолохов наблюдает эту своевольную реку в истоках и в быстрине, видя неизбежные преграды, которые жизнь поставит ее течению. В пору бурных общественных подвигов путь от личности к истории всегда прокладывается заново. И путь этот труден. Сохранится ли в исторической необходимости высокое гуманистическое начало? Найдет ли человек высшую для себя ценность — общее со своим народом дело? Это для автора «Тихого Дона» вопросы «вечные»

У Шолохова есть одно условие повествования: читателю предлагается не спешить с конечными выводами, он приглашен следить за самыми поисками правды и смысла жизни. Содержателен сам процесс исканий. Этот особый поворот событий следует иметь в виду в суждениях о романе.

Мы стремимся нередко ради прояснения точности и остроты писательской оценки непременно подвести этого героя под определенный — положительный или отрицательный — знак. Нам кажется, что такого рода итог захватывает всю суть предшествовавшего развития. Между тем шолоховская объективность и неукоснительная прямота оценок, отсутствие какой-либо тени уклончивости, полнота авторской свободы в отношении к любимому герою — качество, редкое даже в большом искусстве — выражаются не в поисках однозначного суждения о герое, а именно в точности наблюдений над процессом.

Шолохов не только рассказывает о происшедшем, как оно неизбежно совершалось. Его произведение — не информация об известном, но исследование, идейное сражение, и он сам одерживает над своим героем победу, может быть, одну из самых трудных в искусстве. В стане тех, кто оказался по ту сторону баррикад, Мелехов, несомненно, был для писателя самым дорогим. С ним «трудно», потому что, заблуждаясь, он остается нередко чист и благороден. Подводя своего героя к неизбежному концу, Шолохов вместе с читателем считает его до-

стойным жизни. Духовному миру Григория нанесены разрушительные потери, но личность его до конца не утрачивает своей притягательности.

Мелеховский характер как раз в том и освоен писателем, тем и «побежден», что в нем точно обозначены веления жизни, которой полностью принадлежит и этот, по духу очень свободный и сильный человек. Революция одерживает победу и над Григорием Мелеховым, властвует и над ним, ее силы доходят и сюда. Но обрекая Мелехова на трагедию, жизнь сохраняет вечным то прекрасное, что есть в герое. Вне этого способа «преодоления» трагедии невозможно понять шолоховской философии истории.

Трагического Мелехова либо обвиняли, либо оправдывали, и всякий раз трагическое рассматривалось как случайное, даже тогда, когда «случайному» находили вполне верное и достойное социально-историческое объяснение. Выдвигавшиеся в критике концепции «отщепенчества» Мелехова или невольного его «заблуждения» достаточно подробно изложены, нет нужды их повторять. Важно обратить внимание на то, как относились при этом критики к трагедии героя.

Когда Мелехов осуждался как «отщепенец», утративший все лучшее, что в нем было, обычно не придавалось никакого общего значения его трагедии. Ее могло и не быть, ведь «роковой» неизбежности свершения таких ошибок, какие допустил Мелехов, нет. Вина кроется прежде всего в отрицательных свойствах самого Мелехова, и вина эта устанавливалась приблизительно так, как ее изложил бы суд в Вешенской, куда Мелехову предложено явиться для ответа.

Когда Мелехова оправдывали, выдвигалась чаще всего мысль о невольности его вины, неосознанности ее. Революция на Дону совершалась в особо трудных условиях, Григорий не смог сразу разобраться в сложности классовой борьбы и поставил себя в положение заблудившейся жертвы в том небольшом ряду жертв, которые все же были, несмотря на то, что революция в целом явилась кровным делом народа. Иногда особенно подчеркивалась незаконность и неоправданность направленных на Григория ударов, которые он, как жертва «переплюбов», выносит. Трагическое здесь — это случай, которого могло не быть — ведь сам Григорий достаточно «хорош», чтобы дать своевременный и верный ответ на предлагаемые жизнью вопросы. Когда же особенно подчеркивается злая роль людей, действовавших именем революции, но ее недостойных, и звергших Григория в беду, в отношении к трагическому

устанавливается и еще более категорическое требование: его не должно быть!

Трагическое, как иногда считают, не лежит в природе самого героя, не исходит из коренных его свойств, а именно как ведущая к несчастью случайность зарождается в отдельных, допущенных Мелеховым оплошностях и ошибках. Нельзя сказать, чтобы от трагического хотели избавиться, как от дорожной катастрофы, но сведение трагического в искусстве к бытовому его пониманию как нежелательной ошибки, ведущей к несчастью, все же дает себя знать. Во всяком случае трагедию Мелехова рассматривают как негативное явление. Трагическое в жизни всегда останется великим горем, несчастьем опротивительным. Эту скорбь несет в себе и трагическое искусство, но здесь трагедия всегда является и великим очищением, она осмысливает горе во имя Человека и этому идеальному Человеку дает свободу. Трагедию пишут, как известно, не убитые горем, а поднявшиеся над ним. В этом смысле трагическое искусства всегда позитивно. У Шолохова трагическое во всей его полноте органически входит в его «да» революции и жизни. Трагедия, как она Шолоховым осмыслена, не только не угрожает эпопейной полноте его приятия жизни, но эту целостность охвата мира еще и укрепляет. В «Тихом Доне» историческая необходимость и личность предстают как силы равноправные, и в перспективе повествования ясно видится их взаимная «зависимость». Свой высший смысл законы истории получают в гуманизме, а личность сохраняет себя в созвучии с историей. Избирательный интерес к какой-либо одной из этих сторон был бы возможен, как возможно, например, обвинение личности, тщетно стремящейся преградить путь истории, или как возможно указание на пагубность условий, в которых достойная личность остается неудовлетворенной. Но как одна, так и другая, избранная в этом случае писателем коллизия, явилась бы лишь частью осуществленной Шолоховым картины, в которой главный его интерес сосредоточен на целостности и противоречивом единстве слагающегося исторического процесса.

Григорий «виноват» перед временем в неумении связать свои мятежные порывы, вольнолюбие и жажду жизни с непреложными истинами классовой битвы. Но и время тоже «виновато» перед Григорием: ведь он шел к жизни с лучшими помыслами справедливости и добра, не раз кровью своей искупая и свою веру, и свое неверие. Важно заметить, что заблуждения и ошибки Григория неотделимы от самых святых и верных в основе своей поступков его и побуждений. Не кажется

устаревшей или неприменимой к роману Шолохова высказанная в классической эстетике мысль, что самым верным способом принизить трагического героя является уменьшение его «вины».

В основе «Тихого Дона» лежит сложное и многопланово выраженное писателем единство трагического. Шолохов почти каждого своего героя ставит перед лицом гибели, именно в эту минуту, подводя человека к последней черте, дает свое итоговое суждение о смысле его жизни. И почти каждый раз, прямо или опосредованно, связан с чьей-то уходящей жизнью Григорий. В этом плане образ главного героя вбирает в себя судьбы многих.

Трагическая «вина» его понимается Шолоховым очень широко. Григорий «виновен» перед матерью в том, что не согрел ее старость, «виновен» перед верностью и чистотой Натальи, перед любовью Аксиньи, перед братом Петром в том, что так же, как и он, загубил свою жизнь, не восприняв урока петровой бесславной смерти, «виновен» перед собственным сыном — сиротой при живом отце, «виновен» перед попавшим в плен смелым красным командиром за то, что сам оказался в стане карьеристов и шкурников, «виновен» перед кем-то убитой молодой женщиной за то, что пролита кровь неповинных, виновен перед народом за то, что, плоть от плоти его, оказался среди тех, кому народ шлет проклятья. В каждой сцене романа, где размеры этой огромной «вины» выступают с наибольшей отчетливостью, Шолохов неукоснительно освобождает своего героя от вины в прямом и конкретном значении этого слова, и с тем большей полнотой говорит о той трагической вине, которая исследована и воссоздана уже не какой-либо административной инстанцией, а его, шолоховским, искусством.

В «Тихом Доне» важны далеко не только непосредственные отношения действующих лиц, а внутренние связи между ними, устанавливаемые писателем. В этой сети внутренних связей и соотношений и осуществляется развитие центральной большой мысли романа. Шолохов не тяготеет к персонализациям своих идеалов, поэтому-то система прямо не названных писателем оценок так и важна в его романе.

Когда Мелехов присутствует, например, на допросе пленного красного командира, все горячие симпатии его на стороне этого смелого и гордого своей внутренней силой человека, и Шолохов подчеркивает, что красный командир и Григорий в данную минуту родственны по духу. Но в этой общности пи-

сатель тотчас же различит и полную противоположность судеб: красный командир умирает героем, и в этом отдает ему должную дань преклонения присутствующий при последних минутах его жизни Григорий, — сам же Мелехов знает, что эта сила духа, которую он принимает сочувственным сердцем, как равный, — не его. Он из того же племени, но теперь уж не тот. Прямой вины Мелехова перед повстречавшимся ему сильным человеком нет и следа, но большая вина, вина невыполненного перед своей же силой долга, есть.

С еще большей остротой возникает такая ситуация в сцене казни Подтелкова. Стоящему в толпе казаков Григорию Подтелков бросает гневное обвинение в измене, в том, что служит и тем, и другим — кто больше даст. На это Мелехов отвечает не менее резко. Но драматическое соотношение действующих лиц далеко не исчерпывается в этой сцене минутой их прямого столкновения. Умиравший Подтелков тем и страшен присутствующим при казни станичникам, тем для них и прозен, тем и поверг их души в великое смущение, что последние его слова выражают горькое сожаление и даже боль о них самих, казнителях, «заблудших». Прямой вины Григория перед Подтелковым нет, этой казни он никак не желал, хоть и отвечает на резкость резкостью. Но перед Григорием в смерти своей стоит совершенно свободный от малейшей боли о себе человек, взявший на себя всю полноту боли о других, о своем народе. Не обида, не гнев, но правда в его последнем слове. Более глубокой вины, чем высказанная в этой ситуации, для правдоискательства Мелехова нет.

Старая Ильинична, умирая, вряд ли может винить своего измотавшегося на дорогах войны сына за то, что так долго нет от него вестей. Но в угасающей жизни женщины, все отдавшей своим детям, своей семье, великим заботам и трудам, вырисовываются черты матери всех сыновей на земле. Материнская любовь, когда, собрав последние силы, Ильинична идет к далекому плетню и, обратившись к ночному полю, зовет своего сына, есть любовь поистине великая и святая. Она требует той полноты ответа, какая заключена в силе ее собственного самодання. «Вина» Григория в этом смысле столь же очевидна, сколько свободна от житейских упреков за невнимание, потому что не о них идет в данном случае речь.

Наталья умирает, не желая рожать детей от неверного ей мужа. У автора «Донских рассказов» эта ситуация явилась бы поводом для драматического повествования о тяжелом семейном положении бесправной женщины. В «Тихом Доне» ре-

шается задача более широкая и значительная. Перед смертью Наталья простила Григория и потому упреки совести, как он сам себе признается, для него еще более тяжелы. Уходя из жизни, молодая женщина обращена к окружающим всей полнотой своего добра и света. Незначительные как будто бы распоряжения ее перед смертью в действительности исполнены значения большого. Мы так и не узнаем, какие слова наказала она сыну Мишатке передать отцу от себя, когда он, уже после ее смерти, приедет домой. Но это были слова о самом большом и дорогом в ее жизни — о верной ее любви к Григорию, мужу и отцу двух ее детей. В этой полноте свободного теперь чувства Наталья выступает как сильная в своем добре, обладающая правом прощать. Поверх всех прямых обвинений, которые когда-то она высказывала Григорию — выше всех обид — выступает право получить ответное добро, ту же чистоту доверия и такую же полноту самоотдания, какие отдала она Григорию. Этого ответа нет, и снова размеры «вины» главного героя так же велики, как велико обращенное к нему добро, как велика трагическая потеря преждевременно ушедшей из жизни Натальи, ее самой и несостоявшегося ее счастья.

По мере развития повествования все более и более выходит из узких праниц ничего дружного не признающей, эгоистической замкнутости любовь Аксины к Григорию. Чувство это, не утрачивая своей силы, становится все более открытым миру и светлым. Аксиныя, получившая признание суровой в таких случаях Ильянишны, приласкавшая детей Григория, Аксиныя, пронесшая свое чувство через годы испытаний, соединила со своей любовью все, что она знает о жизни. Перенеся много страданий, никогда, в сущности, не имея своего дома и своей семьи, Аксиныя видит в Григории свой свет, это та ее боль, от которой исходит и вся радость. Незадолго до минуты, внезапно прервавшей ее жизнь, она, оглядываясь на пройденный путь, мысленно словно бы завершает самую лучшую пору цветения своих душевных сил. Жизнь уже была, любовь уже набирала свою победную силу, все, что можно отдать, отдавалось, и что мог дать Григорий — бралось. В этом смысле Аксиныя знала счастье, и на Григория от нее всегда обращено чувство озаряющей благодарности. Но эта любовь, живая, ищущая своего обновления, до последней минуты остается неутоленной. Ее прятали и таили, ею приносили страдание другим, ее вырывали у нескладно сложившейся жизни, ею толкали на гибель. А в самой жизни Аксины надежд, мечты, горького терпения и безответной тишины ожидания было больше, чем кратких



встреч. Как упрекнуть Григория в пибели Аксины? Ведь ей и ее любви отдано все лучшее, вместе с ней он схоронил и свой свет, самое солнце встало над ним «черным». Трагическая неудовлетворенность есть в этой любви. Шолохов рассказывает о смерти Аксины, а пишет вместе с тем о бессмертии ее мятелжной любви, тревожной радости, беспокойной в тоске ожидания лучшего дня. Здесь и встает та же полнота неоплаченного Григорием долга, а может и неоплатного долга перед прекрасной и любимой, то неудовлетворение большой возможности близкого счастья, за которые Григорий в ответе перед жизнью.

Так вырисовывается значительность главного героя романа. В такую «вину» перед жизнью может войти лишь человек, глубоко ведущий свою борозду, личность действительно незаурядная. Герой, достойный своей трагической вины.

Главное отличие «Тихого Дона» от романов Толстого в этом плане состоит не только в том, что Толстой в позднюю пору своей творческой эволюции принимает трагическое, главным образом, когда оно переходит в акт героической самоотверженности гибнущего во имя революции борца. Отличие состоит не только в расширении трагического у Шолохова, разрабатывавшего рядом с известной Толстому темой и тему большого человека, не сумевшего стать на сторону революции. Важны и новые принципы художественного решения трагического. У Толстого трагическое как бы переплавляется в утверждение героического подвига. Героическое противостояние смерти как высший момент человеческого духа — это внутреннее состояние идущего на гибель борца становилось и авторской точкой зрения на жизнь. Трагедия при этом в принципе подчинялась моральной победе человека над собственной его смертью. Сила воли героя сводила к нулю трагичность его собственного положения. Концепция исключенной, побежденной трагедии принималась автором как самое удачное решение одной из важных проблем философии истории и личности.

И Шолохов, и Толстой соотносят судьбы своих главных героев с народной жизнью, но соотношения эти проведены разными путями. В романе Толстого заметно стремление к персонафицированному выражению в каждом отдельном действующем лице из народной массы общих свойств национального характера. Эти персонажи в прямом смысле слова могут быть названы представителями народа. При этом народ у Толстого статичен в своих положительных качествах. Он выступает, в плане социально-этическом, чем-то вроде надежного и желан-

ного берега в бурном море скитаний четырех главных героев. Прекрасное в народных персонажах закреплено Толстым как образец, к которому стремятся, выискивающие смысла жизни интеллигенты. Образ победившего революционного народа в этой полноте статического утверждения положительных свойств национального характера словно бы сразу сужает сферу «хождения по мукам». Решение главных вопросов уже найдено, народ его уже осуществил и задача состоит в том, чтобы эту правду понять и ею проникнуться, чтобы народная правда стала всеобщей.

У Шолохова народ по отношению к главному герою тоже является выразителем объективных сил самой истории, носителем исторического прогресса. И в «Тихом Доне» есть отдельные эпизодические персонажи, в которых статически закреплены достоинства народного характера. Но в целом народная масса относительного главного героя здесь изображается в процессе непрерывных перемен. В массе Шолохов видит и тех, кто по своему духовному уровню стоит значительно ниже Григория, и тех кто выражает в своем отношении к событиям те же, что и у главного героя настроения, и тех, кто стоит выше его в верном понимании действительности. Да и сам Григорий оказывается частичкой народной судьбы. Причем все лучшее в жизни народа и в характере Мелехова берется автором не в его неколебимо стойких формах, а с точки зрения постоянной внутренней ответственности самого человека за это лучшее, всегда зовущее к тому, чтобы его отстоять, защитить и упрочить. Толстовские герои словно бы стоят перед необходимостью свершения единовременного акта — сказать «да» или «нет» революционной России, и все их испытания представляют собою подготовку к этому решающему и высшему моменту. Для шолоховских же центральных лиц жизнь открывает не один-единственный, решающий момент выбора, когда определяется, по какую сторону баррикад они встанут, но несколько таких моментов. Сравнительно с «Хождением по мукам» в «Тихом Доне» история захватывает в свою орбиту более широкие пласты быта и повседневной, «неисторической» жизни. В этом смысле четвертая книга «Тихого Дона» ближе не к толстовской прилодии о гражданской войне, а к последней части романа «Петр Первый», где, как уже отмечалось, сфера исторически значимых проявлений личности значительно расширилась сравнительно с тем, как успела осуществиться та же тенденция в «Хмуром утре».

Шолоховым и Толстым предложено различное решение проблемы прекрасного.

У Толстого положительный идеал персонифицирован: все лучшее, что он знает о человеке, представлено в характерах Телегина, Рощина, Кати и Даши. Прекрасное прямо совпадает с их действиями в пользу революции. Особая для Толстого сфера прекрасного — любовь его героев друг к другу — являлась очень важным личным дополнением к общему счастью трудной борьбы, позволяла глубже проникнуть в «общее». Но при этом личная сфера отношений бралась в прямом ее соответствии истории «дела», и прекрасное, как искра, озаряло вершинные моменты служения личности общему.

Шолохов не менее Толстого внимателен к прекрасному. В его эпопее прекрасное — неотъемлемая область богатого многообразия жизни. Однако идеал прекрасного не персонифицируется Шолоховым. Прекрасное в «Тихом Доне» принадлежит в полном его осуществлении не столько действиям одного человека, сколько является принадлежностью всей жизни в целом, осуществляется в беспредельном ее движении. Происходит это не только потому, что сами герои у Толстого и Шолохова различны: у одного это люди, сумевшие покорить недоступную высоту, у другого — это человек, все потерявший. Различие выражается главным образом не в героях, а в подходе самого писателя к материалу, в точке зрения его на жизнь и историю.

Шолохов полнее схватывает неостановимый процесс бытия в его текучести и в бесконечности новых трудных исканий. «Да» повествователя здесь не может быть излито в моментах наиболее полного соответствия поступков и душевных движений отдельных персонажей авторскому идеалу.

Область прекрасного, на первый взгляд, менее яркая у Шолохова, чем у Толстого, оказывается, однако, обширнее благодаря новым способам проникновения в прекрасное. Шолохов видит его не только в момент высокого самосознания личности, но показывает, как проявляется прекрасное порою в скрытых и неприметных движениях. Нередко прекрасное разворачивается у него там, где полнота человеческого духа для героя необычайно желанна, но как раз в эту минуту недостижима. Тогда писатель указывает на скрытый в преемственности поколений смысл жизни. Потере прекрасного у одного человека, ожиданию его, мечте о нем противопоставляется прекрасное жизни в целом.

Для такого изображения прекрасного Шолохову так же, как и в решении трагической темы, очень важна система внут-

ренных взаимодействий персонажей, система сложно выраженных соотношений.

С особым напряжением и интенсивностью прекрасное дается, например, в «Тихом Доне» в сценах смерти некоторых его героев, где писатель значительно расширяет смысл тех чистых душевных переживаний, какие проявляют они в эти минуты. Иногда тема прекрасного звучит не в соответствии с чувствами действующих лиц, а развивается как контраст по отношению к скудности жизненных впечатлений человека «бездуховного». Богат или беден человек в духовной его жизни, — ставя его перед итоговым вопросом, Шолохов всегда дает ощутимо прекрасный человеческий критерий суждений об этом персонаже. Умиравшая Наталья, например, заботится, чтобы лучшие ее платья были отданы сестре — «девка, ей нужно», чтобы ее положили в той самой юбке, которую «Гриша любил». Умирая, она помнит о других, хочет, чтобы увели испуганных детей, — и словно бы отталкиваясь от этих штришков осознания Натальи, укрупняя их, Шолохов говорит, как побеждает в Наталье высокая человечность. Напротив, когда речь идет о Пантелее Прокофьевиче, писатель замечает, как тщательно стремится он, дряхлеющей старик, закрыть в своей душе все доступы для печальных размышлений, оградить себя от чужого горя. Он нарочно ушел в лес, на другую сторону Дона, чтобы не огорчаться, когда хоронят знакомого станичника. Красота печального осеннего леса, по которому бродит Пантелей Прокофьевич, у Шолохова превращается в прекрасную печаль высокого сочувствия всем бедам людским, как раз в то именно чувство, которого нет в старом Мелехове.

Иные картины «Тихого Дона» могут дать основание для вывода, будто прекрасное у Шолохова находится словно бы в недостижимой дали, в мелькающих и недолгих мгновениях, что оно лишь напоминает о себе, но не приходит к людям надолго. Однако это не так. Во всем богатстве и полноте прекрасное принадлежит действительности, жизни, какова она есть. Больше того, сталкиваясь с безысходностью тупиков, куда попадает его главный герой, Шолохов как художник истово и ревниво защищает прекрасное. Он пишет, например, о бессмертной любви в сцене похорон Аксиньи. Платком закрыл Григорий, хороня любимую, ее лицо, но Шолохов угадывает, что может быть этот именно штрих в памяти читателя еще раз и теперь уже навсегда закрепит образ этих бессмертных черных глаз красавицы-Аксиньи. Шолохов пишет о заветной святости отчего дома и отцовства на последней странице романа, где

его герой, неузнанный сыном, стоит перед остывшим своим домом. Там, где Григорий как человек теряет все, писатель говорит о вечно живых ценностях жизни. Прекрасное, как и героическое, со своей особой стороны, позволяет Шолохову, дав полноту трагического, вместе с тем, «снять» трагедию.

Различие художественных принципов историзма у Толстого и Шолохова с особой очевидностью обнаруживается в финалах их романов.

«Хмурое утро» и «Петр Первый» кончаются апофеозом, разрешающим все предшествовавшие противоречия. Эти романы содержат в себе циклы жизни, завершившиеся победой. Апофеоз заключает в себе торжество и вершинное проявление того нового, во имя чего все предыдущее движение совершалось.

Финал «Тихого Дона», напротив, является одновременно и завершенным, и открытым. Он завершен, так как трагедия Григория представлена в нем во всей своей внутренней исчерпанности и неустрашимости тяжелого исхода<sup>211</sup>. Абсолютная полнота трагической «вины» Мелехова перед жизнью отрицает, конечно, всякую возможность повторения и продолжения истории героя, и светлое начало романа следует искать, конечно, не в готовности Григория к возрождению. Конструирование «счастливого» финала, который якобы уже светится в заключительных строчках «Тихого Дона», никакого отношения к роману Шолохова не имеет.

Вместе с тем финал «Тихого Дона» действительно не исчерпывается внешними фактами, т. е. уходом Григория из банды и появлением его в родном хуторе. Факты эти — Григорий не тяжелел разделить участь фоминцев, он пришел домой не для войны, бросил винтовку, истосковался по жизни мирной, пришел, как бы сам отдавая себя суду — все эти поступки, несомненно, характеризуют шолоховского героя как человека, достойного сочувствия и большой скорби. Однако рассуждать о смысле финала «Тихого Дона», видя перед собою Григория только как живого, конкретного человека, взвешивая только прямой смысл его действий, нельзя. Если бы все содержание романа сводилось только к оценке этих конкретных поступ-

---

<sup>211</sup> Не признавая предложенную Л. Якименко концепцию трагического в «Тихом Доне» вполне соответствующей объективному содержанию романа, нельзя не отметить справедливости следующего вывода исследователя: «Книга М. Шолохова внутренне завершена, цельна, и продолжение ее могло бы только скомпрометировать то содержание, которое в ней заключено». См. Л. Якименко. «Тихий Дон» М. Шолохова. О мастерстве писателя. М., «Советский писатель», 1958, стр. 249.

ков, нельзя было бы не предъявить автору упрека в недоговоренности: как же все-таки поступит суд в отношении Григория? Но перед нами — персонаж литературный и нельзя забывать, что оценка человеческой его значимости необходимо складывается из множества «составляющих» целостной художественной системы.

В критике уже отмечалось, что у Шолохова индивидуальное не является прямым аналогом типа социально-исторического. Так Мелехов не повторяет и не закрепляет в себе общие черты той части крестьянства, которая к революции отнеслась враждебно. Мелехов постоянно сталкивается с неумолимой логикой классовой борьбы, которая при всяком его колебании может привести Григория в стан врагов. Жизнь словно бы подстерегает малейшее отступление Григория от правого дела, и иногда логика обстоятельств словно бы заставляет его быть более последовательным в действиях, направленных против революции, когда сам Мелехов и не хотел бы идти против народа. Этот социальный корректив, постоянно направленный к Мелехову от жизни и условий борьбы, во всем его механизме, очень обстоятельно установлен и изучен в работах о Шолохове. Всемирно исторический смысл пережитой Мелеховым трагедии, когда в тяжких муках совершается великая ломка старых устоев жизни, в литературе о Шолохове достаточно прояснен. Верно указаны и учтены и особые конкретные условия, в которых сложилась мелеховская трагедия: «Донская Вандея» вовлекла в свою орбиту людей труда, не сумевших найти правильный путь в революции. Эта историческая трагедия воплощена в образе Григория Мелехова»<sup>212</sup>. Однако при всей справедливости такого указания на общую историческую основу романа, художественное произведение все же сведено к ней быть не может. Ссылка на объективную обусловленность «донской Вандеи» всего важнее в истолковании судьбы Григория как участника отщепенца. Но в таком истолковании образа Мелехова есть несомненные отступления от романа. Самое уязвимое место этой концепции в последнее время исследователями уже было обнаружено и подвергнуто содержательной критике<sup>213</sup>.

Важно заметить при этом, что критикуя концепцию отщепенчества, авторы работ о Шолохове, рассматривающие путь

<sup>212</sup> Н. М а с л и н. Роман Шолохова. М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 221.

<sup>213</sup> Нельзя не признать, например, верными все те ссылки А. Ф. Бритикова на роман, которые подтверждают, что Григорий через все произведение проходит как человек духовно богатый и окруженный авторским сочувствием. См. указанные работы данного автора.

Мелехова как трагедию заблуждения, также не во всех своих рассуждениях приняли во внимание художественную природу трагического в романе. Указание на исторический смысл трагедии заблуждения вполне правомерно: имелись действительные объективные условия, в виду которых часть трудового крестьянства могла в подобные заблуждения впасть. Совершенно справедливо и суждение о том, что трагедия заблуждения во все не безысходна: «Фатальности в судьбе Григория нет потому, что неизбежность заблуждения сама по себе не «фатальна», потому что ее преодолевает другая, столь же объективная, но более могущественная закономерность прозрения через опыт революции»<sup>214</sup>, так формулируется противоположная концепции отщепенчества точка зрения.

Указав на общую «закономерность прозрения», А. Ф. Бритиков затем ищет прямого оближения Григория Мелехова с той частью колеблющегося крестьянства, которая это свое заблуждение успешно преодолевает. Трагическое мыслится как прямое отражение жизни, в данном случае — объективной возможности прозрения. Оптимистическую «подкладку» трагического при этом критики находят в готовности Григория преодолеть свои ошибки. «Разве Григорий не пришел к отрицанию «третьего пути» в революции?» — А. Ф. Бритиков сосредоточивает внимание не только на отрицательной стороне жизненного опыта Григория (что делали прежде), но и на «оптимистическом смысле» мелеховских блужданий. Так постепенно в позиции критика назревает кажется не меньший, чем у его «противников», разрыв с текстом романа. Готовность к прозрению в свете оптимистических пожеланий критика превращается едва ли не в действительность и, естественно, при этом уменьшается весомость заблуждений и непоправимых ошибок Мелехова. Здесь оппоненты А. Ф. Бритикова вправе напомнить ему об остроте и непримиримости шолоховского социального анализа. «Снятие» трагического в художественном произведении нельзя приравнивать к преодолению тяжких заблуждений в жизни, как бы ни были важны для искусства объективные предпосылки трагического.

С победой революции действительно устраняются с пути трудового человека все те преграды, которые вызывали порою мучительные колебания и вели к тяжелым потерям. Многие

<sup>214</sup> А. Ф. Бритиков. Мастерство М. Шолохова, стр. 36. Близкое толкование А. Ф. Бритикова истолкование оптимистичности трагедии Мелехова дает В. В. Петелин. В целом содержательная концепция гуманизма в его книге в этой своей части вызывает возражение. См. В. Петелин. Гуманизм Шолохова, стр. 324.

социальные вопросы, так трудно дававшиеся Григорию, сама жизнь уже решила, как это с замечательной силой показано в «Тихом Доне». В этом смысле позиция исторического оптимизма так же близка Шолохову, как и Толстому.

Однако своеобразие романа Шолохова как раз, может быть, и заключается в том, что наряду с чертами трагедии заблуждения в нем схватывается также и та сторона жизни, которую мы называем трагедией отщепенчества, отпадения от трудовой массы. Все дело как раз именно в том и заключается, что историческая «приуроченность» литературного образа Григория, как уже отмечалось, необычайно широка; не подчиненный какому-то одному началу, главный герой романа имеет в себе и черты искреннего правдоискателя, и свойства заблуждающегося труженика, он несет на себе и печать подсудимого, далеко зашедшего в неправом пути, в нем заключено и оправдание все еще живой, прекрасной человечности сильной души. Уже поворилось о поучительности и великой содержательности самого процесса мелеховских колебаний в романе. Остается добавить, что именно эта особенность строения романа определила тип шолоховского финала.

Процесс движения крестьянства к революции содержал в себе объективные трудности, этот процесс взят Шолоховым в том повороте, когда в нем просматривается общая диалектика отношений исторической необходимости и личности. Финал «Тихого Дона» не закрепляет торжество исторической необходимости в ее совпадении с интересами личности. Шолохов видит все «плюсы» и все «минусы» своего героя, никогда не поступаясь остротой социальных оценок, но он не оправдывает и не осуждает в итоге Григория. В конце «Тихого Дона» сохраняется то самое диалектически сложное «равенство» личности и истории, в котором видны самостоятельные сила и право каждой из этих сторон, взаимодействие которых и составляет существенную примету шолоховской концепции жизни в целом.

Вопрос, что станет с Григорием и как поступит в отношении к нему Вешенский ревком, остается без ответа. Тем самым Шолохов сохраняет перед читателем во всей остроте живой неотложности и более общий вопрос о законности надежды его героя на жизнь и счастье, а также и о необходимости за все заблуждения ответить. Причем этот вопрос самой открытостью своей обращен не только к пройденному Григорием пути, но и к будущему. В победном движении исторической необходимости сохраняется тревожное начало личности. Про-



блема эта не представляется писателю в принципе неразрешимой. Сам Григорий не раз отметит, каким большим и сильным становится человек, связавший свою судьбу с революцией. Однако сам писатель берет, как уже сказано, не эти итоги, а процесс, в отдельных сторонах которого заметнее, чем в торжестве победы, выступает так сказать механизм самого осуществления исторического прогресса. Беспокойство личного начала сохраняется Шолоховым в финале его романа именно потому, что в пору больших социальных перемен путь от «я» к истории, от человека к народу, каждый раз пролагается заново, и Шолохов рассматривает самый трудный «случай» в поисках подобного пути.

Противоречия, сохраняемые писателем в «снятой» трагедии Григория, не являются, как у Толстого, вполне завершенным жизненным циклом: завершенные относительно неизбежности трагедии Григория, они больше всего указывают на бесконечность преобладающего движения жизни в целом. Поэтому так важна Шолохову в конце его романа встреча (а, быть может, и прощание) Григория с сыном.

В этой общей тенденции роман Шолохова, как известно, не был принят Толстым. Его суждения о «Тихом Доне», во многом совпадающие с критикой тех лет и с читательским восприятием романа в первые годы после его выхода в свет, ясно указывали на внутренние «несовпадения» идейно-художественных принципов построения эпопей у обоих писателей<sup>215</sup>.

Толстой высоко ценил национальную основу повествования Шолохова, наполненного «запахами родной земли». Черты излюбленного им типа русского характера — «талантливый и страстный человека» — видел он в Григории Мелехове. Пожалуй, Толстой даже предчувствовал, что в большой литературной жизни «Тихого Дона» наступит новая пора, когда читателю откроются в этом произведении новые богатства. Во всяком случае, он писал о «той внутренней работе», которую «Тихий Дон» «продолжает совершать в нас». Толстой отмечал безусловную убедительность общего движения сюжета к трагическому исходу: «Иначе окончить это художественное повествование в тех, поставленных автором рамках, в которых оно протекало через четыре тома, — трудно, может быть, даже и нельзя».

---

<sup>215</sup> Одним из первых на особое значение суждений А. Толстого о «Тихом Доне» обратил внимание В. Гура. См. В. В. Гура. А. Толстой о «Тихом Доне». М. Шолохов. Сб. статей. Изд-во ЛГУ, 1956, стр. 273.

И вместе с тем автор «Хмурого утра» в принципе не принимал финала «Тихого Дона» и присоединялся к читательским пожеланиям продолжить роман («Мы все требуем этого»). Ему казалось, что объективно оправданное и внутренне законченное построение четырех томов еще не привело Шолохова к достойному концу: «Композиция всего романа требует раскрытия дальнейшей судьбы Григория Мелехова»<sup>216</sup>. В шолоховском герое Толстой видел по преимуществу представителя обреченного мирка, «узкого круга воззрений, чувствований и переживаний старозаветно казачьей семьи». В этом смысле центральное лицо шолоховского романа представлялось автору «Хмурого утра» мало пригодным для того, чтобы быть героем эпопеи: «Григорий не должен уйти из литературы как бандит. Это неверно по отношению к народу и к революции»<sup>217</sup>. Несколькими годами позднее, в дни Отечественной войны, Толстой скажет о своем понимании пути Григория как трагедии отщепенчества еще более определенно: «Мелехов — только жертва, погибшая в противоречиях исторического процесса»<sup>218</sup>.

Романы Толстого и Шолохова, конечно, не противостояли друг другу ни в признании исторического значения революции, ни в понимании роли народной массы и личности, ни в главном запрашивающем интересе обоих писателей к тому, как же обретает человек связь с народом и родиной. Но в пределах этих соответствий у обоих писателей было, как мы видели, много принципиальных различий.

Толстой отмечает прежде всего главные контуры исторической закономерности, схватывает ее в устремленности к абсолютному воплощению, отыскивает в индивидуальном полное соответствие общим путям осуществления исторических законов. Шолохов же с большей последовательностью прослеживает бесконечность самого движения исторических противоречий. В этом смысле для сравнения с «Тихим Доном» много дает роман «Петр Первый». Для утверждения исторической прогрессивности дела Петра Толстому необходимо было запечатление полноты героического характера и в изображении исторических противоречий эпохи ему необходим был выбор вершинного момента их разрешения, когда керенский мужик, например, сам оправдывает действия Петра («тебе виднее,

---

<sup>216</sup> А. Толстой. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10, стр. 464.

<sup>217</sup> Там же.

<sup>218</sup> Там же, стр. 548.

что к чему»). В отличие от романов Толстого финал у Шолохова обращен одновременно и к пройденному героем пути, и к будущему как «вечный» вопрос истории. Толстовский финал-апофеоз в большей мере повернут к пройденному пути, высшее достижение которого в качестве примера предлагается автором настоящему. Полнота исторического оптимизма мыслилась Толстым именно как возможность человека встать выше трагического, исключить его из жизни; исторический оптимизм полное свое выражение находил в Большом Человеке, умевшем действовать вопреки обстоятельствам и покорять их. С этой точки зрения интерес Шолохова к трагической стороне истории не мог не показаться — как это с Толстым и случилось — едва ли не излишним вниманием к «жертвам». В действительности «Тихий Дон» представлял собою явление совсем иного порядка. Так глубоко и свободно писать о трагедии Мелехова, как написал Шолохов, мог только художник, проникший с небывалой до него силой во всеохватывающую повсеместность совершенных революцией перемен.

В толстовских суждениях о «Тихом Доне» невольно проскальзывало, вместе с признанием безусловной силы таланта Шолохова, несогласие с ним и даже осуждение того, что у Шолохова не соответствовало художественной системе Толстого, было другим. Смысл шолоховских художественных открытий с течением времени становится очевиднее, и нам легче теперь увидеть в «Тихом Доне» то, что трудно было понять и оценить в то время, когда писал об этом романе Толстой.

Неполнота и необъективность толстовского взгляда на роман Шолохова, односторонность такой системы сравнений, которая допускает непризнание некоторых сторон творчества одного писателя в силу их несовпадения или несоответствия художественной системе другого, вполне очевидна. Однако всякое указание на «неполноту» историзма самого Толстого, так сказать осуждение автора «Хождения по мукам» и «Петра Первого» за то, что он, в свою очередь, не писал, как Шолохов, было бы повторением ошибки того же рода.

Вопрос о способах сравнения двух больших художников отнюдь не умозрительен, это вопрос конкретной практики литературоведческого анализа. На первый взгляд кажется, что открытое Шолоховым богатство сложных взаимоотношений личности и истории с необходимостью приводит к выводу: роман Шолохова как раз и является объективным критерием и мерой историзма Толстого. Однако методология типологического анализа отрицает такой способ соотнесений. Понятие

«меры», извлекаемое из конкретного опыта отдельных художников и на нем основываемое, все же не сводится к творчеству или к произведению какого-то одного большого писателя и принадлежит именно времени. Художественные завоевания Шолохова конечно же не отменяют значения открытого Толстым художественного мира его «героических романов».

Типы исторического повествования в литературе советской преемственно связаны с классической традицией русской литературы, в которой идеи историзма воплощены в ряде основополагающих для развития реализма произведений. Типологическое исследование открывает широкую перспективу плодотворного изучения преемственности художественной мысли. Начало всех начал — творчество Пушкина — содержит богатейший опыт художественного решения проблемы личности и народа, человека и истории, взаимоотношения большого человека и индивидуальности рядовой. Тип открытого финала «Медного всадника» не только в связи с исканиями современной Пушкину мысли в области философии истории, но и в перспективе дальнейшего развития литературы позволяет многое глубже понять и оценить в литературе советской. Проблема героического характера в исторических картинах Гоголя, вопрос об объективной необходимости и активной воле человека, о философии личности в «Войне и мире» — эти линии типологической преемственной связи классического наследия с советской литературой помогут глубже установить принципиальное новаторство социалистического реализма, и значение той, ко многому обязывающей, великой культуры художественной мысли, на основе которой это новаторство вырастало.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### ГЛАВА ПЕРВАЯ

Проблема типологии исторического повествования	3
--	---

### ГЛАВА ВТОРАЯ

Рождение эпопей	17
Личность и мир в произведениях А. Толстого 20-х годов	20
От «истории дела» к эпопее. «Железный поток» и «Чапаев».	36
Принципы построения «Восемнадцатого года».	54

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Историческая проза 20-х годов и «Петр Первый»	68
---	----

### ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

«Память прошлого» в историческом романе	97
Народность исторического романа	97
Лица эпохи	118

### ГЛАВА ПЯТАЯ

Тип «геронческого романа»	145
Жанровые принципы романа «Петр Первый»	145
Большой человек эпохи	167

### ГЛАВА ШЕСТАЯ

Два типа эпопей. Толстой и Шолохов	200
Концепция исторического оптимизма	202
Проблема финала	211

**Гера Владимировна Макаровская**

## **ТИПЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ**

Под редакцией профессора **Е. И. Покусаева**

Редактор **В. В. Токарева**

Обложка художника **Г. И. Макарова**

Технический редактор **Л. В. Агальцова**

Корректор **О. Е. Найденова**

---

НГ 48609      Сдано в набор 23.VIII. 1972 г. Подписано к печати 2.X. 1972 г.  
Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 15. Уч.-изд. л. 15,5.  
Тираж 1000 экз. Заказ 1888. Цена 93 коп.

---

Издательство Саратовского университета, Университетская, 42.  
Типография издательства «Коммунист», пр. Ленина, 94.

**В издательстве Саратовского университета  
вышли в свет следующие книги  
по литературоведению и языкознанию:**

**ВОПРОСЫ СТИЛИСТИКИ.** Межвузовский научный сборник. Выпуск 4. Объем 10 п. л. Цена 60 коп.

**М. П. БЕЛОВА.** Творчество Александра Яковлева. Объем 6,25 п. л. Цена 31 коп.

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ.** Под редакцией проф. Е. И. Покусаева. Объем 14,5 п. л. Цена 85 коп.

**Т. В. НИКОЛАЕВА.** Разум против варварства. Антифашистский роман Лиона Фейхтвангера 30—40-х годов. Объем 14,5 п. л. Цена 85 коп.

Заявки просим направлять по адресу:  
*Саратов, почтамт, а/я 70, Издательство Саратовского университета.*

93 коп.

